

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

VICTOR MELO VALE

A TRADUTIBILIDADE DO SENTIDO: O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO
MUSICAL

Belo Horizonte

2018

VICTOR MELO VALE

A TRADUTIBILIDADE DO SENTIDO: O processo de transcrição musical

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Dr. Flavio Barbeitas (UFMG)

Belo Horizonte

2018

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Tese intitulada “*A Tradutibilidade do Sentido: O processo de transcrição musical*” de autoria do doutorando Victor Melo Vale, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Flavio Barbeitas – UFMG – Orientador

Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima – UFOP

Prof. Dr. Oiliam Lanna – UFMG

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos – UFMG

Prof. Dr. Werner Aguiar – UFG

Belo Horizonte, 23 de agosto de 2018

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio incondicional ao longo de toda minha formação humana e acadêmica.

Ao Flávio Barbeitas, orientador e amigo, pelas instruções, conversas e por ter me ajudado a percorrer, com força e determinação, esses quatro anos de doutorado.

À Mariana Moraes, pelo amor, cuidado, compreensão e pelas inúmeras palavras de apoio e incentivo nesta fase final de meu doutoramento.

Aos meus irmãos, pelos inúmeros momentos de alegria e descontração.

Aos meus professores de violão, Flávio Barbeitas, Fernando Araújo, José Lucena e Magno Amorim pelos inestimáveis ensinamentos.

Ao Thiago Marques, pela verdadeira amizade e pelo grande apoio dado no último ano deste trabalho.

À Sylvia Gomes, pela preciosa ajuda na edição dos exemplos musicais.

À toda a comunidade da Escola de Música da UFMG, pelas muitas oportunidades que me foram dadas.

Aos colegas do Departamento de Música da UFOP, pelo apoio e incentivo na conclusão de minha pesquisa.

RESUMO

O processo de transcrição musical tem geralmente se desenvolvido como uma atividade balizada e condicionada pelo universo idiomático de destino. Essa tradição transcricional, na maioria das vezes, ao privilegiar o melhor funcionamento da obra no instrumento para o qual é realizada a transcrição, acaba distorcendo e rarefazendo as estruturas expressivas em potência na peça de origem, muitas delas desenvolvidas das relações travadas entre idiomatismo instrumental e discurso musical. A aproximação com os estudos da linguagem e a teoria da tradução, principalmente com os pensamentos de Walter Benjamin e Antoine Berman acerca do fenômeno tradutório, possibilitou novas abordagens com a prática transcricional, onde o conceito de *estrangereirismo*, recorrentemente pautado e desenvolvido nas teorizações de filósofos da tradução pós-Goethe, acaba conferindo à essa atividade uma relação mais ética e poética com a obra de origem. A reflexão acerca de conceitos como obra, originalidade, idiomatismo, fidelidade, fruição, autoria, expressão, todos esses convergentes aos fenômenos análogos da transcrição e tradução, recondiciona e revigora o debate sobre a atividade transcricional, agora pautado não nas possíveis adequações repertoriais a partir da funcionalidade e da mecanicidade do instrumento de destino, mas sim nas interseções idiomático-discursivas que se estabelecem em potência na obra de origem e na tentativa de reconstrução das mesmas no instrumento para o qual se deseja realizar a transcrição.

Palavras-chave: Transcrição. Tradução. Idiomatismo. Fidelidade. Estrangereirismo.

ABSTRACT

The process of musical transcription has been generally developed as an activity based on and conditioned to the idiomatic universe that it is destined. By privileging the best functioning of the work in the instrument to which the transcription is made, in most cases this transcriptional tradition ends up distorting and reducing the potential expressive structures of the original work, many of them are developed from the relations made between the instrumental idioms and musical speech. The approach with language studies and the theory of translation, especially with Walter Benjamin and Antoine Berman's thoughts towards the translation phenomenon, where the concept of *foreignism* recurrently lined and developed in the theorizations of the post Goethe translation philosophers, ends up granting to this activity a more ethical and poetical relation with the original work. The reflection towards concepts such as originality, idioms, fidelity, fruition, authorship, expression, all of them convergent to the similar phenomena of transcription and translation, reconditions and invigorates the debate on the transcriptional activity, which is not based in the possible repertorial adjustments starting from the functionality and mechanicity of the destined instrument, but it is based in the idiomatic-discursive intersections that, potentially establish themselves in the original work and in the attempt of reconstruction of these intersections in the instrument to which it is desired to accomplish the transcription.

Key-words: Transcription. Translation. Idioms. Fidelity. Foreignism

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1 – Compassos iniciais do Adagio da Sonata BWV 1001.....	98
Exemplo 2 – Compassos iniciais da transcrição de Manuel Barrueco da Sonata BWV 1001.....	99
Exemplo 3 – Trechos dos compassos 4 e 5 da transcrição de M. Barrueco	100
Exemplo 4 – Compassos iniciais da transcrição para violão da Sonata BWV 1001 de J.S. Bach.....	100
Exemplo 5 – Adagio BWV 1001.....	101
Exemplo 6 – Sinfonia de abertura da cantata BWV 12.....	102
Exemplo 7 – Início do recitativo da Fantasia Cromática BWV 903.....	102
Exemplo 8 – Trechos da transcrição para violão de Gustavo Costa da BWV 1001.....	103
Exemplo 9 – Trechos da transcrição para violão de Manuel Barrueco da BWV 1001...	103
Exemplo 10 – Sugestão para uma transcrição dos 5 primeiros compassos do Adagio...	104
Exemplo 11 – Compassos 4 e 5 (BWV 1001) Original.....	105
Exemplo 12 – Compassos 4 e 5 (BWV 1001). Transcrição de Manuel Barrueco.....	106
Exemplo 13 – Compassos 4 e 5 (BWV 1001) Transcrição de Gustavo Costa.....	106
Exemplo 14 – Sugestão para transcrição dos compassos 4 e 5 (BWV 1001).....	107
Exemplo 15 – Compassos iniciais do Tempo de Bourée (BWV 1002).....	109
Exemplo 16 – Bourée (BWV 1002) - Transcrição de A. Segovia.....	110
Exemplo 17 – Direcionamento da arcada nos dois primeiros compassos do Tempo di Bourée.....	110
Exemplo 18 – Sugestão para transcrição dos compassos iniciais do Tempo di Bourée – BWV 1002.....	111
Exemplo 19 – Compassos iniciais do Grave da Sonata II para violino solo BWV 1003.	113
Exemplo 20 – Compassos iniciais do Adagio da Sonata para teclado – BWV 964.....	113

Exemplo 21 – Compassos iniciais do Allegro (BWV 1003)	115
Exemplo 22 – Compasso 2 (BWV 1003)	116
Exemplo 23 – Compasso 3 (BWV 1003)	116
Exemplo 24 – Compassos iniciais da transcrição de Manuel Barrueco – <i>Allegro</i> (BWV 1003)	116
Exemplo 25 – Sugestão de digitação para o compasso 3 da transcrição de Barrueco	117
Exemplo 26 – Compassos iniciais da transcrição de Gustavo Costa do <i>Allegro</i> BWV 1003	118
Exemplo 27 – Comparação entre as versões BWV 964 e a transcrição de Costa	119
Exemplo 28 – Comparação do final entre BWV 1003 (original), BWV 964, BWV 1003 (Transc. Gustavo Costa)	119
Exemplo 29 – Tema da Ciaccona (BWV 1004)	122
Exemplo 30 – Ciaccona – Tema (Exposição das unidades contrastantes)	123
Exemplo 31 – Variações 6, 7 e 8 (Original)	125
Exemplo 32 – Ciaccona (Transcrição de A. Segovia) – Variações 6, 7 e 8	127
Exemplo 33 – Ciaccona (Transcrição de Pepe Romero) – Variações 6,7 e 8	128
Exemplo 34 – Ciaccona – Variações 17, 18 e 19	129
Exemplo 35 – Ciaccona (Transcrição de A. Segovia) – Variações 17, 18 e 19	130
Exemplo 36 – Ciaccona – Variação 21	132
Exemplo 37 – Ciaccona (Transcrição de A. Segovia) – Variação 21	133
Exemplo 38 – Ciaccona (Transcrição de Pepe Romero) – Variação 21	134
Exemplo 39 – Adagio BWV 1005 (Compassos iniciais)	136
Exemplo 40 – Adagio BWV 974 (Transcrição do Concerto para oboé de Alessandro Marcello)	137
Exemplo 41 – Adagio BWV 981 (Transcrição do Concerto para violino de Benedetto Marcello)	137

Exemplo 42 – Grave BWV 1003 (Compassos 13 e 14).....	138
Exemplo 43 – Ciaccona BWV 1004 (Compassos 81 a 84).....	138
Exemplo 44 – Sonata para violino e cravo BWV 1014 (Compassos 1 a 3).....	138
Exemplo 45 – Adagio (Transcrição de Gustavo Costa).....	139
Exemplo 46 – Adagio (original) – Compassos 1 a 5.....	140
Exemplo 47 – Adagio – Compassos 5 e 7 (Original e Transcrição).....	141
Exemplo 48 – Adagio da Sonata BWV 968 (Compassos iniciais).....	142
Exemplo 49 – Trecho inicial do Adagio BWV 1005 (Transcrição de Manuel Barrueco).....	143
Exemplo 50 – Sugestão de digitação para o primeiro compasso do Adagio BWV 1005.	143
Exemplo 51 – Trecho inicial do Prelúdio BWV 1006.....	146
Exemplo 52 – Trecho inicial do Prelúdio BWV 1006 (Transcrição K. Yamashita).....	146
Exemplo 53 – Trecho inicial do Prelúdio BWV 1006 (Transcrição de Gustavo Costa)..	147
Exemplo 54 – Prelúdio BWV 1006 (original) – Compassos 97 a 102.....	148
Exemplo 55 – Prelúdio BWV 1006 (Transcrição K. Yamashita) – Compassos 97 a 103.....	149
Exemplo 56 – Prelúdio BWV 1006 (Transcrição G. Costa) – Compassos 97 a 104.....	149
Exemplo 57 – Compassos iniciais da Sonata K87 de Domenico Scarlatti.....	154
Exemplo 58 – Compassos iniciais da transcrição de Claudio Giuliani da Sonata K87...	154
Exemplo 59 – Compassos iniciais da Sonata K87.....	155
Exemplo 60 – Sonata K87 – Transcrição de Claudio Giuliani (Compassos 1 a 15).....	156
Exemplo 61 – Sonata K208 (original) – Compassos 1 a 9.....	158
Exemplo 62 – Sonata K208 (Transcrição de Claudio Giuliani).....	159
Exemplo 63 – Sonata K208 (Transcrição de Jan-Olof Eriksson).....	159
Exemplo 64 – Sonata K208 (Transcrição de Alírio Diaz).....	160

Exemplo 65 – Sonata K208 (Transcrição de Alírio Diaz).....	161
Exemplo 66 – K208 (Proposta de Transcrição).....	161
Exemplo 67 – Sonata K209 (Original) – Compassos 1 a 17.....	163
Exemplo 68 – Sonata K209 (Transcrição de Rui Namora).....	164
Exemplo 69 – Sonata K209 (Sugestão de transcrição).....	165
Exemplo 70 – Capriccio em Ré Maior (Compassos iniciais).....	170
Exemplo 71 – Capriccio em Ré Maior (Transcrição: José de Azpiazu - 1969).....	170
Exemplo 72 – Comparação entre tablatura e notação moderna dos compassos 41 e 42 do Capriccio.....	171
Exemplo 73 – Possível transcrição para o trecho proposto (Compassos 41-42).....	171
Exemplo 74 – Capriccio SW25 (Compassos 41 e 42) - Transcrição de André Simão (2016, p. 34).....	172
Exemplo 75 – Capriccio em Ré Maior (Compassos 16 a 21).....	174
Exemplo 76 – Capriccio em Ré Maior (Transc. de Raymond Burley – Compassos 17 a 22).....	175
Exemplo 77 – Sugestão de transcrição para os compassos 17 a 22 do Capriccio.....	176
Exemplo 78 – Capriccio – Compassos 16 a 21 (Transc. de André Simão).....	176

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Possibilidades de pontos de fruição em um processo tradutório.....	82
Figura 2 – Representação da afinação do violino na pauta musical.....	98
Figura 3 – Representação da afinação tradicional do violão de 6 cordas.....	99
Figura 4 – Afinação do Alaúde Barroco e do Violão de seis cordas (SIMAO, 2013, p. 104).....	168

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
 CAPÍTULO 1 - Música e linguagem: O processo transcricional e a aproximação teórica com as estruturas e conceitos desenvolvidos no cerne do pensamento sobre a tradução poética	19
1.1 - Transcrição musical: fundamentos, prática e desenvolvimento	19
1.2 - Os conceitos de obra, expressão, fruição, fidelidade e autoria e suas relações com o ato transcricional	25
1.3 - Música e linguagem: aproximações e divergências sob a óptica dos temas que circulam suas respectivas atividades transitivas, tradução e transcrição	34
1.3.1 - Uma crítica à suposta irrefutabilidade referencial da linguagem	35
1.3.2 - O universo sonoro e contingencial como intrínseco à formulação da linguagem.....	40
1.4 - O pensamento moderno da tradução, relativizado nas teorias de Walter Benjamin e Antoine Berman, como referencial teórico para o debate a respeito do cerne da expressividade em música	45
1.4.1 - Benjamin e a visão messiânica sobre a tradução	47
1.4.2 - Antoine Berman e a Letra	50
1.5 - Recapitulação e direcionamento metodológico	54
 CAPÍTULO 2 - O processo de transcrição musical: apontamentos teóricos e uma proposta transcricional consubstanciada na hibridação com os universos poéticos e idiomáticos de origem	58
2.1 - A transcrição musical e suas definições nos últimos séculos	58
2.2 - O desenvolvimento da musicologia e suas implicações na música ocidental de tradição escrita	64
2.3 - O debate atual sobre o fenômeno de transcrição musical diante das recentes pesquisas musicológicas e dos estudos culturais	67
2.3.1 - O debate atual acerca do conceito de fidelidade comum às unidades geográficas e composicionais em jogo no fenômeno transcricional	72
2.4 - A fidelidade para com as relações entre as estruturas idiomáticas e discursivas na peça de origem: o recurso notacional da digitação e sua possibilidade de condução de futuras leituras do texto transcrito	80
2.5 - Apontamentos finais	91

CAPÍTULO 3 - Análises de obras de três autores do período barroco e de suas respectivas transcrições para violão solo	94
3.1 - Partitas e Sonatas para violino solo de J. S. Bach	96
3.1.1 - Sonata I em Sol Menor – BWV 1001	98
3.1.2 - Partita I em Si menor – BWV 1002	107
3.1.3 - Sonata II em Lá menor – BWV 1003	112
3.1.4 - Partita II em Ré menor – BWV 1004	120
3.1.5 - Sonata III em Dó Maior – BWV 1005	135
3.1.6 - Partita III em Mi Maior – BWV 1006	144
3.2 - Sonatas para teclado de Domenico Scarlatti	150
3.2.1 - Sonata K 87	152
3.2.2 - Sonata K208	156
3.2.3 - Sonata K209	162
3.3 - Capriccio em Ré Maior (SW 91.2) de Silvius Leopold Weiss	165
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 179
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 183

INTRODUÇÃO

O trabalho em questão consubstancia-se em uma reflexão acerca da atividade de transcrição musical. Esse fenômeno, além de ter se desenvolvido paralelamente à própria tradição da música ocidental escrita, vem sendo tema recorrente em diversas pesquisas e inúmeros textos que se debruçam sobre suas práticas e idiossincrasias. No seio desses estudos, a atividade transcricional torna-se o núcleo inicial de uma série de desenvolvimentos teóricos, onde são abordadas suas possibilidades de adaptação de repertórios, suas mais diversas vertentes transitivas comuns às práticas musicais de tradição escrita e oral, enfim, sua função analítica reconhecida na desconstrução e na consequente conscientização das estruturas composicionais de uma obra. Por mais visitado que seja o assunto da transcrição, e ainda que esse trabalho se direcione mais uma vez a essa prática, a reflexão aqui proposta desenvolve-se, contudo, através de caminhos outros, diversos àqueles relatados anteriormente. O debate se vê aqui balizado por uma aproximação teórica com a linguagem e, mais especificamente, com a teoria da tradução. A singularidade e o ineditismo dessa pesquisa não estariam vinculados a essa aproximação em si, visto que podemos encontrar uma série de trabalhos que já se apropriaram de uma tentativa de relacionar esses dois universos, mas sim à forma com que os elementos e conceitos problematizados no interior dos estudos referentes à linguagem e à tradução ganham espaço e se tornam o fio condutor na reflexão sobre o processo de transcrição musical.

O pensamento sobre o fenômeno transcricional tem em grande parte se desenvolvido na tentativa de dar continuidade à sua histórica função de preenchimento das mais diversas lacunas repertoriais. E no interior desse pensamento, o ato transcritivo é, na maioria das vezes, uma construção que se submete preponderantemente às relações idiomáticas de destino, ao universo instrumental para o qual é realizada a transcrição. O escopo central dessa tradição move-se na tentativa de pulverizar e pasteurizar os estranhamentos mecânicos e idiomáticos em potência no texto musical de origem, tornando o mesmo o mais adequado possível à nova formatação idiomática e ao funcionamento mecânico do instrumento de destino. Esta forma de se pensar e problematizar o trânsito de um determinado conteúdo sonoro e expressivo tornou-se, coincidentemente, uma das grandes interseções que a transcrição musical manteve com sua atividade análoga, a tradução poética. Na historicidade

desse fenômeno linguístico, podemos observar um determinado padrão tradutório que se direciona e compromete exclusivamente com o universo linguístico do leitor, com os valores e normas de sua cultura, tornando essa atividade, na grande maioria das vezes, uma prática ligada ao etnocentrismo e ao hipertextualismo¹. Trataremos pormenorizadamente esses conceitos no primeiro capítulo do trabalho. A prática tradicional do fenômeno tradutório se vê perpetuar por meio de uma visão platônica que se estabelece com os textos poéticos. O dualismo apontado por Platão, o corte entre corpo e alma, sensível e inteligível, logos e pathos, vem sendo recorrentemente mimetizado na cultura ocidental, possibilitando sua atualização na prática da tradução linguística através da divisão do texto entre forma e sentido. A atividade hipertextual e etnocêntrica da tradução vem privilegiando esse último em detrimento da mecanicidade e organicidade das línguas. Diante desse compromisso, desse contrato com o universo inteligível do texto, com o seu sentido, muitas traduções vêm servindo única e exclusivamente aos núcleos linguísticos e culturais de seus leitores, deixando para trás todo possível estranhamento léxico, sintático e signifiante que poderiam ameaçar a hegemonia do sentido, devendo ser este o mais transparente e adaptável possível à língua para a qual se traduz.

Um conjunto de teóricos da tradução pós-Goethe, influenciados por filósofos como Heidegger e Schleiermacher, como também por uma série de linguistas e teóricos da arte, tem realizado um movimento de contraponto a essa canônica figura da tradução. Dentre estes, Antoine Berman e Walter Benjamin, dois pensadores da tradução que reconhecemos como pilares para o desenvolvimento e a condução teórica de nosso trabalho, acreditavam que a poeticidade e a organicidade expressiva de um texto se originam da relação que a mecanicidade da língua trava com o universo inteligível das ideias. Cada língua apresenta o seu único e exclusivo recorte desse plano conceitual, relação essa que sofre alterações no decorrer do tempo, mas que ainda assim mantém sua singularidade frente aos demais universos linguísticos. Para esses teóricos, a atividade de tradução, na tentativa de se desvencilhar dessa obrigatoriedade para com o sentido e firmar um compromisso mais ético e poético com o texto original e suas relações linguístico-discursivas, deve ser balizada pelo duplo front da disciplina filosófica: experiência e reflexão. A experiência se estabeleceria com

¹ Etnocêntrica é toda tradução que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura. (...) O termo hipertextual remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente. (BERMAN, 2007, p. 28)

e a partir da obra de origem e seus próprios materiais. Essa primeira premissa dos pensamentos bermaniano e benjaminiano sobre a atividade tradutória, aparece na tentativa de eliminar o puro subjetivismo e os consequentes procedimentos e escolhas que fariam perpetuar os traços etnocêntricos e hipertextuais comuns à tarefa canônica do traduzir. O fenômeno da tradução, então, seria visto como um tipo de experiência *sui generis* que, partindo do tecido de elementos expressivo-idiomático-significantes em potência no texto de origem, conduziriam e/ou fomentariam posteriormente a reflexão do tradutor, oferecendo ao mesmo uma série de dados e ferramentas que possibilite a consumação de uma tarefa tradutória consubstanciada na eticidade, na poeticidade e na fidelidade para com o texto e o universo linguístico-estético-cultural de partida. Nessa nova e libertária concepção da atividade de tradução, os estrangeirismos idiomáticos e as relações que esses estabeleceriam com o discurso, expressividade e significâncias da obra, não seriam pasteurizados e volatilizados pelo impulso platônico e seu irredutível compromisso para com o sentido. A partir da visão de teóricos como Berman e Benjamin acerca desse fenômeno, os tradutores, como agentes dessa tarefa e imersos nesse ímpeto de eticidade e fidelidade para com a obra e suas poeticidades, direcionariam seus esforços para a tentativa de reconstrução dessas relações na língua de destino, assim como para uma possível hibridação linguístico-semiótica entre os universos de partida e de chegada, relativizados aqui, respectivamente, nos núcleos linguísticos do autor e do leitor. O alargamento das fronteiras idiomáticas, das estruturas e elementos de percepção das línguas, assim como a possibilidade de reconhecerem a si mesmas como estrangeiras, tornam-se dois dos grandes legados e trunfos da tradução, ou, parafraseando Ricoeur, a felicidade e a libertação do ato de traduzir.

A aproximação com a linguagem e a tradução, aqui apresentada como escopo basilar de nosso trabalho, partiria, então, de todo esse arcabouço teórico e conceitual desenvolvido, principalmente, pelo pensamento de teóricos como Antoine Berman e Walter Benjamin. No interior de suas teorizações sobre a linguagem e o fenômeno tradutório, conceitos como obra, originalidade, fidelidade, fruição e idiomatismo são discutidos em conjunto com diversos temas e problemáticas que já vem sendo tratados de forma madura em outras disciplinas. Essa interseção teórica que se desenvolve entre áreas como estudos da linguagem, teoria da tradução, estética, teoria da comunicação e estudos de semiótica, tem como objetivo ampliar o hall de ferramentas analíticas que possibilitem compreender o fenômeno da tradução em toda sua amplitude, desde sua atividade fruitiva, que se torna passível de reflexão pelas teorias da comunicação e interpretação, à sua função transitiva das expressividades e idiomatismos em

potência no texto de origem, sendo também debatida no interior dos estudos da semiótica e da estética. Como acreditamos que a transcrição musical desenvolve uma série de semelhanças práticas e conceituais com a atividade da tradução poética, partimos da mesma premissa: a expressividade de uma determinada obra musical nasce da relação que o universo idiomático de um determinado instrumento estabelece com o discurso sonoro em potência no texto. Paralelamente à essa noção, a reflexão sobre o fenômeno transcricional e os elementos que compõem sua atividade e estabelecem suas problemáticas, passa pelos mesmos conceitos e questões debatidas no seio dos estudos da tradução. Todos esses temas – obra, originalidade, fruição, hibridismo, idiomatismo, significância – tornam-se fundamentais no interior da reflexão aqui proposta, não somente para dar um novo direcionamento aos estudos da transcrição musical, ajudando a retirar essa prática de certo ostracismo em que foi colocada, mas também para pôr luz à noção de expressividade em música e à ideia de como esta se deslocaria ou deveria ser deslocada e reconstruída em uma atividade transitiva. Contudo, não temos o intuito de que nosso trabalho se direcione à uma proposta de modelização da prática transcricional. A atividade de transcrição musical, assim como sua analogia literária, desenvolve-se em terrenos babélicos, irredutíveis a totalizações e teorizações unilaterais que convergem a modelos únicos de análise e atuação. Sendo assim, cabe ressaltar que não temos a mínima pretensão de lançar uma proposta de exatidão técnica e muito menos criar modelos e princípios de transcrição que deem conta de toda infinidade de elementos e problemáticas que essa atividade incorpora. Nossos objetivos, muito mais modestos e factíveis, vão ao encontro de novas formas de se pensar o fenômeno da transcrição musical, seus conceitos e temáticas, possibilitando uma série de abordagens transcricionais outras, como também novos rumos ao debate sobre a expressividade e a construção dos sentidos musicais.

O período da história da música que servirá de plataforma para desenvolvermos nossas análises musicais e construirmos nossa reflexão sobre a atividade transcricional, será o barroco. A escolha por esse determinado período e universo estético apresenta duas explicações. Em primeiro lugar, a tentativa de aproximação com a linguagem, seus materiais e problemáticas, visto aqui como o núcleo teórico central dessa pesquisa, se faz ainda mais plausível e justificável no seio de uma época da história em que o tecido musical se via orientado pelos terrenos e sistematizações verbais. A aproximação com a retórica aristotélica e os estudos de Quintiliano sobre a oratória, permitiu não apenas o desenvolvimento de uma analogia sonora, a chamada retórica musical, como também catalisou o surgimento de uma série de textos que, de forma inicial e vanguardista, lançaram as primeiras tentativas de

confrontar os terrenos das linguagens musicais e verbais. Em segundo lugar, o relevante conhecimento adquirido acerca deste determinado período, tendo sido um dos núcleos teóricos de nosso trabalho de mestrado, possibilita maior profundidade às análises musicais e estéticas, fundamentais à reflexão sobre as vicissitudes da tarefa transcricional. Todas as transcrições que constam nesse trabalho e que serão analisadas e discutidas no último capítulo, foram realizadas para violão solo. Pelo fato de o violão se apresentar como o principal instrumento do autor, as análises do trânsito das relações idiomático-discursivas em potência na peça de partida e de suas conseqüentes reconstruções no universo mecânico de destino (violão), acabam tendo mais profundidade e expressividade. No entanto, a escolha pelo período barroco como plataforma para a análise da atividade de transcrição musical e dos elementos e problemáticas que se revelam centrípetos a essa, assim como o uso do violão como instrumento que moldará nossa reflexão acerca do processo de adaptação e reconstrução das relações idiomático-discursas em potência no texto de origem, não revelam aqui uma exclusividade nesse tipo de abordagem teórico-conceitual acerca do fenômeno transcricional. A discussão aqui proposta é perfeitamente factível em outros universos mecânico-idiomáticos, assim como também em outros períodos da história da música.

A tese está dividida em três capítulos. No primeiro se encontra a reflexão acerca da aproximação entre música e linguagem, assim como o debate sobre as relações entre os fenômenos de transcrição musical e tradução poética. A discussão e a crítica a respeito dos conceitos que rondam essas atividades, assim como a análise da atividade transitiva em si, são desenvolvidas sob a óptica da teoria da tradução, da estética, da teoria da comunicação e dos estudos linguísticos. No segundo capítulo estabelecemos uma reflexão sobre a atividade transcricional e atualizamos, no seio dessa atividade musical, os conceitos, teorias e problemáticas discutidas no capítulo anterior. Através de uma revisão bibliográfica e de uma série de análises acerca da teorização sobre transcrição na literatura recente, investigamos a forma em que conceitos como obra, originalidade, fidelidade, estilo, idiomatismo e fruição são problematizados no interior desses estudos. Desconstruindo esses pressupostos, ainda teoricamente, apontamos para uma nova concepção transcricional, onde o tema do *estrangeirismo*, largamente trabalhado por Berman e Benjamin, encontra sua analogia em territórios musicais, aqui promulgada pelo universo idiomático e pelo funcionamento técnico-mecânico do instrumento para o qual a peça de origem foi composta. No terceiro e último capítulo, partindo da concepção transcricional desenvolvida e formatada nos capítulos

anteriores, propomos uma série de análises das obras musicais escritas originalmente para violino, teclado e alaúde barroco, além de suas respectivas transcrições para violão solo.

CAPÍTULO 1

Música e linguagem: O processo transcricional e a aproximação teórica com as estruturas e conceitos desenvolvidos no cerne do pensamento sobre a tradução poética.

1.1 – Transcrição musical: fundamentos, prática e desenvolvimento.

A prática de transcrição musical se revela uma assídua personagem no interior da história da música ocidental europeia de tradição escrita. Poderíamos dizer que seu papel, longe de se enquadrar nos limites territoriais desta expressão, está mais para o de protagonista no intrincado enredo desta história. Sendo um desdobramento da escrita, como sua raiz etimológica assim esclarece, o desenvolvimento da transcrição se vê atrelado ao próprio aperfeiçoamento da notação musical. Sob a égide da especialização, do ideal de precisão, da necessidade e mesmo do progresso, a escrita compõe o ethos do homem moderno, que enxerga no ato notacional a canonização de seu devir linguístico, sua busca ética pelo compromisso denotativo. Tais encaminhamentos, em conjunção com o relativo paralelismo encontrado no desenvolvimento da notação e transcrição musical, poderiam ser tomados como vãs coincidências se não fossem potencializados por um expressivo movimento, que, partindo de um espírito científico e libertário, inauguraria o que a história classifica como Idade Moderna.

Durante o Renascimento, não obstante as profundas mudanças que se observam nas estruturas socioculturais, a escrita musical desenvolve-se rapidamente, possibilitando ao compositor um maior detalhamento das exigências que o tecido polifônico, próprio da prática musical daquela época, requer de seu processo notacional. Segundo Candé,

O rápido progresso da escrita polifônica no início do século XV foi facilitado por importantes melhoramentos no sistema de notação. A iniciativa dessas melhorias foi atribuída a Dufay, mas é provável que ele tenha contribuído apenas para impô-las fornecendo os melhores exemplos de sua utilização. (CANDÉ. 2001, p. 313).

Com o desenvolvimento da notação musical, podemos observar a confluência de uma série de transformações que possibilitaram novas relações com a música e seu “produto”. A transcrição musical, talvez a mais significativa consequência dessas mutações, potencializada pela atividade da imprensa, não apenas contribuiu para o desenvolvimento instrumental e o

alargamento de seus respectivos repertórios, como também possibilitou, em um processo de fruição estabelecido com uma obra musical escrita para instrumentos que o intérprete não dominaria, uma experiência de fruição musical inicial através do contato visual. Não obstante, a parceria estabelecida durante a Renascença entre transcrição e edição musical contribui para elevar a música pela primeira vez ao status de mercadoria, que, ancorada na primazia da escrita, introduziria a partitura como objeto basilar da música ocidental, assim como os fundamentos que cercam o conceito de autoria musical.

Mas o que entendemos por transcrição? A própria etimologia do termo em questão fornece o motivo central de seu funcionamento, o que nos servirá também como predicado na comparação e análise dos desdobramentos que se estabelecem de sua prática. Segundo Barbeitas,

Sabe-se que transcrição origina-se do verbo latino *transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro” (BARBEITAS. 2000, p. 90).

A passagem acima nos apresenta o conteúdo central de todo processo transcricional. A condição transitiva, comum à transcrição como também à sua atividade análoga, a tradução poética, nos impulsiona para o centro do debate que pretendemos estabelecer através de uma tentativa de aproximação teórica entre esses dois fenômenos. Contudo, antes de adentrarmos de fato nos diversos territórios e conceitos circunscritos à essas atividades, acredito que seja necessário delimitarmos os limites de seus processos, pelo menos os que aqui nos interessam, a fim de imprimirmos maior clareza ao traçado teórico a ser construído. A reflexão sobre os funcionamentos e a análise acerca da compreensão estabelecida no decorrer dos séculos com os conceitos e questões que convergem à essas atividades nos permitirão construir uma base de dados mais fidedigna ao escopo deste trabalho.

Na sua acepção comum, o processo de transcrição musical é compreendido pela alteração do meio fônico para o qual a peça foi escrita originalmente. Diversas outras práticas de reelaboração musical, tais como arranjo, adaptação, orquestração e redução, também revelam seus funcionamentos através de uma atividade transitiva entre os mais diversos polos instrumentais. Contudo, não faz parte do escopo deste trabalho a descrição mais detalhada e as consequentes análises de exemplares de cada uma das vertentes dos processos de reelaboração musical. As atividades transitivas desenvolvidas através do processo do arranjo, por exemplo, muitas vezes não resultam em um texto escrito. Em muitos casos, a fonte de sua

atividade pode estar vinculada à uma determinada performance ou gravação. Nossos esforços somam-se em direção à música europeia de tradição escrita, que, como o próprio nome explicita, guarda uma estreita relação com o processo notacional. Apesar das demais formas de reelaboração musical, em maior ou menor grau, também revelarem uma aproximação com a escrita, uma íntima relação com este processo tornou-se, conscientemente ou não, uma qualidade mais comumente associada ao que chamamos de transcrição. A necessidade basal pela escrita, vista aqui como uma extensão de seu predicado, pode estar vinculada à sua estreita associação com o conceito de fidelidade, desdobramento que acaba por limitar o processo de reorganização do material original, além de também restringir o universo que servirá como fonte para a concretização dessa atividade. Contudo, como todos os processos de reelaboração musical constituem-se de práticas à procura, sempre malograda, de suas próprias teorias, tais especificações não podem ser tratadas de forma *strictu sensu*, o que podemos constatar ao enxergamos, nos limites práticos dessas diversas atividades, horizontes difusos e voláteis. Em sua tese de doutorado, intitulada de “As Práticas de Reelaboração Musical”, Flávia Pereira escreve:

Através de observações em diversos autores e obras de referência dos termos adotados neste trabalho como práticas de reelaboração, bem como em partituras específicas observadas, percebe-se inicialmente que existe certo critério que poderia ser adotado como uma primeira classificação. Este critério já vem sendo adotado por diversos músicos e alguns autores, e diz respeito ao maior ou menor grau de “fidelidade” ou “liberdade” em relação ao original. Assim, podem ser percebidas as práticas de reelaboração onde existe maior semelhança com o original, e aquelas onde há maior grau de manipulação do material pré-estabelecido. (...) Essa oposição “fidelidade” x “liberdade”, tem sido empregada como parâmetro de distinção entre transcrição e arranjo, porém não é tão simples, haja vista que seus conceitos se misturam (PEREIRA. 2011, p. 44, 45).

Essas sistematizações acerca dos diferentes métodos e especificidades que totalizam as práticas de reelaboração musical, decorrem de uma superespecialização da musicologia moderna, que, por meio de subcategorias práticas, objetiva agrupar tais vertentes em diferentes grupos de atuação. Como dissemos acima, não somente tais explanações pouco interessam ao escopo deste trabalho, como também se pode observar uma série de ambiguidades em suas categorizações, o que tornaria problemático uma narrativa que objetivasse sustentar-se por meio de suas teorias. Cabe-nos aqui entender essas operações através do princípio comum que as relacionam, a reformulação do tecido musical, e mais precisamente, remetendo ao nosso interesse específico pela transcrição, a reformulação escritural do tecido musical e do universo idiomático originais para um meio fônico diverso daquele para o qual a obra foi inicialmente pensada e escrita.

Voltando à etimologia da palavra “transcrição”, não podemos deixar de perceber a alusão que seus significados constroem em torno de uma operação de cunho transitivo. No interior da teoria da informação, diz-se que todo trânsito é estabelecido por um conjunto de sinais que compõe um determinado campo de eventos possíveis pela permutação de suas unidades. O campo formado por todos esses eventos, resultado de uma matemática permutativa, é anterior à informação propriamente dita. Através da implicação de um código que restringe eventos não inteligíveis, o campo se converte em uma série de unidades de informação, fazendo com que, a partir de um determinado contexto estabelecido, as alternativas sejam individuadas e instaladas no processo comunicativo, transitando continuamente entre os agentes deste processo. Segundo ECO,

Aqui intervém a função ordenadora do código. O que se obtém introduzindo um código? Limitam-se as possibilidades de combinação entre os elementos em jogo e o número dos elementos que constituem o repertório. Introduce-se na situação de equiprobabilidade da fonte um sistema de probabilidades: algumas combinações são possíveis e outras menos. A informação da fonte diminui, a possibilidade de transmitir mensagens aumenta. (...) O código introduz com seus critérios de ordem, essas possibilidades de comunicação; o código representa um sistema de probabilidades sobreposto à equiprobabilidade do sistema inicial, para permitir dominá-lo comunicativamente (ECO, 1971, p. 103-104)

Sabe-se que essas teorias têm se engendrado nas mais recentes pesquisas linguísticas, reconhecendo que mesmo no interior da linguagem verbal as informações são obtidas pelo mesmo processo retratado anteriormente. Entretanto, ao pensarmos no trânsito existente no interior da atividade de transcrição musical, poderíamos nos ater ao mesmo tipo de raciocínio? O que se põe em trânsito em uma atividade transcritiva seriam informações a partir da visão que a linguagem tem das mesmas? Indo mais além, podemos atestar que, apesar da “linguagem” musical não promover seu funcionamento em territórios referenciais, a introdução de um determinado código, ou códigos, em meio a um sistema de equiprobabilidade de infinitas combinações musicais, acabará por direcionar ou limitar as possibilidades de leitura de uma determinada obra. A questão da fidelidade, seja esta para com o processo de transcrição ou mesmo para com um exercício performático de uma determinada peça musical, passa inevitavelmente por esses terrenos. O código e/ou os possíveis códigos que introduziriam um determinado delineamento dos territórios estéticos e significantes da arte sonora estão intrinsecamente ligados ao processo frutivo da arte, relativizando, como um tipo de “pano de fundo”, essa compreensão do conceito de fidelidade que ronda as operações transitivas de transcrição e tradução. De fato, são questões importantes e que devem ser discutidas na tentativa de tornarmos mais claras as unidades

ativas de todo processo transcritivo como também a especificidade do mesmo em relação à sua atividade análoga, a tradução literária.

No interior da imagem que o significante “trânsito” nos gera, deparamos com duas unidades informativas muito importantes na composição dos significados que circundam essa palavra. Uma dessas unidades tem raiz geográfica, e a outra, composicional. A própria qualidade de movimento presente neste lexema, problematiza estas duas diretrizes através das seguintes perguntas: O que está em trânsito? O trânsito se estabelece entre quais localidades ou espaços? Na atividade de transcrição musical, onde também se reconhece o deslocamento como motivo central, as perguntas acima podem ser reformuladas através das seguintes formas: O que se desloca ou deveria se deslocar em um ato transcritivo? De onde e para onde é efetuado esse deslocamento? Não apenas esses questionamentos se apresentam centrais na composição temática deste trabalho, como também revelam a mais antiga problematização acerca das práticas de tradução. A questão da fidelidade converge para o cerne de uma possível hibridação dessas duas questões. Logo no início de todo processo tradutório ou transcricional, o conceito de fidelidade salta para o cerne da compreensão dessas atividades, fazendo com que as perguntas levantadas acima sejam continuamente reintroduzidas, conscientemente ou não, no desenvolvimento dessas tarefas. As condições geográficas e composicionais de todo ato transitivo, carregam para o núcleo desses processos todo o invólucro desse escopo por fidelidade, relativizado nas principais teorias e pensamentos sobre a tradução poética e transcrição musical. Antes de refletirmos sobre a materialidade daquilo que se desloca em uma transcrição, sobre sua condição composicional, talvez seja necessário direcionarmos nossas análises primeiramente à segunda questão proposta acima, ou seja, para a raiz geográfica de todo processo transcricional.

Já foi dito que a transcrição, como sua própria etimologia esclarece, carrega no núcleo de sua atividade o motivo do deslocamento, do trânsito. Contudo, mais importante que o ponto de chegada, é a fonte de todo o processo transcritivo que constitui o cerne de grande parte de estudos e discussões que se debruçam na tentativa de elucidação desse fazer específico. Estando a transcrição estritamente ligada à escrita, sabe-se que o fim de sua atividade, o escopo de seu processo se apoia na notação de um tecido musical reconstituído. Historicamente, esse processo de reelaboração musical tem revelado uma variada gama de “objetos” que serviram como fonte para o desenvolvimento dessa atividade. Apresentando-se como transcrições, podemos encontrar uma série de textos que foram reconstruídos a partir de

uma obra notada, de uma performance, de uma gravação. Alguns teóricos acreditam que mesmo a própria atualização da ideia de um compositor ou escritor em um processo escritural estaria vinculada à um fenômeno transcricional ou tradutório. Pensar no ethos cambiante de todo ato transitivo, ampliaria o próprio entendimento de sua prática, ligando sua atividade para antes mesmo da gênese da obra. Como diz Barbeitas,

Transcrição musical, por conseguinte, não indicaria meramente o arranjo de uma peça para um instrumentarium diferente daquele para o qual ela foi originalmente pensada. Tampouco a tradução poética significaria apenas a operação interlingual que substitui os signos de uma língua por signos de outra língua. Ambas (...) seriam arrastadas para um momento muito anterior, para o instante mesmo da gênese da obra, na medida em que a colocação, pelo autor, de suas ideias no papel, não seria nada mais, nada menos, do que uma operação de transcrição ou tradução. (BARBEITAS, 2000, p. 91)

Dadas as múltiplas abordagens deste método, estando algumas mais ligadas às práticas musicais não ocidentais e órfãs de sistemas notacionais, se faz mister reafirmar a posição de destaque que a transcrição sempre ocupou no interior da tradição escrita da música ocidental europeia. Sua atividade praticada nesta longa e também multifacetada tradição se origina, se não sempre, na grande maioria das vezes de um tecido musical já escrito, seja em tablatura ou em notação moderna. Da mesma forma, nosso ponto de partida para uma discussão sobre a prática de transcrição musical se estabelece a partir dessa mesma instância. Acreditamos que a fonte desse processo, o núcleo responsável pelo desdobramento do fenômeno transcricional, a localidade geográfica que servirá como base para a reconstrução das matrizes composicionais de uma obra musical, reside impreterivelmente no texto musical a ser transcrito. Nele estão em potência uma série de códigos e procedimentos – musicais, estéticos e idiomáticos – que constroem as especificidades da obra e nos colocam em contato com seu núcleo expressivo. Apostar em um processo transcricional desenvolvido a partir de uma gravação ou performance, salvo em momentos de transcrição de práticas musicais não ocidentais e que desconhecem sistemas notacionais, torna-se, para nós, um procedimento pouquíssimo eficaz, ainda mais no interior de fenômenos que atestariam suas preocupações basais para com o conceito de fidelidade e eticidade. Isso porque, gravações e performances constituem leituras já realizadas e concretas de um determinado texto musical, onde uma série de escolhas e posicionamentos já foram previamente tomados, o que acabaria por problematizar um desvio do texto de origem. Uma série de questões relativas a esse tema vem sendo desenvolvida no interior dos estudos musicológicos, como também nas disciplinas relativas à estética da arte. Refletirmos sobre esses posicionamentos pode ajudar a pôr luz à questão da expressividade da obra, como também ratificar nossa posição perante a fonte geográfica de todo ato transitivo.

1.2 – Os conceitos de obra, expressão, fruição, fidelidade e autoria e suas relações com o ato transcricional.

Diversas discussões se levantam em torno da origem da expressão musical e mesmo do conceito de obra que, aqui, constrói suas especificidades. A música, como expressão acústica, poderia existir no profundo silêncio dos textos que registram suas singularidades? As qualidades físicas que atestam sua materialidade, confirmariam suas possibilidades exclusivamente no interior de uma plataforma performática? Um determinado núcleo da musicologia moderna tem se ocupado dessas questões, na tentativa de elucidar o processo interpretativo e, assim, reconhecer a importância da própria figura do intérprete na construção do processo de fruição musical. Sob esse aspecto, a música também revela sua singularidade em relação às demais expressões artísticas. O acesso à música instrumental de tradição escrita, por uma via direta, é vedada àqueles que não dominam sua notação e, principalmente, aos que não dispõem do conjunto de habilidades físicas necessárias à sua prática. Sendo assim, o produto desta expressão só é apresentado aos não-músicos através de uma leitura já consumada da obra, através de um desvio característico ao processo frutivo aqui em questão. O intérprete, instrumentista e/ou cantor, elevando-se como o mediador de todo acesso à fruição da música de tradição escrita, atesta a especificidade contemplativa da arte sonora em relação ao processo frutivo das belas-artes. Uma pintura, assim como uma escultura, só pode requerer de seu espectador os sentidos que lhe são inatos. Através destes, a obra alcança sua peculiaridade como artefato estético, fazendo parte da relação dialógica estabelecida com seu leitor/apreciador. Entretanto, por trás de todo “convite” à apreciação da expressão musical, há sempre a figura do intérprete que nos conduz ao processo de fruição da obra de um determinado compositor, porém, apresentada com a marca de sua assinatura. Essa especificidade frutiva da música perante as demais artes, pictóricas ou não, se desenvolve de tal maneira que acaba elevando, em alguns determinados casos, o personagem do intérprete e sua performance a um status mítico de compositor e obra, respectivamente. Em um ato transcricional, consubstanciado na fidelidade para com o texto de origem e com os processos expressivo-estético-idiomáticos em potência no mesmo, a atenção e o posicionamento crítico perante essas questões se torna fundamental para que a consumação do ato transitivo, pertinente à essa atividade, se estabeleça entre as matrizes geográficas defendidas anteriormente, ou seja, entre o texto original e a futura reelaboração escritural da peça de origem. Esses pensamentos acerca da fonte da expressividade musical, da necessidade basal ou não de atualização da obra, direcionam alguns estudos musicológicos à questão sobre a

própria possibilidade de existência da música fora da performance. Como coloca Nicholas Cook,

Concebida, à maneira da crítica cultural, como um ato de resistência contra a autoridade e a completude do texto reificado, a performance se torna um veículo para a reabilitação dos interesses dos que são marginalizados pelo discurso musicológico tradicional: não apenas os performers, obviamente, mas também os ouvintes, pois, nas palavras de Robert MARTIN (1993, p.121, 123), “As performances. . . ao contrário das partituras, estão no coração do mundo do ouvinte...[enquanto que] as obras musicais, no mundo dos ouvintes, simplesmente não existem”. Segue que “as obras musicais são ficções que nos permitem falar de uma maneira mais conveniente sobre as performances” (MARTIN, 1993, p.123), ou como coloca Christopher SMALL (1998, p.51), “uma performance não existe para que obras musicais sejam apresentadas, mas, pelo contrário, obras musicais existem para que o performer tenha algo para interpretar [perform]”. (COOK, 2006, p. 8)

A complexidade da questão levantada, apesar de se potencializar em territórios musicais, pode ser visualizada também em outras expressões. Para Roland Barthes², o texto é um produto extraído dos mil focos da cultura. A própria noção de autoria é aqui contestada e refutada por essa suposta construção coletiva de um texto literário. Contudo, se a obra é o ponto de chegada de um conjunto de citações, oriundo da cultura em que se origina, as leituras da mesma também se revelam múltiplas e infinitamente renovadas pelo próprio movimento no interior desse espaço social. A tese da abertura à contemplação da obra não se faz em defesa de um ímpeto subjetivo por parte do fruidor, mas sim da própria condição do fenômeno estético. Devemos deixar bem clara essa questão, a fim de não nos equivocarmos a respeito do teor composicional e do processo frutivo de uma obra artística, seja ela musical, literária ou pictórica. Acreditamos que toda atividade estética se estabelece, ou deveria ser estabelecida, por uma experiência. A direção vetorial de tal processo ocorre sempre do objeto estético para o fruidor. Sendo assim, a infinidade de leituras que a arte permite de seus produtos, não deve ser vista sob a perspectiva do universo subjetivo do receptor, mas sim dos múltiplos platôs expressivos que se ligam de forma singular no estabelecimento de uma determinada forma estética. A razão dessa teia de relações expressivas, de textos e citações que perfazem uma obra, só pode ser confrontada, por via direta, na própria escritura ou registro da mesma. Isso porque todo o contato com a obra através de um intermediador já implicaria um desvio. Segundo ECO,

Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões

² *apud* BARBEITAS. 2000, p. 94.

históricas em que se inspira sua ideologia (...). Unicamente comparando aquele modus operandi com outras atividades culturais da época (ou de épocas diversas, numa relação de defasagem, que, em termos marxistas, é possível indicar como “disparidades de desenvolvimento”), unicamente identificando entre essas atitudes elementos comuns, redutíveis às mesmas categorias descritivas, perfilar-se-á a direção ao longo da qual uma pesquisa histórica subsequente deverá individuar as conexões mais profundas e articuladas que se encontram debaixo das similaridades apuradas anteriormente. (ECO. 1971, p. 34, 35).

Esse procedimento se torna absolutamente necessário em um ato transcricional e/ou tradutório que se estabeleçam por meio de um compromisso de fidelidade com o texto de origem e com suas potenciais expressividades e poéticas. Acreditamos que o núcleo dessas atividades, essa teia de relações expressivas que o transcritor e o tradutor procuram para reconstruírem seus textos musicais e poéticos, devem ser, respectivamente, direcionadas e analisadas no texto de origem. Todo processo transitivo que desenvolve sua tarefa através de derivações do texto original, seja uma gravação ou uma tradução já realizada, estaria condizente com outras concepções transitivas, não com essa que defendemos ao longo do trabalho e que guarda sua intrínseca intimidade com o conceito de fidelidade e eticidade. Falaremos pormenorizadamente sobre esses conceitos e seus desdobramentos na transcrição musical e na tradução poética mais a frente.

Contudo, não nos interessa, através desse pensamento, fazer reverberar a dualidade platônica exposta na sacralização do texto, como tese última de um determinado conhecimento. Já foi dito anteriormente sobre a qualidade de todo processo de contemplação estética que, diferentemente de uma construção unívoca premeditada nas ciências exatas, permite a abertura a uma infinidade de leituras possíveis, não apenas expondo a profunda e complexa dimensão do objeto alvo da atividade frutiva, mas também participando na constante renovação do próprio artefato artístico. Contudo, acreditamos que a fonte de todo processo frutivo, o contrato estabelecido com o princípio “comunicacional” de todo objeto artístico e, por fim, o universo que permite todo um conjunto de desdobramentos significantes e expressivos, se encontram implícitos na própria materialidade da obra ou, como foi dito anteriormente, na sua “escritura”. Voltando novamente ao terreno musical, e mais precisamente ao terreno da música ocidental europeia de tradição escrita, apesar de sabermos que essa expressão confirma sua singularidade no desdobramento acústico promulgado pela figura do intérprete e do panteão de performances que resultam de sua atividade, não podemos deixar de frisar que o princípio que interrelaciona todas as execuções de uma determinada peça, a lei que estabelece a inteligibilidade de uma obra musical nas mais diversas leituras da mesma, o elo que instaura sua possibilidade, reside também no próprio texto musical de

origem. A pergunta pelo princípio geográfico referente à condição transitiva do fenômeno de transcrição musical encontra aqui seu repouso. Dentro desta tradição musical, o conhecimento expressivo e mecânico de toda peça, a performance, o próprio processo de fruição musical, todos têm início no texto imortalizado pela ação criativa de seu compositor. Não importa se tal texto tenha sido articulado e por fim confeccionado pela influência direta de diversos gêneros, expressões e estéticas que circundam o universo criativo do autor. O contato mais íntimo com a malha de influências e traços que percorrem o autor em seu processo de criação, a experiência mais próxima com a organicidade estética que compõe o cenário sociocultural de onde a obra se origina, todos esses engendramentos são atingidos através de um profundo processo filosófico, no qual a própria peça de origem tem um papel fundamental. A experiência, o deixar-se contagiar pelo próprio objeto artístico, seria apenas um primeiro estágio deste processo que nada mais busca senão dar voz à própria força estética contida em potência na obra. Para que tal empreitada se faça de fato filosófica, segue-se, após este primeiro contágio com a obra, uma extensa atividade analítica que parte não dos pequenos detalhes que compõem o objeto artístico em análise, mas sim de uma visão mais abrangente que o atualiza no interior de um vasto universo cultural. A reflexão parte do macro, tornando-nos conscientes do espírito de uma determinada cultura, e se direciona para o micro, pondo luz sobre os compostos estéticos e fazendo com que os mesmos se tornem, enfim, reconhecíveis no interior da expressividade da obra. Ricoeur, apontando para a função conotativa presente na poesia, dizia que,

(...) nossas palavras têm, cada uma, mais de um sentido, como se vê nos dicionários. Chamamos isso de polissemia. O sentido é, a cada vez, delimitado pelo uso, o qual consiste essencialmente em triar a parte do sentido da palavra que convém ao resto da frase e como este concorre para a unidade do sentido exprimido e oferecido à troca. É a cada vez o contexto que, como se diz, decide sobre o sentido assumido pela palavra numa tal circunstância de discurso; a partir daí as disputas sobre as palavras podem ser sem-fim: o que você quis dizer? etc. É no jogo da questão e da resposta que as coisas se tornam mais precisas ou se embrulham. Pois não há apenas os contextos patentes, há também os contextos escondidos e o que chamamos conotações, as quais nem sempre são intelectuais, mas afetivas, nem sempre são públicas, mas próprias a um meio, uma classe, um grupo, até mesmo um círculo secreto; há, assim, toda uma margem do não dito, percorrida por todas as figuras do escondido. (RICOEUR, 2012, p. 52)

Para tornarmos conscientes desta rede de significâncias, não podemos escapar a uma profunda experiência e reflexão estabelecida com o objeto estético, seja este musical, pictórico ou literário, onde mais se apresentam como invólucros de todo um complexo tecido expressivo que nos convidam a um processo contemplativo multifacetado e sempre renovado. Sendo assim, concordamos que a transcrição, no interior do universo musical consubstanciado nesse trabalho, mantém uma estrita relação, uma espécie de fio condutor de sua atividade, com o

texto de uma determinada peça musical, no sentido de que sua prática seja fundada e desenvolvida pela própria expressividade e organicidade em potência nessa escritura, vista aqui como um produto estético nascido dos múltiplos traços subjacentes a uma cultura.

Atendo-nos ainda na apropriação do texto pela transcrição musical, poderíamos dizer que tal procedimento nasceria, antes de ser exigido por uma questão de cunho prático e/ou ético, do próprio impulso do desejo. O desejo em questão não concorre à materialidade textual aqui expressa, não apresenta suas pulsões calcadas nos signos pictóricos impressos em folhas de papel. O verdadeiro ímpeto desejante de todo ato transcritivo, assim como também de toda tradução poética, consiste no anseio de apropriação dos ecos expressivos e afetivos relativos à cultura que sustenta um determinado texto, assim como também na aquisição da organicidade e espacialidade do instrumentarium para o qual o texto foi dirigido, seja este musical ou linguístico. Todo esse complexo tecido estrutural se encontra em potência no texto a ser transcrito. Como atividades análogas, transcrição e tradução são expressões inevitáveis deste desejo pelo longínquo, pelo estrangeiro. O texto, conforme indicamos anteriormente, é visto aqui apenas como o invólucro de todo esse rico conjunto de traços, expressões e ecos de uma cultura, estruturas que se sublimam como o verdadeiro objeto de um desejo que acompanha toda ação de apropriação e assentamento, característica às práticas transcritivas e tradutórias. Segundo Patrícia Lavelle,

À luz da constatação da diversidade linguística, a tradução não aparece como uma obrigação coercitiva, inevitavelmente destinada ao fracasso, nem como uma prática em busca de sua teoria, mas como o objeto de um desejo que vai além da necessidade de comunicação interlinguística e de sua utilidade prática. Citando uma tradição que vai de Lutero a Benjamin, passando pelo romantismo alemão, Ricoeur afirma que esse desejo não diz respeito apenas ao sonho de abolir a diferença entre as línguas, seja pela via iluminista da eliminação de todas as intraduzibilidades no âmbito de uma racionalidade universal, seja pela espera messiânica de uma pura linguagem radicalmente expressiva. O desejo de traduzir concerne também à descoberta das potencialidades da língua de partida e dos recursos inaproveitados da língua materna, ao alargamento dos horizontes linguísticos. (LAVELLE in RICOEUR, 2012, p. 11)

Este desejo que acompanha toda atividade transcritiva, como também toda operação tradutória, deve ser sucedido por uma essência ética, que vem a convergir sobre a verdadeira experiência ocorrida perante um objeto estético. Na transcrição musical, um saber *sui generis* que possibilita o desdobramento renovado de toda a potencialidade expressiva presente no texto de origem, a ética vai ao encontro do próprio trabalho interpretativo que consubstancia sua atividade. Transcrever é, ao mesmo tempo, interpretar. O transcritor, consciente não apenas da estrutura musical notada no texto a ser transcrito, mas também de todo um conjunto de saberes que percorrem das influências estéticas às tradições artísticas que sustentam o

objeto em análise, torna-se responsável por reconstruir, no instrumento para o qual se destina o produto de sua atividade, toda essa complexa rede expressiva, que relaciona uma série de construções estéticas e culturais com um determinado funcionamento mecânico e sonoro, próprio ao instrumento apto a torna-las reconhecíveis como tais. Como dissemos anteriormente, por mais que o texto acarrete uma infinidade de leituras possíveis, oriundas da expressiva contingência de traços, expressões e tradições que percorrem uma obra musical, é imprescindível ao ato transcritivo que tais leituras sejam consequência da própria experiência com o texto e seus predicados expressivos, idiomáticos e culturais. Neste ato interpretativo, que consuma toda a atividade transcritiva e tradutória, devemos nos submeter às próprias exigências que se assentam, implícita e explicitamente, no corpo textual, deixá-las nos atingir e nos adequarmos às mesmas, de forma que a própria subjetividade, presente na figura do intérprete, seja sugestionada por aquilo que o complexo “texto-predicado” venha a nos revelar. Na obra “A tradução e a letra” (2012), de Antoine Berman, esse autor faz referência a uma importante passagem de Heidegger a respeito dessa relação da tradução com a interpretação. Segundo Heidegger,

Toda tradução é em si mesma uma interpretação. Ela carrega no seu ser, sem dar-lhes voz, todos os fundamentos, as aberturas e os níveis da interpretação que estavam na sua origem. E a interpretação, por sua vez, é somente o cumprimento da tradução que permanece calada (...). Conforme às suas essências, a interpretação e a tradução são somente uma e única coisa. (HEIDEGGER *apud* BERMAN. 2012, p.26)

De certa forma, este olhar ético sobre a atividade transcritiva faz eco a um expressivo movimento musical que, desenvolvendo-se paralelamente às recentes aquisições musicológicas, tem como bandeira a busca pela fidelidade aos conjuntos históricos, estéticos e interpretativos, necessários para se “recriar”, com o maior grau de aproximação possível, uma performance que não seja apenas um produto oriundo da cultura e do tempo do fruidor, mas sim que tangencie as expressões e traços que perfizeram o tempo e espaço na gênese da obra. Este movimento que se estabelece no interior do núcleo das práticas interpretativas, sendo mais comumente conhecido como “Performance Historicamente Informada”, se desenvolve em decorrência de uma leitura mais especializada da arte, onde o universo estético do autor é valorizado e objetivado na construção da performance musical. A singularidade inerente a esta forma de se perceber a música e suas possibilidades frutivas traz muitos benefícios ao conhecimento da obra no interior de seu predicado cultural e estético, mas também dá vazão a uma série de mal-entendidos a respeito de suas teorias, métodos e aplicabilidades. Essas distorções acarretam alguns equívocos que terminam por diminuir o domínio do fruidor e de

sua posição como atualizador da estrutura estética. O resultado dessa prática pode, em alguns casos, problematizar um olhar dualista para com a arte ao contrapor duas instâncias, uma superior, onde se encontram a obra e seu autor, e uma inferior, própria à atividade interpretativa e suas “leituras”. Sandra Neves Abdo, em seu artigo para a revista *PerMusI* (2000), propõe uma interessante reflexão sobre o conceito de fidelidade no interior das práticas interpretativas musicais. Abordando essa questão, que não deixa também de ser um desdobramento conceitual do tema da ética concernente ao pensamento sobre a tradução, Sandra Abdo reflete sobre o entendimento do filósofo italiano, Benedetto Croce, a respeito da fruição e execução de uma obra musical. Segundo Abdo:

Quanto à execução musical, afirma Croce que seu fim primeiro é “reevocar” fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística. Como se sabe, ainda hoje, é esse o ponto de vista vigente na maior parte das escolas de música, perpetuando-se criticamente, geração após geração, a ideia de que o executante tem como dever “tocar como o próprio compositor tocaria”. (ABDO, 2000, p. 17)

Não podemos deixar de atestar uma certa ambiguidade nesta passagem apontada por Sandra Abdo. “Tocar como o compositor tocaria”, “reevocar o significado original”, assim como outras máximas proferidas em defesa de um suposto olhar investigativo e especializado para com a música, tornam-se expressões sem uma real base de direcionamento analítico, aptas a perpetuar o dualismo relatado anteriormente, apontando uma condição de fruição sem desenvolver, de fato, os caminhos que explicam seu mecanismo. Devemos nos lembrar que a expressividade do objeto estético se torna realizável pela fusão completa do que experimentamos a partir deste e de nossas dobras conceituais, erigidas por uma infinidade de memórias, inclinações, posturas e sentimentos enquadrados no momento da dialética frutiva. Visto que a transcrição musical, assim como a tradução literária, somente se fazem possíveis pela atividade interpretativa, torna-se necessário, mais uma vez, fazer alusão ao papel ético do transcritor e tradutor, que, como fruidores e intérpretes de uma determinada obra, devem buscar no cerne da mesma as leis que regem todas suas estruturas e inclinações expressivas, atualizando-as no instrumento e/ou na língua de destino a partir de escolhas fundadas por uma confluência de interseções estabelecidas entre as expressividades e os funcionamentos dos textos original e transcrito. “A tradução é uma forma. Para apreendê-la enquanto tal, é necessário regressar ao original, pois nele reside a lei da tradução, contida na sua tradutibilidade”, já dizia Benjamin em seu famoso ensaio, *A Tarefa do Tradutor* (BENJAMIN, 2008, p. 84). Como uma atividade de cunho fundamentalmente filosófico, por

sua íntima relação com a experiência e a consequente reflexão sobre a mesma, a transcrição musical necessita de um posicionamento mais poético e pensante, o que se faz imprescindível para que esta se torne necessária não apenas devido a sua inevitável função de preenchimento das mais diversas lacunas repertoriais, mas também pela investigação acerca da própria expressividade musical e dos limites instrumentais no interior do processo de atualização da mesma.

A investigação a respeito da expressão em música e de uma eventual linguagem dos sons é uma preocupação cada vez mais frequente nos estudos da estética musical como também da musicologia. A recorrente aplicação de teorias linguísticas em diversos processos analíticos e composicionais reproduzidos em música, nos permitiram acompanhar o surgimento de construções teóricas que, além de apresentarem suas estruturas fundadas em certa ambiguidade, atestam frequentemente um déficit em relação ao corpo teórico do qual se desenvolvem. Um dos maiores exemplos destas readequações teóricas pode ser analisado no interior da retórica musical, uma categoria originada da retórica da palavra e da abordagem aristotélica do discurso oral e escrito, objetivando a orientação dos compositores dentro de uma nova prática musical que via na expressividade da linguagem verbal sua principal fonte de orientação. Segundo Maya Lemos,

Tomemos como exemplo uma das obras teóricas notáveis do início do século XVII, hoje uma referência importante para o estudo da retórica na música, a *Música Poética* de Joachim Burmeister, de 1606. Já de início o título subentende que é sob a ótica da linguagem verbal que Burmeister vai exibir a sua sistematização dos princípios da composição musical. E, de fato, é muitas vezes com um léxico emprestado ao campo das letras que ele vai enunciar os conteúdos: Burmeister falará, por exemplo, de uma “*sintaxe das consonâncias*” quando se trata de abordar as regras contrapontísticas de consonância (título do capítulo IV); ou de uma “*ortografia*”, ou seja, da necessidade de uma correta notação musical (título do capítulo XI). Mas, uma vez percorrido todo o tratado, nos damos conta de que naquilo que diz respeito às relações propriamente ditas entre a composição musical e a linguagem verbal, os únicos aspectos verdadeiramente desenvolvidos são, de fato, as figuras de elocução, objeto do capítulo XII, e a organização das partes do discurso, rapidamente abordada em parte do capítulo XV. (LE MOS. 2008, P. 49-50)

Como este trabalho propõe uma reflexão sobre o processo de transcrição musical, apresentando um conjunto de obras do período barroco como base para as análises que serão desenvolvidas no terceiro capítulo, e, sob certo aspecto, também problematiza essa perpétua procura pela expressividade na arte, o que se faz mister em uma investigação acerca das potencialidades inerentes às práticas transitivas, cabe-nos determinar um conjunto de ferramentas analíticas que nos permita discutir, através de “*empréstimos*” teóricos consubstanciados em uma real responsabilidade de atualização, as relações que a

mecanicidade e o universo idiomático-instrumental estabelecem com o discurso musical no interior do processo de construção semântica próprio à arte sonora. Pela proximidade e logística de atuação, como também pelo filosofismo que deveria reger eticamente ambas as atividades, acreditamos que o pensamento sobre a tradução pode iluminar as análises acerca do fenômeno transcritivo, como também retirá-lo de certo ostracismo em que foi colocado por sua necessária, mas não menos parcial, função prática.

1.3 – Música e linguagem: aproximações e divergências sob a óptica dos temas que circulam suas respectivas atividades transitivas, tradução e transcrição.

Música e linguagem sempre constituíram expressões passíveis de aproximações teóricas e conceituais. A tradução, fenômeno presente no devir do homem e no cerne de seu ímpeto comunicativo, atestaria mais uma vez esse elo quando colocada frente a transcrição musical, fazendo com que ambas as práticas, por meio de uma dualidade especular, reconheçam-se num *modus operandi* análogo. Contudo, a aproximação entre a tradução literária e a transcrição musical, já anunciada na análise da raiz etimológica de suas nomenclaturas, também nos leva a pensar em que esses processos se diferem. Para além das diferenças presentes na historicidade de cada uma destas atividades, a linguagem traz no seio de sua efetivação a semente da referencialidade, todo seu potencial designativo que a torna essencial ao processo denotativo existente no interior do espaço das Ideias. Já a música, incapaz de expressar de forma delimitada, sempre foi mantida à margem de toda a problemática da verdade. Se o platonismo, no interior da atividade tradutória, divide o texto entre o que este designa, seu sentido, e a carnalidade que suporta sua estrutura, sua forma, cabe-nos pensar como tratar a discussão sobre a transcrição musical através de uma aproximação conceitual com a linguagem que não coloque esta em vantagem por seus méritos referenciais. A crítica à pureza denotativa da linguagem, concepção predominante na cultura ocidental e que possibilitou a consolidação dessa expressão como ferramenta basal para a formulação de ideias e produção de conhecimento, encontra nas teorias de filósofos como Paolo Virno, Adriana Cavarero e Giorgio Agamben uma expressiva discussão a respeito de uma dimensão essencialmente musical e que sempre esteve atrelada ao funcionamento da linguagem. Através de conceitos como autorreferencialidade, negatividade e performatividade, esses três teóricos contestam essa suposta condição irrefutável e referencial da linguagem, afirmando a existência de um plano sonoro que essa instituição compartilharia

com a música. Como relata Barbeitas na conclusão de seu artigo intitulado “*Luzes sobre a música a partir da filosofia da linguagem*”,

A reflexão dos autores citados neste texto pode contribuir para a rediscussão quanto à integridade da linguagem como instituição primordial, em que não se deve naturalizar uma voz totalmente absorvida no sistema da palavra, não se deve pensar numa linguagem totalmente devotada à referencialidade, não se deve esquecer a linguagem como atividade sem obra e primariamente negativa. Nessa perspectiva, a linguagem é imbricada com elementos que comumente associamos à música e à musicalidade. De modo que é possível também tomar a pensar a música (ou aquilo que na música é música...) como uma realidade muito mais próxima a cada um de nós e ao nosso cotidiano do que nos permitimos conceder. (BARBEITAS, 2016, p. 141)

Sob certo aspecto, o pensamento tradicional sobre o fenômeno da tradução poética sempre deu vazão à essa condição referencial da linguagem na construção de suas teorias. A visão etnocêntrica e hipertextual do fenômeno tradutivo, atestada na historicidade dessa prática, afirma uma predileção pela pura restituição do sentido no interior de uma tarefa transitiva. A contingência associada à carnalidade das diferentes letras, torna-se, no núcleo dessa concepção de tradução, um elemento nocivo à própria restituição significativa. Contudo, aproximando-nos dos trabalhos de Walter Benjamin e Antoine Berman, dois dos principais teóricos da tradução pós-Goethe, encontramos um pensamento mais ético e filosófico sobre o problema dessa prática, ampliando o entendimento dessa atividade para além de sua obrigação primal para com o sentido. No interior destas teorias, as críticas externadas à figura do intérprete/tradutor e à tradicional posição subjetiva e etnocêntrica em que este tradicionalmente se encontra, coloca em xeque não apenas a dualidade platônica, problematizada em toda a história da tradução no Ocidente, como também o pensamento comum a respeito do objetivo de qualquer ação tradutória. As atuais discussões travadas pela musicologia, a respeito das noções de autoria, obra e originalidade, muito têm a ganhar através dessa aproximação com a filosofia da linguagem e a teoria da tradução. Ao pensarmos a transcrição musical também no interior destes parâmetros, não apenas ajudamos a amadurecer a discussão sobre seus processos, como também evidenciamos o caráter filosófico desta atividade tão necessária à música ocidental de tradição escrita.

Frente à divisão originária do pensamento acerca do fenômeno tradutório, consubstanciada na polarização entre sentido e letra, devemos nos perguntar sobre as raízes do platonismo no interior dessa atividade, quadro este que se vê perpetuar desde o pandemônio instaurado pelo fracasso de Babel. Acreditamos que a reflexão sobre os reais motivos da divisão original, sobre as tópicas que supostamente conduziriam nossos impulsos através do desdobramento de nossos devires basais, torna-se fundamental em meio a um

debate teórico que, além de propor uma aproximação entre música e linguagem através das atividades de transcrição e tradução, acaba se debruçando sobre conceitos que estabelecem, cada um à sua maneira, suas respectivas interseções com esse problema central. Corpo e alma, logos e pathos, letra e sentido, não apenas se apresentam como personagens que se alternam na história da tradução, como também problematizam o confronto no qual música e linguagem construíram divisas, interseções e analogias no decorrer da história. Para que possamos compreender melhor esses limites que se estabelecem na polaridade relativizada entre o mundo das ideias e o encantamento dos sons, assim como também na luta travada no âmago da tradução entre a carnalidade da palavra e o que esta designa, talvez seja necessário prolongarmos um pouco mais nossas análises, no intuito de apontar não apenas as possíveis falhas e ambiguidades construídas pela tradição etnocêntrica do fenômeno tradutivo, privando-nos de cometer erros análogos no pensamento acerca das potencialidades transcritivas, como também reavaliar os horizontes expressivos em que música e palavra pretensamente construíram suas individualidades.

1.3.1 – Uma crítica à suposta irrefutabilidade referencial da linguagem.

No princípio era o Verbo. Esta famosa abertura do Evangelho segundo João, representando a tentativa de incorporar à tradição cristã a dualidade existente entre ordem e caos, já nos impulsiona para o centro do debate. A primazia da palavra tornou-se, no decorrer das primaveras da chamada instituição social, não apenas o invólucro de toda a categoria “pensante” do homem ocidental, como também de sua própria essência. Este movimento, que nada apresenta de natural, não poderia existir sem o luto. Aliás, nos parece que diante de certas “encruzilhadas”, os caminhos tomados sempre acompanham um certo pesar, seja este consciente ou não. Em meio a forças distintas – não digo opostas, mas fundamentalmente diferentes – o homem grego tomou sua decisão e sepultou o que poderia ter constituído um resultado diverso. Talvez este tenha sido o mito do próprio mito das Sereias. A escolha tomada por Ulisses, sua tentativa de navegar pelo mar das sereias e sair imune do encantamento de seus cantos, representaria não somente a escolha pelo traçado retilíneo, mas também atestaria a decisão mister de nosso destino, decisão esta que não poderia ter sido erigida sem o luto, sem o recalque do encanto, do charme, das paixões, enfim, de todos os componentes que fariam distorcer a irrefutabilidade do logos. Entretanto, o luto é uma instituição fugaz. Podemos não saber a durabilidade do mesmo, mas temos a certeza da condição passageira em que nos encontramos e da futura volta do status quo. O conforto do

consolo só existe por essa sensação de esperança. A experiência de Ulisses, sua escolha pela virtude, não poderia vir, contudo, acompanhada apenas do luto, justamente pelo fato de este se apresentar momentâneo e passageiro. Diante da violência e da paixão que constroem a significância desta escolha, poderíamos dizer que o luto, por sua fugacidade, se vê acompanhado aqui de uma permanente tentativa de recalque. A paixão quase colérica contra o que se tenta silenciar, tão suspeita quanto a própria causa de sua ira, nos coloca perpetuamente diante do mito, perante a eterna dicotomia.

O homem, lançado em sua jornada e refém das necessidades oriundas de seu devir, cunha a linguagem como a primeira instituição social, tornando-se essa não apenas o motivo de sua sobrevivência como também uma possibilidade de mimetizar seus anseios. Não poderíamos dizer que o mito de Babel também retrata essas necessidades? Ao encontrarem o canyon, estabelecido na terra de Shine'ar, os homens iniciam sua empreitada rumo a edificação da torre, mas não apenas desta que se oriunda da junção das pedras, da argamassa e dos demais insumos necessários à sua construção. A edificação da cidade esconde um objetivo muito mais central. “Adonai diz: sim, um só povo, uma só língua para todos: eis o que eles começam a fazer! Agora nada impedirá tudo o que eles terão ensejo de fazer”! (RICOEUR. 2012, p. 44). Diante da onipotência deste ato, Deus, por ciúmes ou por uma medida preventiva, pune a audácia dos homens lançando sobre eles a confusão original, a irreduzível multiplicidade linguística, a impossibilidade de um eterno horizonte comum de linguagem. Se o mito de Babel problematiza a condição da diferença, presente na própria ontologia da linguagem, não poderíamos também ler esse mito como a tentativa de se dispersar toda possível negatividade da mesma, e por extensão, de nossa própria essência? Não seria esta a tentativa de recalque que se revela na significação do mito das Sereias? Aliás, aqui podemos também encontrar o motivo que impulsiona a teoria das ideias em Platão. Como diz Deleuze,

Em termos muito gerais, o motivo da teoria das Ideias deve ser buscado do lado de uma vontade de selecionar, de filtrar. Trata-se de fazer a diferença. Distinguir a “coisa” mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro. Mas todas estas expressões serão equivalentes? O projeto platônico só aparece verdadeiramente quando nos reportamos ao método da divisão. Pois este método não é um procedimento dialético entre outros. Ele reúne toda a potência da dialética, para fundi-la com uma outra potência e representa, assim todo o sistema. (...) O objetivo da divisão não é, pois, em absoluto, dividir um gênero em espécies, mas, mais profundamente, selecionar linhagens: distinguir os pretendentes, distinguir o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico. De onde a metáfora constante, que aproxima a divisão da prova de ouro. O platonismo é a Odisseia Filosófica; a dialética platônica não é uma dialética da contradição nem da contrariedade, mas uma dialética da rivalidade (*amphisbetesis*), uma dialética dos rivais ou dos pretendentes. A essência da

divisão não aparece em largura, na determinação das espécies de um gênero, mas em profundidade, na seleção da linhagem. Filtrar as pretensões, distinguir o verdadeiro pretendente dos falsos. (DELEUZE, 2011, p.259-260).

O pensamento sobre a linguagem como o espaço absoluto das Ideias, construído em torno de uma pretensão denotativa supostamente irrefutável, deve muito à filosofia socrática e platônica. Sócrates, inaugurando a odisseia filosófica ao posicionar-se contra a desonestidade sofística, revelaria a insolúvel problematicidade do saber. Para se erigir uma teoria do conhecimento que escapasse da contingência e das incertezas reveladas pelos sofistas, seria necessário partir do zero. Como o próprio filósofo dizia, “só sei que nada sei”. Sócrates acreditava em poder desenvolver uma linha de raciocínio que fosse imune às mais diversas e possíveis opiniões, onde os questionamentos não dependeriam nem do subjetivismo de seus interlocutores e nem da *doxa*. Não sabendo nada sobre nada, haveria uma chance de o traçado lógico erguer-se por conta própria, sem nenhum tipo de abordagem inaugural que contaminasse, por assim dizer, sua trajetória rumo à verdade. Sabemos, contudo, o que esta teoria apresenta de problemático. Afinal, ela se origina da própria negatividade. Diante de um determinado questionamento, “*O que é a virtude?*”, por exemplo, como poderíamos pensar na possibilidade de encontrar sua solução se, segundo Sócrates, partiríamos da mais absoluta cegueira conceitual? Sem nada a saber a princípio, como poderíamos alegar que o traçado lógico a ser desenvolvido nos conduziria à virtude e à verdade? “Trata-se do Paradoxo de Mênon, que Platão utiliza afim de mostrar que, para resolver o questionamento socrático, é preciso uma teoria do *logos* diferente de uma concepção baseada na problematicidade” (MEYER in ARISTÓTELES, 2003, p. 19). Erguendo sua teoria, ao incorporar certa radicalidade do pensamento socrático, Platão acreditava ter encontrado a solução para o problema levantado por seu antecessor. Apostando sua teoria nas essências, este filósofo não descarta todas as suposições de início, partindo para um raciocínio que isolaria o objeto de seus possíveis desdobramentos. Perante a mesma pergunta realizada anteriormente, “*O que é a virtude?*”, trata-se de responder não sobre a virtude, mas sobre o próprio ser da virtude, sobre a sua essência, partindo da suposição prévia que esta não poderia estar ligada a nenhum outro conceito. Daí a dialética dos rivais, polarizando as essências que preencheriam o universo apodítico e as coisas pertencentes ao mundo sensível. O pensamento platônico se configura na própria operação exclusiva. Talvez no próprio luto. Diante de seu posicionamento contra toda a negatividade, contra as incertezas advindas de toda a contingência, este filósofo também faz uma escolha. Perante a pluralidade de opiniões e discursos, torna-se necessário que o *logos* platônico instaure sua perpétua condição, seu

“traçado” retilíneo em direção à exclusividade, à univocidade. A Teoria das Essências e/ou das Ideias não permitiria nenhum tipo de alternativa e de contestação. O corpo dessa filosofia, desse posicionamento perante nossos devires, não apenas se instaura no cerne do pensamento ocidental, mas também no núcleo da atividade de tradução poética. A condenação das operações transitivas de tradução e transcrição – o que acaba relativizando e promovendo o conceito de simulacro na arte –, a divisão da linguagem entre sua corporalidade e seu domínio inteligível – priorizando esse último em detrimento da multiplicidade linguística –, a noção de perfectibilidade e atemporalidade dada ao original – contrapondo a ideia de efemeridade das obras transcritas e traduzidas –, todas essas e muitas outras questões que convergem aos fenômenos transitivos aqui relacionados tem sua origem no cerne dessa filosofia. Para a mesma, o mecanismo do recalque seria a única medida de defesa possível contra os elementos que distorceriam essa condição denotativa e referencial supostamente presente na linguagem, ou, levando o problema para dentro da atividade tradutória, contra o problema da multiplicidade corpórea e sintática das línguas que, se relativizado no interior de um ato transitivo, acabaria por desviar o sentido e volatilizar a imagem inteligível do texto. Não nos interessa, contudo, discutir aqui os efeitos psicológicos desse que é um dos conceitos pilares da psicanálise, mas sim relativizar sua operação de repressão. Apesar de sua recente constatação médica, tal mecanismo psicológico sempre acompanhou o homem, privando-o do confronto de tudo aquilo que o perturba. Para a exatidão do pensamento platônico, torna-se mister eliminar toda a contingência, fazê-la cair no esquecimento e impedir toda e qualquer operação que pudesse reverter tal quadro, evitando a emersão de tudo que antes fora refutado. Tornando-se sintomático o que se reprime, a volta à realidade consciente só poderia ser realizada pelo contágio de seus derivados - os sonhos, o encanto, o contingencial. Sob este prisma, conseguimos entender um dos motivos da censura que Platão dirige à música. Segundo Jankélévitch,

Platão acredita que esse poder de alvoraçar os curiosos não deve ser confiado a qualquer flautista, que o músico, como o reitor, lida com encantamentos perigosos, que o Estado deve regulamentar, no contexto de uma ortopedia saudável, a utilização do influxo musical. Aquilo que é musical não é a voz das Sereias, mas o canto de Orfeu. As Sereias marinhas, inimigas das Musas, não possuem outro objetivo além de desviar, confundir, retardar a odisseia de Ulisses: em outros termos, elas fazem descarrilar a dialética do reto itinerário que dirige ao dever e à verdade o nosso espírito. É assim que os cantos cativantes da pérfida Tamara, em Michail Lermontov, conduzem à morte o viajante. O que podemos fazer, para não sermos seduzidos, senão nos tornarmos surdos a toda a melodia e suprimirmos, junto à tentação, a própria sensação? (JANKÉLEVITCH, 1983, manuscrito)

Diferentemente da linguagem, a música sempre esteve ligada ao contingencial, às paixões, ao encanto. A raiz da objeção que se faz ao seu poder, o motivo pelo qual o logos platônico condena sua liberdade, encontra-se no seu modo de operação e na natureza de sua essência, o que esta produz pelo seu encanto – o afecto. Esquivando-se da lógica e da pontualidade, o afecto se levanta de um universo sensível, distorcendo a imagem do uno, do singular. Eis aqui o porquê da preocupação com uma ética da música que se entrelaça com um projeto metafísico com repercussões no campo artístico. A música, ligando-se ao encanto, atestaria a inefabilidade de seus domínios como também de sua atividade. É contra o canto que o Ocidente luta, especialmente o canto desvinculado da palavra e que impediria o exercício das virtudes éticas. A leitura mais recorrente do mito das sereias enfatiza justamente a melodia destes seres como o elemento responsável pela distorção da razão. O poder enfeitiçador do canto seria supostamente o motivo pelo qual os marinheiros se lançariam ao mar perante o primeiro sinal de contágio. Para Platão, a virtude não se tornaria possível e realizável por mera hipnose, pelo encantamento, mas sim pela estrutura da lógica, por escolhas exercidas em plena lucidez. Se fez então necessário insurgir-se contra o poder dos sons, contra as paixões que estes suscitam sem uma etiologia identificável, tornando-se alvo de censura todas as atividades e ações que se ligariam à essa expressão. Não é de se espantar a objeção que Platão fazia também à retórica, enxergando nessa atividade uma vazia abertura do pensamento, que nos colocaria em constante contato com o universo sensível, aqui tão útil às atividades sofísticas. A retórica, atividade onde se faz mister a manipulação das paixões como um meio para alcançar seu objetivo – a persuasão, a doutrina –, não poderia ser analisada como uma instituição híbrida ao se constatar, no cerne de sua essência, a junção da linguagem com a musicalidade, tão necessária para ascender sua prática à condição pela qual se torna vítima da censura revelada anteriormente? Aristóteles nos responde,

A pronúncia assenta na voz, ou seja, na forma como é necessário empregá-la de acordo com cada emoção (por vezes forte, por vezes débil ou média) e como devem ser empregues os tons, ora agudos, ora graves ou médios, e também quais os ritmos de acordo com cada circunstância. São, por conseguinte, três os aspectos a observar: são eles volume, harmonia e ritmo. Aqueles que, entre os competidores, empregam estes três aspectos arrebatam quase todos os prêmios; e tal como os atores têm agora mais influência nas competições poéticas do que os autores, o mesmo se passa nos debates deliberativos devido à degradação das instituições públicas. (ARISTÓTELES, 2005, p.242)

A retórica, na efetivação de sua máquina persuasiva, abarca alguns dos pilares do fenômeno musical. Como diz Aristóteles, fixando na voz sua condição de possibilidade, a chamada Arte da persuasão nos conecta com o que a linguagem apresenta de musical, com esse universo

contingencial, eminentemente sensorial que se tenta excomungar da palavra. A polarização entre música e linguagem, historicamente estabelecida por uma falsa noção de exclusividade referencial que supostamente responderia a essa última, torna-se, diante do que foi exposto, um conceito carente de maiores explicações e passível de uma série de contrapontos. Não só a linguagem permite uma aproximação com o universo encantatório dos sons musicais, o que podemos confirmar nas hibridações existentes na retórica e na poesia, como também enxerga em um de seus principais fenômenos, a tradução, uma atividade análoga à transcrição musical. Ambos processos, tendo como núcleo de suas tarefas o trânsito de expressividades entre localidades mecânicas distintas, são potenciais ferramentas na iluminação do devir “comunicacional”, presente tanto na linguagem verbal como na linguagem musical. O entendimento da linguagem e, por associação direta, do fenômeno tradutório fora de um vínculo exclusivo com o sentido e com o domínio referencial das palavras, não apenas recondiciona o pensamento a respeito do próprio fenômeno semântico, agora consubstanciado na relação entre som e palavra, como também põe luz na questão relativa a uma possível “realidade sonora” presente nas obras musicais. Importantes filósofos da linguagem, em suas tentativas de visualização da contingência não como o lugar de desvio, mas sim como uma possível instância que agiria em prol dessa expressão, questionam a possibilidade da efetivação da linguagem e de sua força sem que essas contivessem em potência o encanto proveniente do universo sonoro. Tais problematizações revelam-se importantes para que possamos entender melhor o lugar que a música e todo o encantamento oriundo dessa ocupam perante a linguagem e sua pretensa condição de univocidade, além de propormos uma reflexão sobre o processo transcricional que o coloque em evidência não por sua função repertorial, mas sim por sua vocação na iluminação dos compostos significantes em música.

1.3.2 – O universo sonoro e contingencial como intrínseco à formulação da linguagem.

No princípio eram as paixões. A linguagem – instituição social fundamentada no compartilhamento de signos, noções, ideias e práticas em comum – não poderia ter nascido conjuntamente ao homem, como se fosse geminada em seu cerne produtivo pela ação benevolente de um Deus ansioso por ver seus resultados. Completamente refém da contingência, latente em suas primeiras experiências, o homem agia, a princípio, pelas paixões. No início era ação e reação. Como diz Rousseau (p. 163), transportando-nos para a Idade Moderna,

Assim devia ser. Não se começou raciocinando, mas sentindo. Pretende-se que os homens inventaram a palavra para exprimir suas necessidades; tal opinião me parece insustentável. O efeito natural das primeiras necessidades consistiu em separar os homens e não em aproximá-los. Era preciso que assim acontecesse para que a espécie acabasse por esparramar-se e a Terra se povoasse com rapidez, pois sem isso o gênero humano ter-se-ia amontoado num canto do mundo e todo o resto ficaria deserto. Daí se conclui, por evidência, não se dever à origem das línguas às primeiras necessidades dos homens; seria absurdo que da causa que os separa resultasse o meio que os une. Onde, pois, estará essa origem? Nas necessidades morais, nas paixões. (ROUSSEAU, 2008, p. 163)

As paixões excitam nossos órgãos, tornando-se inevitável a expressão. Como foi dito acima, ação e reação. Através da voz, iniciam os primeiros balbucios, que se alternam mediante a força e a espécie da paixão pela qual os homens são submetidos. Diante de opostos, como a cólera e a calma, os homens articulam suas vozes de modo a mimetizarem seus estados de espírito. Ritmo, altura, intensidade, acento, todas essas estruturas que possibilitam o fenômeno musical e o torna capaz de lançar seu feitiço, também iriam gradualmente compor, pelo contágio do sensível, o lugar da comunicação verbal, desenvolvendo as primeiras articulações e inflexões desta prática. A linguagem está carregada dessas forças e mesmo na mais estéril sentença poderíamos encontrar tais agenciamentos. O que seria possível dizer do discurso moralista de Platão perante os sofistas? Para a defesa de sua tese, este não teria que recorrer ao próprio universo afetivo, a fim de fazer valer a veracidade de seu discurso perante o de seu oponente? E se fosse possível nos privar da contingência presente na voz, dos lamúrios e exaltações que constroem sua periodicidade, atendo-nos apenas à escrita? Poderia esta se proclamar capaz de transmitir o raciocínio na sua forma mais pura e livre da diferença e de qualquer desvio? Talvez isto não seja possível nem na própria escrita, onde se acreditava em poder substituir a expressão pela exatidão. Como foi dito acima, mesmo a sentença mais estéril e passível de univocidade não estaria imune à contingência. Isso porque toda mensagem linguística, por mais pontual que seja, acaba por realizar-se em um trânsito, colocando em jogo os personagens do discurso assim como todo um conjunto de experiências pretéritas que influenciariam suas possibilidades de leitura e argumentação. Diante da mesma expressão, infinitas leituras se revelam possíveis. A teoria da interpretação já constataria tal fato e a teoria da comunicação elevaria ainda mais suas condições perante uma permutação probabilística de resultados. Os elementos responsáveis pela formação de uma sentença – sujeito, verbo, adjetivo, substantivo, etc. –, ao possibilitarem o estabelecimento da relação entre significantes e significados na oração, pedem o auxílio de seus possíveis interlocutores para que o evento se faça comunicativo de fato. Ao colocar-se perante a oração, aquele que a interpreta faz concentrar sobre cada um dos elementos da sentença um emaranhado de traços

culturais e de memórias constituídas de experiências passadas, o que lhe permite também compreender o evento comunicativo a partir de suas próprias perspectivas. A diferença não poderia escapar à linguagem, devido também a este trânsito que se faz presente no interior do ato comunicativo. Tornando-se necessária a interlocução para que a mensagem se apresente como tal, a experiência linguística pressupõe uma atualização por parte de seus interlocutores, o que já poderíamos caracterizar como uma perturbação da tão defendida pureza apodítica que a linguagem supostamente carregaria. Existe no devir desta expressão uma certa função referencial que sempre carecerá de atualização, daí a necessidade e constatação dos agentes do discurso, das personagens que constroem sua possibilidade e encaminham seus direcionamentos.

Estando em potência na linguagem, a contingência asseguraria a impossibilidade de sua suposta univocidade. As histórias se originam das palavras, mas também daquilo que é essencialmente musical e as habita, dando-lhes o brilho necessário em cada ocasião. “Foram em verso as primeiras histórias, as primeiras arengas, as primeiras leis. Encontrou-se a poesia antes da prosa, e haveria de assim suceder, pois que as paixões falaram antes da razão”, já dizia Rousseau (p. 186). A poesia, arte da palavra, também não contaria com o que esta tem de musical? A musicalidade presente nesta expressão artística é um dos fatores que condicionam a própria operação poética, outro representante do *melos*. A poesia, esquivando-se da apoditicidade, se renderia assim às operações do charme e do encanto. Como exemplo destas operações poderíamos citar a repetição. Aristóteles já alertava a respeito do prejuízo que a reiteração proporcionava ao discurso. Afinal, o próprio paradoxo de Mênon, do qual tratamos anteriormente, já expunha tal condição: se uma determinada afirmação já foi introduzida, onde estaria a necessidade de reiterá-la? Na poesia, entretanto, a repetição é muitas vezes a própria causa de sua riqueza, o fundamento de sua poeticidade, responsável pela sua ação quase hipnótica. Na poesia ou no ritornelo musical, a repetição poderia construir continuamente surpresas e inovações, contribuir para a criação de uma atmosfera poética, seja esta literária ou musical. Como coloca Jankélévitch,

Se a reiteração é imediata e literal, se a “reprise” pura e simples pode constituir, em música, uma espécie de renovação, o mesmo valerá, a fortiori, para a reexposição ou reaparição dos temas nas obras cíclicas. É no discurso e na prosa que as repetições estão proscritas: pois o discurso, quer desenvolva um sentido, quer exponha ou demonstre uma tese, avança pelo progresso dialético e caminha em linha reta sem retornar nem retroceder. Neste âmbito, aquilo que é dito não precisa ser mais dito, aquilo que é dito é definitivo: uma única vez é suficiente e todo o recomeço é supérfluo, como é inútil e deplorável a piada que, pela boca do humorista profissional, é repetida em excesso (JANKÉLÉVITCH, 1983, manuscrito).

A única retórica admissível aqui seria a do encantamento. Diante da sistematização e do desenvolvimento teórico de um logos platônico que pretensamente se libertaria da problematidade contida no universo sensível, tornar-se-ia indispensável, para que a teoria tivesse a força pretendida, se desfazer de certo tipo de encanto que poderia estar em potência no seu discurso. Tornava-se necessário construir um domínio do pensamento que estivesse imune ao resto contido no charme e na musicalidade, mantendo o controle sobre as propriedades sonoras e sensíveis com o objetivo de que as mesmas não influenciassem a suposta irrefutabilidade do logos platônico. Contudo, diante da já mencionada permanência do fenômeno musical no interior das múltiplas sociedades, perante sua inexorável existência em nosso devir, frente ao contágio que seus encantos promovem nos homens e em suas expressões, caberia perguntar se os cantos das musas não teriam uma função para além de si mesmos. Se a música, através das profundas relações com o universo sonoro e contingencial, vive em potência na linguagem, seria ela possível, por meio desse contágio, expressar algo além de si mesma? Segundo Jankélévitch,

Decifrar no sensível não sei que mensagem críptica, auscultar no cântico e por detrás dele algo de outro, perceber nos cantos uma alusão a outra coisa, interpretar o que se escuta como alegoria de um sentido inaudito e secreto, são estes os traços permanentes de toda a hermenêutica, aplicáveis, em primeiro lugar, à interpretação da linguagem. (...) Contudo, por si mesmas, as palavras já significam algo: as suas preferências naturais, as suas tradições resistem à arbitrariedade e limitam a nossa liberdade de interpretação: a linguagem do hermético que fala com palavras veladas já possui um sentido literal... E quanto à música? Diretamente e em si mesma, a música nada significa senão por associação ou convenção. A música nada significa, portanto, tudo significa(...) Pode-se levar as notas a dizerem o que se quiser, conceder-lhes qualquer tipo de poder analógico: elas não haverão de protestar! (JANKÉLEVITCH, 1983, manuscrito)

Acreditamos, contudo, que como uma atividade imersa no devir e mister na edificação estrutural de uma determinada sociedade, a música não poderia de fato estar aberta a todas as possíveis formulações, apesar de Jankélévitch não se preocupar com uma interpretação contextualizada culturalmente na experiência musical. “A musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada, constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas”, diz Acácio Piedade (PIEADADE, 2011, p. 104). Tornando-se parte de uma memória, a música associa-se aos demais elementos que totalizam uma determinada “moldura” histórica, na qual circulam conjuntos limitados de conceitos, ideias, percepções, traços, entre outros agenciamentos. Por mais que a música possa ser alvo de infinitos devaneios significantes e expressivos, fato observável na própria relação interpretativa estabelecida tradicionalmente com a obra de arte, a música de uma determinada sociedade, estando imersa em sua cultura e sendo vivenciada pelos homens que a

praticam, desenvolve, entre estes, um traçado inteligível em comum, possibilitando o reconhecimento de suas atmosferas e expressividades.

Talvez a música não possa significar de maneira pontual, particular e objetiva, assim como a linguagem se prestaria a fazer, por mais dúvidas que tenhamos quanto a esta pretensa e irrefutável univocidade da palavra. Se esta última lida com o sentido demonstrável e se de fato a filosofia consiste da meditação acerca de um tema específico, a música, associando-se ao universo do encanto, mais se vincularia à formação de atmosferas, de tridimensionalidades que aportariam o sentido do sentido. A música se prestaria a extrair do sentido sua atmosfera, sua climatização, transformando-o em paisagens sonoras que não se direcionariam à possíveis pontualidades conceituais, mas sim a evocações “pneumáticas” fruto das percepções extraídas do objeto. Trata-se de passar das percepções para os perceptos, das afecções para os afectos. Sobre esses conceitos, Deleuze e Guattari escrevem:

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc. A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã. Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 193)

Não seriam esses “blocos de sensações” os próprios cenários que a música desenvolveria em torno dos sentidos primários? Contando em “linhas gerais”, a música transpõe o sentido para um outro plano, assim como um feixe de luz que, ao passar de um meio físico para outro, sofre um desvio de sua direção original pelo fenômeno da refração. A música está localizada nessa zona fronteira entre o encanto e a denotação, além da qual deixaria de ser propriamente musical orientando-se em direção à realidade ou aos modelos impostos pelo logos e pela visualidade. Escapando de uma condição reducionista, o encanto emitido por seus cantos faria parte de uma dimensão inefável que não permitiria, somente através da textura da linguagem, ser alcançado em toda sua plenitude, justamente por essa condição de plurivocidade inerente ao fenômeno musical. Se a arte, como dizem Deleuze e Guattari, mantém por si só seus compostos e encantos de pé, não dependendo da atualização vivida por seus fruidores para fazer perpetuar sua força e expressividade, como poderíamos confrontá-

los e delineá-los sem a pura e subjetiva intervenção de nossos anseios, vivendo de fato a verdadeira experiência de suas atmosferas expressivas? Perante as nossas constantes tentativas em conferir uma dimensão de profundidade à música, diante do intencionalismo para com uma necessária evidência da expressividade musical, como poderíamos nos confrontar com essas forças que se revelam diluídas nas atmosferas musicais pela ação de seus perceptos e afectos? Talvez o esforço por alcançar as matrizes dessa expressividade poderia encontrar êxito por meio da essência revelada no interior de uma operação linguística quase tão antiga quanto a própria instituição que a possibilita. Acreditamos que é na essência transitiva da tradução que colocamos em evidência as formas e os limites dos núcleos composicionais e geográficos comuns a esse fenômeno linguístico, pondo luz sobre os processos de construção semântica do texto poético, assim como nas relações interseccionais estabelecidas entre as mecanicidades das línguas e o universo inteligível.

1.4 – O pensamento moderno da tradução, relativizado nas teorias de Walter Benjamin e Antoine Berman, como referencial teórico para o debate a respeito do cerne da expressividade em música.

O mito de Babel, ao retratar a origem da dispersão e confusão linguística, também contextualizaria, indiretamente, a própria operação tradutória. Perante a multiplicidade de línguas, o caminho mais óbvio seria a tradução. Nela está ancorada a maneira pela qual lidamos com essas diferenças. Ao analisar as teorizações que objetivaram mapear essa operação desde São Jerônimo, considerado o santo padroeiro dos tradutores, encontramos entre essas um determinado conceito em comum que, agindo como força motriz desses pensamentos, distorceria a verdadeira essência da tradução e uma real experiência com a linguagem ao instituir o método da divisão. O platonismo é, sem sombra de dúvida, o “pano de fundo” do maior dualismo existente na operação tradutória: a polarização existente entre a tradução palavra-por-palavra e a tradução sentido-por-sentido. Corpo e alma, logos e pathos, logos e melos, letra e sentido, todos esses dualismos se alternaram na história desta atividade, o que de certa forma possibilitou a formação de um epifenômeno tradutivo marcado por três traços: etnocentrismo, hipertextualismo e platonismo. Para Berman, “a essência etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução recobre e oculta uma essência ainda mais profunda, que é simultaneamente *ética, poética e pensante*” (BERMAN, 2012, p. 34). A dualidade erigida culturalmente entre o modelo, marco histórico e insubstituível, e seu simulacro, tentativa de representação do original, coloca em evidência não apenas a anedota consumada na expressão

traduttore-traditore, mas também a própria relação frutiva que o receptor estabelece com a obra. Diante da parcialidade em que nos colocamos frente ao objeto estético, parece termos esquecido da própria magia da arte, do encantamento que partiria sempre de seus próprios materiais. Sabemos que uma obra de arte é um todo orgânico, cuja atualização parte, ou deveria partir, da pura experiência com seus blocos de sensações, com seus perceptos e afectos. As considerações e atualizações da obra vetorizada impreterivelmente a partir da figura do fruidor/leitor, não poderiam, por sua dimensão subjetiva, ser positivas para o conhecimento da expressividade poética da mesma, justamente pelo fato de toda leitura já se apresentar como um desvio.

Como resolver então esse paradoxo? Dentre uma série de teorias da tradução, dois textos em especial nos chamaram muito a atenção. No interior dessas duas teses, as análises sobre o fenômeno tradutivo se desenvolvem através de ópticas essencialmente novas, ambas se desvencilhando do subjetivismo e da dualidade presente na oposição entre forma e sentido. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, de Antoine Berman, e *A Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin, configuram-se como dois dos mais potentes pensamentos sobre a tradução poética pós-Goethe. Ambos os autores, assíduos críticos da tradicional visão etnocêntrica sobre a tradução, enxergam nessa operação uma efetiva possibilidade de alargamento linguístico, que de certa forma deriva da superação do luto relativizado na dualidade platônica entre modelo e simulacro. Para estes teóricos da tradução, traduzir é aceitar uma perda, mas também se felicitar pela renovação linguística condicionada pelo alargamento de suas fronteiras. Seja pela eticidade inerente à teoria de Berman ou pela teoria metafísica de Benjamin, a tradução aqui é pensada através de um processo de superposição linguística que não apenas a dispensaria de sua tradicional e exclusiva obrigação para com o sentido, mas também nos impulsionaria para o cerne da potência enunciativa inerente à linguagem, para a própria estrutura de seu devir. A defesa pelo *estrangeirismo* no processo tradutório, a importância dada a mecanicidade e à sonoridade das línguas na formatação do universo significante da obra poética, a crença no fenômeno tradutório como iluminador do simbolizado que residiria no devir da linguagem, todas essas questões nos fazem refletir, por meio de um desenvolvimento análogo, sobre a possibilidade do processo de transcrição evocar a profundidade expressiva em potência no texto musical de origem. Acreditamos que a aproximação teórica com os pensamentos de Berman e Benjamin acerca do fenômeno tradutório, principalmente com o conceito de estrangeirismo desenvolvido em suas respectivas teorias, além de propor uma releitura do processo transcricional, consubstanciada

na fidelidade e eticidade para com as relações idiomático-discursivas em potência no texto a ser transcrito, nos ajuda a retirar essa prática de um certo ostracismo em que foi colocada por sua histórica função repertorial.

1.4.1 – Benjamin e a visão messiânica sobre a tradução.

Walter Benjamin, nascido no dia 15 de julho de 1892 na cidade de Berlim e falecido em 27 de setembro de 1940, foi um tradutor, crítico literário, ensaísta, filósofo e sociólogo alemão. Ligando-se à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica, Benjamin foi um profundo conhecedor da língua e cultura francesas, traduzindo para o alemão importantes escritores como Baudelaire e Proust. Este autor desenvolveu seu trabalho sendo fortemente influenciado pela estrutura do pensamento kantiano, apesar de enxergar essa filosofia como um ponto de partida para o desenvolvimento de um pensamento menos arraigado às inflexibilidades do Iluminismo. Em sua dissertação de mestrado, Andréia Meinerz escreve:

O texto de Walter Benjamin “Sobre o programa de filosofia do futuro”, de 1918, publicado postumamente, é contemporâneo da tese de doutoramento “O conceito de crítica de arte no romantismo alemão” (1917-1919; publicado em 1920). Nesse artigo, Benjamin aponta algumas tarefas e desafios para um programa de uma filosofia vindoura. O cume de sua preocupação firma-se na crítica ao sistema kantiano e à concepção da época da qual ele era tributário – a chamada era do Iluminismo. É preciso ressaltar que embora Benjamin, no referido texto, faça severas críticas aos conceitos kantianos, ele considera Kant o ponto de partida de qualquer reflexão filosófica. Trata-se de uma tentativa de incorporar ao sistema kantiano novas formulações e problemas, mas sem, no entanto, abandonar o kantismo nem sua pretensão sistemática. (MEINERZ, 2008, p. 26-27)

Dentre a multifacetada produção intelectual benjaminiana, vale citar a expressiva contribuição deste autor para as teorias da tradução e da história, além do vanguardismo expresso na articulação das tendências de recepção da obra de arte. Obras como as *Teses Sobre o Conceito de História* (1940) e *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936) atestam toda essa potência e originalidade do pensamento benjaminiano. Originalidade esta que não poderia se apresentar de forma mais singular que no seu famoso ensaio de 1921, *A Tarefa do Tradutor*.

A *Tarefa do Tradutor*, uma das mais aclamadas análises do fenômeno tradutivo, nos apresenta uma visão firme e confiante acerca da tradução, que, como operação, somente seria possível pela existência de uma dimensão metafísica que o autor denomina de “Língua Pura”. Tomadas isoladamente, as línguas tenderiam a se excluir. Se Benjamin colocava a tradução como uma experiência que expõe a relação mais íntima entre as línguas, não o fazia em defesa de suas singularidades, pelo isolamento de suas palavras e frases. Muito menos pelo

isolamento do sentido dessas últimas. Tais procedimentos, aliás, seriam profundamente voláteis e só conseguiriam tornar a reverberar o platonismo no interior da atividade tradutória. Para o autor, a proximidade entre as línguas, essa intimidade que a verdadeira tradução visa iluminar, também não estaria em suas historicidades e possíveis relações de parentesco, mas sim no fato de que as línguas se assemelham naquilo que pretendem dizer, no que elas objetivam designar. Somente pela totalidade das intenções designativas de todas as línguas que a tradução nos colocaria em contato com a Língua Pura. Essa última, estando em um plano metafísico que antecederia todas as formulações linguísticas possíveis, seria o invólucro de todo o real linguístico, de toda a sua potencialidade. Sobre essa instância, Benjamin diz:

Essa língua, porém, em que frases, obras e juízos isolados jamais se entendem, razão pela qual permanecem dependentes de tradução é aquela na qual, entretanto, as línguas coincidem entre si, completas e reconciliadas no seu modo de designar. Contudo, se, de fato, existir uma língua da verdade, na qual estão guardados sem tensão e mesmo silenciosamente os últimos segredos que o pensamento se esforça por perseguir, então essa língua da verdade é a verdadeira língua. E é precisamente esta, em cujo pressentimento e descrição se encontra a única perfeição pela qual o filósofo pode esperar, que se encontra intensamente oculta nas traduções. (BENJAMIN, 2008, p. 75)

A Língua Pura conteria toda a dimensão expressiva que faltaria às palavras tomadas isoladamente. Toda língua imersa em sua singularidade, ao realizar um determinado recorte do real linguístico, também problematizaria o resto que existe por detrás de qualquer elemento comunicável. Há na linguagem um simbolizante, que se faz reverberar nos próprios elementos e materiais desta língua, e um simbolizado que se origina no próprio devir das línguas. Apresentando-se como o resto que faltaria às palavras e sentenças tomadas isoladamente, o simbolizado, visto aqui como o somatório de todas estas essências que se encontram em potência mesmo nas palavras mais pontuais e se veem parcialmente desnudadas pela verdadeira operação tradutória, se configuraria como o próprio núcleo da Língua Pura. Como disse Benjamin, “transformar o simbolizante no simbolizado, recobrar a pura língua plasmada no movimento da linguagem – esse é o único e grandioso poder da tradução” (2008, p. 79). Este é o grande trunfo da tradução. Colocar-se diante das essências e da verdade que compõem a textura da Língua Pura só poderia ser possível por meio do fenômeno de tradução.

Benjamin, no seu emblemático ensaio de 1921, não apenas circunscreve a operação tradutória dentro de uma nova perspectiva, enxergando na “Língua Pura” sua condição messiânica, como também a relaciona com o verdadeiro trabalho intelectual e filosófico, apostando na alteridade como contraponto necessário ao perpétuo subjetivismo fomentado no

tradicional pensamento sobre essa atividade. Ao reconhecer o outro e sua possibilidade de coexistir em universos linguísticos assimétricos, operação que nos aproximaria da condição metafísica da “Língua Pura”, Benjamin propunha se pensar a tradução como um real exercício dialético, estabelecendo o estrangeiro dentro de seu próprio sistema de particularidades sem, contudo, deixar de se afirmar como agente e mediador dessa atividade transpositiva.

O tradutor, como mediador dessa atividade, se vê como cumpridor de não apenas uma, mas de duas tarefas. O trabalho da tradução coexiste em duas vertentes: a submissão à alteridade e a autoafirmação de quem a pratica. A primeira vertente remete ao trabalho da lembrança. Nesta tarefa, o tradutor traz à tona, ou melhor, tenta salvar, aquele universo contingencial de expressões, formas, ritmos, estilos e traços culturais em potência no texto a ser traduzido. A segunda vertente remete ao trabalho do luto. A tradução, como uma atividade resultante do fracasso de Babel, atesta sua impossibilidade de total adequação aos universos linguísticos que compõem a dialética necessária à sua operação. O tradutor, no processo de acolhimento do estrangeiro, não deixa também de se auto afirmar linguisticamente, tornando-se responsável pela intersecção estabelecida entre as línguas postas em jogo na tradução. Traduzir é aceitar uma perda, pois, segundo Benjamin, apenas na dimensão inefável da Língua Pura que a totalidade das intenções designativas conviveriam harmoniosamente. Sobre a aceitação desta perda, Ricoeur escreve:

Nossa comparação com o trabalho da lembrança, evocado por Freud, encontrou assim seu equivalente apropriado no trabalho de tradução, trabalho conquistado sobre o duplo front de uma dupla resistência. Bem, chegou-se a esse ponto de dramatização em que o trabalho do luto encontra seu equivalente em tradutologia, trazendo sua amarga, porém preciosa compensação. Eu o resumirei em uma palavra: renunciar ao ideal da tradução perfeita. Apenas essa renúncia permite viver, como uma deficiência aceita, a impossibilidade enunciada há pouco de servir a dois mestres: o autor e o leitor. Esse luto permite também assumir as duas tarefas reputadas discordantes de “levar o autor ao leitor” e de “levar o leitor ao autor” (...) Ora, esse sonho não foi inteiramente enganoso, pois ele encorajou a ambição de trazer à luz a face oculta da língua de partida da obra a traduzir e, reciprocamente, de desprovincializar a língua materna, convidada a se pensar como uma língua entre outras e, até mesmo, perceber a si-mesma como estrangeira. (RICOEUR, 2012, p. 27-28)

Aceitando a impossibilidade de uma recuperação plena dos significados e universos expressivos que perfazem o texto original, Benjamin nos apresenta uma posição sobre a tradução que, apoiada na ética e no compromisso de interseccionar as línguas em jogo nessa atividade, nos aproximaria da própria potência enunciativa oculta no devir das línguas. O alargamento das fronteiras linguísticas, condição necessária à tradução para que as línguas caminhem em direção a essa ancestralidade originária que configura o núcleo da Língua Pura, assim como a superação do luto que sempre acompanhou a tradução e fez reverberar no cerne

de sua operação o dualismo platônico erigido entre o texto original e seu simulacro, se tornam, para esse importante teórico da tradução, a verdadeira esfera messiânica dessa atividade. Jeanne Marie Gagnebin, no prefácio do livro “Walter Benjamin: tradução e melancolia”, de Susana Kampff Lages, escreve:

A “Tarefa do Tradutor” não é uma suposta lamentação sobre a perda da língua originária única, como ainda o interpretam alguns comentadores que tentam encaixar o ensaio de Benjamin de 1916, “Sobre a Língua em geral e sobre a Língua dos Homens”, e o ensaio posterior sobre tradução numa derradeira especulação pseudomística sobre a prima língua. Pelo contrário, as quatro leituras referidas por Susana e por ela retomadas na sua própria proposta de interpretação transformam a ideia de perda “numa estratégia de superação da própria ideia de impossibilidade ou perda, ou seja, numa defesa contra a melancolia”. O conceito-chave que possibilita tal transformação é o de traduzibilidade, já presente na reflexão inaugural do romantismo de Iena sobre crítica e tradução e, também, na mística judaica da Cabala (ou tradição). No texto benjaminiano, diz a autora, esse conceito é “atravessado (mas não dominado) pelo influxo melancólico” porque pressupõe “a aceitação de uma distância, de uma separação de um fundo textual reconhecido como anterior, por definição, inapreensível em sua anterioridade”, mas também porque “implica uma destruição voluntária desse texto anterior e sua reconstituição, em outro tempo, outra língua, outra cultura, enfim, em uma situação de alteridade ou outridade radical”. (GAGNEBIN in LAGES, 2002, p. 20)

Sendo assim, a “Tarefa do Tradutor” nos coloca em contato com a verdadeira dimensão filosófica que compõe essa atividade. Uma filosofia que atesta seu compromisso e sua tarefa para com o texto original – pensado aqui como o invólucro da singularidade estilística do autor, das relações mecânico-discursivas em potência na obra e dos múltiplos focos das culturas que a possibilita –, assim como para um posicionamento de humildade condicionado à renúncia da tradução perfeita e, por fim, para com o dever ético que deve reger toda operação tradutória. Ética esta que influenciou toda uma nova geração de teóricos da tradução que, como assíduos críticos do platonismo e da subjetividade latente no tradicional pensamento sobre essa atividade, enxergavam a estrangeirização como horizonte de sua condição efetiva, sua possibilidade de existência fora de uma obrigação primal para com o sentido. Entre esses teóricos, Antoine Berman talvez seja o que mais desenvolveu o problema da ética e a crítica da subjetividade no interior da tradução, desdobrando e potencializando essa reflexão em toda a obra que produziu acerca dessa atividade.

1.4.2 – Antoine Berman e a Letra.

Antoine Berman foi um filósofo, literário e um importante crítico e teórico da tradução. Nascido em Argenton-sur-Creuse no ano de 1942 e falecido no ano de 1991, Berman traduziu para o francês inúmeras obras em alemão e espanhol. Assíduo discípulo de Benjamin e Schleiermacher, Berman sempre problematizou a tradução como uma operação

apta a recepção do estrangeiro³. Berman foi responsável por uma série de títulos sobre a prática da tradução, estando *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*, publicado pela primeira vez em 1991, entre seus trabalhos mais expressivos.

Schleiermacher, predecessor de Berman, enxergava na atividade tradutória duas possibilidades que se opunham uma a outra: o tradutor, como o mediador entre núcleos linguísticos distintos, pode optar por levar o leitor ao encontro do autor, ou pode beneficiar o leitor fazendo com que o autor vá ao seu encontro. Berman acredita que esta segunda vertente, além de ter sido responsável pela formação de um epifenômeno tradutivo calcado no hipertextualismo, etnocentrismo e platonismo, também havia dominado, durante a maior parte da história da tradução, o pensamento a respeito dessa prática. Livia Lopes Chaves, em sua dissertação de mestrado intitulada de *Alçapões da casa da memória*, analisa essas três instâncias no interior de uma tradução francesa da obra *Lavoura Arcaica*, do escritor brasileiro Raduan Nassar. Sobre essas figuras, Livia Chaves escreve:

Segundo Berman, existe uma “figura canônica” da tradução, um padrão tradutório culturalmente etnocêntrico, literariamente hipertextual e filosoficamente platônico. Etnocêntrica é toda tradução que “traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2007, p. 28). O termo hipertextual “remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente” (BERMAN, 2007, p. 28). Ou seja, consiste geralmente em escolher certas características formais ou estilísticas do autor do original e reproduzi-las indiscriminadamente em um segundo texto, a tradução. E platônica é a tradução que privilegia o sentido sobre a “forma”, ou que simplesmente acata a suposta existência dessa cesura entre corpo e alma, sensível e inteligível, corte estabelecido por Platão a cuja influência o pensamento ocidental é até hoje submetido. (CHAVES, 2016, p. 53)

Todos esses termos utilizados por Berman, em sua tentativa de descrever como se desenvolveram a prática e a teorização da tradução no interior da história da literatura ocidental, problematizam as mesmas críticas levantadas por Benjamin quase setenta anos antes. O etnocentrismo, assim como o hipertextualismo e o platonismo, representam a face da divisão instaurada no cerne da operação tradutiva, fazendo com que o sentido ocupasse uma posição de destaque frente à materialidade, o mecanicismo e a sonoridade da língua que recobre a obra a ser traduzida. Nesse processo, a própria operação de translado linguístico deve passar despercebida para que o texto pareça o mais natural possível para o leitor da língua para a qual se traduz. Desta forma, todo e qualquer tipo de estranhamento proveniente

³ CHAVES, Livia Cristina Lopes. *Alçapões da casa da memória*, p. 52.

da língua original é descartado por uma série de procedimentos que reconstróem a obra a partir dos recursos expressivo-linguísticos de destino.

Contudo, influenciado pelos teóricos e tradutores alemães pós-Goethe, Berman, desvencilhando-se das qualidades e processos retratados anteriormente, acreditava que uma boa tradução deveria estar fundamentada em um pensamento mais ético e poético, possibilitando à língua para a qual se destina a tradução a recepção do universo linguístico estrangeiro no interior de suas próprias particularidades, abrindo desta forma “o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua” (BERMAN, 2012, p. 14). Para esse filósofo, o “projeto ético da tradução”, e mesmo o pensamento acerca dessa atividade, deveriam caminhar em direção a um processo reflexivo que se orienta como resultado de uma “pura” experiência com a obra a ser traduzida. Substituindo a tradicional combinação teoria/prática pela experiência/reflexão, Berman acreditava retomar a ligação que a tradução potencialmente sempre teve com a prática filosófica. Amalgamando essas duas vertentes, Berman objetivava estruturar o pensamento sobre a tradução a partir do conceito de tradutologia. Apesar deste termo ter aparecido anteriormente às formulações teóricas de Berman, esse autor o apresenta dentro de uma nova perspectiva. Segundo Berman:

Chamo a articulação consciente da experiência da tradução, distinta de qualquer saber objetivante e exterior a ela (assim como elaboraram a linguística, a literatura comparada, a poética), de tradutologia. Este (relativo) neologismo já é monopólio dos nossos metodologistas e comparativistas (Seleskovitch & Lederer, 1984), como se tratasse de uma nova disciplina cobrindo um campo de objetivação injustamente negligenciado até então. Mas sucede à “tradutologia” o mesmo que à “gramatologia” ou à “arqueologia”: nos dois casos uma determinação mais ou menos aceita foi desviada para significar outra coisa: menos o campo de um conhecimento do que o lugar aberto e revoltante de uma reflexão (...). A tradutologia: a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência. Insistimos sobre os dois termos da nossa dupla: experiência e reflexão. Pois eles pertencem notoriamente aos vocábulos centrais do pensamento moderno. De Kant a Hegel e Heidegger, a experiência é um conceito fundamental da filosofia. O mesmo vale para a reflexão. Ora, a mesma época que viu estes conceitos se formarem, a do idealismo alemão, também é uma das maiores épocas da tradução ocidental, com A. W. Schlegel, Tieck, Holderlin, Schleiermacher, Goethe e Humboldt. E as maiores traduções feitas nessa época são inseparáveis de um pensamento propriamente filosófico do ato de traduzir. (BERMAN, 2012, p. 24-25)

A Tradutologia, a partir da perspectiva bermaniana, não deve ser pensada como um caminho para a criação de uma possível teoria geral da tradução. Berman acreditava que pelo fato da tradução existir no interior de um espaço babélico, ela não poderia admitir qualquer tipo de totalização. A Tradutologia deve ser entendida como o lugar de reflexão sobre as múltiplas formas de manifestação da tradução. Indo muito além da exploração denotativa inerente à operação tradutória, a Tradutologia se une ao próprio “espaço moderno da

literatura, no qual a ligação com a crítica e a tradução tornou-se consubstancial ao ato de escrever” (BERMAN, 2012, p. 30). Escapando de princípios totalizantes, este espaço de reflexão sobre a atividade da tradução não compreende nenhum tipo de teoria generalizante e nenhuma forma de sistematização prática. Apresentando-se como um saber *sui generis*, o pensamento sobre a tradução, para Berman, se configura como o espaço de interseção entre a filosofia e a psicanálise, onde sua docência, longe de se enquadrar sob moldes positivistas, deve ser entendida através do desenvolvimento da experiência e da reflexão no cerne de suas mais variadas formas de existência.

Essa dupla vertente defendida por Berman no interior de seu projeto de eticidade para com a tradução, deve ser, para este autor, relativizada no que ele chama de *letra*. Para Berman, “a tradução é a tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*” (BERMAN, 2012, p. 33). O autor, ao longo de seu seminário publicado em 1991, não nos explica objetivamente e diretamente o que de fato este conceito representa. Contudo, Berman afirma que ao se traduzir um texto literário a partir da singularidade de sua “letra”, necessariamente nos desviaríamos das respectivas vertentes etnocêntricas, hipertextuais e platônicas, presentes no tradicional pensamento sobre a tradução ao longo da história dessa atividade na literatura ocidental. A tradução da letra representaria o fenômeno onde a eticidade, a poeticidade e o pensamento se configurariam como as ferramentas necessárias à uma operação tradutória calcada na recepção e na consequente fusão do estrangeiro com o universo linguístico do tradutor. Para que esse projeto de eticidade para com a tradução cumpra o papel ao qual ele se propõe, torna-se necessário uma série de intervenções, a fim de evitar maiores reverberações platônicas que nos façam novamente problematizar a cesura existente no tradicional pensamento sobre essa prática. Berman aponta e analisa todo um sistema de deformações, existente em todas as formas de tradução, que dificultam o trabalho dessa atividade, levando o tradutor muitas vezes a servir ao propósito denotativo comum ao tradicional pensamento etnocêntrico da tradução. A análise deste sistema de deformações, necessária para que o tradutor balize suas escolhas e procedimentos a serem tomados na operação tradutiva, é intitulada pelo autor de *analítica da tradução*. Sobre esse processo de análise, Berman (p. 67-68) escreve:

Esta analítica parte da localização de algumas tendências deformadoras, que formam um todo sistemático, cujo fim é a destruição, não menos sistemática, da letra dos originais, somente em benefício do “sentido” e da “bela forma”. Partindo do pressuposto de que a essência da prosa é simultaneamente a rejeição dessa “bela forma” e, em especial por meio da autonomização da sintaxe (o que Lanson critica em Montaigne), a rejeição do sentido (pois a arborescência indefinida da sintaxe na

grande prosa cobre, mascara, literalmente, o sentido), mediremos melhor o que essas tendências têm de funesto. Evocarei aqui treze dessas tendências. Talvez existam outras; algumas convergem, ou derivam das outras; algumas são bem conhecidas, ou podem parecer concernir somente à nossa língua francesa classicizante. Mas, de fato, concerne a toda tradução, qualquer que seja a língua, pelo menos no espaço ocidental. Quando muito pode-se dizer que certas tendências agem mais em tal ou tal área-de-língua (BERMAN, 2012, p.67-68).

Essas treze tendências, das quais Berman fala, corresponderiam a procedimentos tomados no momento da tradução e que a desviariam de seu verdadeiro objetivo, seu real comprometimento para com uma ética do traduzir. Segundo Berman, essas tendências são: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos e o apagamento das superposições de línguas⁴. Apostando na sobreposição linguística, núcleo do pensamento acerca do conceito de estrangeirismo no interior da operação tradutória, Berman desenvolve sua reflexão objetivando dar vazão ao princípio poético e filosófico que, segundo o autor, a tradução sempre carregou em potência.

1.5 – Recapitulação e direcionamento metodológico.

Tendo apresentado, mesmo que de forma resumida e pontual, o núcleo do pensamento de teóricos como Berman e Benjamin acerca da tradução, cabe-nos, então, indicar o caminho a ser seguido. Por mais íntimas que sejam as relações estabelecidas entre palavra e canto ao longo da história, não podemos deixar de observar, como já foi analisado anteriormente, a distância abissal entre essas duas expressões por mérito da condição referencial existente no interior da linguagem. A objetividade denotativa da palavra se contrapõe à volatilidade expressiva do canto. Entretanto, essa abstração significativa presente na expressão musical, sua atmosfera inefável, permite, justamente por sua condição de intangibilidade denotativa, uma infinidade de leituras e associações. Apesar de sabermos que a expressividade musical é um resultado obtido pela fusão de culturas, padrões estéticos, idiomáticos, além de muitos outros fatores, a música, como qualquer outra instância da arte, sempre permitirá um leque infinito de atualizações. Por mais que uma leitura se desvie completamente da arborescência estético-social-cultural de uma determinada obra, a arte ainda garantirá sua efetivação justamente por se apresentar como uma espécie de fenômeno semiótico irreduzível a

⁴ (BERMAN, 2012, p. 68).

padronizações significantes. Sendo assim, música e linguagem, por mais que mantenham um nível de afastamento, erigido pela condição referencial comum às palavras, ainda se aproximam por existirem no interior de sistemas semióticos que visam o compartilhamento de expressões e a consequente atualização das mesmas. A grande diferença entre esses sistemas, dentre outras particularidades, residiria no fato de que o sistema linguístico prevê um vetor referencial, denotativo, necessário para que a comunicação se estabeleça de forma eficiente e pontual, enquanto que a música, imersa em sua inefabilidade, comunicaria um outro tipo de sentido, existente em uma relação conotativa que não cessaria de desdobrar-se rumo ao infinito. Essa diferença lapidar também traz à tona algumas semelhanças, encontradas aqui em uma primitiva dimensão comunicativa existente em ambas expressões. Com isso, afirmamos que mesmo que os trabalhos propostos por Benjamin e Berman no campo da tradução sejam pensados e direcionados para o universo das palavras e também de suas inerentes qualidades referenciais, uma proposta que vise analisar o fenômeno da transcrição musical a partir do ponto basal de suas teorias, ou seja, a partir da perspectiva de acolhimento do universo estrangeiro na dimensão linguístico-idiomático-instrumental de destino, pode vir a trazer inúmeros resultados positivos se construirmos de fato uma ponte entre essas expressões que as interliguem por meio dessas condições éticas, poéticas e filosóficas presentes no ato tradutório/transcricional, forças tão centrípetas às teorias retratadas anteriormente. Assim sendo, pensamos que a essência da fundamentação teórica organizada por esses dois pensadores da tradução pode produzir importantes questões acerca da atividade de transcrição musical, assim como alavancar o pensamento sobre essa prática para um outro nível.

Acreditamos que a questão realizada no início do capítulo, se o trânsito de expressões e potencialidades entre sistemas, a princípio, irreduzíveis uns aos outros poderia amalgamar outras instâncias além da linguagem, foi amplamente analisada e discutida até aqui. Como uma atividade que possibilita o trânsito de textualidades, expressões e sistemas significantes, a tradução também se desenvolve nos mais diversos territórios musicais. Se diante do real linguístico as línguas realizam seu recorte e determinam suas arestas, o fenômeno musical também relativiza uma operação semelhante constatada pela especificidade idiomática dos instrumentos musicais, pela relação estabelecida entre seus mecanismos funcionais e os discursos musicais, enfim, pela singularidade de seus *ethos*, expostos pormenorizadamente na disciplina organológica. Por sua íntima aproximação com a tradução e por evidenciar esses diversos recortes realizados pelos instrumentos na inefável realidade sonora, a transcrição musical se vê como palco de uma série de problemáticas já há muito tempo vividas por sua

atividade análoga. Perante a procura pela essência, pela expressividade do simbolizado na estrutura sonora, devemos recorrer, assim como na linguagem, à mesma operação de translado. A visão ética, filosófica e mesmo religiosa que Benjamin e Berman têm da tradução, ao ser incorporada também pela atividade transcritiva, nos possibilitaria aproximar do núcleo expressivo de uma obra musical, além de podermos repensar a transcrição para além de sua obrigatoriedade com o desenvolvimento repertorial.

A ligação de toda obra de arte com sua arborescência estético-social-cultural-idiomática, nos força a optar, para que o trabalho mantenha sua força e direcionamento analítico, por um determinado período da história da música. Assim como é descrito na teoria da informação, torna-se necessário a instauração de um “código” no cerne de um sistema de informações para que possamos limitar as possibilidades de comunicação entre uma infinidade de elementos, além de reduzir drasticamente o próprio número de elementos que constituem os repertórios. A analogia aqui também se faz pertinente. A multiplicidade de “códigos musicais” no decorrer da tradição escrita ocidental somada à ainda incipiente reflexão teórica que é proposta neste trabalho nos obriga a circunscrever a discussão em torno de uma determinada ordenação estilística, de um sistema musical específico. Isso não significa que a reflexão aqui proposta seja possível ou admissível apenas no interior do código musical a ser escolhido. A razão dessa limitação, pelo menos nas dimensões deste trabalho, fundamenta-se em uma questão de ordem prática. Delimitando o período musical, realizando um recorte de um determinado código estético da história da música, conseguiremos um maior aprofundamento nas análises e reflexões acerca dos processos, mecanismos e elementos que envolvem a atividade de transcrição musical. Por extensão, mais fecunda será também a reflexão teórica proposta a princípio, ou seja, a análise do que o fenômeno transcritivo, por meio de uma aproximação com as teorias da tradução de Walter Benjamin e Antoine Berman, teria a nos dizer sobre a expressão musical. Sendo assim, optamos por escolher a música instrumental solo do período barroco como fonte de nossas análises e fundamentações teóricas.

Para que nosso debate estreite ainda mais o compromisso inicial com a objetividade, a eticidade e a poeticidade, todas as análises se fundamentarão em obras solo originais e em suas transcrições para violão solo. Como violonista, o conhecimento dos limites deste instrumento me permitirá reconhecer melhor como sua extensão idiomática se dialoga, se impõe ou se submete ao universo idiomático de origem. Para uma maior compreensão das

convergências e divergências inerentes aos polos instrumentais que protagonizarão as análises neste trabalho, torna-se necessário também o conhecimento acerca do funcionamento mecânico dos instrumentos para os quais as peças, tratadas ao longo deste trabalho, foram originalmente escritas. Sendo assim, para a realização desse projeto, foram necessários o aprofundamento e a conscientização acerca do funcionamento físico-mecânico destes instrumentos que irão compor o processo transcritivo junto ao violão, além de entendermos a relação de seus condicionamentos técnicos frente ao repertório em questão. Os instrumentos que serão abordados no capítulo destinado à análise serão o violino, o cravo e o alaúde barroco.

Antes de iniciarmos propriamente o trabalho analítico sobre os originais e suas transcrições escolhidas, acredito que seja pertinente alargarmos um pouco mais nossas reflexões acerca do fenômeno transcritivo, assim como também da relação, sob certo aspecto, inédita, que objetivamos estabelecer entre a prática transcritiva e sua atividade análoga, a tradução poética. Fazendo contraponto à nossa abordagem, mas também se apresentando como motivo principal à relativização da mesma, discutiremos como a transcrição vem sendo realizada no decorrer da atividade musical de tradição escrita, além da evolução do pensamento acerca desse fenômeno no interior das pesquisas musicológicas. Torna-se fundamental para a defesa de nossa abordagem teórica, a discussão de como a transcrição vem tratando conceitos como fidelidade, obra, originalidade e idiomatismo. Conceitos esses que são centrais nas teorias da tradução aqui relacionadas e perfeitamente passíveis de serem problematizados na reflexão sobre a transcrição musical. Todas essas questões serão tratadas no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 2

O processo de transcrição musical: apontamentos teóricos e uma proposta transcricional consubstanciada na hibridação com os universos poéticos e idiomáticos de origem.

2.1 – A transcrição musical e suas definições nos últimos séculos.

Como tratamos no capítulo anterior, os primórdios da prática de transcrição confundem-se com os da própria atividade musical de tradição escrita. Mesmo antes do Renascimento, época que se vê palco do grande desenvolvimento instrumental e da notação musical como a conhecemos hoje, a transcrição já se viabilizava como ferramenta adaptativa de textos musicais litúrgicos. Contudo, para além de sua intrínseca contribuição no desenvolvimento e alargamento dos mais variados universos repertoriais, cabe-nos refletir sobre o que a história e o panteão musical oriundo dessa atividade teriam a nos dizer sobre as vicissitudes de sua tarefa no interior do que entendemos por música ocidental de tradição escrita. Como a prática e o pensamento sobre a transcrição, potencializada a partir do período renascentista através da difusão instrumental e de sua consequente necessidade de repertório, vem tratando e problematizando conceitos como obra, autoria, fidelidade, idiomatismo e estética, no decorrer de sua tarefa tão vital à atividade musical ao longo destes últimos cinco séculos de história? Problematicar tais questões no cerne da atividade de transcrição, refletir e nos conscientizarmos sobre as mesmas, tornam-se tarefas fundamentais para o direcionamento crítico que pretendemos estabelecer junto a esta prática, além de pormos luz a conceitos tão basilares às teorias da tradução que, aqui, objetivamos aproximar de sua analogia musical.

Na tese de Pedro João Rodrigues, intitulada de “Para uma Sistematização do Método Transcricional Guitarrístico” (2011), o autor apresenta uma série de definições dos termos transcrição e arranjo. Todas as definições, catalogadas e apresentadas no interior de dicionários e enciclopédias de música, não podem ser consideradas como o resumo strictu sensu das práticas transcritivas correspondentes aos períodos em que foram publicados, mas ao menos nos dão uma amostra de como essa atividade era geralmente relativizada por músicos e teóricos atuantes nesses determinados momentos da música ocidental de tradição escrita. A apresentação e a consequente análise dessas definições podem se apresentar como

um excelente ponto de partida para a nossa reflexão acerca do fenômeno transcritivo e de sua relação com os conceitos tratados acima. A primeira definição apresentada por Rodrigues é a de Thomas Busby e data do ano de 1811. Para este autor,

Arranjo é a seleção ou a disposição dos movimentos e das partes de uma composição, que se encaixam e se acomodam aos limites de algum instrumento ou instrumentos que não foram originalmente pensados e designados pelo compositor⁵. (BUSBY *apud* RODRIGUES, 2011, p. 29)

Sessenta e oito anos após essa definição de Busby, a primeira edição do dicionário dirigida por Sir George Grove, “A Dictionary of Music and Musicians”, datada de 1879, também apresenta uma definição de arranjo, conceito esse que sabemos que por muitos anos confundia-se com o de transcrição. No interior dessa edição,

Arranjo, ou adaptação, é a contrapartida musical da tradução literária. Vozes ou instrumentos são como idiomas através dos quais os pensamentos e emoções do compositor tomam-se conhecidos para o mundo; e o objetivo do arranjo é fazer aquilo que está escrito em um determinado idioma musical, inteligível em outro. As funções do arranjador e do tradutor são semelhantes; os instrumentos, assim como as línguas, são caracterizados por idiomas peculiares e por aptidões e deficiências específicas, que exigem (do arranjador ou transcritor) habilidade crítica e conhecimento dos modos correspondentes de expressão ao lidar com eles. Porém, a qualidade mais indispensável para ambas funções (arranjador e tradutor) é a capacidade de entender a obra com a qual terão de lidar. Para isso não basta colocar nota por nota ou palavra por palavra, ou mesmo achar idiomas correspondentes. Os significados e valores das palavras e notas são variáveis com suas posições, e a escolha de cada uma dessas demanda uma apreciação da obra como um todo, assim como também de cada detalhe dos materiais usados na construção da mesma⁶. (GROVE *apud* RODRIGUES, 2011 p. 29)

A definição deixada por Busby sequer atesta a condição construtiva da prática de arranjo ou transcrição musical. Para este autor, arranjo/transcrição corresponderia apenas à atividade de reordenação das partes ou movimentos de uma obra em um meio fônico diverso daquele para o qual a obra foi originalmente pensada e escrita. Contudo, a segunda definição não apenas atesta essa função basilar da transcrição musical, mas também a relaciona com sua atividade análoga. A analogia com a tradução relativizada nessa definição, possivelmente a primeira tentativa de relacionar essas duas práticas, atesta seu pioneirismo não somente por essa aproximação, mas também pela constatação da importância da “linguagem instrumental” na expressividade final de uma obra musical. Segundo o autor, “os instrumentos são caracterizados por idiomas peculiares e por aptidões e deficiências específicas, que exigem habilidade crítica e conhecimento dos modos correspondentes de expressão ao lidar com

⁵ Tradução do autor.

⁶ *Idem*.

eles”. Apesar da analogia se apresentar vaga e pouco objetiva, o que já constatamos na segunda frase do verbete, não podemos deixar de reconhecer a importância e o pioneirismo desse enunciado, onde a aproximação com a tradução literária e a relativização, mesmo que implícita, de conceitos como a estrutura idiomático-instrumental, nos colocam frente a importantes questionamentos que tentamos alavancar aqui no cerne de nossa reflexão acerca da atividade transcritiva.

Na publicação da quinta edição do Grove, no ano de 1899, vinte anos após a primeira, John Alexander Fuller Maitland nos apresenta um novo verbete sobre o termo transcrição. Para esse autor, transcrição é,

Um termo que, em seu significado estrito, deve ser o exato equivalente de arranjo, mas que na prática implica uma compreensão diferente, e, na maioria dos casos, uma produção menos digna, visto que o transcritor raramente deixa de acrescentar algo seu à obra selecionada para seu trabalho. Entre os primeiros exemplos de transcrição, neste sentido, estão as versões das melodias, sagrada e secular, contidas nos livros de virginal que, sem dúvida, foram realizados por encomenda ou para mostrar a habilidade de algum artista ilustre. Aqui e ali, é claro, podem ser encontradas transcrições que consistem em algo além de virtuosismos sem sentido e passagens brilhantes, e que até mesmo ajudam a elucidar as intenções da composição original. Existem exemplos de importantes peças que são transcritas para instrumentos totalmente inadequados à sua performance; nenhum é mais divertido do que as três versões do "Coro de Aleluia", citadas no Musical Times de 1901, p. 458, para duas flautas, para concertina e para harpa e piano. O tipo mais útil de transcrição é aquela que, através da compressão e consequente condensação, apresenta as principais características de uma composição para que o aluno, devidamente orientado, possa realizá-la no órgão, piano ou em outro instrumento solo⁷. (MAITLAND apud RODRIGUES, 2011, p. 29-30)

Não podemos deixar de reparar nas diferenças existentes entre os verbetes da primeira e quinta edições do dicionário Grove. Enquanto que a definição da edição de 1879 nos apresenta uma compreensão expandida da prática de reelaboração musical, propondo uma analogia com a atividade de tradução literária e atestando a importância do conhecimento acerca dos funcionamentos mecânico-instrumentais (de origem e de destino) para a efetivação do processo transcritivo, o que se aproximaria da proposta de transcrição que defendemos e sobre a qual objetivamos refletir no decorrer desse trabalho, o verbete de 1899 apresenta, de maneira oposta, uma compreensão negativa e, de certa forma, equivocada acerca dessa atividade. Definir o fenômeno transcritivo como menos digno pelo fato do transcritor interferir na estrutura da peça original nos parece uma reflexão superficial sobre o processo em questão, e até mesmo dualista, visto que ocorre, de forma quase explícita, uma sacralização do original diante de seu respectivo desdobramento. Além disso, nos parece no

⁷ Tradução do autor.

mínimo estranha a constatação de que a transcrição se apresenta menos fiel ao texto original do que a prática do arranjo. O que a literatura nos apresenta sobre esses termos é justamente o oposto. Trataremos pormenorizadamente sobre essa questão mais a frente.

Já em meados do século XX, mais precisamente no ano de 1949, o livro de Friedrich Blume, intitulado de “Die Musik in Geschichte und Gegenwart”, define o conceito de *Bearbeitung*, palavra alemã para transcrição ou adaptação, da seguinte forma:

O termo *Bearbeitung*, consiste no tratamento de uma obra, tema, melodia, andamento ou obra de vários andamentos. *Bearbeitung* pode ser tanto uma reformulação composicional e nova apresentação da estrutura musical ou uma nova obra musical para outro meio de performance. Em ambos os casos, *Bearbeitung* pode consistir na mera preparação técnica para adequação de limitações instrumentais e, assim, preservação da composição original ou pode transformar e processar a essência da estrutura, dependendo da personalidade de quem realiza a alteração sobre a obra existente⁸. (BLUME apud RODRIGUES, 2011, p. 30)

Já na edição em português do Dicionário Oxford de Música, publicada no ano de 1998, os termos transcrição e/ou arranjo significariam,

Adaptação de uma peça para um meio musical diferente daquele para que tinha sido originalmente composto. Por vezes transcrição significa reescrever a obra para o mesmo meio, mas num estilo de execução simplificado. Por vezes usa-se o termo “arranjo” para um tratamento livre de material e o termo “transcrição” para um tratamento mais fiel. No jazz, arranjo tende a significar orquestração. (KENNEDY apud RODRIGUES, 2011, p. 31)

Ainda na mesma edição, Michael Kennedy nos apresenta uma outra definição do termo transcrição, porém, contradizendo, sob certo aspecto, o que o próprio autor coloca anteriormente. Segundo Kennedy, transcrição significaria um “arranjo de música composto para ser interpretado por um instrumento diferente do originalmente concebido, ou pelo mesmo instrumento, mas num estilo mais elaborado⁹”. No primeiro verbete, Kennedy não nos apresenta uma definição concisa do termo, mas coloca três entendimentos correntes sobre a prática transcritiva. Dois deles nos parecem irreduzíveis um ao outro, no sentido de que um atesta a livre e consciente modificação do original, enquanto o outro explicita uma fidelidade para com o texto de origem. Enquanto o primeiro verbete concebe uma das facetas da transcrição como apta à livre modificação do original, tendo como objetivo a facilitação mecânica da obra para a execução no instrumento de destino, o segundo verbete nos apresenta uma definição diametralmente oposta, afirmando que a transcrição consiste de uma

⁸ Tradução de Pedro Rodrigues (2011, p. 30).

⁹ KENNEDY apud RODRIGUES (2011, p. 31)

reelaboração do original, porém em um nível maior de complexidade. Definições tão diversas umas das outras, sendo realizadas pelo mesmo compilador e colocadas lado a lado na mesma edição de um dicionário musical organizado já no final do século XX, não deixam de evidenciar como o pensamento sobre o ato transcritivo é carente de reflexões mais profundas, distanciando-se muito, em termos de pesquisa e desenvolvimento teórico, de sua atividade vizinha, a tradução literária.

Por fim, saltando para o século XXI, mais precisamente para o ano de 2010, apresentaremos abaixo as definições de arranjo e transcrição encontradas no interior do “Diccionario Enciclopédico de la Música”, edição sul-americana do livro “Oxford Companion to Music”. Para o autor dos verbetes, Alison Latham, arranjo e transcrição significam, respectivamente,

Arranjo: Adaptação ou transcrição para um meio diferente daquele para o qual a música foi originalmente composta; por exemplo, uma canção adaptada para piano ou uma abertura orquestral adaptada para órgão. Antes do gramofone oferecer a possibilidade de tocar a música original, o recurso de arranjo era uma prática tão comum quanto necessária. Este processo, realizado com seriedade, implica muito mais que uma simples transcrição musical em partitura. Muitas passagens funcionais para um meio podem não o ser para outro. Sendo assim o arranjador deve imaginar o que o próprio compositor teria escrito se o novo meio tivesse sido o original. Na época da reprodução eletrônica, os arranjos satisfazem o desejo de compositores por trabalhar com material estrangeiro, em parte para se ligarem à grande tradição, satisfazendo assim o público de maneiras que sua própria música nem sempre consegue.

Transcrição: Um termo que às vezes é usado como sinônimo de arranjo. No entanto, é possível fazer uma distinção entre o conceito de transcrição, como cópia de uma composição em que se modifica seu formato ou sua notação (por exemplo, transcrever em partitura as partes instrumentais individuais), e fazer um arranjo com uma mudança de instrumentação (por exemplo, o arranjo orquestral de um quarteto para piano, como o arranjo de Schoenberg de op. 25 de Brahms). A transcrição é também um recurso da musicologia para traduzir em notação uma gravação de campo¹⁰. (LATHAM apud RODRIGUES, 2011, p. 31-32)

No decorrer desses 200 anos, do primeiro verbete sobre transcrição/arranjo, escrito por Thomas Busby em 1811, ao último aqui analisado, desenvolvido por Alison Latham no ano de 2010, podemos perceber que as definições sofrem profundas mudanças de conceito, fato esse que não deixa de reverberar na realização prática desses processos musicais. Nos parece que todo esse câmbio conceitual reflete uma condição puramente ferramental que sempre acompanhou a transcrição ao longo de sua prática. Muito mais que uma possibilidade de constatação acerca da fonte expressiva de uma obra musical, mais que uma ferramenta que nos possibilitaria avançar rumo à desconstrução de uma peça para compreendermos como a mesma foi construída, enfim, mais que o próprio desdobramento e alargamento do universo

¹⁰ Tradução do autor.

idiomático que todo ato transcritivo carrega em potência, ou deveria carregar, sua funcionalidade existente na pura reprodução e na consequente difusão de obras musicais, nas mais variadas configurações instrumentais, nos parece ter sido a tônica que condicionou o exercício dessa tarefa. Como aponta Pedro Rodrigues:

Se antes do advento da gravação sonora, como refere a publicação sul-americana *El Dicionario Enciclopédico*, a realização de transcrições era uma prática comum e necessária, a possibilidade de transporte e divulgação de gravações teve sérias implicações na prática. Anteriormente, o autor de arranjos assumia, em consequência, o papel de agente divulgador da obra original. A definição de "transcrição", segundo o mesmo livro, pode ter a conotação de arranjo, contudo, apresenta outras acepções: a) cópia de uma obra e modificação de formato ou notação; b) alteração da instrumentação; c) notação de gravações de campo (em etnomusicologia). (RODRIGUES, 2011, p. 34)

Flávio Barbeitas, em seu artigo intitulado “Reflexões sobre a prática de transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia” (2000), nos apresenta uma constatação semelhante à esta última. Segundo o autor,

Inúmeras foram, ao longo da história da música no Ocidente, as finalidades da prática da transcrição musical. Dentre estas, podemos citar o início da constituição do repertório de música instrumental no Renascimento – todo ele centrado em transcrições de obras vocais – ou, no Romantismo, a por assim dizer “mercadológica” função de divulgadora de obras. No século XX, a prática transcritiva entrou em notório declínio, sobrevivendo, de forma um tanto marginal, basicamente como procedimento para ampliação de repertório de alguns instrumentos. Da celebração romântica à condenação contemporânea da transcrição, ou melhor ainda, da espontaneidade das transcrições renascentistas à sacralização moderna dos originais, estende-se um longo caminho no qual concretizou-se uma transformação radical da maneira ocidental de relacionamento com a música e – por que não? – do próprio entendimento no Ocidente do que é música. As vicissitudes da transcrição musical ao longo deste caminho, por conseguinte, autorizam-na a colocar-se como uma testemunha privilegiada desta transformação, de tal forma que uma investigação profunda a respeito do seu papel no fazer musical do Ocidente poderia resultar numa interessante abordagem desse próprio fazer. (BARBEITAS, 2000, p. 89-90)

Já foi dito que o escopo central desse trabalho se desenvolve em torno de uma tentativa de pôr luz nos verdadeiros questionamentos e potencialidades que convergem às práticas transcripcionais. O pensamento e os desenvolvimentos teóricos direcionados à sua atividade análoga, a tradução poética, há muito se preocupam com questões como obra, originalidade, expressividade, poeticidade, mecanicidade, significância, autotelicidade, conceitos esses cuja grande maioria são absolutamente passivos de serem problematizados em território musical, como defendemos no capítulo anterior. A reflexão sobre o processo de transcrição musical fora de sua histórica função de reprodução e desenvolvimento repertorial e não balizada por procedimentos subjetivos que venham a priorizar, unilateralmente, o universo idiomático de destino, nos possibilita pensar esse fenômeno a partir de direcionamentos mais éticos e filosóficos que, como acreditamos, poderiam nos levar no caminho de uma possível

elucidação sobre as expressividade e significâncias de uma determinada obra. As recentes confluências interdisciplinares, movimento que possibilitou a hibridação dos estudos musicológicos com os terrenos da estética, linguística, semiótica, entre outros, nos são muito úteis na formatação e delineação desse traçado teórico que desenvolvemos nesse trabalho. Cabe-nos, então, apontar algumas das mais importantes reações das práticas musicais frente a essa aproximação da musicologia com os diversos núcleos disciplinares. Acreditamos que a reflexão em torno das possíveis mudanças e desdobramentos que essa superespecialização musicológica provocou na música ocidental europeia e, mais especificamente, na atividade de transcrição musical, podem nos ajudar a compreender a evolução dos conceitos e temas centrípetos a esse fenômeno, além de nos possibilitar a análise da atividade interpretativa e sua respectiva reação diante dos desenvolvimentos teóricos relacionados anteriormente.

2.2 – O desenvolvimento da musicologia e suas implicações na música ocidental de tradição escrita.

Dentre todas as transformações ocorridas no interior da prática e do pensamento musical ao longo dos últimos cinco séculos, duas delas, ambas potencializadas no final do século XIX e ganhando maturidade ao longo do século XX, promoveram uma grande mudança não apenas na forma de se entender e produzir música, mas também na maneira que a atividade de transcrição foi, aos poucos, se desenvolvendo e se reconfigurando frente o universo da música ocidental de tradição escrita. Uma dessas transformações está no crescente desenvolvimento da disciplina musicológica ao longo do século XX, tanto da musicologia histórica quanto da musicologia sistemática de orientação humanística, fato que impulsionou os estudos da prática e do pensamento musical no interior das teorias da estética filosófica, sociologia teórica, semiótica, hermenêutica, crítica musical e estudos culturais e de gênero. Todas essas disciplinas, que passaram a ser confrontadas no interior das problematizações envolvendo música e cultura, potencializaram a reflexão sobre música de uma forma geral, impulsionando para o centro do debate musicológico questões basilares para os estudos sobre a arte, como fruição, obra, expressividade, hibridismo, etc. Segundo Nattiez:

Em suma, a musicologia surge no momento em que o público começou a ter dificuldades em compreender a música. Se a teoria musical já existia há muito tempo – pense-se em Rameau que explicitou como produzir um bom encadeamento harmônico –, seria doravante necessário explicar a música aos ouvintes. (...) Na mesma época, no primeiro número do *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, em 1885, Guido Adler publicou um artigo, «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft» - “Alcance, métodos e objetivos da musicologia” -, considerado como a pedra fundamental da musicologia moderna. O que impressiona nessa

concepção da musicologia de pouco mais de cem anos atrás é seu caráter holístico e globalizado. Entretanto, Adler não fez mais do que traçar um programa e, como disse o linguista Hjelmslev, “para o cientista, nada é mais belo que vislumbrar diante de si uma ciência a ser feita”. De que modo um mesmo pesquisador poderia conseguir dominar, na prática, todas as disciplinas conexas que, segundo Adler, seriam necessárias a esse programa? Para a musicologia histórica: a história geral, a paleografia, a ciência dos manuscritos, a bibliografia, a arquivologia, as biografias, a história da literatura, a história das religiões, a história da dança; para a musicologia sistemática: a acústica e a matemática, a fisiologia, a psicologia, a pedagogia, a gramática, a lógica, a métrica, a poética, a estética, etc. (NATTIEZ, 2005, p. 8-9)

Todo esse desdobramento da musicologia em faculdades destinadas à compreensão do fenômeno musical nas suas mais variadas formas e estruturas, acabou influenciando as atividades performáticas, principalmente um determinado núcleo do fazer musical que objetivava a compreensão estética e a consequente execução de obras compostas em períodos anteriores ao século XX. Esse movimento, ou melhor, esse posicionamento artístico perante a performance musical de obras do passado, cujo compromisso se fazia com a fidelidade às estéticas e estruturas correspondentes às peças a serem executadas, acabou ganhando nomes como “*Interpretação Historicamente Informada*”, “*Performance Historicamente Orientada*”, entre outros. No artigo de José Antônio Bernardes, intitulado “Reflexões sobre a interpretação historicamente informada provocadas por *Le Devin du Village* de Jean-Jacques Rousseau”, publicado nos anais do II SIMPOM (2012), o autor afirma:

No século XX houve uma profunda transformação nas formas de apreciação estética de nossa herança musical do ocidente. Em um passado não muito remoto, música e musicologia foram tratadas como incomunicáveis. Ao músico executante não interessava erudição musicológica. A ele bastaria o domínio virtuosístico de seu instrumento e uma visão profundamente pessoal das obras interpretadas. Autores tão diversos como Johann Sebastian Bach (1685–1750), Ludwig van Beethoven (1770–1827), Antonio Vivaldi (1678–1741) e Dimitry Shostakovich (1906–1975) eram todos interpretados dentro de um único estilo: o do “intérprete” executante. O musicólogo, por seu lado, não computava os resultados práticos de uma execução real. Felizmente as descobertas musicológicas deixaram o âmbito dos gabinetes de estudo e foram aplicadas em público através de performances que se pretendiam “interpretações autênticas” ou “históricas” da “música antiga”. (...) Esse “espírito de época” deve transcender a mera reprodução da notação musical escrita. Eventualmente será preciso desrespeitar a partitura para atingir o âmago da recriação artística compatível com o compositor. Ou, falando de forma menos sentimental, é preciso entender que a notação musical é ponto de partida, não fita de chegada, na existência de uma obra. E que, portanto, para ser fiel ao “espírito de época”, mas nem tanto ao papel, é necessário que a partitura seja constantemente readaptada a cada novo contexto de realização. E para se conseguir isso, é necessário que o regente, diretor musical, condutor, esteja não apenas historicamente informado, mas imerso no pensamento existente quando da criação original. (BERNARDES, 2012, p. 1527-1529).

Apesar da reflexão do autor apresentar uma série de dados que são passíveis de contraponto, a aproximação dos resultados obtidos através das pesquisas musicológicas com uma prática musical imersa em um crescente vetor de especialização e fidelidade para com a obra e estética originais, possibilitou, de fato, o desenvolvimento do intérprete especialista, condição

que, de modo indireto, acabou por influenciar também a atividade de transcrição musical. Esta nova espécie de performer, imerso em um movimento que ganhava cada vez mais força ao longo do século XX, compreendia a interpretação musical de uma forma mais abrangente, em que a obra musical, anteriormente tratada como texto e produto estético isolado, começa a ser relativizada, no interior da cultura que a possibilita, como o ponto de chegada de uma dialética entre o universo do autor e os infindáveis traços estéticos que formam e dão vazão à sua poeticidade. Segundo Grossmann:

De alguma forma, a interpretação do repertório antigo deixou de ser uma atividade meramente intuitiva, sem nenhum embasamento histórico, para tornar-se um trabalho que incorpora a musicologia e a organologia. O que nasce é um pluralismo flexível, artesanal, que permite discutir maneiras possíveis de se aproximar da interpretação do dito repertório de forma mais consistente, sem cunhar uma série de regras, um dogma, um cânone, uma lista de requerimentos para realizar uma interpretação mais ou menos fiel às intenções do compositor. (GROSSMANN, 2011, p. 313)

A influência dos estudos musicológicos, além da crescente importância dada aos mesmos no interior dos universos das músicas de tradição escrita e oral, não somente possibilita e condiciona o surgimento de movimentos como o da *Interpretação Historicamente Informada*, como também reestrutura a relação de fruição que o intérprete tradicionalmente estabelecia com o repertório. O ímpeto romântico da subjetividade, ainda presente em uma série de intérpretes que, iniciados nessa tradição, estenderam sua atuação ao longo do século XX, passou a ser questionado não apenas pela musicologia histórica e pela estética musical, mas acabou tornando-se ponto de reflexão nas teorias da comunicação, filosofia (estética) e estudos culturais. O entendimento da obra de arte como o invólucro de textos, poéticas, estruturas estéticas e padrões culturais, leva a atividade frutiva, e por extensão, a relação interpretativa estabelecida com a obra, a se configurar como um exercício múltiplo, em que disciplinas como a história, linguística, estética, hermenêutica, entre outras, tornam-se ferramentas comuns ao processo. A desconstrução do objeto estético como forma de conscientização de suas relações internas, mas também externas, pondo luz a sua condição frente ao universo cultural que o possibilita, assume cada vez mais a posição qualitativa de uma prática frutiva especializada, condição essa que se potencializa de forma diretamente proporcional ao avanço dos estudos da estética, cultura e linguística. Pôr luz ao objeto estético é reconhecê-lo não somente no interior de seus limites espaciais, limites esses que acabariam por condicionar uma leitura empobrecida, subjetiva e univertorial, mas sim dentro de uma complexa teia de relações da qual faz parte e atua. Umberto Eco, em sua *Obra Aberta*, aponta uma interessante reflexão sobre essa questão:

Usaremos, porém, vez por outra, como sinônimo de forma, também o termo “estrutura”: mas uma estrutura é uma forma, não enquanto objeto concreto e sim enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis (semântico, sintático, físico, emotivo; nível dos temas e nível dos conteúdos ideológicos; nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor; etc.). Falar-se-á assim da estrutura em lugar da forma quando se quiser pôr em foco, no objeto, não sua consistência física individual, mas sim sua analisabilidade, sua possibilidade de ser decomposto em relações, de maneira a poder-se isolar, dentre elas, o tipo de relação frutiva exemplificado no modelo abstrato de uma obra aberta. Mas é justamente para pôr em foco a generalidade e a transponibilidade desse sistema de relações que se reduz uma forma a um sistema de relações: justamente para mostrar no objeto isolado a presença de uma “estrutura” que o aparenta com outros objetos. Temos como que um desossamento progressivo do objeto, primeiro para reduzi-lo a um esqueleto estrutural, e depois para escolher, nesse esqueleto, aquelas relações que são comuns a outros esqueletos. Em última análise, portanto, a “estrutura” propriamente dita de uma obra é o que ela tem em comum com outras obras, aquilo que em definitivo é posto a luz por um modelo. (ECO, 1971, p. 28-29)

Sendo assim, essa nova classe de intérpretes, inseridos nesse movimento de legitimação estética e munidos de uma série de conhecimentos desenvolvidos pela interseção disciplinar consubstanciados na musicologia histórica e na musicologia sistemática de base humanística, passam a tratar a obra não como objeto estético isolado, mas sim como uma convergência de textualidades, estéticas e “modelos” que assumiriam, todos, uma posição passiva de análise e reflexão diante do processo de fruição/interpretação da mesma.

2.3 – O debate atual sobre o fenômeno de transcrição musical diante das recentes pesquisas musicológicas e dos estudos culturais.

Voltando ao escopo principal do nosso trabalho, à reflexão sobre a atividade de transcrição musical, torna-se fundamental refletirmos a respeito do modo que a mesma se desenvolveu nas últimas décadas de grande potencialização da musicologia histórica, da musicologia sistemática de base humanística e da estética musical. Como o pensamento sobre o fenômeno da transcrição musical responde à problematização de alguns conceitos basilares à atividade tradutória, assim como também à arte de uma forma geral? Se a atividade transcritiva manteve-se imersa, até as primeiras décadas do século XX, em um processo primordialmente espontâneo e livre de maiores imposições estilísticas, históricas e discursivas, como o pensamento sobre essa prática desenvolveria sua autocrítica, vislumbrando possíveis adequações e analogias a partir da aproximação teórica com a filosofia, estudos culturais, teorias da tradução e linguística, onde conceitos como obra, originalidade, fidelidade, idiomatismo, hibridismo, entre outros, deslocam-se para o centro de um debate interdisciplinar? Talvez, uma resposta mais imediata dessas questões pudesse emergir da própria análise das obras originais citadas no final do capítulo anterior e de suas

principais transcrições para violão solo, publicadas a partir da segunda metade do século XX. Essas análises, apresentando como sustentação teórica os estudos da tradução, os estudos da estética relativos ao período em questão, as fundamentações obtidas pela musicologia histórica, além da própria relativização dos elementos basilares ao fenômeno musical, poderiam nos fornecer dados suficientes para a elucidação da trajetória teórico-prática do fenômeno transcritivo ao longo das últimas décadas do século XX e dos primeiros anos do século XXI, visto que algumas transcrições escolhidas para comporem o capítulo de análises foram publicadas entre 2001 e 2010. Contudo, antes de nos lançarmos nessa empreitada analítica pelos originais citados e algumas de suas principais transcrições para violão solo, acreditamos que se torne necessário, para que o trabalho ganhe em dimensão e profundidade teórica, introduzirmos as recentes pesquisas sobre os fundamentos, vicissitudes e a posição que a prática da transcrição ocupa atualmente na tão multifacetada atividade musical de tradição escrita. A análise desses pontos, como também de todas as questões levantadas anteriormente e que se revelam atuais na problemática relativa às teorias da tradução e aos estudos culturais de uma forma geral, serão fomentadas no interior das mais recentes publicações acadêmicas. São artigos, dissertações e teses que se consubstanciam na reflexão acerca da atividade de transcrição, suas implicações na produção repertorial e sua relação com a obra musical e sua intrínseca expressividade.

O pontapé inicial de toda reflexão acerca de um tema ou objeto se resume a uma conceituação simples, a uma delineação conceitual basal que se desdobrará, no decorrer do processo analítico, em um maior aprofundamento sobre os processos intrínsecos e extrínsecos à matéria em questão. Em uma reflexão sobre a atividade de transcrição musical, urge falar, a princípio, sobre seu ethos, sobre seu condicionamento funcional. Na tese de Flávia Pereira, intitulada de “As Práticas de Reelaboração Musical”, a autora propõe uma investigação acerca do multifacetado universo da reelaboração musical, apresentando suas distinções e, conseqüentemente, uma reflexão sobre as inúmeras atividades que estruturam essa condição transitiva. Especificamente sobre a transcrição musical, a autora atesta que seu trabalho busca,

Uma reflexão onde as práticas de transcrição musical, mesmo tendo um amplo conjunto de afinidades em relação ao original, não sejam percebidas somente como sendo uma transferência exata e “fiel” do texto original, como uma tradução literal, e sim um trabalho que envolve um nível de recriação, guardando, entretanto, um limite de ação. É este limite de ação ou atuação que nos propomos a investigar, ou seja, até que ponto uma reelaboração é identificada como transcrição e até que ponto ela deixa de ser, passando para algo mais específico. (PEREIRA, 2011, p. 51)

Um pouco mais a frente no texto, a autora, ainda em sua reflexão sobre os limites conceituais da prática transcritiva, nos diz:

Assim, apoiados na questão etimológica do termo transcrição, percebe-se que além de ser uma prática que possui maior grau de fidelidade com o original, traz também um procedimento no qual há sempre uma mudança de meio instrumental, ou seja, “transporta-se” de um instrumento a outro, ou de um meio a outro. A transcrição não é tão livre, pois o intuito é guardar ao máximo a ideia do original, além de que o meio para o qual se destina é fundamental, pois as variações que surgem, vêm a partir da necessidade de adequação às especificidades de cada instrumento. Quando se faz uma transcrição, muda-se o meio, não se pode fazer uma transcrição para o mesmo meio instrumental. Ou seja, uma obra reelaborada para o mesmo meio, neste trabalho não será tratada como transcrição. Poderá, entretanto, ser alguma das demais práticas que serão observadas ao longo deste capítulo. (PEREIRA, 2011, p. 52)

Estes dois momentos da tese de Flávia Pereira, ambos engajados em uma reflexão sobre o formato que teria, para a autora, a prática de transcrição musical, abordam duas questões que nos forçam a um contraponto. Uma delas está presente na primeira passagem, onde a autora se compromete com a defesa de um processo transcricional apto a ceder um espaço para a atividade de recriação, consubstanciada na figura do intérprete/transcritor. Segundo Pereira, a atividade de transcrição musical não deve ser percebida apenas dentro do contexto da “transferência exata e fiel do texto original”. Em primeiro lugar, cabe-nos atestar que em todo ato transcritivo e tradutório subentende-se um trabalho nos níveis semânticos, expressivos e estruturais dos textos originais. A irredutibilidade das línguas umas às outras, como também a polarização idiomática dos instrumentos imersos em um ato transcritivo, necessitam de um minucioso trabalho do fruidor/tradutor e/ou fruidor/transcritor na direção de uma desconstrução do original, apta a pôr luz não apenas aos processos estéticos, composicionais e estruturantes de uma determinada obra, mas também à própria lei que prevê sua construção. O ponto que devemos focar reside justamente na forma como se dá essa atuação do fruidor diante de um processo transitivo, seja ele a transcrição musical ou a tradução literária. Como foi tratado no capítulo anterior, acreditamos que a atividade de transcrição, por todo seu parentesco expressivo e estrutural com a tradução, deve ser balizada pelo duplo front da disciplina filosófica, experiência e reflexão, assim como defendia Antoine Berman. E o conceito de experiência aqui proposto, como também já problematizamos anteriormente, se trata daquele no qual o fruidor se vê como condicionante passivo em um primeiro contato com o objeto. Como disseram Deleuze e Guattari (2010) em “*O que é a filosofia?*”, a experiência consiste no deixar-se afetar pelos blocos de sensação de uma determinada obra, processo em que o vetor experiencial do ato de fruição estética se revela, a princípio, unidirecional e sempre do objeto para seu fruidor.

Insistindo ainda sobre a passagem extraída da página 51 da tese de Pereira, acreditamos que nos cabe mais um comentário. A autora diz defender um processo transcritivo que não esteja estritamente atrelado a uma condição de transferência inequívoca do texto original. Contudo, quando uma transcrição ou mesmo uma tradução pôde almejar tal feito? Mesmo se levarmos em conta a tradução literal de um texto puramente referencial, uma notícia de jornal, por exemplo, as idiossincrasias das línguas em jogo neste ato tradutório, suas específicas relações e adequações diante do simbolizado linguístico, não permitirão que a transferência ocorra no puro nível da exatidão. Como disse Ricoeur, a felicidade da tradução está justamente na aceitação de uma perda. No processo de transcrição musical também não seria diferente. Portanto, nos parece completamente ilusório, além de historicamente absurdo, visto o tratamento dado aos originais e às conseqüentes reestruturações no decorrer dos últimos dois séculos de atividade transcritiva, essa pretensão de exatidão no interior desse fenômeno.

A segunda questão da qual alertamos anteriormente diz respeito à própria condição transitiva, comum tanto à atividade de transcrição musical como à tradução literária. Pereira diz que o processo transcricional subentende um deslocamento, um “transporte” de um meio instrumental a outro. Mas o que se desloca? Para a autora, aquilo que estaria em trânsito neste processo que polariza meios fônicos distintos seria a “ideia” do original. Na nossa opinião, essa expressão, além de se esquivar de uma análise mais profunda acerca da raiz composicional intrínseca a todo o ato transcritivo, não apresenta um direcionamento concreto daquilo que o transcritor deve pretender reconstruir no instrumento de destino. Acreditamos, de fato, que esse seja o tema que mais careça de debate no seio dos estudos sobre transcrição e tradução. No cerne de seus processos transitivos, nos deparamos com suas respectivas unidades informativas, uma de raiz geográfica (*de onde e para onde se estabelece o ato transcritivo/tradutório?*) e outra de raiz composicional (*o que se desloca no decorrer desses atos?*). Os teóricos da tradução há muito vêm direcionando seus esforços no debate dessas questões, fato pelo qual apostamos que uma aproximação com essas teorias pode por luz à reflexão sobre a prática de transcrição musical.

Ambas perguntas realizadas acima nos direcionariam ao tema mais problematizado no debate acerca dos fenômenos transitivos. A experiência e a conseqüente reflexão com as unidades informativas geográficas e composicionais, intrínsecas a um determinado processo transcricional ou tradutório, fatalmente levam o transcritor/tradutor a assumir um

compromisso de fidelidade para com os mesmos. A pergunta pela raiz geográfica nos processos transitivos nos apresenta dois polos opostos, um de saída e outro de chegada. O pensamento sobre a tradução poética sempre se debruçou exclusivamente sobre o ponto de partida, historicamente reconhecido na obra original. Na transcrição musical, a discussão sobre essa questão é muito escassa, o que acaba sendo constatado nos mais diversos tipos de fontes aptas a sustentarem o processo transcricional. Obras originais, transcrições já realizadas, gravações, todos esses objetos estéticos vêm servindo de base, como iremos analisar mais a frente nos trabalhos acadêmicos que tratam do processo transcricional, em inúmeras atividades transcritivas. Como foi debatido anteriormente, acreditamos que atividade transcritiva, assim como ocorre com sua analogia literária, deve ser balizada pelo duplo front filosófico: experiência e reflexão. Em ambas as práticas, defendemos que essa postura deve ser impreterivelmente assumida perante o texto de origem, esquivando-nos, assim, de construir uma experiência e fomentar reflexões a partir de leituras já consumadas do mesmo. Portanto, o compromisso de fidelidade assumido em um processo transitivo, seja ele transcricional ou tradutório, seria depositado sobre o texto ou peça musical de origem.

Essa formulação nos leva à segunda unidade informativa, desenvolvida em torno de uma raiz composicional. Se a fidelidade em um ato transcricional converge para a obra de origem, o que residiria em potência nesta peça que seria passivo de tal compromisso ético e poético? Como relatamos anteriormente, Pereira acredita que a fidelidade estaria direcionada à ideia do original. Contudo, nos parece que a tarefa do transcritor firmada em uma suposta fidelidade para com um universo significante puramente conceitual, anterior à obra e não verificável nas suas mais diversas dobras expressivo-poético-idiomáticas, além de mimetizar uma condição hipertextual devido à falta de direcionamento analítico no ato reflexivo inerente à essa atividade, acaba se tornando um procedimento pouco coerente com seu projeto ético inicial. A raiz composicional em jogo na atividade de transcrição musical, não só deve ser completamente dissecada pelo transcritor, tornando este consciente de todas as possíveis ramificações e especificidades da mesma, como também se torna o núcleo que balizará os procedimentos e escolhas tomados por este agente no interior de sua tarefa. A relação entre o universo idiomático e o discurso musical em potência na obra de origem, as textualidades e poéticas que circunscrevem a obra em seu determinado período histórico, o reconhecimento das idiossincrasias composicionais, todos esses elementos, e alguns outros mais, fazem parte dessa unidade informativa de cunho composicional. O compromisso de fidelidade para com todas essas confluências expressivas vivenciadas a partir da experiência com a obra de

origem, torna-se, de fato, o verdadeiro projeto ético de uma atividade transcritiva. O debate sobre essas questões não somente põe luz em uma série de problemáticas concernentes à atividade transcricional, e que se encontram relativamente estagnadas no desenvolvimento teórico acerca dessa prática, como também aproxima ainda mais esse fenômeno musical de sua analogia linguística, devido ao relativo paralelismo conceitual e teórico induzido entre os núcleos dos pensamentos que cobrem essas atividades a partir da reflexão proposta. A problematização dessas questões no interior das recentes pesquisas destinadas à análise do fenômeno de transcrição musical pode nos ajudar a entender o lugar que essa atividade ocupa hoje no multifacetado universo da musicologia, além de garantir dados suficientes para o delineamento e formatação de nossa crítica acerca dos objetivos e funcionalidades que esse fenômeno desenvolve atualmente no universo da música ocidental europeia de tradição escrita.

2.3.1 – O debate atual acerca do conceito de fidelidade comum às unidades geográficas e composicionais em jogo no fenômeno transcricional.

O conceito de fidelidade para com a obra original, invólucro de uma noção de verdade artística que não deixa de problematizar também, no cerne do ato tradutório/transcritivo, os traços mais íntimos da dialética platônica dos rivais, possibilitou a cesura destes fenômenos em duas vertentes: como perguntou Schleiermacher, o processo de tradução poética deve consubstanciar-se em direcionar o leitor ao universo do autor ou, de modo contrário, devemos levar o autor em direção ao leitor? Parafraseando Schleiermacher em uma proposta de analogia com a prática transcritiva, poderíamos perguntar se a tarefa da transcrição consistiria em levar a obra, adaptá-la para sua adequação ao universo idiomático de destino ou, de maneira inversa, a transcrição deveria priorizar ao máximo a sustentação do idiomatismo de origem, introduzindo-o e fundindo-o com o universo idiomático de destino. A reflexão sobre os elementos e processos para os quais o conceito de fidelidade na atividade transcritiva é direcionado, não somente concede uma maior profundidade às questões levantadas acima, como também nos permite entender a posição ocupada pela transcrição frente aos mais recentes debates sobre fruição, obra e estética desenvolvidos nas disciplinas musicológicas.

A condição transitiva, comum aos fenômenos da transcrição e tradução, nos encaminha duas questões que se complementam uma à outra. Aquilo que estaria em jogo em uma atividade transcritiva, o que se deslocaria neste ato, acaba se ligando a outra formulação interrogativa, relativa aos espaços de origem e de chegada que, respectivamente, deslocariam

e receberiam a própria “matéria” em trânsito nesse processo. Como relatamos anteriormente, a reflexão sobre a tarefa do transcritor nos conduz a duas questões: o conceito de fidelidade, balizado no interior do pensamento teórico que vem sendo desenvolvido nas últimas décadas, é direcionado especificamente para qual objeto(s) e/ou estrutura(s)? Extensivo a esse primeiro questionamento, faríamos outra pergunta: a fonte, a dobra primeira, o universo que dá condição à existência daquilo que supostamente justificaria o contrato de fidelidade em um ato transcritivo, reside na partitura, no entendimento coletivo e já musicalmente canonizado daquilo que representaria uma determinada peça musical, ou em performances sacralizadas que adquiriram, com o passar do tempo, maior “veracidade” que a inscrição original? O que de fato vem a ser “a obra”? Na tese de Gustavo Costa, *“Seis Sonatas e Partias para Violino Solo de J.S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo”*, onde o autor busca uma forma de metodologia para a realização de transcrições para violão de obras barrocas escritas originalmente para violino solo, nos deparamos com a seguinte passagem:

Por nossa própria experiência, verificamos a necessidade de um estudo direcionado das práticas de transcrição e de execução no período barroco para um maior domínio dos recursos de instrumentação (reelaboração da textura polifônica com adições de linhas de baixo e preenchimentos harmônicos) e de expressão (pela adaptação de recursos estilísticos essenciais como as articulações e ornamentos) para a interpretação do repertório bachiano ao violão. Não há, no entanto, uma pretensão de autenticidade ou fidelidade em relação ao repertório, mesmo porque seria indefensável conceitualmente em função do instrumento utilizado, mas o principal objetivo desse trabalho é estabelecer os fundamentos para a realização de transcrições para violão a partir de obras para violino (e que seriam também válidas no caso das suítes para violoncelo) partindo de análises das transcrições BWV 1006^a (uma versão da terceira partia feita pelo próprio compositor sem indicação de instrumentação, mas altamente funcional para o violão), BWV 539, BWV 1000 (versões para órgão e alaúde da fuga da primeira sonata realizadas por contemporâneos do compositor) BWV 964 e 968 (versões da segunda sonata e do Adagio da terceira sonata para teclado, possivelmente realizadas por algum aluno) e BWV 995 (versão para alaúde feita pelo próprio compositor e intabulada em um manuscrito não identificado). (COSTA, 2012, p. 6)

A primeira questão que nos intriga nessa passagem, presente na introdução de seu trabalho, está em sua incisiva afirmação a respeito da impossibilidade de realização de transcrições para violão que pretendam ser fiéis ao repertório a ser transcrito. Segundo Costa, essa impossibilidade de autenticidade ou fidelidade residiria na alteração do meio fônico de origem e destino. Essa afirmação, que encontra sua analogia na relação dialética original/simulacro comum ao pensamento tradicional e hipertextual da atividade de tradução poética, não deixa de problematizar, aqui também no processo de transcrição musical, a diferença, o modelo imanente e único de obra que estaria fundamentado apenas nos originais. Acreditamos que tal constatação, além de perpetuar essa condição de rivalidade no seio da reflexão sobre a transcrição musical, acaba fazendo eco às práticas transcritivas anteriores ao século XX,

vinculadas à uma espontaneidade criativa e aos caprichos subjetivos do intérprete/transcritor. O conceito de fidelidade e a busca por uma autenticidade na reescritura da obra original é algo intrínseco às atividades transitivas, transcrição e tradução. Para além delas estão o pastiche, a adaptação a transposição criativa, a transcrição, as *belles infideles*, a cópia, o simulacro. Todas essas práticas são possíveis e guardam, cada uma, suas respectivas funcionalidades e importâncias. Contudo, acreditamos que a transcrição musical, assim como a tradução poética balizada por pensamentos semelhantes aos de teóricos como Benjamin e Berman, consubstancia uma tentativa de manutenção das dobras estruturais, estéticas e idiomáticas presentes em potência na peça original. A tarefa transcritiva balizada por esse impulso de autenticidade e fidelidade, desdobramento de um desejo basal que se apresenta como o início de todo ato transcricional, não almeja que o produto de seu processo seja exatamente igual ao original. Isso seria de fato impossível. Impulsionada por esse rigor, por esse zelo referente a máxima possibilidade de preservação do original no universo idiomático de destino, a atividade transcritiva que defendemos e praticamos assume sua imperfectibilidade ou, parafraseando Ricoeur, seu luto de uma transcrição absoluta ao aceitar, dessa forma, um distanciamento entre a adequação e a equivalência. Podem parecer sutis essas diferenciações, mas, na verdade, são estritamente basilares na condução de um ato transcritivo.

Na mesma frase que Costa atesta sua descrença em relação a qualquer ímpeto de fidelidade em um processo transcricional, nos deparamos com mais uma questão que nos força a duas observações. O autor diz que seu trabalho busca “estabelecer os fundamentos para a realização de transcrições para violão a partir de obras para violino”. Em primeiro lugar, a sistematização de metodologias transcricionais, como também tradutórias, nos parece ser uma atividade malograda, eternamente à procura de um resultado satisfatório. Isso porque acreditamos que o fenômeno de transcrição musical, no seu infinito jogo de configurações idiomáticas e estruturações estilísticas diversas, vive, assim como sua atividade análoga, em um espaço babélico, irredutível a modelos e padronizações. Como tornar modelo um processo onde os diversos sistemas que o estruturam, formam, a cada transcrição realizada, um único e específico agenciamento transcritivo? Os padrões estéticos em confluência na obra original, a relação existente entre seu discurso musical e o universo idiomático pertencente ao instrumento para o qual foi direcionada, além de uma série de outros fatores, quando assumem a posição de partida no interior de um ato transcritivo, estabelecem com o universo idiomático e cultural de destino um determinado contrato que se faz único e não passível de ser mimetizado. Alguns traços deste ato transcricional em particular podem ser revistos ou

novamente problematizados em outras transcrições, porém, a modelização do processo como um todo não pode ser reproduzida devido à especificidade do diagrama interseccional configurado pelos elementos em jogo nesta atividade em singular. Portanto, a corrida por metodologias e sistematizações que objetivam mapear o processo transcricional e reduzi-lo a uma “cartilha” de procedimentos a serem tomados, nos parece uma ideia um tanto quanto estéril. Esse mesmo objetivo parece ser a tônica do trabalho de doutoramento de Pedro Rodrigues (2011). Para esse autor, as análises de algumas peças de J.S. Bach, com o objetivo de pôr luz aos procedimentos composicionais tomados pelo compositor, podem ajuda-lo a sistematizar um modelo interpretativo que direcionará, de uma forma geral, transcritores e intérpretes em suas respectivas atividades. Segundo o autor:

A seguinte análise da arte musical barroca pretende proporcionar igualmente um grau de exatidão técnico/teórico que permita aos destinatários, intérpretes e transcritores adquirir um maior leque de processos a relacionar, uma vez que a técnica é um fator em constante desenvolvimento. (RODRIGUES, 2011, p. 44)

Novamente, tal empreendimento, essa proposta de “exatidão técnico/teórica” que objetive guiar transcritores e intérpretes na condução de seus trabalhos, nos parece uma tentativa fantasiosa e de pouquíssimos resultados factíveis.

Atendo-nos ainda à passagem da tese de Gustavo Costa analisada no início do parágrafo anterior, conduziremos uma outra observação. Costa diz que seu trabalho busca fundamentar o processo transcricional a partir das obras para violino solo de J.S. Bach. Contudo, o autor se utiliza de transcrições do compositor e de terceiros para tal empreendimento. Segundo Costa:

Essas transcrições refletem as práticas da época e, muitas vezes, ilustram, como no caso do BWV 964, os acréscimos que J.S. Bach fazia quando tocava os Sei Solo no teclado, segundo Agricola. As versões para alaúde citadas anteriormente são duplamente instrutivas, pois estão mais próximas das possibilidades do violão quanto à reelaboração da polifonia e, no caso das intabulações, apresentam soluções para a adaptação de ligaduras que podem ser incorporadas ao violão. As transcrições autógrafas (BWV 1006^a e BWV 995) atestam a necessidade que o compositor tinha de realizar linhas de baixo mesmo em peças concebidas para “iludir” o ouvinte com polifonias implícitas, ou trechos monódicos desenvolvidos pela técnica de melodia composta (compound melody). (COSTA, 2012, p. 6)

O mesmo processo parece ocorrer na exploração analítica de Pedro Rodrigues. Para o autor:

(...) a popularização desta época musical junto do grande público, a grande procura da guitarra clássica enquanto instrumento de estudo, o interesse por uma maior fidedignidade interpretativa, que resulta igualmente de um maior contato com as fontes materiais da era barroca, tem impulsionado o ato transcricional moderno. Pretende-se com este capítulo observar os processos que Johann Sebastian Bach empregou nos seus arranjos. A comparação entre original e arranjo permitiu criar uma base de dados processual que poderá ser aplicada em futuros arranjos. O estudo das

obras originais e transcritas realizou-se com recurso às partituras e edições mencionadas ao longo do texto. O estudo de cada partitura é resultado, primeiro, da leitura e confronto nota-a-nota. Adicionalmente, e para maior assimilação da obra musical então em estudo, foram usadas gravações. Cada processo apresentado na conclusão procura solucionar dificuldades frequentemente presentes no trabalho de arranjo para guitarra clássica perante limitações instrumentais diversas. (RODRIGUES, 2011, p. 44).

Acreditamos que ambas teses, de Gustavo Costa e Pedro Rodrigues, propõem uma noção de prática transcritiva que se afasta um pouco da que tentamos problematizar ao longo desse trabalho. Se a proposta visa a transcrição para violão solo do ciclo de sonatas e partitas de J.S. Bach, pensamos que as partituras originais para violino deveriam se configurar como o único e necessário ponto de partida para esse processo. Não estamos dizendo que a transcrição musical se baseie apenas na reescritura de peças originais em meios fônicos distintos. Essa atividade também pode ser realizada a partir de uma transcrição já consumada. Contudo, diante de tal especificidade, a peça transcrita que se revela alvo do processo de reelaboração deveria ser a única fonte de análise musical. A nosso ver, a obra original, que possibilitou a escritura da primeira transcrição, não deve exercer, nesse caso, uma influência direta neste novo contrato transcritivo. Isso porque acreditamos, como foi relatado no capítulo anterior, que o escopo da atividade de transcrição musical deve estar consubstanciado na desconstrução das estruturas expressivo-idiomáticas em potência na peça a ser transcrita e na consequente tentativa de reconstrução das leis que regem essa interseção estabelecida na origem entre o discurso musical e o universo idiomático-instrumental. Sendo assim, pensamos que aquilo que realmente interessa a esse fenômeno se encontra na diagramação configurada entre as possibilidades e o funcionamento de um corpo físico-instrumental e sua relação direta com a profundidade expressiva e “significante” do discurso em potência no texto musical a ser transcrito. As teorias da tradução, cuja aproximação com a prática transcricional defendemos neste trabalho, têm uma mesma noção de proximidade com o texto de partida e com suas respectivas relações estabelecidas entre a forma e o fundo. Segundo Mário Laranjeira:

Não se pode, pois, separar, na prática nem na teoria da tradução poética, a forma do fundo. Muito menos ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma – esse adorno que poetizaria o fundo – como intraduzível. Toda a operação de tradução poética supõe uma visão dialética do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade, numa totalização essencial. É um trabalho na cadeia dos significantes enquanto geradora de sentidos. É esse processo de geração de sentidos existente no texto de partida, a sua significância, que é trabalhado no ato tradutório de maneira a obter-se na língua-cultura de chegada, não o mesmo fundo vestido de uma mesma forma, mas uma interação semelhante de significantes capaz de gerar semelhantemente a significância do texto. (LARANJEIRA, 2003, p. 29)

Entretanto, há uma diferença, no que tange a elucidação sobre a fonte original do ato transitivo, entre as teorias da tradução aqui relativizadas e o nosso entendimento acerca do funcionamento da prática transcritiva. Enquanto acreditamos que o contrato estabelecido pela transcrição musical repousa no processo de reconstrução da relação idiomática-discursiva vigente em um texto musical, o que independeria de tal peça ser ou não a obra original, essas teorias da tradução reconhecem que a atividade tradutória exerceria sua verdadeira função apenas diante do texto original, onde qualquer tipo de reconstrução fora dessa especificidade ou derivada de traduções e textos adaptados já migrariam para um outra espécie de atividade. Para Laranjeira,

Quem não domina a língua de partida a ponto de poder captar nela o frisson gerado pela relação dos significantes originais não pode trabalhar a língua de chegada para criar, nesta, relações capazes de gerar uma significância semelhante. (...) Numerosos são os casos de traduções poéticas executadas por sujeitos que pouca ou nenhuma noção tinham da língua de partida. O próprio Augusto de Campos utilizou-se, em suas versões de poetas medievais, das traduções já existentes. (...) Já a “transcrição”, “transposição criativa” ou “recriação”, como chama Haroldo de Campos à tradução feita por seu irmão Augusto do rubai (quarteto) de Omar Kháyýám (1049-1131) a partir da “transcrição” por Edward Fitzgerald (1809-1883) nos parece aceitável nos termos em que o tradutor brasileiro coloca o seu trabalho. Não conhecendo este uma palavra sequer da língua persa, aceita o texto de Fitzgerald como tendo vida própria e dele parte para a sua “transcrição” em português. Na análise minuciosa que Augusto de Campos faz do seu próprio trabalho em *O Anticrítico*, ele não diz estar traduzindo Omar Kháyýám, mas sim o “rubayat de Omar/Fitzgerald” e só cita os textos em língua inglesa cuja significância tenta captar e recriar mediante uma redescoberta das palavras na língua de chegada. (LARANJEIRA, 2003, p. 30-32)

Talvez pela condição referencial inerente à linguagem, a tradução necessite uma maior aproximação com a fonte primeira, com o texto original. Como relatamos anteriormente, toda fruição, tradução, transcrição, interpretação, configuram-se como desvios. A defesa pela obra original torna-se um tipo de medida preventiva, que teria como objetivo a manutenção dos próprios conceitos de autenticidade, fidelidade e eticidade, problematizados no interior dessas teorias. Contudo, apesar dessa diferença de ordem conceitual sobre os espaços que residiriam a dobra inicial de um processo transcritivo e tradutório, transcrição e tradução, na nossa análise, estabeleceriam a mesma relação com o texto de partida: a desconstrução e a consequente tentativa de reconstrução dos elementos que diagramam, na obra de partida, forma e fundo, sentido e mecanicidade, discurso e idiomatismo.

Laranjeira nos apresenta uma importante constatação acerca das responsabilidades inerentes à atividade de tradução, que assumiriam também, como relatamos no primeiro capítulo, uma relação análoga com a prática transcritiva. O autor atesta a intrínseca necessidade do conhecimento, em todo ato tradutório, a respeito do funcionamento do

complexo sintático-expressivo-mecânico da língua de partida. Na atividade de transcrição musical, o transcritor também deve estar a par do funcionamento mecânico do instrumento para o qual a obra foi escrita, além de estar apto a reconhecer as relações que o universo idiomático do instrumento de origem estabelece com o discurso musical em potência no texto de partida. Como acreditamos que essas relações preenchem a condição transitiva de raiz composicional presente em todo o fenômeno de transcrição musical, além de se apresentarem como uma espécie de resumo para a resposta da pergunta realizada anteriormente, “*O que se desloca em um processo transcricional?*”, torna-se fundamental que o transcritor apresente, como ferramenta necessária ao estabelecimento de uma prática transcritiva consubstanciada na fidelidade e eticidade para com a obra de partida, uma intimidade com os processos e as possibilidades de produção sonora correspondentes ao instrumento de origem. Dentro dessa visão que tentamos desenvolver acerca da prática de transcrição, tal proximidade torna-se essencial para o trabalho do transcritor.

Voltando à passagem extraída da sexta página da tese de Gustavo Costa, verificamos que o autor propõe uma metodologia que se posiciona, de certa forma, contrária a essa responsabilidade para com a elucidação do funcionamento mecânico-idiomático de origem, conhecimento que acreditamos ser absolutamente basal para o processo transcricional engajado em um compromisso ético e poético para com a obra a ser transcrita. Sua proposta de adaptação para violão solo do ciclo de partitas e sonatas para violino de J.S. Bach, se utiliza, no caso da Partita BWV 1006 e da Fuga BWV 1000, ambas já transcritas para alaúde barroco, respectivamente, pelo próprio compositor e por algum de seus alunos, dessas respectivas transcrições na formatação final de sua reelaboração para violão. O autor nos apresenta como justificativa para esse procedimento, além do conhecimento acerca da “necessidade que o compositor tinha de realizar linhas de baixo mesmo em peças concebidas para iludir o ouvinte com polifonias implícitas” (2012, p. 6), procedimento que Costa acaba adotando em suas transcrições, a maior proximidade idiomática que o alaúde, comparado ao violino, teria com o violão. Essa parece ser a mesma preocupação de Sérgio Vitor Ribeiro em sua dissertação de mestrado intitulada “*Reelaborações para violão da obra de J.S.Bach: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da fuga BWV1001*” (2014). O autor cita uma série de trabalhos que atestam a importância do conhecimento acerca das várias transcrições e adaptações de obras originais, com o intuito de que essas reelaborações sirvam de modelo para transcrições futuras. Segundo o autor:

Outro interessante artigo sobre a prática de transcrição bachiana é o *J.S. Bach and the Transcription Process* (1989) do violonista Nicholas Goluses, onde também é destacada a importância das obras para alaúde *Suite III BWV995* e *Suite IV BWV1006a*, que são arranjos da *Suite V para Violoncelo* e da *Partita III para Violino*, respectivamente. Segundo Goluses, essas se apresentam como ótimos modelos de transcrições para os violonistas que desejam entender como funcionava essa prática na música barroca, já que o alaúde possui uma linguagem muito próxima do violão (GOLUSES, 1998: 16). Ele compara as duas versões bachianas da *Suite IV BWV1006a* apontando seis tipos de alterações encontradas nas versões: “1. mudança de extensão; 2. mudanças de notas ou figuras; 3. mudanças na ornamentação; 4. mudança de ritmo; 5. adição de notas; 6. mudanças nos valores de tempo das notas” (GOLUSES, 1989: 17). Goluses aborda ainda aspectos estilísticos voltados para a performance, como o dedilhado, o fraseado e a articulação. O violonista Stanley Yates também confronta diferentes versões ao adaptar para violão a *Suite V para Violoncello BWV1011*, utilizando como modelo a *Suite III para Alaúde BWV995*, ambas realizadas por Bach. Yates transcreveu todas as outras *Suites para Violoncello BWV1007-1012* e escreveu o artigo *Bach’s Unaccompanied String Music: A New (Old) Approach to Stylistic and Idiomatic Arrangement for the Guitar* (1998). Ele divide o texto em três partes: 1) Estrutura da música para instrumentos melódicos sem acompanhamento; 2) Contexto histórico do processo de arranjo; e 3) arranjo idiomático e estilístico para o violão moderno. Yates destaca com exemplos as técnicas de reelaboração encontradas em suas versões, como: adição de baixos, divisão de notas longas, imitação, transposição de oitavas, mudança de tonalidade; além de falar sobre suas escolhas de ornamentação, digitação e sobre os tipos de danças. O violonista ainda destaca a importância do estilo retórico no processo de composição da música barroca, que segundo ele, juntamente com a *prima prattica*, deu origem à linguagem instrumental *sonata a due* (sonata solo). Ele ainda sugere a separação entre os “saltos retóricos”, isto é, saltos melodicamente expressivos, e os saltos baseados em considerações polifônicas. (RIBEIRO, 2014, p. 67)

A nós, parece estranho que um processo transcricional realizado para um instrumento x, de uma obra escrita originalmente para um instrumento y, tenha que passar por um terceiro texto, configurado como uma transcrição do original para um instrumento z, para que a transcrição inicial possa ser mais efetiva ou se configure como mais fidedigna à peça de origem. Na verdade, pensamos que tal empreendimento se revela completamente ilusório justamente por se posicionar contrário àquilo que seria, de fato, importante de ser relativizado no processo em questão. O universo idiomático característico do instrumento para o qual a peça em jogo foi escrita, sendo ou não distante do idiomatismo de destino, torna-se um polo dialético, junto com as muitas relações estabelecidas com o discurso expressivo-musical em potência na obra, de todo o desenvolvimento da prática transcritiva. O contrato, a lei dessas relações está exclusivamente em potência no universo que permeia a obra de origem, não havendo necessidade de sustentar o processo de transcrição por meio de textos musicais outros que não se apresentem como o ponto de partida inicial. Nos parece que essa escolha consciente por uma diversidade de fontes em um ato transcricional, motiva-se em uma falsa condição de legitimação deste próprio fenômeno, o que acaba submetendo-o à uma preponderância absoluta das relações idiomáticas de destino, aqui problematizadas pelo

universo do violão. Tal logística nos parece completamente contraproducente se levarmos em conta um processo transcricional paralelizado à noção de eticidade e poeticidade apresentada anteriormente.

O transcritor, imerso em um compromisso de fidelidade para com a obra de origem e consciente dos matizes composicionais e geográficos em jogo no processo transcricional, tem como tarefa a tentativa de reconstrução, no texto e universo idiomático de destino, dos elementos expressivo-idiomático-discursivos que residem em potência no texto original. Entretanto, a fidelidade do transcritor, esse desejo pela recriação das relações em potência e experienciadas na obra de origem, termina com a própria efetivação de sua tarefa transcritiva. As ações de todo transcritor/tradutor que permanecem basiladas por uma eticidade e um compromisso de fidelidade para com a obra a ser transcrita, encontram seus limites na escritura de sua transcrição. A partir daí, inicia-se um novo ciclo frutivo, onde o texto transcrito se torna alvo de inúmeras leituras e interpretações que podem não corresponder positivamente aos procedimentos tomados no ato transcricional anterior. A performance se configura como um plano outro, posterior à atividade composicional e ao ato transcritivo, desenvolvendo suas próprias condições, procedimentos e elementos expressivos responsáveis pela efetivação de seu processo. Como esperar que o conceito de fidelidade, anteriormente problematizado e desenvolvido no fenômeno transcricional, possa também se tornar uma ramificação da atividade performática, possibilitando a efetivação sonora, no instrumento de destino, das relações idiomático-discursivas em potência na obra de partida? Poderíamos encontrar em determinados recursos notacionais, principalmente àqueles direcionados aos instrumentos de cordas dedilhadas, a possibilidade de perpetuação deste compromisso de fidelidade que direcionaria todas as escolhas e procedimentos tomados em uma tarefa de transcrição musical consubstanciada na eticidade e poeticidade para com o texto de origem.

2.4 – A fidelidade para com as relações entre as estruturas idiomáticas e discursivas na peça de origem: o recurso notacional da digitação e sua possibilidade de condução de futuras leituras do texto transcrito.

O trabalho de Stanley Yates, relatado na dissertação de mestrado de Sérgio Ribeiro, apesar de atentar a uma compreensão do fenômeno transcritivo diferente daquela que propomos no interior da nossa reflexão, apresenta uma questão que acreditamos ser fundamental para a discussão do processo de transcrição musical. Diferentemente da tradução poética, pensamos que a tarefa do transcritor, para além de seu compromisso com a eticidade,

poeticidade e com a trama idiomático-discursiva intrínseca à peça que deseja transcrever, deve também estar atrelada a uma tentativa de direcionar as posteriores leituras de sua reelaboração, no intuito de que suas escolhas e caminhos tomados durante o processo transcricional sejam reverberados nas futuras performances dessa transcrição. Tal procedimento encontra sua singularidade em território exclusivamente musical. Muitas são as razões para tal idiossincrasia. Ao contrário da tradução, onde as palavras carregam inexoravelmente suas razões referenciais, mesmo em poesias onde essas alcançam latitudes quase que exclusivamente conotativas, a transcrição lida com um tipo específico de linguagem que permite infinitas possibilidades de leitura. Paradoxalmente, esse panteão sem fim de possibilidades frutivas pode ser relativizado pelo mesmo intérprete nos dois polos textuais que consubstanciam um ato transcritivo, vista a quase universalidade da notação musical para todo o quadro organológico. Este é o ponto basal da curva que diferencia os dois terrenos análogos: transcrição musical e tradução poética. O leitor/fruidor que não domina a língua de origem, necessita irremediavelmente de um intermediador para que possa ter acesso àquelas inúmeras relações, poéticas, expressividades e convergências textuais que constituem a obra em questão. Contudo, em territórios musicais, qualquer leitor/fruidor que domine o processo notacional e a mecânica de algum instrumento não necessita, a princípio, de um intermediário. Ele mesmo, o leitor/fruidor, pode ter acesso aos mais variados repertórios instrumentais e vocais. Essa diferença nos leva novamente ao problema da fruição da arte, do desvio primeiro consubstanciado pelo contágio com a obra e a consequente leitura da mesma. Na tradução poética, se levarmos em conta os processos frutivos aptos a formarem todo o complexo literário composto pela obra de origem, tradução, tradutor e receptores, nos deparamos com um ciclo interpretativo que contempla pelo menos três pontos de leitura: o primeiro ponto reside no contágio inicial do tradutor com a obra original, o segundo remete às leituras, uma ainda em nível pré-textual e outra composta pela própria tradução da obra original e de seu possível funcionamento na língua de destino e, por fim, o terceiro ponto repousa nas inúmeras leituras que poderão ser realizadas a partir da tradução desenvolvida. Poderíamos contextualizar esse processo no seguinte quadro abaixo:

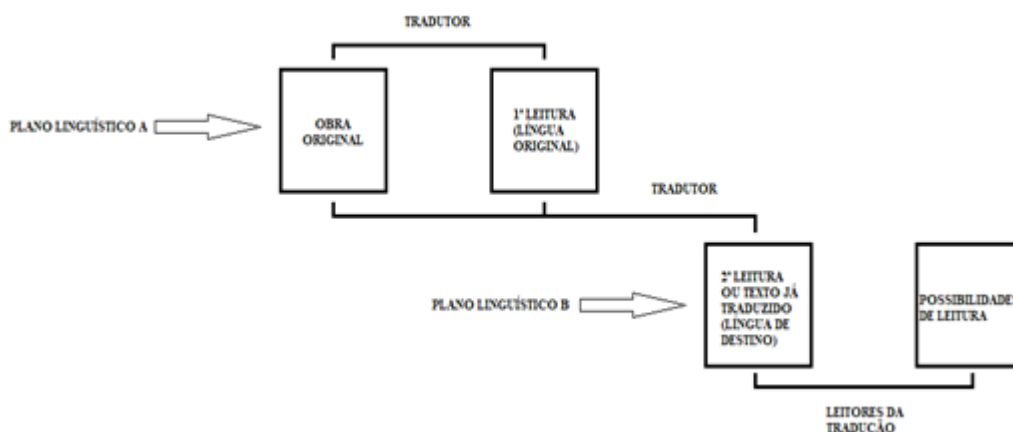


Figura 1 – Possibilidades de pontos de fruição em um processo tradutório

A tradução, por mais explícitas que sejam as escolhas e procedimentos tomados pelo tradutor, não apresenta procedimentos eficazes, como também éticos, para a condução frutiva de seus leitores em potencial. Por mais ética, poética e filosófica que uma tradução possa ser, sua leitura, interpretação, ou melhor, sua atualização estará condicionada ao universo do fruidor, assim como também ocorre com a transcrição musical. Não estamos defendendo a necessidade última de constantes atualizações frutivas de um texto transcrito ou traduzido. O que nos interessa nessa explanação é mostrar que enquanto a fruição do texto poético acontece muitas vezes em um plano intelectual, salvo as traduções intersemióticas que pretendam adaptar tal texto para o teatro ou cinema, a leitura de uma peça transcrita fatalmente transgredirá o nível intelectual inicial para atingir o plano mecânico-físico da performance. E nessa singularidade da atividade musical, o transcritor encontra uma ferramenta que se revela extremamente útil na condução do intérprete em sua leitura inicial e na consequente execução da peça transcrita.

Diante de sua tarefa, o transcritor, exercendo uma influência direta no desenvolvimento performático e nas suas infinitas possibilidades de leitura, se vê privilegiado pela condição de uso de uma série de recursos notacionais largamente utilizados na notação moderna e que, ao direcionarem a fruição estética e prática da peça, formarão uma teia de sugestões aptas a indicarem um caminho frutivo e performático que mais se aproxime das escolhas tomadas ao longo do processo de transcrição. Uma transcrição que se desenvolve em meio a um compromisso ético e um ímpeto de fidelidade expressivo-idiomática para com o texto de origem, enxerga no recurso notacional da digitação, dentre todas as possibilidades de condução existentes na notação moderna, a ferramenta mais expressiva e eficaz para que as relações estabelecidas na origem e reconfiguradas no texto de destino possam reverberar nas

inúmeras leituras e performances que resultarão desse ato transcricional. Se pensarmos nos instrumentos de cordas, e mais especificamente nos instrumentos de cordas dedilhadas, o recurso da digitação no interior do processo transcricional permite ao transcritor o direcionamento do intérprete na execução de uma determinada configuração físico-mecânica de seu instrumento, configuração essa que mais se aproximará, partindo do pressuposto que tal transcrição tenha sido desenvolvida pelo compromisso ético e poético que defendemos aqui neste trabalho, das relações estabelecidas entre o plano idiomático e o discurso musical na obra de origem. No caso do violão, onde uma mesma nota pode ser produzida em diferentes regiões do instrumento, cada uma delas trazendo uma determinada coloratura e densidade timbrística, o recurso da digitação se revela de extrema importância, fazendo com que o panteão de performances que venha a suceder essa atividade transcritiva, possa dar vazão às escolhas mais íntimas do transcritor, muitas delas consubstanciadas na tentativa de hibridação idiomática dos instrumentos de origem e destino. Na dissertação de mestrado de Alisson Alípio, “*O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*”, onde é realizada uma análise das possibilidades de digitação para violão do quinto movimento da Partita II para violino solo de J.S. Bach, o autor nos apresenta uma interessante passagem sobre a importância da digitação na execução final de uma obra musical. Segundo Alípio:

O violão, porém, possui recursos que tornam o processo de digitação mais complexo. A possibilidade de produzir uma mesma nota em mais de uma localização da escala e a diferença de materiais, espessura e tensões entre suas cordas, fazem com que haja uma ampla gama de timbres, gerando diferentes resultados auditivos para uma mesma situação. Mais que isso, esses recursos trazem dúvidas e impõe decisões ao intérprete. (...) A digitação não é somente uma questão de melhor combinação de dedos para uma ou várias passagens. O fato do violão ser um instrumento polifônico, de cordas dedilhadas e não friccionadas, e de não oferecer uma sustentação contínua de som, assim como um instrumento de arco, fazem com que o executante tenha que considerar um conjunto de fatores para tomar decisões quanto à digitação, principalmente no que se refere ao legato. (ALÍPIO, 2010, p. 10 e 11)

O recurso da digitação, uma ferramenta de condução frutiva que apresenta seu funcionamento em territórios exclusivamente musicais, nos possibilita analisar, como potenciais transcritores, a mecanicidade do instrumento de destino, na intenção de mapear, junto à relativização dos conceitos técnicos tradicionais e expandidos, possíveis analogias físico-mecânicas que esse instrumento poderia estabelecer com o universo idiomático de origem. Se a transcrição musical, dentro dos conceitos defendidos no decorrer desse trabalho, apresenta como alguns dos principais frutos de sua tarefa o alargamento do universo idiomático de destino e o próprio percebimento deste instrumento como estrangeiro à sua

linguagem mecânica tradicional, a digitação se mostra como o recurso capaz de balizar e condensar esses procedimentos, dirigindo, dessa forma, as leituras e performances que tornarão físicas as confluências e hibridações relacionadas e desenvolvidas na peça transcrita. Esse recurso teria então, no interior do processo transcricional, a tarefa de compreender as relações expressivo-idiomáticas relativizadas na peça de origem e processá-las na tentativa de reconstruí-las dentro de um esquema físico-mecânico que possibilite a recepção das mesmas pelo instrumento para o qual a transcrição é realizada. Sendo assim, torna-se fundamental para a atividade transcritiva, consubstanciada na ética e no compromisso com a tentativa de relacionar no texto de destino as estruturas idiomático-discursivas em potência na obra de origem, o trabalho pormenorizado do transcritor no processo de digitação instrumental. Tal ferramenta, diante desse objetivo de alargamento e hibridação dos horizontes idiomáticos, torna-se, para nós, principalmente os instrumentistas de cordas dedilhadas, nada menos que um dos pontos centrais do fenômeno de transcrição musical, visto o seu papel crucial não apenas no direcionamento frutivo dos futuros intérpretes/performers, mas também na condensação de todas essas relações que são almejadas e relativizadas pelo transcritor na sua tarefa transitiva.

Alisson Alípio parece não ter esse entendimento a respeito do recurso de digitação. Esse mesmo autor que nos alertou anteriormente sobre a complexidade e a importância do processo digitacional na condução de uma atividade analítica e mesmo performática de uma peça ao violão, parece compreender o processo apenas no interior da esfera mecânica de seu instrumento, ou seja, priorizando o melhor funcionamento possível da peça no violão. Na sua tese de doutorado, *“Teoria da digitação: Um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão”* (2014), ao realizar uma transcrição para violão solo do último movimento da Sonata BWV 1003 de J.S. Bach, Alípio propõe uma digitação que privilegia uma adaptação, sob certo aspecto, mais livre do *Allegro* no interior de recursos idiomáticos desse instrumento, objetivando facilitar as passagens mecânicas e volatilizar possíveis engendramentos articulares que não fariam, a princípio, parte da técnica tradicional do violão. Segundo o autor:

Em razão da quantidade de elementos pertinentes às nossas proposições, escolhemos o último movimento da Sonata BWV 1003 (*Allegro*), original para violino solo, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), para exemplificarmos a elaboração de uma digitação com base em nossa teoria. Trata-se de uma obra de escrita monofônica, o que nos possibilita várias alternativas de digitação, bem como faz referência à nossa pesquisa anterior, a qual nos serviu de embasamento teórico para a classificação dos seus elementos texturais. O *Allegro* BWV 1003, em Lá menor, pertence a uma classe

de obras de Bach tradicionalmente escritas e executadas ao violão sem a necessidade de maiores adaptações para a sua realização. Yates (1998) atribuiu este sucesso à “completude polifônica e textural do original”, sendo condizente com as capacidades polifônicas do violão. Sendo assim, realizamos uma transcrição para violão, baseada no manuscrito do compositor, a qual – mantida sua tonalidade original – consistiu, somente, na omissão das ligaduras originais, na evidência de vozes implícitas, e no acréscimo de notas (baixos e arpejos) para reforçar as cadências ao final de cada parte. (ALÍPIO, 2014, p. 109)

Analisando a passagem acima, podemos perceber o tipo de transcrição que Alípio relativiza em sua tese de doutorado. Apesar de seu trabalho constituir uma análise do processo digitacional correspondente ao violão, não se dedicando propriamente à reflexão da atividade de transcrição musical que utiliza no decorrer de seu texto, o autor aponta para alguns procedimentos que nos fazem perceber sua predileção por um determinado caminho que se vê totalmente convergente à atividade transcricional tradicional, onde a adaptação da obra, antes de se iniciar a partir de uma experiência real com a mesma e com suas confluências idiomático-expressivas, compreende uma recepção que busca ser a mais amistosa possível, privilegiando a execução e o idiomatismo de destino. Pensamos que o fato da escrita do *Allegro* se apresentar monofônica não nos garante uma maior liberdade quanto ao desenvolvimento da digitação. Isso porque acreditamos, como foi relatado anteriormente, que o processo digitacional de uma peça transcrita deve estar atrelado única e exclusivamente em uma tentativa, realizada na medida daquilo que é possível, de reconstrução das relações estabelecidas na origem entre a mecânica instrumental e sua “leitura” do discurso musical em potência na obra. Sendo ou não monofônica a escrita de uma obra a ser transcrita, a digitação da transcrição deve tentar responder unicamente a essas relações e suas possíveis analogias no instrumento de destino. Além da própria condição expressivo-idiomática que conduziria o ato transcricional, o conhecimento acerca do processo de construção do texto musical de origem deve se apresentar também como uma das tônicas desse trabalho. A poética correspondente ao período barroco, da qual se enquadra a peça transcrita por Alípio, onde a *inventio* musical se vê orientada por sistematizações da linguagem verbal, desenvolve sua estruturação das obras musicais a partir de um extenso conjunto de procedimentos significantes que imprimem sua condição persuasiva a partir da combinação e do uso destas próprias ferramentas. A articulação musical no período barroco, tópico de extrema importância a uma poética musical que se vê orientada pela linguagem, torna-se um recurso basal da *elocutio*, onde suas mais variadas formatações se estruturam e se desenvolvem tendo como fim a incitação de todo o pathos, alavancando assim a máquina de persuasão retórica também em territórios musicais. Mônica Lucas, no seu artigo escrito para a revista *ArtCultura*, intitulado de “Retórica e

estética na música do século XVIII” (2007), apresenta uma reflexão sobre esse paralelismo estabelecido no período barroco entre música e linguagem. Segundo a autora,

Simultaneamente, os mesmos autores setecentistas referem-se à música como “imitação sonora” pelo viés do trivium: a voz (cantada), a melodia e o ritmo musicais são entendidos como veículos para mover o público, imitando as paixões humanas. Essa semelhança de finalidade entre a música e o discurso verbal, reiterada pela própria presença da palavra nos discursos cantados, possibilitou que se procurasse realizar aproximações sistemáticas entre música e oratória. Nesse sentido, a música relaciona-se ao gênero de artes ligadas à palavra, o trivium, que, segundo Boécio, reúne a dialética, a gramática e a retórica. (LUCAS, 2007, p. 226-227)

Ainda sobre essa aproximação da música barroca com a linguagem e a importância da articulação na apresentação de seu discurso musical, Harnoncourt, no seu livro “*O discurso dos sons*”, afirma:

Articulação é o nome dado ao processo técnico de falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes. De acordo com o Lexikon de Meyer (1903), articular é dividir, expor algo ponto por ponto; fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras. Na música, compreende-se por articulação o ligar e destacar das notas, o legato e o staccato, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo frasear. Deparamo-nos com o problema da articulação principalmente na música barroca, mais precisamente na música de 1600 até 1800, pois esta é fundamentalmente orientada pela linguagem. Os paralelos com a linguagem foram acentuados por todos os teóricos daquele tempo e a música era frequentemente descrita como uma “linguagem de sons”. (HARNONCOURT, 1998, p. 49)

Pensando o discurso musical através de uma aproximação com a linguagem e a retórica, mesmo que não houvesse uma padronização teórica que permitisse maior rigor analítico da disciplina resultante dessas analogias, torna-se claro que o modo de enunciação, já presente e de extrema importância nas teorias sobre a *Elocutio* de Aristóteles e Quintiliano, se apresenta como um dos principais elementos de concretização do discurso, seja esse verbal ou musical. Sendo assim, a atenção à articulação notada na obra de origem é fundamental para um processo transcricional que almeje uma reelaboração consubstanciada em um princípio ético e poético, e que confira fidelidade à forma em que essas articulações se apresentam no universo idiomático do instrumento para o qual a obra foi escrita originalmente. John Butt, regente e organista especializado na obra de J.S. Bach, no seu livro “*Bach Interpretation: articulation marks in primary sources of J.S. Bach*”, nos apresenta uma profunda análise da importância das articulações na obra desse compositor. Segundo Butt:

As implicações das ligaduras na execução musical são de particular importância na interpretação da música. Elas podem estar relacionadas a elementos que parecem correr contra a métrica. Podem confirmar que tal agrupamento melódico é também ritmicamente importante. Claramente, Bach está atuando aqui como intérprete supremo da sua música. Sua atividade como executante é um estágio posterior no

processo composicional, incidindo profundamente em um *decoratio* “superficial”. (BUTT apud FREITAS, 2005, p. 51)

Na passagem da tese de Alisson Alípio analisada anteriormente, o autor atesta que optou pela omissão das ligaduras presentes no texto musical original, além de evidenciar algumas vozes que se encontram “dentro” de estruturas polifônicas virtuais e acrescentar notas que, segundo ele, reforçariam as cadências finais de cada parte. Em primeiro lugar, as ligaduras deste *Allegro BWV 1003* são dispostas para criar um jogo de oposição muito próximo àquele que ocorre em toda a primeira seção da *Ciaccona BWV 1004*. Essa polarização que resulta da diferença entre passagens melódicas com e sem ligaduras, acaba por conferir ao texto musical uma determinada configuração retórica muito comum às artes do período barroco. O jogo dos contrários confere a essas peças seus respectivos dramas e cargas simbólicas, tornando-se parte central de suas *Inventio*. Helmut Hatzfeld, em seu livro “*Estudos sobre o Barroco*” (2002), apresenta uma reflexão sobre os padrões da arte barroca e suas principais características. Sobre esses enlaces antitéticos, presentes no âmago da arte deste período, Hatzfeld diz:

A situação fundamentalmente dramática do Barroco se estende (...) a todos os gêneros, particularmente ao gênero lírico, em que o uso dos tempos, contrastando com a situação dramática, presente sempre, aumenta o caráter paradoxal, típico também do Barroco literário, e sugere a necessidade de uma certeza que se oponha à dúvida; elementos contrapostos que são responsáveis pelo equilíbrio abstrato-concreto do estilo; a criação de uma imagem que une os polos opostos [...] Considerando também o resultado de uma tese pormenorizada e comparativa, achamos hoje, como a essência do Barroco, não a tensão entre contrastes, mas sim a destes contrastes. (HATZFELD, 2002, p. 34-35)

A omissão das ligaduras na transcrição de Alípio e, por consequência, a perda do efeito sonoro ocasionado pela oposição no modo de articular as passagens, problematizam não apenas um processo transcricional que privilegia quase exclusivamente o universo idiomático de destino, mas também a histórica função repertorial da atividade de transcrição musical. Acreditamos que a opção de Alípio em promover na sua transcrição uma digitação que privilegie as condições mecânicas do violão, em detrimento de uma tentativa de hibridação idiomática com o violino e da reconstrução das relações discursivas em potência no texto de origem, não apenas incita nos futuros intérpretes uma influência frutiva que se vê fundamentada inicialmente em uma relação subjetiva com a obra, como também impede que o violonista perceba seu instrumento como estrangeiro dentro de um esquema digital que problematizaria os idiomatismos e a expressividade em confluência no texto manuscrito. Analisaremos pormenorizadamente esses movimentos e algumas de suas transcrições para violão solo no capítulo seguinte.

Já na dissertação de mestrado de Thiago Colombo de Freitas, intitulada de “*Ciaccona em Ré menor BWV 1004 de J.S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão*” (2005), nos deparamos com uma reflexão acerca das articulações presentes na obra original (Ciaccona) e suas reelaborações digitacionais no instrumento de destino (violão), o que estabelece, em parte, um contraponto ao processo transcricional desenvolvido por Alípio em sua tese de doutorado. Para Freitas, sua pesquisa

... pretendia adaptar as indicações de articulação da Ciaccona ao idioma do violão sem que estas perdessem suas características principais. Ao longo do percurso, esta pesquisa foi tomando caminhos mais abrangentes. Na tentativa de transpor para o violão os efeitos sonoros criados pelas referidas indicações, fez-se necessário um estudo do seu significado, já que estas suscitavam interpretações completamente diferentes por parte dos próprios violinistas. Cobia pesquisar, antes de tudo, o significado destes símbolos anotados por Bach e os procedimentos adotados pelo próprio compositor para adaptá-los em suas transcrições. (FREITAS, 2005, p. 26)

Ao analisar a passagem acima extraída da dissertação de Freitas, observamos que o autor se preocupa com a manutenção e a consequente adaptação para violão das articulações presentes na peça original. Contudo, juntamente com essa tentativa de adaptação das articulações originais no instrumento de destino, o autor parece levar em consideração os procedimentos transcricionais do próprio compositor na tentativa de embasar suas decisões e procedimentos tomados em seu processo de reelaboração musical. Discutimos anteriormente sobre procedimentos semelhantes a este. Acreditamos que a tarefa de transcrição musical deve estar consubstanciada em uma experiência cuja fonte inicial se estabelece única e exclusivamente com a obra musical a ser transcrita, com suas confluências estéticas e materiais expressivo-idiomáticos. Basear-se em transcrições do compositor e/ou de seus contemporâneos nos parece problemático por duas vias. Em primeiro lugar, como já analisamos no início desse capítulo, Bach e seus contemporâneos se utilizavam de procedimentos transcricionais que visavam a completa adequação da peça de origem ao instrumento ou instrumentação de destino. Conceitos como obra, originalidade, idiomatismo, fidelidade (idiomática e poética), entre outros, não existiam ou então não eram problematizados, ainda mais em um processo transitivo que se ocupava única e explicitamente do levantamento dos procedimentos composicionais adotados pelo compositor da peça a ser transcrita, funcionando como um método de estudo da obra desse autor, e de um desenvolvimento repertorial. Em segundo lugar, a utilização de textos já transcritos para a consumação de uma atividade transcritiva, deturpa uma possibilidade de real experiência com a obra, visto que todas essas transcrições e leituras já se apresentam como prováveis desvios frutivos. Sobre a metodologia e o traçado

teórico utilizado para a sua reflexão sobre as articulações e o processo transcricional de obras do período barroco, Freitas coloca:

Este trabalho baseou-se em uma série de referenciais práticos e teórico-práticos. As transcrições para violão das suítes para violoncelo de Stanley Yates e seus ensaios sobre arranjo, interpretação e performance de J.S. Bach, bem como a edição urtext da obra integral para alaúde, de Tilman Hoppstock, formam o que consideramos as referências teórico-práticas. Nesta definição também cabe citar o trabalho de Rodolfo Betancourt sobre a Ciaccona e sua transcrição para violão. Os referenciais práticos propriamente ditos são as partituras de edições práticas e as gravações. Foram ouvidas numerosas gravações da Ciaccona: em violino, violão, violoncelo, cravo, alaúde e orquestra sinfônica e observadas quatro edições para violino, três para violão e duas para piano, além de muitas outras obras do compositor para diversas formações. (...) Tal número de edições e gravações não permitia o aprofundamento necessário, visto a desproporção com o escopo do artigo. Sendo assim, foram selecionadas três gravações de violinistas (Nathan Milstein, Itzhak Perlman e Thomas Zehetmair) cinco gravações de violonistas (Andrés Segovia, Julian Bream, John Williams, David Russell e Eduardo Fernández), visando que essas fossem representativas de tradições de execução variadas. (FREITAS, 2005, p. 27-28)

Salvo a importância do trabalho de Freitas sobre os diversos procedimentos articulares desenvolvidos na *Ciaccona BWV 1004* para violino solo e suas possibilidades junto ao violão, nos parece que o processo transcricional por ele relativizado e desenvolvido por meio de múltiplas leituras idiomático-expressivas, o que acontece através das várias análises auditivas e formais citadas na passagem acima, ainda não estabelece uma convergência com o formato de transcrição que defendemos ao longo de nosso trabalho. O uso de performances gravadas como um tipo de recurso analítico não é o que está sendo criticado aqui. A gravação pode existir como uma ferramenta apta a conferir maior veracidade às nossas análises, na medida que pode reiterar um determinado funcionamento mecânico, uma certa configuração idiomática ou mesmo um recurso expressivo que se faz possível pela relação que o instrumento em questão estabelece com o discurso musical em potência no texto de origem. Contudo, pensamos que a experiência com a obra musical e seus diversos enlaces idiomático-discursivos devem ser pretéritos à utilização de gravações e análises formais estabelecidas com suas possíveis transcrições. Algumas escolhas tomadas por Freitas parecem ter se apoiado em procedimentos transcricionais do próprio compositor e algumas de suas transcrições para alaúde de obras para violino e violoncelo. Como relata Freitas,

Na transcrição apresentada no Apêndice 1, o autor tanto deslocou de oitava algumas notas como agregou outras, no intuito de adaptar essa obra para o idioma do novo meio, o violão. Estas alterações visam aproveitar a maior extensão do violão no registro grave, bem como suas capacidades polifônicas. Esta decisão remonta as transcrições de Bach para o alaúde de obras originais para violino e violoncelo, caso da Suíte BWV 995 para alaúde, transcrição da Suíte BWV 1011 para violoncelo, e da Suíte BWV 1006^a para alaúde, resultante da transcrição da Partita BWV 1006 para violino. (FREITAS, 2005, p. 80)

A transcrição em questão da Ciaccona, traçando como objetivo sua reconstrução a partir do funcionamento do instrumento de destino e o melhor aproveitamento de seus recursos idiomáticos e físico-funcionais, como Freitas atesta ao longo dessa passagem, nos confirma a forma com que o autor lida com o processo transcricional no decorrer de seu trabalho. Contudo, salvo as diferenças de compreensão acerca da atividade de transcrição musical que defendemos e aquela desenvolvida por Freitas, nos parece que esse autor ainda assim problematiza uma importante questão em seu trabalho de mestrado. A tentativa de adequar as articulações originais ao funcionamento do violão revela um pensamento transcritivo ainda não totalmente confluyente com as ideias, analogias e teorizações que desenvolvemos no decorrer de nossa tese, mas certamente receptivo a uma discussão mais profunda que esboçasse uma possível aproximação com as teorias da tradução e da linguagem. Caminhos esses que acreditamos ser de fundamental importância para repensarmos o papel da transcrição no fazer musical e pormos luz no debate acerca da expressividade em música.

Um trabalho sobre transcrição musical que atesta uma preocupação não só com a manutenção da articulação notada, mas com uma tentativa de reconstruir, no instrumento de destino, as relações idiomático-discursivas em potência na obra de origem, encontramos no artigo de André Simão intitulado “*O processo de adaptação para violão do Capriccio em Ré Maior (SW 91.2, SW 25) para alaúde barroco de Silvius Leopold Weiss (1687-1750)*”. Segundo Simão:

Este artigo apresenta uma análise das características idiomáticas presentes na obra *Capriccio em Ré Maior (SW 91.2, SW 25*)* de Silvius Leopold Weiss (1687-1750) para alaúde barroco e seu processo de adaptação para o violão, afim de que a transcrição conserve e se aproxime ao máximo do idiomatismo original. (SIMÃO, 2016, p. 2)

Sendo um trabalho engajado nesse movimento da *Interpretação Historicamente Informada*, como o próprio André Simão relata em seu texto, o autor parte em busca das características sonoras, idiomáticas e discursivas em potência no texto musical que utiliza como fonte para sua transcrição para violão solo. Simão afirma que apesar desta atividade transcritiva estar atrelada a dois instrumentos de cordas dedilhadas, cujos respectivos processos de produção sonora são desenvolvidos através de recursos mecânicos semelhantes, as diferenças físico-estruturais encontradas nos mesmos dificultam em muito o trabalho do transcritor. Segundo o autor:

Os problemas de adaptação das obras de Weiss para o violão, que podem ser observados primeiramente em pequenas passagens, surgem principalmente devido à diferença de afinação e tessitura entre o alaúde barroco e esse instrumento. Como será

exposto neste artigo, boa parte desses problemas se devem ao fato de que o idiomatismo alaudístico em Weiss é caracterizado pelo seu “efeito legato”, constituído principalmente pelo frequente emprego de notas tocadas em cordas soltas no alaúde. Além disso, a escrita de Weiss na tablatura apresenta um complexo sonoro que deve ser analisado ao ser feita a transcrição em notação moderna. (SIMÃO, 2016, p. 5)

Além do problema da afinação e da grande diferença do número de cordas entre esses dois instrumentos, alaúde barroco e violão, o que certamente gera uma série de problemas em um processo transcricional que pretenda reconstruir no texto de destino as relações idiomático-discursivas em potência na peça de origem, Simão se depara com uma outra questão que necessita de um cuidado especial. A escrita da peça a ser transcrita não se encontra no formato da notação moderna, mas sim em tablatura francesa. A tablatura francesa, sistema de notação usado para a escrita do *Capriccio*, é um processo notacional em que o que está descrito graficamente não é a nota propriamente dita, mas sim o exato local de produção sonora no alaúde, tanto na escala como nas cordas desse instrumento. Sendo assim, torna-se fundamental a observância a esse modelo notacional, pois o que está descrito ali é um esboço explícito da forma que o instrumento de origem reage ao discurso musical em potência no texto, além de resumir também a intenção do compositor quanto à forma que a peça deveria soar no instrumento. Para Simão:

Weiss e todos os outros alaudistas alemães no período barroco utilizavam para notação de suas obras a tablatura francesa, que era um sistema de notação satisfatório e prático para os alaudistas, principalmente porque nele podia-se representar essencialmente a sequência dos movimentos das mãos e também a altura, ornamentos e ritmo de cada nota. (SIMÃO, 2016, p. 9-10)

Pensando em um processo transcricional consubstanciado nesse compromisso com o “trânsito” das relações idiomático-discursivas, a notação em tablatura se apresenta como um possível atalho a concretização desse escopo, visto que descreve justamente a forma como o instrumento de origem lê o discurso musical em potência na obra. Simão relata essa questão em seu artigo e faz jus a esse compromisso, tentando reconstruir no violão essa teia expressiva que se forma pela relação entre a mecânica do alaúde barroco e o discurso musical do *Capriccio*.

2.5 – Apontamentos finais.

Ao longo desse capítulo, discorreremos sobre o processo de transcrição e analisamos os principais pressupostos teóricos estabelecidos nos últimos dois séculos acerca desse fenômeno musical, principalmente aqueles desenvolvidos nas últimas décadas do século XX e na primeira década do século XXI. Os múltiplos discursos acerca dessa atividade, a subjetivação

fruitiva marcada em diversas reflexões teóricas, o compromisso com um processo de adequação o mais amistoso possível para o instrumento de destino, todas essas questões ainda são relativizadas no interior dessa prática, como pudemos constatar na grande maioria dos textos analisados no decorrer dessa seção do trabalho. Acreditamos que a inexorável finalidade performática da arte sonora impulsionou o processo de transcrição musical a cumprir seu compromisso final para com a expansão e o desenvolvimento repertorial. Perante a necessidade de atualização fruitiva e da concretização da performance, a transcrição encontrou, ao longo de sua história no cerne da atividade musical de tradição escrita, sua tradicional formatação ferramental, apta a concretizar o desejo basal que acompanha todo ato transcricional. Contudo, antes de responder a essa necessidade última da performance, antes de adequar sua atuação perante a exclusividade funcional do universo idiomático de destino, antes mesmo de se tornar uma ferramenta necessária ao desenvolvimento repertorial de novos instrumentos, acreditamos que o fenômeno da transcrição põe luz a uma questão muito anterior e definitivamente mais basal aos estudos musicais e à arte em geral. Acreditamos que a atividade transcricional, assim como o fenômeno da tradução sob à óptica das teorias de Antoine Berman e Walter Benjamin, coloca em evidência, no âmago de seus processos transitivos, as fontes das expressividades e significâncias musicais e poéticas, assim como também o sentido do sentido do qual falamos anteriormente e que relativizaria sua atuação em territórios exclusivamente musicais. A iluminação das relações diagramais estabelecidas entre a mecanicidade instrumental e os inúmeros traços expressivo-estilísticos que formam o discurso musical em potência no texto de origem, constitui, para nós, o mais profundo e verdadeiro poder da transcrição, fazendo incidir sobre o universo idiomático de destino – no cerne de uma atividade calcada na eticidade, poeticidade e fidelidade para com a obra a ser transcrita – todas essas relações anteriores que acabarão por promover, mesmo que de forma sutil e incipiente, uma aproximação idiomática entre os polos instrumentais em jogo neste processo, uma tentativa de hibridação com esse universo físico-significante imanente à obra de partida.

O alargamento dos horizontes idiomáticos, um dos principais frutos dessa concepção transcricional que defendemos ao longo desse trabalho, além de catalisar o desenvolvimento da técnica instrumental através do próprio processo estrangeirizante comum a esse pensamento transitivo, nos concede maior compreensão acerca dos territórios mecânico-funcionais de nossos instrumentos, o que nos permite entender também, dentro da construção da técnica tradicional, o limiar entre o que seriam procedimentos mecânicos favoráveis e

aqueles que poderíamos conceituar como expandidos. No capítulo a seguir, abordaremos essas questões dentro de uma série de análises das obras escolhidas e citadas no final do primeiro capítulo e de suas principais transcrições para violão solo. Não objetivamos uma possível modelização do fenômeno transcritivo, a fim de que futuros transcritores possam aplicá-lo em suas diversas tarefas transitivas. Sabemos que tal enquadramento da transcrição, assim como também da tradução, resume-se a uma atividade malograda, ineficaz, estéril. Nossas análises objetivam iluminar as expressividades e relações em confluência na peça de origem, buscando reconstruí-las ou mesmo apontar possíveis soluções no universo idiomático de destino, o do violão moderno de seis cordas. Porém, buscando sempre o compromisso ético e reflexivo com a tentativa de sobreposição idiomática e de reconstrução das teias expressivo-discursivas em potência na obra original.

CAPÍTULO 3

Análises de obras de três autores do período barroco e de suas respectivas transcrições para violão solo.

Conforme foi colocado no capítulo anterior, esta parte do trabalho destina-se às análises de uma série de peças musicais barrocas e algumas de suas respectivas transcrições para violão solo. A escolha por esse repertório reflete, além de minha predileção, um recorrente interesse, observado no universo acadêmico e artístico do violão, pelo estudo prático e analítico dessas peças. O grande número de dissertações e teses que apresentam essas obras como objetos centrais de análise e discussão estética, além da expressiva quantidade de transcrições que se verificam no seio do repertório violonístico, ratificam essa constante e assídua visibilidade conferida às mesmas.

Desta forma, como minha escolha foi tomada em decorrência da grande influência que tais obras exercem na prática artística deste instrumento, assim como também nas pesquisas que abordam as possibilidades de adequação e exequibilidade de repertórios “estrangeiros” ao violão, é esperado que encontremos dificuldades e procedimentos distintos nas suas transcrições, visto que o funcionamento mecânico de cada um dos instrumentos para os quais as peças foram originalmente pensadas e estruturadas é profundamente singular. Os posicionamentos tomados frente à diversos idiomatismos estrangeiros também revelarão suas especificidades, mantendo em todos casos, contudo, a mesma postura assumida perante a atividade de transcrição musical, promovendo e possibilitando o acolhimento, mesmo que parcial, das potencialidades idiomáticas presentes nas instrumentações originais. Esperamos que este nosso posicionamento contribua para uma percepção idiomática mais abrangente em relação ao violão, alargando as fronteiras do pensamento mecânico que circunda suas atividades, repensando os paradigmas técnicos tradicionais do instrumento, como também a atuação dos intérpretes frente aos mais diversos repertórios, gêneros e períodos musicais. Entretanto, longe de condenarmos qualquer pensamento sobre a transcrição que se estrutura divergentemente ao nosso, estamos certos de que a visão que defendemos representa apenas uma dentre outras inúmeras possibilidades de estudo e viabilidade deste fenômeno musical. Acreditamos que a aproximação com a tradução, mais especificamente com o pensamento de teóricos como Benjamin e Berman a respeito do conceito de *estrangeirismo* referente à essa

prática, possibilita aos estudos da transcrição musical um caminho analítico até então pouco explorado. É com esta sensação de ineditismo e a crença de que nossa abordagem trará saldos positivos para o vasto campo de debate acerca das práticas de reelaboração musical que nos posicionamos perante todo o trabalho.

Conforme foi apontado no capítulo anterior, as análises das peças originais e de suas transcrições, tendo em vista o diálogo estabelecido entre idiomatismo instrumental e conteúdo expressivo-musical, nos exige um aprofundamento do conhecimento “fisiológico” dessa relação. No artigo “A utilização do Idiomatismo do violão na *Ritmata* de Edino Krieger” Thiago Kreutz escreve:

O termo idiomatismo possui sua origem etimológica no prefixo grego idio(-), que segundo o dicionário Houaiss tem o significado de “*próprio, particular, peculiar*”. Este mesmo prefixo forma as palavras *idioma* e *idiomático*. É utilizado aqui como referência às peculiaridades e possibilidades técnicas e expressivas que determinado meio sonoro possibilita. Sendo que como meio sonoro se entende qualquer instrumento/voz ou formação instrumental/vocal/mista. Dentre os assuntos que o termo engloba pode-se destacar: técnicas específicas de execução; possibilidades físicas e mecânicas; possibilidades expressivas, procedimentos típicos da escrita; nível de exequibilidade dos procedimentos; conhecimento de obras relevantes para o meio, etc. (KREUTZ, 2012, p. 3)

Não apenas conhecer o funcionamento mecânico da produção sonora, mas também toda a complexa estrutura que interliga a atividade instrumental à uma série de instâncias do som como a afinação, articulação, textura, tessitura, andamento, timbre, entre outras, nos colocaria diante desse vasto universo técnico-expressivo-cultural que permeia o *ethos* de um determinado instrumento. Compreender o idiomatismo de um instrumento é entender como esses sistemas físicos, sonoros, expressivos, culturais e técnicos se articulam entre si, realizando um recorte singular de um universo expressivo-sonoro-cultural maior. Como o estudo abordará peças instrumentais solo do período barroco e suas respectivas transcrições para violão, não podemos deixar de analisar a interseção que a estética musical deste período estabelece com o idiomatismo instrumental. Sendo assim, nossas análises compreenderão um extenso conjunto de particularidades sonoras, técnicas, expressivas e estéticas, certos de que essa visão mais abrangente nos trará uma fundamentação mais sólida no que se refere às potencialidades expressivas e ao caráter idiomático de uma determinada obra musical. Todos esses procedimentos que estruturam as relações entre o idiomatismo instrumental e a expressividade de uma determinada peça serão levantados e discutidos concomitantemente neste capítulo, corroborando assim com a hipótese de que os mesmos se apresentam conectados no seio desta interseção físico-expressiva.

Como já foi relatado, escolhemos um conjunto de peças solo escritas para três instrumentos, sendo eles o violino, o cravo e o alaúde barroco. Por conta da especificidade idiomática de cada um destes instrumentos, nossas análises serão divididas em três seções, trabalhando em cada uma destas partes apenas obras escolhidas para um dos determinados instrumentos, assim como as transcrições para violão das mesmas. A primeira seção de análises tem como objeto o ciclo das partitas e sonatas para violino solo de J. S. Bach, discutindo alguns movimentos e passagens desse conjunto de peças como também suas respectivas transcrições para violão solo. Devido à grande extensão deste ciclo de peças, escolheremos apenas um movimento por número de catalogação, o que já consideramos de grande valia para analisarmos questões importantes a respeito da atividade de transcrição entre esses dois instrumentos, violino e violão. A segunda seção abordará uma série de análises de três sonatas para cravo de Domenico Scarlatti e suas reelaborações. Analisaremos as sonatas K87, K208 e K209. A terceira e última seção deste capítulo tem como foco o *Capriccio em Ré Maior SW25*, de Silvius Leopold Weiss, escrita originalmente para o alaúde barroco de treze ordens. Discutiremos alguns dos problemas relacionados à transcrição do repertório de Weiss para o violão moderno de seis cordas, além de analisar algumas transcrições da peça em questão e apontar possíveis soluções para o processo transcritivo.

3.1 – Partitas e Sonatas para violino solo de J. S. Bach

O ciclo de sonatas e partitas para violino sem acompanhamento de J. S. Bach, datado aproximadamente dos anos 20 do século XVIII, nos apresenta um conjunto de obras ímpares no seu gênero. A singularidade das mesmas é impressionante se levarmos em conta a posição que ocupam no interior deste processo composicional que objetiva a criação de repertórios solo para instrumentos de arco, sem o uso do baixo contínuo. Poucas obras que remontam a esse período e gênero chegaram até nossos dias, menos ainda se considerarmos o tipo de tratamento textural concedido às mesmas. Sobre esse tipo de escrita presente nas obras para violino solo de J.S. Bach e de alguns de seus contemporâneos, Stanley Ritchie escreve:

A passacaglia de Heinrich von Bieber, obra que integra a *Rosenkrantz Sonaten* (1675) e carrega grande semelhança com a *Ciaccona* da Partita BWV 1004 de J.S. Bach, como também a *Suite* (1683) e as *Partitas* (1696) de Johann Paul von Westhoff, foram compostas décadas antes do ciclo de sonatas e partitas de Bach. A *Sonata à Violino solo* de Johann Georg Pisendel, um exemplo substancial do precoce virtuosismo oitocentista, é também tratada como uma obra composta anos antes. Cada uma dessas peças demonstram o avançado estado da composição polifônica no interior da escola alemã de violino à época de Bach. Ainda que os italianos houvessem previamente mostrado o caminho com a introdução da polifonia por compositores como Biagio Marini, na sua sonata *Symphoniae* Op. 8 (1626), e Carlo Farina, pelo seu *Quarto Libro*

dele Pavane e Canzon à 2 – 4 (1628), foram os alemães que exploraram largamente as possibilidades polifônicas do instrumento. Existe uma recorrente especulação a respeito das influências que as músicas destes compositores podem ter deixado em Bach, até mesmo quanto à possibilidade de que estivesse familiarizado com a sonata de Pisendel, o que certamente não pode ser descartado. Mesmo se analisarmos o monumental *Hortulus Helicus* (1688-1694) de Johann Jakob Walther, cujas peças presentes na coleção apresentam o acompanhamento de baixo contínuo, não podemos deixar de notar a similaridade com a escrita coral. (RITCHIE, 2016, p. 18-20).

O tratamento harmônico que Bach delega a esse ciclo de peças para violino solo, com texturas de até três vozes, nos revela o expressivo domínio do compositor para com as possibilidades do instrumento, habilidades que se poderiam esperar de um músico que havia, nos primeiros anos do século XVIII, também atuado como violinista de “primeira fila” na capela do duque Johann Ernst da Saxônia-Weimar. A “expansão” das possibilidades do violino encontrada nas obras de Bach, já que o repertório deste instrumento era composto geralmente de peças com acompanhamento de um teclado realizando o preenchimento harmônico e o contracanto melódico, as colocam como um dos mais importantes marcos na história deste instrumento, valorizando um tipo de tratamento vertical até então pouco explorado e mais factível dentro da tradição tecladística da qual o compositor pertencia. No livro *Unaccompanied Bach – Performing Solo Works*, David Ledbetter escreve:

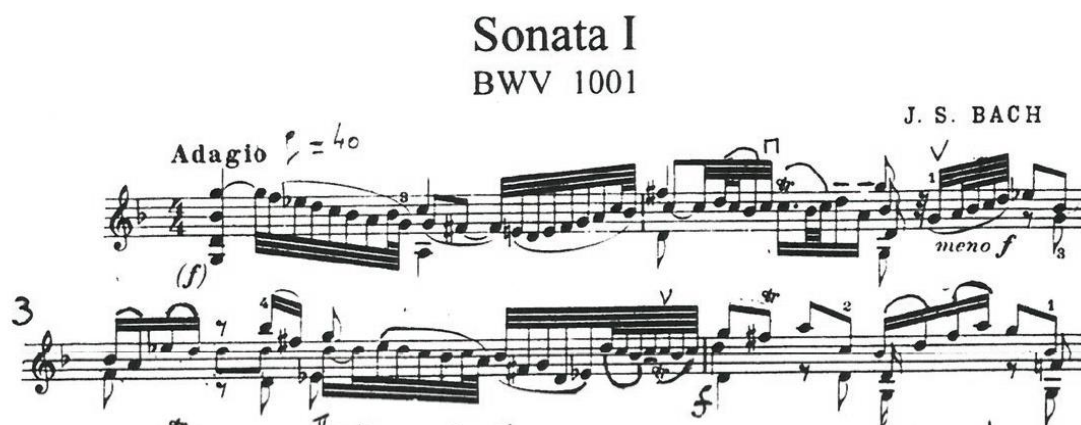
Bach estava longe de ser o único compositor de música sofisticada para violino *senza basso*. Ele foi, obviamente, um dos grandes mestres que fez extraordinariamente mais com seus materiais do que a maioria dos seus contemporâneos, mas ignorar a tradição a partir da qual ele surge nos impede de entender seus propósitos artísticos e compreender suas conquistas. (LEDBETTER, 2016, p. 13)

A tradição da qual este compositor fazia parte, somada a sua postura composicional quase anacrônica em relação à então crescente procura por uma “clareza” da estrutura musical, apresentam-se como dados que nos ajudam a entender melhor os procedimentos composicionais direcionados aos repertórios para instrumentos solo, principalmente se levarmos em conta os instrumentos naturalmente melódicos, como é o caso do violino. A relação estabelecida entre as potencialidades mecânicas/idiomáticas do violino e o universo musical profundamente contrapontístico de Bach é também um dos motivos do sucesso que estas peças apresentam no panteão de cânones deste instrumento. Compreender essas relações, suas fundamentações técnicas, idiomáticas, expressivas e também retóricas, nos permite um maior repertório de dados para o consequente estudo direcionado às transcrições para violão solo, analisando e discutindo os procedimentos adotados no seio destas reconstruções. Como já foi dito anteriormente, todas as análises desta primeira parte serão consubstanciadas em pequenos trechos correspondentes aos números de catalogação entre BWV 1001 e 1006, objetivando retratar, de uma forma geral, os procedimentos adotados em

algumas das transcrições destas peças e apontar possíveis soluções de reelaboração ao violão para as mesmas.

3.1.1 – Sonata I em Sol Menor – BWV 1001

. Adagio



Exemplo 1 – Compassos iniciais do Adagio da Sonata BWV 1001

O ciclo de Sonatas e Partitas para violino solo de J.S. Bach inicia-se com a sonata BWV 1001, composta de quatro movimentos, sendo eles: *Adagio*, *Fuga*, *Siciliana* e *Presto*. A obra foi escrita em Sol menor, uma tonalidade muito usada por “compositores-violinistas” devido à sua maior praticidade de execução, o que se dá pelo fato do violino aproveitar suas duas cordas mais graves (sol e ré) respectivamente como tônica e dominante.

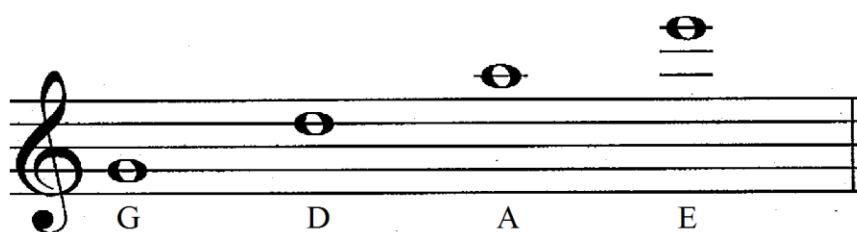


Figura 2 – Representação da afinação do violino na pauta musical

Uma expressiva parcela das transcrições para violão desta sonata se encontra também na mesma tonalidade presente no original para violino. O problema de se manter ou não a tonalidade original desta sonata reside nas relações que ambos os instrumentos, violino e violão, estabelecem com a mesma. Como já foi dito, a tonalidade de Sol menor se adequa bem a afinação do violino, possibilitando o uso de suas cordas mais graves como recurso para uma execução mecânica menos carregada para a mão esquerda, já que grande parte dos baixos correspondentes ao 1º e 5º graus desta tonalidade podem ser realizados nestas duas cordas soltas. Já no violão a situação se vê ligeiramente diversa. A tonalidade original desta sonata

estabelece uma relação um pouco diferente com o idiomatismo deste instrumento. Diante desta tonalidade, o violão, através de sua afinação padrão, não dispõe do recurso de cordas graves soltas para executar os baixos da tônica. Seguem abaixo, respectivamente, a representação notacional da afinação do violão e um trecho da transcrição de Manuel Barrueco do Adagio da Sonata BWV 1001, onde destacamos os baixos correspondentes às tônicas e dominantes de Sol Maior, cuja execução, neste instrumento, permite que apenas o quinto grau (Ré 3) seja atacado em corda solta, ao passo que o primeiro grau (Sol 2) necessite da ação da mão esquerda para se fazer soar:

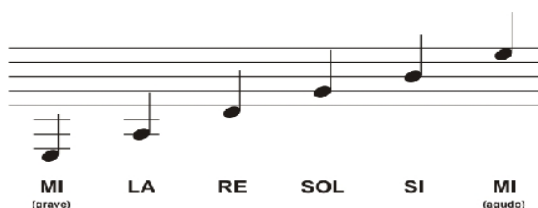


Figura 3 – Representação da afinação tradicional do violão de 6 cordas

Sonata I
BWV 1001

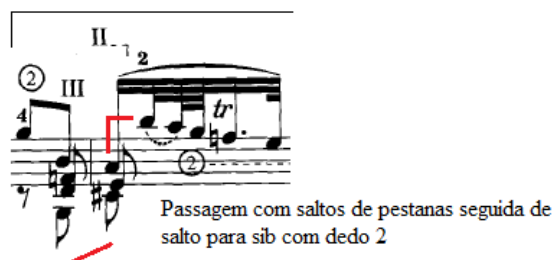
Johann Sebastian Bach
Transcribed by M. Barrueco

Adagio

Exemplo 2 – Compassos iniciais da transcrição de Manuel Barrueco da Sonata BWV 1001

Manuel Barrueco (1952), violonista cubano e um dos ícones deste instrumento no século XX, opta por realizar sua transcrição na mesma tonalidade do original. Contudo, ao analisar a digitação proposta já neste início, verificamos que alguns pontos cadenciais sofrem com passagens mecânicas pouco favoráveis, fazendo com que os movimentos mais naturais e executados em *legato* ao violino percam aqui sua naturalidade e, principalmente, sua fluidez sonora. Abaixo está representado algumas dessas passagens nestes primeiros cinco compassos:

PASSAGEM DO COMPASSO 4 PARA O 5



COMPASSO 4



Exemplo 3 – Trechos dos compassos 4 e 5 da transcrição de M. Barrueco

A manutenção da transcrição na tonalidade de Sol menor, somada à sugestão de digitação proposta pelo transcritor, delega a essas passagens uma condução mais “trucada” no que se refere à articulação das mesmas. Na tese de Gustavo Silveira Costa, intitulada “Seis sonatas e partias para violino solo de J.S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo”, o autor propõe uma transcrição para violão de todo o ciclo para violino solo de Bach. Costa pensa a transcrição na tonalidade de Mi menor, mas devido à sugestão de uso do capotasto na 3ª casa, a peça soará também em Sol menor. Contudo, todas as implicações mecânicas que permeiam as escolhas técnicas de sua transcrição são condizentes com o funcionamento da tonalidade de Mi menor neste instrumento.

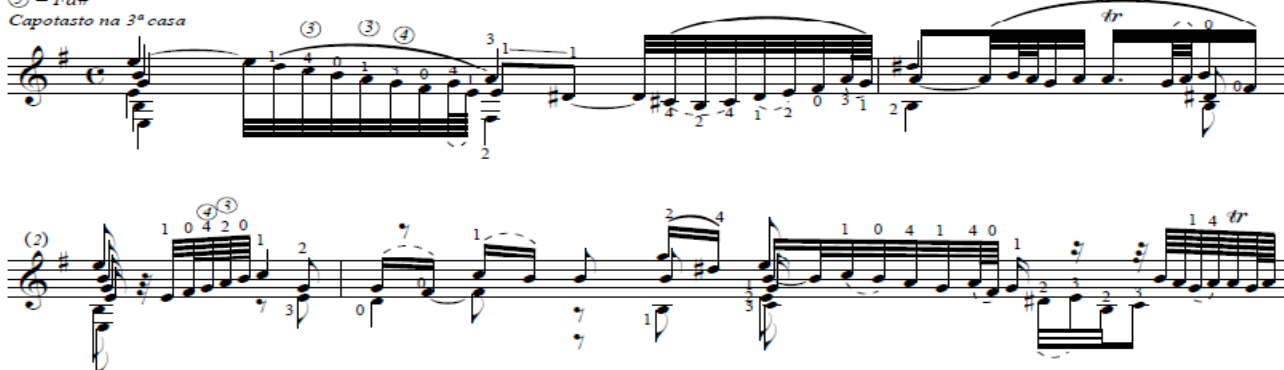
BWV 1001

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 - 1750)
TRANSCRIÇÃO PARA VIOLÃO DE GUSTAVO COSTA

I. ADAGIO

③ = F#

Capotasto na 3ª casa



Exemplo 4 – Compassos iniciais da transcrição para violão da Sonata BWV 1001 de J.S. Bach

O uso do capotasto na terceira casa do violão confere ao instrumento a possibilidade de execução do baixo da tônica (Sol) na sexta corda solta, porém impossibilita esse recurso mecânico para a execução da dominante na 4ª corda solta (Ré 3). Desta forma, Costa não mantém a mesma relação de cordas soltas para o 1º e 5º graus, utilizando o recurso do capotasto para que a funcionalidade mecânica de Mi menor soe na altura de Sol menor.

Ambas transcrições, tanto a de Manuel Barrueco como a de Gustavo Costa, parecem se esquecer da identidade estilística que Bach emprega neste movimento e da forma como o idiomatismo violinístico dialoga com a mesma. Sobre esse movimento, Ledbetter escreve:

Este (Adagio) foi comparado a uma série de peças de Bach e outros (compositores), e tais comparações são sem dúvida úteis na focagem de sua identidade estilística. A textura de acordes separados por floreios parece ter particularmente interessado Bach nos anos antes de 1720. Um primeiro exemplo é a Sinfonia de abertura da cantata “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” BWV 12 (1714) onde, em Fá menor, partilha com esse Adagio o caráter de grande tragédia, embora devemos dizer que Bach trabalhou motivos similares de efeitos totalmente diferentes no primeiro movimento da Sonata em Mi maior para cravo e violino BWV 1016. (LEDBETTER, 2016, p. 95).

Os floreios melódicos que se alternam entre as estruturas verticais têm início juntamente ao ataque dos acordes, desenvolvendo, virtualmente, um efeito polifônico de dois ou mais extratos. A maneira como Bach dispõe essa textura em conjunto com as possibilidades do violino, permite ao instrumentista uma grande flexibilidade na execução destes desenhos melódicos, fato que podemos atestar diante das inúmeras gravações desta obra. A técnica do vibrato é empregada no início de praticamente todos esses floreios, criando um convincente efeito de estratificação sonora entre os melismas e o preenchimento harmônico. Na figura 7 podemos visualizar como esse procedimento de ligaduras se estabelece juntamente ao ataque dos acordes, possibilitando, contudo, que a nota ligada se estenda e destoe da massa harmônica pela tradicional técnica de vibrato no violino, como também pela própria condição do instrumento na execução de acordes. Já nos exemplos 8 e 9 notamos como Bach desenvolve essa mesma estrutura em outras peças de diferentes instrumentações:



Exemplo 5 – Adagio BWV 1001

SINFONIA. Adagio assai.

Oboe.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Continuo e Fagotto.

Exemplo 6 – Sinfonia de abertura da cantata BWV 12

arpeggio

Recitativ.

f *p* *f* *p* *f* *p*

Exemplo 7 – Início do recitativo da Fantasia Cromática BWV 903

Se observarmos o início do Adagio nas duas transcrições para violão até então apresentadas, de Manuel Barrueco e do paulistano Gustavo Costa, perceberemos que uma possível alusão àquela atmosfera violinística de fluidez melódica, em parte desenvolvida por uma maior liberdade de vibrato e organicidade do movimento mecânico, torna-se problemática diante das propostas de reconstrução apresentadas e, principalmente, por conta das digitações sugeridas para a mão esquerda. Na transcrição de Gustavo Costa, o uso do capotasto para a realização da sonata na tonalidade original, porém, através de uma digitação relativa à tonalidade de Mi menor e com a 3ª corda do violão afinada um semitom abaixo (fá #), naturalmente desvia esse

recurso interpretativo, em potência no violino, para uma execução mais conectada às possibilidades idiomáticas do violão, como o próprio autor o defende.

Compasso 1

③ = F#
Capotasto na 3ª casa

- Tônica (sol 4) executada em corda solta. Sem possibilidade de vibrato.

Compasso 3

- Início do floreio em corda solta. Sem possibilidade de vibrato.

Exemplo 8 – Trechos da transcrição para violão de Gustavo Costa da BWV 1001

Em uma série de passagens da transcrição de Costa, como esses dois trechos representados acima, o efeito de estratificação sonora, em potência na relação que o violino estabelece com essas passagens, fica mais volátil no violão devido ao constante uso de cordas soltas, não permitindo que as notas executadas nas mesmas sobressaia às outras por meio da técnica do vibrato. Na transcrição de Barrueco, encontramos procedimentos semelhantes, escolhas que dificultam muito a possibilidade de realização de uma separação entre a linha melódica e as notas que preenchem a harmonia. Isso tudo nos parece paradoxal, pois é o violão, e não o violino, que se apresenta como um instrumento tradicionalmente harmônico.

Compasso 1

Adagio

- 1 - Nota superior do floreio na pestana (dificuldade de separação por vibrato)
- 2 - Sol 3 (continuidade do floreio melódico) em corda solta

Compasso 4

- Nota superior do floreio na pestana

Exemplo 9 – Trechos da transcrição para violão de Manuel Barrueco da BWV 1001

No compasso 1 da transcrição de Barrueco, percebemos que a nota mais aguda do acorde, que também representa o início do floreio melódico, é sugerida para ser atacada juntamente a outras notas presentes na pestana, impedindo que uma expressividade e fluidez mais visível nas execuções deste movimento ao violino se possibilite também aqui, devido à tensão e à fixidez dos dedos provocada pela técnica da pestana. O mesmo problema se repete no terceiro tempo do compasso 4, representado acima.

Modificações realizadas ao longo de qualquer transcrição são compreensíveis e mesmo esperadas. Tal fato decorre, como já o dissemos, da explícita singularidade de cada instrumento. Entretanto, diante de estruturas composicionais e idiomáticas basilares para a expressividade de um determinado trecho musical, ou mesmo para toda uma peça, devemos tentar recriar essas mesmas possibilidades no instrumento para o qual a transcrição é realizada. Para tanto, conforme foi analisado anteriormente, a forma como Bach escreve esse Adagio e a maneira como o universo idiomático do violino dialoga com o mesmo nos incentivam a pensar esse movimento no violão através do mesmo efeito de estratificação sonora e de uma maior fluidez e expressividade dos floreios melódicos. Segue abaixo nossa sugestão de transcrição para os primeiros compassos deste Adagio:

ADAGIO (BWV 1001)

The image shows a musical score for the first five measures of the Adagio (BWV 1001) by J.S. Bach, transcribed for guitar. The score is written on five staves, each representing a measure. It includes various musical notations such as treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4, and specific performance instructions like 'vib.' (vibrato) and 'tr' (trill). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The notation uses a mix of standard musical symbols and guitar-specific shorthand to represent complex passages.

Exemplo 10 – Sugestão para uma transcrição dos 5 primeiros compassos do Adagio

Nossa primeira sugestão é que a tonalidade mude de Sol menor para lá menor. O violino guarda uma relação especial com a tonalidade original, o que se deve à possibilidade

de execução da tônica e dominante nas duas cordas soltas mais graves. No caso do violão, a tonalidade original desta sonata não lhe traz os mesmos benefícios e recursos. A opção pela tonalidade de lá menor vem justamente para cobrir uma experiência semelhante à do violino diante de Sol menor, visto que nesta nova tonalidade o violão consegue o mesmo recurso de execução da tônica e dominante nas suas duas cordas soltas mais graves, afinadas em mi e lá.

No início do primeiro compasso, alteramos a duração das três notas mais graves do acorde de 1º grau de lá menor, de semínima para colcheia. Tal procedimento, somado a indicação de vibrato na nota lá que inicia o floreio, permite que o estrato melódico superior flua de forma mais independente da massa sonora situada abaixo do mesmo. Repetimos o mesmo procedimento em outros momentos deste trecho, como no 3º tempo do primeiro compasso e no 1º tempo do segundo compasso, dando a oportunidade do violonista pensar essas passagens fora da tradicional esfera idiomática deste instrumento que mais comumente objetivaria manter as notas dos acordes soando por mais tempo, criando desta forma uma textura mais homogênea e menos estratificada.

Existem passagens na partitura original que se adequam perfeitamente ao idiomatismo do violino, permitindo que o instrumentista execute os contornos melódicos sem grande dificuldade, mantendo o controle do legato e da condução dos floreios. Analisemos a seguinte passagem do original:

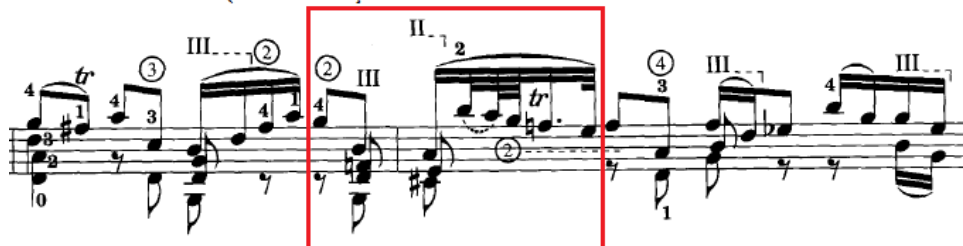
COMPASSOS 4 E 5



Exemplo 11 – Compassos 4 e 5 (BWV 1001). Original.

A passagem do acorde Gm7 para A/C#, situada no interior do retângulo vermelho, pode ser realizada facilmente, visto que a possibilidade do uso de cordas soltas torna a passagem mecanicamente mais ergonômica. Podemos notar que a nota mais aguda do acorde que abre o quinto compasso, lá 3, pode ser executada na segunda corda solta do violino, o que permite que o instrumentista execute o salto de 9ª, um traço característico da escrita bachiana, mantendo o controle do legato. As transcrições analisadas anteriormente não se comportam da mesma forma:

COMPASSOS 4 E 5 (TRANSCRIÇÃO DE M. BARRUECO)



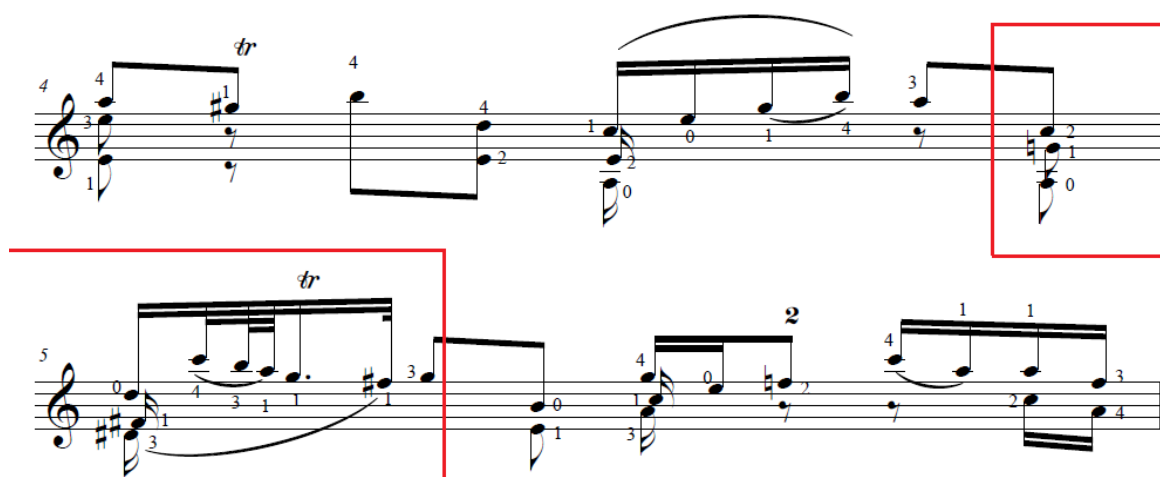
Exemplo 12 – Compassos 4 e 5 (BWV 1001). Transcrição de Manuel Barrueco.

COMPASSOS 4 E 5 (TRANSCRIÇÃO DE GUSTAVO COSTA)



Exemplo 13 – Compassos 4 e 5 (BWV 1001). Transcrição de Gustavo Costa

A transcrição de Manuel Barrueco sugere que o acorde que abre o quinto compasso seja realizado em pestana na segunda casa do violão, o que dificulta muito uma condução melódica em legato devido à interrupção da vibração sonora do lá3 para que o salto até o si4 seja realizado. Já a transcrição de Gustavo Costa permite que a condução melódica entre as notas distanciadas por um intervalo de 9ª seja realizada de forma fluida, o que se deve ao fato do fá#, nesta versão, se apresentar como a altura correspondente à terceira corda solta do violão. Contudo, a continuação em legato do floreio melódico se vê prejudicada devido à escolha do transcritor por acrescentar duas notas no segundo tempo de colcheia deste compasso. Além de se desviar da configuração textural estabelecida por quase todo o Adagio, Costa, ao acrescentar as notas de fá#2 e lá#3, dificulta muita a possibilidade de execução em legato da linha melódica superior por conta do salto que deverá ser realizado entre o mi4 e o acorde onde consta um trinado. Nossa sugestão, já na tonalidade de lá menor, permite que a nota mais aguda do acorde que abre o quinto compasso, si 3, seja realizada na segunda corda solta do violão, o que permite ao instrumentista manter a fluidez melódica e executar todo o restante da frase correspondente na primeira corda do instrumento, exatamente como os violinistas comumente fazem. Abaixo está nossa sugestão para os compassos analisados:



Exemplo 14 – Sugestão para transcrição dos compassos 4 e 5 (BWV 1001)

Apresentamos e analisamos algumas passagens deste movimento na certeza de que as mesmas sintetizam nossa visão acerca da expressividade do Adagio e da forma que o mesmo deve ser reelaborado ao violão, visando uma aproximação com o idiomatismo violinístico e da relação que o mesmo estabelece com este movimento. Contudo, sabemos que a aproximação sugerida é apenas pontual. O efeito de estratificação sonora presente neste Adagio, o que é conseguido pelo violino através da forma que os acordes são atacados e de sua intrínseca possibilidade de sustentação sonora por meio do funcionamento do arco, só pode ser parcialmente explorado no violão. Este instrumento, devido à sua condição física e, principalmente, por conta de sua mecânica de produção sonora, não possui meios reais e eficazes para a sustentação de notas por tempos mais longos, o que no violino não acontece devido à possibilidade de fricção quase ininterrupta do arco. Em uma peça lenta como este Adagio, onde notas longas e sustentadas por ligaduras constituem parte importante de sua expressividade, a escassez de recursos técnicos que permitiriam uma maior fluidez e direcionamento melódico dificulta em muito uma execução que objetive tal expressividade. Acreditamos que nossa sugestão de transcrição para violão destes primeiros compassos do Adagio conflui em uma tentativa de perceber este instrumento em meio a estas condições mecânicas “estrangeiras” do violino, mesmo que ainda de uma forma incipiente. Não temos a pretensão de “imitar” o violino, mesmo porque tal tentativa acabaria sendo frustrada, assim como também inútil. Nossos esforços somam-se na tentativa de reproduzir ao máximo no violão a relação que o idiomatismo original mantém com o discurso musical em potência na obra original.

3.1.2 – Partita I em Si menor – BWV 1002

Em suas diversas coleções de suítes, Bach empregava nos movimentos de dança um variado uso de estruturas e procedimentos composicionais, o que podemos ver nas várias formas de *courante* correspondentes às Suítes Francesas para teclado. As três Partitas para Violino Solo também se encaixam dentro dessa perspectiva. Sobre essa questão Ledbetter escreve:

As duas primeiras (partitas) são do tipo suíte instrumental solo (*allemande*, *courante*, *sarabande* e *giga*), embora a Partita em Si menor substitua a *giga* pelo *bourrée*. Isso ocorre provavelmente pelo fato do *double* da *sarabanda* já ser em um compasso de 9/8, e não porque, como sugere Spitta, a *giga* dificilmente fosse adequada para variações. (...) A terceira partita é do tipo Suíte-abertura, no que diz respeito às suas danças, embora o Prelúdio seja no estilo italiano. (...). As duas primeiras partitas são elas mesmas de diferentes tipos dentro do formato de conjunto instrumental solo, na medida em que exploram diferentes relacionamentos possíveis da suíte com a variação: a Partita em Si menor tem variações em *doubles*, enquanto a Partita em Ré menor lembra a suíte-variação com seu forte elemento de variação entre os movimentos. (LEDBETTER, 2009, p. 108-109)

Nesta partita, Bach emprega uma técnica de variação baseada na divisão dos valores de tempo. Tal procedimento era muito usado pelo compositor no desenvolvimento de melodias como também de progressões harmônicas. As variações em *Doubles* no decorrer das danças desta peça apresentam divisões de tempo que passam por um *moto perpetuo* em colcheias no Tempo de *Bourée*, tercinas na *Sarabande* e semicolcheias na *Alemande* e na *Courante* (LEDBETTER, 2009, p. 109). A partita é composta por 4 movimentos e seus respectivos *Doubles*: *Allemande/Double*, *Courante/Double*, *Sarabande/Double* e Tempo de *Bourée/Double*.

. Tempo de Bourée

Por se tratar de uma *bourée*, Bach escreve este movimento por meio do compasso binário de 2/2. As *bourées* são, de uma forma geral, danças de métricas simples que se apresentam por sua leveza e seu caráter mais alegre. Segundo Ledbetter:

A sensação de dois tempos no compasso, com o meio do compasso situado no contratempo, torna-se importante para a leveza da métrica desta dança. Tendo dito isso, o fortíssimo segundo tempo do compasso 1, combinado com a leveza do segundo tempo do compasso 2, torna-se quase uma paródia da métrica da *bourée*. O efeito é de jovialidade, não de sobriedade, no espírito do *Kehraus* alemão, ou como a última dança da noite. (LEDBETTER, 2009, p. 117 e 118)

Notamos que o tempo binário, assim como a percepção deste, tornam-se fundamentais para que a dança apresente seu caráter mais singelo e leve.



Exemplo 15 – Compassos iniciais do Tempo de Bourrée (BWV 1002)

Além da disposição do compasso em um tempo binário, há mais uma questão que contribui para a percepção de leveza encontrada nesta bourrée em Si menor. Apesar de nos depararmos com uma textura polifônica, presente em grande parte deste movimento, a forma com que os violinistas articulam as estruturas verticais e os contrapontos remete a uma execução cujo resultado se revela muito mais próximo de uma rarefação do que de um adensamento textural. O andamento mais marcado desta dança força o violinista a atacar os acordes com arcadas mais rápidas e articuladas. Neste mecanismo no qual o violino executa acordes de 3 ou 4 notas em um andamento um pouco mais acelerado, como é o caso de uma bourrée, as notas mais graves de cada acorde são pontuadas muito rapidamente, soando muitas vezes como apogeaduras da nota mais aguda do acorde, procedimento que podemos comprovar em várias gravações deste movimento. Sendo assim, a textura polifônica desta dança se apresenta, no momento da execução ao violino, mais volátil devido a própria condição técnica deste instrumento.

Andrés Segovia, um dos mais influentes violonistas do século XX e um dos pioneiros na transcrição de peças de Bach para o violão, transcreveu, de forma isolada, alguns movimentos do ciclo de sonatas e partitas para violino solo, combinando-os em programas de concertos e gravações. Na sua transcrição desta bourrée, Segovia parece não perceber a importância que a métrica binária representa para este tipo de dança. O compasso presente no original (2/2) é alterado para 4/4, um compasso quaternário simples. A sensação de 4 tempos por compasso, somada ao acréscimo de notas e ao prolongamento das mesmas, atitude muito comum deste músico em suas transcrições, dificulta viabilizar a característica e natural leveza desta dança.

BOURREE

J. S. BACH
Transcription de Andrés Segovia



Exemplo 16 – Bourée (BWV 1002) - Transcrição de A. Segovia

Conforme relatamos acima, apesar desta bourrée revelar na pauta sua textura polifônica de até quatro vozes, as diversas gravações desta peça (Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, Arthur Grumiaux, entre outros) nos mostram que, devido ao característico funcionamento do golpe de arcada, os acordes são realizados de forma que o arco passe muito rapidamente pelas notas mais graves, dando um maior peso e ênfase à nota superior.

Tempo di Bourrée.



Exemplo 17 – Direcionamento da arcada nos dois primeiros compassos do Tempo di Bourrée

Na transcrição de Andrés Segovia há também a indicação de um golpeamento intercalado de nota em nota. No violão, este procedimento técnico é muitas vezes realizado com o polegar, que, junto de movimentações do antebraço e do pulso, direciona seu ataque rumo à primeira corda. No entanto, no universo idiomático do violão, um *rasgueio*, termo utilizado para designar o procedimento mecânico relatado acima, é geralmente produzido deixando soar todas as notas que o compõem. A técnica do violino não apenas se vê impossibilitada deste recurso tão natural ao idiomatismo violonístico, como também, de forma oposta, privilegia um tipo de execução que potencializará o caráter mais marcado, dançante e leve deste movimento. O rápido direcionamento para as notas superiores, o que faz com que as notas

graves sejam tratadas quase como apogeaduras, possibilita a rarefação da textura polifônica, como também uma execução mais articulada e leve.

Diante da nossa intenção de uma transcrição informada, no que diz respeito não somente às implicações estéticas deste gênero de dança, mas também em relação à dinâmica estabelecida entre o violino e este movimento, concluímos que algumas ações se tornam fundamentais para que o idiomatismo violinístico possa ser pontuado em uma reelaboração para o violão. Ações como por exemplo a readaptação da escrita de algumas notas com o objetivo de orientar o violonista em uma leitura mais “violinística”, por assim dizer. Segue abaixo nossa sugestão para esses primeiros compassos da bourrée:

Tempo di Bourrée BWV 1002

The image shows a musical score for a piece titled 'Tempo di Bourrée' (BWV 1002). It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The notation includes various fingerings (numbers 1-4) and articulation marks (accents, slurs, and a 'tr' mark). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/2, indicated by the title and the note values.

Exemplo 18 – Sugestão para transcrição dos compassos iniciais do Tempo di Bourrée – BWV 1002

Diferentemente da transcrição de Andrés Segovia, optamos por manter o compasso binário de 2/2, o qual se revela não somente uma constante estética neste tipo de dança, mas também um elemento fundamental para que a leveza do movimento seja percebida e caracterizada na própria performance. Outra questão, muito mais polêmica, reside no tratamento dado às notas mais graves de alguns dos acordes de três e quatro vozes. Como dissemos mais acima, a técnica do violino não permite que cordas não adjacentes soem continuamente e ao mesmo tempo. Perante esses acordes, os violinistas, como podemos perceber nas gravações deste movimento, atacam suas notas com um golpe de arcada veloz e unidirecional, o que acaba resultando em uma completa evidência das notas mais agudas. Já as notas mais graves destes acordes, a partir desse princípio técnico comum ao violino, soam como rápidas apogeaduras, antecedendo a nota superior dos mesmos. Para simular esse procedimento comum à condição mecânica do violino e direcionar a leitura dos violonistas para tal, decidimos reestruturar a notação das notas mais graves de alguns dos acordes de 3 e 4 notas, transformando-as realmente em apogeaduras. Apesar de não o serem na notação original, a técnica violinística,

diante da textura apresentada e do andamento que se espera de uma dança como a bourrée, assim as “percebem”, o que acontece em razão do tipo de ataque relatado anteriormente. Tal procedimento pode parecer um expressivo desvio gráfico da obra original, contudo, perante nosso objetivo central de se fazer incidir o idiomatismo estrangeiro do violino sobre o violão, o mesmo se justifica por permitir o alargamento dessas fronteiras técnico-musicais, possibilitando que o violonista se perceba em uma situação pouco comum, mas amplamente favorável à expressividade da peça. Diante de uma alteração notacional como esta que foi realizada aqui, talvez a melhor solução editorial seria colocar paralelamente original e transcrição, no intuito de que o intérprete possa se localizar melhor, além da elaboração de um prefácio que explorasse os motivos estéticos e idiomáticos inerentes às modificações realizadas.

3.1.3 – Sonata II em Lá menor – BWV 1003

A segunda sonata para violino solo também foi escrita em uma tonalidade menor. Estruturalmente, as três sonatas para este instrumento apresentam muitos elementos em comum, porém, as semelhanças entre as sonatas BWV 1001 e BWV 1003 são mais expressivas. Segundo Costa:

As três sonatas do ciclo têm muito em comum, mas as duas primeiras são definitivamente as mais parecidas em vários aspectos: as duas estão em modos menores; o primeiro movimento em ambas possui uma textura de floridos em estilo recitativo; no final das Fugas há uma cadência concertante; o terceiro movimento está escrito na tonalidade relativa maior. (COSTA, 2012, p. 35)

Uma das questões que rondam essa sonata é a verdadeira autoria de sua mais famosa transcrição para teclado, organizada e inicialmente promulgada como um arranjo do próprio compositor, sendo catalogada com o número BWV 964. Por questões óbvias, essa transcrição para teclado se apresenta de uma forma muito mais robusta, com uma harmonia mais preenchida e, sob certo aspecto, mais clara. Logo no primeiro compasso do Grave já é possível perceber como a transcrição para teclado consegue essa maior clareza do direcionamento harmônico empregado, o que no original para violino esbarra nos limites e condições mecânicas deste instrumento.

SONATA II.

Grave.



Exemplo 19 – Compassos iniciais do Grave da Sonata II para violino solo BWV 1003

I.

SONATA.*

D-moll.

Adagio.



Exemplo 20 – Compassos iniciais do Adagio da Sonata para teclado – BWV 964

A respeito dessa transcrição para teclado e de sua suposta melhoria quanto à clareza harmônica do original (BWV 1003), Ledbetter escreve:

A principal questão a respeito desta Sonata é o status do arranjo para teclado BWV 964, sendo um arranjo bem expressivo e que clarifica a harmonia e a estrutura, apresentando uma linha de baixo que não se ajusta às condições do violino. Por exemplo, a versão para teclado nos mostra que o baixo no primeiro compasso se move descendentemente em semínimas a partir do Ré até o início do compasso 2. A versão para violino quebra esse direcionamento oitavando o fá no terceiro tempo do compasso 1, que obscurece a passagem além de ter encorajado Dorffel a escrever a segunda nota como sol#. (LEDBETTER, 2009, p. 118).

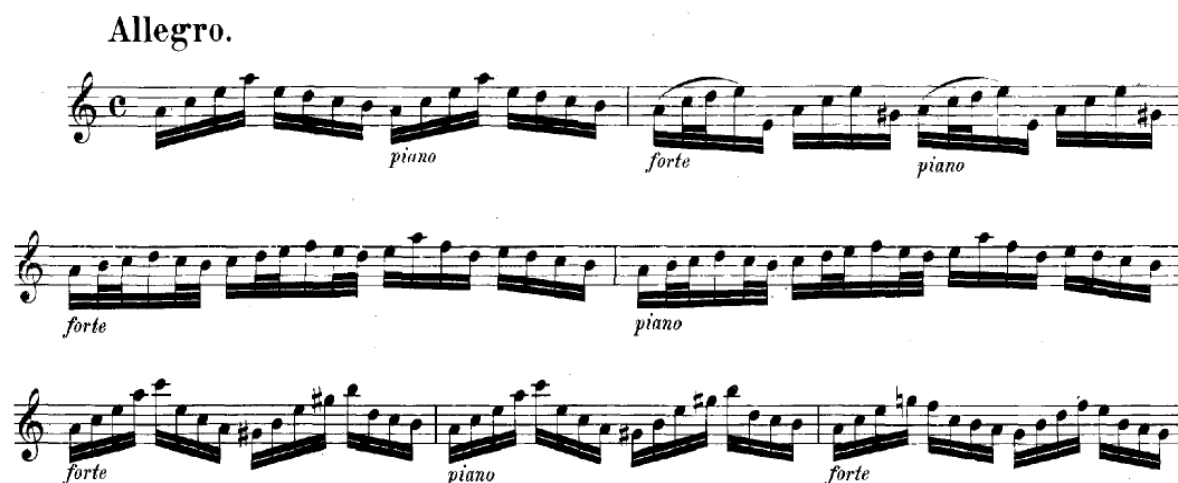
Johann Friedrich Agricola, que foi aluno de Bach entre 1738 e 1741, nos deixou o único relato a respeito da execução dessas peças pelo próprio compositor. Neste relato, Agricola diz que Bach, ao executar no teclado essas sonatas para violino, adensava a harmonia o quanto era possível, tornando-se uma alternativa às condições harmônicas mais modestas do instrumento para o qual essas peças foram escritas originalmente. Esses fatos comprovam mais uma vez o que dissemos anteriormente a respeito do universo composicional do compositor e da grande influência recebida dos cânones contrapontísticos de seu passado. A complexa escrita polifônica encontrada nestas sonatas para violino sem acompanhamento pode ser vista como um reflexo destes traços composicionais e estilísticos que influenciaram o compositor como também da própria tradição tecladística na qual Bach se situa correntemente

como um de seus principais nomes. Apesar das condições mecânicas do violino se apresentarem um pouco esquivas a esse universo de grande adensamento textural comum à prática do teclado, as sonatas e partitas para violino solo de Bach conseguem ampliar os horizontes técnicos do instrumento ao vislumbrar possibilidades e estruturas pouco usuais em seu repertório, o que faz com que até hoje essas peças se apresentem como obras de difícil acesso. Por mais feliz que seja o arranjo para teclado da segunda sonata para violino solo BWV 1003, por mais que essa versão possa servir de estudo para o violinista que deseje entender melhor os direcionamentos harmônicos e coletar detalhes que se apresentem importantes para sua interpretação, não podemos deixar de entender que são duas peças, ambas com suas expressivas cargas de identidade e perfectibilidade. O que queremos dizer com isso? Que uma transcrição que vise a Sonata para Violino BWV 1003, deve posicionar-se na tentativa de iluminar as inúmeras relações estabelecidas entre as condições idiomáticas do violino e as potencialidades expressivas e estéticas da peça. Sendo ou não a Sonata em Ré Menor BWV 964 uma transcrição do próprio Bach, essa se apresenta como uma outra obra. Uma transcrição que vise a versão para violino, mas se baseie em alguns momentos na versão para teclado pode, a nosso ver, caracterizar um procedimento pouco favorável a uma prática transcritiva que objetive o desdobramento das relações entre corpo e expressividade, entre idiomatismo e o sentido musical.

. Allegro

O último movimento desta sonata revela uma série de traços oriundos do estilo concertante exposto anteriormente na fuga. Aproximando-se da Sonata I BWV 1001, o *Allegro* apresenta uma escrita muito mais rarefeita texturalmente, assim como acontece no *Presto* da primeira sonata. Bach trabalha magistralmente aqui a ideia de eco, abrindo as duas seções com o tradicional tema barroco do *chiaroscuro*, o que, além de melhor articular as frases, sublinha com clareza a harmonia de tônica e dominante da tonalidade de lá menor. Em relação a este aspecto, Ledbetter escreve:

Os ecos neste Allegro certamente sugerem o *trompe l'oreille* barroco se tocados de uma galeria, assim como o inesperado final cromático em piano. Este pode estar se referindo ao tetracorde cromático que desempenha um papel muito importante na Fuga. O final também fornece um toque especial para o término do que foi uma longa e exigente jornada como esta que fizemos nesta Sonata, acabando na nota que inicia o Grave e que termina a Fuga. (LEDBETTER, 2009, p. 128).



Exemplo 21 – Compassos iniciais do Allegro (BWV 1003)

Assim como o último movimento da Sonata I, este Allegro também é desenvolvido em uma dinâmica de *moto perpetuo*, apresentando uma mesma figuração rítmica em semicolcheia do início ao fim. Os rápidos gestos ascendentes e descendentes, a rarefação da textura composicional apresentando uma escrita polifônica mais virtual, como também o contraste sugerido pela dinâmica e articulação notados na peça, concedem a esse movimento sua excitação característica. Em uma peça cuja figuração rítmica se revela constante, todos estes contrastes realizados pelas mudanças de dinâmica e articulação também se mostram fundamentais para uma melhor divisão das seções, assim como para promoverem uma movimentação subjacente à dinâmica rítmica proposta. Sobre essas variações na articulação, Stanley Ritchie escreve:

Figuras arpejadas, como essas que abrem o primeiro compasso, pontuam o movimento, e a figura motívica em semicolcheias introduzida no compasso 2 salta em torno do violino como uma jovem gazela em vários padrões, alguns ligados, outros em *detaché*. Bach variou a articulação nesta figura, mas a adição de ligados ao longo do compasso 3, como pode ser encontrado em algumas versões, apenas prejudica a excitação¹¹. (RITCHIE, 2016, p. 141)

O contraste sugerido por Bach na forma de se articular as figuras rítmicas do compasso 2 e 3, não apenas faz alusão à um dos princípios estéticos deste período musical, como também desenvolve uma variação de um padrão figurativo que fora exposto anteriormente. No segundo compasso, os ligados dispostos no primeiro e terceiro tempos concedem leveza e graça à passagem. Entretanto, a ausência dos mesmos no compasso seguinte, atacando nota a nota as figuras escalares inicialmente apresentadas no compasso anterior, potencializa a

¹¹ Tradução do autor.

energia cinética da passagem e promove uma espécie de frenesi que articula e impulsiona a obra.

Motivo escalar de três notas (duas fusas seguidas de uma semicolcheia)



Exemplo 22 – Compasso 2 (BWV 1003)

Motivo escalar de três notas sem o uso das ligaduras. O motivo se desenvolve também em uma segunda célula (bordaduras)



Exemplo 23 - Compasso 3 (BWV 1003)

Manuel Barrueco, em sua transcrição desse *Allegro*, mantém as indicações de articulação propostas na notação original. Nesta transcrição, o movimento permanece praticamente inalterado, salvo os poucos acréscimos de baixos que concedem o peso e auxiliam na potencialização da ressonância, característica mais incisiva em um instrumento de arco. Os baixos inseridos por Barrueco pontuam e reforçam a harmonia inerente a cada passagem, mais especificamente as fundamentais referentes aos graus que se desenvolvem ao longo do movimento, conferindo uma sonoridade mais encorpada sem alterar, significativamente, a qualidade de rarefação da textura apresentada no original.

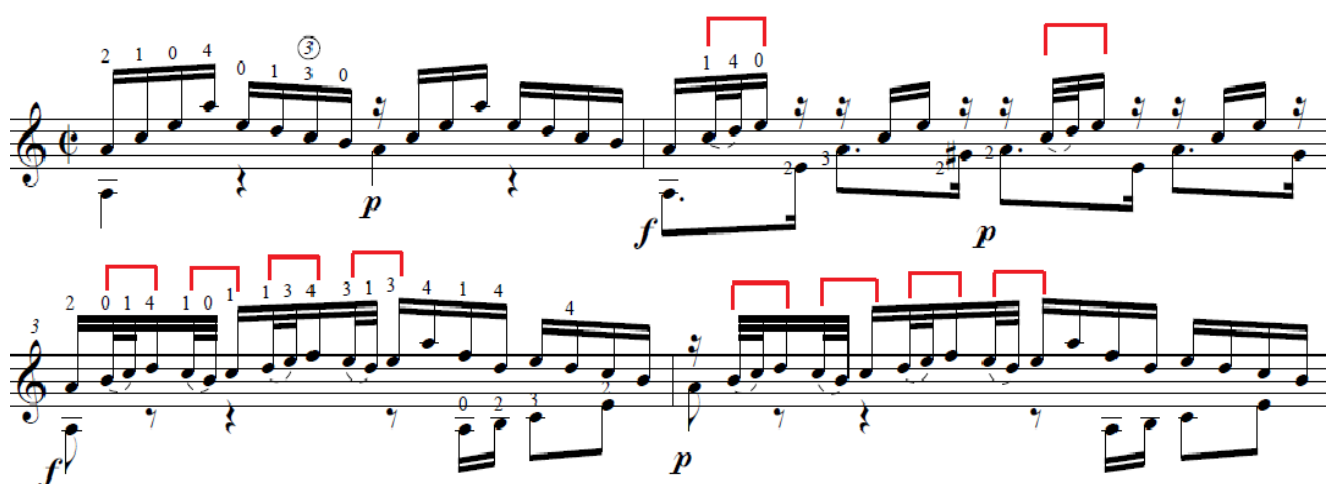


Exemplo 24 – Compassos iniciais da transcrição de Manuel Barrueco – *Allegro* (BWV 1003)

Sob o nosso ponto de vista, a única ressalva a ser apontada nesses primeiros compassos da transcrição de Barrueco repousa na digitação sugerida para o terceiro compasso. O efeito do

Allegro da Sonata BWV 1003. O uso do ligado nesta ocasião nos parece um recurso técnico para atenuar o grande esforço da mão direita ao longo deste compasso, em virtude do andamento e das figuras rítmicas correntes. Como já dissemos acima, acreditamos que ao homogeneizar a articulação, o transcritor valoriza mais a adaptação mecânica da passagem ao violão e menos uma possibilidade expressiva oriunda do contraste entre o compasso 2 e 3, não potencializando, como previsto no original, a energia cinética do terceiro compasso, justamente por introduzir ligados que, por sua própria condição física, não apresentarão a mesma força e sonoridade dos sucessivos ataques de mão direita, deixando de recriar uma relação estabelecida pelo violino diante do original por meio dos ininterruptos golpes de arcada.

IV. ALLEGRO



Exemplo 26 – Compassos iniciais da transcrição de Gustavo Costa do *Allegro* BWV 1003

Outro fato que chama a atenção nesta transcrição de Costa é a divisão em duas vozes e alguns poucos acréscimos de melodias no baixo. Sobre o BWV 964, Siegele aponta:

No último movimento a transcrição se contenta com a divisão para duas mãos da latente polifonia a duas vozes da linha, apenas ocasionalmente são adicionadas notas de baixo ou preenchimentos harmônicos. O fechamento do movimento é expandido pela inversão do arpejo de cima para baixo da mesma forma que o modelo do final do Prelúdio na transcrição BWV 1006a. (SIEGELE *apud* COSTA, 2012, p. 104)

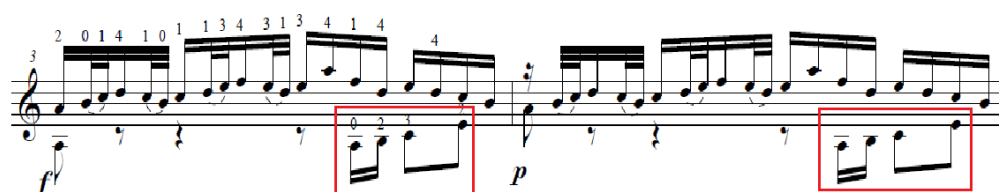
Como o próprio transcritor revela, Costa transcreve para violão a Sonata BWV 1003 tendo como auxílio uma outra transcrição, a conhecida transcrição para teclado BWV 964, cuja autoria é até hoje motivo de discussões. Tal fato não se torna reconhecível apenas pela opção de Costa em dividir a notação das vozes, mas em inúmeras passagens ao longo de sua transcrição que são claramente reelaborações da versão para teclado. Nas figuras abaixo

podemos visualizar alguns dos pontos que Siegele comenta sobre a transcrição para teclado (BWV 964) e que também aparecem na transcrição para violão de Gustavo Costa.

ALLEGRO (BWV 964) - Compassos 1 a 4



ALLEGRO (BWV 964) - Transcrição de Gustavo Costa - Compassos 3 e 4



Exemplo 27 – Comparação entre as versões BWV 964 e a transcrição de Costa

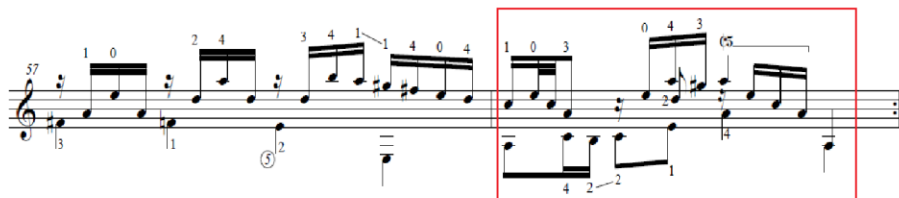
ALLEGRO BWV 1003 (Original) - Compassos 56-58



ALLEGRO BWV 964 - Compassos 56-58



ALLEGRO BWV 1003 (Transc. Gustavo Costa) - Compassos 57-58



Exemplo 28 – Comparação do final entre BWV 1003 (original), BWV 964, BWV 1003 (Transc. Gustavo Costa)

Acreditamos que o processo de transcrição musical, assim como sua atividade análoga, a tradução literária, se apresentam como atividades em busca de uma relação *sui generis* estabelecida entre dois núcleos estruturantes da linguagem, seja esta a verbal ou a musical. Na

tradução essa relação se estabelece entre a mecanicidade das línguas e o universo inteligível. Já na transcrição musical, essa relação é travada entre o idiomatismo instrumental e a potencialidade expressiva de uma determinada peça. Essas operações visam dar luz à essas interseções, na tentativa de se estabelecer na língua ou no instrumento de destino unidades relacionais semelhantes. Sendo assim, transcrever uma peça musical ou traduzir um texto poético se utilizando também de outros desdobramentos dos mesmos é, na nossa opinião, atividades pouco congruentes com o que acreditamos ser a experiência da transcrição e da tradução. Em seu livro “Poética da Tradução”, Mário Laranjeira, sobre essas relações que a tradução visa explicitar no momento de sua atividade, escreve:

Não se pode, pois, separar, na prática nem na teoria da tradução poética, a forma do fundo. Muito menos ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma – esse adorno que poetizaria o fundo – como intraduzível. Toda a operação de tradução poética supõe uma visão dialética do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade, numa totalização essencial. É um trabalho na cadeia dos significantes enquanto geradora de sentidos. É esse processo de geração de sentidos existente no texto de partida, a sua significância, que é trabalhado no ato tradutório de maneira a obter-se na língua-cultura de chegada, não o mesmo fundo vestido de uma mesma forma, mas uma interação semelhante de significantes capaz de gerar semelhantemente a significância do texto. (LARANJEIRA, 2003, p. 29)

Mais adiante, o mesmo autor aponta:

Quem não domina a língua de partida a ponto de poder captar nela o *frisson* gerado pela relação dos significantes originais não pode trabalhar a língua de chegada para criar nesta relações capazes de gerar uma significância semelhante. (...) A tradução é uma reescritura, noutra língua, de uma leitura do texto. É imprescindível que o sujeito da leitura seja o mesmo da reescritura. (...) Já a “transcrição”, “transposição criativa” ou “recriação”, como chama Haroldo de Campos à tradução feita por seu irmão Augusto do *rubai* (quarteto) de Omar Kháyyám (1049-1131) a partir da “transcrição” por Edward Fitzgerald (1809-1883) nos parece aceitável nos termos que o tradutor brasileiro coloca o seu trabalho. Não conhecendo este uma palavra sequer da língua persa, aceita o texto de Fitzgerald como tendo vida própria e dele parte para a sua “transcrição” em português. (LARANJEIRA, 2003, p. 31-32)

Os comentários de Laranjeira nos parecem muito pertinentes para pontuar, através de procedimentos semelhantes que ocorrem na tradução, o que acontece muitas vezes também na transcrição musical. Como já foi dito acima, o processo de transcrição musical que vise uma determinada obra deve objetivar as relações idiomáticas e expressivo-musicais que se estabelecem única e exclusivamente no decorrer desta. Caso contrário, a transcrição torna-se, parafraseando Haroldo de Campos, um tipo de “transcrição musical”.

3.1.4 – Partita II em Ré menor – BWV 1004

Como dissemos anteriormente, a segunda partita do ciclo de peças solo para violino guarda sua semelhança com a Partita I através do elemento variacional. Segundo Gustavo Costa:

Em nossa abordagem da *Partia Prima* foram feitas algumas considerações acerca do termo *Partia* e de seu elemento variacional implícito, que se aplica às duas primeiras *Partias*. Se na primeira a conotação de variação na suíte é evidente nas *Doubles*, na segunda o elemento variacional é consideravelmente mais sutil, e está presente na estrutura harmônica recorrente, fazendo com que as danças em si se tornem variações. (COSTA, 2012, p. 74)

A Partita II, composta na tonalidade de Ré menor, apresenta 5 movimentos: *Allemande*, *Courante*, *Sarabanda*, *Giga* e *Ciaccona*. Existem uma série de elementos em comum entre os movimentos desta partita. As variações destes elementos, presentes na *Inventio* desta peça, não apenas se sucedem entre uma dança e outra, mas também no interior das mesmas. A *Ciaccona*, último movimento da obra, é o maior exemplo da mestria de Bach na condução do aspecto variacional que permeia toda a partita e que se apresenta como o núcleo condutor desta dança. Um dos elementos que variam no decorrer dos movimentos é a harmonia utilizada. Os dois movimentos iniciais, *Allemande* e *Courante*, apresentam encadeamentos harmônicos bastante semelhantes. Segundo Costa:

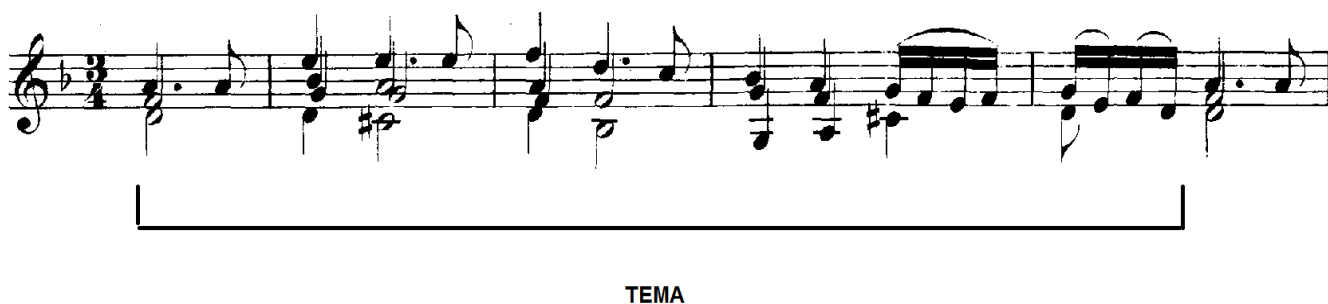
Lester (1999, p. 143-5) analisa em profundidade esses elementos e é possível observar que dentro das amplas relações harmônicas entre as danças, podemos identificar uma maior proximidade harmônica entre *Allemande* e *Courante*, uma prática comum no período, que Ledbetter explica no capítulo sobre os estilos de dança e de sonata. (...). Para exemplificar as similaridades entre estrutura harmônica implícita em cada dança, Lester apresenta um quadro sintetizando as harmonias em acordes, alinhando-os, o que evidencia a maior proximidade entre a *Allemande* e a *Courante*. (...). Embora seja menos evidente, é possível observar que a *Giga* também se alinha harmonicamente com os dois primeiros movimentos em sua estrutura geral; as duas exceções ficam por conta da *Sarabanda* e da *Ciaccona*, que guardam relações com elementos harmônicos iniciais em relação às outras danças, mas que no esquema geral possuem substanciais diferenças não somente nesse aspecto, e podem ser vistas como um segundo grupo dentro da *Partia Seconda* por seu forte parentesco rítmico. (COSTA, 2012, p. 65-66)

A Partita II tem sido pouco transcrita e gravada integralmente, o que parece não ocorrer com o seu último movimento. A primeira transcrição da *Ciaccona* para violão solo, realizada pelo violonista espanhol Andrés Segovia e executada pela primeira vez no ano de 1935, foi um marco na história deste instrumento no século XX. Além de projetar definitivamente a carreira deste violonista, a transcrição tornou-se um ícone do repertório violonístico, tornando-se uma das peças mais estudadas e gravadas neste instrumento.

. Ciaccona

O quinto movimento da *Partita II* tem sido alvo constante de estudos e transcrições, sendo constantemente caracterizado não somente como um dos pilares da música instrumental barroca, mas também como um dos pontos referenciais da música instrumental europeia de tradição escrita. *Ciaccona* é uma forma de dança que consiste de contínuas variações sobre um tema. A *Ciaccona* de J.S. Bach é estruturada por um tema e 63 variações, agrupadas em três grandes seções. A primeira seção é composta pelo tema e as primeiras 32 variações, sendo apresentada na tonalidade de Ré menor. A seção intermediária, escrita na tonalidade homônima de Ré maior, compreende 19 variações. A terceira e última seção, retomando à tonalidade inicial de Ré menor, é constituída pelas doze últimas variações.

O tema da *Ciaccona* é apresentado nos primeiros 5 compassos, funcionando como um tipo de *inventio* deste movimento, onde todo o material musical que se desdobrará no decorrer da peça reside em potência.



Exemplo 29 – Tema da Ciaccona, BWV 1004.

Analisando o tema podemos perceber que seu início e término caem, respectivamente, no segundo e primeiro tempo dos compassos 1 e 5, característica que irá se manter ao longo de toda a dança. Este determinado aspecto se vincula à própria estruturação rítmica inerente a esta forma de dança. A *ciaccona*, assim como a *sarabanda* e a *passacaglia*, é uma dança de origem espanhola disposta em compasso ternário. Podemos perceber nos segundos tempos de seus compassos um tipo de acento ou ênfase. Esta forma de se articular desenvolve uma de suas principais qualidades: o processo anacrústico.

Como foi dito logo acima, o tema desta *ciaccona* se apresenta como o invólucro de todo um complexo de relações expressivas que se desdobrarão no decorrer do movimento. Essas relações se desenvolvem em torno de configurações antitéticas que nos aludem sobre a ocorrência de duas unidades contrastantes no interior do período temático. Desta polaridade criada entre essas duas unidades há um elemento de interseção protagonizado pelo acorde de sexto grau, atacado no segundo tempo do terceiro compasso.

MEMBRO 1 **INTERSEÇÃO** **MEMBRO 2**

SOPRANO - ANÁBASE SOPRANO - CATÁBASE

BAIXO - CATÁBASE BAIXO - ANÁBASE

PERÍODO

■ SEÇÃO DE MAIOR DENSIDADE TEXTURAL

■ RAREFAÇÃO DA DENSIDADE TEXTURAL

Exemplo 30 – Tema (Exposição das unidades contrastantes)

Os dois membros no interior do período temático nos apresentam seus contrastes através de 3 unidades antitéticas: abertura/fechamento, densidade/rarefação e suspensão/repouso. A primeira relação de oposição, abertura/fechamento, aparece no tema através da característica do direcionamento melódico. No primeiro membro, o distanciamento entre as vozes do baixo e do soprano é gradativamente ampliado, enquanto que no segundo essa distância diminui até que a textura se faça quase monofônica. De certa forma, essa relação opositiva se vê atrelada a segunda unidade antitética, densidade/rarefação. Na medida em que percebemos a ampliação do distanciamento entre as vozes periféricas (baixo-soprano) no primeiro membro, podemos notar também que a densidade textural é potencializada, passando de três para quatro vozes. Já no segundo membro, a configuração se revela de forma oposta. A gradativa proximidade entre as vozes periféricas acompanha também um processo de rarefação textural da estrutura polifônica, direcionando-a a uma estruturação quase monofônica. A última unidade antitética estabelecida pelo tema, suspensão/repouso, nos alude não apenas sobre o contrastante jogo tonal que se forma no interior do período temático, relativizado pelo encadeamento suspensivo que ocorre no primeiro membro e pela resolução da hierarquia tonal promulgada no final do segundo membro, mas também sobre todo e qualquer efeito de perturbação e “calmaria” que se desenvolverá no decorrer da obra, seja no campo tonal, na configuração temporal ou mesmo na configuração do idiomatismo violinístico. Todo esse jogo de oposições, relativizados primariamente pelas três unidades antitéticas relacionadas

anteriormente, fazem alusão à uma determinada sistematização retórica: a estruturação periódica por oposição. Desta forma, no tema da *Ciaccona* percebemos não somente os contrastes sugeridos pelas diferenças harmônico-melódicas, mas também as oposições potencializadas pelas experiências expressivo-semânticas inerentes aos seus membros. No livro *Arte Retórica*, Aristóteles desenvolve uma análise sobre esta forma de estilo:

O estilo, composto de muitos membros, ora é dividido, ora é oposto. [...] É oposto quando, em cada um dos dois membros, um termo contrário é oposto a seu contrário, ou o mesmo membro é constituído pela reunião de dois contrários. Exemplo: “Serviram tanto os que ficaram como os que seguiram; a uns, por suas conquistas, deram mais terras do que possuíam outrora em sua pátria; aos outros, deram em sua pátria tantas terras quantas as de que necessitavam”. São contrários os termos: ficaram e seguiram, mais terras e tantas terras quantas as de que necessitavam. [...] Quando o estilo apresenta esta forma, causa prazer, porque os contrários são fáceis de compreender, e mais ainda quando postos uns ao lado dos outros. Esta forma assemelha-se também ao silogismo, pois o argumento peculiar à refutação baseia-se nos contrários. (ARISTÓTELES, 1969, p.193)

Todas essas polarizações que se fundamentam no período temático formam a rede expressiva que se desenvolverá continuamente no decorrer da *Ciaccona*. Estas diversas antíteses que se desdobram ao longo do discurso musical, relacionam-se não somente com algumas estruturas retóricas, mas também com uma das principais características da arte barroca: o jogo dos contrários. Um dos mais renomados pesquisadores no campo da Filologia Românica e também responsável pelo movimento da crítica que mudou o conceito de Barroco, Helmut Hatzfeld, sobre esse plano de polarização da arte barroca, escreve:

A situação fundamentalmente dramática do Barroco se estende, na interpretação de Lowry Nelson Jr., a todos os gêneros, particularmente ao gênero lírico, em que o uso dos tempos, contrastando com a situação dramática, presente sempre, aumenta o caráter paradoxal, típico também do Barroco literário, e sugere a necessidade de uma certeza que se oponha à dúvida; elementos contrapostos que são responsáveis pelo equilíbrio abstrato-concreto do estilo; a criação de uma imagem que une os polos opostos [...] Considerando também o *resultado* de uma tese pormenorizada e comparativa, achamos hoje, como a essência do Barroco, não a tensão entre contrastes, mas sim a destes contrastes. (HATZFELD, 2002, p. 34-35)

Fazendo coro a esses platôs de contrastes promulgados pela arte barroca, a *Ciaccona* também constrói suas polarizações por meio de uma série de recursos harmônicos, rítmicos, melódicos e técnicos. Em muitas passagens, a expressividade emerge dessas unidades antitéticas que se sucedem, variação a variação. Analisemos o trecho abaixo, correspondente às variações 6, 7 e 8:

VARIAÇÃO 6

VARIAÇÃO 7

VARIAÇÃO 8

Exemplo 31 – Variações 6, 7 e 8 (Original)

Podemos perceber um certo tipo de potencialização da expressividade melódica ao longo dessas três variações. No entanto, de uma forma oposta, a massa sonora vai se rarefazendo. Na variação 6, Bach dispõe de duas vozes reais, onde a voz grave pontua perfeitamente o tema do baixo desta *Ciaccona*. Nesta variação não há ocorrência de nenhum acidente, ou seja, nenhuma nota que não pertença à escala de Ré menor. Na variação 7, inteiramente escrita em semicolcheias, podemos perceber uma série de notas de insurgência dissonante (fá#, mib, sol#), ao passo que a textura, que na variação anterior se revelava polifônica, se apresenta agora em torno de uma polifonia virtual. Já na variação 8 ocorre uma maior redução da massa sonora, o que se revela no uso quase ininterrupto das colcheias, que também se apresentam em torno de uma polifonia virtual. Contudo, inversamente proporcional à massa sonora, notamos que o desenho melódico é construído em torno de cromatismos e saltos de trítono. No decorrer dessas variações, percebemos que na medida que o discurso musical se torna mais expressivo, a massa sonora se rarefaz. A retórica prevê no discurso oral um procedimento semelhante ao que ocorre nesta passagem da *Ciaccona*. Na *Arte Retórica*, quando se referindo ao estilo mais adequado ao teor do assunto, Aristóteles escreve:

O estilo terá a conveniência desejada, se exprimir as paixões e os caracteres e se estiver intimamente relacionado com o assunto. Esta relação existe quando não se tratam de modo rasteiro assuntos importantes, nem enfaticamente assuntos vulgares, quando não se enfeita de ornamentos uma palavra ordinária; de contrário, cai-se no estilo cômico, como sucedeu com Cleofonte, certas expressões do qual eram deste tipo: “Venerável figueira”. O estilo exprime as paixões, se, quando houve ultraje, a expressão é a de um homem irado; se a ação é ímpia e vergonhosa, se adota o tom de um homem cheio de indignação e de reserva nas palavras. Se a matéria é elevada falar-se-á com admiração. Se é digna de compaixão, usar-se-ão termos de humildade. E o mesmo nos demais casos. O que contribui para persuadir é o estilo próprio do assunto. Neste caso, o ânimo do ouvinte conclui falsamente que o orador exprime a verdade, porque em tais circunstâncias os homens são animados de sentimentos que

parecem ser os seus; e mesmo que assim não seja, os ouvintes pensam que as coisas são como o orador as diz. Acresce ainda que o ouvinte compartilha dos sentimentos do orador que fala de maneira patética, mesmo que o discurso careça de fundamento. [...] Eis o que quero dizer: se, por exemplo, as palavras empregadas são duras, não se deve comunicar a mesma dureza à voz, ao rosto e às demais coisas que podem harmonizar-se; de contrário, a arte fica em descoberto em cada um destes pormenores. Mas dando este a uma coisa e recusando-o a outra, o artifício passa despercebido, embora o efeito produzido seja o mesmo. Portanto, se se exprimirem as coisas suaves com dureza e as coisas duras com suavidade, conseguir-se-á persuadir. (ARISTÓTELES, 1969, p. 187-188)

Em muitas gravações desta *Ciaccona*, principalmente as gravações realizadas por violinistas que se mostram inseridos no movimento da performance historicamente informada, como por exemplo a violinista holandesa Lucy van Dael, percebemos que a execução da variação 8, inversamente proporcional à sua carga expressiva contida nos diversos episódios cromáticos e dissonantes da linha melódica, se revela mais sóbria, sem esforços técnicos por meio de vibratos mais incisivos ou portamentos que tenderiam a “romantizar” essa determinada passagem. A rarefação da textura ao longo deste trecho apresenta justamente este propósito: possibilitar ao violino a execução livre da tortuosa linha melódica que se apresenta nesta variação, afim de que sua expressividade emergja das suas próprias relações intervalares. A transcrição mais famosa para o violão, realizada em 1935 por Andrés Segovia, nos mostra uma opção diversa a estruturação original, que, como foi analisado, revela um forte paralelismo com as teorias retóricas do discurso oral. Segovia, não se atentando ao jogo retórico estabelecido entre textura e expressividade melódica, adiciona mais duas vozes à praticamente todas as colcheias da variação 8, o que pode ter sido influência das transcrições para piano de Busoni e Brahms, como também de transcrições para orquestra estudadas por ele. Sobre essa questão, Costa escreve:

Em sua dissertação sobre o processo de transcrição da *Ciaccona*, Rodolfo Betancourt cita as notas de um encarte de uma gravação do venezuelano Alírio Díaz em que Christopher Nupen afirma que Segovia teria estudado as transcrições da *Ciaccona* de F. Hermann para dois violinos, de Brahms para piano (mão esquerda) de Busoni e Raff para piano e de Jena Hubay para orquestra. Segundo a análise de Betancourt, a transcrição de Segovia segue a linha dos transcritores românticos, especialmente Busoni quanto aos preenchimentos harmônicos e às indicações de andamento e expressão. (COSTA, 2012, p. 113-114).

VARIAÇÃO 6

VARIAÇÃO 7

VARIAÇÃO 8

Exemplo 33 – Ciaccona (Transcrição de Pepe Romero) – Variações 6,7 e 8.

Acreditamos que a transcrição de Pepe Romero preserva a estruturação e a expressividade do trecho original, onde a escolha por oitavar e manter soando alguns baixos vai de encontro à possibilidade de conferir um maior peso e corpo à sonoridade do instrumento, sem abalar significativamente, contudo, a relação idiomática estabelecida entre o violino e a obra.

Outro trecho que ocorre um procedimento semelhante a este analisado nas variações 6, 7 e 8 se encontra um pouco mais adiante, nas variações 17 e 18, ainda na primeira seção da *Ciaccona*. Analisemos o trecho abaixo:

Exemplo 34 – Ciaccona – Variações 17, 18 e 19

Analisando o texto musical, percebemos que, apesar da intensa energia cinética, as Variações 17 e 18 consubstanciam-se basicamente em movimentos diatônicos e arpejos consonantes. Entretanto, na variação seguinte (Variação 19), além de uma significativa redução da movimentação melódica (de fusas para semicolcheias), notamos a ocorrência de um adensamento expressivo no material melódico utilizado (uso constante de arpejos diminutos). Bach invoca desta forma um tipo de compensação, um equilíbrio entre a expressividade dos elementos musicais utilizados e o “estilo” ou a maneira em dispô-los (aqui representada pela característica cinética destas variações).

Se prolongarmos um pouco mais a análise do trecho em questão, perceberemos que esta “compensação” promovida entre as características melódicas e a energia cinética já ocorre, virtualmente, entre as Variações 17 e 18. Apesar dos elementos melódicos serem praticamente os mesmos (movimentos diatônicos), notamos que a variação 17 apresenta um trajeto melódico um pouco mais variado, com algumas pontuações dissonantes (saltos de quintas diminutas [sib-mi, sol-dó#] e sétimas diminutas [dó#-sib,]). Se a Variação 18

“simplifica” o material melódico (configuração restringida a movimentações diatônicas), ao mesmo tempo ela potencializa sua energia cinética causando-nos um determinado impulso colérico devido à alteração na articulação: a ausência das ligaduras presentes na variação anterior promove um frenesi cinético provocado pela própria técnica violinística praticada nesta variação (violentos e sucessivos ataques da arcada em cada fusa). Esta agitação nos impulsiona a afetos típicos do *stile concitato*. Dando este caráter à movimentação melódica, o compositor equilibra a expressividade do sistema *assunto-estilo* ao usar elementos melódicos consonantes, e pronunciá-los de maneira violenta e frenética.

Na transcrição de Andrés Segovia, esta determinada passagem sofre algumas mudanças que acabam por prejudicar este contraste estabelecido entre as variações 17 e 18. Atentemo-nos ao trecho abaixo:

Exemplo 35 – Ciaccona (Transcrição de A. Segovia) – Variações 17, 18 e 19

O texto musical é aparentemente o mesmo, com exceção da adição de alguns baixos e dos diversos sinais de dinâmica e digitação propostos pelo transcritor. No entanto, se prestarmos atenção, observamos que Segovia, desvinculando-se do texto original, insiste pela articulação em ligaduras também na Variação 18, descaracterizando os afetos causados pelo contraste

proposto pelo *stile concitato*. John Butt, um organista, regente e acadêmico especialista na obra de J.S. Bach, sobre essa passagem, escreve:

As ligaduras impõem uma mudança de *Affekt* nos compassos 72-73 da *Ciaccona BWV 1004*. Aqui a figuração vigente é praticamente a mesma para os dois compassos. Contudo, o desaparecimento das ligaduras no exato ponto onde começa a próxima variação contendo quatro compassos sugere que um contraste definido está implícito e que o executante não deve seguir ligando continuamente uma variação à outra¹². (BUTT, 1990, p. 192).

Desta forma, homogeneizando a articulação no decorrer das Variações 17 e 18, perde-se uma importante parcela da significância e expressividade implícitas no texto original, em função de facilitar, mecanicamente, as passagens em escalas no violão. Executar escalas através de contínuos ligados de mão esquerda não faz parte da técnica tradicional do violão. Muitas vezes os ligados são usados para impulsionar um determinado conjunto de notas, ligando a primeira e a segunda para depois atacar as notas restantes. Contudo, acreditamos que a execução da variação 17 através desse procedimento técnico pouco comum ao violão, ou seja, por meio dos ligados contínuos de mão esquerda, se torna absolutamente vital para que o contraste entre a variação 17 e 18 apareça e o *stile concitato*, oriundo dos sucessivos ataques do arco do violino na execução dessa passagem, possa ser também vivenciado através do então expandido idiomatismo violonístico.

Ainda na primeira seção da *Ciaccona*, também em um trecho de escalas que antecede a seção central de arpejos, ocorre um procedimento retórico-expressivo que remonta a um dos principais motivos da arte barroca. Segue o trecho abaixo:

¹² Tradução do autor.

VARIÇÃO 21

PERDA DA NOÇÃO DE PULSAÇÃO

Exemplo 36 – Ciaccona – Variação 21

Ao escutar as gravações desta obra no violino, principalmente aquelas realizadas por intérpretes inseridos na prática da “Interpretação Historicamente Informada”, podemos dizer que há, no terceiro e quarto compasso do exemplo acima, uma súbita sensação de “desterritorialização temporal”. O motivo desta sensação reside na insólita permutação que Bach promove sobre as notas ré, mi e fá (dispostas no interior do retângulo vermelho do compasso 87), e sol, lá e si_b (situadas no retângulo vermelho do compasso 88). A constante variação na forma de agrupação das fusas dispostas sobre os dois primeiros tempos dos compassos 87 e 88, resulta em uma acentuação que se desloca sucessivamente sobre essas notas. A forma com que o violino articula os grupos de quatro notas, ligando-as sucessivamente com apenas um movimento direcional de arcada para cada conjunto de notas, cria uma sensação de suspensão temporal que contrasta com a articulação metrificada das notas anteriores. A perda de referencial do pulso nesses compassos nos parece comunicar um fluxo temporal único, totalizante. Estas amarras composicionais, vivenciadas no decorrer das variações, nos levam ao conceito barroco do *tempo-eternidade*. Sobre este conceito Hatzfeld diz:

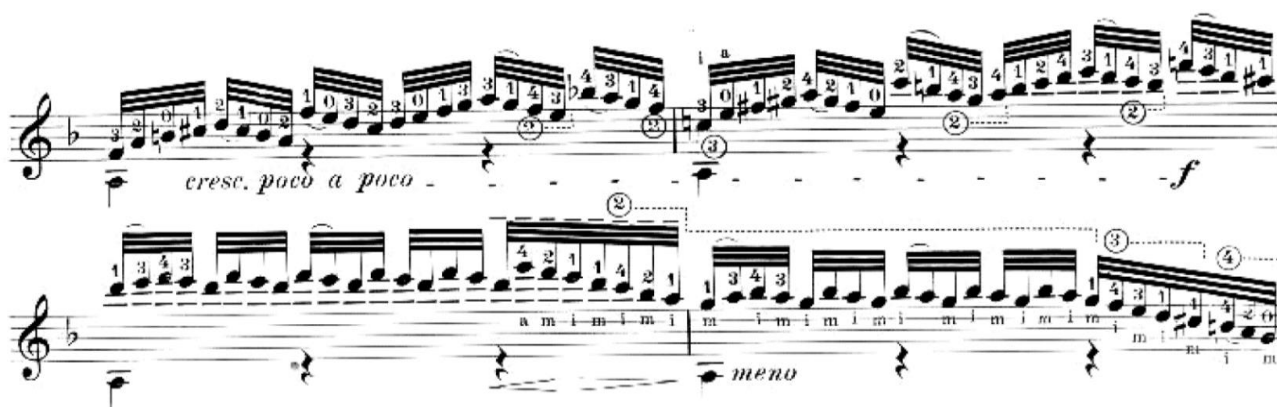
Este conceito barroco do tempo-eternidade é tão fundamental, que não se pode duvidar que enforma todo o ser do homem, e Fritz Strich tem razão quando interpreta uma das categorias barrocas de Wölfflin, principalmente a que contrapõe a “profundidade” do Barroco à “superficialidade” do Renascimento, nada menos que como a projeção psicológica do sentimento infinito da eternidade como tempo no espaço. Isto se deveria a uma inconsciente necessidade interior e à urgência de dar forma a um sentimento fundamental. Até nos interiores dos pintores barrocos são vistos grandes aposentos, que têm, aliás, a porta aberta para espaços mais amplos, como acontece nas *Meninas* de Velázquez ou nas telas de Vermeer van Delft. [...] Jules Hardouin-Mansard, em sua obsessão pelos espaços infinitos, duplicou o tamanho

da Galeria de Versailles, fazendo com que se refletisse numa parede de espelhos sob as ofuscantes luzes dos candelabros, acrescentando assim ao enorme espaço um novo esplendor e brilho barrocos. (HATZFELD, 2002, p. 79).

Essas sensações de tempo e espaçamento infinito correspondem a uma determinada estruturação estilística empregada em sistematizações retóricas. Se no tema percebemos uma forma de estilo periódico como base estrutural, nas variações é o estilo coordenado que caracteriza as mesmas. Sobre esse estilo, Aristóteles comenta:

O estilo é necessariamente ou coordenado – e neste caso deve sua unidade à conjunção – como nos prelúdios dos ditirambos, ou periódico e semelhante às antístrofes dos antigos poetas. O estilo coordenado é o estilo antigo: “Eis a exposição da pesquisa de Heródoto de Túrio”. Toda a gente o empregava outrora, ao passo que poucos o usam agora. Entendo por estilo coordenado o que por si não tem fim, a não ser que o assunto tratado chegue ao termo. (ARISTÓTELES, 1969, p. 192).

Analisemos o mesmo trecho, agora extraído da transcrição de Andrés Segovia:



Exemplo 37 – Ciaccona (Transcrição de A. Segovia) – Variação 21

Ao analisarmos o mesmo trecho, agora, porém, na transcrição de Segovia, percebemos que o violonista opta por homogeneizar toda a seção, em detrimento da diferenciação existente na articulação da obra original. Acreditamos que por uma condição puramente idiomática, na tentativa de melhor adequar a passagem dentro do tradicional funcionamento técnico do violão, Segovia opta por articular cada uma das notas do trecho, tornando reconhecível o que antes se via ofuscado. Desta forma, o transcritor não apenas inverte o traço significativo original, a indefinição do ataque articular devido ao constante deslocamento das acentuações, como também abre mão de um dos conceitos mais explorados na arte barroca, o *tempo-eternidade*.

Na transcrição de Pepe Romero, podemos encontrar o mesmo procedimento adotado por Segovia: um ataque para cada nota da passagem. Segue abaixo o trecho:

Exemplo 38 – *Ciaccona* (Transcrição de Pepe Romero) – Variação 21

Fazendo um paralelo com a teoria da tradução de Antoine Berman, poderíamos traçar uma analogia com algumas das suas tendências deformadoras, mais especificamente, levando em conta os dois últimos trechos analisados, a clarificação e a homogeneização. Nos trechos citados anteriormente, a passagem das variações 17 e 18 e a variação 21, poderíamos dizer que as duas transcrições analisadas nada mais fazem do que homogeneizar, no caso das variações 17 e 18, e clarificar, na variação 21, o material composicional disposto no original. A homogeneização parece ser o resultado de uma série de outras tendências deformadoras estudadas e desenvolvidas por Berman. Assim como seu nome o sugere, esta tendência homogeneiza o tecido naturalmente heterogêneo da prosa. O tradutor, segundo Berman, tende a unificar, a homogeneizar o que é da ordem do diverso, mesmo do disparate. Nas variações 17 e 18, tanto na transcrição de Segovia quanto na de Pepe Romero, podemos observar a escolha por um procedimento semelhante. Segovia e Romero optam pela homogeneização da articulação nestas passagens, acabando assim com o contraste existente entre essas variações no texto original. Já a clarificação se apresenta como um sistema deformador que deriva da racionalização, outro sistema analisado por Berman. Ambos prezam pelo etnocentrismo tradutivo, contudo, a clarificação ataca mais o nível de clareza ou inteligibilidade das palavras. O que no texto original é estruturado para que seja esquizoide ou indeterminado, a tradução, apoiada neste sistema deformador, o reveste de clareza, de definição. Podemos fazer uma analogia com a variação 21 da *Ciaccona*, onde o tema do “Tempo eternidade” é

explorado. Ali há uma indefinição temporal que, catalisada pelo recurso idiomático do violino, reverbera esse conceito barroco. As transcrições de Segovia e Romero, não mantêm essa deformidade e uniformizam o sistema rítmico desta passagem, transformando o indeterminado em determinado. A clarificação torna, desta forma, claro o que deveria estar obscuro no texto. Acreditamos que o transcritor, no caso de transcrições da *Ciaccona BWV 1004* para violão, deve deixar bem claro no texto sua escolha técnica, como também musical, pela execução do trecho em questão através dos ligados contínuos, visto que tal procedimento se torna fundamental para nos aproximarmos da expressividade original, assim como da relação idiomática que o violino estabelece com o discurso musical apresentado.

Todos os trechos da *Ciaccona* analisados aqui são estruturados por sistemas de contrastes que ajudam a construir a expressividade desta obra. Em uma peça cujo elemento motriz percorre o tema da variação, todo contraste se revela importante na caracterização de uma determinada passagem, como também na relação expressiva e significante que se firma entre uma variação e outra.

3.1.5 – Sonata III em Dó Maior – BWV 1005

Conforme dito anteriormente, a última sonata do ciclo solo para violino é a que mais se distingue dentre as três, sendo a única em tonalidade maior e com forma, caráter e textura mais distintos que as duas primeiras sonatas. Segundo Costa:

As três sonatas correspondem ao gênero *sonata da chiesa*, cada uma tendo um movimento lento, uma fuga, outro movimento lento *arioso* e um *finale* em andamento rápido. Os primeiros movimentos lentos de cada sonata estão nas tonalidades de Sol menor, Lá menor e Dó maior, tendo indicações de andamento similares, *Adagio* (Sonatas I e III) e *Grave* (Sonata II). As Sonatas I e II são também muito similares quanto ao caráter, texturas de acordes e floreios. O *Adagio* da *Sonata Terza* (BWV 1005) tem menos características em comum com os dois primeiros: a peça toda é construída sobre um pequeno motivo continuamente repetido numa só linha e a cada compasso é adicionado outra parte, tendo muito em comum com o Concerto em Dó menor de Alessandro Marcello transcrito por Bach (BWV 981). (COSTA, 2012, p. 8)

A fuga da Sonata III também se mostra estruturalmente mais complexa que as duas fugas predecessoras, com um sujeito que se identifica com o *stile antico*. Escrever uma fuga inteiramente através desta prática era algo raro em Bach, preferindo, na maioria das vezes, a combinação com algum componente mais moderno. Essa tradição contrapontística do século XVII, onde características musicais modernas somam-se a contextos estilísticos mais antigos, foi amplamente desenvolvida por Bach, como pode-se verificar nas Fugas em Dó menor e Si bemol menor do Livro I do *Cravo Bem-Temperado* (LEDBETTER, 2009, p. 154).

Assim como toda a obra, o *Largo* da Sonata III também revela algumas diferenças em relação aos outros dois movimentos lentos das Sonatas I e II. Dos movimentos lentos após as fugas, o *Largo* é o único que não foi escrito na tonalidade relativa. Contudo, ainda guarda algumas semelhanças com os movimentos análogos predecessores, principalmente com o *Andante* da Sonata II, onde compartilha com esse o modo maior, a estrutura de sonata binária e a textura de solo com baixo contínuo (COSTA, 2012, p. 49). O *Allegro assai* pontua o final dessa sonata com muito brilho e virtuosismo. O estilo da escrita muito se assemelha aos *allegros* de Vivaldi, onde a melodia se revela simples, de ritmo perpétuo e repleta de *bariolages*¹³ (SCHRODER, 2007, p. 162). A Sonata III é a obra do ciclo de peças solo para violino com o menor número de transcrições para violão disponíveis comercialmente. Este fato não apresenta ligação nenhuma com qualquer tipo de inviabilidade idiomática que a peça viria a ter, o que poderia dificultar sua transcrição para o violão.

. Adagio

A destreza da escrita bachiana pode ser aqui mais uma vez atestada. Todo o movimento se desenvolve da mais curta célula rítmica possível: apenas duas notas. O *Adagio* se inicia com o ostinato dessa única célula e, compasso a compasso, Bach vai introduzindo novos elementos e preenchendo a harmonia. Essa mesma estruturação pode ser encontrada em obras de outros compositores, como por exemplo no concerto de oboé de Alessandro Marcello e também no concerto para violino de Benedetto Marcello, ambos transcritos para cravo pelo compositor alemão. Seguem abaixo os inícios dos *Adagio* da Sonata III, do Concerto para oboé e do Concerto para violino para efeito de comparação:

SONATA III.

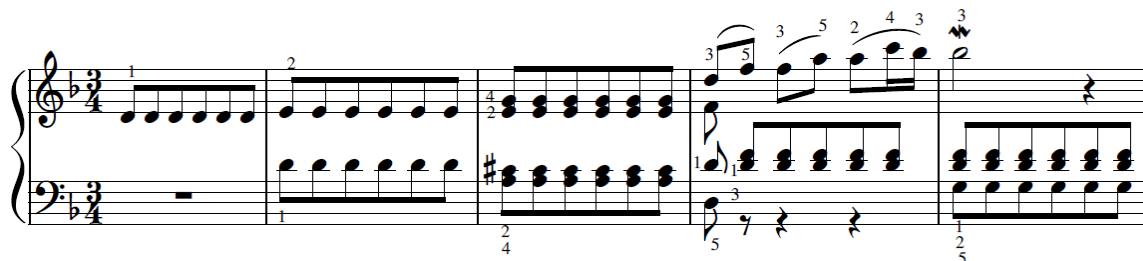


Exemplo 39 – *Adagio* BWV 1005 (Compassos iniciais)

¹³ Em um instrumento de arco, as *bariolages* são alternâncias de notas em cordas adjacentes.

BWV 974 - Adagio

Bach / Marcello



Exemplo 40 - *Adagio* BWV 974 (Transcrição do Concerto para oboé de Alessandro Marcello)

Concerto X.

Adagio.



Exemplo 41 – *Adagio* BWV 981 (Transcrição do Concerto para violino de Benedetto Marcello)

A forma com que Bach introduz novos elementos à célula rítmica inicial revela um certo pensamento de base orquestral. Segundo Ledbetter:

Bach trata cada corda do violino como uma voz separada, ou um instrumento em um conjunto de cordas, com cada parte começando em uma nova corda nos quatro primeiros compassos, da corda mais grave para a mais aguda¹⁴. (LEDBETTER, 2009, p. 146-147).

Essa primeira seção, na qual novos elementos se unem progressivamente ao motivo inicial, é estruturada através de duas unidades que se alternam: o padrão estabelecido nos primeiros quatro compassos e “uma figura não pontuada que nos remete ao caráter lamurioso dos primeiros movimentos das duas primeiras sonatas, inclusive seu contorno melódico é análogo ao encontrado na segunda metade do compasso 13 do *Grave* da *Sonata Secunda*, BWV 1003” (COSTA, 2012, p. 45). Esse segundo padrão, típico de obras de caráter mais intimista, aparecem também em outras peças de Bach, como na própria *Ciaccona* da Partita II para violino solo e também na primeira sonata para cravo e violino (BWV 1014). Seguem abaixo pequenos trechos dos exemplos citados acima:

¹⁴ Tradução do autor.

Exemplo 42 – *Grave* BWV 1003 (Compassos 13 e 14)Exemplo 43 – *Ciaccona* BWV 1004 (Compassos 81 a 84)

Adagio.

Violino.

Cembalo.

Exemplo 44 – *Sonata para violino e cravo* BWV 1014 (Compassos 1 a 3)

Há uma questão em relação à articulação que se revela muito importante neste *Adagio*. Na primeira seção deste movimento, ao longo dos primeiros quinze compassos, já nos deparamos com essa questão que nos faz refletir sobre a forma como conduziremos a articulação da célula rítmica que se faz perpétua ao longo da peça. Bach alterna a forma de articulação do motivo central (colcheia pontuada com semicolcheia) no decorrer do *Adagio*, ora exposto com ligaduras, ora sem. Sobre essa questão, Stanley Ritchie escreve:

A questão dos ligados neste movimento é bastante incômoda. Estaria Bach omitindo-os deliberadamente em tantos compassos? Haveria uma suposição de continuidade, um tipo de taquigrafia para se economizar tinta? Ou estaria ele criando ambiguidades para serem resolvidas pelo intérprete? Eu prefiro acreditar na última hipótese, pois parece-me que tocar ligados idênticos ao longo de toda a peça, especialmente nos compassos de clímax, seria previsível e tedioso. Além disso, adicionar ou suprimir os ligados de acordo com o contexto abre espaço para uma maior gama de expressão. (RITCHIE, 2016, p.103)

A nossa visão sobre as variações da articulação nesta peça é a mesma assumida por Ritchie. Acreditamos também que a notação dos ligados em determinados momentos, assim como a ausência destes em outros, contribui para um maior dinamismo expressivo da obra, além de

possibilitar ao intérprete uma gama maior de ferramentas interpretativas para a condução da mesma. O violinista pode então preferir, a partir do texto e da concepção criada, atacar os motivos com arcadas unidirecionais, privilegiando assim o legato, ou alternar o direcionamento das arcadas em momentos onde na partitura não consta o ligado, resultando em uma sonoridade mais articulada e enfática. Mas como essas questões se fundamentam em algumas transcrições para violão? Os transcritores percebem a importância do dinamismo na articulação e de sua importância no desenvolvimento da expressividade da obra? Nossas análises foram direcionadas para duas transcrições: a de Manuel Barrueco e a de Gustavo Costa. Segue abaixo trechos da primeira seção do *Adagio* na transcrição de Gustavo Costa:

I. ADAGIO

■ Passagens onde no original haviam ligados

Exemplo 45 – *Adagio* (Transcrição de Gustavo Costa)

Podemos notar que a articulação na transcrição de Gustavo Costa se revela homogênea, mostrando-se diversa ao original onde as ligaduras se alternam no decorrer do movimento. Se tomarmos a primeira frase como exemplo, período que ocorre nos cinco primeiros compassos, podemos notar que, no original, as ligaduras presentes nos dois primeiros compassos contrabalanceiam-se à articulação proposta nos compassos 3 e 4 no intuito de uma potencialização expressiva que culminará no compasso 5, onde ocorre a aparição de uma nova

célula, as colcheias com ligadura. Sendo assim, somando-se à contínua adição de notas e à dinâmica sonora da passagem, que naturalmente pede um *crescendo*, as ligaduras e a ausência dessas contribuem para esse efeito de massificação sonora que gradativamente potencializam a expressividade da frase. Na figura abaixo podemos visualizar a primeira frase do *Adagio* dividida em três partes, no que se refere à articulação das mesmas, onde a cada uma somam-se também a entrada de novos extratos e cordas, recurso este que contribui para o efeito descrito acima.

Adagio.

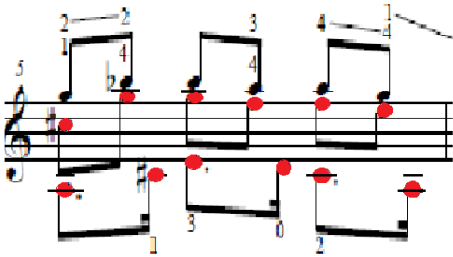
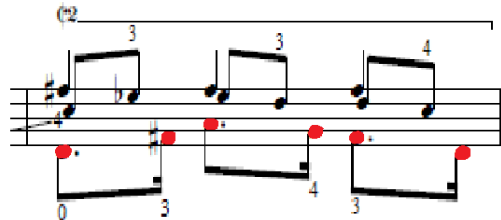
The image shows a musical score for a piece titled 'Adagio'. The score is written on a single staff in 3/4 time. It is divided into three main sections labeled '1 VOZ', '2 VOZES', and '3 VOZES'. The '1 VOZ' section (measures 1-2) is highlighted with a red box. The '2 VOZES' section (measures 3-4) is highlighted with a green box. The '3 VOZES' section (measures 5-6) is highlighted with a green box. The '4 VOZES' section (measures 7-8) is highlighted with a yellow box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ligatures.

3 partes da frase: célula rítmica com ligados, célula rítmica sem ligados, colcheias com ligados.

Exemplo 46 – *Adagio* (original) – Compassos 1 a 5

Costa parece ter optado pela homogeneização da articulação em todo o *Adagio*, o que pode ser explicado por uma condição técnica, visto que a manutenção dos ligados como se apresenta no original pode gerar uma série de empecilhos técnicos no violão, não impossíveis de serem realizados, mas definitivamente de difícil execução.

Outra questão que nos parece problemática na transcrição de Costa repousa na forma que este modifica, acrescenta e mesmo supre algumas linhas melódicas. Analisemos os exemplos abaixo:

ORIGINAL	TRANSCRIÇÃO	
		COMPASSO 5
		COMPASSO 7

Exemplo 47 – Adagio – Compassos 5 e 7 (Original e Transcrição)

As notas em vermelho formam as linhas melódicas modificadas por Costa. A modificação da linha melódica nos exemplos acima, acontecendo também em outras passagens deste movimento, não apenas quebra o padrão dos ostinatos que aos poucos se somam à célula rítmica inicial, como também deturpa a relação orquestral criada no violino, onde a entrada de novos extratos é direcionada à uma corda deste instrumento. O exemplo extraído do quinto compasso da transcrição de Costa carrega ambos os problemas relatados acima, além de um outro fator problemático. Na primeira frase do *Adagio*, levando em conta o texto original, as entradas de novos extratos acontecem a cada compasso. O movimento inicia-se com apenas uma voz realizada pela célula rítmica inicial, a qual soma-se, no segundo compasso, outra voz no registro grave (dó 3). No terceiro compasso é a vez da entrada do soprano, que agora realiza a célula rítmica inicial, e o tenor, que se ocupava da execução desta última, agora passa a função de preenchimento harmônico através do ataque de semínimas. Enfim, no quarto compasso, a última entrada é realizada no registro do contralto, que também se ocupa do preenchimento harmônico. No quinto compasso, onde aparece um novo elemento melódico, atuando como motivo de interseção entre a primeira e a segunda frases, notamos que o número de vozes permanece o mesmo do compasso anterior. Analisando este determinado trecho, torna-se muito claro o procedimento utilizado por Bach na criação deste efeito de massificação sonora através de uma estrutura do tipo de um quarteto de cordas, onde as entradas se revelam progressivas e intercaladas. Na transcrição para violão de Costa, notamos que no quinto compasso, momento do clímax expressivo da frase, o número de extratos é reduzido de quatro para três, isso porque Costa realiza transcreve essa passagem

tendo como fonte o BWV 968, transcrição para cravo cuja autoria é atribuída ao próprio Bach, e não a obra original para violino, BWV 1005. Na seção dedicada à análise do Grave da Sonata BWV 1003, discutimos essa questão relativa ao texto de origem como fonte de uma transcrição, como também na tarefa de sua atividade análoga, a tradução. Se o objetivo do autor converge para o processo de transcrição para violão do ciclo das sonatas e partitas para violino solo de J.S. Bach, acreditamos que esses fac-símiles devem ser o ponto de partida para o trabalho transcritivo e não transcrições já finalizadas, mesmo que sejam de autoria do próprio autor do texto musical original. Segue abaixo, para motivo de comparação com a transcrição para violão realizada por Gustavo Costa, os primeiros compassos do Adagio da Sonata BWV 968, transcrição para cravo da Sonata BWV 1005:



Exemplo 48 – Adagio da Sonata BWV 968 (Compassos iniciais)

Acreditamos que a escolha tomada por Costa não apenas distorce a estrutura polifônica, que gradativamente se engrandece no decorrer dos quatro primeiros compassos do Adagio da BWV 1005, como também enfraquece, através da modificação da linha melódica do contralto no quinto compasso, o discurso musical do soprano que se desenvolvia desde o terceiro compasso, visto que o contralto ataca, uma terça abaixo, o mesmo desenho melódico da linha superior. Sendo assim, o padrão de ostinato que se desenvolvia na partitura para violino se vê aqui, na transcrição de Costa, substituído por linhas melódicas que são, a nosso ver, pouco coerentes com a dinâmica expressiva da passagem e com as características idiomáticas do violino.

A transcrição de Manuel Barrueco se mostra muito congruente com a obra original. Além de manter os ligados, propondo digitações que sustentam as articulações da forma como essas aparecem e se desenvolvem na partitura para o violino, aproximando-se assim da relação idiomática que este instrumento estabelece com a peça, a transcrição de Barrueco mantém muito do efeito de orquestração e massificação sonora em potência no texto original.

As entradas das vozes são realizadas e quase sempre mantidas em cordas distintas, assim como se revela o funcionamento mecânico estabelecido pelo violino diante do *Adagio*.

Sonata III BWV 1005

Johann Sebastian Bach
Transcribed by M. Barrueco

The image shows the first three measures of the Adagio from Sonata III, BWV 1005, by Johann Sebastian Bach, as transcribed by Manuel Barrueco. The music is in 3/4 time and features a treble clef. The first measure is marked 'Adagio' and includes fingerings (2, 4, 1, 0, 1, 2) and bowing indications (V, VI, III, II). The second measure includes fingerings (2, 4, 1, 0, 1, 2) and bowing indications (V, VI, III, II). The third measure includes fingerings (2, 4, 1, 0, 1, 2) and bowing indications (V, VI, III, II). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Exemplo 49 – Trecho inicial do *Adagio* BWV 1005 (Transcrição de Manuel Barrueco)

As digitações sugeridas são muito bem pensadas dentro do funcionamento idiomático do instrumento para o qual a peça foi escrita originalmente. Cabe-nos fazer apenas algumas observações no que tange a questão da articulação sugerida na primeira frase. Notamos que no último tempo do primeiro compasso, Barrueco mantém o ligado do texto original, porém sugere que a nota mi seja executada na corda inferior (corda ré). O ligado, neste momento, deixa de ser mecânico para se tornar uma sugestão de condução melódica. Nas gravações de importantes violinistas, valendo citar Heifetz, Menuhim, Perlman, entre outros, os ligados se revelam mecânicos, com arcadas unidirecionais para as notas que apresentam a ligadura, como também, consequentemente, balizam a condução do intérprete no que diz respeito à maneira de se conduzir as estruturas melódicas. Sendo assim, sugerimos a alteração da digitação proposta por este transcritor no primeiro compasso, de forma que possamos manter, em todos os três tempos, a relação idiomática estabelecida no original. Desta forma, todas as notas do primeiro compasso devem ser mantidas na mesma corda, para que esse efeito da ligadura seja mantido. Segue abaixo nossa sugestão para este primeiro compasso, na tentativa de manter a articulação mais homogênea:

Adagio.



Exemplo 50 – Sugestão de digitação para o primeiro compasso do *Adagio* BWV 1005

Acreditamos que essa sugestão para a digitação do primeiro compasso imprime uma maior fidelidade à já excelente transcrição de Manuel Barrueco. Como o material melódico que se desdobrará ao longo de todo o movimento é apresentado logo neste compasso, acreditamos que o esforço para a manutenção de todos os ligados mecânicos vale a pena para uma maior congruência com a relação idiomática estabelecida entre o violino e o texto original.

3.1.6 – Partita III em Mi Maior – BWV 1006

A terceira partita para violino solo, a única de tonalidade maior, fecha um ciclo de peças onde cada uma apresenta um peso e contribui para uma unidade maior. Segundo Ledbetter,

A Partita em Mi Maior complementa as outras duas Partitas e completa o ciclo de Solos como um todo, sob vários aspectos. A Partita em Si menor, onde cada movimento apresenta um Double, distribui o peso dos movimentos de forma bastante equitativa. A Partita em Ré menor tem seu maior peso no final, com a Ciaccona sendo mais longa que todos os outros movimentos colocados juntos. Já a Partita em Mi Maior apresenta maior peso no início, tendo logo no início o movimento mais substancial¹⁵. (LEDBETTER, 2009, p. 164)

Costa acrescenta:

Podemos concluir que Bach planejou um arco estrutural, com a crescente complexidade das fugas nas sonatas, tendo a *Ciaccona* em uma posição central dentro do ciclo, fechando-o com a mais simples das *partias*: há também o fato da *Partia Terza* ter o *Prelúdio* como o movimento mais substancial, tendendo à simplicidade mesmo dentro da *partia*, que de um modo geral possui um caráter alegre e leve. (COSTA, 2012, p. 78)

A Partita III BWV 1006 se revela do gênero de suíte-abertura. Telemann escreveu um grande número de suítes com essas características nas primeiras duas décadas do século XVIII. As suítes deste gênero geralmente se destinavam a grandes conjuntos, onde danças como a *courante* eram raras, diferentemente de danças como a *loure*, que é o caso do segundo movimento dessa partita (LEDBETTER, 2009, p. 165).

¹⁵ Tradução do autor.

. Prelúdio

Como diz Ledbetter (2009, p. 165), “este movimento é outro exemplo da fascinação de Bach por sugerir ideias de grandes escalas em um simples instrumento de quatro cordas, expressando assim um paradoxo fundamental na natureza do violino”. Este movimento se destaca dos demais da suíte devido ao seu estilo italiano concertante, enquanto o restante da suíte apresenta o estilo francês. Segundo Costa:

O moto perpétuo de semicolcheias remonta ao allegro de concerto, mas não há a usual estrutura *ritornello*, há apenas uma analogia entre solo e *tutti* como o gênero: o trecho inicial que vai até o compasso 12 poderia ser comparado ao *tutti* e os trechos em *bariolage* sobre uma nota pedal poderiam corresponder aos solos, comparações que tem certo respaldo na orquestração da peça que o próprio compositor realizou na *Sinfonia* da Cantata 29. (COSTA, 2012, p. 78)

No trecho inicial do Prelúdio, Bach apresenta três tipos de materiais: arpejos, escalas e *messanzas*, este último termo referente à uma nota pedal que é intercalada à uma melodia geralmente disposta em graus conjuntos. Estar ciente da forma como se apresenta a relação idiomática do violino com essas passagens torna-se fundamental para uma transcrição que busca se aproximar desse determinado funcionamento técnico-expressivo existente entre texto e instrumento “originais”. Conforme já dissemos anteriormente, uma das diferenças basilares entre o violino e o violão está ancorada nas possibilidades harmônicas relativas a cada um desses instrumentos. O violino é um instrumento melódico que apenas eventualmente, e de forma limitada, pode executar mais de uma nota atacada ao mesmo tempo, apenas duas para ser mais exato. Já o violão, como um instrumento harmônico, permite que sejam executadas até seis notas ao mesmo tempo, dependendo da técnica empregada. Outra diferença fundamental entre esses dois instrumentos repousa no funcionamento do sistema de ataque. O ataque das cordas no violino é realizado com o auxílio de um arco que necessita de estar em constante fricção com as cordas para que o som continue se propagando. Já no violão, o ataque, dentro da técnica tradicional do instrumento, é realizado com os dedos polegar, indicador, médio e anular. Basta apenas um movimento para que a nota continue soando, enquanto o mesmo dedo responsável pelo ataque possa pontear outras cordas e, conseqüentemente, outras notas. Além desse fator, um dos grandes trunfos da técnica violonística é o uso das cordas soltas como princípio de alívio mecânico para a mão esquerda, facilitando assim a execução de determinadas passagens. Podemos perceber como essa condição idiomática do violão influencia as transcrições do trecho inicial deste prelúdio. Analisemos primeiramente o trecho na versão original para violino solo:

Notamos que Yamashita inicia o Prelúdio com a nota mi, correspondente a sexta corda solta do violão. A transcrição para alaúde do próprio Bach apresenta essa mesma modificação. Talvez Yamashita tenha transposto para sua versão para violão a própria modificação sugerida por Bach para a BWV 1006a. A questão não é a adição do mi grave por si só, mas sim o fato de adicionar uma nota que, além de não existir na tessitura do violino, em nada contribui para uma aproximação com a relação idiomática que este instrumento estabelece com o texto musical ou para potencializar expressivamente uma passagem que, por condições mecânicas, não funcione tão bem ao violão. No segundo compasso, Yamashita suprime a ligadura, atacando todas as notas do grupeto. No compasso seguinte, o transcritor utiliza de um dos principais benefícios técnicos do instrumento, o uso de cordas soltas, para a realização das messanzas. Na transcrição de Yamashita, as passagens em messanzas, que no original soam muito mais articuladas devido à própria estruturação do ataque violinístico (uma nota soando por vez, conferindo a sonoridade da polifonia virtual presente em abundância nas partitas e sonatas para violino solo), sofrem uma grande mudança. A polifonia, que originalmente se revelava virtual, se potencializa e ganha dois extratos reais, fazendo com que a articulação também tenda para um legato, devido à contínua vibração da segunda corda solta. Na transcrição de Gustavo Costa, as mesmas escolhas são adotadas, o que nos leva a crer que tais procedimentos derivem de uma condição idiomática do instrumento de destino, no caso o violão. Costa ainda sugere a mudança de afinação da terceira corda, passando de sol para fá#. Esta mudança favorece ainda mais o uso de cordas soltas, característica que vai de encontro com o universo idiomático de seu instrumento.

I. PRELUDIO

Exemplo 53 – Trecho inicial do *Prelúdio* BWV 1006 (Transcrição de Gustavo Costa)

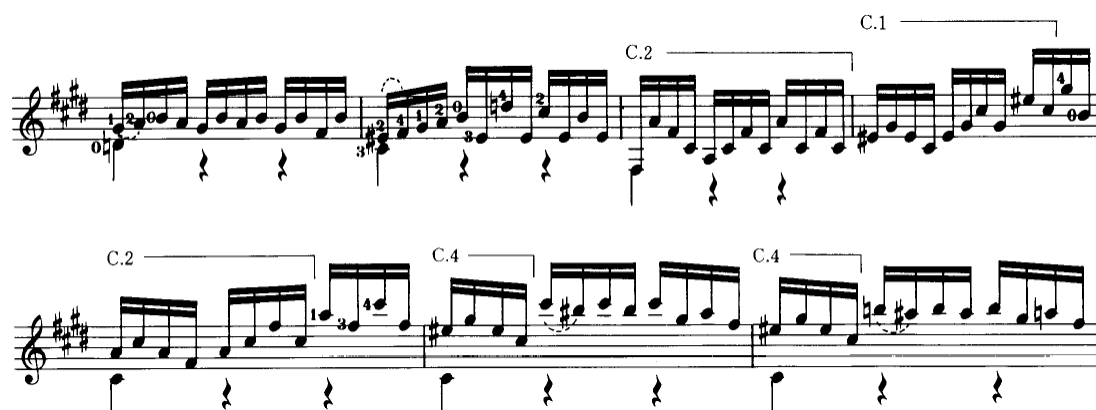
A maioria das transcrições para violão do *Prelúdio* mantêm uma preocupação latente com a adequação da peça às melhores condições possíveis de funcionamento mecânico deste instrumento. Pelo histórico das gravações deste prelúdio, como também pelas audições registradas em vídeo de importantes violonistas da atualidade, podemos perceber que a preocupação com o andamento da peça se revela cada vez mais presente. Não nos cabe analisar os motivos de tal preocupação e o porquê desse fetichismo que ronda algumas peças de características mais virtuosísticas e brilhantes. Cabe-nos, aqui, pontuar o que essa preocupação gera e, mais principalmente, como ela se reverbera na atividade de transcrição musical. O mito da velocidade que ronda peças desse caráter, torna-se uma fonte de possíveis problemas, principalmente se levarmos em conta as atividades de performance e transcrição musical. Essa última, quando fortemente influenciada por fatores externos e frágeis musicalmente, como é o caso do estudo de adaptação e “praticidade” da obra visando andamentos cada vez mais rápidos, torna-se, infelizmente, um trabalho malogrado do ponto de vista conceitual e de sua própria essência. Em uma música “orientada” pela linguagem, a articulação se mostra, dentre todas as características, estéticas e conceitos que rondam esse tipo de repertório, um dos núcleos mais importantes. No prelúdio, a escolha pela ausência de ligaduras em diversas passagens tem um forte peso expressivo, retórico. Os constantes e frenéticos golpes de arcada potencializam o andamento devido ao próprio impulso colérico que carregam. Em um movimento de tais características, onde o brilho e a vivacidade se confluem no quadro geral da obra, a articulação nota a nota pela técnica do violino potencializa ainda mais tais características. O *Prelúdio* está repleto dessas passagens de cunho virtuosístico, cuja articulação através dos convulsionantes movimentos de arcada no violino engrandecem ainda mais o brilho da obra. Tomemos como exemplo o trecho abaixo:



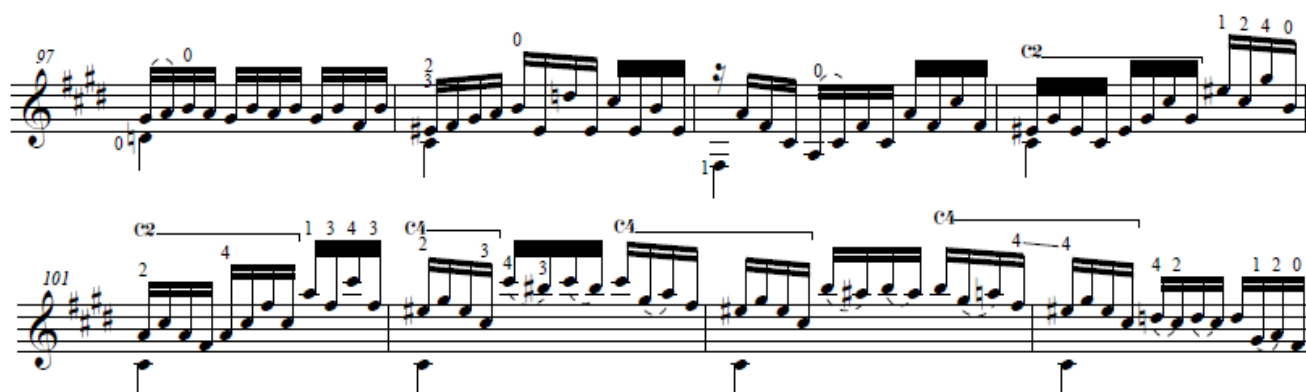
Exemplo 54 – Prelúdio BWV 1006 (original) – Compassos 97 a 102

Podemos perceber que grande parte do trecho é composto por arpejos. O procedimento adotado aqui é um pouco semelhante ao exemplo analisado anteriormente. O violino, como um instrumento melódico, não é capaz de executar essas passagens fazendo com que todas essas notas que compõem as harmonias de F#m (I), C# (V), F#m (I) possam soar

continuamente e sobrepostamente. Sendo assim, essa passagem, justamente por essa condição de funcionamento mecânico e idiomático do violino, se revela muito mais articulada que na maioria das transcrições para violão. Analisemos o mesmo trecho, porém agora nas transcrições de Yamashita e Costa:



Exemplo 55 – *Prelúdio* BWV 1006 (Transcrição K. Yamashita) – Compassos 97 a 103



Exemplo 56 – *Prelúdio* BWV 1006 (Transcrição G. Costa) – Compassos 97 a 104

Confrontando as duas transcrições, percebemos que ambas as digitações sugeridas se utilizam do recurso da pestana, no intuito de facilitar as passagens em arpejos. Visivelmente influenciados por questões que visam uma melhor adaptabilidade mecânica da obra às condições “naturais” da técnica violonística, os transcritores reúnem toda uma sequência de notas em uma mesma forma, facilitando a passagem em arpejo e conferindo, mais uma vez, um resultado sonoro mais legato.

Ao longo dessas análises que englobaram passagens do ciclo de sonatas e partitas para violino solo de J.S. Bach, obras que apresentam uma grande importância no panteão de peças transcritas para violão solo, objetivamos demonstrar como o funcionamento mecânico do violino se desenvolve na relação entre idiomatismo e texto musical estabelecida com as peças. Como também acreditamos na *estrangeirização* no interior da prática de transcrição musical,

assim como Berman e Benjamin a defendiam na tradução, nossas análises foram balizadas pela tentativa de aproximar o universo idiomático do violão da mesma relação estabelecida entre texto e instrumento originais. Em algumas passagens, a adaptação ao violão se revelou amistosa, permitindo que a relação entre o idiomatismo do violino e a expressividade musical de tais trechos funcionassem no violão sem uma necessidade de “ampliação” dos horizontes idiomáticos deste último. Contudo, em outros trechos, devido às muitas divergências técnico-expressivo-mecânicas entre o violino e o violão, torna-se claro a necessidade de um movimento de expansão do idiomatismo instrumental de destino. Tal movimento, como defendemos ao longo de todo o primeiro capítulo, como também no decorrer das análises aferidas até o momento, torna-se fundamental não somente para a própria atividade transcritiva, consubstanciada no compromisso com a expressividade e as significâncias musicais em potência no texto original, mas também para o próprio desenvolvimento da técnica instrumental, por meio da busca por novos processos de produção sonora e por novas formas de relacionamento técnico com o repertório.

3.2 – Sonatas para teclado de Domenico Scarlatti

Domenico Scarlatti é um dos compositores do período barroco cujas obras são assiduamente transcritas para violão, tanto para violão solo como para dois violões. Andrés Segovia foi um dos grandes responsáveis pela divulgação deste compositor no então incipiente ciclo violonístico do início do século XX. E, de fato, há uma certa legitimidade em tocar Scarlatti no violão. Quando deixou Roma para se tornar o tutor musical da princesa Maria Bárbara, Scarlatti já era um compositor de prestígio. Passados alguns anos, o compositor acompanharia a princesa para a Espanha, onde permaneceria pelo resto de seus dias. A influência da guitarra na sua obra, como também dos elementos musicais intrínsecos a atividade deste instrumento, é inegável. Salvo as aproximações estéticas estabelecidas entre a obra scarlattiana e o “sotaque” da tradição musical espanhola, contínuo e fortemente conduzido pela guitarra, as relações mecânicas entre esses dois instrumentos, cravo e violão, são de fato esquizoides. Compreender esse distanciamento idiomático, torna-se fundamental para que a transcrição não se porte como uma reelaboração exclusivamente fundamentada no universo expressivo-mecânico de destino.

Reconhecidos pelo grande leque de possibilidades mecânicas – dentre elas a agilidade, a expressiva capacidade polifônica, a versatilidade diante dos mais diversos gêneros de repertório, entre outras – os instrumentos de teclado viviam, na época de Domenico Scarlatti, um período de efervescência técnica e repertorial. A arte musical barroca deixou como legado uma série de tratados, livros e obras para teclado, muitas delas atemporais se levarmos em conta os fundamentos mecânicos que regem as práticas desses instrumentos. Em grande parte dessas obras – valendo citar os dois volumes do *Cravo bem Temperado*, as sonatas de Domenico Scarlatti, as lições para teclado de Couperin, as *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* de Rameau, entre outras – pode-se encontrar os princípios mecânicos que fundamentarão a base de toda a expressiva e “orquestral” técnica do piano romântico. Partindo dessa leitura, há de se pensar o funcionamento transcritivo entre polos instrumentais bastante distintos, como é o caso do cravo e do violão de seis cordas. Por mais que ambos os instrumentos sejam harmônicos e possuam outras possibilidades em comum, a complexa e virtuosística música para teclado, remetente ao período que nos interessa aqui, se encontra muito além das possibilidades físico-mecânicas do violão. Obviamente há peças que melhor se adaptam ao violão, mas compreendem, analisando o quadro de uma forma geral, uma parcela minoritária deste repertório original para teclas. Contudo, reconhecer tal distanciamento não deve ser encarado como uma forma de nos afastarmos conscientemente, no momento da operação transcritiva, de todas essas características que constroem as relações idiomáticas que o teclado – no caso aqui, o cravo – estabelece com esse repertório, agarrando-nos numa tentativa de anexá-lo única e exclusivamente a partir das condições mecânicas e dos funcionamentos técnicos tradicionais do violão. Acreditamos que nos tornar conscientes dessa divergência física e sensorial deve ser encarado como uma forma de se repensar as potencialidades do instrumento de destino, refletir sobre o condicionamento técnico tradicional que, conforme sabemos, é construído e desenvolvido a partir de um universo repertorial que foi se formando e se consolidando em momentos distintos da história de um instrumento. Um transcritor que esteja comprometido com esse minucioso trabalho de pesquisa musical, técnica e mesmo física de seu instrumento estará no caminho de uma transcrição mais íntegra e expressivamente mais contundente com a obra original. As sonatas de Domenico Scarlatti a serem analisadas nesta seção são as de número K87, K208, K209. Assim como na seção anterior, abordaremos também algumas de suas principais transcrições para violão de seis cordas, no intuito de se analisar as escolhas e procedimentos tomados no

processo transcritivo. Como de praxe, deixaremos nossas sugestões de transcrição para os trechos analisados, avaliando os prós e contras de cada escolha tomada.

3.2.1 – Sonata K 87

A sonata K87 apresenta uma textura polifônica a quatro vozes durante a maior parte de sua extensão, embora haja, em alguns trechos, texturas a três vozes. A supressão de uma das vozes em alguns momentos da peça se revela intrigante, pois a escritura das pausas não nos permite identificar qual das vozes foi interrompida. A restrição da tessitura a meras quatro oitavas, algo incomum na obra scarlattiana como também no repertório tecladístico, parece potencializar esse quadro de indeterminação quanto ao desenvolvimento e estratificação das vozes, que se desenvolvem e se sistematizam através de um contraponto livre.

Vários fatores contribuem para a singularidade dessa sonata em meio a obra de Scarlatti para teclado. Muito diferente de suas fugas, como também da tradição tecladística em vigor na Itália pelas mãos de compositores como Alessandro Scarlatti e Domenico Zipoli, essa sonata não ajusta seus materiais para se adequar às necessidades e à estrutura idiomática do teclado. De forma oposta, Scarlatti se atenta aqui puramente ao desenvolvimento polifônico das vozes, abstando-se de idiomatismos e padronizações mecânicas tão comuns em sua obra para teclado. André Pédico, em sua tese intitulada de “Domenico Scarlatti ao piano: Estudo Interpretativo e Implicações sobre Autenticidade”, discute sobre o ineditismo da sonata K87 em meio a obra deste compositor:

A Sonata K87, em Si menor, apresenta uma série de características que a tornam única na produção do compositor. Se a maioria das sonatas apresenta criativos experimentos em relação às organizações formais, fraseológicas, texturais e harmônicas, a Sonata K87 é marcada por uma contínua textura contrapontística, o que reflete uma primazia composicional mais voltada à escrita das vozes do que ao idiomatismo tecladístico. (PÉDICO, 2016, p. 156).

A ausência de gestos musicais que se submetem puramente à estrutura idiomática e às condições mecânicas do teclado, nos obriga a lançar um importante questionamento a respeito da atividade de transcrição dessa sonata. Estando além de uma suposta estrutura idiomática que perfaz o sistema das teclas em Scarlatti, apesar do cravo ter plenas condições de execução de toda a peça, como pensar a transcrição dessa sonata a partir das relações idiomáticas de origem? Esse procedimento se tornaria problemático devido à constatação de uma possível desvinculação do material musical com o idiomatismo tecladístico scarlattiano? Pensamos que não. Isso porque uma suposta divergência idiomática que possa ocorrer na relação estabelecida na origem entre os fundamentos mecânicos e a expressividade de uma obra, nos

interessa muito menos do que essa própria relação. Mesmo não sendo o caso dessa sonata, devemos acreditar que a transcrição de uma peça escrita para um determinado instrumento e que se revele esquizoide ao funcionamento do mesmo, deve se ater apenas ao complexo técnico-expressivo-significante, formado por essa relação entre idiomatismo, expressividade, sentido musical e movimento estético, conceitos que perfazem os protagonistas desse sistema estabelecido entre agente sonoro e obra. Portanto, a escrita não usual nesta sonata, se levarmos em conta a estética e os procedimentos técnicos comuns a Scarlatti, deve ser analisada em sua relação com a funcionalidade idiomática do cravo, no intuito da transcrição para violão absorver ao máximo as potencialidades de origem. É para nós evidente as dificuldades a serem encontradas em uma transcrição para violão de uma peça para teclado escrita a 4 vozes. Contudo, a reduzida tessitura da Sonata K87 pode apresentar uma maior adaptabilidade às condições físicas do violão de seis cordas, reduzindo assim os problemas relacionados à prováveis oitavações de vozes.

É esperado que em uma transcrição para violão de uma peça para teclado escrita a 4 vozes, a tonalidade seja um ponto de extrema importância. Em um instrumento de capacidades texturais e tessituras mais expressivas que o violão, a escolha pela tonalidade para este último pode, em muitos casos, ser o denominador da factibilidade da obra. A sonata K87 é escrita originalmente em Si menor, tonalidade que se ajusta de forma razoável às potencialidades mecânicas do violão. Como a peça em questão apresenta um denso tecido contrapontístico, cabe-nos repensar a tonalidade original, alternando-a para outra mais adequada às condições físicas do violão de seis cordas. Uma das principais e mais completas transcrições da K87 para violão, se levarmos em conta seu extenso prefácio com explicações dos ornamentos e das escolhas tomadas ao longo da transcrição, é a de Claudio Giuliani, editada pela Bèrben. Neste livro, Claudio apresenta 82 transcrições para violão das sonatas de Domenico Scarlatti. Em sua transcrição da K87, Claudio alterna a tonalidade original para Mi menor, o que faz com que os graus da tônica possam ser atacados através de quatro cordas soltas do violão (sexta, terceira, segunda e primeira cordas).

Sonata K. 87

Domenico SCARLATTI

(1685-1757)

Restitution : P. Gouin



Exemplo 57 – Compassos iniciais da Sonata K87 de Domenico Scarlatti.

SONATA K.87



Exemplo 58 – Compassos iniciais da transcrição de Claudio Giuliani da Sonata K87

O recurso da corda solta, apesar de completamente estranho e indiferente à um instrumento de teclado, pode ser uma importante ferramenta no auxílio da execução de trechos contrapontísticos, como os que formam essa sonata. A mecanicidade dos instrumentos em questão, cravo e violão, as relações tácteis referentes a esses corpos sonoros são tão esquizoides umas às outras que o alargamento das fronteiras idiomáticas, a partir do acolhimento de alguns dos procedimentos mecânicos estrangeiros, torna-se uma tarefa quase impraticável. Talvez o procedimento mais adequado nestas situações seja repensar os horizontes idiomáticos não a partir do instrumento de origem, mas sim readequá-los a partir da própria estrutura mecânica do instrumento de destino. A afirmação pode ser mal compreendida se lida sob a égide do puro idiomatismo. Contudo, não é isso que propomos. Repensar os horizontes idiomáticos do violão seria discutir os limites e zonas de atuação canonizados pela própria escola violonística, no intuito de que possamos encontrar procedimentos mecânicos que permitam a execução de complexos composicionais pouco condizentes à técnica tradicional deste instrumento. A transcrição musical deve contar com esse tipo de procedimento, algo como uma constante atualização dos horizontes idiomáticos e também da própria técnica instrumental. Voltando ao caso da transcrição dessa sonata, a mudança de tonalidade visando um maior uso das cordas soltas não reflete, em si, uma discussão sobre os fundamentos mecânicos do violão. Entretanto, a utilização de cordas soltas como elemento de preenchimento harmônico e direcionamento melódico em uma obra escrita

a 4 vozes traz, sem sombra de dúvida, novas divisas ao pensamento técnico deste instrumento. Atemo-nos aos trechos circulados em vermelho abaixo:

The image shows a musical score for the beginning of Sonata K87. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) has a treble staff and a bass staff. The second system (measures 6-11) also has a treble staff and a bass staff. The third system (measure 12) has a treble staff and a bass staff. Red circles highlight specific melodic passages in the treble staff of measures 1-5, 6-11, and 12.

Exemplo 59 – Compassos iniciais da Sonata K87

Os trechos demarcados acima representam uma determinada construção melódica que aparece durante todo o percurso da sonata. Segundo André Pédico:

Quanto ao andamento, Sheveloff considera que a obra deve ser realizada de maneira lentíssima, como um *largo*, ao contrário do andante adotado pela maioria dos instrumentistas, uma vez que o cuidadoso desenrolar da técnica de contraponto livre com um imprevisível ritmo harmônico e um incomum senso de direção harmônica requerem atenção para todo detalhe. Consideramos que os recursos expressivos do piano permitem a realização transparente e independente de todas as vozes, mesmo que não seja adotado um andamento tão lento, como sugerido por Sheveloff. (PÉDICO, 2016, p. 157).

Essa sonata, originalmente escrita em si menor, ao ser transcrita para violão na tonalidade de mi menor, possibilita ao instrumentista a execução dos mesmos trechos com transparência, fluidez e independência próximas àquelas conseguidas nesta sonata pelas teclas. Isso porque, na tonalidade de mi menor, os mesmos trechos melódicos são passíveis das qualidades destacadas acima pelo fato de iniciarem ou terminarem em cordas soltas, possibilitando que o instrumentista execute as outras vozes sem que as notas longas sejam interrompidas, conferindo assim um caráter mais legato e uma condição maior de independência às vozes. Atemo-nos ao mesmo trecho acima, agora na transcrição para violão de Cláudio Giuliani:

Exemplo 60 – Sonata K87 – Transcrição de Claudio Giuliani (Compassos 1 a 15)

Podemos perceber, ao analisar essa passagem, que as construções melódicas, anteriormente em evidência no original, são transpostas em uma tonalidade que beneficia a execução ao violão. Em vários trechos melódicos, formados praticamente em todos os extratos, as cordas soltas possibilitam a passagem de intervalos conjuntos ou mesmo pontuam o início ou o final de uma frase, onde o compositor se utiliza do recurso de ligaduras. O fato de tais notas “coincidirem” com as cordas soltas do violão, mais especificamente com as três primeiras cordas deste instrumento, dá possibilidade de que a transcrição se mostre mais fidedigna quanto à textura e direcionamento melódico originais. Isso porque as notas longas, realizadas nestas cordas soltas, criam a sustentação sonora necessária às passagens em questão, permitindo que o intérprete direcione seus esforços mecânicos para os demais extratos melódicos em desenvolvimento. O resultado é uma transcrição fidedigna de uma peça escrita originalmente para teclado no que se refere à textura, estratificação e direcionamento melódicos, contudo, plenamente realizável no violão de seis cordas, o que revela uma qualidade pouco vista em transcrições estabelecidas entre esses dois núcleos instrumentais, teclas e cordas dedilhadas.

3.2.2 – Sonata K208

A Sonata K208 está entre as obras mais tocadas do compositor italiano. Dotada de um lirismo bastante particular, esta peça, assim como a Sonata K87 analisada anteriormente, foge um pouco do universo idiomático das teclas, aproximando-se de um estilo mais condizente com a tradição vocal da época. Sobre essa relação, André Pédico diz:

Desta maneira, como elencar referenciais interpretativos a um autor cuja obra apresenta tantas particularidades? Inicialmente, ao situar o compositor cronológica e geograficamente, faz-se notar que século XVIII, os estilos interpretativos apresentavam diferenças entre os estilos nacionais. Contudo, muitos dos músicos empreendiam viagens entre os países, promovendo influências mútuas na execução musical. Na herança da formação de Scarlatti como compositor, apesar da escassez biográfica, pode-se inferir a presença de seu pai, Alessandro Scarlatti (1660-1725), notável autor de óperas barrocas e também de música instrumental. O próprio Domenico experimentou a composição nessa forma, especialmente no período em que esteve em Roma (1711-1719), além de produzir música sacra, sendo contratado como mestre de capela no Vaticano. Consideramos possível, portanto, relacionar a execução de padrões melódicos líricos, presentes em muitas de suas sonatas, a essa forte herança da tradição vocal italiana. Identifico, por exemplo, as sonatas K. 208, K. 132 e K. 144. (PÉDICO, 2015, p. 4).

O desenvolvimento destes padrões líricos ao longo dessa sonata nos obriga a imprimir, na execução da mesma, uma fluência e mesmo uma certa liberdade no trato melódico, qualidades comuns à tradição vocal daquela época. O teclado apresenta recursos suficientes para que essa relação vocal e as qualidades que remontam a essa herança interpretativa possam ser dimensionados na execução da peça. Mas e quanto ao violão? Sabemos que a tonalidade original dessa sonata, Lá Maior, faz parte do conjunto de tonalidades que se adaptam bem às condições físicas e técnicas do violão. Contudo, a estrutura e espaçamento melódico, além da organização da tessitura no original, nos obrigam a um recondicionamento, objetivando o funcionamento da obra no violão, contudo, sem prejudicar a expressividade em potência na obra para teclado. Em uma transcrição para violão de obras escritas originalmente para instrumentos de teclas, como é o caso aqui do cravo, cujas possibilidades de textura e tessitura são expressivamente maiores que as do violão, adaptações são sempre necessárias. Cabe-nos entender, reiterando mais uma vez, as estruturas composicionais e a forma como se dá a construção das expressividades e “sentidos” musicais na obra de origem para que os mesmos sejam levados em conta na reconstrução do texto de destino. Analisemos algumas transcrições para violão dessa sonata, comparando-as com a obra original.

K. 208

Adagio e cantabile

Exemplo 61 – Sonata K208 (original) – Compassos 1 a 9

Analisando o trecho acima, podemos observar que a primeira cadência se estrutura nos primeiros cinco compassos, utilizando basicamente os acordes de I, IV e V graus. Analisando também a movimentação dos extratos, percebemos que a relação intervalar entre baixo e soprano passa por um alargamento nos dois primeiros compassos, seguido de uma contração no terceiro compasso e novamente por um alargamento no quarto compasso, finalizando a cadência no primeiro tempo do quinto compasso. Analisemos essa relação nas transcrições de Claudio Giuliani e Jan-Olof Eriksson:

Adagio e cantabile

Exemplo 62 – Sonata K208 (Transcrição de Claudio Giuliani)

Andante e cantabile

Exemplo 63 – Sonata K208 (Transcrição de Jan-Olof Eriksson)

Em ambas as transcrições, na de Giuliani como na de Eriksson, os transcritores mantêm a altura do pedal de lá, exposto no baixo. Entretanto, o direcionamento melódico do baixo acaba se tornando mais sinuoso. No caso da transcrição de Giuliani, notamos que o transcritor ainda opta pela inversão das notas do tenor, que aparecem a partir do terceiro compasso. O acorde de 5º grau, que no original vinha na 3ª inversão, e os demais acordes de 1º grau, que são dispostos na 1ª inversão, agora se apresentam na 2ª inversão e no estado fundamental, respectivamente. Sendo assim, a coloratura dos acordes apresentados no original dá lugar a outras relações, por intermédio da permutação das notas apresentadas. Os estudos na área da acústica musical nos revelam que a percepção sonora em obras polifônicas não acontece de

forma equilibrada, se levarmos em conta os extratos ou linhas melódicas de uma determinada peça. O ouvido humano apresenta uma percepção mais aguçada dos extratos periféricos, ou seja, da linha melódica mais grave e da mais aguda. Os extratos intermediários não são reconhecidos com o mesmo nível de clareza e direcionamento como as linhas das “pontas”. Sendo assim, a inversão dessas linhas melódicas trará, obviamente, uma nova percepção da expressividade musical da obra, visto que a relação entre a linha melódica mais grave e a mais aguda também mudará. É o que faz Giuliani no terceiro compasso de sua transcrição ao estabelecer a mudança do posicionamento das linhas melódicas do baixo e do tenor. Ao tentar manter todas as notas presentes no original, o transcritor optou por passar a linha intermediária para o baixo. Contudo, ao realizar essa mudança, Giuliani não apenas altera a coloratura e expressividade dos acordes dispostos no original, mas também desconstrói a relação intervalar da linha do baixo, que no original caminha por graus conjuntos. A solução criada por Eriksson foi suprimir a linha intermediária no terceiro compasso, o que mantém a linha do baixo intacta, mas faz com que a passagem perca em peso. Alirio Diaz, um importante violonista venezuelano, publicou em 1971, pela editora italiana Zanibon, sua transcrição da K208. Diaz, alterando a tonalidade para Ré Maior, consegue imprimir uma maior fidelidade quanto a relação intervalar e o direcionamento melódico dos extratos. Analisemos a mesma passagem tratada até então, mas agora na transcrição de Alirio Diaz:

Andante e cantabile

Exemplo 64 – Sonata K208 (Transcrição de Alírio Diaz)

A tonalidade de ré maior, também uma das tonalidades que se adaptam bem à estrutura e técnica do violão, permite a manutenção de todos os extratos como também da relação espacial entre os mesmos. Contudo, Diaz faz algumas escolhas que, na nossa opinião, não condizem com a expressividade e lirismo vocal que a peça imprime. O acréscimo de novos extratos, somado às digitações sugeridas pelo transcritor, geram problemas de fluidez que, de

certa forma, contradizem essa qualidade vocal que permanece em potência na obra original. Atentemo-nos às passagens destacadas abaixo:

Andante e cantabile

* NOTA ERRADA

Exemplo 65 – Sonata K208 (Transcrição de Alírio Diaz)

No primeiro compasso, Diaz acrescenta uma linha no registro do contralto que dificulta muito o *cantabile* do soprano, como ele mesmo coloca no início da sonata. O extrato melódico adicionado e as digitações sugeridas impossibilitam o legato e a fluidez da passagem devido à iminência do salto de mão esquerda entre o segundo e terceiro tempo deste primeiro compasso. Assim como no primeiro compasso, os saltos de mão esquerda que acontecem no quarto e quinto compasso, também devido às sugestões de digitação propostas por Diaz, dificultam muito o *cantabile* na execução da melodia, o que acaba por ofuscar a qualidade vocal que a peça guarda em potência. A transcrição também apresenta um erro de notação, que aparece no segundo tempo do quarto compasso. Este erro, que consiste na troca da nota ré pelo mi no tenor, pode estar associado a um problema editorial e não propriamente do transcritor. Segue abaixo nossa sugestão de transcrição para a passagem em análise:

6ª em Ré

Exemplo 66 – K208 (Proposta de Transcrição)

Adotamos a tonalidade de Ré Maior, o que nos possibilita uma tessitura um pouco mais apropriada para a manutenção das relações intervalares entre os extratos, da forma como são estruturados no original. Optamos pela afinação da sexta corda em ré, o que também favorece a aproximação com essa relação espacial estabelecida na peça de origem. Desta forma, além de manter praticamente o mesmo quadro intervalar estabelecido na partitura do teclado, consegue-se manter, com a ajuda da digitação estabelecida acima, uma fluidez melódica também próxima às condições de execução desta obra nas teclas. Estas condições nos aproximam da qualidade vocal em potência na obra original sem precisar, no entanto, comprometer as estruturas melódicas e intervalares estabelecidas na origem.

3.2.3 – Sonata K209

A Sonata K209, diferentemente das obras analisadas anteriormente, é uma das peças que revelam todo o brilhantismo da estética e do tecnicismo scarlattiano. Escrita na mesma tonalidade da K208, a K209 desenvolve-se em um *Allegro* onde se apresentam passagens imitativas entre mão direita e esquerda, sessões escalares e trechos com repetição de acordes que muito nos lembram da relação da música de Scarlatti com a tradição musical espanhola. Dentre todas essas características presentes nesta sonata, as passagens imitativas entre mão esquerda e mão direita apresentam-se como recursos bastante comuns na obra desse compositor. Como já foi dito anteriormente, a escrita de Scarlatti se revela bastante elaborada, onde o uso de uma série de configurações técnicas nos mostra que sua obra se situava no mesmo patamar de virtuosismo que os principais manuais e livros para teclado de sua época. Sabemos da dificuldade de transcrever para violão uma obra de alto nível técnico para teclado. Entretanto, apesar das diferenças lapidares entre estes dois núcleos instrumentais, o transcritor deve estudar diversas possibilidades de expansão idiomática de seu instrumento na tentativa de fazer com que essa distância se arrefeça um pouco no processo de reelaboração musical. A Sonata K209 é repleta de passagens que nos convidam para esse exercício reflexivo diante de um trabalho de transcrição para violão. Ampliar as possibilidades da técnica tradicional violonística e vislumbrar horizontes idiomáticos de maior envergadura são práticas fundamentais no exercício transcritivo que tenha como objetivo obras deste calibre. Analisemos as passagens abaixo:

K. 209

Allegro

[2da]

10

Exemplo 67 – Sonata K209 (Original) – Compassos 1 a 17

Podemos notar que Scarlatti promove no início dessa sonata o exercício imitativo entre extrato superior e inferior, consequentemente, entre mão direita e esquerda. Diante do andamento sugerido, *Allegro*, executar essas passagens, como se encontram escritas no original, pode ser um grande desafio para o violonista. O que podemos encontrar em algumas transcrições são reduções e alterações de notas, no intuito de que essa sonata, executada ao violão, mantenha o andamento original e também soe com fluidez. Se pensarmos na técnica tradicional do violão e na forma como esta vem sendo empregada em grande parte das transcrições de sonatas de Domenico Scarlatti, notamos que a mesma não consegue disponibilizar, em alguns momentos, recursos suficientes para dar ao intérprete condições de execução de determinadas passagens. A passagem acima nos dá um exemplo dessa situação em que a visão da técnica canônica do violão pode ser um impasse para a execução de determinados padrões melódicos scarlattianos. O extrato melódico superior presente no compasso 12 é repetido no compasso 14, porém agora executado pela mão esquerda. Grande parte das transcrições de violão modificam a repetição do compasso 14 e 16, seja por meio da articulação ou pela remoção de notas. Tal procedimento ocorre pelo fato de que a execução de um ataque para cada nota da passagem, em meio ao andamento sugerido, torna-se um problema para a mão direita do violonista, que se vê tendo que atacar com o polegar notas adjacentes em tempo de semicolcheia, enquanto o indicador, médio e/ou anular atuam no ponteio da linha melódica superior. Diante dessa questão, muitos transcritores optam por adicionar ligados técnicos, objetivando aliviar o trabalho da mão direita nessas passagens. Assim acontece na transcrição de Rui Namora, conforme podemos analisar abaixo:

Sonata K.209

Guitar transcription - Rui Namora

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Allegro

Exemplo 68 – Sonata K209 (Transcrição de Rui Namora)

No compasso 12, Rui Namora mantém a estrutura melódica exatamente como essa se estabelece no original. Contudo, para as repetições que ocorrem no compasso 14 e 16 Namora coloca um ligado da nota ré para a nota si, além de sua digitação proposta estabelecer uma pestana durante toda a passagem, o que certamente acarretará na sobreposição de algumas notas. Essa diferenciação é causada de fato por uma limitação técnica do instrumento de destino, o violão. Por meio da técnica tradicional do mesmo, executar essas passagens exatamente como se estabelecem no original, ainda por cima mantendo o andamento sugerido, torna-se uma condição além das limitações da maioria dos violonistas. Contudo, podemos manter a mesma configuração melódica dessa passagem, em uma transcrição para violão, se ampliarmos o horizonte técnico-estético comum à tradicional visão mecânica que se confere as peças de Scarlatti transcritas para o violão. A linha melódica inferior do compasso 14 pode ser executada no andamento original e sem a necessidade de ligados técnicos se utilizarmos o procedimento de ataque de mão esquerda, técnica amplamente difundida em um grande número de peças escritas originalmente para violão ao longo do século XX. Esta técnica consiste em produzir uma determinada nota sem o auxílio do ataque da mão direita. A produção sonora fica a cargo somente do ataque de mão esquerda, cuja velocidade e precisão estão diretamente relacionados à nitidez e volume da nota produzida. Esse tipo de procedimento, além de diminuir o esforço da mão direita na passagem analisada, mantém a articulação exatamente como no padrão melódico anterior, estabelecido no compasso 12.

Allegro

■ ATAQUE DE MÃO ESQUERDA COM O DEDO 4

Exemplo 69 - Sonata K209 (Sugestão de transcrição)

O ataque do sol 2 dos compassos 14 e 16 apenas com o movimento percussivo do dedo 4, além da própria digitação sugerida para essa passagem, nos garantirão meios suficientes para que o trecho soe com articulação e andamento muito próximos ao original. Situações semelhantes acontecem ao longo de toda a peça, tornando-se necessário o uso desta técnica “expandida”, presente em inúmeras peças da dita “vanguarda musical”, para que a peça soe articulada, brilhante e, ao mesmo tempo, factível ao executante. Apesar da técnica de ataque de mão esquerda já estar bastante difundida entre os executantes da música contemporânea escrita originalmente para violão, não encontramos nenhuma referência a mesma ou às demais técnicas expandidas nas principais transcrições das sonatas de Scarlatti para esse instrumento, o que nos faz entender que as transcrições de repertórios de estética “tradicional” também são encaradas e pensadas dentro de conceitos e padrões da escola tradicional do instrumento. Pelo menos é isso que se vê nas transcrições para violão de peças barrocas e classicistas escritas originalmente para teclas.

3.3 – Capriccio em Ré Maior (SW 91.2) de Silvius Leopold Weiss

Os repertórios de diversos instrumentos antigos de cordas dedilhadas, como a vihuela, o alaúde renascentista, a guitarra barroca e o alaúde barroco, sendo este último o instrumento original da maior parte da obra de Weiss, têm sido alvo constante de transcrições para violão solo. Transcrições para violão de obras escritas originalmente para vihuela, guitarra barroca e

alaúde renascentista não costumam encontrar grandes dificuldades de adaptação, o que se deve principalmente às relações intervalares que, no caso desses instrumentos, se mostram muito semelhantes à do violão. Contudo, o trabalho de transcrição para violão do repertório de alaúde barroco já encontra uma série de limitações, derivadas também de uma série de elementos e características contrastantes entre esses dois instrumentos. Acreditamos que devemos enumerar algumas dessas diferenças no intuito de que nossas análises acerca deste *Capriccio*, de autoria de Silvius Leopold Weiss, compositor e alaudista alemão pertencente ao período barroco, possam ser mais transparentes e fidedignas em relação às expressividades em potência na obra original.

Uma das principais diferenças entre o violão e o alaúde barroco repousa no próprio sistema de notação que integra a prática desses dois instrumentos. As peças escritas originalmente para alaúde barroco e que datam do século XVII e XVIII são praticamente todas notadas em tablatura francesa ou tablatura italiana. Nesses dois sistemas, os símbolos utilizados não determinam a nota a ser tocada, mas sim o posicionamento dos dedos da mão esquerda. Segundo Borges,

Existem vantagens e desvantagens de se utilizar este sistema. A principal vantagem é que, para obras que tem na sua concepção características idiomáticas importantes, como é o caso da música de Weiss (CARDIN, 2005), a tablatura indica a exata localização da nota no instrumento, permitindo inferir a provável digitação proposta pelo compositor e, por consequência, os efeitos que a mesma visa alcançar. Como desvantagem, a divisão de vozes e o contraponto não estão explicitamente demonstrados, fazendo com que o intérprete necessite de razoável conhecimento deste tipo de notação para realizá-la satisfatoriamente. (BORGES, 2007, p. 17)

O apontamento realizado por Borges a respeito do sistema notacional das tablaturas, nos indicam a importância das mesmas no processo de transcrição para violão de obras escritas originalmente para alaúde barroco. É de extrema importância que o transcritor tenha como ponto de partida o próprio fac-símile da tablatura. Isso porque a transposição do sistema notacional antigo para o moderno já se configura como um processo frutivo, uma leitura, um possível desvio do sistema de expressividades em potência no texto original. Visto que a tablatura nos indica o exato posicionamento dos dedos na escala do instrumento, excluindo a estrutura musical da forma como é representada na notação moderna, temos uma visão privilegiada da forma como a peça funciona mecanicamente no instrumento original. Consciente dessa informação, o transcritor se vê mais próximo dos sistemas físico e técnico comuns ao instrumento original, conferindo ao processo de transcrição uma maior legitimidade rumo a uma possível fusão dos horizontes idiomáticos de origem e destino.

Assim sendo, o transcritor deve apresentar, como o próprio Borges aponta, um conhecimento razoável do sistema de notação por tablaturas, além do domínio da própria estética composicional do autor, o que se mostrará necessário para que a polifonia e a condução melódica possam ser representadas mais fidedignamente na notação moderna.

O número de cordas, assim como a afinação, são características que também tornam visíveis o distanciamento entre esses dois instrumentos, alaúde barroco e violão. Sabemos que o violão moderno tradicional apresenta seis cordas, enquanto que o alaúde barroco usado na época de Weiss continha treze ordens, dispostas em onze cordas duplas e duas cordas simples. Essa grande diferença no número de cordas, que conseqüentemente nos apresenta planos de tessitura pouco congruentes entre esses dois instrumentos, influenciará diretamente no processo de transcrição musical, visto que a escolha pela tonalidade e o reposicionamento dos planos melódicos podem ser ferramentas cruciais para que a transcrição mantenha a expressividade e se aproxime do complexo mecânico-idiomático de origem. As afinações padrões desses dois instrumentos também se revelam diferentes, o que pode ocasionar, durante o processo de transcrição musical, a necessidade pela reordenação das notas de um acorde ou mesmo a omissão de algumas notas do mesmo. A disposição intervalar no violão de seis cordas é a seguinte: 4ª Justa, 4ª Justa, 4ª Justa, 3ª Maior, 4ª Justa. Já o alaúde barroco de treze ordens apresenta a seguinte disposição: as seis primeiras ordens são afinadas (grave-agudo) em 4ª Justa, 3ª menor, 3ª Maior, 4ª Justa e 3ª menor. Os bordões são afinados diatonicamente, de acordo com a tonalidade da obra (BORGES, 2007, p. 19). Essas diferenças nas disposições intervalares do violão moderno de seis cordas e do alaúde barroco de treze ordens certamente trará conseqüências ao processo de transcrição que tenha como polos os instrumentos em questão. Uma das técnicas mais antigas na tentativa de reparo deste quadro, diminuindo o distanciamento das diferenças intervalares entre instrumentos que dividem um mesmo grupo de peças, é a chamada *scordatura*. Segundo Borges,

Scordatura é um termo utilizado para designar uma afinação que se utiliza de um conjunto de alturas diferente daquelas consideradas as convencionais de um determinado instrumento de corda. Tal mudança pode ser com o intuito de ampliar a tessitura do instrumento, ou explorar “novas cores, timbres, sonoridades e possibilidades harmônicas alternativas” (BOYDEN, 2001, p. 290). Ainda segundo Boyden, este tipo de procedimento pode auxiliar na imitação de outros instrumentos, assim como fez Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) em sua Sonata nº 12 (A ascensão de Cristo ao Paraíso) da série *Sonatas do Rosário* para violino e baixo contínuo. (BORGES, 2007, p. 20)

Em casos como esses, a alteração da afinação original do violão, como uma escolha de transcrição, não é realizada em prol de um apontamento exclusivo para o universo idiomático

de destino, a fim de se priorizar o funcionamento mecânico do violão. Em alguns casos, a opção por transcrever algumas peças de Weiss para o violão, mantendo a afinação tradicional desse instrumento, pode ocasionar problemas insolúveis de execução, forçando o transcritor a suprimir notas e determinadas articulações, o que, fatalmente, deturparia o direcionamento melódico e a estrutura da peça, além da própria relação idiomática que o alaúde mantém com repertórios dessa envergadura polifônica. Sendo assim, a *scordatura* pode trazer, se bem concebida e pensada a partir da relação idiomática de origem, inúmeros benefícios para a execução ao violão de peças escritas originalmente para alaúde barroco, além de, conseqüentemente, tornar o processo transcritivo mais idôneo e fidedigno. Entretanto, para o Capriccio em questão, existe uma solução que dispensa o uso da *scordatura*, facilitando a leitura e compreensão da obra em sua tonalidade de origem e, conseqüentemente, diferenciando-se de um grande número de transcrições para violão solo das peças de Weiss. Atentemo-nos à figura abaixo:

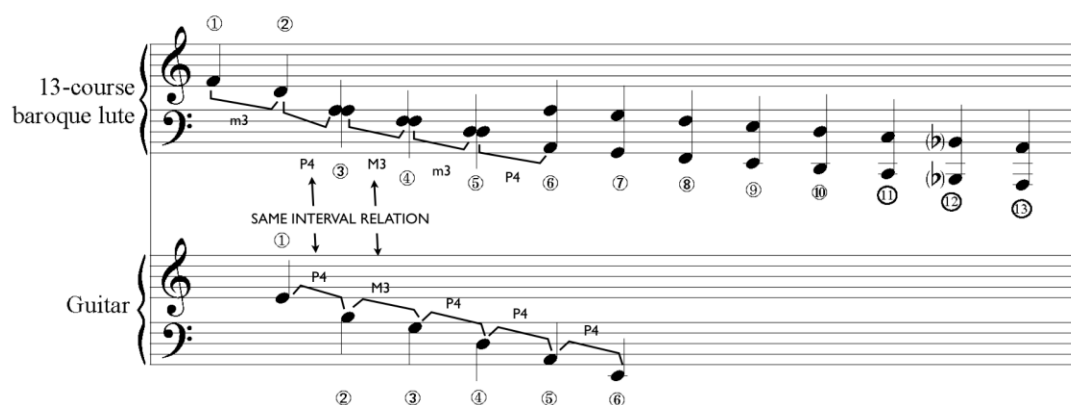


Figura 4 – Afinação do Alaúde Barroco e do Violão de seis cordas (SIMAO, 2013, p. 104)

Segundo André Simão,

Nessa comparação é possível observar que há uma mesma relação intervalar de uma quarta justa e de uma terça maior entre a segunda e quarta ordem do alaúde com a primeira e terceira corda do violão. No alaúde, essas três ordens soltas reproduzem as notas Ré4- Lá3 - Fá3, enquanto que no violão essas três cordas soltas são: Mi4, Si3, Sol3. Deste modo, todos os elementos idiomáticos do alaúde que ocorrem entre a segunda e quarta ordens (os uníssonos, *acciaccaturas* e *port de voix*¹⁵ são ocorrentes em sua maior parte nessa região), podem ser melhor adaptados no violão entre a primeira e terceira corda, se a transcrição for realizada em um tom acima da tonalidade original. Esse procedimento é o que melhor aproxima a afinação dos dois instrumentos sem a necessidade de realizar uma *scordatura* no violão. Isso não significa que todas as obras de Weiss podem ser automaticamente melhor adaptadas no violão em um tom acima do original: é necessário que se analisem as características idiomáticas ocorrentes em uma obra e como elas podem ser melhor adaptadas nesse instrumento. Entretanto, ao projetar a transcrição, pode ser de grande valia levar esse procedimento em consideração. (SIMÃO, 2013, p. 104)

Desta forma, conjugando com a escolha deferida por Simão, optamos por transcrever o *Capriccio em Ré Maior* na tonalidade de Mi Maior, acreditando que as características idiomáticas contidas na relação entre o funcionamento técnico-mecânico do alaúde barroco e o texto de origem podem ser melhor reconstruídas no violão nesta nova tonalidade. Deixamos claro, contudo, que não censuramos a opção pela *scordatura*, como podemos encontrar em diversas transcrições desta obra. A escolha por manter a afinação tradicional do violão e reposicionar um tom acima a escrita da obra vai ao encontro de uma solução mais pragmática, mas não menos eficaz, visto que, em uma situação de concerto, a manutenção das alturas originais das cordas evitaria que a afinação tivesse uma maior oscilação entre as peças.

Uma outra questão a ser levada em consideração na obra de Weiss, o que se mostra muito comum à prática do alaúde barroco se analisarmos o repertório escrito originalmente para o instrumento neste período, reside na diferença entre o que está escrito e o resultado sonoro. Em muitos casos, não há uma relação muito direta entre o texto musical e o resultado final. A prática da sobreposição de notas, confirmada na execução consciente de um efeito *legato* da obra, principalmente se tratando da obra de Weiss, nos coloca diante de uma importante questão a ser pensada durante o processo de transcrição para violão. Segundo Simão,

Cardin (2014: 39-40) utiliza o termo *strings-durations* para esse fenômeno em que a duração de cada nota se prolonga mais que a notação rítmica indicada na tablatura quando uma nota é tocada em uma ordem solta ou quando é tocada presa com uma posição fixa da mão esquerda. Assim, cada ordem do alaúde poderia até mesmo criar uma voz independente, através da soma de uma ordem solta com notas presas. (...) Como o *Capriccio em Ré maior* é uma obra de Weiss essencialmente polifônica, na qual o material temático se desenvolve entre um tema fugato em contraste com sequências de arpejos, é necessário avaliar a duração não explícita de certas notas na tablatura, de acordo com o resultado musical. (SIMÃO, 2016, p. 11)

No início da peça já podemos ter uma ideia deste problema, visto que a marcação do ritmo está todo em colcheia. Contudo, ao analisar o trecho, podemos perceber que determinadas notas podem ter sua duração ampliada de acordo com sua disposição nas cordas do instrumento. O resultado de tal procedimento nos leva a uma estrutura polifônica de até três vozes. Analisemos os compassos iniciais dispostos na notação original (tablatura francesa) e a seguir na notação moderna, já em uma transcrição para violão com o uso de *scordatura*:

Tablatura Francesa

Exemplo 70 – Capriccio em Ré Maior (Compassos iniciais)

4. Capriccio

Original key
⑥ to D

Exemplo 71 – Capriccio em Ré Maior (Transcrição: José de Azpiazu - 1969)

Em algumas passagens, o fenômeno das *strings-durations*, termo adotado pelo alaudista canadense Michel Cardin, nos leva a uma compreensão estrutural mais complexa da obra. Muito bem apontado por SIMÃO (2016, p. 12), os compassos 41 e 42 desta peça podem, em um primeiro momento, serem compreendidos por meio de uma polifonia de duas vozes. Analisemos os trechos abaixo:

41

Tablatura Francesa

Transc. José de Azpiazu

Exemplo 72 – Comparação entre tablatura e notação moderna dos compassos 41 e 42 do Capriccio.

Nessa transcrição para violão, realizada por José de Azpiazu, notamos uma estrutura polifônica a duas vozes, onde o extrato grave se ocupa de mínimas que pontuam os primeiros e terceiros tempos de cada compasso e o extrato agudo realiza um desenho melódico todo em semicolcheias. Contudo, se levarmos em conta a prática alaudística esteticamente alavancada ao repertório barroco de Weiss, Kapsberger, de Viseé, entre outros, podemos fazer uma outra interpretação da tablatura. O efeito *legato* que os alaudistas tentam empregar a essas obras, o que já se tornou um processo idiomático bastante consolidado neste instrumento, nos faz entender a passagem através de uma estrutura polifônica a três vozes, e não a duas vozes como pudemos analisar na transcrição de Azpiazu. Levando em conta o conceito de *strings-durations* de Cardin, alaudista especialista na obra de Weiss, e, principalmente, esta importante característica do idiomatismo alaudístico presente na sobreposição sonora pelo constante *legato* criado através das cordas soltas, entendemos que uma transcrição para violão também deva recriar esse efeito em potência no texto de origem. Sendo assim, uma possível transcrição para a passagem analisada acima, mantendo a mesma tonalidade do original, apenas para efeito de comparação com a transcrição anteriormente analisada, ficaria da seguinte forma:

Exemplo 73 – Possível transcrição para o trecho proposto (Compassos 41-42)

Nesta proposta de transcrição para os compassos 41 e 42 do Capriccio, podemos notar não apenas a voz central como uma polifonia mais implícita e resultante do processo idiomático do alaúde, visto no fenômeno das *strings-durations*, mas também toda uma digitação que potencializará ainda mais esse efeito contínuo do *legato*, o que é uma constante na interpretação historicamente informada da obra de Weiss. Ampliando ainda mais nossa procura por uma transcrição que aposte na recepção da relação estabelecida na origem entre a mecanicidade instrumental e a expressividade em potência no texto, acreditamos, como já foi dito anteriormente, que uma transcrição desta peça partindo da alteração da tonalidade original para Mi Maior privilegia uma aproximação das relações intervalares entre os dois polos instrumentais, alaúde barroco e violão, sem a necessidade de realização de *scordaturas*. Ao mantermos a afinação tradicional do violão e transcrevermos a peça em Mi Maior, além de ampliarmos as possibilidades de cordas soltas, visto que na nova tonalidade três das seis cordas do violão compõem notas do acorde da tônica, recriamos a mesma relação intervalar estabelecida até a quarta ordem do alaúde, como o próprio SIMÃO aponta em sua dissertação de mestrado (2013, p. 104). Segue abaixo sua transcrição para violão da passagem analisada (compassos 41 e 42):



Exemplo 74 – *Capriccio SW25* (Compassos 41 e 42) - Transcrição de André Simão (2016, p. 34)

Podemos notar que Simão também evidencia no texto a polifonia criada por essa condição idiomática do alaúde barroco, muito bem explorada em diversas interpretações de alaudistas especialistas na obra de Weiss.

A sobreposição de notas e todo o efeito de contínuo sonoro que resulta deste procedimento comum à prática do alaúde barroco são, principalmente se levarmos em conta a obra deste compositor, dois dos vários fatores idiomáticos que contribuem para o distanciamento entre o violão e o alaúde barroco de treze ordens. Isso se deve, em parte, pela própria construção da técnica violonística ao longo do século XX. Podemos enxergar como uma característica bastante presente na técnica do violão uma condição percussiva que molda a maneira com que os instrumentistas exercem suas escolhas de articulação. Nas transcrições

para violão do ciclo de sonatas e partitas para violino solo, analisadas anteriormente neste capítulo, pudemos constatar que, diante de diferentes condições de articulação, na grande maioria das vezes os transcritores optaram pela homogeneização desta última, adequando o texto original à um padrão articular que praticamente confere a todas as notas o mesmo valor de ataque. Como foi dito mais acima, o universo idiomático do alaúde barroco de treze ordens tem como principal característica uma busca constante pela fluidez e por um efeito legato que molda a técnica e as escolhas de articulação dos intérpretes. Segundo Smith:

Uma das mais notáveis características da música Francesa e Alemã para o alaúde barroco é o efeito legato que está impregnado em quase todas as peças. Este efeito é um tecido sonoro suave, contínuo, elaborado pelo compositor para entretecer vozes diferentes na textura. Ele é criado de duas maneiras principais: (1) pelos arpejos e mudanças de cordas, e (2) por meio dos ligados. (SMITH *apud* SIMÃO, 2016, p. 18)

Ainda sobre os procedimentos adotados no *Capriccio em Ré Maior* e, de uma forma mais ampla, na obra de Weiss como um todo, Simão aponta:

Além dessas duas maneiras definidas por Smith, outros elementos musicais ocorrentes no *Capriccio* podem ser citados como constitutivos para a produção de legato: intervalos de uníssono e *accacciatura*, escalas em campanela, pedal, disposição de acordes e arpejos. Esses elementos aparecem constantemente na obra de Weiss, na qual as cordas soltas exercem um papel fundamental para uma realização idiomática deles no alaúde barroco, pois o uso constante delas resulta em um melhor aproveitamento da ressonância do instrumento. A recriação desses elementos deveria ser almejada ao adaptar-se uma de suas obras para o violão, de modo a não ocorrerem perdas ou mudanças significativas em relação ao texto original. (SIMÃO, 2016, p. 19)

Ciente de que estas características idiomáticas do alaúde participam ativamente do processo de geração do sentido e da expressividade musical da obra, Simão nos chama a atenção no intuito de frisar a necessidade da reelaboração destes procedimentos no instrumento de destino.

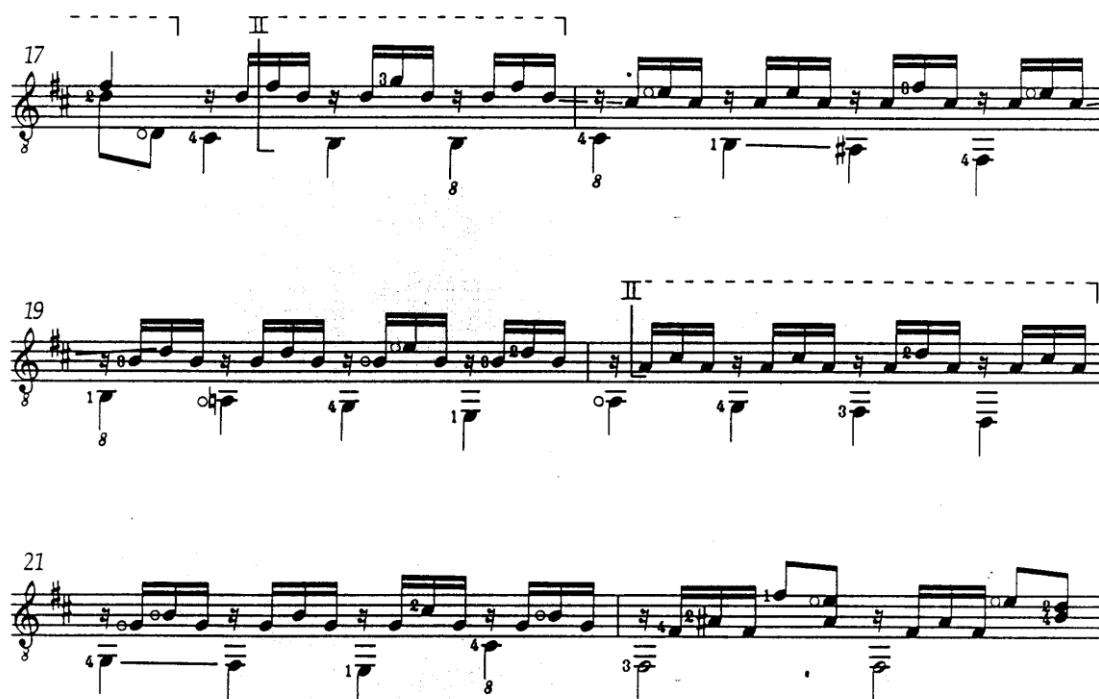
Como dissemos anteriormente, uma das vantagens da tablatura está justamente no acesso ao pensamento do compositor acerca do funcionamento mecânico da obra no instrumento para o qual ela se destina. Como a informação contida neste tipo de notação se apresenta de forma muito mais mecânico-instrumental que musical, o transcritor, apto a reconhecer em sua tarefa a possibilidade maior de fusão e acolhimento dos universos idiomáticos estrangeiros, se vê em uma privilegiada posição de trabalho. O acesso a este tipo de informação nos coloca diretamente em contato com o universo físico do instrumento de origem e com a forma que este reage à estrutura musical em potência na tablatura, pondo luz sobre o próprio pensamento do compositor acerca de como a peça deve funcionar no alaúde. Analisando a tablatura do *Capriccio*, notamos que a transposição da tonalidade original para Mi Maior nos garante, na transcrição para violão, uma relação física muito próxima com a execução original, assim como já havia relatado André Simão. A grande diferença da

transcrição para violão desta peça na nova tonalidade de Mi Maior se encontra justamente na íntima relação com a execução original, no que tange a forma como Weiss intercambia o ataque das cordas soltas com as notas presas, além de nos aproximarmos mais da forma como o compositor dispõe as notas no instrumento original, mantendo, na maior parte da peça, a mesma relação de cordas estruturada nas passagens do *Capriccio*. A opção mais comum, que se baseia na manutenção da tonalidade de Ré Maior e da utilização do recurso da *scordatura*, não garante essa proximidade relatada acima, o que, em termos idiomáticos, nos distancia do funcionamento e da expressividade da obra originais. Para ilustrar esta questão, analisemos a passagem abaixo:

[illegible]

Exemplo 75 – Capriccio em Ré Maior (Compassos 16 a 21)

Analisando o trecho acima, verificamos que se trata de uma passagem em que o uso de cordas soltas, na extensão da primeira à quarta ordem do alaúde, fica limitado aos compassos 19 e 20, mesmo assim de forma pontual. A progressão harmônica que acontece nos compassos 17 ao 21 é quase inteiramente realizada em cordas presas. Na transcrição de Raymond Burley, desenvolvida na tonalidade original, além de notarmos, pela própria disposição e funcionamento da peça em Ré Maior no violão, a dificuldade de se manter a relação de ataques realizada pelo alaúde, podemos também perceber que o transcritor opta por uma digitação que se distancia ainda mais da prática que o alaudista mantém com essa determinada passagem. Segue abaixo a transcrição de Burley para a passagem analisada acima:



Exemplo 76 – *Capriccio em Ré Maior* (Transc. de Raymond Burley – Compassos 17 a 22)

No trecho transcrito, fica claro que a relação estabelecida na origem, no que se refere aos ataques realizados entre cordas soltas e cordas presas, não se encontra reconstruída aqui. Discorreremos anteriormente sobre o efeito legato na prática alaudística comum ao repertório barroco de Weiss, Kapsberger, de Visée, entre outros, e o uso constante de cordas soltas como agente protagonista na criação dessa organicidade e fluidez melódica. Contudo, a escolha pelas cordas soltas no trecho transcrito acima não se faz a partir dessa premissa, mas sim por uma condição idiomática de destino, ou seja, devido a um melhor funcionamento mecânico no violão. Um transcritor que preze pela expansão das fronteiras idiomáticas do instrumento para o qual seu trabalho é destinado, partindo da recepção da relação estrangeira entre o universo idiomático e a expressividade musical em potência na peça original, deve conduzir sua tarefa a partir dessa mesma relação estabelecida na origem. Burley parece não se atentar para essa condição e a passagem acima de sua transcrição perde a oportunidade de reconstrução dessa relação no violão. Na opção por manter a tonalidade original da peça, talvez a digitação proposta abaixo possa ajudar em uma maior aproximação com o efeito atingido no original pelo alaúde barroco:

⑥ em Mi

Exemplo 77 – Sugestão de transcrição para os compassos 17 a 22 do *Capriccio*

Escolher uma digitação que se desenvolve por ataques em cordas presas, com exceção do compasso 19 onde verificamos, assim como no original, o uso da segunda corda solta, nos mantêm um pouco menos distantes da realização mecânica atingida no alaúde. Ainda assim, acreditamos que uma transcrição para violão solo do *Capriccio* receberá mais fidedignamente os procedimentos idiomáticos e expressivos de origem se for realizada na tonalidade de Mi Maior, por todos os fatores analisados acima. A transcrição de André Simão vai ao encontro dessa tese. Analisemos os mesmos compassos tratados anteriormente (17 a 21) agora na transcrição deste colega:

Exemplo 78 – *Capriccio* – Compassos 16 a 21 (Transc. de André Simão)

Analisando a passagem acima, percebemos como a transcrição se beneficia na recepção dos elementos técnicos compatíveis à execução do trecho original pelo alaúde barroco. A relação de ataques entre cordas soltas e presas, o direcionamento dos baixos, a relação das cordas utilizadas e uma série de outras questões que o próprio Simão defende no seu artigo intitulado de “O processo de adaptação para violão do *Capriccio em Ré maior* (SW 91.2, SW 25*) para alaúde barroco de Silvius Leopold Weiss (1687-1750)”, colocam essa reelaboração em um patamar de “equivalência” idiomática com o original que a maioria das transcrições em Ré Maior não atingem. Ciente das diferenças lapidares entre os instrumentos agentes da atividade transcritiva em questão, alaúde barroco e violão, André Simão pauta seu trabalho a partir de uma ideia de fidelidade para com o idiomatismo de origem, o que atesta uma procura consciente pela revitalização da expressividade e sentido musical da peça original no universo do violão, além de oxigenar a relação que os violonistas estabelecem com o mesmo.

Ao longo desse capítulo, foram analisadas peças que, além de se apresentarem como cânones da música ocidental de tradição escrita, fazem parte de um determinado grupo de obras que mais contribuem para a ampliação do repertório violonístico por ação da prática transcritiva. Todas nossas análises, tanto das obras originais como das transcrições, foram influenciadas pelas ideias centrais que regem os pensamentos de teóricos da tradução como Walter Benjamin e Antoine Berman. O *estrangeirismo linguístico*, aqui paralelizado com o idiomatismo instrumental, nos convida para uma profunda reflexão acerca da prática tradutória, que revela também, como podemos constatar ao longo desse capítulo, uma profunda empatia com o universo da linguagem dos sons. O convite à recepção do estrangeiro na atividade transcritiva, mais propriamente da relação estabelecida entre o discurso musical e a estrutura idiomática comum ao instrumento para o qual a peça foi originalmente escrita, é, para nós, o que há de mais importante acerca do debate sobre a transcrição. Cientes de que se trata de uma disciplina necessariamente órfã de método, assim como sua atividade análoga, acreditamos que a reflexão sobre a prática transcricional deva ser conduzida justamente por um pensamento de cunho filosófico, aberto. As esquizoides idiosincrasias comuns ao universo linguístico, verbal e musical, não nos permitem reduzir suas infindáveis estruturas a uma teorização fechada e monotemática. Sendo assim, nossas análises caminharam em direção a apontamentos resultantes da miscelânea existente na fusão de horizontes idiomáticos x e y em meio a um universo linguístico-musical z, todos imersos em diferentes cenários transcritivos. A complexa e numerosa teia de plataformas que regem os mais diversos tecidos linguístico-musicais, assim como todo o processo de transcrição musical que se desdobra

destes últimos, não se proclamam carentes de método e de execuções teóricas preestabelecidas, mas sim de reflexões filosóficas capazes de elevar a problematização sobre a transcrição para um outro nível. O debate sobre a atividade de transcrição musical, há muito tempo engessado em tentativas de criação de teorias e metodologias que deem conta de toda sua extensão prática, muito tem a ganhar com essa aproximação teórica com a linguagem e com os pensamentos de Berman, Benjamin, Ricoeur, entre outros filósofos, sobre o fenômeno da tradução. O conceito da recepção do universo linguístico estrangeiro, apresentado sob diferentes formas nas teorias desses pensadores, coloca luz nos estudos musicológicos comuns à prática de transcrição musical, onde a analogia com a atividade vizinha nos ajuda a repensar o papel do idiomatismo instrumental na expressividade musical, como também a entender as vias de construção das significâncias e dos sentidos musicais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa debruçou-se sobre o fenômeno da transcrição musical, suas formações e potencialidades. Ainda que essa atividade tenha acompanhado a evolução e o desdobramento da música ocidental de tradição escrita, e por mais que venha se apresentando de forma recorrente como tema e escopo de uma série de trabalhos e textos que percorrem suas funcionalidades e características, acreditamos que a reflexão que aqui foi proposta apresenta, além de seu ineditismo, novos rumos aos debates acerca dessa tarefa tão fundamental à atividade musical. A aproximação com a linguagem e os estudos da tradução, junto a uma série de disciplinas que contribuem e permitem uma maior vazão teórica à essas duas áreas do conhecimento, tornaram-se, no seio de nossas análises, o fio condutor e ponto de manobra de toda a reflexão.

A inevitável função prática da transcrição musical, ponto nodal de uma arte que se desdobra nas reverberações acústicas da performance, tem monopolizado o arcabouço temático apresentado no panteão de estudos, dissertações e teses que se ocupam desse fenômeno. Como pudemos constatar nos capítulos anteriores, grande parte desses estudos tem enxergado esse processo puramente através de um viés adaptativo, onde diversos tipos de repertórios são desconstruídos e posteriormente adaptados a partir do universo idiomático de destino, privilegiando o melhor funcionamento possível da peça musical a partir da concepção técnica e funcional do instrumento de chegada. Por outro lado, a tradução poética e os estudos que se dedicam à compreensão desse processo, apesar de também permitirem o desdobramento de teorias e práticas que se formam em meio a um direcionamento e preocupação com o universo linguístico de destino, tem realizado há mais de um século um movimento de contestação e contraponto ao que Berman intitula de “figura canônica do traduzir”. No cerne desse movimento, pensadores como Berman, Benjamin, Ricoeur, Schleiermacher, entre outros, vislumbraram a prática tradutória fora de sua obrigação primal para com o sentido, defendendo que a expressividade e a poeticidade de toda obra literária seriam resultado da relação que as mecanicidades das línguas estabelecem com o discurso e o universo inteligível.

Essa concepção de *estrangeirismo*, muito bem exposta por Antoine Berman no seu “A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo”, quando trazida para dentro do fenômeno

transcricional, juntamente a uma série de outros desdobramentos teóricos desenvolvidos pelos pensadores relatados acima, nos permite um conjunto de ferramentas analíticas que possibilitam um olhar mais profundo e substancial acerca dessa prática musical. Os conceitos de *estrangeirismo* e *idiomatismo*, quando direcionados à reflexão da transcrição musical, nos revelam a importância do universo idiomático de origem na formatação de uma obra, no desenvolvimento de sua concepção e expressividade. Os estudos acerca da experiência e fruição na arte, desenvolvidos na teoria da tradução e, principalmente, na estética e teoria da comunicação, guiaram nossas análises acerca das raízes composicionais e geográficas comuns à toda tarefa de transcrição musical. O debate a respeito dessas unidades informativas – *de onde e para onde se estabelece uma atividade transcricional e o que estaria em trânsito na consumação dessa prática?* –, além de pôr luz ao conceito de fidelidade, tão comum às problematizações vivenciadas na transcrição e tradução, acaba também aquecendo a já acalorada discussão sobre a raiz ou fonte daquilo que entendemos como “obra musical”. Na questão referente à importância para o transcritor da experiência e reflexão com e a partir do texto musical de origem, no intuito de reduzir demais agentes frutivos e, consequentemente, possíveis desvios da obra que se pretende transcrever, chegamos à conclusão de que, por mais que a concretização do fenômeno musical se faça completa somente após a atividade da performance, todo contrato transcricional que se estabeleça entre dois universos mecânico-funcionais distintos e polarize dois textos deve ser conduzido pelas relações travadas entre núcleo idiomático e discurso musical, ambos em potência no texto alvo da prática transcritiva. O conceito de fidelidade na transcrição não estaria, portanto, ligado puramente à conservação da estrutura e das notas musicais que formam a peça de partida. Por mais que isso possa vir a acontecer em uma prática estruturada por um compromisso ético e poético com a obra de origem, o transcritor deve balizar sua tarefa na tentativa de recriar, no universo idiomático de destino, os múltiplos pontos de interseção que a mecanicidade e o funcionamento do instrumento para o qual a peça foi escrita estabelecem com o discurso musical em potência na mesma.

Tais problemáticas nos levam, inevitavelmente, à questão do sentido nas obras artísticas e, trazendo a reflexão para territórios sonoros, à formação das redes significantes em um processo de fruição com a peça musical. Se na linguagem as discussões acerca das significâncias da obra literária, dos limites denotativos e conotativos comuns à multiplicidade léxica das línguas, encontram suas temáticas nos estudos da tradução, semiótica e linguística, no universo dos sons o debate sobre a formação dos possíveis sentidos musicais enxerga no

fenômeno transcricional um terreno fértil e prolífero. Como foi apontado na exposição deste trabalho, a expressividade de uma obra musical, sua poeticidade, ou aquilo que Jankélévitch chamou de o “sentido do sentido”, certamente é também fruto dessas relações idiomático-discursivas que percorrem todo texto musical e que são analisadas pormenorizadamente em uma atividade transitiva. Desta forma, desviando-nos, mesmo que de forma pontual e ainda incipiente, da temática repertorial que vem sendo recorrentemente trabalhada na reflexão sobre o processo de transcrição, abrimos espaço para novos questionamentos a respeito desse fenômeno, da formação da expressividade musical, do conceito de obra, de fidelidade, do processo de fruição, enfim, rumos outros na analisibilidade das práticas musicais.

Nosso trabalho certamente possibilita o desdobramento de outras problematizações acerca do fenômeno transcricional, tão importantes quanto as que foram discutidas no espaço dessa tese. A reflexão sobre a “transcritibilidade” entre determinados universos idiomáticos, por exemplo, pode nos dizer muito sobre os possíveis distanciamentos encontrados nos limites organológicos e suas implicações em uma atividade de transcrição musical, no que tange a questão da ética e fidelidade para com as relações idiomático-discursivas em potência no texto de origem. Haveriam obras mais passíveis de transcrição do que outras? Determinados contratos transcritivos geram resultados mais positivos, éticos e fidedignos? Uma atividade transitiva entre universos idiomáticos praticamente opostos, o que resultaria em uma série de escolhas e procedimentos aptos a efetivarem o funcionamento, ainda que em formato introdutório, da peça musical no instrumento de destino, consubstanciaria um processo transcricional dentro dos moldes que defendemos ao longo desse trabalho? Todas essas e muitas outras questões podem ser debatidas a partir dessa problemática. De certa forma, as análises das obras originais e de suas transcrições para violão solo, desenvolvidas no terceiro capítulo dessa tese, já nos apresentam alguns dados para as perguntas levantadas acima. Ficou claro que o contrato transcricional estabelecido entre cravo e violão de seis cordas acaba limitando muito mais as ações do transcritor que nos processos protagonizados pelo violino e violão. As grandes diferenças mecânicas, funcionais e idiomáticas encontradas entre instrumentos de teclado e cordas dedilhadas, acaba fazendo com que o transcritor perceba, em alguns momentos, possíveis adequações e busque soluções aproximadas a partir do contexto idiomático do próprio instrumento de destino e não, como defendemos ao longo da exposição, a partir das relações mecânico-discursivas em potência no texto de origem. Em alguns casos, o instrumento de chegada, aqui relativizado na figura do violão de seis cordas, acaba travando uma luta contra si mesmo, contra seus próprios limites mecânicos e suas

condições funcionais. No pensamento de teóricos como Berman e Benjamin sobre o fenômeno da tradução, podemos encontrar, de forma análoga, a mesma advertência a respeito dos resultados analisados acima, mesmo que tais ocorrências sejam pontuais e não constituam a regra desta atividade. O acolhimento dos estrangeirismos, a sobreposição linguística fomentada no seio desses pensamentos, a proposta de perceber a língua para onde se traduz como estrangeira a si mesma, todas essas questões são passíveis de gerar problemas de certa forma semelhantes aos relatados nas análises fomentadas no capítulo anterior. Contudo, parafraseando Ricoeur, aqui também residiria a felicidade de toda tarefa transitiva, seja esta transcricional ou tradutória. O trabalho de luto em uma atividade transitiva, a renúncia pela falsa possibilidade de cópia, pela exatidão estrutural e técnica, por uma atividade de transcrição ou tradução absolutas, seriam o verdadeiro ganho e felicidade na prática desses fenômenos. Práticas que possibilitam, a partir dos princípios e conceitos que acreditamos e defendemos ao longo desse trabalho, o alargamento dos universos idiomáticos/linguísticos, um contato mais íntimo com as expressividades e significâncias em potência nos textos musicais e verbais, a catalisação dos processos de desenvolvimento técnico-instrumental e de dinamismo da linguagem, enfim, o próprio entendimento acerca das possíveis relações e proximidades que se estabelecem entre os universos musical e linguístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical... *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 16-24.
- ALÍPIO, Alisson. *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- ALÍPIO, Alisson. *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica*. 1969. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]. Livro III. Pp. 171-221.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBEITAS, Flávio. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 89-97.
- BARBEITAS, Flávio. Luzes sobre a música a partir da filosofia da linguagem. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 35, páginas 124-146, 2016.
- BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et al. *Pesquisas de retórica*. Trad. Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975. Pp. 147-225.
- BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2008.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. Ed – Copiart – PGET/UFSC, 2013. 200 p.
- BERNARDES, José Antônio. Reflexões sobre interpretação historicamente informada provocadas por Le Devin du Village de Jean-Jacques Rousseau. *Anais do II Simpom* (2012).
- BETANCOURT, Rodolfo. *The Process of Transcription for Guitar of J.S. Bach Chaconne from Partita II for Violin Whitout Accompaniment BWV 1004*. Denver, 1999. 67f. Master's degree in Music Performance. Lamont School of Music, Department of Guitar and Harp, Denver, 1999
- BLUME, Friedrich. *Renaissance and Baroque Music. A comprehensive survey*. Trad. M.D. Herter Norton. 1. ed. Toronto: George J. McLeod Limited, 1963.
- BORGES, Rafael Garcia. *O uso de scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: Transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*. 2007. Dissertação. (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- BUELOW, George. Rhetoric and music. In: *THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*, 2001. Vol. 21 Pp. 260-275.
- BUTT, John. *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J.S. Bach*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1990.
- CALLADO, Tereza de Castro. O Drama da Alegoria no Século XVII Barroco. *Kalagatos, Revista de Filosofia do Mestrado Acadêmico em Filosofia da UECE*, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 133 – 165, 2004. Disponível em: <<http://www.uece.br/kalagatos/dmdocuments/O-drama-da-alegoria-no-seculo-XVII-barroco.pdf>> Acesso em: 7 Jan. 2011.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música: v. 1*; Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- CANO, Rubén López. *Música y retórica em el barroco*. Cidade do México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- CHAVES, Livia Cristina Lopes. *Alçapões da casa da memória*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.
- COSTA, Gustavo Silveira. *Seis Sonatas e Partias para violino solo de J.S. Bach ao violão: fundamentos para adaptação do ciclo*. 2012. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.
- DESCARTES, René. *Obras escolhidas*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962. Seção: As paixões da alma – Primeira parte – Das paixões em geral e ocasionalmente de toda a natureza do homem. Pp. 295-404.
- ECO, Humberto. *Obra Aberta*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FREITAS, Thiago Colombo de. *Ciaccona em Ré menor BWV 1004 de J.S. BACH: um estudo das articulações e uma transcrição para violão*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- GENTZLER, Edwin. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. 2 ed. Trad. Marcos Malvezzi. São Paulo: Editora Madras, 2009.
- GROSSMANN, Cesar Marino. A Flauta Doce Historicamente Informada. *Ouvirouver*. Uberlândia v. 7 n. 2 p. 308-324, jul-dez. 2011.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos Sons*. Ed. Jorge Zahar. 1998.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 319 p.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Ed. Lisboa: Edições 70, 1977
- JANKÉLEVITCH, Vladimir. *La Musique Et L'Ineffable*. Paris, Trad. Clovis Salgado Gontijo. Manuscrito.
- KREUTZ, Thiago. *A utilização do idiomatismo do violão na Ritmata de Edino Krieger*. Anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo. Edusp, 2002.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- LATHAM, Alison; SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1064 p.
- LEDBETTER, David. *Unaccompanied Bach: Performing Solo Works*. Yale University Press, 2009.
- LEMOES, M. S. Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.17, 2008, p. 48-53.
- LUCAS, Mônica. Retórica e estética na música do século XVIII. *ArtCultura*, Uberlândia, v.9, n. 14, p. 223-234, jan. – jun., 2007.
- MEINERZ, Andréia. *Concepção de experiência em Walter Benjamin*. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- MEYER, Michel. Prefácio. In: ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 17 - 50.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.11, 2005, p.5-18.
- PÉDICO, A. L. *Domenico Scarlatti ao Piano: estudo interpretativo e implicações sobre autenticidade*. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- PÉDICO, A. L. *Domenico Scarlatti ao piano: investigações estilísticas em busca de referenciais interpretativos*. In: XXV CONGRESSO DA ANPPOM, 2015, VITORIA. XXV CONGRESSO DA ANPPOM, 2015.
- PEREIRA, Flávia. *As Práticas de Reelaboração Musical*. 2011. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamento sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, páginas 103-112, jan. – jul., 2011.
- RIBEIRO, Sérgio Vitor de Souza. *Reelaborações para violão da obra de J.S. Bach: Análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da Fuga BWV 1001*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- RICOEUR, Paul. *Sobre a Tradução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- RITCHIE, Stanley. *The Accompaniment in “Unaccompanied” Bach*. Bloomington, Indiana University Press, 2016.
- RODRIGUES, Pedro João. *Para uma Sistematização do Método Transcricional Guitarrístico*. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Campinas: Editora UNICAMP, 2008.
- SIMAO, André Freitas. *O processo de adaptação para violão do Capriccio em Ré maior (SW91.2, SW 25*) para alaúde barroco de Silvius Leopold Weiss (1687-1750)*. Revista Vórtex, Curitiba, v.4, n.3, 2016, p.1-36.
- SIMÃO, André Freitas. *The process of arranging Silvius Leopold Weiss’ solo lute works for guitar from the Rohrau collection*. Dissertação de mestrado, Universität Mozarteum Salzburg, 2013.

PARTITURAS

- BACH, Johann Sebastian. **Chaconne**. Transcrição de Andrés Segovia. Mainz: Schott’s Sohne, 1963.
- BACH, Johann Sebastian. **Clavier Sonata in d-moll, BWV 964**. *Bach Gesellschaft Ausgabe*, vol. 42. Ed. Ernst Naumann. Leipzig: Breitkopf et Hartel, 1894.
- BACH, Johann Sebastian. **Cromastische Fantasie und Fugue in d-moll, BWV 903**. Edição C.F. Peters, Leipzig, ca. 1920.
- BACH, Johann Sebastian. **Sechs Sonaten und Partiten fur Violine Solo: Urtext**. Ed. Klauss Ronnau. Munchen: Henle Verlag, 1987.
- BACH, Johann Sebastian. **Sinfonie – Weine, Klagen, Sorgen, Zagen – BWV 12**: Manuscrito do compositor (1724). Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Weinen,_Klagen,_Sorgen,_Zagen,_BWV_12_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Weinen,_Klagen,_Sorgen,_Zagen,_BWV_12_(Bach,_Johann_Sebastian))
- BACH, Johann Sebastian. **3 Sonatas for Guitar (arranged from the Sonatas for Solo Violin)**. Transcrição de Manuel Barrueco. Mainz: Schott’s Sohne, 1998.
- BACH, Johann Sebastian. **Tempo di Bourrée da Sonata II (sic)** [Partia Prima]. Transcrição de Tarrega. Orfeo Tracio S.A. Madrid (sem data – coleção Birket-Smith)

- CHIESA, Ruggero (Ed.); Weiss, Sylvius Leopold. **Intavolatura di liuto: Trascrizione in Notazione Moderna di Ruggero Chiesa conforme all'originale del British Museum**. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1967. 2 Volumes. Partitura.
- SCARLATTI, Domenico. **Sonates**, *Volume 5*. Ed. Kenneth Gilbert, Paris: Heugel, 1974.
- SCARLATTI, Domenico. **82 Sonate**. Transcrição de Claudio Giuliani. Ancona: Bèrben, 1994.
- SCARLATTI, Domenico. **Sonata K208 per chitarra**. Transcrição de Alírio Diaz. Padova: Zanibon, 1971.
- SCARLATTI, Domenico. **Four Sonatas, K.391, K.208, K.209, K.162**. Transcrição de Rui Namora. SPM Press, 2015.
- WEISS, Sylvius Leopold. **Capriccio em Ré Maior (SW 91.2, SW 25)**. Transcrição de André Simão. Revista Vórtex, Curitiba, v.4, n.3, 2016, p.1-36.