

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Ricardo Marçal de Souza e Silva

ALBERGAR O LONGÍNQUO

**uma proposta de transcrição para violão da Fuga BWV 995, de J. S. Bach, em
diálogo com a tradutologia de Antoine Berman**

Belo Horizonte

2024

Ricardo Marçal de Souza e Silva

ALBERGAR O LONGÍNQUO

**uma proposta de transcrição para violão da Fuga BWV 995, de J. S. Bach, em
diálogo com a tradutologia de Antoine Berman**

Dissertação 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 Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Dr. Flávio Barbeitas (UFMG)

Belo Horizonte

2024

S586a Silva, Ricardo Marçal de Souza e.

Albergar o longínquo [manuscrito] : uma proposta de transcrição para violão da Fuga BWV 995, de J. S. Bach, em diálogo com a tradutologia de Antoine Berman / Ricardo Marçal de Souza e Silva. - 2024. 107 f. : il.

Orientador: Flávio Terrigno Barbeitas.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música para violão. 3. Arranjo (Música). 4. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. 5. Berman, Antoine, 1942-1991. I. Barbeitas, Flávio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 781.64



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Ricardo Marçal de Souza e Silva**, em 04 de julho de 2024, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Anna Palma
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Victor Melo Vale
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Terrigno Barbeitas, Professor do Magistério Superior**, em 05/07/2024, às 18:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Victor Melo Vale, Usuário Externo**, em 11/07/2024, às 20:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Campolina Vianna Loureiro, Professor do Magistério Superior**, em 18/07/2024, às 19:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anna Palma, Professora do Magistério Superior**, em 22/07/2024, às 13:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3303678** e o código CRC **FBD893F0**.

Agradeço

Ao professor Flávio Barbeitas pelo apoio decisivo, generoso e sereno

À professora Edite Rocha pela tutela a um tempo delicada e entusiasmante

Ao Stanley Levi pela amizade

À Capes e ao povo brasileiro pela oportunidade

A meus pais e irmãos por tudo

A meus filhos pelo amor que carrego dentro de mim

À Natália pelo amor da minha vida

“... apesar das aparências, não se trata de um jogo solitário – todo gesto que faz o armador de puzzles, o construtor já o fez antes dele; toda peça que toma e retoma, examina, acaricia, toda combinação que tenta e volta a tentar, toda hesitação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro.” (PEREC, 2009, p. 14)

RESUMO

Os desdobramentos recentes do diálogo entre a pesquisa teórica sobre transcrição musical e a tradutologia têm se servido do pensamento do filósofo francês Antoine Berman (1942-1991) para o desenvolvimento de uma dimensão ética em suas proposições que revele, manifeste, acolha os estrangeirismos de uma dada obra. O presente trabalho, em detendo-se sobre a Fuga BWV 995 de Johann Sebastian Bach (1685-1750), propõe as suites do compositor atribuídas ao alaúde – BWV 823, 995, 996, 997 e 1006a – como um campo potencialmente fértil à experimentação de tais ideias: a constatação de sua indefinição organológica as mantêm suspensas num estado de transitividade favorável a experimentos transcricionais que se valham não apenas da linguagem do compositor – a organicidade arquitetônica de seus materiais musicais – mas também do uso de um princípio essencial subjacente à sua criação: a *inventio* (“invenção”).

Palavras-chave: tradução literária e transcrição musical; Antoine Berman; obras de J. S. Bach para alaúde; estrangeirismo; repertório barroco do violão

ABSTRACT

The recent developments in the dialogue between theoretical research on musical transcription and tradutology have resorted to the thinking of the French philosopher Antoine Berman (1942-1991) to develop an ethical dimension in its propositions that reveals, manifests and embraces the foreignities of a given work. The present investigation, focusing on the Fugue BWV 995 by Johann Sebastian Bach (1685-1750), proposes the composer's suites attributed to the lute – BWV 823, 995, 996, 997 and 1006a – as a potentially fertile field for experimentation of such ideas: the realization of their organological indefiniteness keeps them suspended in a state of transitivity favorable to transcriptional experiments that not only employ the composer's language – the architectural organicity of its musical materials – but also make use of an essential principle underlying its creation: the *inventio* (“invention”).

Keywords: literary translation and musical transcription; Antoine Berman; works by J. S. Bach for the lute; foreignness; baroque repertoire for the guitar

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

| | |
|---|-------|
| Exemplo 1: Sujeito da Suite BWV 995 (cc. 27-35)..... | p. 80 |
| Exemplo 2: sujeito da fuga BWV 1011 (da 1ª colcheia em diante) (cc. 27-35)..... | p. 81 |
| Exemplo 3: segunda entrada na Fuga BWV 1011 (cc. 47-55)..... | p. 82 |
| Exemplo 4: segunda entrada na Fuga BWV 995 (cc. 47-55)..... | p. 82 |
| Exemplo 5: elisão no compasso 35 da Fuga BWV 1011 (cc. 35-43)..... | p. 82 |
| Exemplo 6: elisão no compasso 35 da Fuga BWV 995 (cc. 35-43)..... | p. 83 |
| Exemplo 7: 1ª resposta (cc. 35-43) da Fuga BWV 995..... | p. 85 |
| Exemplo 8: trecho da exposição da Fuga BWV 995 (cc. 27 a 63) em nossa transcrição..... | p. 87 |
| Exemplo 9: primeiro contra-sujeito em contraponto à 7ª entrada (cc. 149-151) em nossa transcrição..... | p. 89 |
| Exemplo 10: melodia que será aproveitada como segundo contra-sujeito em contraponto ao primeiro contra-sujeito (c. 144) em nossa transcrição..... | p. 89 |
| Exemplo 11: segundo contra-sujeito aproveitado na 5ª entrada (cc. 130-131) em nossa transcrição..... | p. 89 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-------|
| Figura 1: desvio do tradutor (BERMAN, 2013, p. 133)..... | p. 50 |
| Figura 2: primeira página do manuscrito do Prelúdio da Suite BWV 995..... | p. 75 |
| Figura 3: última página do manuscrito do Prelúdio da Suite BWV 995..... | p. 76 |
| Figura 4: Manuscrito autógrafo da Sarabande e da Gavotte da Suite BWV 995..... | p. 77 |
| Figura 5: primeira página do manuscrito de Anna Magdalena Bach do Prelúdio da Suite BWV 1011..... | p. 78 |
| Figura 6: primeira página do manuscrito autógrafo da Sonata I para violino solo BWV 1001..... | p. 79 |
| Figura 7: desvio do transcritor..... | p. 86 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|-------|
| Tabela 1: Cronologia das obras de Bach para alaúde..... | p. 61 |
| Tabela 2: Ocorrências do sujeito na Fuga nas versões BWV 1011 e BWV 995..... | p. 83 |
| Tabela 3: Entradas do sujeito no BWV 1011..... | p. 88 |
| Tabela 4: Entradas do sujeito e do contra-sujeito no BWV 995..... | p. 88 |
| Tabela 5: Entradas do sujeito, primeiro contra-sujeito e segundo contra-sujeito propostas em nossa transcrição para violão..... | p. 90 |

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1: Johann Sebastian Bach: Fuga da Suite BWV 995 (transcrição para violão: Ricardo Marçal).....p. 102

ANEXO 2: Uma anedota ficcional: A visita de Weiss, de Clive Titmuss (tradução de Ricardo Marçal).....p. 105

SUMÁRIO

| | |
|---|-------|
| INTRODUÇÃO | p. 14 |
| CAPÍTULO 1: REFLEXÕES SOBRE A TRANSCRIÇÃO MUSICAL INSPIRADAS PELA TRADUÇÃO LITERÁRIA | p. 18 |
| 1.1. Um panorama da transcrição musical e uma proposta analítica..... | p.18 |
| 1.2. A pesquisa sobre transcrição musical em diálogo com os estudos sobre tradução literária - uma revisão bibliográfica..... | p. 23 |
| 1.3 Da tradução literária às poéticas da transcrição o processo de geração de sentidos..... | p.33 |
| CAPÍTULO 2. “A ÉTICA E A LETRA”: O OBJETIVO DO TRADUZIR COMO PROJETO DE TRADUÇÃO EM BERMAN | p. 38 |
| 2.1. A desconstrução do platonismo e do etnocentrismo nos estudos de tradução..... | p. 38 |
| 2.2. A ética e a letra..... | p. 42 |
| 2.3. Os projetos de tradução de Hölderlin, Chateaubriand e Klossowski..... | p. 46 |
| CAPÍTULO 3. UM PROJETO DE TRANSCRIÇÃO DAS SUITES ATRIBUÍDAS AO ALAÚDE DE JOHANN SEBASTIAN BACH | p. 54 |
| 3.1. A produção de Johann Sebastian Bach para alaúde..... | p. 54 |
| 3.2. O mito das “suites para alaúde”..... | p. 62 |
| 3.3. Um projeto de transcrição das suites atribuídas ao alaúde de Bach..... | p. 65 |
| CAPÍTULO 4. POR UMA TRANSCRIÇÃO DA SUITE BWV 995 PARA VIOLÃO | p. 72 |
| 4.1. O BWV 995 perante o projeto de tradução das suites de Bach..... | p. 72 |
| 4.2. O “coração materno” do instrumento de destino e o Albergue do Longínquo..... | p. 80 |
| 4.3. O “dizer” de Paolo Virno..... | p. 91 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | p. 94 |

INTRODUÇÃO

“Acho uma pena que seja precisamente a ideia de fidelidade ao texto que tenha extinguido a verdadeira autenticidade da obra”. (HARNONCOURT, 1988, p. 62)

Quando, durante a graduação em música, fiz minha primeira tentativa de transcrever¹ uma suite para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) para o meu instrumento, o violão, fui apresentado ao livro *O discurso dos sons*, do regente austríaco Nikolaus Harnoncourt (1929 – 2016) – e, através deste, ao universo da Performance Historicamente Informada². Tendo já assimilado a “profissão de fé” na “fidelidade ao compositor” – em nome da qual as abordagens interpretativas mais díspares pretendem se autorizar –, aquela obra me desvelou uma complexidade inebriante e a possibilidade de um engajamento renovado, dinâmico, crítico e diverso em música e para além dela.

Em seus princípios, no início do século XX, o movimento de Performance Historicamente Informada procurava atender, dentre outras, a uma percepção de que “os compositores de nosso tempo que adaptam obras históricas sabem perfeitamente que [elas] seriam (...) facilmente aceitas pelo público sem tais modificações; esses arranjos, portanto, não são de extrema necessidade como nos séculos anteriores” (HARNONCOURT, 1988, p. 17). O autor se referia a transcrições de regentes como Wilhelm Furtwängler (1886 – 1954) ou Leopold Stokowski (1882 – 1977) que, ligados a um ideal romântico tardio, executavam obras para órgão de Bach transcritas para orquestras de dimensões e sonoridades wagnerianas, ou

¹ Os termos “transcrição” e “transcrição musical” serão utilizados, ao longo deste trabalho, para indicar o “processo que muda o meio fônico originalmente estabelecido para uma dada composição” (BARBEITAS, 2000, p. 89), embora possuam outros significados em música. Para uma revisão diversificada e pormenorizada dos usos e significados do termo, sugerimos RODRIGUES, 2011, p. 33-34.

² O movimento de Performance Historicamente Informada (também referida como Execução Historicamente Informada) caracteriza-se como “o fenômeno mais marcante do mundo da música erudita dos últimos 50 anos, tendo transformado a nossa relação com uma parte muito substantiva do repertório tradicional” (LOPES, 2010, p. 421) ao se debruçar sobre práticas e teorizações musicais de séculos passados, sobretudo dos períodos barroco e renascentista, à procura de uma pretendida autenticidade interpretativa.

Paixões do mesmo compositor com uma técnica de canto ultra-romântica, para ficar em apenas dois exemplos.

No caso do violão, o interesse da indústria da música clássica do século XX por compositores antigos, sobretudo do período barroco, vinha ao encontro da expectativa pelo preenchimento de supostas lacunas em seu repertório com obras de outros períodos históricos – uma das estratégias adotadas sobretudo pelo influente violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987) na prospecção de espaço mercadológico que refletisse a aceitação de seu instrumento – e de sua persona – pelo público, pelos colegas músicos e pelos empresários. Como o violão moderno é um instrumento relativamente novo, de meados do século XIX, a saída encontrada foi realizar transcrições de música de compositores como Scarlatti, Handel, Frescobaldi – que não escreveram para violão e nem para instrumentos de cordas dedilhadas – e mesmo de Weiss, Visée, Sanz, Roncalli – que produziram música para alaúde barroco e guitarra barroca, instrumentos aparentados ao violão mas diferentes o suficiente para exigirem, no processo de adaptação, um grau de intervenção e adaptação que caracterizaria transcrições³.

A presença das obras de Johann Sebastian Bach atribuídas ao alaúde⁴ nos programas de concerto de violonistas ao longo dos séculos XX e XXI é somente parte da intrincada trajetória histórica destas obras, pontuada mais significativamente por diálogos com as ideias preconizadas pelo movimento de interpretação historicamente informada e a publicação de edições e transcrições de variada inclinação, que vão desde trabalhos pioneiros como o de Francisco Tárrega (1852 – 1909)⁵ até os de artistas-pesquisadores⁶ que, mais recentemente, têm contribuído com o debate sobre história e musicologia⁶.

A atribuição destas obras ao alaúde quando de sua primeira publicação, no século XIX, baseou-se numa simplificação que acabou por perpetuar mitos sobre sua origem organológica acolhidos com entusiasmo por uma comunidade violonística

³ Para uma discussão pormenorizada sobre os processos de reelaboração musical que caracterizam arranjos, transcrições, etc., ver PEREIRA, 2011.

⁴ Utilizaremos a expressão “atribuídas ao alaúde” em nos referindo a estas obras em função da discussão disposta no capítulo 3.

⁵ Ver RIBEIRO, 2014.

⁶ ver CROTON, 2018; FERNANDEZ, 2021; HOPPSTOCK, 1994

ansiosa em ampliar o repertório de seu instrumento, com consequências importantes no que diz respeito a edições e transcrições.

Juntamente a isso, os estudos sobre tradução literária – particularmente no campo da poesia – têm fornecido valioso material de reflexão para a pesquisa teórica sobre transcrição musical desde a constatação de que há certos paralelos entre as duas atividades, iniciando um frutífero diálogo. Em seus desdobramentos mais recentes, com a relativização e problematização das ideias de “sentido da obra” e de anulação do tradutor, este debate histórico encontrou, no pensamento do filósofo francês Antoine Berman (1942-1991), um enriquecimento sobre a questão da maior ou menor liberdade do gesto tradutório.

De fato, a noção de que o cerne desta atividade está no “objetivo do traduzir” deu à tradução uma dimensão ética: com seu ideal de fidelidade, ela deve abrir, revelar, manifestar, acolher o estrangeiro ao seu próprio espaço de língua. Ora, se a obra é uma realidade carnal, tangível, viva no nível da língua, o objetivo ético do traduzir só pode estar ligado à letra da obra, à sua verbivocovisualidade⁷; a corporalidade da obra, conseqüentemente, é uma instância incontornável ao ato de traduzir, inseparável do compromisso de acolher a alteridade do original. À tradução literária cabe acolher os estrangeirismos⁸ – albergar a diferença, a alteridade – ao “coração materno” da língua.

As suítes de J. S. Bach atribuídas alaúde – BWV⁹ 823, 995, 996, 997 e 1006a – têm sido associadas ao repertório do violão desde sua publicação, ainda no século XIX, e, não obstante, a definição de sua instrumentação sofre de lacunas bastante sérias. No entanto, o que soa como um problema de autenticidade pode se tornar o trunfo

⁷ Termo cunhado por James Joyce (1882 – 1941) que representa a propriedade que as palavras possuem de expressar, a um só tempo, dimensões semânticas, sonoras e visuais, ou, em termos poundianos (POUND, 1991, p. 37), respectivamente, logopeia, melopeia e fanopeia, todas articuladas entre si na estruturação do poema.

⁸ O termo *estrangeirismo* será empregado, neste trabalho, para se referir às unidades ou estruturas comunicacionais estrangeiras ao meio para o qual são transferidas, tanto em literatura quanto em música. Ele não se refere à concepção da obra em seu meio original, mas aos resultados e implicações de sua transferência para outro meio.

⁹ BWV (*Bach-Werke-Verzeichnis*, ou “Catálogo de obras de Bach”, em tradução livre) é o sistema de numeração usado para identificar obras musicais de Johann Sebastian Bach agrupadas tematicamente (não cronologicamente). Os números BWV foram definidos por Wolfgang Schmieder em 1950, indicando o posicionamento no catálogo de obras de Bach intitulado *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*. Os números BWV são universalmente usados e aceitos.

para um projeto de transcrição que leve em conta sua gênese complexa, em diferentes períodos da vida do compositor, e a história acidentada de sua assimilação ao repertório: aí mesmo é que reside sua congenial adequação a um projeto de transcrição inspirado pelo trabalho de Berman em tradução, como tentaremos demonstrar. Aliás, foi a leitura de Berman pelos estudos em transcrição musical que evidenciou lacunas no tratamento desta música. Ao lado de abordagens tão diversas quanto significativas e paradigmáticas como as de Andrès Segovia, Gustav Leonhardt e Tilman Hoppstock –, a nossa poderia se valer de uma mirada transcricional propensa a albergar o que nela há de longínquo¹⁰, posicionando-se eticamente perante sua literalidade e criando condições adequadas à manifestação do código em que se expressa através do exercício de uma categoria decisiva para a linguagem barroca, princípio essencial subjacente ao pensamento e à criação musical setecentista (HALL, 2015, p. 85): a inventio (“invenção”).

¹⁰ A expressão “albergue do longínquo” à qual fazemos referência – a começar pelo próprio título desta dissertação – vem do nome da obra “A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo”, de Antoine Berman (BERMAN, 2013).

CAPÍTULO 1. REFLEXÕES SOBRE A TRANSCRIÇÃO MUSICAL INSPIRADAS PELA TRADUÇÃO LITERÁRIA

1.1. Um panorama da transcrição musical e uma proposta analítica

Por derivar-se da escrita (como demonstra sua etimologia)¹¹, a transcrição musical na tradição musical ocidental teve um desenvolvimento intimamente ligado, sobretudo, ao surgimento e ao aperfeiçoamento dos sistemas de notação musical (VALE, 2018, p. 19). Considerando-se que a maneira ocidental de se relacionar com a música – e o próprio entendimento do que é música (BERIO, 2006, p. 31) – passou por mudanças e revoluções pelos séculos, “as vicissitudes da transcrição musical ao longo deste caminho (...) autorizam-na a colocar-se como uma testemunha privilegiada desta transformação” (BARBEITAS, 2000, p. 89): uma investigação sobre seu papel na vida musical do Ocidente poderia perfeitamente produzir um viés sobre o qual estudá-la.

A construção do repertório de música instrumental no Renascimento europeu, por exemplo, foi possível graças ao menos a duas tendências ligadas à transcrição musical e decisivas para o período em questão: o rápido progresso da escrita polifônica no início do século XV, “facilitado por importantes melhoramentos no sistema de notação” (CANDÉ, 2001, p. 313) e a ampliação das possibilidades de impressão. “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, introduziu a partitura como objeto basilar da música ocidental” (VALE, 2018, p. 20). As edições de obras de vihuelistas italianos e espanhóis como Luys de Narváez (n. 1500 – 1555/1560), Luys de Milán (n. 1500 – 1561) ou Alonso Mudarra (c. 1510 – 1580) ilustram especificamente o fenômeno: veja-se, a título de exemplo, a publicação de inúmeras transcrições de itens da música vocal de Josquín des Prez (c. 1450 – 1521) devidamente adaptados para o instrumento de cordas dedilhadas (GRUNFELD, 2006, p. 81) por Luys de

¹¹ “Sabe-se que o termo *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)

Narváez em sua obra *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*, impressa em Valladolid em 1538.

Dado que a transcrição musical era uma prática completamente enraizada na tradição musical dos sécs. XV e XVI, quando também o conceito de *obra* e *autoria* não detinham rigidez similar à que verificamos no século XX, encontraremos em Johann Sebastian Bach um interesse notável na transcrição de suas próprias obras e das de outros compositores. Seu cotidiano proletário – com funções, em cada um dos empregos por ele exercidos, ligadas não apenas a composição, realização de cópias, ensaios e apresentações em diversas ocasiões públicas ou reservadas a membros da nobreza, mas também um sem número de atividades didático-pedagógicas, burocráticas, etc. – criava demandas que, por vezes, só poderiam ser atendidas com o reaproveitamento de material antigo¹². Além do mais, a prática da transcrição era uma forma de conhecer em primeira mão e estudar a fundo as invenções, inovações e desenvolvimentos técnicos e estilísticos de seus colegas (CHEUNG, 2000, p. 2).

Rodrigues (2015, p. 153) menciona 400 casos em que o compositor fez transcrições de obras de sua própria autoria; foram incluídas nessa categoria obras originais para instrumento de teclado transcritas novamente para teclado; instrumento solista para instrumento solista; instrumento de teclado para cantata; de concerto ou concerto grosso para cantata; de obra orquestral ou cantata para obra orquestral; cantata ou oratório para cantata ou oratório; de música de câmara para música de câmara com diferente instrumentação; de ária ou moteto para cantata, moteto ou missa; de

¹² O caso de seu emprego em Leipzig, de maio de 1723 até sua morte em 1750, é esclarecedor. Sua principal obrigação era o treinamento em canto dos alunos da Escola de S. Tomás; como eles deviam se apresentar nas várias igrejas da cidade, Bach se tornou responsável pela música de quatro delas: S. Nicolau, S. Tomás, S. Mateus e S. Pedro - cada uma exigindo música de um tipo diferente. Estas récitas eram geralmente mal ensaiadas, para o seu desespero. Os músicos com quem podia contar tinham escasso preparo e, assim que os meninos se tornavam mais aptos, completavam o curso e deixavam o coro, sendo preciso treinar os recém-chegados do início. Privações e lutas contra a carência de recursos humanos e materiais se somavam à estrutura disfuncional da escola: Bach respondia a duas dúzias de autoridades, incluindo reitor (a autoridade docente), conselho municipal (a autoridade civil) e o consistório (a autoridade eclesiástica). Raramente em harmonia, eles o cobriam de constantes reclamações, insultos e calúnias, o que se complicava com sua pouca inclinação aos modos diplomáticos: ele costumava devolver as agressões, tornando tempestuoso o ambiente de trabalho. Bach, como os demais professores, tinha de morar no edifício superlotado da escola, junto com os alunos. Seu apartamento, ainda que tivesse uma entrada independente, ficava ao lado das salas de aula, o que lhe roubava privacidade; e o barulho dos alunos se estendia noite adentro. Por força de seu contrato devia dar aulas de latim e, de quatro em quatro semanas, durante uma semana inteira, atuava como inspetor disciplinar das 4h da manhã às 8h da noite.

instrumento de teclado para concerto; dentre outros. O grupo com maior número de transcrições é o conjunto de cantatas, gênero em torno do qual Bach empreendeu, durante seus anos em Leipzig (entre 1723 e sua morte em 1750), um esforço exaustivo de sistematização de um ciclo anual de obras correspondentes ao calendário litúrgico (GARDINER, 2013, p. 284-342) que ele somente conseguiu sustentar por aproximadamente três anos.

Por outro lado, o número de obras de outros compositores transcritas por Bach – dentre os quais Reinken, Telemann, Weiss, Pachelbel, Vivaldi, Marcello, Corelli, Couperin e Albinoni – chega a 262 (RODRIGUES, 2015, p. 153), dos quais a maioria consiste no reuso de obras vocais, adaptadas, novamente, para comporem movimentos de suas cantatas.

Avançando no tempo, considere-se, complementarmente, a enorme disseminação durante as primeiras décadas do século XIX, nas maiores cidades europeias e americanas, de transcrições de obras orquestrais e de óperas, completas ou fragmentadas em trechos, para instrumentos de uso doméstico e cotidiano como o piano e o violão. Em 1804, o jornal *Taschenbuch für Freunde der Musik* destacava:

“Não é verdade que (...) todos os dias novas canções, coros, romances, duetos, trios, solos, sonatas, pot-pourris, chansons, contradanças, anglaises, valsas, minuetos, allemandes, rondós e mesmo concertos são criados, escritos, compostos, produzidos e arranjados para violão?” (GRUNFELD, 2006, p. 169, tradução nossa¹³).

O estabelecimento de um mercado de venda de partituras alimentava uma cadeia industrial que incluía compositores, editores, comerciantes, professores de música e construtores de instrumentos, dentre outros profissionais que se incumbiam de tornar possível a prática bastante disseminada entre a burguesia e a nobreza – de quem se esperava algum grau de adestramento musical – de se executar trechos favoritos de óperas e ballets em casa (idem, p. 163).

Mas não somente de versões facilitadas ao cotidiano de músicos amadores viveu a transcrição europeia oitocentista: numa outra direção, encontramos em Franz Liszt (1811 – 1886) um de seus cultores mais significativos e influentes, sumamente dedicado às suas diferentes possibilidades e aos seus potenciais e implicações

¹³ Do original: “Isn’t it true that (...) every day new songs, choruses, romances, duets, trios, solos, sonatas, potpourris, chansons, contredances, anglaises, waltzes, minuets, allemandes, and rondos, yes even concertos, are created, written, composed, produced, and arranged for guitar?”

artísticos e filosóficos, conforme se depreende dos escritos que deixou sobre o tema. A partir da década de 1830 ele passou a usar o termo “transcrição” para indicar desde adaptações feitas para o piano de obras originalmente compostas para outros meios até fantasias livres sobre temas de óperas ou de obras sinfônicas – como as “paráfrases” ou as “reminiscências”; ele chegou a realizar transcrições de obras de aproximadamente 100 diferentes compositores (GROVE, 1954, p. 264–316). O pianista Vladimir Horowitz (1903 – 1989), numa entrevista no ano imediatamente anterior ao de seu falecimento, dizia que se arrependia de nunca ter tocado as transcrições de Liszt das sinfonias de Beethoven para piano em público:

“São as maiores obras para piano, obras tremendas” ele diz. Transcrições de sinfonias de Beethoven, sempre tidas como algo inúteis, são as maiores obras para piano? Maiores do que, digamos, as sonatas de Beethoven? Sim, Horowitz responde, no sentido de que estas partituras de Liszt são argumentos sobre do que o piano é capaz – para que, em essência, o piano foi feito. ‘Para mim, o piano é a orquestra’, ele diz. “Eu não gosto do som do piano como piano. Eu gosto de imitar a orquestra – o oboé, o clarinete, o violino e, é claro, a voz humana. Cada nota destas sinfonias está nestas obras de Liszt” (TOMMASINI, 2019, tradução nossa¹⁴).

Dentre as inúmeras finalidades a que se prestou a transcrição musical ao longo do tempo, a função de ampliação do repertório de certos instrumentos parece constituir antes uma exceção do que a regra numa história que demonstra sua utilidade ampla e disseminada e o conteúdo a um tempo didático, analítico e crítico de seu exercício. O quinto volume do Grove’s Dictionary of Music and Musicians (1910) a descreve de forma depreciativa, apontando a sua suposta desconsideração por parte de músicos “sérios e íntegros” e relegando-a a suas funções pedagógicas; no decorrer do século XX o mesmo dicionário ilustraria uma mudança de perspectiva (BESCHIZZA, 2017, p. 18).

A importância destas práticas em música transparece não apenas de seus impactos no desenvolvimento do repertório de vários instrumentos – como o violão – mas também do grande número de pesquisas e estudos que, mais recentemente, as escolheram como tema de investigação. É possível dizer que nas últimas décadas há um interesse considerável pelo tema da transcrição musical na universidade

¹⁴ Do original: ““These are the greatest works for the piano, tremendous works,” he said. Transcriptions of Beethoven symphonies, long thought of as a little trashy, as the “greatest works” for the piano? Greater than, say, Beethoven’s piano sonatas? Yes, Horowitz said, in the sense that these Liszt scores are arguments for what the piano is capable of — for what the piano, in essence, is meant for. “For me, the piano is the orchestra,” he said. “I don’t like the sound of a piano as a piano. I like to imitate the orchestra — the oboe, the clarinet, the violin and, of course, the singing voice. Every note of those symphonies is in these Liszt works.””

brasileira como se depreende da produção acadêmica dedicada ao tema. Antunes (2012), ao mapear a produção de dissertações e teses relacionadas apenas ao violão nos programas de pós-graduação de todo o Brasil encontrou, somente entre os anos de 1991 e 2007, 10 produções que se debruçam sobre o assunto, incluindo um método de transcrição (WOLFF, 1998)¹⁵.

De fato, a reflexão teórica sobre a transcrição musical, que começou a ganhar mais força ao longo dos séculos XIX e XX – malgrado tenha sido durante muito tempo sustentada por discussões “marcadas muito mais por idiosincrasias e preconceitos do que exatamente pela reflexão cuidada, pelo olhar atento, pela busca de uma teoria” (BARBEITAS, 2000, p. 90) –, ganhou renovado fôlego graças à pesquisa acadêmica em música. Foi aí que se tornou possível, nas últimas décadas, a constatação de semelhanças entre esta prática e a da tradução literária e a consequente novidade em sua abordagem analítica. Em sua diversidade, os trabalhos de pesquisa surgidos desta aproximação demonstram o estabelecimento de diálogos entre os dois campos com desdobramentos múltiplos na área da música que vão desde a análise conceitual dos fenômenos em questão até uma produção artística cuja novidade seria impensável sem ela. Discutiremos mais sobre estas pesquisas no item 1.2.

A aproximação entre a tradutologia e os estudos sobre transcrição musical, dentre seus desdobramentos mais recentes, se depararam, à vista disso, com a relativização e problematização das ideias de “obra”, “autoria”, “sentido da obra” e de anulação do tradutor/transcritor (BARBEITAS, 2000, p. 90), e este debate histórico encontrou, no pensamento do filósofo francês Antoine Berman (1942-1991), um enriquecimento sobre a questão da maior ou menor liberdade do gesto tradutório, salientando implicações éticas e humanas da transcrição musical. Nos aprofundaremos um pouco mais neste assunto no capítulo 2.

Se à transcrição musical comumente se atribui um conjunto de regras supostamente aplicáveis a qualquer obra, no debate (ademais muito mais antigo e maduro) sobre tradução parece haver uma compreensão de que cada obra pede um gesto

¹⁵ Embora o método de Wolff tenha sido produzido em seu doutorado numa instituição estrangeira (a Manhattan School of Music, nos EUA), o fato de ele ser um pesquisador ligado há muitos anos à UFRGS corrobora a demonstração do interesse brasileiro pelo tema.

tradutório diferente perante a língua para que se projeta traduzir; uma negociação específica (ECO, 2007, p. 97).¹⁶ Enquanto isso, a teorização parece se voltar para aspectos mais amplos – em especial a questão literalidade versus clareza. O próprio Berman, ao propor o termo “tradutologia”¹⁷, que não é novo, o conceitua como “a reflexão da tradução sobre si mesma a partir de sua natureza de experiência” (BERMAN, 2013, p. 24) para sublinhar a perspectiva de que o processo de tradução não admitiria teorias propriamente ditas, por ser um “espaço babélico”, refratário a totalizações, preferindo a reflexão sobre a experiência. A tradução deve ser vista como um fenômeno cuja “essência plural” (BERMAN, 2013, p. 31) recusaria metodologias pré-estabelecidas, sendo necessário o exame de cada obra, uma a uma.

Em que pese a função eminentemente prática da atividade transcricional tradicional, é preciso reconhecer a importância da reflexão teórica fomentada por ela, de Liszt a Berio, para ficar em apenas dois casos, para estimar devidamente a relevância histórica de seu recente diálogo com os estudos de tradução que, ao evidenciar os problemas relacionados aos pontos de partida e chegada, pode tornar possíveis conduções teóricas e práticas que façam jus a suas profundas implicações filosóficas e musicais.

1.2. A pesquisa sobre transcrição musical em diálogo com os estudos sobre tradução literária: uma revisão bibliográfica

Por adequar-se ao objeto de estudo consubstanciado através da produção escrita, acadêmica ou não, consideraremos a pesquisa bibliográfica como o levantamento elaborado

¹⁶ Haroldo de Campos tenta mapear procedimentos comuns e até criou nomenclaturas para modalidades de traduções, conquanto estas sejam motivadas justamente por diferentes propostas tradutórias.

¹⁷ “Este (relativo) neologismo já é monopólio dos nossos metodologistas e comparativistas (...) como se 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 revolvente de uma reflexão.” (BERMAN, 2007, p. 18/19)

“a partir de material já publicado, constituído principalmente de: livros, revistas, publicações em periódicos e artigos científicos, jornais, boletins, monografias, dissertações, teses, material cartográfico, internet, com o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo material já escrito sobre o assunto da pesquisa” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 54).

Nosso rastreamento de pesquisas que relacionem tradução literária e transcrição musical acusou, até agora, a existência de trabalhos que: 1) aludem à relação tradução/transcrição; 2) usam certas ferramentas da tradutologia em transcrições musicais; 3) refletem criticamente sobre a relação tradução/transcrição; 4) partem daí para lançar novas proposições para a transcrição musical que resultam, em alguns casos, em experimentos musicais efetivos.

Discutiremos cada uma dessas abordagens e as contribuições específicas das pesquisas que a elas aderem, organizando-as em ordem cronológica.

1.2.1. Trabalhos que aludem à relação tradução/transcrição

Por terem por objetivo primordial temas alheios à transcrição musical, os três trabalhos deste grupo tão somente aludem mais ou menos ligeiramente à relação entre a transcrição musical e a tradução literária e constituem um importante indicador de uma analogia imediata que se pode fazer entre as duas práticas.

Após apontar a existência de semelhanças entre ela e a tradução de poemas, Adler (2003, p. 666) comenta rapidamente sobre a irrelevância de possíveis críticas dos falantes da língua original perante a possibilidade de aqueles que não a dominam terem acesso a uma dada obra. Sua reflexão não passa deste comentário legitimador, após o qual passa a demonstrar a importância histórica da prática de transcrição musical sublinhando que, por vezes, quando grandes poetas realizam traduções, são capazes de criar obras primas: quer-se um manual de orquestração prático e objetivo.

O caso de Michel Jarrel é exemplar: ao analisar sua transcrição dos Três Estudos para piano de Debussy para orquestra ele se pronuncia: “A orquestração é como uma tradução” (JARREL, 2007, p. 105). A discussão de temas caros à tradutologia – como a necessidade de remodelar a obra em seu processo de reelaboração e a

consequente controvérsia – ocorre sem que o autor elabore suas associações com ela.

Já Yang (2014), não obstante propor a transcrição para piano como tradução em música já no título de seu trabalho, apenas menciona a suposta correlação entre as duas áreas em duas ocasiões (p. 3 e p. 4), prestando-se ao registro de sua proposta artística levada a efeito com a realização de concertos com obras transcritas para seu instrumento.

1.2.2. Uso de ferramentas da tradutologia em transcrições musicais

Neste grupo encontramos autores do campo da música que partiram da percepção de semelhanças e paralelos possíveis entre a tradução literária e a transcrição musical para perscrutarem, nos estudos de tradução, ferramental para seus respectivos esforços transcritivos.

A dissertação de Antônio Afonso Gonçalves (2014) dedica um capítulo a uma associação entre obra e interpretação – cabendo a esta dar vida àquela pela ação do intérprete - à essência analítica da atividade da tradução para, daí, defender a transcrição musical como mais um fenômeno da interpretação musical.

Já a comunicação de Ruas Júnior (2016) admite a análise de Pereira (2011) (que mencionaremos mais a frente, no item 1.2.3), abordando os paralelos entre tradução e transcrição como formadores de um referencial para a compreensão da transcrição musical como atividade crítica e de viés criativo, adotando o procedimento de “reelaboração musical” desenvolvido por Pereira como parâmetro de trabalho.

Após familiarizar-se com instâncias vinculadas a seu trabalho de transcrição – as linguagens de origem e de destino, a linguagem do compositor e a obra que deseja transcrever – e fazer uma breve consideração sobre as relações entre tradução literária e transcrição, João Victor Bota (2017) recorre, em sua tese de doutorado, a um expediente inspirado na prática de tradutores:

“Ana Helena Rossi (...) enfatiza que ‘a redação do diário de tradução torna-se um instrumento metodológico fundamental para o tradutor não se esquecer dos problemas encontrados, nem das respostas dadas, nem das possíveis interrelações existentes nas escolhas tradutórias” (BOTA, 2017, p. 99).

Escrever a respeito do cotidiano prático de seu processo de transcrição musical, em que ele produz uma versão para banda sinfônica do *Rudepoema* de Heitor Villa-Lobos, originalmente escrito para piano e transcrito pelo próprio compositor para orquestra, seria para ele a contrapartida natural ao estudo dos conceitos de negociação e reelaboração radical do escritor Umberto Eco (2007) que, segundo ele, “mesmo com diferenças de nomenclaturas e certas divergências conceituais, de uma forma ou de outra permeiam os trabalhos de grandes tradutores e teóricos da tradução como Paulo Ronái, Boris Schnaiderman, Haroldo de Campos e Cyril Aslanov” (2007, p. 6).

Em artigo publicado no mesmo ano¹⁸, Bota descreve sua transcrição do *Agnus Dei* de Krzysztof Pendereck (originalmente escrito para orquestra) para banda sinfônica - novamente à maneira de um diário de tradução.

1.2.3. A reflexão crítica sobre a relação entre tradução e transcrição

Aqui, dentre as reflexões que procuram amadurecer criticamente as possibilidades de aplicação dos estudos de tradução na transcrição musical, encontra-se aquele que é, até onde sabemos, o trabalho pioneiro em não apenas propor tais semelhanças, mas investigar a prática transcricional lançando mão das ferramentas desenvolvidas pelas teorias da tradução, possivelmente inaugurando este campo de pesquisa: o artigo “Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia” (BARBEITAS, 2000, p. 89-97), em seu propósito de aproveitar milênios de amadurecimento teórico nos estudos de tradução para “revigorar” o pensamento transcricional, considera a prática de transcrição como “testemunha privilegiada” dos processos históricos e linguísticos em música, debate a sacralização do original nos conceitos de “obra”, “autor” e “transcrição” e lança mão de Haroldo de Campos (1929 – 2003) e Mário Laranjeira

¹⁸ BOTA, João Victor. O processo criativo musical envolvido na transcrição da composição *Agnus Dei* de Krzysztof Penderecki. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.17 - n.2, 2017, p. 177-188

para denunciar uma “irreflexão” entre os músicos sobre o tema, perante a qual procura se contrapor.

Em seu *Listen: a history of our ears* (SZENDY, 2008), publicado originalmente em 2001 na França, o musicólogo Peter Szendy defende a tese de que a transcrição e o arranjo são, acima de tudo, uma certa *escuta* de uma obra. Ele cita Liszt, que dizia, a respeito de sua versão pianística da *Sinfonia Fantástica* de Hector Berlioz: “Tentei escrupulosamente, *como se se tratasse de uma questão de traduzir um texto sagrado*, levar para o piano não apenas a estrutura musical da sinfonia, mas também os efeitos e os detalhes” (2008, p. 48, tradução nossa¹⁹, destaque do autor). Explicando a analogia, o autor recontextualiza a transcrição pelo prisma de teorias recentes da tradução, dando bastante espaço ao “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin (1892 – 1940) (BENJAMIN, 2008).

De 2002 é o artigo “La Traducción de la Música” de Juan Francisco Sans, que faz uma reflexão de fôlego sobre a aplicabilidade das teorias tradutológicas de George Bastin, expostas em “¿Traducir o adaptar?/Estudio de la adaptación puntual y global de obras didácticas” (1998), à análise da orquestração de obras de compositores venezuelanos de vários períodos e estilos.

Para a supracitada pesquisadora Flávia Pereira (2011), a transcrição não é a única forma de reelaboração musical associável à tradução; o primeiro capítulo de sua tese estende tal paralelo à orquestração, à redução, ao arranjo, à adaptação e à paráfrase. Ela menciona ainda semelhanças entre o pensamento transcricional de Jarrel (citado acima), Peter Szendy (idem) e Haroldo de Campos (p. 37).

Em 2013, Barbeitas e Dutra dedicam a segunda parte de seu artigo²⁰ à análise de uma “trilha comum à tradução e à transcrição” composta de “problemas semelhantes (...) e soluções que podem ser compartilhadas”. Os autores se debruçam sobre a preservação da forma, salientando a problemática da conservação da materialidade da palavra e suas implicações timbrísticas, tanto no poema quanto na música. Eles lançam mão do pensamento de Augusto e Haroldo de Campos e seu conceito de

¹⁹ Do original: “I scrupulously tried, *as if it were a matter of translating a sacred text*, to carry over to the piano, not only the musical framework of the symphony, but also the effects and the details.”

²⁰ BARBEITAS, Flavio Terrigno; DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. Transcrições para voz e violão das canções de Alberto Nepomuceno: traduzindo um nacionalista romântico. VII Simpósio Avadêmico de Violão da EMBAP, p. 85–97, 2013.

“transcrição” para refletir sobre a possibilidade de, sendo impossível a tradução do timbre, utilizar “aproximações por outras vias auxiliares na produção de sentido, mesmo que não exatamente de caráter formal”, no que se debruçam sobre o critério “plagiotrópico”:

“as aproximações em uma tradução não se estabelecem apenas entre elementos de mesma natureza: elementos preponderantemente semânticos de uma obra de partida podem relacionar-se a elementos preponderantemente formais na obra de chegada e vice-versa; elementos formais da obra de partida, por outro lado, podem se relacionar a elementos contextuais da obra de chegada – e assim por diante, em intrincados e oblíquos modos de inter-relação”. (BARBEITAS E DUTRA, 2013, p. 89)

Este critério, quando trasladado para a música, leva os autores a se servirem do conceito – originário da semiótica – de “primeiridade” (a ideia de algo que é “tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa”) para debaterem a transcrição de obras brasileiras para o violão em que, ao se renunciar ao timbre do instrumento original – no caso, geralmente o piano – abre-se um potencial de aculturação, já que o instrumento de chegada “se insere forte e inequivocamente na tradição musical brasileira” (p. 91).

Anderson Reis dos Santos produziu em sua dissertação de mestrado (SANTOS, 2017) uma transcrição completa para voz e violão do ciclo de nove canções do compositor Waldemar Henrique (1905-1995) intitulado *Lendas Amazônicas*. Em seu segundo capítulo (p. 48), o autor se debruça sobre temas dos estudos de tradução, refletindo sobre suas possíveis implicações na prática musical de intérpretes e transcritores e afirmando sua intenção de conotar a transcrição como “operação análoga à tradução” em seu próprio trabalho transcritivo, dando considerável ênfase ao aproveitamento do idiomatismo do instrumento de destino (p. 123).

Em 2019, durante a XVI Conferência Internacional “Musica Practica – Musica Theoretica”, realizada em Poznań, a musicóloga polonesa Małgorzata Grajter publicou o artigo “Is music „translatable”? Theory of invariant core in studies on musical transcriptions and arrangements”. Nele, valendo-se da teorização sobre tradução realizada por Anton Popovič, a autora experimenta o uso do conceito de “núcleo invariável”²¹ (“*invariant core*”) como ferramenta analítica para verificar a

²¹ “O núcleo invariável em música pode, portanto, ser representado por elementos sintáticos estáveis, básicos e constantes de uma peça musical, i.e. padrões melódicos, rítmicos e harmônicos que

presença de elementos variáveis e invariáveis em diferentes transcrições de uma mesma obra – no caso, três versões para piano solo da canção *Adelaide*, de Ludwig van Beethoven, realizadas por Thalberg, Maylath e Liszt.

O sexto volume da coletânea *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance* traz um artigo de Maciel e Barbeitas (2021) no qual os autores realizam uma análise da transcrição para dois violões de Sérgio Assad da *Sonata Op. 22* para piano de Alberto Ginastera. Servindo-se dos conceitos de tradução e ressignificação da linguagem musical e discutindo o processo de mudança do contexto idiomático como ação crítica do transcritor, cujo domínio da linguagem do instrumento de destino permite-lhe reconstruir criativamente os próprios significados da obra original, o capítulo flagra este gesto transcricional como correlato a proposições da tradutologia e da literatura comparada de Susan Bassnett, H. G. Gadamer, Márcia A. P. Martins e Haroldo de Campos.

O livro *Música de escritura: O maximalismo na obra musical de Flo Menezes* (2022) possui um capítulo do pesquisador Flávio Monteiro intitulado *A transcrição na obra de Flo Menezes: (re)invenção da transcrição maximalista*. Nele pretende-se demonstrar – através da análise de procedimentos estruturais e formais – as aproximações conceituais entre o pensamento de Haroldo de Campos sobre tradução e transcrição e o uso deste conceito em três obras de Flo Menezes que, se rejeita inteiramente a transcrição e mesmo a citação como procedimentos em sua prática composicional, guarda uma relação até pessoal com o grupo de artistas e pesquisadores que desenvolveram estes conceitos em sua prática acadêmica e literária²².

1.2.4. Novas abordagens para a transcrição musical a partir da reflexão sobre suas relações com os estudos de tradução

permanecem inalterados durante o processo de arranjo”. (GRAJTER, 2019, p. 3, tradução nossa, do original: “Invariant core in music can therefore be represented by stable, basic and constant syntactic elements of the musical piece, i.e. melodic, rhythmic or harmonic patterns, which remain unchanged during the process of arrangement”.)

²² “(...) seu pai, Florivaldo Menezes, e seu irmão, Philadelpho Menezes, foram importantes poetas paulistas ligados a movimentos de vanguarda, como a Poesia Concreta e a Poesia Sonora. A convivência com ambos, além de sua própria trajetória musical e intelectual, o levou a conhecer e dialogar com poetas como Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, entre outros.” (MONTEIRO, 2022, p. 82)

Os trabalhos a seguir partem das reflexões sobre as interfaces entre a atividade transcricional e a tradutologia para motivar experimentos artístico-musicais originais.

A segunda das seis preleções de Luciano Berio apresentadas entre 1993 e 94 pelas Charles Eliot Norton Lectures, da Universidade de Harvard, é dedicada ao tema da transcrição musical²³. O escopo dado pelo autor ao termo é amplo – abrangendo “da experiência musical propriamente dita à sua descrição verbal, do som de um instrumento para o de outro, ou da leitura silenciosa de um texto musical à sua performance” (BERIO, 2006, p. 31, tradução nossa²⁴). Isso não o impede de associá-lo à tradução literária já a partir do título – “Translating Music”. Para ele, o sentido e a utilidade dos problemas da tradução literária, particularmente em obras do século XX, correlacionam-se a certos eventos da história da música europeia mesmo havendo limites em tal associação – que ele não se furta a evidenciar:

“A observação sobre a tradução literária pode ser aplicada, por analogia, à tradução em música, em outras palavras, à transcrição? Definitivamente sim (...). A linguagem é um instrumento de comunicação verbal comum e prático, mas também pode ser literatura, prosa e poesia. A música é sempre “literatura”, e suas transcrições, que muitas vezes implicam uma vasta e complexa rede de interações, nunca apresentarão ao seu autor o dilema que o tradutor de poesia deve muitas vezes enfrentar: ser mais fiel ao significado ou à redação de um poema, ou seja, trair uma dimensão em prol da outra” (BERIO 2006, p. 32; tradução de Flávio Monteiro [MONTEIRO, 2022, p. 49]).

Berio encara a música como linguagem e, como tal, definida por sua redução última – a possibilidade de transcrição (!) – e à sua encarnação primeva: a voz.

Na comunicação “Sobre Transcrição e Tradução: experiência, reflexão, o elo entre as possibilidades de leitura e a esquizofrenia poética”, de 2016, os autores Vale e Barbeitas direcionam a reflexão em tradução literária e transcrição musical para a relação entre a obra de arte – como complexo centralizador e aglutinador das possibilidades de leitura – e o papel do fruidor – como responsável pela manutenção possível do tecido de referenciais e sentidos. Aqui temos uma contribuição deste campo de estudos para além de seu território habitual, indicando implicações correlatas à filosofia da música, à semiótica e à fenomenologia.

²³ BERIO, Luciano. *Remembering The Future*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006.

²⁴ Do original: “(...) from the actual musical experience to its verbal description, from the sound of one instrument to another, or from the silent reading of a musical text to its performance.”

A tese de Vale²⁵ (2018) abre um novo panorama a esta discussão lançando mão do pensamento de Walter Benjamin e Antoine Berman. Após reconhecer, na história da transcrição musical, uma tendência bastante generalizada a “privilegiar o melhor funcionamento da obra no instrumento para o qual é realizada a transcrição” (VALE, 2018, p. 5) – levando, segundo o autor, a uma possível distorção das estruturas expressivas da peça de origem, particularmente quando derivadas da interação entre idiomatismo instrumental e discurso musical –, Vale se dedica a desenvolver, a partir do conceito de *estrangereirismo* presente nas teorizações tradutológicas pós-Goethe, uma relação “mais ética e poética com a obra de origem” (idem).

Ainda por este viés, Vale une-se novamente a Barbeitas para publicar em 2020 o artigo “O processo de geração de sentidos e sua importância para a transcrição de uma obra musical”, em que problematiza-se a primazia histórica da “submissão ao universo idiomático-estético de chegada” - na medida em que o transcritor “distorce o tecido expressivo-significante em potência no texto de origem” ao privilegiar a “operacionalidade da obra no instrumento para o qual transcreve”.

Os dois trabalhos exemplificam uma guinada de abordagem na transcrição musical motivada pelo seu estudo à luz da tradutologia e evidenciam o potencial criativo e artístico deste campo de estudos.

Flávio Monteiro dedicou sua dissertação de mestrado²⁶ (2022) a uma explicação mais pormenorizada do conceito de transcrição proveniente da multifacetada reflexão tradutológica de Haroldo de Campos (de cujo artigo de 1967, “A tradução como criação e como crítica”, parafraseia o título) e de suas implicações quando apropriado por músicos transcritores; de acordo com o autor, seu uso por estes carecia de “um melhor entendimento” e, com efeito, ele realiza uma síntese cuidadosa dessas ideias para aplicá-las à prática de transcrição musical num contexto particularmente afim à poética de Haroldo de Campos: o da chamada Música Nova. Sua conclusão coloca transcrição e transcrição em polos opostos: “assim como Haroldo de Campos postula que quanto mais ‘difícil’, menos traduzível

²⁵ VALE, Victor Melo. A Tradutibilidade do Sentido: O processo de transcrição musical. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

²⁶ MONTEIRO, Flávio. Transcrição em música: a transcrição como criação e como crítica. 2022. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, SP.

é um texto, mais transcriável ele se torna, podemos pensar que quanto menos transcritível uma música, mais transcriável ela se torna” (MONTEIRO, 2022, p. 52).

A amplitude das concepções de Berio sobre a transcrição formam o ponto de partida para o artigo de Vasconcelos²⁷ (2023) que, mantendo o diálogo com os temas da tradução literária, traz ao debate outros compositores e teóricos e tematiza suas profundas implicações para a performance, interpretação e criação musical.

1.2.5. Conclusões da revisão

O levantamento realizado para esta revisão demonstra que a maioria dos autores do grupo 2 utiliza o conceito de transcrição – malgrado (ou, quem sabe, justamente por) sua aparente volatilidade – para justificar uma maior ou menor liberdade com que fazem suas transcrições.

Paradoxalmente, o mesmo conceito é emprestado por Menezes (grupo 3) (MONTEIRO, 2022, p. 81) em sua recriação e sua negação à transcrição e mesmo à citação.

Há uma desproporção evidente entre os milênios de reflexão da tradutologia e os séculos de atividade transcricional em música, ainda mais se se considera que a faceta reflexiva e crítica desta última somente desponta em meados do século XIX e vem ganhando status de campo de pesquisa acadêmica apenas muito recentemente, em princípios do século XXI.

Seria de grande valia o desenvolvimento de análises das limitações do uso dos temas dos estudos de tradução para a reflexão sobre transcrição musical.

Também ousamos fazer um convite aos estudiosos da tradução literária: seria interessante se, num movimento inverso e mutuamente enriquecedor, os estudos em tradução passassem a emprestar algo das reflexões em torno da transcrição musical.

²⁷ VASCONCELOS, Felipe. Transcrição musical: criação e análise em cinco abordagens influenciadas por Luciano Berio. Revista Vórtex, Curitiba, v.11, n.1, p. 1-22, Abril, 2023.

1.3. Da tradução literária às poéticas da transcrição: o processo de geração de sentidos

O capítulo 2 trará uma digressão sobre os estudos de tradução e, em particular, sobre o pensamento de Antoine Berman. A discussão a seguir, conseqüentemente, em encerrando o capítulo 1, será de suma importância para conectar as ideias tradutológicas exploradas no capítulo 2 à sua realização em transcrição musical propriamente dita no capítulo 4.

A adoção de temas dos estudos de tradução pelos pesquisadores do campo da transcrição musical é uma abordagem específica em um campo já de si repleto de debates, abarcando a conveniência e a qualidade das adaptações, as diversas categorias transcritivas e a própria experiência analítica implícita na transcrição, dentre outros temas. Pode-se dizer que a grande maioria deles “parte da função eminentemente prática, historicamente estabelecida, que constituiu [a transcrição musical] como um recurso para suprir lacunas do repertório” (VALE, BARBEITAS, 2020, p. 3); de uma concepção transcricional geralmente prisioneira, com efeito, das leis e estruturas que regem o universo idiomático de destino, ou seja,

“da rede de conjuntos e procedimentos técnico-mecânicos que formam o idiomatismo do instrumento para o qual a obra é transcrita. Toda a tradição transcricional baseada nesse princípio tem alimentado a tentativa de silenciar e pasteurizar aqueles comportamentos (...) em potência no texto musical de origem, que se revelassem estranhos ao melhor rendimento possível no instrumento de destino e no novo espaço idiomático” (idem).

A “tradição transcricional” apontada por Vale e Barbeitas é claramente coincidente com as correntes tradicionais da tradução poética que vêm sendo alvo de um processo já avançado de desconstrução crítica desde ao menos o século XIX. Identificar as possíveis compatibilidades teóricas e estéticas entre transcrição e tradução vem se demonstrando (como disposto no item 1.2) uma das formas possíveis de desatar maior consciência dos princípios subjacentes às práticas transcritivas para, no melhor dos mundos, desvelar novas possibilidades.

A condição transitiva de toda atividade tradutória, como, ademais, de todo processo transcricional, nos faz admitir a existência de dois campos informativos: um geográfico – onde se inserem e debatem os caminhos do processo transitivo com

seu ponto de partida e ponto de chegada – e outro, composicional – onde se negocia a persistência de seus materiais. Vale e Barbeitas (2020, p. 5) os expressaram, respectivamente, com as perguntas “de onde e para onde se estabelece o ato tradutório?” e “o que está ou deveria estar em deslocamento na tradução?”. Esta grande problematização traz, em seu interior, o consenso a que grande parte dos estudos contemporâneos em linguística e tradução parecem ter chegado: a construção semântica é o resultado da interseção entre o universo inteligível das ideias e o universo mecânico da língua, numa relação tensa e de retroalimentação em que a comunicação se funde e refunde continuamente. Se o funcionamento de uma dada língua é singular, para todo e qualquer idioma, a construção do sentido também será única e excepcional, por resultar do recorte de visão de mundo a que se liga inextricavelmente. A problemática da autotradução é um caso extremo em que isto resta demonstrado:

“(...) o autor, embora seja a mesma pessoa, não tem sempre a mesma personalidade independentemente da língua que está falando e na qual está escrevendo. Uma língua dita certo tom, certo jeito que é irredutível em outra língua, de modo que o tradutor que se reescreve em outro idioma (mais do que se traduz para ele) tem outro estilo, outro gosto e até outra concepção de mundo” (ASLANOV, 2015, p. 12-13).

O autor que se traduz a si mesmo produz *outro si*. Os sintagmas internos de cada língua são em si mesmos paradigmas específicos, uma visão de mundo que é parte integrante *daquela e daquilo* que se quer expressar.

A pergunta relativa ao campo informativo geográfico – “de onde e para onde se traduz?” – ganha contornos peculiares no debate sobre transcrição: mas a própria noção de territorialidade musical é difusa e vem sendo alvo de um debate que ainda se encontra em pleno desenvolvimento (COOK, 2006). Nas tradições orais, que

“de forma mais radical dependem dos meandros da cultura e da memória social, uma infinidade de redes intertextuais percorre os produtos estéticos e é responsável por seus processos de significação, influenciando não somente na reprodutibilidade, mas, antes, na própria organização material do produto” (VALE, BARBEITAS, 2020, p. 7).

Dado que a prática da performance se liga à territorialidade musical nas culturas de tradição oral, como articular as propriedades geográficas em obras musicais da tradição escrita?

Se o recurso notacional é acessível somente àqueles nele iniciados, este universo musical dependerá, para se submeter à fruição dos demais, de uma leitura já

realizada da obra, uma pré-fruição consumada do texto musical, o que cria a necessidade de um mediador – o intérprete.

“Se regredirmos para o momento em que a partitura é realizada pelo compositor, só encontraremos marcas (hábitos, memória, percepções, outras grafias, remissões, etc.). Se formos adiante, esta partitura será, ela mesma, uma escrita sobre a qual o intérprete realizará sua escritura, isto é, ele colocará suas marcas sobre a própria partitura e gerará outros traços, resultado da interação entre as possibilidades de leitura, fruto de seus hábitos. O resultado é uma performance que por sua vez é, ela mesma, uma escrita sobre a qual o ouvinte aplica sua escritura e realiza sua interpretação (perceber é escrever) e, assim, infinitamente.” (ZAMPRONHA, 1998, p. 212)

A existência do intérprete é uma das especificidades da atividade musical em relação à leitura literária e deve ser levada em conta ao se tentar aproximações entre a tradução e a transcrição. Não obstante, como já foi dito (item 1.1), por derivar-se da escrita, a transcrição teve um desenvolvimento bastante ligado aos sistemas de notação e é justamente na música de tradição escrita que encontra seu espaço de ação natural.

O impulso da busca por fidelidade – quase um dogma da atividade interpretativa musical de tradição escrita em suas diversas instâncias, presente nas atividades de tradução e transcrição e também na musicologia moderna, como sintomaticamente atesta a existência do movimento de Interpretação Historicamente Informada – reflete, efetivamente, um ímpeto de eticidade para com os estilemas de cada obra e a rede de intertextualidades expressivas e culturais que subsistem em suas “entranhas”. A defesa do texto de origem, por referir-se, em última análise, à consideração para com a narrativa estético-composicional de seu criador, é um dos constructos evidentes desta ética.

Com efeito, “a melhor forma de confrontar, por via direta, a *inventio* de uma obra musical de tradição escrita e razão de sua teia de relações expressivas, é por meio de sua própria escritura” (VALE, BARBEITAS, 2020, p. 9). Não se trata aqui, no entanto, de uma sacralização paralisante do texto; consideremos apenas, no intuito dessa discussão, que se a origem do objeto artístico se encontra consubstanciada na materialidade de seu registro, sede primeira de sua primeira inteligibilidade – é daí mesmo que parte a solução da questão geográfica: “o acesso às relações expressivo-mecânicas, as infinitas possibilidades de performance, a experiência e o processo de fruição, todos esses direcionamentos [têm] como fonte (...) o texto [musical]” (idem). A busca mesma por um acesso mais íntimo ao universo de

referências estéticas do autor, num trabalho investigativo de aculturação profunda, tem por base e motivo de ser a peça, a música, até porque esta experiência de saturação informacional objetiva dar-lhe vida, voz, dizer. A exemplo da poesia, enquanto unidade totalizante cada peça de música gera o seu próprio código, do qual é a única e insubstituível mensagem (LARANJEIRA, 2003, p. 59).

Isso nos leva ao outro núcleo informativo – aquele que se desenvolve em torno dos materiais composicionais em operação na transcrição. Se tomarmos como ponto de partida, novamente, os sentidos ético e poético inerentes à operação tradutória²⁸, na transcrição, “a raiz composicional não apenas deve ser inteiramente esmiuçada pelo transcritor, como também deve configurar o núcleo que regula os procedimentos e as escolhas a serem tomadas na tarefa transcritiva” (VALE, BARBEITAS, 2020, p. 11). A transcrição coloca em jogo os elementos integrantes da unidade informativa como peças de um quebra-cabeça²⁹: a relação entre o idiomatismo instrumental e os materiais musicais, o significado poético da obra em seu respectivo período histórico e o reconhecimento do gesto composicional.

“O acolhimento dos estrangeirismos, a sobreposição linguística formada por essas teorias, a proposta de perceber a língua para onde se traduz como estrangeira a si mesma, todos esses são procedimentos que formariam a verdadeira essência do ato de se traduzir. Analogamente, acreditamos que o processo transcricional opera, ou deveria operar, através dos mesmos princípios” (VALE, BARBEITAS, 2020, p. 19).

Se “forma e significado se fundem no poema (...) [que], enquanto unidade totalizante, gera o seu próprio código do qual é a única mensagem” (LARANJEIRA, 2003, p. 59), a fidelidade a este código, fruto de um compromisso ético e poético com a obra, pode e deve servir de guia ao transcritor em seu trabalho analítico, crítico e dialético com o discurso musical em suas diversas camadas.

“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 (...) [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

²⁸ O assunto será desenvolvido no capítulo seguinte.

²⁹ “... apesar das aparências, não se trata de um jogo solitário - todo gesto que faz o armador de puzzles, o construtor já o fez antes dele; toda peça que toma e retoma, examina, acaricia, toda combinação que tenta e volta a tentar, toda hesitação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro.” (PEREC, 2009, p. 14).

significantes capaz de gerar semelhantemente a significância do texto” (LARANJEIRA, 2003, p. 29).

Nesta altura em que já se esboça uma síntese, podemos dizer que a transcrição, para atingir os fins a que se propõe, deverá encontrar maneiras de se relacionar eticamente com o original preservando suas qualidades estruturais, sob pena de romper a interdependência entre forma e fundo e acabar por trair o código que é a própria razão de ser da obra musical. Esta concepção ética, poética e filosófica que vem da tradutologia, uma vez traduzida à transcrição musical, produz aproximações entre os universos sonoros polarizados no processo de adaptação que não apenas podem alargar os horizontes de chegada, mas também proporcionar o contato mais íntimo com as camadas de significância conjuradas pelo ponto de partida.

CAPÍTULO 2. “A ÉTICA E A LETRA”: O OBJETIVO DO TRADUZIR COMO PROJETO DE TRADUÇÃO EM BERMAN

2.1. A desconstrução do platonismo e do etnocentrismo nos estudos de tradução

O pensamento sobre tradução foi marcado, em grande parte de sua história, por uma tendência em polarizar *sentido* e *letra*, à qual Antoine Berman se refere como *platonismo*: “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). “Corpo e alma, logos e páthos, letra e sentido (...), mundo das ideias e o encantamento dos sons” (VALE, 2018, p. 35) se apresentam como instâncias de problematização a que se dedica parte considerável do pensamento de tradutores até o século XIX, desencadeando, como consequências práticas, a busca pela captação do suposto sentido do texto (sua alma ou essência) e pela anulação de todo e qualquer sinal da ação do tradutor-traidor.

Esta concepção da linguagem como espaço da expressão irremediavelmente imperfeito das ideias deriva da filosofia platônica: nos Diálogos, perante uma pergunta filosófica qualquer (“o que é a justiça?”, por exemplo), Platão retratava Sócrates no esforço de isolar o conceito em sua maior pureza, separando-o de suas características supostamente contingenciais e ilusórias através de perguntas que se dirigiam, cada vez mais, e por oposição à *doxa* (δόξα, a opinião, crença ou senso comum), à essência da virtude investigada, a seu cerne ou, numa perspectiva mais metafísica e ontológica, a seu *ser*: sua ideia.

“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. (...) 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.” (DELEUZE, 2011, p. 259-260).

Esta necessidade de identificar e selecionar linhagens para hierarquizar a realidade e separar o puro e o impuro parece se associar a outra tendência dominante na história da tradução conforme disposta por Berman: o etnocentrismo, que ele define como a característica daquele “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, 2013, p. 39). Para o autor, ela nasce e se consolida sobretudo em Roma, cuja cultura ele descreve, desde seu princípio, como uma “cultura-da- tradução”: após um período em que os autores locais escreveram em grego, vem outro em que todo este *corpus* de textos é traduzido, num empreendimento gigantesco que seria o verdadeiro fundamento da literatura latina, com sua anexação insaciável e sistemática de formas e termos gregos – bem como do teatro, arquitetura e estatuária – que, uma vez latinizados, se tornariam irreconhecíveis.

Berman destaca Cícero e Horácio como teóricos deste processo de “tradução anexionista” mas, para ele, foi São Jerônimo, em plena romanidade cristã, quem melhor sintetizou os princípios desenvolvidos por seus predecessores pagãos: ao realizar sua tradução da Bíblia (a *Vulgata*), ele a preencheu com reflexões de caráter tanto técnico quanto teórico. Nelas encontraremos uma formulação bastante precisa das aplicações tradutológicas do platonismo – *non uerbum e uerbo, sed sensum exprimere de sensu* (“não traduzir uma palavra a partir de outra palavra, mas o sentido a partir do sentido”) – e do etnocentrismo – *sed quae captivos sensos in suam linguam uictoris iure transposuit* (“mas os sentidos, como que capturados, transladou-os à sua língua, como um direito de vencedor”) (idem, p. 42).

O impulso evangelizador do cristianismo, destoando da desconfiança judaica sobre a tradução e superpondo-se à pilhagem e anexação romanas, estabelece como imperativo que todos os povos se convertam à sua fé – mediante a leitura de seu livro. É preciso, pois, traduzir. Mas importa que o espírito vivifique aquilo que a letra mata, é preciso reafirmar o corte entre o sensível e o inteligível, o carnal e o espiritual. “Partir do pressuposto de que a tradução é a captação do sentido é separá-lo de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre. É optar pelo universal e deixar o particular” (idem, p. 45); é, ainda mais, forçar o particular a tomar parte no universal, destruindo o “fantasma assustador” da multiplicidade das línguas

(presente tanto na Babel quanto no Pentecostes) e seu sentido primordial ao “ser-em-línguas” humano (BERMAN, 1991, nota 82). A *pax romana* da tradutibilidade universal cobra seu imposto em moeda que traz o platonismo numa face e o etnocentrismo na outra³⁰.

Platonismo e etnocentrismo acabam por epitomizar certas tendências deformadoras que se articulam entre si, formando um todo que coloniza a letra dos originais na tentativa de apreender o “sentido”, alcançar a “bela forma”. Berman evoca (idem, p. 66) treze delas com base em seu aparecimento preferencial em textos em prosa, já que, “na medida em que a prosa é considerada inferior à poesia, as deformações da tradução são aqui melhor aceitas – quando não passam despercebidas”. São elas 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 (ou exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e dos idiotismos e o apagamento das superposições de línguas³¹ (idem, pp. 66-67).

Para questionar essa tradição tradutológica, sua teoria e sua prática, Berman defende que, desde que se concebe o ato de traduzir como captação de sentido, não se pode fugir à realidade da adesão obstinada do sentido à sua letra. “Essa operação conquistadora e exaltante, essa demonstração da unidade das línguas e do espírito, está maculada por um sentimento de violência, de insuficiência, de traição” (idem p. 54); pois, conforme Jacques Derrida, “um corpo verbal não se deixa traduzir ou transportar a uma outra língua. Ele é o que a tradução deixa de lado. Deixar de lado o corpo é realmente a energia essencial da tradução” (DERRIDA, 1967, p. 312).

A crítica ao platonismo filosófico também ganhou cada vez mais força ao longo dos séculos; na tradutologia, seus efeitos se fizeram sentir sobretudo partindo do

³⁰ “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização!” (TERRA em transe, 1967)

³¹ Berman aqui entra em terreno da linguística e, de certa forma, se afasta da centralidade da corporalidade da letra. Uma análise de cada uma destas tendências e de suas possíveis contrapartes na transcrição musical geraria interessantes reflexões que, a bem da verdade, escapam ao escopo deste trabalho.

problema da tradução de poesia. “Uma longa tradição – de Dante a Du Bellay e Montaigne, de Voltaire e Diderot a Rilke, Jakobson ou Bense – afirma que a poesia é intraduzível, porque ela é só uma “hesitação prolongada entre o som e o sentido” (Valéry)” (BERMAN, 2013, p. 55). Em outras palavras, ao traduzir um texto de um idioma a outro, não apenas trabalhamos sobre o significado das palavras, mas também sobre a diversidade de dimensões que constituem o poema. No seminal *A tarefa do tradutor*, de 1921, Walter Benjamin observava que a essência de uma obra literária é sua informação estética, e não a semântica. O poético, para ele, se veicula não pelo *que* se diz, mas pelo *como*; e não seria possível uma tradução caso ela, “em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original” (BENJAMIN, 2008, p. 70).

Na tentativa de sintetizar estas questões, Haroldo de Campos propôs o conceito de *transcrição*: a propriedade verbivocovisual, a conexão incontornável entre o *que* se diz e o *como*, imporia uma intervenção mais radical sobre o texto, impedindo a tradução de se limitar à literalidade: “admitida a tese da impossibilidade (...) da tradução de textos criativos, parece-nos que essa engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação [deles]” (CAMPOS, 2006, p. 34).

De fato, foi o que levou poetas modernos³² a se outorgarem liberdades no traduzir na tentativa de dialogar com os autores de seus originais. Em que pese o quão marcante a atividade tenha sido para sua experiência poética, “resultaram traduções que, no fundo, são “recriações” livres” (BERMAN, 2013, p. 53) já que, se uma mesma informação semântica pode ser transmitida de diversas maneiras diferentes – “o menino anda” e “o garoto caminha”, por exemplo –, qualquer substituição de palavras, mínima que seja, implica em uma alteração na informação estética³³. Como consequência, toda tradução incorre em uma nova informação estética que deve ser manejada conscientemente pelo tradutor para não engendrar o que Albrecht Fabri chama de “a discrepância entre o dito e o dito” (idem, p. 32).

Ora, para Umberto Eco, toda obra de arte é “aberta”, no sentido de que permite uma infinidade de interpretações possíveis. Ainda que o artista busque uma comunicação

³² Berman menciona Baudelaire, Mallarmé, George, Valéry, Rilke, Pasternak, Jouve, Celan, Supervielle, Robin, Paz, Deguy e Bonnefoy, “etc.”. (2013, p. 53).

³³ No que Max Bense, outro referencial teórico importante para Haroldo de Campos, define como “fragilidade da informação estética” (CAMPOS, 2017, p. 33).

unívoca, não-ambígua, “a abertura é a condição de toda fruição estética, e toda forma fruível como dotada de valor estético é aberta” (ECO, 1991, p. 89). Isto posto, o discurso aberto, típico da obra de arte (e da arte de vanguarda em particular), tem por atributo comunicar a sua própria estrutura antes de seu conteúdo³⁴. Há uma complementaridade dialética, já que Berman rejeita a fixação metodológica para se dedicar à noção de projeto de tradução, em que cada obra indica, ela mesma, por meio de sua carnalidade e de seus estrangeirismos, suas possibilidades de tradução, a convocarem do tradutor um conhecimento profundo da letra e das línguas de partida e de chegada, seguido de um respeito igualmente profundo. Aqui, dá-se à tradução uma dimensão ética.

2.2. A ética e a letra

“Na década de 60, do séc. XX, a França enfrentou uma forte crise social e política que culminou com a greve geral marcada mundialmente como o acontecimento Maio de 68. Esse movimento teve início com estudantes universitários que pleiteavam uma reforma educacional, mas muito rapidamente uniram-se a ele outras causas sociais como, por exemplo, a dos trabalhadores. (...) Estava sendo travada uma luta por liberdade de expressão, liberdade de pensamento, liberdade sexual; lutava-se por novas condições sociais que permitissem liberdade de escolhas; por uma sociedade democrática que enfrentasse suas opressões e exclusões; em resumo, tratava-se de uma luta que pretendia defender uma ética mais humanista para as relações de um modo geral.” (PETRY, 2018, pp. 169-170)

Parte da crítica intelectual parisiense passou a repercutir este espírito revolucionário em sua rejeição ao intenso etnocentrismo que emergia na cultura francesa com perspectivas preocupantes – como a dificuldade crescente na recepção de certas expressões culturais estrangeiras no país.

Este movimento encontrou inspiração intelectual no trabalho de Walter Benjamin; sua tese de doutorado *O Conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, defendida em 1919, foi alvo de grande comoção e fez com que a atenção se voltasse para essas ideias. Ora, a primeira geração do Romantismo alemão defendia, entre outras coisas, que uma nação deve perquirir na experiência *do e com o outro*, o *estrangeiro*, sua renovação e atualização (idem, p. 170). Em pleno

³⁴ Isso naturalmente não implica em desprezar completamente a semântica: em Bertold Brecht ou Vladimir Maiakovski, em que o conteúdo político é essencial, por exemplo, tal fato resta evidente. Apenas frisamos que, sobretudo para os fins da tradução, “para a poesia não basta dizer, mas como dizer” (GOMES, 2022, p. 28).

processo de formação cultural numa Alemanha que excogitava sua identidade nacional, esta foi uma crítica ao etnocentrismo pela afirmação da necessidade da convivência com o diferente, num resgate dialético.

No maio de 68 encontraremos Antoine Berman tomando parte no entusiasmo dos estudantes franceses e extremamente preocupado com a situação dos imigrantes na França, ao mesmo tempo em que se envolvia com as reflexões dos românticos de lena enquanto se graduava em filosofia pela Sorbonne. Suas primeiras publicações falam de seu interesse pela leitura dos fragmentos de Friedrich Schlegel (1772 – 1829) e Novalis (1772 – 1801)³⁵ e de sua participação em grupos de teatro. Ele “criará, ao longo desses primeiros anos de leituratradução ou tradução-leitura do romantismo alemão uma relação simbiótica com esse pensamento, como ele mesmo irá definir anos depois em *L'épreuve de l'étranger* [A prova do estrangeiro] (1984)” (idem, p. 173), chegando à conclusão de que

“a Alemanha romântica e clássica postula, como um axioma absoluto, que *nenhuma cultura “nacional” é possível sem uma passagem pelo estrangeiro*, e neste movimento circular próprio-estrangeiro-próprio, a *tradução* tem um papel relevante” (Berman, 2013, p. 111, grifos do autor).

Novalis, por exemplo,

“alma fluida, compreendia a síntese poética – aquela do mediato e do imediato, do realizado e do irrealizado, de Deus e do homem, da natureza e da arte, do passado e do futuro, da poesia e da não-poesia – como uma “dissolução” das oposições em um presente perpétuo e ilimitado: “quando tudo aquilo que era estrangeiro fosse dissolvido e absorvido no elemento da poesia surgiria o “real absoluto””. (BERMAN, 2018, p. 26)

Petry afirma que essa fase de reflexão “colocou em estado febril” (PETRY, 2018, p. 175) o pensamento de Antoine Berman em relação ao desenvolvimento de uma ética que seria pautada – após uma problematização dessas primeiras assimilações românticas – por um discurso *de e pela* convivência, um discurso de defesa por uma *convivência radical*.

³⁵ Na época, Berman converteu suas reflexões em diálogos como o *La tâche de la poésie est simplement* (1967), e o *Lettres à Fouad El-Etr: sur le Romantisme allemand* (1968). Este último, em forma epistolar, apresenta cartas dirigidas ao poeta Fouad El-Etr, com quem ele compartilhava o projeto de escrever sobre os primeiros românticos alemães a fim de reintroduzi-los à vida intelectual francesa. Com a fundação, em 1967, de uma revista à qual deram o nome de *La Délirante*, este projeto começou a tomar forma: as cartas, bem como o diálogo, foram nela publicadas. Em 2018 este trabalho foi traduzido e publicado no Brasil (BERMAN, 2018).

No início dos anos 1970 e antes de seu doutoramento, Berman mudou-se para a Argentina e por lá viveu quase cinco anos. Neste período em que os trabalhadores gaúchos resistiam e lutavam contra um regime ditatorial, o pensador assiste ao surgimento do movimento peronista que, a seus olhos, era constituído pela síntese de inúmeras contradições em irrompimento nas massas populares, revelando conflitos internos mais ou menos latentes no país e desvelando contradições sociais, culturais e políticas para tornar possível, contra certos prognósticos, o diálogo que fortaleceria a nação.

Neste clima, ele testemunha fascinado formas conviviais argentinas tradicionais e populares que se articulavam em torno de dois objetos capazes de agregar pessoas ao seu redor: o violão e o mate.

Como o número de argentinos das mais diversas classes sociais que tocam o violão é grande, é quase impossível que numa reunião uma única pessoa toque o instrumento: ele passa de mão em mão. “Em uma reunião, a monopolização dos violões por uma só pessoa seria vivida como uma perda, um empobrecimento” (PETRY, 2018, p. 179). Ao passar de mão em mão os violonistas se respondem e se correspondem. Segundo Berman, “a *guitarreada* forma uma reunião humana em que se conjugam (...) harmoniosamente a *expressão* e a *comunicação*, a *atividade* e a *passividade*, o *individual* e o *coletivo*” (BERMAN, 1975, p.810, grifos do autor).

O outro objeto de convivialidade, o mate, é tomado em grupo: na *mateada* há apenas uma bomba e uma cuia para todos, que devem compartilhá-la. Uma das pessoas, sempre a mesma numa mesma reunião, será responsável por preparar a erva, encher o recipiente e provar o mate para, a seguir, encher de novo o recipiente e passa-lo adiante. O seguinte, após tomar todo o mate, volta a cuia ao responsável que novamente deve completá-la com água fervente, encaminhando-a ao próximo participante, e assim sucessivamente. “O mate é em si uma experiência de partilha (...). Esse momento que me é dado para saborear o mate é (...) limitado, porque os outros o aguardam. Matear me ensina, então, a viver a difícil união entre o individual e o social”. (BERMAN, 1975, pp. 810-811).

Estas experiências intensamente marcantes vieram de encontro às observações na França, auxiliando Berman numa formulação sobre a condição humana expressa na

multiplicidade e, dessa forma, na diferença, na condição do estrangeiro e na empatia; seu transbordamento teórico e prático é sua reflexão tradutológica, o que a torna uma ética. A tradução será seu objeto de convivialidade – a exemplo do violão e do mate – na denúncia ao etnocentrismo cultural: “minha obra (mesmo se querendo um trabalho histórico rigoroso) é um livro “militante”. Ele milita por uma certa concepção da tradução, da literatura, da cultura e do ser-em-línguas humano” (BERMAN, 1991, nota 82).

Quando se estuda o sistema de deformação que marca a tradução etnocêntrica (mencionado no item 2.1), pode parecer que é preciso opor às suas tendências explícitas uma analítica positiva; no entanto, para Berman, tal atitude apenas produziria uma série de “receitas” mais ou menos concretas que levariam a uma “arte de traduzir” e, portanto, a uma metodologia “não menos normativa e dogmática que as anteriores” (BERMAN, 2013, p. 89). É preciso delimitar o *objetivo do traduzir*, para que os esforços antideformadores façam sentido a partir da definição de princípios reguladores não metodológicos.

Mas então, em que consiste o objetivo da tradução? Aquele que lhe preenche de sentido enquanto comunicação? Aquele que, para Berman, mais do que isso, *funda* esta comunicação?

“Fidelidade e exatidão se referem a uma certa postura do homem em relação a si mesmo, aos outros, ao mundo e à existência. E, do mesmo modo, certamente, em relação aos textos. Na sua área, o tradutor é tomado pelo espírito de fidelidade e de exatidão. É a sua paixão, e é uma paixão ética e não literária ou estética. Lutero em *Carta aberta sobre a tradução* expressou, com o entusiasmo que lhe é próprio, esta eticidade do traduzir: “Ah, traduzir não é uma arte para qualquer um como o pensam os santos insensatos; precisa, para isso, de um coração realmente piedoso, fiel, zeloso, prudente, cristão, sábio, experimentado, treinado. Por isso, afirmo que nenhum falso cristão nem espírito sectário podem traduzir fielmente.” O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro. (...) Essa natureza do ato ético está inserida implicitamente nas sabedorias gregas e hebraicas, para as quais, sob a figura do Estrangeiro (por exemplo, do suplicante), o homem encontra Deus ou o Divino. Acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo, não é um imperativo. Nada nos obriga a fazê-lo. Aquiles, na *Iliada*, pôde desdenhar Príamo suplicando, e tudo o leva a fazer isso; mas pôde também atender à súplica, e assim, aceder a uma esfera que transcende a das suas proezas épicas.” (idem, pp. 95-96)

Berman defende que esta decisão, por difícil que seja, é decisiva para que uma cultura se torne realmente uma cultura; ela só o será se for regida – ainda que somente em parte – por esta escolha (idem).

A tradução bermaniana, com seu objetivo de fidelidade e exatidão, nasce de uma compreensão ética e incumbe-se de acolher o Estrangeiro – albergar a diferença, a alteridade – revelando-o, manifestando-o; cabe-lhe “*abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua*” (idem, p. 97).

Ora, se o Estrangeiro é um ser carnal, tangível, repleto dos signos de sua “estrangeiridade”, e também a obra uma realidade carnal, tangível, viva no nível da língua, o objetivo ético do traduzir só pode estar ligado à *letra* da obra, à afirmação de sua verbivocovisualidade. A corporalidade da obra, portanto, é uma instância incontornável ao ato de traduzir e inseparável do compromisso de acolhimento da alteridade do original, pois a fidelidade e a exatidão se reportam à literalidade carnal do texto.

2.3. Os projetos de tradução de Hölderlin, Chateaubriand e Klossowski

Será útil, como último passo em direção ao projeto de transcrição exposto no capítulo 3, traçar alguns apontamentos ligeiros sobre três projetos de tradução paradigmáticos da fidelidade e da exatidão de uma ética tradutória em Berman: as versões em alemão de *Antígona* e *Édipo Rei*, de Sófocles, por Friederich Hölderlin (1770 – 1843), o *Paraíso Perdido* de Milton traduzido para o francês por François-René Chateaubriand (1768 – 1848) e a *Eneida* de Virgílio vertida para esta mesma língua por Pierre Klossowski (1905 – 2001).

2.3.1. Hölderlin

Preliminarmente, a filosofia da tradução elaborada no classicismo e romantismo alemão por

“Herder, Voss, Goethe, Humboldt, A. W. Schlegel e Schleiermacher se opõe explicitamente à tradição francesa das *Belas Infiéis*³⁶, tradição representada na

³⁶ “A expressão “les belles infidèles” foi utilizada por Gilles Ménage para qualificar a tradução das obras completas de Luciano por Nicolas Perrot, Senhor d’Ablancourt, publicada em 1654 e reeditada várias vezes a partir de 1655. Trata-se de um trabalho — ou de uma proposta de tradução — que incitou, desde cedo, a polêmica” (BRANDÃO, 2014, pp. 51-52) pela liberdade a que se permite no

Alemanha por Wieland, que, como Voltaire na França, retomava Shakespeare, e se autointitulava “mediador melhorador” (BERMAN, 2013, p. 111).

Ora, Hölderlin, em sua atividade tradutória, revolve esta tradição ao propor uma versão alemã “arquiliteral” de Sófocles que permite-se modificar o texto original de tal forma que suscita não apenas o estranhamento de seus contemporâneos, mas também a rejeição e o conseqüente fracasso comercial de sua edição³⁷, publicada em 1804. A atitude negativa será revertida por autores como Benjamin e Heidegger, que saúdam Hölderlin por sua revitalização dos clássicos gregos.

“As traduções de Sófocles feitas por Hölderlin no século XIX são exemplos dessa “literalidade” em matéria de traduções, e compreende-se facilmente que a fidelidade quanto à reprodução da forma dificulte a fidelidade que devemos ao significado. Em conseqüência disso a exigência de literalidade nas traduções não se deduz do interesse em preservar o significado, e este favorece menos a poesia e a própria língua que a liberdade desregrada dos maus tradutores.” (COSTA, 2019, p. 327)

As modificações do projeto são numerosas; a título de exemplo, tomemos aquela que talvez seja a mais impressionante: os nomes dos deuses.

De fato, Hölderlin simplesmente os suprime em alguns momentos, substituindo-os por denominações: Zeus torna-se o “Pai da Terra” ou o “Mestre da Terra”; Ares, o “Espírito da Guerra”; Eros, o “Espírito do Amor” ou o “Espírito da Paz”; Afrodite, a “divina Beleza”; Baco, o “Deus do Prazer”. Geralmente, como coletividade, os deuses são referidos como os “celestes”, e os demônios, os “deuses da outra margem”, os “deuses dos nossos pais”, os “espíritos protetores do país paterno”, etc. Ora, ao suprimir os nomes dos deuses, Hölderlin nos afasta da idealização da antiguidade própria do imaginário barroco; as denominações utilizadas por ele se aproximam da compreensão das figuras divinas em sua originalidade. Ao mesmo tempo, ele os aproxima de nosso “modo de representação”, os ocidentaliza – “pois, para nós, a divindade é Espírito” (BERMAN, 2013, p. 123).

Indo numa direção oposta – mas com a mesma finalidade, como veremos –, o tradutor recorre a palavras do antigo alemão: πᾶθος, “pena” (ou também “dor”) é traduzido por *Arbeit*, a qual significa “pena” e não “trabalho” em antigo alemão; em

tratamento de textos originais, tornando-se algo como um sinônimo de tradução excessivamente interferente e, em alguns casos, de mau gosto. Brandão (2014) relativiza este juízo.

³⁷ “(...) a recepção desse trabalho de tradução pelos contemporâneos – Voss e mesmo os colegas Schelling e Hegel – não revela cordialidade. Autores contemporâneos a sua época criticaram severamente as traduções, ora pelas mudanças que o poeta faz no texto original de Sófocles, ora pelos erros tipográficos que culminam em numerosas erratas.” (COSTA, 2019, p. 327).

outro local, prefere *gescheuet* a *gescheit* – a forma antiga de “sensato”. Não é um esforço simplesmente arcaizante; quer-se ressuscitar o arcaico do alemão para acolher o arcaico do grego, utilizando palavras tiradas dos arcanos da língua e sua conotação e sonoridade primitivas.

“Que a tradução de Hölderlin tenta deliberadamente destruir a visão “clássica” da arte grega, é o que vamos ver com as modificações feitas ao original, que são de vários tipos, e geralmente em duplo sentido: de um lado, elas “ocidentalizam” o texto, do outro o “orientalizam”” (idem, p. 122).

Sófocles é simultaneamente orientalizado e ocidentalizado. Nuñez – sem citar Berman – aquilata precisamente a dupla realização que, a um só tempo, conserva “grande probidade filológica” e ultrapassa o “caráter pragmático de mera transcodificação, que tende a borrar as tensões do pensamento mítico, os *vestígios antropológicos* disseminados no discurso e o espírito de um mundo *estranho* e perdido para seus herdeiros” (NUÑEZ, pp. 2-3, grifo nosso). O tratamento acolhedor dado por Hölderlin a estes estrangeirismos em potência na carnalidade do texto (os “vestígios antropológicos” de um “mundo estranho” a que Nuñez se refere) se configura, para Berman (2013, p. 124), como “*manifestação da origem do original, como acentuação sóbria* ou, nas palavras de Jean Beaufret, “desterro que repatria””.

2.3.2. Chateaubriand

Em 1836, Chateaubriand publica sua tradução francesa de *Paraíso Perdido*, de John Milton. Havia um grande movimento de valorização da tradução que, influenciado pelo romantismo inglês e alemão, tentava romper com a tradução clássica que produzira as *Belas Infiéis* para ater-se às características mais íntimas dos originais. Victor Hugo (1802 – 1885) o explica:

“[os tradutores] superpõem os idiomas uns aos outros e, às vezes, com o esforço que fazem para levar e alongar o sentido das palavras para as acepções *estrangeiras*, aumentam a elasticidade da língua. Com a condição de não chegar até a ruptura, esta tradução sobre o idioma o desenvolve e o engrandece.” (Apud MESCHONNIC, 1979, p. 63, tradução de Antoine Berman, grifo nosso)

Paraíso Perdido é, antes de mais nada, um poema cristão: Milton conjuga influências gregas, renascentistas e barrocas, mas o faz sempre pelo prisma da latinidade e da cristandade. “E, para ele, isto tem a ver com tradução e literalidade.

O poeta repete, tal e qual, passagens da *Authorized Version*³⁸, traduz (transpõe) inúmeras imagens, locuções bíblicas, latinas, gregas e italianas.” (BERMAN, 2013, p. 130). Seu artesanato se dá na direção de *latinizar o inglês*.

Na intenção de resguardar todo este jogo de referências intertextuais em sua tradução, Chateaubriand parece querer seguir o conselho de Victor Hugo: “o verdadeiro tradutor deve fazer um esforço para ler tudo o que Shakespeare [o autor traduzido] leu” (apud LOUCHET, 2023, p.114). Ele registra, em suas anotações sobre seu trabalho tradutório, algumas das transposições latinas literais que detectou no texto de Milton:

“A escuridão ou as *trevas visíveis* lembram a expressão de Sêneca, *non ut per tenebras uideamus, sed ut ipsas* [Não para que vejamos através das trevas, mas as trevas mesmo]. Satã erguendo a cabeça por cima do lago de fogo é uma imagem emprestada da *Eneida*. (...) Milton fazendo Satã dizer que reinar no Inferno é digno de ambição, traduz Grotius: *Regnare dignum est ambitu, etsi in Tartaro* [Reinar é digno de ambição, mesmo se no Tártaro]. A comparação dos anjos caídos às folhas do outono foi tomada da *Ilíada* e da *Eneida*. (apud BERMAN, 2013, p. 130)

E elas se seguem... O tradutor se vê na presença da tradução – e da tradução literal – operante na obra que tenciona traduzir. Um exemplo disso é o fato de que

“a tradução literal é necessariamente neológica. (...) Não há uma verdadeira tradução da *Odisseia* em francês, em parte, porque não se ousou introduzir novos adjetivos para traduzir os “epítetos homéricos” (os brasileiros, que traduziram a *Odisseia*, fizeram-no muitas vezes com êxito)” (BERMAN, 2013, p. 142)

, pois, diz-nos Chateaubriand, “há quinhentas ou seiscentas palavras em Milton que não se encontram em nenhum dicionário inglês”. Mas a literalidade não consistirá somente em violentar a sintaxe francesa ou em neologizá-la: ela mantém até a obscuridade inerente ao original quando é o caso:

“Não tenho em absoluto a pretensão de ter tornado inteligíveis as descrições extraídas do Apocalipse ou dos Profetas, tais como *mares de vidro que estão fundados em vista, essas rodas que giram nas rodas*, etc. Para encontrar um sentido um pouco claro para estas descrições, seria necessário subtrair-lhes a metade: expressei o todo com uma rigorosa tradução palavra por palavra, deixando o campo livre para a interpretação de novos Swedenborg que entenderão isso facilmente.” (apud BERMAN, 2013, p. 144).

Deixe que os leitores interessados teorizem à vontade sobre algum trecho esotérico ou de difícil compreensão! Chateaubriand quer ir ao encontro de Milton, pois ele

³⁸ A Bíblia do Rei Jaime (*King James*), também conhecida como Versão Autorizada (*Authorized Version*) do Rei Jaime, é uma tradução da Bíblia em inglês realizada sob os auspícios da Igreja Anglicana por ordem do rei Jaime I (1566 – 1625). Teve sua primeira publicação em 1611.

também não só está ligado às dimensões cristã e latina como fará, por sua vez, uma tradução literal *latinizante* (BERMAN, 2013, pp. 132-133), trazendo para o francês o esforço do autor para latinizar o inglês: “Para cumprir minha tarefa, eu me cerquei (...) dos escolásticos: li todas as traduções francesas, italianas e latinas que encontrei. As traduções latinas, pela facilidade que têm em verter *literalmente* as palavras e seguir as inversões, me foram muito úteis”.

Chateaubriand se liga a esta dinâmica entre latim, inglês e francês, em que o desvio do tradutor corresponde à escrita do autor em sua latinização do inglês (figura 1).

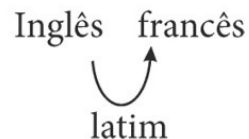


FIGURA 1: desvio do tradutor (BERMAN, 2013, p. 133)

Para Berman (idem, p. 150), este gesto tradutório demonstra que o ato de traduzir não opera somente entre duas línguas; que sempre existe nele uma terceira³⁹:

“A tradução talvez não seja possível, em uma forma mais elaborada, sem a operação escondida de uma terceira língua que vem *mediatizar* a relação entre duas línguas em contato. Talvez, sem ela, a língua materna na qual se traduz não poderia abrir-se nunca por inteiro a uma outra língua”.

Para Chateaubriand, esta terceira língua mediadora era o latim.

2.3.3. Klossowski

O século XX viu duas das mais audaciosas obras modernas surgirem sob a inspiração de epopeias da antiguidade: o *Ulisses* de James Joyce (1882 – 1941), com sua retomada hipertextual da *Odisseia* de Homero, e *A morte de Virgílio* de Hermann Broch (1886 – 1951), que se desenrola sobre as últimas vinte e quatro horas do poeta quando, em seu leito de morte, teria pedido que queimassem sua

³⁹ Esta constatação nos remete à teorização benjaminiana sobre a “língua pura” (BENJAMIN, 2008); Berman não chega a mencioná-la no trecho em questão.

Eneida. Berman sugere que este fato indica não somente a persistente influência destes textos sobre a modernidade, mas que a própria literatura moderna precisa haurir desta fonte, aproximar-se de sua origem épica e mítica.⁴⁰

“Assim como a história de Leopold Bloom deve ser lida no contexto da *Odisseia*, assim como o destino de Adrian Leverkühn é uma reanimação de Fausto e *José e seus Irmãos* uma tentativa para trazer de volta a narração à juventude de suas fontes míticas, do mesmo modo Broch solicitou a um nome antigo e a uma lenda os recursos de uma narração capaz de nos falar de nós a partir de um mundo que nos foi ao mesmo tempo próximo e estranho” (BLANCHOT, Maurice, apud BERMAN, 2013, p. 158).

A tradução, assim, também enraizada a estas origens, poderia modificar a poesia e revelar possibilidades latentes da língua, alimentando o círculo de escrita e tradução, tradução e escrita.

A publicação da tradução de Pierre Klossowski da *Eneida* em francês, em 1964, causou tamanho frisson que Berman se refere a uma “batalha da *Eneida*” na qual, ainda segundo ele, as reações positivas prevaleceram, elogiando-a como um evento marcante na história da tradução francesa (e mesmo ocidental). Ela deixou marcas na prática de vários outros tradutores franceses.

“Quando se leem os estudos sobre a *Eneida* de Klossowski, encontra-se em cada linha, ou quase, a palavra “literalidade”. Estaríamos frente a uma audaciosa e talentosa tradução “palavra por palavra”. Veremos que *não* é assim, e que a literalidade de Klossowski é mais complexa que a “palavra por palavra”: ela poderia servir para esclarecer a essência da literalidade, e para distinguir – decisivamente – *calco* e literalidade” (BERMAN, 2013, p. 166)

Michel Foucault (apud BERMAN, 2013, p. 166), em artigo sobre a *Eneida* de Klossowski, faz considerações sobre um aspecto que Berman considerará estrutural para este tradutor: “A frase latina (...) pode obedecer simultaneamente a duas ordens: a da sintaxe, que as declinações tornam sensível; e a outra, puramente plástica, que uma ordem de palavras sempre livre, mas nunca gratuita, revela (...); [no francês,] a sintaxe prescreve a ordem”.

A ordem das palavras, portanto, não é livre em francês. Nessas condições, o *calco*⁴¹ se torna impossível, absurdo, ou causaria a “ruptura” temida por Victor Hugo, como veremos a seguir.

⁴⁰ Percebemos com interesse o que parece ser um movimento de retradução no mercado editorial brasileiro. Novas versões da Bíblia, de Sin-léqi-unninni, de Homero, Safo, Sófocles e demais dramaturgos gregos, Ovídio, Sêneca, Virgílio, e mesmo de Montaigne, Rabelais, Cervantes ou Chaucer, dentre outros, surgem de tempos em tempos em diversas editoras.

Klossowski dispõe o mecanismo pelo qual realiza a operação no prefácio de seu trabalho: “(...) quisemos, antes de mais nada, ater-nos à *textura* do original: *sugerir* o jogo de palavras virgilianas” (apud BERMAN, 2013, p. 170). Vejamos, por exemplo, o início da *Eneida*:

*Arma uriumque cano, Troiae qui primus abo ris
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit
Litora... (vv. 1 – 3)*

Uma tradução palavra por palavra seria (idem, p. 173):

*“As armas e o herói eu canto de Troia que primeiro das margens
à Itália pelo destino afastado ao Laviniano veio
litoral...”*

A de Klossowski se afasta do original, mas *dá a impressão* de ser literal. Foucault (apud Berman, 2013, pp. 173-174) sustenta que esta aparência tem uma força própria, nos faz pressentir o que é a verdade do “palavra por palavra”, a potência da letra:

*Les armes je célèbre et l’homme qui le premier des Troyennes
rives em Italie, par la fatalité fugitif, est venu au Lavinien
litoral...*

(“As armas eu celebro e o homem que primeiro das Troianas
ribas à Itália, pela fatalidade fugitivo, veio até o laviniano
litoral...”) (idem, , p. 173)

Esta latinização se efetua sem ser um *calco*, sem violentar gratuitamente a língua francesa; ela implanta em francês o caráter “fragmentado” da sintaxe latina,

⁴¹ O calco é a cópia de um desenho, imagem ou gravura realizado através da sobreposição de um papel transparente sobre o qual seguem-se-lhe os traços com um lápis ou outro acessório de escrita; refere-se também ao decalque, à cópia de relevos ou de uma inscrição lapidar por meio da pressão sobre um papel umedecido. Nos estudos sobre tradução, o termo é usado para designar a tradução palavra por palavra.

permitindo o jogo de palavras próprio do dizer épico. O que é traduzido é o sistema global das posições das palavras, e não sua distribuição factual propriamente dita, para captar e reproduzir as forças em jogo no texto, a essência gestual e comunicativa de sua carnalidade. A que distância nos encontramos da tradução do *que* às custas do *como*, do sentido às custas da letra! A literalidade não opera no nível da facticidade do original, e sim no da lógica que preside sua organização, reproduzindo-a onde a língua para a qual se traduz permite em comovendo-se. Por este contato, ela acede a camadas insuspeitas de seu ser que, possivelmente, como esperavam os românticos alemães (e, permitamo-nos dizer, os tropicalistas brasileiros), não atingiria apenas com sua própria literatura.

“Nessa vasta baía que despedaçava as margens da nossa linguagem, a própria *Eneida* brilha (...). Uma tradução deste tipo vale como o negativo da obra: tem seu traço marcado na língua que o recebe. O que ela entrega (...) [é] a marca vazia e pela primeira vez indubitável da sua presença real” (FOUCAULT apud BERMAN, 2013, p. 181).

CAPÍTULO 3. UM PROJETO DE TRANSCRIÇÃO DAS SUITES ATRIBUÍDAS AO ALAÚDE DE JOHANN SEBASTIAN BACH

3.1. A produção de Johann Sebastian Bach para alaúde

Os projetos de tradução debatidos no capítulo anterior implicam diferentes abordagens para uma ética da fidelidade em tradução através do uso adequado da letra da obra. Hölderlin – e seu desvelamento da origem do original –, Chateaubriand – e sua latinização do francês – e Klossowski – e sua literalidade como jogo de forças – também contribuirão a delimitar o projeto de transcrição das suites atribuídas ao alaúde de Bach a que nos dedicaremos a partir daqui.

Importa, inicialmente, fazer o levantamento das obras que nos interessam perante a produção de seu compositor.

Para além de suas suites atribuídas ao alaúde solo – BWV 823, 995, 996, 997 e 1006a – e demais peças também atribuídas ao alaúde – Prelúdio, Fuga e Allegro BWV 998, Prelúdio BWV 999 e Fuga BWV 1000 –, Bach utilizou o instrumento em diferentes obras para conjunto de câmara:

- A ária “Zerfließe, mein Herze”, para flauta, oboé, soprano e contínuo compõe um dos momentos cruciais da Paixão Segundo São João BWV 245, de 1724: ela representa a reação emocional à morte de Cristo.
- Na versão mais antiga da Paixão Segundo São Mateus BWV 244, de 1727, a ária “Komm süßes Kreuz”, para baixo e contínuo, possui solos de alaúde “maravilhosamente escritos” de acordo com o alaudista Clive Titmuss, (TITMUSS, 2015)⁴².
- Na Trauerode BWV 198 (também de 1727), cantata fúnebre para Christiane Eberhardine, Eleitora da Saxônia, Bach emprega dois alaúdes.

Seu estilo de escrita nestas peças não se assemelha ao de suas obras tradicionalmente atribuídas ao alaúde solo; na verdade a fluência destacada por

⁴² O alaúde foi substituído pela viola da gamba na versão final.

Titmuss se lhes contrasta frontalmente e a tal ponto que o alaudista e pesquisador britânico Nigel North chegou a se posicionar sobre elas da seguinte forma:

“Ao invés de trabalhar para perpetuar a ideia de que as assim chamadas ‘peças para alaúde de Bach’ são propriamente para alaúde, eu prefiro tomar as peças para violino solo ou cello e transformá-las em novas peças para alaúde, mantendo (tanto quanto possível) o texto original, intenção musical, fraseado e articulação, ainda que transformando-as em uma forma particular ao alaúde para que sejam agradáveis de tocar e de ouvir” (NORTH, 1994, tradução nossa⁴³).

Titmuss relata não apenas o inusitado de que, além de algumas poucas peças, não havia tablaturas destas obras, mas, também, a constatação de que as suites apresentam dificuldades “insuperáveis”:

“Mesmo que alguém conseguisse fazer as notas caberem [no instrumento] por transposição, por edição judiciosa, pode-se apenas falar em sucesso com a performance da música propriamente dita. Este é o teste. Você pode fazer sua versão para alaúde; mas pode tocá-la de forma convincente? Em nenhum outro meio em que Bach seja tocado os músicos tem que lidar com este enigma. Pode-se imaginar um violinista, um violoncelista, um cravista tendo de passar horas preocupado com sua cópia, depois praticando por literalmente anos para tocar até mesmo uma peça relativamente simples? Eles simplesmente pegam a peça e tocam!” (TITMUSS, 2009, p. 3, tradução nossa⁴⁴)

Considerando-se o profissionalismo e capacidade extraordinários que Bach demonstra como compositor de música polifônica e contrapontística para violino e cello, por exemplo – onde ele demonstra habilidade notável em manejar uma difícil arte de sugestão –, estes apontamentos, vindos de dois alaudistas destacados, tornam necessárias algumas ponderações.

De fato, se nos referirmos às obras já mencionadas para violino solo, violoncelo solo ou instrumentos de teclado – instrumentos que Bach tocava – será possível constatar que é música bastante desafiadora, mas que não está fora do alcance do instrumentista dedicado que se proponha a aprendê-la; é música difícil, elaborada, mas que não contém exigências técnicas superlativas.

⁴³ Do original: “Instead of labouring over perpetuating the idea that the so-called lute pieces of Bach are proper lute pieces, I prefer to take the works for unaccompanied Violin or Cello and make them into new works for lute, keeping (as much as possible) to the original text, musical intention, phrasing and articulation, yet transforming them in a way particular to the lute so that they are satisfying to play and to hear.”

⁴⁴ Do original: “Even if one could make the notes fit, by transposition, by judicious editing, one could only count success with actual performance of the music. That was the test. You could make your lute version, but could you actually play it convincingly. In no other medium in which Bach is played do musicians have to contend with this conundrum. Can it be imagined that a violinist, cellist, or keyboard player would have to spend hours fretting over his copy, then practicing for literally years just to play even a relatively simple piece. They take up the piece and play.”

Além disso, sublinhe-se o fato de que Bach nunca concebeu as “suites para alaúde” como um ciclo como as partitas para cravo, ou as suites para violoncelo solo. Mesmo a definição de sua instrumentação é bastante problemática, como se verifica pelas diversas intervenções em suas fontes primárias neste sentido ou por suas inadequações ao suposto instrumento de destino. Voltaremos a este assunto a seguir.

Quando Bach faleceu, seu *Nachlass* (“legado”) – uma lista de suas posses – incluía, entre outras coisas, um alaúde (no valor de 21 reichsthaler, um instrumento de valor elevado para a época, portanto), violinos, 3 cravos (um deles no valor de 80 reichsthaler) e dois *lautenwerck*⁴⁵ – um instrumento musical de teclado similar a um cravo, mas com cordas de tripa ao invés de cordas de metal, produzindo assim um som mais doce, na tentativa de se aproximar do som do alaúde (*lautenwerck*⁴⁶ significa, literalmente, cravo-alaúde). Este instrumento, portanto, parece ter sido apreciado por J. S. Bach. Infelizmente não há nenhum exemplar do século XVIII que tenha sobrevivido até os nossos dias e, portanto, não temos como saber exatamente como ele soava.

Quanto à sua enorme coleção de partituras, sabemos que ele a dividiu entre seus filhos Wilhelm Friedemann Bach (1710 – 1784) e Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788). Várias de suas obras não tiveram autógrafos sobreviventes, mas cópias feitas por seus alunos, filhos e esposa. Wilhelm perdeu este material pouco a pouco para pagar dívidas (vendendo manuscritos para colecionadores), e, embora Carl tenha catalogado as obras de seu pai, ao falecer este material novamente se dispersou. Há versões variadas mesmo das peças mais conhecidas, como as suites para violoncelo, por exemplo; muitas delas receberam títulos das mãos de diferentes copistas anos ou décadas após a morte do compositor, e a identificação destes copistas é tema de debate ininterrupto entre musicólogos. As fontes primárias da música de Bach se encontram atualmente dispersas entre bibliotecas e museus de várias partes do mundo.

⁴⁵ Há evidências de que Bach alugava estes instrumentos, proporcionando uma fonte de renda adicional à sua família (TITMUSS, 2015).

⁴⁶ A grafia do nome do instrumento varia; encontramos até o momento *lautenwerck*, *lautenwerk* e *lauten werck* (além de *Lautenclavicymbel* [“cravo-alaúde”] em MENDEL, DAVID, 1998, p. 646). Utilizaremos a primeira opção, a não ser quando as demais ocorrerem em meio a uma citação.

Passemos a alguns comentários (em ordem cronológica) sobre o surgimento de cada suite, suas fontes primárias, instrumentação e características gerais.

3.1.1. Suite BWV 823

Surgimento: Foi datada como tendo se originado no período de Weimar (1708-1717), mas não há consenso (JONES, 2007, p. 168).

Fontes primárias: Há apenas um manuscrito conhecido da Suite BWV 823 em fá menor, produzido por Johann Peter Kellner, um dos alunos de Bach.

Instrumentação e características gerais: Especula-se que esta obra também tenha sido composta originalmente para alaúde e/ou lautenwerck (DIRKSEN, 2002, p. 29-33; JONES, 2007, p. 168; JONES, 2013, p. 243; LEDBETTER, 2011, p. 19). Consiste de apenas três movimentos (Prelude, Sarabande e Gigue) ao invés dos seis ou sete usuais; o copista, no entanto, fez uma anotação no final da partitura que parece indicar que ela estava completa.

3.1.2. Suite BWV 996

Surgimento: O BWV 996 parece pertencer ao período em Weimar; deve ter surgido antes de 1712. Bach certamente escreveu outras suites à época, mas elas permanecem perdidas. É uma de suas partituras mais antigas descobertas até o momento.

Fontes primárias: Tem como fonte principal um manuscrito feito à mão por Johann Gottfried Walther, primo de segundo grau do compositor, que posteriormente passou à posse de Johann Ludwig Krebs, aluno de Bach. Não há manuscrito autógrafo conhecido (ÖHM-KÜHNLE, 2007, p. 45). O título da obra é "*Praeludio – com La Suite da Gio: Bast. Bach*"; sob o título, em escrita à mão não identificada, leem-se as palavras "*aufs Lauten Werck*", que parecem terem sido adicionadas em torno do início do século XIX. Uma segunda cópia, atribuída a Heinrich Nikolaus Gerber⁴⁷, faz

⁴⁷ Gerber foi organista e compositor; tornou-se uma referência como fonte de informações sobre os métodos de ensino de Bach (KOONCE, 2002, p. v).

parte de uma coleção privada anônima (idem). Uma terceira cópia, em que a obra surge transposta para lá menor, se encontra hoje na Bibliothèque Royale Albert I, em Bruxelas. É consenso, com base na escrita e no papel, que este manuscrito data da segunda metade do século XVIII, embora a identidade do copista permaneça desconhecida (idem).

Instrumentação e características gerais: Esta obra possui uma escrita carregada para o alaúde; provavelmente foi concebida para teclado, em cujo estilo composicional se adequa melhor, ainda mais considerando-se sua notável assimilação, no prelúdio, do estilo “fantástico” do norte da Alemanha – aprendido no impactante contato com Dietrich Buxtehude (1637 – 1707) entre outubro de 1705 e janeiro de 1706 (GARDINER, 2013, p. 175) – e seu considerável amadurecimento no emprego dos estilemas franceses⁴⁸ – particularmente o *style brisé*⁴⁹ nas danças, com exceção da Gigue.

3.1.3. Suite BWV 995

Surgimento: O BWV 995 surgiu em Leipzig entre a primavera de 1727 e o inverno de 1731 para atender a uma encomenda realizada por um livreiro e editor; evidências sugerem tratar-se de obra inacabada, à espera de revisão (SCHULZE, 1983). Desenvolveremos este assunto no capítulo 4.

⁴⁸ “Os movimentos internos da Suite [BWV 996] em mi menor estão entre os de estilo mais puramente francês dentre todas as danças de Bach.” (JONES, 2007, p. 169)

⁴⁹ O *style brisé*, também conhecido como *style luthé* ou “estilo quebrado” é um tipo de textura idiomática da música francesa para alaúde do século XVII, empregado na música para teclado de Chambonnières, d’Anglebert e outros. Em seu estudo sobre música para alaúde francesa, Wallace Rave (1972) compilou uma lista de suas características que incluía: a evitação de padrões texturais e de regularidade na escrita polifônica; texturas de acordes arpejados com distribuição irregular de notas individuais; deslocamento rítmico de notas dentro de uma linha melódica; mudanças de oitava dentro da linha melódica; frase irregulares. Outra característica fundamental do estilo brisé apontada por Buch (1985) é a adoção de texturas imitativas ou pseudo-imitativas. “Seu uso é bastante difundido mas não indiscriminado: Le Roux [compositor copiado por Bach], por exemplo, intitula especificamente o movimento final de sua primeira suite como “Courante luthée”, indicando que [ela] não seria empregada em outros locais. Para Bach, parece ter sido o próprio alaúde – talvez junto a seu equivalente tecladístico, o lautenwerck – a ter inspirado o que pode ser o primeiro uso verdadeiramente abrangente desta textura caracteristicamente francesa em sua música” (JONES, 2007, p. 169).

Fontes primárias e instrumentação: Esta é a única suite certamente escrita visando o alaúde⁵⁰: há um manuscrito autógrafo, de posse da Bibliothèque Royale Albert I, em Bruxelas, que traz dois títulos: na capa, “*Pièces pour la luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach*” e, na parte de dentro, “*Suite pour la Luth par J. S. Bach*”. Um outro manuscrito, intitulado “*G mol Pieces pour le lut par Sre. J. S. Bach*”, escrito em tablatura francesa, está arquivado na Stadtbibliothek em Leipzig⁵¹. Além disso, precisamos considerar que esta suite é uma transcrição feita pelo próprio compositor de uma outra obra de sua autoria, a suite BWV 1011 para violoncelo solo, escrita na década de 1720 em Köthen.

Características gerais: É obra que utiliza o estilo francês. O prelúdio segue o padrão de uma Overture: uma introdução lenta e cerimoniosa, marcada por ritmos pontuados, à qual se segue uma fuga⁵² que dá lugar a uma Allemande bastante incomum⁵³: ao invés do *style brisé* comumente empregado pelo compositor em outros exemplares da mesma dança, há um emprego de ritmos pontuados, talvez em substituição ao costumeiro retorno da introdução após a fuga. Do ponto de vista motivico, esta Allemande guarda notáveis semelhanças com a Allemande em ré menor do livro 1 de *Pièces de Clavecin*, de Louis Marchand, e com a Allemande *gaye* da suite n. 6 em fá sustenido menor de Gaspard le Roux.

3.1.4. Suite BWV 997

Surgimento: O BWV 997 foi escrito entre 1738 e 1741, período em que Bach deu aulas a Johann Friederich Agricola (1720 – 1774), autor da cópia mais antiga desta obra.

Fontes primárias: Não existe um manuscrito autógrafo; Koonce afirma ser possível reconstituir o texto autêntico através da análise de características comuns aos

⁵⁰ Conquanto seu acabamento, neste sentido, seja alvo de controvérsia, que será melhor detalhada no item 4.1.

⁵¹ Uma transcrição desta versão para notação moderna pode ser encontrada em J. S. Bach: *Opere Complete per Liuto*, editada por Paolo Cherici (Milan, Suvini Zerboni, 1980), pp. 12-32.

⁵² Esta fuga se inicia sob a indicação “*Très Vite*”, no compasso 27 do respectivo prelúdio. Nos referiremos a ela (como já fizemos no título e no resumo deste trabalho) como Fuga BWV 995.

⁵³ Outra Allemande com características semelhantes é a do BWV 1002, para violino solo.

diversos manuscritos disponíveis – 15 no total, a maioria dos quais contendo apenas um ou dois movimentos.

Instrumentação e características gerais: Em que pese parecer ter sido destinada ao *lautenwerck* (KOONCE, 2002, p. 4-8; TITMUSS, 2015), está convenientemente próxima da famosa visita dos alaudistas Silivius Leopold Weiss e Johann Kropfgans a Bach, em agosto de 1739⁵⁴. Esta suite apresenta similaridades e pontos de contato suficientes com o BWV 998 para sugerir uma possível associação no processo composicional, bem como nas finalidades de ambas as obras (LEDBETTER, 2011): ambos se iniciam com um prelúdio e uma fuga da *capo* – algo raro em Bach – de considerável envergadura; os tratamentos são complementares, com o BWV 998 tendo um caráter mais improvisatório e o BWV 997 mais denso e premeditado.

3.1.5. Suite BWV 1006a

Surgimento: É uma transcrição do próprio compositor, na década de 1740, em Leipzig, de material original da década de 1720 – a Partita n. 3 para violino solo, BWV 1006. Bach também transcreveu seu Prelúdio como uma introdução à segunda parte da cantata “Herr Gott Beherrscher aller Dinge”, BWV 120a, escrita provavelmente em 1729 “para um casamento do qual não sabemos quem são os noivos” (DÜRR, 2014, p. 1091); e, certamente em 1731 – data escrita de próprio punho pelo compositor – (idem, p. 1071), como a Sinfonia da cantata “Wir danken dir, Gott, wir danken dir” BWV 29.

Fontes primárias: O BWV 1006a sobrevive num autógrafo que está atualmente em posse da Academia Musical Musachino, em Tokio, no Japão. Uma segunda cópia manuscrita, sem título e de autoria desconhecida, parece ter sido confeccionada no início do século XIX e faz parte da coleção da Staatsbibliothek zu Berlin. Um terceiro manuscrito, também anônimo, datado do século XIX, permanece na mesma biblioteca.

⁵⁴ O relato desta visita (DAVID, MENDEL, 1998, p. 404) inspirou Clive Titmuss na escrita do texto ficcional e humorístico que se encontra traduzido por nós no anexo 2 do presente trabalho.

Instrumentação: A textura da peça tende a se aproximar da linguagem do alaúde, mas a instrumentação não é inequívoca⁵⁵: originalmente sem título, instrumentação ou assinatura, o autógrafo recebeu uma página adicional no início do século XIX com a inscrição “*Suite pour le Clavecin composé par Jean Sebast. Bach. Original.*” De acordo com os editores do Neue Bach-Ausgabe⁵⁶, a música mesma testifica contra a autenticidade da instrumentação designada (Eichberg and Kohlhase, Neue Bach-Ausgabe, 1982, p. 168). Por outro lado, há também a questão da tonalidade, dado que em Mi maior ela é praticamente intocável no alaúde; é de praxe tocá-la em Fá maior.

3.1.6. Cronologia das obras de Bach para alaúde

Será útil traçarmos uma cronologia das obras de Bach atribuídas ao alaúde solo, bem como de seu uso em música de câmara:

| OBRA | DATA PROVÁVEL |
|--|----------------|
| Suite BWV 823 | 1708-1717 |
| Suite BWV 996 | Antes de 1712 |
| Prelude BWV 999 | 1717-1723 |
| Fuga BWV 1000 ⁵⁷ | 1720 |
| Ária “Zerfließe, mein Herze”, da Paixão Segundo São João BWV 245 | 1724 |
| Ária “Komm süßes Kreuz”, da Paixão Segundo São Mateus BWV 244; Trauerode BWV 198 | 1727 |
| Suite BWV 995 | 1727-1731 |
| Suite BWV 997 e Prelúdio, Fuga e Allegro BWV 998 | 1738-1741 |
| Suite BWV 1006 ^a | Década de 1740 |

TABELA 1: Cronologia das obras de Bach para alaúde

⁵⁵ Há dúvidas também quanto à autoria (TITMUSS, 2015).

⁵⁶ O Neue Bach-Ausgabe (“Nova edição de Bach”) é considerada a mais completa edição das obras completas de Bach.

⁵⁷ Não é possível determinar uma data exata para esta obra, que é basicamente uma transcrição para alaúde da Fuga da Sonata n. 1 para violino solo BWV 1001. A data referenciada baseia-se na produção do manuscrito autógrafo da versão para violino.

Cada uma das suites, portanto, possui uma gênese própria, em diferentes circunstâncias e períodos da vida do compositor, e se filia a diferentes vertentes estilísticas por ele praticadas. Se não se pode falar em *Suites para Alaúde* como um ciclo de obras acabado, o distanciamento temporal entre cada uma das suites – que quase sempre não excedia a 3, 4 anos – e as significativas mudanças de abordagem na escrita sugerem uma atitude irrequieta, insatisfeita, uma “pulga atrás da orelha”, como num projeto relutantemente adiado e retomado várias vezes, uma reflexão nunca completamente abandonada, uma curiosidade satélite sempre orbitando discreta e marginalmente a esfera de interesses prioritários do compositor.

3.2. O mito das “suites para alaúde”

A *Bach Gesellschaft*⁵⁸ iniciou a publicação da obra “completa” de Bach em 1851⁵⁹. A meta era produzir um texto abrangente e autoritativo sob a direção de pesquisadores experientes e publicar a música após indexá-la.

Em 1897, Alfred Dörffel editou um volume contendo versões corrigidas das Suites Francesas e Inglesas, do Prelúdio, Fuga e Allegro BWV 998 e das Suites BWV 996 e 997, além de leituras alternativas de peças do Cravo Bem-temperado. Como se vê, todas estas peças foram agrupadas juntas.

O organista Wilhelm Tappert (1830 – 1907) foi um pioneiro da tese das peças para alaúde quando ele identificou o BWV 995, 999, 1000 e 1006a como pertencentes a este instrumento em um artigo publicado em 1900 (“Sebastian Bach’s Compositionen für die Laute”). Ele inclusive ganhou notoriedade criticando os

⁵⁸ “Sociedade Bach”, em tradução livre. Foi formada em 1850 com o propósito expresso de publicar as obras completas de Johann Sebastian Bach sem acréscimos editoriais. Seus fundadores foram Moritz Hauptmann, *cantor* da Igreja de São Tomás, em Leipzig (e sucessor de Bach no cargo, portanto); Otto Jahn, respeitado biógrafo de Mozart; Carl Ferdinand Becker, professor no Conservatório de Leipzig; e o compositor Robert Schumann. As obras coletadas são conhecidas como Bach-Gesellschaft-Ausgabe. Após a conclusão do projeto, a Sociedade se dissolveu. Suas edições permaneceram como estado da arte até a publicação da Neue Bach-Ausgabe (“Nova edição de Bach”) pelas editoras Bärenreiter e Deutscher Verlag für Musik, de 1954 a 2007 (DAVID, MENDEL, 1998, pp. 503–4).

⁵⁹ O compositor publicou uma parcela muito pequena de suas obras em vida. Na verdade, muitas delas foram feitas para ocasiões específicas e depois simplesmente desapareceram.

editores do Bach Gesellschaft por não terem publicado estas peças separadamente; ele defendia que Bach era, ele mesmo, alaudista, e que ensinava o instrumento a seus alunos (TITMUSS, 2015). A afirmação decorre de uma extrapolação na leitura de uma carta de recomendação escrita pelo compositor em 1735 para seu aluno e copista Johann Ludwig Krebs; nela, Bach exalta suas qualidades como violinista, cravista e alaudista.

Esta especulação ganhou ainda mais legitimidade, força e notoriedade internacional ao ser esposada por Albert Schweitzer (1875 – 1965) em seu monumental *J. S. Bach*. À medida que a fama do compositor crescia para além da Alemanha, o mito das suites para alaúde superava seus limites linguísticos e culturais e ganhava status de ortodoxia.

Em 1921 surge a edição de Hans Dagobert Bruger (1894 – 1932): *J. S. Bach: Compositionen für die Laute*. Era uma transcrição para violão moderno de dez cordas, um híbrido do alaúde comum na Alemanha e na Europa oriental desde o final do século XVIII. Bruger foi o primeiro a publicar as obras numa edição prática como peças para alaúde transcritas para violão, e mesmo a examinar as fontes primárias e comparar variantes. Sua contribuição mais significativa, no entanto, parece ser a transposição das peças para tonalidades nas quais elas são comumente tocadas até hoje no violão moderno de seis cordas, criando um precedente para sua aceitação no repertório do instrumento.

Às vésperas da Segunda Guerra Mundial, em 1939, dois livros importantes vieram a público: a edição de Hans Neeman de suites de Weiss e Reusner (“Das Erbe Deutscher Musik V. 2.12) e o método *Schule für die Barock-Laute*, de F. J. Giesbert. Este último incluía a primeira republicação de uma versão em tablatura da Suite BWV 995 e marcou o ressurgimento do interesse pelo alaúde de 13 ordens com afinação em Ré menor, instrumento considerado obsoleto e basicamente esquecido desde o final do século XVIII. As ocasiões destes dois lançamentos têm componentes políticos extremamente relevantes: Tapert, Neeman e Giesbert tencionavam reforçar a ideia de um Bach alaudista, um compositor superlativo que compreendia em filigrana as idiossincrasias do instrumento, suas forças e limitações; segundo Titmuss (2015), havia uma pressão para promover Bach como um gênio absoluto e infalível.

Esta reputação rendeu frutos para Andrès Segovia que, desde os anos 20, deixava plateias e crítica atônitos com suas interpretações de obras de Bach, incluindo a Chaconne BWV 1004 e movimentos das suites para violoncelo. O sucesso do violonista com este repertório contribuiu para que as atenções se voltassem para seu instrumento em detrimento do alaúde; deste momento em diante, a exposição do grande público a esta música se daria preferencialmente através de suas transcrições para o violão. Em meados do século XX a ideia de um Bach alaudista e compositor de música para alaúde estava bastante consolidada e, nas décadas de 70, 80 e 90, literalmente dúzias de gravações das suites foram feitas por violonistas.

Foi somente na década de 60 que musicólogos alemães como Hans Radke começaram a escrever defendendo a ideia de que Bach não compunha música para alaúde diretamente. Radke vocalizou as dúvidas sobre a ideia de um Bach alaudista, separando as tablaturas editadas na década de 30 de seus modelos, reforçando a importância dos manuscritos autógrafos e realizando uma análise cuidadosa e pormenorizada do BWV 995, com observações comparativas entre a tablatura e as versões para violoncelo do BWV 1011. O título deste artigo era *War Johann Sebastian Bach Lautenspieler?* (“J. S. Bach era um alaudista?”); segundo Titmuss (2015), ele foi o primeiro a lançar dúvidas sobre a tese, afirmando que a Suite BWV 995 não podia ser tocada, nota a nota, sem nenhuma adaptação, ao alaúde.

Em 1967, o musicólogo e especialista em instrumentos de teclado antigos Howard Ferguson escreveu sobre o lautenwerck de acordo com fontes próximas de Bach. O artigo, intitulado *Bach's Lauten Werck* e publicado na revista *Music and Letters* compara o encordoamento e as características de modelos descritos por contemporâneos em minúcia, concluindo pela – a seu ver – inevitável inferência de que Bach compôs as suites específica e idiomáticamente para este instrumento. A última sentença deste artigo refere-se à visita de Weiss e Kropfganss que mencionamos acima: “(...) é tentador supor que os visitantes, além de serem apresentados às obras alaudísticas de Bach, também ouviram e, quem sabe, foram

momentaneamente iludidos por sua performance ao Lautenwerck” (FERGUSON, 1967, p. 264, tradução nossa⁶⁰).⁶¹

Em 1982, o Neue Bach-Ausgabe, que sucedeu ao Bach-Gesellschaft, publicou *Werke für Lauteninstrumente* (Series V, Volume 10) editado por Thomas Kohlhase. Seu estudo sobre as fontes primárias é uma referência até hoje. Ele defende que o BWV 995 era para alaúde, o 996 para lautenwerck, o 997 “indiretamente” para alaúde e que o instrumento ao qual o 1006a foi destinado é inespecífico. Foi a primeira vez em que uma publicação “oficial” admitiu que a anterior atribuição editorial destas obras ao alaúde era duvidosa.

As transcrições de Frank Koonce para violão, adotadas de forma quase irrestrita como edição padrão na América do Norte e na Europa, são intituladas como *Solo Lute Works* (“Obras para alaúde solo”). O editor, no entanto, não se furta de incluir relatos e fotos do lautenwerck, fotos de alaúdes contemporâneos, uma lista completa de fac-símiles, um estudo sobre as fontes primárias e conselhos sobre performance, ornamentação e estilo. O título, portanto, parece ser uma concessão consciente à história destas obras.

3.3. Um projeto de transcrição das suites atribuídas ao alaúde de Bach

O fato de as suites de Bach atribuídas ao alaúde terem sido associadas ao repertório do violão desde suas primeiras publicações apenas adiciona mais uma camada histórica ao que é, desde o momento de sua escrita, uma transitividade irremediável, uma outridade inescapável, uma errância congênita. Somos inevitavelmente convocados a considerar que, em não havendo, até onde sabemos, dentre as incontáveis transcrições existentes destas obras para o violão, alguma proposta que procure lidar diretamente com esta suspensão problemática – e muito menos utilizando um ferramental transcritivo amadurecido pelo contato com as

⁶⁰ Do original: “(...) it is tempting to surmise that the visitors, besides being introduced to Bach’s lute compositions, also listened to, and were perhaps even momentarily deceived by, his performance on the *Lautenwerk*.”

⁶¹ Ver anexo 2.

teorias da tradução –, elas se nos oferecem como campo potencialmente fértil à experimentação.

Isso não seria possível sem o necessário desmonte crítico da figura divinizada e absoluta do autor, em especial quando se trata de Johann Sebastian Bach – e de sua obra.

“A visão da obra como algo acabado, perfeito e definitivo é um dos grandes mitos que se criaram tanto em música quanto em poesia. Em grande medida, tal concepção provém de uma certa primazia que a escrita adquiriu em nossa cultura, fato verificável na aura de santidade que reveste tudo o que está impresso e que impõe ao leitor uma espécie de submissão servil às informações contidas no papel, retirando, inclusive, muito da sua contribuição enquanto intérprete.” (BARBEITAS, 2000, p. 92)

Para o propósito desta pesquisa, as suites atribuídas ao alaúde – analisadas detidamente e caso a caso, e perdendo a suposta aura de acabamento impecável – abrem-se a novas possibilidades interpretativas e transcrpcionais que podem se valer da consistente linguagem do compositor – a integração e organicidade arquitetônica de seus materiais musicais – através do uso de um princípio essencial subjacente a esta mesma linguagem, que balizará nossa exatidão e fidelidade aos códigos poéticos veiculados por cada obra: a *inventio* (“invenção”). O que é a invenção?

Em algum momento do ano de 1723, Johann Sebastian Bach, então Mestre de Capela da corte de Anhalt-Köthen, escreveu, na página inicial de um pequeno volume manuscrito de peças para teclado, que elas deveriam ser compreendidas como

“Instruções objetivas, nas quais os amantes do teclado, e especialmente os ávidos, aprendem uma maneira clara não apenas (1) de aprender a tocar de forma limpa a duas vozes, mas também, após progresso adicional, (2) de lidar correta e satisfatoriamente com três partes *obbligato*; ao mesmo tempo não só conseguindo boas invenções, mas desenvolvendo-as de forma satisfatória e, sobretudo, chegando a uma maneira *cantabile* de tocar, ao mesmo tempo em que adquirem uma robusta base para a composição.” (BACH apud DREYFUS, 2004, p. 1, tradução nossa⁶²)

As peças – quinze, escritas a duas vozes (BWV 772-786) – estão dispostas em ordem ascendente de tonalidade e foram, cada uma delas, chamadas de *Inventio*. Elas não eram novas; de fato, fizeram parte do *Clavierbüchlein vor Wilhelm*

⁶² Do original: “Straightforward Instruction, in which amateurs of the keyboard, and especially the eager ones, are shown a clear way not only (1) of learning to play cleanly in two voices, but also, after further progress, (2) of dealing correctly and satisfactorily with three *obbligato* parts; at the same time not only getting good inventions, but developing the same satisfactorily, and above all arriving at a *cantabile* manner in playing, all the while acquiring a strong foretaste of composition.”

Fiedemann Bach, uma coleção de obras musicais que Bach organizou para seu filho mais velho. Nele, entretanto, o compositor intitulara cada peça como *Preambulum*; a alteração para *Inventio*, nesta nova coleção, parece servir para frisar seu valor pedagógico: elas serviriam não apenas para estimular o desenvolvimento da execução instrumental do aluno, mas também de modelo para boas “invenções” em seu subsequente aprendizado de composição.

O termo *inventio*, ao menos inicialmente, não visava nomear um gênero musical específico; é uma palavra emprestada da retórica e usada coloquialmente para designar *a ideia temática essencial subjacente a uma composição musical*. A página-título supracitada aproveita o conceito de “invenção” como uma metáfora convencional para se referir à *ideia por trás de uma peça*, um tema musical cuja descoberta deflagra a composição propriamente dita⁶³.

Há variada evidência de que Bach, como de resto seus contemporâneos, tratava a “invenção” como um conceito fundamental subsumindo tanto o treinamento quanto a atividade de um compositor. Johann Mattheson (1681 – 1764), em seu influente *Vollkommener Capellmeister* (1739), defende que “a invenção requer fogo e espírito, e seu arranjo, ordem e proporção; seu exercício, sangue frio e reflexão calculada” (MATTHESON apud GARDINER, 2013, pp. 79-80, tradução nossa⁶⁴) e pontifica: “embora a invenção (...) não seja facilmente ensinável, nem aprendida (...), ainda assim, se necessário, muitos podem ser ajudados e colocados na direção que irá auxiliar seus dons inatos e com a qual estarão no caminho certo” (MATTHESON apud DREYFUS, 2004, p. 3, tradução nossa⁶⁵). Alexander Gerard (1728 – 1795), em seu *An Essay on Genius*, assume que “a genialidade é propriamente a faculdade da *invenção*” (GARDINER, 2013, p. 209, tradução nossa⁶⁶, destaque do autor). Johann Nikolaus Forkel (1749 – 1818), em sua correspondência com os dois filhos mais velhos de Bach, fala sobre como seus alunos tinham de aprender a dominar o baixo

⁶³ Este significado de “invenção” (*inventio* em Latim), junto com um elenco de significados relacionados, remonta a uma época pré-iluminista em que a retórica era considerada uma ciência por excelência, mas o estudo do tema nos leva até Cícero (106 A.E.C. – 43 A.E.C.), cujo tratado *De Inventione* estabelece, como primeira fase na construção de uma oração, a *inventio*. Para mais sobre o assunto, DREYFUS, 2004, pp. 2-6.

⁶⁴ Do original: “Invention requires fire and spirit, the arrangement of it order and proportion; its working out cold blood and calculated reflection.”

⁶⁵ Do original: “though invention (...) is not easily taught nor learned (...) still, when necessary, many a person can be helped and be pointed in a direction which will assist his innate gifts and with which he would be on the right path.”

⁶⁶ Do original: “genius is properly the faculty of *invention*”.

contínuo e a condução de vozes em corais a quatro partes antes de tentar compor, nos seguintes termos:

“Ele também faz seus alunos terem por meta tal excelência em seus exercícios; e, até que tenham atingido um alto grau de perfeição neles, não considera recomendável permitir-lhes tentar suas próprias invenções. Seu senso de pureza, ordem e conexão das partes deve ser primeiro aprimorado nas invenções de outros – o que se lhes tornou habitual – até que ele os ache capaz de darem estas qualidades às suas próprias invenções.” (FORKEL apud DREYFUSS, 2004, p. 2, tradução nossa⁶⁷, grifo nosso)

O próprio Carl Philipp Emanuel Bach reporta: “No que respeita à invenção de ideias, meu falecido pai demandava esta habilidade (...) e qualquer um que não a possuísse era aconselhado por ele a ficar longe da composição” (DAVID, MENDEL, 1998, p. 279, tradução nossa⁶⁸).

Mas por que a invenção se prestaria ao trabalho transcritivo? Que vantagem ela traria?

Cícero explica, em *De Oratore*, que “[um orador] deve primeiro encontrar o que dizer; depois manejar e organizar suas descobertas (*inventa*)” (apud DREYFUS, 2004, p. 3, tradução nossa⁶⁹); e os contemporâneos de Bach parecem ter tido uma visão informada pela mesma opinião sobre o tema, como se depreende do fato de que Christoph Bernhard (1628 – 1692), um discípulo do influente compositor Herinrich Schütz (1585 – 1672), também descreve a invenção como “descoberta” (DREYFUS, 2004, p. 3).

O fato é que a invenção é menos uma *ideia inspirada* do que um *mecanismo descoberto*. Ela *funciona* enquanto agente gerador da complexidade fundamental de texturas em Bach, ao mesmo tempo que torna sua música especialmente suscetível a uma análise estruturada baseada na comparação e no contraste, como bem demonstra a história da análise musical dos séculos XIX e XX. Por esta razão, Dreyfus usa o termo “mecanismos de composição”

⁶⁷ Do original: “He also made his pupils aim at such excellencies in their exercises; and, till they had attained a high degree of perfection in them, he did not think it advisable to let them attempt inventions of their own. Their sense of purity, order, and connection in the parts must first have been sharpened on the invention of others, and have become in a manner habitual to them, before he thought them capable of giving these qualities to their own inventions.”

⁶⁸ Do original: “As for the invention of ideias, my late father demanded this ability (...), and whoever had none he advised to stay away from composition altogether.”

⁶⁹ Do original: “[An orator] must first hit upon what to say; then manage and marshal his discoveries [*inventa*] (...).”

“(…) de preferência à noção, mais comum ao início do século XX, de conexões orgânicas, no que se refere a relações musicais congruentes. A distinção entre estes dois terrenos não é binária, mas constitui um campo dentro do qual eu tento privilegiar as ações conscientes que o compositor deve ter realizado ao invés de construções puramente analíticas que ignorem a agência humana ou que a elevem a alturas sobre-humanas impossíveis.” (DREYFUS, 1997, p. 173 tradução nossa⁷⁰).

A ideia de invenção contribui indiscutivelmente para explicar a preferência de Bach e seus contemporâneos pelo uso do contraponto como recurso primordial; ela se liga a diversas de suas manifestações mais típicas – como o canon e a fuga – e torna possíveis procedimentos de *manipulação* e *combinação* temática como os utilizados em obras como A Oferenda Musical BWV 1079 e A Arte da Fuga BWV 1080: repetição, sequência, imitação canônica, stretto, aumentação, diminuição e as diversas combinações entre eles. O tratamento de um sujeito era geométrico: ele poderia ser tocado de trás pra frente, de ponta a cabeça, etc. Ao descobrir uma invenção, ela seria testada na escrita de cânones para explorar os stretti, as combinações e as sequências possíveis (BENJAMIN, 1986, p. 222); ou, em obras como as cantatas, experimentar sua disposição em largas seções antes de adicionar outras vozes; ou aproveitá-la em obras com menor densidade contrapontística, como danças de suites para instrumentos solo como cravo, violino, violoncelo, alaúde ou lautenwerck (BENJAMIN, 1986, p. 149).

Carl Philipp Emanuel revela que

“Quando ouvia uma fuga a muitas vozes ele podia dizer rapidamente, após as primeiras entradas dos sujeitos, quais recursos contrapontísticos seriam possíveis e quais deles o compositor deveria utilizar; e em tais ocasiões, quando estava a seu lado e ele me dizia seus palpites, ele alegremente me cutucava ao ter suas expectativas correspondidas” (BACH apud DAVID, MENDEL, 1998, p. 396-400).

Gardiner conclui, entusiasmado: “Como um grande mestre do xadrez, Bach é capaz de predizer todos os próximos movimentos concebíveis” (GARDINER, 2013, p. 217, tradução nossa⁷¹); e Glenn Gould resume:

“O pré-requisito da arte do contraponto, mais conspícuo na obra de Bach do que na de qualquer outro compositor, é a habilidade de conceber a priori identidades melódicas que quando transpostas, invertidas, retrogradadas ou transformadas ritmicamente ainda

⁷⁰ Do original: “(…) rather than the more common early twentieth-century notion of organic connections in talking about congruent musical relations. The distinction between these two realms is not a binary one but rather constitutes a field within which I try to privilege conscious actions which the composer must have taken over purely analytical constructs which ignore human agency or elevate it to impossible superhuman heights.”

⁷¹ Do original: “Like a chess grand master, Bach is able to predict all the next conceivable moves.”

exibem, em conjunto com o sujeito original, um perfil inteiramente novo mas completamente harmonioso” (PAGE, 1990, p. 240, tradução nossa⁷²)

A contemplação da invenção, por conseguinte, pode ser um excelente recurso para o acesso às potencialidades expressivas da obra bachiana. Ela torna possível o acolhimento de seus estrangeirismos em meio a um regime de exatidão e fidelidade que nos preserve da opção única de uma transcrição “nota por nota” para, ao invés, abordar a literalidade que há em seus códigos essenciais e implantar, na versão para o instrumento de destino, o jogo de forças próprio da música que será transcrita. Em nossa mirada transcricional, o sistema global dos materiais musicais, captando e reproduzindo sua identidade gestual e comunicativa, nos exime da idealização da facticidade do original, irremediavelmente suspensa pelo compositor, e nos conduz à lógica que preside sua formação, reproduzindo-a conforme permite o instrumento para o qual se transcreve, comovendo-se, e criando o espaço discursivo adequado para que os estilemas tornados estrangeiros no meio de destino não apenas não sejam repelidos, mas tenham garantida sua presença carnal e sua convivialidade propriamente ditas. Trata-se de algo crítico em se tratando de uma obra como a Suite BWV 995, que não chegou a ser devidamente adaptada a seu instrumento de destino e permanece virtualmente inconclusa⁷³: nessas condições, o *calco* se torna um contrassenso por simplesmente causar a “ruptura” temida por Victor Hugo (ver item 2.3).

Senão, tomemos o comentário de Christoph Wolff a respeito da conhecida fuga final de A Arte da Fuga BWV 1080: “Bach interrompeu o manuscrito neste ponto porque sua continuidade é inequívoca; o restante tinha sido ao menos esboçado, concluído em seus delineamentos” (WOLFF, 1991, p. 278, tradução nossa⁷⁴). Dreyfus complementa: “provavelmente o esboço incluía nada mais do que a combinação das quatro vozes (...), o que sugere aos herdeiros de Bach que esta foi de fato a

⁷² Do original: “The prerequisite of contrapuntal art, more conspicuous in the work of Bach than in that of any other composer, is an ability to conceive a priori of melodic identities which when transposed, inverted, made retrograde, or transformed rhythmically will yet exhibit, in conjunction with the original subject matter, some entirely new but completely harmonious profile.”

⁷³ Como salientado no item 3.1. Nos dedicaremos ao assunto com mais vagar no próximo capítulo.

⁷⁴ Do original: “Bach interrupted the manuscript at that point because its continuation was unequivocal; the remainder had at least been sketched, complete in outline.”

invenção no coração de uma obra que sua doença o impediu de completar e elaborar” (DREYFUS, 2004, pp. 165-167, tradução nossa⁷⁵).

Trata-se de localizar estas obras perante a biografia e as fases criativas do compositor a fim de considerar os problemas de linguagem e instrumentação adequadamente – algo evidentemente indispensável, como vimos no item anterior, para a identificação de seus potenciais estrangeirismos no processo de acolhimento ao instrumento de destino – para, em se tratando de obras em estado de indefinição organológica e suspensão transitiva, cultivar formas de verter a corporalidade de seus materiais musicais nos diversos níveis da invenção bachiana em seus processos de geração de sentidos (VALE e BARBEITAS, 2020), que se dão ao modo de um quebra-cabeças, ou seja, como um programa cuja estrutura está mais ou menos definida *a priori* (DREYFUS, 2004, p. 165):

“não se trata de um jogo solitário - todo gesto que faz o armador de puzzles, o construtor já o fez antes dele; toda peça que toma e retoma, examina, acaricia, toda combinação que tenta e volta a tentar, toda hesitação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro” (PEREC, 2009, p. 14).

⁷⁵ Do original: “Most likely, the sketch included no more than Bach’s combination of the four voices (...), which suggested to Bach’s heirs that this was indeed the invention at the heart of a work which Bach’s illness had prevented him from “completing and working out”.

CAPÍTULO 4. POR UMA TRANSCRIÇÃO DA FUGA DA SUITE BWV 995 PARA VIOLÃO

4.1. O BWV 995 perante o projeto de tradução das suites de Bach

Bach era em certo sentido estrangeiro em seu próprio tempo. Aparentemente ele se debateu constantemente com as mudanças do estilo musical que testemunhou ao longo da vida, como demonstra esta recordação de Carl Philipp Emanuel: “porque ele vivia em um tempo em que uma gradual, mas impactante mudança no gosto musical ocorria” (BACH, 1948, p. 42, tradução nossa⁷⁶). Gardiner (2013, p. 85) destaca do *Nekrolog*⁷⁷ a narração de um encontro seu aos 45 anos com o já idoso compositor Johann Adam Reincken (1643 – 1722), um referencial de sua juventude, que o ouviu tocar com “prazer particular” e ao final lhe disse, para sua grande emoção: “Eu pensei que esta arte havia morrido, mas vejo que em você ainda vive”. A própria Arte da Fuga BWV 1080 é uma tentativa de fornecer um registro que preserve e transmita para o futuro as habilidades cultivadas por toda sua vida.

A única suite das de que nos ocupamos neste trabalho a possuir instrumentação inequívoca é a BWV 995: o manuscrito autógrafo sustenta o título na caligrafia do compositor: *Suite pour la Luth par J. S. Bach*. Porém esta versão exige uma tessitura que se estende para uma nota Sol – um tom abaixo da disposição do alaúde comum à época de Bach, em Leipzig (TITMUSS, 2015).

Há uma outra versão, em tablatura para alaúde, da década de 1760, que se afasta significativamente do manuscrito em seu uso dos baixos e na ornamentação de resto bastante idiomática. De fato, a suite original já era uma peça de estilo algo obsoleto para a década de 1740, quando uma linguagem mais galante, com ideias melódicas e rítmicas mais simples, era melhor aceita na música para alaúde, a exemplo das obras leves de Adam Falckenhagen (1697 – 1754) e Johann Kropfganss (1708 – 1770), os *cantabili* de Ernst Gottlieb Baron (1696 – 1760) ou as

⁷⁶ Do original: “Because he lived at a time when a gradual but striking change in musical taste was taking place.”

⁷⁷ O obituário Bach é geralmente chamado de *Nekrolog*. Foi publicado quatro anos após sua morte. Embora seu autor não esteja identificado no texto, sabe-se que foi escrito por Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Friedrich Agricola, um dos alunos de Johann Sebastian.

rápidas mudanças de afeto nas Sonatas finais de Sylvius Leopold Weiss (1687 – 1750). “A tablatura da versão do BWV 995 tenta, com algum sucesso, converter esta suite adicionando uma ornamentação anacrônica. Mas ela não deixa de ser, em essência, uma suite do século XVII aos moldes de uma geração mais antiga” (TITMUSS, 2015, tradução nossa⁷⁸).

A suite BWV 995 é uma transcrição de Bach da suite BWV 1011, para violoncelo solo. O fato de que Bach realiza uma transcrição como esta pode ser um indicativo de que era uma peça favorita, representando uma conexão com os estilos de compositores como Louis Marchand (1669 – 1732) e Gaspard Le Roux (1660 – 1707) bastante evidente, por exemplo, em sua *Allemande*, como mencionado anteriormente. Mas, para este projeto de transcrição, isso reforça a transitividade da informação desta música – sua condição errante, estrangeira.

Um outro título da peça, aposto no manuscrito autógrafo, é “*Pièces pour la luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach*”. Ele suscita uma pergunta que auxiliará o desenvolvimento de nosso projeto de transcrição: quem é o Monsieur Schouster?

De acordo com Hans-Joachim Schulze, a dedicatória está escrita em boa caligrafia, mas o texto musical apresenta várias correções, o que evidencia ser um trabalho ainda em andamento e não uma versão definitiva; trata-se de uma “cópia de trabalho” (SCHULZE, 1983, p. 243). A marca d’água no papel limita o período de composição entre os anos de 1727 e 1731. Unindo a data ao fato de ser obra para alaúde e dedicada a este personagem misterioso, podemos dizer que o “Monsieur Schouster” é Jacob Schouster, um editor de Leipzig especializado em literatura que também imprimia partituras e era um conhecido dos alaudistas Sylvius Leopold Weiss e Adam Falckenhagen (FERNANDEZ, 2021, p. 174; SCHULZE, 1983, pp. 249-250).

É possível que Bach tenha iniciado a escrita desta obra com uma encomenda de Jacob Schouster de música para alaúde e a tenha abandonado a meio, por uma razão ou outra. Podemos verificar que ele escreveu a partitura com aparente pressa: a primeira página é bem organizada (veja a Figura 2) e propriamente espaçada, com

⁷⁸ Do original: “The tablature version of BWV 995 attempts, with some success, to convert the suite to this taste by adding anachronistic ornamentation. But at heart, it is a 17th Century suite in the mould of an earlier generation.”

notas cuidadosamente desenhadas; mas, se olharmos para o final da Fuga, a escrita é mais típica de um rascunho. O compositor inclusive escreve os nomes das notas para esclarecer a escrita confusa do baixo nos dois primeiros compassos da última página (veja a Figura 3); algo semelhante ocorre em outros trechos da mesma suite, como na Sarabande e na Gavotte (veja a Figura 4) A título de comparação, consideremos a primeira página do manuscrito de Anna Magdalena Bach (1701 – 1760) do Prelúdio da Suite BWV 1011 (veja a Figura 5) e a primeira página do manuscrito autógrafo da Sonata BWV 1001 (veja a Figura 6), novamente na caligrafia do próprio compositor.

“Se ele estivesse considerando seriamente escrever com o alaúde em mente e preparando a peça para ajuste subsequente e entabulação, poderíamos esperar que sua escrita refletisse isso. (...) Esta versão deve ter sido o começo deste processo. Como está, o BWV 995 é uma tentativa de arranjar uma obra antiga para alaúde, mas não é música de alaúde” (TITMUSS, 2015, tradução nossa⁷⁹).

⁷⁹ Do original: “If he were serious about writing with the lute in mind and preparing it for subsequent adjustment or intabulation, we would expect his handwriting to reflect it. (...) This version may have been the beginning of that process. As it stands, BWV 995 is a stab at arranging an earlier work for the lute, but it is not lute music.”

Suite pour la Luth par J. S. Bach.

Prelude

trio vista

FIGURA 2: primeira página do manuscrito autógrafo do Prelúdio da Suite BWV 995

The image shows the final page of a handwritten musical manuscript for the Prelude of Suite BWV 995. The page is numbered '3' in the top right corner. It features ten staves of music, with the first nine staves containing dense, intricate musical notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The final staff contains the word 'Volti.' written in a cursive hand. At the bottom of the page, there is a circular library stamp from the 'BIBLIOTHEQUE DE BRUXELLES'.

FIGURA 3: última página do manuscrito autógrafo do Prelúdio da Suite BWV 995

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as the autograph manuscript for the Sarabande and Gavotte from Suite BWV 995. The page is divided into two main sections. The upper section, labeled "Sarabande", consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The lower section, labeled "Gavotte", consists of five systems of music, also with treble and bass staves. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript writing, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

FIGURA 4: Manuscrito autógrafo da Sarabande e da Gavotte da Suite BWV 995



FIGURA 5: primeira página do manuscrito de Anna Magdalena Bach do Prelúdio BWV 1011

The image shows the first page of the autograph manuscript for the Sonata I for Violin Solo, BWV 1001 by Johann Sebastian Bach. The title is written in cursive at the top: "Sonata I^{ma} a Violino Solo senza Basso di J.S. Bach". The music is written on ten staves. The first staff begins with the tempo marking "Allegro". The notation is dense and characteristic of the Baroque era, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The manuscript is written in black ink on aged paper. At the bottom of the page, there is a signature "J.S. Bach" and the word "vcllo" written in cursive.

FIGURA 6: primeira página do manuscrito autógrafa da Sonata I para violino solo BWV 1001

4.2. O “coração materno” do instrumento de destino e o Albergue do Longínquo

“[no poema] surgem expectativas quanto às unidades morfofonética e/ou semanticamente equivalentes que devam vir ocupar determinada posição criada como recorrente. Tais expectativas podem ser satisfeitas ou frustradas. O poema jogará com essas satisfações ou frustrações para obter efeitos de monotonia ou de surpresa respectivamente. (...) Ora, o tradutor, para manter a significância no texto de chegada, terá de trabalhar no sentido de construir algo semelhante, sob pena de perder um componente fundamental da estrutura poética atualizada, individualizada no poema original.” (LARANJEIRA, 2003, p. 59)

As satisfações ou frustrações a que Laranjeira se refere se encaixariam perfeitamente na descrição de uma obra musical. Ora, para acomodar o jogo de expectativas de fruição no processo transcritivo, precisamos contar com a maior ou menor flexibilidade do instrumento de destino: a transcrição provocará, em seu interior simbólico e mecânico, uma “polifonia dialetal [em que] (...) o conjunto de coínés entrelaçadas” (BERMAN, 2013, p. 190) se encontrará com a realidade de sua abertura, conjurando sua capacidade de acolhimento. Ao tratarmos de música que será transcrita para violão tendo sido concebida inicialmente para violoncelo e cuja transcrição feita pelo próprio compositor para um instrumento polifônico parece ter sido suspensa, o ato de transcrever implica uma intrincada negociação com os códigos da obra a fim de evidenciar e albergar seus estrangeirismos.

O jogo frutivo da Fuga BWV 995 se inicia, como esperado, com a exposição de um sujeito (cc. 27-35⁸⁰) (ver o Exemplo 1⁸¹).



EXEMPLO 1: Sujeito da Suite BWV 995 (cc. 27-35).

⁸⁰ A numeração de compassos utilizada considera a fuga como continuação direta da abertura do Prelúdio. Portanto, a fuga começa no compasso 27 e segue até o compasso 223.

⁸¹ Nos valem, como fontes primárias, do manuscrito autógrafo da Suite BWV 995 e da edição Urtext de Tilman Hoppstock (1994). Entretanto, se o autógrafo emprega uma notação em duas pautas, típica de instrumentos de teclado, a versão Urtext, a fim de facilitar a comparação entre o manuscrito autógrafo, a versão para violoncelo e a tablatura para alaúde de autor desconhecido, opta por concentrar o primeiro em uma única pauta, aproximando-se da escrita habitual para violão. Faremos o mesmo. Mas se Hoppstock transpõe o autógrafo em sua edição para a tonalidade de Lá menor, preferimos mantê-lo na tonalidade original, Sol menor, na qual, de resto, realizamos nossa transcrição. Isso tornou necessário editar os exemplos 1, 4, 6 e 7 no software MusiScore. Fizemos o mesmo com nossa transcrição e os exemplos 8, 9, 10 e 11, dela extraídos.

Concentremo-nos preliminarmente em sua versão original para violoncelo (BWV 1011) (ver o Exemplo 2⁸²): a única fuga para este instrumento escrita por Bach possui características incomuns que, conquanto pareçam se dever à natureza melódica de seu meio original, se manterão na transcrição do compositor, como veremos.



EXEMPLO 2: sujeito da fuga BWV 1011 (da 1ª colcheia em diante) (cc. 27-35)

Em primeiro lugar, o fato de que o início do sujeito da fuga comporta uma polifonia virtual em que diversos fenômenos contrapontísticos ocorrem num curto espaço de tempo: a anacruse que inicia tudo (sol natural, a 5ª do acorde da tônica) caminha meio tom ascendente e, logo após, realiza um salto de 6ª descendente para, a seguir, repetir a anacruse ascendente em meio tom uma 4ª abaixo (ré bequadro). Simultaneamente, o 6º grau (lá bemol) que havia soado na cabeça do compasso 28 e que fora abandonado acaba encontrando uma “resolução” por movimento descendente no segundo tempo do compasso seguinte (sol bequadro), ao mesmo tempo em que um movimento contrário, ascendente, vem do compasso anterior em seu segundo e terceiro tempo para se lhe antecipar uma 3ª abaixo (mi bemol). O fenômeno se repetirá nos próximos compassos uma 3ª abaixo, tendo sempre por baliza os dois movimentos anacrúsicos ascendentes (quatro, no total) e, a não ser na penúltima ocorrência, cromáticos. O desenho em semicolcheias do compasso 29⁸³ também termina por uma resolução por movimento contrário: suas duas últimas notas (novamente sol e mi bemol) se reúnem no fá do compasso seguinte. Todas estas relações (e outras tornadas possíveis pela imaginação do intérprete e do ouvinte) implicam em possibilidades polifônicas do sujeito.

⁸² A Suite BWV 1011 emprega uma scordatura: a primeira corda do violoncelo é afinada um tom abaixo (Sol ao invés do habitual Lá) e o manuscrito de Anna Magdalena Bach (BACH, 2023), no qual grande parte das edições modernas (como BACH, 1988) se baseiam, transpõe as notas tocadas na primeira corda para facilitar a leitura. A fim de tornar nossa análise mais acessível e ágil, optamos por transpôr as notas tocadas na primeira corda para sua altura real, o que tornou necessária a edição dos Exemplos 2, 3 e 5 no software MuseScore.

⁸³ Reminiscente do final do gesto inicial da Overture, ele reaparecerá em todos os movimentos seguintes da Suite. Embora possivelmente não haja nenhuma relação, não deixa de ser curiosa sua semelhança com o início da melodia gregoriana “Dies Irae”.

Isso pode ser dito de vários sujeitos de fugas de Bach, mas aqui a idiossincrasia será expandida: na segunda entrada (cc. 47-55) o perfil melódico do sujeito exigiria que sua quarta, quinta e sexta notas (dó, ré, mi bemol) fossem tocadas uma oitava abaixo, o que não ocorre (ver o Exemplo 3) – o mesmo se dando com a 12ª, 13ª e 14ª notas (lá bequadro, si bequadro e dó), na seção correspondente da segunda parte do sujeito.



EXEMPLO 3: segunda entrada do sujeito na Fuga BWV 1011 (cc. 47-55); as notas que estão em oitavas acima das correspondentes no sujeito estão destacadas

Este incomum procedimento de mudar as oitavas de certas partes do sujeito, distribuindo-as por diferentes vozes, poderia ter sua origem atribuída a uma tentativa de lidar com as limitações de tessitura do violoncelo; não obstante – frise-se, por crucial –, isso se dá tanto no BWV 1011, para violoncelo, objeto atual de nossa atenção, quanto no BWV 995, destinado ao alaúde (ver o Exemplo 4). Esta informação é conservada na operação transcricional do compositor.



EXEMPLO 4: segunda entrada na Fuga BWV 995 (cc. 47-55)

Em segundo lugar, a primeira resposta do sujeito, nos compassos 35 a 43, já o apresenta com um perfil ligeiramente alterado (ver o Exemplo 5).



EXEMPLO 5: elisão no compasso 35, início da primeira resposta ao sujeito da Fuga BWV 1011 (cc. 35-43)

A anacruse em colcheia que inicia o sujeito é substituída por uma figuração em semicolcheias que soa como a continuação da voz que fez a primeira entrada e que, agora, numa fuga convencional, deveria realizar um contraponto livre ou um contra-sujeito que acompanhasse a resposta. Num instrumento melódico como o violoncelo, Bach consegue sugerir a sequência virtual da primeira voz e o início da segunda sintetizadas numa mesma linha, alcançando uma elisão em apenas uma voz no compasso 35. O procedimento, novamente, persevera na versão destinada ao alaúde (ver o Exemplo 6).



EXEMPLO 6: elisão no compasso 35, início da primeira resposta ao sujeito da Fuga BWV 995 (cc. 35-43)

Temos, portanto, um sujeito que pode ser reapresentado

- a) em sua feição original; ou
- b) distribuído por diversas vozes; ou
- c) ornamentado; ou ainda
- d) em diversas combinações das possibilidades anteriores.

A tabela a seguir (ver Tabela 2) localiza e descreve tais entradas comparando o original para violoncelo à versão destinada ao alaúde:

| OCORRÊNCIAS DO SUJEITO | LOCALIZAÇÃO | ORIGINAL PARA VIOLONCELO (BWV 1011) | PARA (BWV 995) | VERSÃO DESTINADA AO ALAÚDE (BWV 995) |
|------------------------|-------------|-------------------------------------|----------------|---|
| Entrada 1 | cc. 27 a 35 | Versão original | | Versão original |
| Resposta 1 | cc. 35 a 43 | Anacruse ornamentado | | Anacruse ornamentado |
| Entrada 2 | cc. 47 a 55 | Sujeito a duas vozes | | Sujeito a duas vozes |
| Resposta 2 | cc. 55 a 63 | Versão original | | Sujeito ornamentado e a duas vozes |
| Entrada 3 | cc. 71-79 | Sujeito ornamentado | | Sujeito ornamentado (pode ser compreendido também como acompanhado de um contra-sujeito ou contraponto livre) a uma voz |

| | | | |
|-----------------|---------------|---|------------------------------------|
| Falsa entrada 1 | cc. 87-94 | Sujeito ornamentado | sujeito ornamentado e a duas vozes |
| Entrada 4 | cc. 101-109 | Sujeito a duas vozes | Sujeito a duas vozes |
| Entrada 5 | cc. 129-137 | Sujeito ornamentado | Sujeito ornamentado |
| Entrada 6 | cc. 149 – 157 | Sujeito a duas vozes | Sujeito a três vozes |
| Entrada 7 | cc. 175 – 183 | Versão original | Versão original |
| Falsa entrada 2 | cc. 196 – 203 | Anacruse ornamentado e sujeito a duas vozes | Sujeito a duas vozes e ornamentado |

TABELA 2: Ocorrências do sujeito na Fuga nas versões BWV 1011 e BWV 995

Pode-se observar-se que, no geral, as aparições do sujeito mantêm suas características nas duas versões.

Pode ocorrer que uma certa escrita, num determinado instrumento, tenha por finalidade adaptar-se a suas limitações técnico-mecânicas para alcançar o máximo rendimento musical possível.

“Deve-se reconhecer a escrita idiomática para piano tornada necessária pelas limitações físicas [inerentes a] um único pianista. Acordes que são arpejados na versão para piano – em função do alcance limitado da mão humana – podem ser transpostos como acordes em bloco para uma orquestra” (ADLER, p. 672, 2003, tradução nossa⁸⁴).

Seria o caso, aqui?

Estas estratégias de sugestão de polifonia do próprio sujeito poderiam ter sido modificadas pelo compositor ao verter sua obra para um instrumento com recursos polifônicos, como demonstrado por Mitzlav Rostropovitch ao sugerir uma continuação “convencional” desta mesma fuga ao piano (ROSTROPOVITCH, 2011). Mas Bach não o faz.

Isso nos obriga a dizer que, por diferenciadas e incomuns à fuga enquanto procedimento composicional, estas estratégias de sugestão de polifonia no sujeito, em mantendo sua integridade no processo de transferência de meio instrumental, se convertem em estrangeirismos perante as possibilidades do alaúde. Ao permitir que o alaúde os acolha, Bach mostra a *origem do original* (como Hölderlin em sua tradução de Sófocles).

⁸⁴ Do original: “(...) you must recognize the idiomatic piano writing necessitated by the physical limitations of a single pianist. You might set chords that are arpeggiated in the piano version because of the limited span of the human hand as block chords for orchestra (...).”

Mas, mais do que isso: se, na versão destinada ao alaúde pelo próprio compositor, as características deste sujeito se mantêm (ainda que como estrangeirismos), isso indica também seu caráter essencial à composição; suas propriedades incomuns – a possibilidade de ser ornamentado e de surgir distribuído por outras vozes – constituem, portanto, um *mecanismo descoberto*, uma *invenção*. Daí que a Fuga BWV 1011 não é uma concessão resignada à (suposta) exiguidade de recursos polifônicos do violoncelo, mas exatamente o que Bach queria que ela fosse; ele escreve *para* violoncelo, e não *apesar* dele. A manutenção destes estilemas no BWV 995 apenas comprova a origem desta descoberta composicional, desta *inventio*. Destarte, não é tanto uma questão de idiomatismo instrumental, mas de que a composição é o que é. *O que o compositor quer dizer é o que ele diz*.

Por outro lado, na transcrição para o Monsieur Schouster de Bach (BWV 995) surge um elemento novo: um contra-sujeito (veja o Exemplo 7), tornado plenamente possível pela natureza polifônica do instrumento de destino. Ele é apresentado na 1ª resposta e reaproveitado na 2ª entrada (algo modificado) e na 2ª resposta.



EXEMPLO 7: 1ª resposta (voz mais aguda) em contraponto ao contra-sujeito (voz mais grave) (cc. 35-43) da Fuga BWV 995

É perfeitamente presumível que ele reapareceria em outros locais⁸⁵ se a peça fosse levada a termo; as possibilidades de fazê-lo dependeriam de um conhecimento mais profundo do instrumento de destino e, portanto, estariam condicionadas à revisão e edição de um alaudista, o que não chegou a ocorrer durante o tempo de vida do compositor. Aqui, Bach mostra a *latinização do francês* (como Chateaubriand em sua tradução de Milton) – no caso, o emprego de um procedimento típico da fuga, seu latim, sua “terceira língua” (BERMAN, 2013, p. 150) – tornado possível pelas possibilidades do instrumento de destino, num desvio de transcrição (figura 7).

⁸⁵ Referimo-nos, aqui, a reaparecer como contra-sujeito. Fragmentos dele aparecem pulverizados pela peça, o que confirma tratar-se de material estrutural.

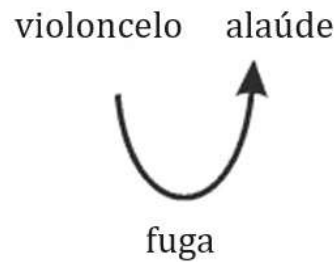


FIGURA 7: desvio do transcritor

Bach realiza uma transcrição em que o meio de chegada se comporta como um Albergue do Longínquo, acolhendo os estrangeirismos da obra original.

Tendo isso em vista, nossa transcrição⁸⁶ para o violão pode algo fazer a fim de dar sequência a este esforço de acolhimento: o emprego da *literalidade como jogo de forças* (como Klossowski em sua tradução de Virgílio). Aqui o papel da invenção será absolutamente crucial.

O sujeito da fuga é um dado imprescindivelmente central da composição: sua possibilidade de ser ornamentado e sua capacidade de surgir distribuído pelas vozes constitui sua descoberta, sua *inventio*. Modificá-lo em todas as entradas, como parece querer Rostropovitch em seu exercício – acomodando-o a apenas uma voz por entrada e retirando-lhe os ornamentos – equivaleria a uma traição à peça. Em nossa transcrição modificamos apenas a segunda resposta a fim de caracterizar a exposição, indo de encontro à “terceira língua” empregada por Bach em sua própria transcrição. Ora,

“a exposição tem o propósito de estabelecer todo o material temático da fuga. (...) Assim, a clareza e a convicção da exposição são cruciais para o sucesso da fuga. Isso tornará necessária não apenas a invenção de um sujeito memorável, mas também a construção de contrapontos convincentes nas outras vozes (...)” (BENJAMIN, p. 233, tradução nossa⁸⁷).

⁸⁶ Tanto ao longo de seu processo de escrita e experimentação quanto em sua atual configuração, nos valem em nossa transcrição de ideias de transcritores como Stanley Yates (2015), Tilman Hoppstock (1994) e, particularmente, Gustav Leonhardt (BACH, 2017). Força admitir, também, a enorme influência de Andrés Segovia e Julian Bream na concepção da digitação para violão, um elemento fundamental no processo de transcrição cuja pormenorização fugiria ao propósito deste trabalho. Sobre este tema, recomendamos vivamente VALE, 2018.

⁸⁷ Do original: “The exposition has the purpose of setting out all the thematic material for the fugue. (...) Thus, the clarity and conviction of the exposition are crucial to the success of the fugue. This will necessitate not only the invention of a memorable subject but also the construction of convincing counterpoints in the other voices (...)”.

Em nosso instrumento polifônico e maternal, o violão, torna-se possível apresentar o sujeito em sua feição original em sua 2ª entrada para aproveitá-lo em contraponto a um segundo contra-sujeito (sobre o qual falaremos mais à frente) e oitavar a resposta 2, dando à exposição (ver Exemplo 8) o caráter mais categórico que parece importar para Bach quando, em sua transcrição para alaúde, adiciona o primeiro contra-sujeito (ver Exemplo 7). As entradas subsequentes continuam com suas respectivas apresentações originais, seja ornamentadas e/ou multidimensionalizadas ou não. Desta forma conseguimos ser fiéis ao gesto bachiano ao mesmo tempo em que revelamos o estrangeirismo da invenção sem nos descuidarmos do código (nossa “terceira língua”) e sem deixarmos de assegurar à literalidade (BERMAN, 2013, p. 173) seu papel, desde a carnalidade das notas até as forças colocadas em movimento na música.

27 *Très Vite*

36

44

52

59

EXEMPLO 8: trecho da primeira seção da Fuga BWV 995 (cc. 27 a 63) em nossa transcrição para violão

Na tabela 3 (ver Tabela 3) veremos o processo formal da fuga BWV 1011 em sua corporalidade primeira – as entradas do sujeito em suas vozes⁸⁸ originais⁸⁹ (o número 1 representa o sujeito e as tonalidades estão indicadas em cifras):

| | | | | | | | | | | |
|-------------|---|---|---|---|----|---|---|---|---|---|
| Soprano | | 1 | | | 1 | | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Contralto | 1 | | | 1 | | 1 | | | | |
| Tenor/Baixo | | | 1 | | | | | | | |
| Tonalidade | c | g | c | g | Eb | c | g | f | c | c |

TABELA 3 – Entradas do sujeito no BWV 1011

Na transcrição de Bach entram em jogo outros agenciamentos essenciais para o autor; ao se autotranscrever, ele se transforma em Outro (ASLANOV, 2015, p. 12-13) e o procedimento formal da Fuga se desvela ainda mais (ver Tabela 4), revelando sua importância para o compositor/transcritor (outro do compositor). Como vimos, conquanto os dados essenciais da corporalidade primeira da invenção se conservem – a ornamentabilidade e multidimensionalidade do sujeito -, além disso, temos a adição do contra-sujeito (representado na Tabela 4 pelo número 2) que atende à centralidade do código “fuga” enquanto “terceira língua” viabilizadora da transcrição.

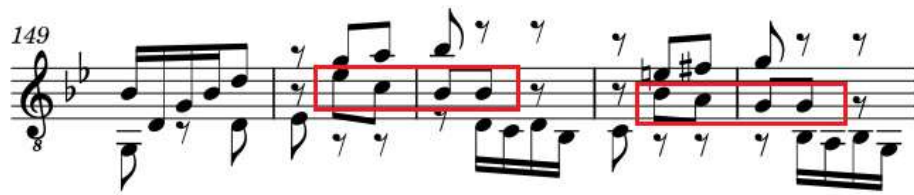
| | | | | | | | | | | |
|-------------|---|---|---|---|----|---|---|---|---|---|
| Soprano | | 1 | 2 | | 1 | | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Contralto | 1 | 2 | | 1 | | 1 | | | | |
| Tenor/Baixo | | | 1 | 2 | | | | | | |
| Tonalidade | g | d | g | d | Bb | g | d | c | g | g |

TABELA 4 – Entradas do sujeito e do contra-sujeito no BWV 995

A realidade aberta do violão assegura que nossa transcrição do BWV 995 diligencie material da própria Fuga: o contra-sujeito acompanhará outras respostas (veja o Exemplo 9):

⁸⁸ Adotaremos, nas tabelas 2, 3 e 4, a nomenclatura de vozes em função de suas tessituras (soprano, contralto e tenor/baixo), sem que isso se prenda inflexível ou minuciosamente às mesmas; o uso é apenas referencial.

⁸⁹ Para facilitar a visualização e compreensão, as tabelas 1, 2 e 3 exibem as respostas do sujeito sem fazer menção à sua multidimensionalidade.

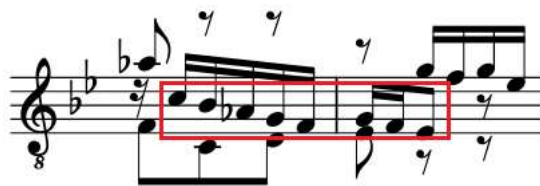


EXEMPLO 9: primeiro contra-sujeito em contraponto à 7ª entrada do sujeito (cc. 149-151) em nossa transcrição

e, para fazer jus ao gesto transcritivo bachiano, utilizaremos, como segundo contra-sujeito (com apenas duas aparições em tal função, a bem da verdade) uma melodia (veja o Exemplo 10) que aparece nos dois episódios que vão do c. 138 ao 149 e do c. 184 ao 189. Em sua primeira ocorrência, ela surge em contraponto com material do contra-sujeito original, o que levou à descoberta (*inventio*) de seu potencial para combinações (Exemplo 11).



EXEMPLO 10: melodia que será aproveitada como segundo contra-sujeito em contraponto ao primeiro contra-sujeito (c. 144) em nossa transcrição



EXEMPLO 11: segundo contra-sujeito aproveitado na 5ª entrada do sujeito (cc. 130-131) em nossa transcrição

De fato, o episódio, por definição, “submete o material temático da invenção ao processo de transformação e combinação, explorando o potencial para desenvolvimento do tema” (BENJAMIN, 1986, p. 149, tradução nossa⁹⁰).

⁹⁰ Do original: “(...) subjects the thematic material of the invention to processes of transformation and combination, exploring the developmental potential of the theme.”

Seu aproveitamento, portanto, nos mantém absolutamente firmes na província temática da obra e dá à transcrição, mais uma vez, a consistência formal esboçada pelo compositor-transcritor, nos afastando do *calco* e deflagrando a literalidade como jogo de forças, a exemplo de Klossowski.

Observe-se (veja as Tabelas 3 e 4) que existe um controle da movimentação macro formal do sujeito pelas vozes do BWV 1011 ao 995. Em nossa transcrição tornou-se possível constituir um palíndromo (veja a Tabela 5), consolidando, com a presença do segundo contra-sujeito (representado na Tabela 5 pelo número 3) na segunda resposta, a exposição da fuga a três vozes, conforme já explicado.

| | | | | | | | | | | |
|-------------|---|---|---|---|----|---|---|---|---|---|
| Soprano | | 1 | 3 | 1 | | 2 | | 1 | | |
| Contralto | 1 | 2 | | 2 | 1 | 1 | 2 | | 2 | 1 |
| Tenor/Baixo | | | 1 | | 2 | | 1 | 3 | 1 | |
| Tonalidade | G | d | g | d | Bb | g | d | c | g | g |

TABELA 5 – Entradas do sujeito, primeiro contra-sujeito e segundo contra-sujeito propostas em nossa transcrição para violão

Além disso, todo o acervo simbólico-retórico da fuga permanece intocado (FERNANDEZ, 2021, p. 186-201), mesmo porque para comprometê-lo seriam necessárias alterações drásticas em seus próprios materiais básicos.

A corporalidade primeira se conserva; a *inventio* da obra e seus materiais são reaproveitados para, de acordo com as regras do jogo, manifestar o código em que se expressa, acolhendo seus estrangeirismos, como sugeria Laranjeira no fragmento em epígrafe a este item, que complementaremos com esta passagem de Walter Benjamin:

“(...) esta exigência de literalidade tem que ser compreendida em função de relações adequadas: do mesmo modo que, se quisermos juntar de novo os cacos de um vaso, estes têm de corresponder uns aos outros, sem serem todavia necessariamente iguais quanto às suas ínfimas particularidades, também a tradução, em vez de imitar o original para se aparentar a ele, deve insinuar-se com amor nas mais ínfimas particularidades tanto nos modos do “querer dizer” original como na sua própria língua, isto de maneira a juntá-las como se fossem cacos de um vaso” (BENJAMIN, 2008, p. 38).

Vaso reconstituído; quebra-cabeça montado; mate compartilhado, violão que troca de mãos, longínquo albergado.

O outro-compositor outro do outro-transcritor, o outro-instrumento-de-destino outro do outro-instrumento-de-origem – ele mesmo outro, não ele-mesmo –, acolhidos neste albergue do longínquo, tentam uma experiência de abrigo, diálogo, abertura à diferença e à troca no “coração materno da língua de destino” (BERMAN, 2013, p. 190) - o violão, a abrigar a outridade da obra original.

4.3. O “dizer” de Paolo Virno

“Quem fala realiza uma ação que se finaliza em si mesma, da mesma forma que o ver e o respirar. Falamos, mas não porque constatamos que o uso da linguagem nos seja vantajoso, assim como vivemos, mas não porque julgamos útil a vida” (VIRNO, 2003, p. 18).

Em nossas considerações finais citamos Paolo Virno para refletir que se, como querem algumas correntes da filosofia da linguagem, o aspecto produtivo e cognitivo da linguagem não são seus únicos e talvez nem mesmo principais traços constitutivos; que se há atividades que não dão origem a um produto que exista por si mesmo, e cuja finalidade coincide exclusivamente com sua própria execução – as chamadas “atividades sem obra” (BARBEITAS, 2017, p. 219), que dão vida a um evento fugaz, único, irrepitível –; então a linguagem talvez possa ser considerada como *performance* e, por esta via, se aproxime da música.

Para Virno, como tal, e tal como nos animais, é a linguagem uma atividade biológica, diferenciando-se decisivamente destas na medida em que não é de nenhum modo dependente das configurações do ambiente: como atividade que tem um fim em si mesma, não pode ser regulada por nenhuma esfera exterior. Aliás, para o filósofo italiano, a *práxis* linguística é de fato o modelo de toda e qualquer atividade sem obra, “matriz de toda e qualquer performance virtuosística particular” (idem), até porque a linguagem não tem um ponto de partida, uma partitura; seu início é a “língua-histórico natural” (idem), sistema tão somente virtual que ampara o discurso efetivo, quando não é a pura indefinição da faculdade da linguagem.

Assumindo a linguagem como *práxis* e caracterizá-la como performance, Virno dispõe que em todo enunciado existem dois aspectos essenciais: aquilo-que-se-diz, ou o conteúdo semântico expresso pelo enunciado – língua e discurso; e o fato-que-se-fala, ou o tomar a palavra, o vencer o silêncio, o ato de enunciar, expor, independentemente de qualquer língua determinada.

“(...) o conteúdo semântico dá notícias sobre *como* é o mundo; a ação de enunciar indica bem mais (...), que o mundo *é*.” (VIRNO, 2003, p. 34) Ela não está ligada necessariamente ao ato comunicativo (discurso), nem à sua configuração prévia enquanto sistema (língua); ela legitima, na intimidade de cada enunciado, a simples possibilidade de *dizer*.

Indo mais além, o autor indica uma distinção instigante: se aquilo-que-se-diz indica a atitude comunicativa e cognitiva da linguagem, fato-que-se-fala manifesta seu caráter ritual. Ora, como não pode haver nenhum texto (aquilo-que-se-diz) desvinculado do ato de sua produção em si (fato-que-se-fala), não há atividade cognitiva ou comunicativa desvinculada de alguma “tonalidade ritual” (BARBEITAS, 2017, p. 224): o falante também se converte num fenômeno ao expor-se, e esta exposição nada mais é que o rito.

Para nossa pesquisa – a que daremos sequência, nos dedicando aos demais movimentos da suite BWV 995 e às demais suites atribuídas ao alaúde – importa considerar que a abordagem de Virno é muito mais próxima à música do que aquela que salientava o aspecto cognitivo da linguagem; com efeito, tudo o que foi afastado dela no esforço de aquilatar sua função cognitiva é justamente o que mais a aproxima da música: a ritualidade, o elemento sonoro, o caráter performático, nos quais se converte num fenômeno autorreferente, uma atividade sem obra.

As aproximações entre tradutologia e transcrição musical que experimentamos aqui atestam, ao fomentar o diálogo entre as áreas, que é possível superar visões excessivamente setorializadas no rumo de uma maior articulação no debate destas disciplinas, dentre outras; sem embargo, é preciso desenvolver o pensamento sobre as especificidades do processo transcricional. Se seria enriquecedor que os estudos em tradutologia também se aplicassem ao aproveitamento de algo das pesquisas teóricas sobre transcrição musical, reputamos que, do lado da música, talvez já seja

possível uma perquirição sobre as limitações deste diálogo a fim de dar-lhe bases mais firmes e, para muito além disso, no melhor dos mundos, encaminhar uma maior compreensão do fenômeno semântico em música. Tomando a liberdade de apontar algo a ser aprofundado a partir de nossa própria pesquisa, nos perguntamos, por exemplo, se é possível associar a invenção musical na acepção utilizada neste trabalho aos estrangeirismos conforme Berman para considerar que, se por um lado, os estrangeirismos não se referem à concepção da obra em seu meio original mas aos resultados e implicações de sua transferência para outro meio, tanto em literatura quanto em música, por outro, em música, a descoberta de um mecanismo musical implica, em si mesma, uma novidade peculiar sem a qual a obra perderia não apenas sua identidade mas sua própria razão de ser – o que obviamente não interdita que haja outros estrangeirismos potenciais além dos do nível da invenção.

Isso nos leva a admissão de que é preciso desenvolver um questionamento sobre o lugar que a cultura reservou à música – “a região da insignificância, do entretenimento, da superficialidade, com todas as marcas sociais que daí decorrem” (idem, p. 229). Da parte da pesquisa em música já se desenha uma reação no sentido de valorizar suas especificidades em favor de novos paradigmas epistemológicos. Vêm-nos à mente Cook (2006), Hennion (2010) e Nattiez (2005) para ficarmos apenas em alguns nomes.

A transcrição, enquanto ação em si mesma, para além do produto-partitura, também pode ser encarada como performance – posto que é tomada de palavra, exposição, participação.

Parafraçando Calvino (2015, p. 79) transcrever é o verdadeiro modo de interpretar uma obra, é um modo de superar a dicotomia compositor-intérprete, é um modo de *dizer*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Samuel. The study of orchestration. 3ed. New York: W.W. Norton & Company, 2003.

ANTUNES, Gilson Uehara Gimenes. O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula: amostragem e possibilidades. Tese de Doutorado. São Paulo: Unicamp, 2012.

ASLANOV, Cyril. A Tradução como Manipulação. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BACH, Carl Philipp Emanuel. Essay on the true art of playing the keyboard instruments. Traduzido do alemão por William J. Mitchel. New York: W. W. Norton & Company, 1948.

BACH, Johann Sebastian. 15 inventions. [música] Disponível em < <https://tinyurl.com/3nks57ja> > Acesso em 7 de abril de 2024.

BACH, Johann Sebastian. Complete Suites for Unaccompanied Cello and Sonatas for Viola da gamba. [música] Mineola: Dover Publications, 1988.

BACH, Johann Sebastian. Pieces pour la luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach. [música] Disponível em < <https://tinyurl.com/ytarjre5> >. Acesso em 8 de setembro de 2022.

BACH, Johann Sebastian. Sei solo a violino senza basso accompagnato. [música] Disponível em < <https://tinyurl.com/rdutucdd> >. Acesso em 27 de maio de 2024.

BACH, Johann Sebastian. Suites a violoncello solo senza basso composés par S. J. S. Bach, Maitrée de Capelle. [música] Disponível em < <https://tinyurl.com/4mx2mn2d> >. Acesso em 4 de setembro de 2023.

BACH, Johann Sebastian. Suites, Partitas, Sonatas transcribed for the Harpsichord by Gustav Leonhardt. [música] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2017.

BARBEITAS, Flávio Terrigno. 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 Terrigno . Rediscutindo a relação entre música e linguagem a partir das análises de Paolo Virno. REVISTA MÚSICA (ONLINE), v. 17, 2000. p. 214-229.

BARBEITAS, Flavio Terrigno; DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. Transcrições para voz e violão das canções de Alberto Nepomuceno: traduzindo um nacionalista romântico. VII Simpósio Avadêmico de Violão da EMBAP, p. 85–97, 2013.

- BATTISTI, Patrícia Stafusa Sala. A crítica de tradução em Antoine Berman: reflexo de uma concepção anti-etnocêntrica da tradução. Dissertação de mestrado. São Paulo: Unicamp, 2000.
- BENJAMIN, Thomas. Counterpoint in the style of J. S. Bach. New York: Schirmer Books, 1986.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor de Walter Benjamin, quatro traduções para o português. Castello Branco (org.) Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008
- BERIO, Luciano. Remembering The Future. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006.
- BERMAN, Antoine. A tradução e a letra ou o albergue do longínquo. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: Editora Copiart, 2013.
- BERMAN, Antoine. A prova do estrangeiro. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BERMAN, A. Document de synthèse [conjunto de notas numeradas]. Paris: Manuscrito, 19[??]-1991
- BERMAN, Antoine. Cartas a Fouad El-Etr. Tradução de Simone Petry. Zazie Edições, 2018.
- BERMAN, A. Maté et communication. Esprit (nouvelle série), nº 452. Paris: Seuil, 1975.
- BESCHIZZA, Christian Barcelos Carvalho Lima. Transcrições para violão da suíte BWV 1007: Equilíbrio estrutural, polifonia implícita e procedimentos de reelaboração analisados em J. S. Bach. Dissertação de mestrado. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2017.
- BOTA, João Victor. Aproximações entre tradutologia e os processos criativos em transcrições musicais do Rudepoema de Heitor Villa-Lobos. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2017.
- BOTA, João Victor. O processo criativo musical envolvido na transcrição da composição Agnus Dei de Krzysztof Penderecki. Revista Música Hodie, Goiânia, V.17 - n.2, 2017, pp. 177-188
- BRANDÃO, J. L. As belas infieis: Luciano no salão de M. d'Ablancourt. Nuntius Antiquus, 10(1), 2014, pp. 51-102.
- BUCH, David J. Style brisé, Style luthé", and the "Choses luthées". The Musical Quarterly, Vol. 71, No. 1, 1985, pp. 52-67.
- CALVINO, Italo. Mundo escrito e mundo não escrito. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música: v. 1; Tradução de Eduardo Brandão*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHAVES, Livia Cristina Lopes. *Alçapões da casa da memória*. 2016. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

CHEUNG, Vincent C. K. *Bach the transcriber: his organ concertos after Vivaldi*. Disponível em < <https://tinyurl.com/2n5u3366> >. Acesso em 2 de março de 2024.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Tradução: Fausto Borém. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 5-22.

COSTA, Gustavo Silveira. *Seis sonatas e partias para violino solo de J. S Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2012.

COSTA, S. A. de C. *O Trágico em Hölderlin: uma leitura poética e filosófica das observações sobre Édipo*. *Philosophos - Revista de Filosofia*, Goiânia, v. 24, n. 1, 2019.

CROTON, Peter. *Performing baroque music on the classical guitar: a practical handbook based on historical sources*. South Carolina: CreateSpace, 2018.

DAHN, Luke. *Consecutive Fifths & Octaves in the Bach Chorales*. Artigo online. 2018. Disponível em < <https://tinyurl.com/mr4xzmsu> >. Acesso em 9 de maio de 2024.

DAVID, Hans T.; MENDEL, Arthur, eds. *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents Revised and expanded by Christoph Wolff* (ed.). New York: Norton, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la difference*. Paris: Seuil, 1967.

DIRSEN, Pieter. *Überlegungen zu Bachs Suite f-Moll BWV 823*. *Bachs Musik für Tasteninstrumente*, ed. M. Geck. Dortmund: Klangfarben-Musikverlag, 2003, pp. 119–131.

DREYFUS, Laurence. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

DREYFUS, Laurence. *Bachian Invention and its mechanisms*. in: *The Cambridge Companion to Bach*, pp. 171 – 192. Editado por John Butt. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. Quase a mesma coisa: experiências de tradução. São Paulo: Record, 2007

EICHBERG, Hartwig; KOHLASE, Thomas. Johann Sebastian Bach: neue Ausgabe sämtlicher Werke Serie V. Bärenreiter Verlag., 1982.

FERGUSON, Howard. Bach's 'Lauten Werck'. Music & Letters, Vol. 48, No. 3 (Julho, 1967), pp. 259-264.

FERNANDEZ, Eduardo. Understanding J. S. Bach (for guitarists, but not only). Las Vegas, 2021.

FOUCAULT, Michel. Les mots qui saignent. Paris: L'Express, 1964.

GARDINER, John Eliot. Bach: Music in the Castle of Heaven. New York: Vintage Books, 2015.

GONÇALVES, Antônio Afonso. Valsas de Francisco Mignone: Transcrição e Edição para o Violoncelo. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

GRAJTER, Małgorzata. Is music “translatable”? Theory of invariant core in studies on musical transcriptions and arrangements. XVI International Conference "Musica Practica - Musica Theoretica". Poznań: Academy of Music, 2019.

Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5a edição, 1954, Vol. V, pp. 264–316

GRUNFELD, Frederic V. The art and times of the guitar: an illustrated history of guitars and guitarists. Westport: The Bold Strummer, 2006.

HALL, Matthew J. Keyboard Technique as Contrapuntal Structure in J. S. Bach's Clavier Works. Understanding Bach 10, 2015, pp. 85–107.

HARNONCOURT, Nikolaus. O discurso dos sons. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1988.

HENNION, A. Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. Comunicar - Revista Científica de Educomunicación, nº 34, 2010, vol. XVII, p. 25-33.

HOPPSTOCK, Tilman. Bach: The Lute Works and Related Compositions in Urtext – Complete Scientific Edition in Guitar Notation. Darmstadt: PRIM-Musikverlag, 1994.

JACKSON, Jonathan. ‘Forbidden’ Fifths in Guitar Music From Sor and Before to Hendrix and Beyond. Artigo online. 1993. Disponível em <<https://tinyurl.com/mxsd9w24>>. Acesso em 9 de maio de 2024.

JARREL, Michel. A orquestração como arte de mentir (a respeito dos três estudos de Debussy); In *Arrangement/Derrangement*, Szendy – IRCAM – Paris, 2007.

JONES, Richard D. P. The creative development of Johann Sebastian Bach – Vol 1: 1695-1717 – Music to delight the spirit. Norfolk: Oxford University Press, 2007.

JONES, Richard D. P. The creative development of Johann Sebastian Bach – Vol 2: 1717-1750 – Music to delight the spirit. Norfolk: Oxford University Press, 2013.

KENNAN, Kent Wheeler. Counterpoint: based on eighteenth-century practice. Prentice Hall, 1972.

KOONCE, Frank. Johann Sebastian Bach – the solo lute works. San Diego: Neil A. Kjos Music Company, 2002.

LARANJEIRA, Mário. Poética da Tradução. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LEDBETTER, David. Improvisation, da capos and palindromes in BWV 997 and 998. *Understanding Bach*, 6, p. 19–34, 2011. Disponível em < <https://tinyurl.com/3384yn6j>>. Acesso em 14 de março de 2024.

LOPES, António Manuel Correia de Jesus. O valor de um Bach autêntico: um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

LOUCHET, Chantal. Victor Hugo e a tradução: todo um “caminho de pedra” que conduz ao paraíso. *Universidade do Minho: Diacrítica*, Vol. 37, n.º 3, 2023, pp. 103–116.

MACIEL, Michel Barboza; BARBEITAS, Flávio Terrigno. (2021) A Transcrição para Dois Violões de Sérgio Assad do Mov.1 da Sonata Op.22 de A. Ginastera: uma análise referenciada nos conceitos de tradução e ressignificação da linguagem musical. In: *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.6*. Org. e ed. por Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.29-48.

MARTELLI, Paulo César; SERRÃO, Ricardo Henrique. Contribuições musicológicas aos processos criativos da reelaboração musical: a transcrição da suíte BWV 1008 de J. S. Bach para o Violão de 11 cordas. *Debates Unirio*, n. 21, p. 14-42, novembro de 2018.

MESCHONNIC, Henri. Ce que Hugo dit de la langue. In: *Romantisme*. Paris: Champion, 1979.

MONTEIRO, Flávio. Transcrição em música: a transcrição como criação e como crítica. 2022. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, SP.

MONTEIRO, Flávio. A transcrição na obra de Flo Menezes: (re)invenção da transcrição maximalista. In: MENEZES, Flo (org.). *Música de escritura: O maximalismo na obra musical de Flo Menezes*. São Paulo: Edições flopan, 2022. pp. 89-101. Livro eletrônico (554 p.).

NATTIEZ, Jean-Jacques. O Combate Entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.11, 2005, p.5-18.

NORTH, Nigel. *Bach on the Lute*. Glasgow, 1994

NUÑEZ, C. F. P. Hölderlin e a experiência do abismo: entre a tragédia e a tradução da Antígona. Rio de Janeiro: Revista Philologus, v. 26, n.1, 2003.

ÖHM-KÜHNLE, Christoph. "Heinrich Nikolaus Gerber's Rediscovered Manuscript of Johann Sebastian Bach's Suite in E Minor (Bwv 996): A Copy of Bach's Hitherto Unknown Revised Version." *Bach*, vol. 38, no. 1, 2007, pp. 45–66. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41640560>. Acesso em 29 de maio de 2024.

PAGE, Tim. *Glenn Gould Reader*. New York: Knopf Publishing Group, 1990.

PEREC, Georges. *A vida, modo de usar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEREIRA, Flavia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo, 2011. 308f. Tese (Doutorado em Artes: Musicologia). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2011.

PETRY, Simone Christina. Por uma (Po)ética da convivência: Antoine Berman, a América Latina e a tradução em manifesto. *Campinas: Trab. linguist. apl.* 57 (1), pp. 169-188, 2018.

POUND, Ezra. *ABC of Reading*. Reading, Berkshire: Cox & Wyman Ltd, 1991.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2013.

RAVE, Wallace. *Some Manuscripts of French Lute Music 1630-1770: An Introductory Study*. University of Illinois, 1972.

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 1011*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. (Dissertação de Mestrado)

RODRIGUES, Pedro J. A. F. A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach. *Debates*. Rio de Janeiro, n. 14, 2015, p. 150-200.

RODRIGUES, Pedro J. A. F. *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico*. Tese de doutorado. Universidade de Aveiro, 2011.

ROSTROPOVITCH, Mstislav Leopoldovitch. *Rostropovitch about the J S Bach's Cello Suite 5*. Youtube, 4 de junho de 2011. 7min45s. Disponível em < <https://tinyurl.com/3dkjbdcs> >. Acesso em 7 de fevereiro de 2024.

RUAS JUNIOR, José Jarbas Pinheiro. Tradução e reelaboração musical: recriando a estampa VIII de Nova Arte de Viola. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte, 2016.

SANS, Juan Francisco. La Traducción de la Música. Disponível em <<https://tinyurl.com/bdeh4w7f>>. Acesso em 8 de dezembro de 2023.

SANTOS, Anderson Reis dos. Transcrições das Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique para canto e violão: uma abordagem prática e teórica. Dissertação de mestrado. UFMG, 2017.

SCHULZE, Hans-Joachim. “Monsieur Schouster” – ein vergessener Zeitgenosse Johann Sebastian Bachs. Bachiana et alia Musicologica. Kassel, Bärenreiter, 1983.

SZENDY, Peter. 2008. Listen: A History of Our Ears. Translated by Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, Cacá Diegues, Raymundo Wanderley Reis. Brasil: Mapa Filmes do Brasil, 1967. Youtube, 22 de novembro de 2015. 1h48m38s. Disponível em <<https://tinyurl.com/3zceradv>>. Acesso em 3 de maio de 2024.

TITMUSS, Clive. The Big Bach Lute Book. 2009. Disponível em <<https://earlymusicstudio.com/tablatures/the-big-bach-lutebook/>>. Acesso em 28 de dezembro de 2023.

TITMUSS, Clive. The Mith of Bach’s Lute Suites. This is Classical Guitar, 2015. Disponível em: <thisisclassicalguitar.com/bachs-lute-suites-clive-titmuss/>. Acesso em 6 de setembro de 2023.

TOMMASINI, Anthony. Shrink an Orchestra to a Single Piano, Keeping the Magic. Artigo online. Disponível em <<https://tinyurl.com/3cdanb2x>>. Acesso em 7 de maio de 2024.

VALE, Victor Melo. A Tradutibilidade do Sentido: O processo de transcrição musical. Tese de Doutorado em Música. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

VALE, Victor Melo; BARBEITAS, Flávio Terrigno. O processo de geração de sentidos e sua importância para a transcrição de uma obra musical. Revista Vórtex, Curitiba, v.8, n. 3, p. 1-21, 2020.

VALE, Victor Melo; BARBEITAS, Flávio Terrigno. Sobre Transcrição e Tradução: experiência, reflexão, o elo entre as possibilidades de leitura e a esquizofrenia poética. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte, 2016.

VASCONCELOS, Felipe. Transcrição musical: criação e análise em cinco abordagens influenciadas por Luciano Berio. Revista Vórtex, v. 11, n. 1. Curitiba, 2023.

VIRNO, Paolo. Quando il verbo si fa carne; linguaggio e natura umana. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.

WOLFF, Christoph. Bach: Essays on His Life and Music. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

WOLFF, Daniel. Transcribing for Guitar: A Comprehensive Method. Tese de Doutorado. Manhattan School of Music, 1998.

YANG, Vicky Chia-Yi. Piano Transcription as Translation in Music: Cross-Genre Adaptations. University of Tasmania, 2014.

YATES, Stanley. Six Unaccompanied Cello Suites Arranged For Guitar. Saint Luis: Mel Bay Publications, 2015.

ZAMPRONHA, Edson S. Notação, Representação e Composição. Um Novo Paradigma da Escritura Musical. Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC / São Paulo, 1998.

ANEXO 1: Johann Sebastian Bach: Fuga da Suite BWV 995 (transcrição para violão: Ricardo Marçal)

Très Vite

27

36

44

52

59

66

74

82

90

97

105

112

119

126

133

141

149

157

164

171

179

tr

This musical score is for guitar, spanning measures 105 to 179. It is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The score is divided into ten systems, each starting with a measure number. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of grace notes (marked with a 'v' symbol) and a trill (marked with 'tr') in the final system. The piece concludes with a final chord in the 179th measure.



ANEXO 2: Uma anedota ficcional

A visita de Weiss

de Clive Titmuss (tradução: Ricardo Marçal)

Um dia um músico ilustre veio visitar a casa de Bach em Leipzig.

Era o artista mais bem pago a serviço do rei Augusto da Saxônia: ninguém menos que o famoso alaúdistas Sylvius Leopold Weiss, tirando uma folga de seu posto em Dresden. Algumas cartas foram trocadas entre eles e Bach, sendo um anfitrião sociável e envolvente, perguntou a Weiss se ele não gostaria de passar algumas horas com o Kantor.

Bach era uma espécie de pregador de peças, um brincalhão. Ele apreciava o generoso humor camponês do povo alemão, adorava trocadilhos e muitas vezes escrevia coisas engraçadas em suas músicas. O *quodlibet* contrapontístico no final das Variações Goldberg é um bom exemplo: “Repolho e nabo me afugentaram, se minha mãe tivesse cozinhado carne, eu teria preferido ficar” combinado com “Você se foi há tanto tempo”. Dá pra imaginá-lo rindo sobre a partitura...

Ele decidiu fazer uma brincadeira com Weiss. Encontrando-o na porta, disse:

“Bem, para dizer a verdade, tenho tentado tocar alaúde um pouco ultimamente. Eu costumava brincar com ele quando era um *Bub*⁹¹, mas o instrumento sempre me confundia – todas aquelas cordas! Ganhei um instrumento muito melhor do meu querido amigo Hofmann, na *Lautekrankengasse*⁹², e fiquei completamente encantado com ele, trabalhando noite e dia em uma de minhas peças antigas a fim de tocar para você, ver se você tem alguma sugestão. Mas ainda tenho um pouco

⁹¹ Garoto

⁹² Beco de construtores de alaúdes

de vergonha; um velho tentando fazer algo novo, sabe? É um pouco bobo... Então, se não se importa, vou entrar no meu *Schreibzimmer*⁹³ – sente-se aqui e ouça.”

Dito isso, foi para sua sala de composição e se colocou atrás de uma cortina velha, manchada e desbotada pelo sol que dividia os ambientes para manter sua família afastada enquanto compunha: a regra era que, quando papai estivesse atrás da cortina, ele não deveria ser incomodado.

Depois de um pouco de afinação e algumas notas e acordes estranhos, o mais fantástico fluxo ininterrupto de alaúde perfeitamente executado irrompeu. Weiss reconheceu instantaneamente a melodia característica de todos os violinistas estudantes da Saxônia – o Prelúdio da Partita para violino em Mi maior. Foi incrível, sem erros, perfeitamente afinado, nem mesmo um “n” mal pisado (a décima segunda casa do alaúde) no final. Com a peça rapidamente concluída, Bach começou a tocar algo totalmente novo.

“Aqui está algo em que estou trabalhando”, disse ele, espiando por trás da cortina; e de seu quarto vieram os atualmente familiares acordes dos belos compassos de abertura de um Prelúdio em Mi bemol.

Weiss esperava que ele parasse, mas o fluxo não cessou. O prelúdio deu origem a uma fuga complexa, depois a um allegro estimulante com uma linha de baixo impossivelmente difícil e traiçoeira. À medida que as últimas notas morriam, Weiss, ouvindo com crescente agitação, ficou claramente horrorizado. Afinal, ele passou a vida inteira tocando alaúde, lutando com suas idiossincrasias, a afinação, as cordas, as cravelhas, os trastes, a pura incerteza e imprevisibilidade de um dispositivo calculado para enlouquecer os músicos – e aqui, o grande gênio da música para teclado, o próprio velho Bach conseguira dominar o instrumento depois de apenas alguns meses de esforço. Como isso era possível? Weiss ficou pasmo. Finalmente, o corpulento mestre abriu a cortina.

“Você gostou do meu novo brinquedo?”, disse Bach apontando para um magnífico *lautenwerck* folheado de três manuais e construído pelo prodígio da moda, Zacharias Hildebrand.

⁹³ Escritório

Weiss, fiel ao seu nome, ficou da cor de um lençol e soltou um suspiro: ele havia sido totalmente enganado.

“*Du lieber Gott*”, exclamou ele, “você quase me deu um ataque cardíaco”.

Depois disso, eles beberam um pouco de schnapps (bem, talvez não tão pouco) e começaram a conversar amigavelmente sobre a rivalidade existente entre os times de futebol da Frauen-Kirche de Dresden e da St.Thomas Schule de Leipzig.

Weiss levou para casa uma cópia manchada de cerveja da nova peça de Bach para ver se conseguiria fazer algo com ela. Só para confundir seu aluno, o conde Lobkowitz, Weiss rabiscou *Praeludio per il Liuto di Signore Bach* no topo da página. “Isso vai mantê-lo acordado por um ano”, ele riu consigo mesmo, exalando uma nuvem de vapor de hortelã. “Ré bemol no baixo... hah!”

Ele vagou pelo caminho até a cidade, cantando embriagado uma cantiga de seus tempos de estudante:

“Ich bin ein diplomierte Lautenisten, Ich trage immer dreizehn Lautenkästen...”

(“Sou alaudista graduado; sempre carrego treze caixas de alaúde comigo...”)

Mais tarde, o filho de Johann, o pequeno Willi, que havia bebido alguns goles de aguardente das sobras, escreveria a um amigo: “Algo muito especial em termos de música foi ouvido naquela ocasião!”