

Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia

Flavio T. Barbeitas

Resumo: Partindo da constatação de que as práticas de transcrição em música e em literatura (particularmente em poesia) guardam uma série de aspectos e características comuns, o texto vai buscar na teoria da tradução (tradutologia) elementos que possam revigorar a análise crítica da transcrição musical. São discutidos alguns conceitos fundamentais para o entendimento do fenômeno da transcrição, como obra, originalidade, interpretação e autoria. É ressaltada a íntima relação que a transcrição mantém com a interpretação, atuando de forma decisiva no processo de compreensão da obra.

Palavras-chave: transcrição, tradução, arranjo musical, interpretação, obra.

Reflections upon transcription practice and its relationships to interpretation in music and in poetry

Abstract: Based on the evidence that the process of transcription in music and literature (particularly in poetry) has a lot common aspects and characteristics, the text searches in the theory of translation for elements which may strengthen the critical analysis of musical transcription. Some concepts, such as work, originality, interpretation and authorship are discussed as fundamental in the understanding of the phenomenon of transcription. The close relation between transcription and interpretation is especially pointed out, since it has decisive influence on the comprehension of the musical piece.

Keywords: transcription, translation, arrangement, interpretation, work.

Inúmeras foram, ao longo da história da música no Ocidente, as finalidades da prática da transcrição musical¹. Dentre estas, podemos citar o início da constituição do repertório de música instrumental no Renascimento – todo ele centrado em transcrições de obras vocais – ou, no Romantismo, a por assim dizer “mercadológica” função de divulgadora de obras. No século XX, a prática transcritiva entrou em notório declínio, sobrevivendo, de forma um tanto marginal, basicamente como procedimento para ampliação de repertório de alguns instrumentos.

Da celebração romântica à condenação contemporânea da transcrição, ou melhor ainda, da espontaneidade das transcrições renascentistas à sacralização moderna dos originais, estende-se um longo caminho no qual concretizou-se uma transformação radical da maneira ocidental de relacionamento com a música e – por que não? – do próprio entendimento no Ocidente do *que é*

¹ Esclareça-se que o termo transcrição musical, no decorrer deste trabalho, é entendido como o processo que muda o meio fônico originalmente estabelecido para uma dada composição. Ou seja, não estamos considerando outras acepções da palavra transcrição que, em música, indicam desde a passagem para a notação moderna de obras escritas em notações antigas, até o registro, no papel, de músicas ouvidas em discos ou em apresentações ao vivo.

música. As vicissitudes da transcrição musical ao longo deste caminho, por conseguinte, autorizam-na a colocar-se como uma testemunha privilegiada desta transformação, de tal forma que uma investigação profunda a respeito do seu papel no fazer musical do Ocidente poderia resultar numa interessante abordagem desse próprio fazer.

Não é esta, porém, a nossa intenção nos limites deste artigo. Nossos objetivos, certamente, são muito mais modestos. Interessa-nos, sobretudo, retirar a transcrição de um certo ostracismo em que foi colocada, por meio de uma reflexão que permita enxergar o valor artístico que toda e qualquer transcrição pode alcançar. Para tanto é preciso superar as discussões que, ao longo do tempo, estabeleceram-se sobre o tema, marcadas muito mais por idiossincrasias e preconceitos do que exatamente pela reflexão cuidada, pelo olhar atento, pela busca de uma teoria².

Pensar a transcrição musical traz como conseqüência o questionamento de alguns conceitos fundamentais como, por exemplo, o conceito de *obra*, o conceito de *autoria* e também o conceito de *interpretação*. Embora exerçam um papel central para a compreensão musical, tais conceitos costumam passar incólumes durante a formação dos músicos, isto é, não são problematizados, não suscitam discussões. Pode-se afirmar, sem medo do exagero, que são esquecidos nas academias que se propõem exatamente a formar intérpretes e compositores.

Nas linhas que se seguem, a partir de uma comparação da transcrição musical com a transcrição (tradução) poética, campo onde a reflexão encontra-se muito mais amadurecida e onde é absolutamente pertinente uma aproximação com a música, estes conceitos ganham vida e, nesta “ressurreição”, viram problemas a serem observados, manipulados e discutidos.

A primeira questão que se apresenta diante de nós não poderia ser outra: afinal de contas, o que entendemos por transcrição? Poderíamos dar a esta indagação uma resposta simples e direta, nos moldes de uma definição, situando portanto o termo dentro de limites claros e precisos. A nossa disposição, no entanto, é outra. Mais do que, apressadamente, querer vencer esta etapa da discussão, iludindo-nos exatamente com a clareza e a precisão, desejamos nos empenhar nela mais profundamente, demorando-nos aqui um pouco mais, de modo a não desperdiçarmos as possibilidades de interpretação advindas da investigação acerca da origem da palavra transcrição e do desenvolvimento dos seus significados. Sabe-se que transcrição origina-se do verbo latino *transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”. Estes significados aproximam bastante os conceitos de transcrição

² Teoria é aqui entendida no vigor de seu sentido originário capturado pela investigação etimológica da palavra grega θεωρεῖν (*theorein*), a qual reúne dois conceitos: o primeiro diz: o aspecto sob o qual algo se apresenta; o segundo significa: olhar qualquer coisa, o saber pela luz dos olhos, o considerar. Outras aproximações, ainda no idioma grego, relacionam teoria à *deusa*, no sentido de *desvelamento* que, para os gregos, era o processo constituidor da dinâmica da *verdade*. Teoria, portanto, em seu sentido originário, significa *considerar o aspecto sob o qual uma coisa se apresenta*, ou ainda, *visão e guardiã da verdade, do processo de des-velamento*.

Para maiores esclarecimentos acerca da etimologia e do conceito de teoria, bem como para uma análise da relação entre teoria e música, veja-se Antônio Jardim, “Sobre teoria”, *Revista Brasileira de Música*, n. 20, p. 49-53.

e tradução, uma vez que esta última palavra, originada do também latino *transducere* (*trans* + *ducere*), significa “levar, transferir, conduzir para além de”. Na realidade, do ponto de vista etimológico, percebe-se que “transcrição” e “tradução” podem ser considerados conceitos praticamente sinônimos, ambos referindo-se à idéia do processo de levar de uma parte a outra, de mudança, apenas o acento de “transcrição” recaindo mais sobre o ato específico de escrever.

Mas este “levar”, este “de uma parte a outra”, acabam por impor outras indagações: de onde? Para onde? Mediante o quê? As respostas podem nos remeter a uma expansão considerável daquilo que comumente se entende por transcrição ou tradução. No verbete *arrangement*³ do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* encontra-se uma passagem que ilustra bem esta possibilidade:

Numa acepção, a mais ampla possível, a palavra *arrangement* pode ser aplicada a toda a música ocidental, de Huchbald a Hindemith, uma vez que cada composição envolve a reorganização (*rearrangement*) dos mesmos componentes harmônicos e melódicos da música, entendidos como pertencentes à série harmônica ou à escala cromática. (V.1, p.627)

Vale a pena cotejar o que diz o dicionário com a opinião de Paul Valéry, grande poeta francês da primeira metade deste século, na introdução às suas traduções das *Bucólicas* de Virgílio:

Escrever o que quer que seja, desde o momento em que o ato de escrever exige reflexão, e não é a inscrição maquinal e sem detenções de uma palavra interior toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua em outra. (Valéry, citado por CAMPOS, 1996, p.201)

As duas passagens situam a transcrição (musical ou literária) não apenas num plano menos específico do que, em geral, acredita-se que esteja, mas, fundamentalmente, num momento primeiro da criação artística. Transcrição musical, por conseguinte, não indicaria meramente o arranjo de uma peça para um *instrumentarium* diferente daquele para o qual ela foi originalmente pensada. Tampouco a tradução poética significaria apenas a operação interlingual que substitui os signos de uma língua por signos de outra língua. Ambas, de acordo com as concepções citadas acima, seriam arrastadas para um momento muito anterior, para o instante mesmo da gênese da obra, na medida em que a colocação, pelo autor, de suas idéias no papel, não seria nada mais, nada menos, do que uma operação de transcrição ou tradução. Uma apreensão radical, portanto, do sentido de transcrição/tradução permitiria asseverar tanto que *escrever* (poesia) é *traduzir*, quanto que *compor* (música) é *transcrever*.

A persistência na trilha aberta pela radicalidade conduz-nos diretamente à morada de uma questão absolutamente fundamental não só em música, mas nas artes em geral, pelo menos no Ocidente. Trata-se da problemática em torno do conceito de obra. Evidentemente não é o caso de abordarmos o problema em toda a sua complexidade. Interessa-nos, aqui, apenas o aspecto da

³ O dicionário em questão reserva para a palavra *arrangement* (arranjo), e não para *transcription*, exatamente o significado de transcrição que estamos examinando neste artigo, qual seja o da mudança de meio fônico original de uma obra, incluídas nesta operação todas as eventuais modificações na própria obra que por ventura se fizerem necessárias.

originalidade que acompanha a noção de obra, principalmente na oposição que comumente se estabelece quando do surgimento de uma eventual transcrição.

Aqueles que costumam negar valor artístico às transcrições (musicais ou poéticas) listam uma série de características com o objetivo de valorizar a obra original, sendo que podemos citar duas que são constantemente evocadas: a singularidade e a imperfectibilidade. No caso de um poema, por exemplo, argumentam que o original é singular, é único, em oposição à multiplicidade de traduções possíveis. Vêem na pluralidade das traduções um fator negativo: “O poema é solitário [...]: um poema só é efetivamente poema na medida em que é absolutamente singular” (Philippe Lacoue-Labarthe, citado por LARANJEIRA, 1993, p.38). Há, aqui, uma clara manipulação dos elementos produzindo uma conclusão inegavelmente distorcida, pois a existência de várias traduções de uma mesma obra não caracteriza, absolutamente, a perda da singularidade de cada uma delas nem determina, necessariamente, a sua maior ou menor qualidade. O ponto é flagrado e bem analisado por Mário Laranjeira:

[...] o fato de existirem dezenas, centenas de traduções de um mesmo poema não implica de per si, detrimento qualitativo. Cada um dos poemas-tradução pode ser tão bom ou tão mau quanto qualquer outra produção do mesmo sujeito. Cada tradução é tão única quanto o poema original. Além disso a unicidade do poema só existe enquanto tal poema constitui objeto único, singular, produzido por determinado poeta em determinado tempo e lugar, com suas marcas específicas e sua historicidade. Mas, assim como pode haver várias traduções de um mesmo original – pelo mesmo ou por vários tradutores –, também pode haver várias formulações, várias realizações (originais?) de um mesmo tema poético, e algumas épocas excelem nesta prática, como é o caso da Renascença. (LARANJEIRA, 1993, p.39)

Além da singularidade, os autores contrários à prática da transcrição poética ou musical apontam a imperfectibilidade do original como uma característica que tornaria sempre qualitativamente inferior a obra transcrita. 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-lhe, inclusive, muito da sua contribuição como intérprete. Mas será que temos sempre de nos render assim tão docilmente à grafia? Não haverá possibilidade de existir um outro acomodamento da nossa relação com o texto, com a obra impressa? O empenho em responder a estas questões poderia abrir um parêntese tão longo neste trabalho que acabaria por comprometer-lhe irremediavelmente a coerência. Procuremos, então, abordar o problema de maneira ainda mais direta. Afinal, quando uma obra adquire o seu caráter de imperfectibilidade, de definição, de acabamento?

É difícil saber. Frequentemente superpõem-se dois conceitos interferentes: o perfeito eventual e o perfeito de fato. Uma vez redigido um texto, ele é, em princípio, acabado, perfeito. Isso não impede que o autor volte à carga, retoque, remaneje, reforce o seu texto... e aquele primeiro texto “perfeito eventual” cede a outro texto, também “eventualmente perfeito”, de modo que a versão “definitiva” só o será realmente com o desaparecimento do autor. Daí se deduz que o texto não é “definitivo”, “imperfectível” por natureza, mas por mera circunstância: a imperfectibilidade é histórica. Nenhum texto é uno e imperfectível por natureza. pelo contrário, todo texto tende para a pluralidade e para a perfectibilidade, estas sim, qualidades positivas e que não são o apanágio da tradução. (LARANJEIRA, 1993, p.40)

Comentando, em recente programa de televisão, sobre o seu processo de criação, o sambista e compositor Paulinho da Viola revelou que a única forma que encontra de realmente dar por terminada uma composição é gravá-la, pois, de outra maneira, resta sempre a possibilidade de modificar a obra em alguns de seus componentes. Ora, a gravação no caso de Paulinho da Viola – bem como a escrita em outras situações – tem exatamente a finalidade de “fotografar” a realidade em determinado momento, “parando”, em benefício de um registro para a memória, um processo radicalmente dinâmico que é a própria criação artística.

Em geral, os que defendem a imperfectibilidade da obra lidam com o conceito de forma demasiadamente idealizada, esquecendo-se dos inúmeros fatores ligados ao próprio modo de produzir arte que interferem a todo momento na criação. Assim, pressões de fontes diversas, de editoras, de gravadoras, entre outras, acabam impondo a “finalização” do processo criativo que, de outra forma, poderia ter um desfecho bastante diferente. É o que se depreende das seguintes palavras de Paul Valéry a respeito de seu principal poema, o *Cimetière marin*, publicado pela primeira vez na *Nouvelle Revue Française*, em 1920:

[o editor] não sossegou [...] enquanto não o arrebatou [...]. De resto, não posso em geral voltar sobre o que quer que eu tenha escrito que não pense que faria outra coisa se alguma intervenção estranha ou alguma circunstância qualquer não tivesse rompido o encantamento de não terminar. (Valéry, citado por LARANJEIRA, 1993, p.40)

Considerando-se que os exemplos de Valéry e de Paulinho da Viola são, sem sombra de dúvida, a regra e não a exceção, fica evidenciado o caráter acidental que na verdade possui a versão “definitiva e acabada” de uma obra. Pode-se perguntar: apesar de a obra apresentar-se, então, muitas vezes como um “acidente” no percurso da criação, não é, afinal, com ela, entendida como um documento ou objeto que se apresenta aos nossos sentidos, que devemos nos relacionar? Sem dúvida que sim, visto que é somente por meio dela que se acede ao trabalho artístico que a produziu. No entanto, o que não se deve esquecer é que o estancamento da criação, cristalizado na obra, afeta-a somente do ponto de vista do autor, pressupondo-se que ele não mais a altere. A contribuição do autor cessa com o nascimento da obra. Permanece, porém, a flexibilidade e a multiplicidade desta, em razão da infinidade das leituras e interpretações que será sempre capaz de despertar. É o intérprete, o leitor, que dará seqüência ao processo de criação, que prosseguirá todo o trabalho de reflexão iniciado pelo autor. A obra, enfim, pode muito bem ser compreendida como um acontecimento capaz de provocar a mudança do agente da criação: sai de cena o autor, entra o intérprete. Se isto é uma realidade em todas as artes, o que dizer do caso da música, onde o aspecto visual (gráfico) não significa a realização propriamente dita do fenômeno artístico? Muito pelo contrário, a representação do som sob a forma de notação musical é, em linhas gerais, um instrumento para a memória, um guia que garante a sobrevivência da obra musical para além do instante em que ela nasce, mas que não pode ser confundida com a música em si. Todavia, ao longo da história da música ocidental, cada vez mais foi se afirmando o caráter determinatório da escrita, fenômeno paralelo a um empobrecimento generalizado da interpretação, condenada a ser nada muito além de uma repetição, vazia de questionamentos, daquilo que o papel apresenta como verdade.

Em literatura, especialmente em poesia, esta mesma ideologia que mitifica a obra, atribuindo-lhe os predicados da perfeição e irretocabilidade, coloca o autor numa relação de extrema

superioridade em relação ao tradutor, este sendo considerado um elemento secundário, um mal necessário ou mesmo um *traditore*⁴. A superação dessa concepção, contudo, vem se consolidando rapidamente, sobretudo graças a estudiosos como Roland Barthes que apresenta a seguinte análise do que é um texto:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura [...] Na escritura múltipla [...] tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a escritura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz da malha de uma meia que escapa) em todas as suas retomadas. (BARTHES, 1988, p.68-69)

Ora, o tradutor, considerando-se, então, o texto, como um fazer-se permanente e infinitamente múltiplo, não pode mais ser tomado como um *traditore* ou, numa ilustração, “como o profeta prostrado ao pé do monte – a obra – a aguardar humilde e humilhado, que o Deus-autor se digne a outorgar-lhe as luzes que lhe dêem acesso às tábuas da lei e da verdade” (LARANJEIRA, 1993, p.35). O tradutor passa a ser, isto sim, um copartícipe do texto, numa visão que considera toda tradução, a rigor, como uma interpretação do original, ou melhor ainda, como a escritura de uma determinada leitura/interpretação da obra.

Imaginamos que a nossa intenção, ao chegarmos a este ponto, tenha se tornado suficientemente clara: reivindicar para a transcrição musical o mesmo *status* que a tradução vem alcançando, ao longo dos últimos anos, no campo literário. A analogia se funda, a nosso ver, em bases sólidas uma vez que as reflexões, esboçadas acima, a respeito de obra, autoria e interpretação, valem igualmente para as duas áreas. Poder-se-ia perguntar, todavia: não desempenhará a tradução em relação ao *literário* um papel muito mais central do que a transcrição em relação ao *musical*? Afinal de contas, o acesso a uma obra escrita em língua estrangeira somente é possível pela via da tradução, ao passo que a obra musical permanece acessível aos ouvidos dispostos a compreendê-la, independentemente dos instrumentos usados na sua veiculação. Não haveria aí, então, uma diferença crucial que faria com que, diante da necessidade ou da utilidade da tradução literária, a transcrição musical parecesse algo menor ou pouco importante?

De certa maneira, esta questão já foi respondida acima. Na medida em que identifica-se na tradução muito mais que aquilo que o senso comum é capaz de enxergar, ou seja, muito mais que uma mera restituição de sentido de algo já de antemão fornecido; na medida em que liberta-se a tradução desta concepção que a restringe a um *status* meramente derivativo e, portanto, inferior; enfim, ao examinarmos o problema a partir desta ótica, já deixamos de nos preocupar com a idéia da utilidade, já não nos atemos somente ao aspecto do estabelecimento básico da comunicação. A tradução passa a representar, sobretudo, um exercício crítico, sendo, como diz Haroldo de Campos, “através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes da literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (CAMPOS, 1996b, p.34).

⁴ Remete-se aqui ao bastante conhecido trocadilho italiano (*traduttore, traditore*) que embute a idéia de que toda tradução implica, necessariamente e em alguma medida, uma traição ao original.

Ora, da mesma forma que a tradução pode desempenhar esta função no campo literário, não vemos porque a transcrição musical não possa cumprir o mesmo papel. Se, como dissemos acima, a transcrição é a escritura de uma dada interpretação da obra, ela coloca em especial relevo a figura do intérprete, inclusive como sujeito da criação. Assim, afóra os benefícios notórios para o músico transcritor, do ponto de vista de sua formação – como o conhecimento de repertório, o estudo da escrita dos diversos compositores, etc. – afóra isto, a transcrição musical impõe para a interpretação uma postura radicalmente diferente e muito mais profunda do que a comum subserviência calada frente à partitura. Transcrever requer, minimamente, uma reflexão não apenas em relação aos problemas idiomáticos que a operação de mudança de instrumentos produz, mas também quanto à possibilidade de se preservar, num outro meio, a coerência e a proposta de organização contidas no original.

Logicamente não nos é possível, devido às reduzidas dimensões deste texto, oferecer uma demonstração ampla de como se dá, em música e em poesia, a manutenção, na transcrição, da proposta da obra original paralelamente às adaptações exigidas pela mudança idiomática (lingüística ou instrumental). Ainda assim, parece-nos interessante apresentar aqui a análise e tradução de um breve poema do francês Jacques Prévert feitas por Mário Laranjeira, numa comparação com outra tradução de Silvano Santiago (LARANJEIRA, 1993, p.106-108):

| <i>Mea Culpa</i> | <i>Mea Culpa</i> | <i>Mea Culpa</i> |
|--|---------------------------------|----------------------------------|
| C'est ma faute | Errei | Minha culpa |
| C'est ma faute | Errei | Minha culpa |
| C'est ma très grande faute d'orthographe | Que enorme erro de ortografia | Minha máxima culpa em ortografia |
| Voilà comment j'écris | Eis como escrevi | Vejam como escrevi |
| Giraffe | Girafa | Bassia |
| (original) | (trad. Silvano Santiago) | (trad. Mário Laranjeira) |

Podemos resumir da seguinte maneira duas das principais críticas de Laranjeira à tradução de Santiago:

1. O título *Mea culpa* remete ao *confiteor*, oração da cultura cristã que, em cada língua, possui uma formulação tradicional, canônica, inserida no ordinário da missa. O poema de Prévert reproduz parte do texto francês do *confiteor* (C'est ma faute/C'est ma faute/C'est ma très grande faute d'orthographe) cuja versão tradicional em português é: Minha culpa/ Minha culpa/ Minha máxima culpa. Silvano Santiago ignora este dado e, com isso, compromete a grande problemática proposta pelo poema, exatamente a correlação entre o pecado cristão e o erro escolar.
2. A escolha de *girafa* para a tradução de *giraffe* constitui um equívoco, na medida em que Prévert teria escolhido *giraffe* apenas em razão do jogo sonoro que se estabelece a partir da recorrência fônica com a palavra *orthographe*. Pouco interessa, portanto, o conteúdo semântico da palavra girafa. Deveria ter prevalecido na tradução o mesmo critério usado pelo autor, ou seja, a utilização de uma palavra que rimasse com *ortografia* e que contivesse um erro de escrita o qual não interferisse na pronúncia.

Neste pequeno exemplo, em que pese a limitação da análise aqui apresentada, comparecem

dois elementos que, ao nosso ver, deveriam compor todo e qualquer processo de interpretação de uma obra: desconstrução e recriação. De um lado, a investigação que foi buscar as origens e o sentido da proposta original; de outro, a criatividade na reorganização dessa proposta em outra língua, com outros significantes. Será que a interpretação musical, incluída aí a transcrição, não requer do músico esta mesma disposição e este mesmo empenho? É claro que sim. Precisamente advém daí a nossa insistência em comparar música e poesia sob o aspecto interpretativo e, também, a partir da realização de processos transcritivos.

No campo musical, como dizíamos no início deste texto, a discussão sobre todas as questões que foram aqui sugeridas parece sempre esbarrar em preconceitos e idiosincrasias, e, sobretudo, patina em meio a muita irreflexão. Podemos colher uma amostra disto nos escritos, por exemplo, de Nikolaus Harnoncourt. Sem desconsiderar todo o seu grande valor como músico e o imenso trabalho de pesquisa histórico-musical que fundamenta as suas interpretações, notadamente aquelas de obras do período barroco, pudemos constatar um conjunto nada desprezível de confusões e contradições a permear suas opiniões a respeito de muitas coisas, inclusive em relação a alguns dos conceitos analisados acima. Comentando, por exemplo, as óperas de Monteverdi, diz o regente europeu:

No meu entender, é preciso excluir todo o tipo de ‘atualização’ musical ou cultural; isto significaria, em termos práticos, a criação de uma nova obra, inspirada no original de Monteverdi. Pelo contrário, como todas as obras-primas, as óperas de Monteverdi são autônomas e perfeitas enquanto obras de arte; nelas nada há que necessite ser melhorado ou adaptado. (HARNONCOURT, 1993, p.43)

Sabe-se que esta posição de Harnoncourt é, na realidade, um ataque aos procedimentos comuns no século XIX e no início do século XX de adaptações para orquestras românticas e modernas de obras barrocas e clássicas. Todavia, talvez na ânsia de combater o que considerava um exagero inaceitável, acabou o autor cometendo outro de dimensões possivelmente ainda maiores. Afinal, “excluir todo o tipo de atualização musical ou cultural” significa o mesmo que parar de executar e escutar essa música, a menos que se encontre um jeito de ressuscitar os músicos contemporâneos de Monteverdi para ouvi-los tocar... Além disso, ao repisar o velho mito da “obra-prima autônoma e perfeita”, o discurso de Harnoncourt acaba padecendo do mesmo antigo vício recorrente entre os músicos eruditos, qual seja o de encontrar uma interpretação *correta* e *definitiva* das obras, de modo a restabelecer uma pretensa verdade musical, como se a obra fosse uma autêntica esfinge que guardasse um enigma a ser decifrado pelo intérprete-herói.

Não espanta que, em meio a análises tão descuidadas e crenças tão imobilizadoras, a interpretação musical venha sendo despida do vigor crítico que lhe é congenial e desencorajada quanto ao seu aspecto criativo através do desestímulo às práticas de transcrição e arranjo. Ao propormos a discussão da transcrição musical numa analogia com a tradução poética e fundada na discussão de conceitos importantes para a compreensão da música, fazemos uma aposta na reversão desse quadro. Há um longo caminho a percorrer e uma série de obstáculos a serem superados. Se, de um lado, a prática da transcrição musical de repertórios antigos foi atacada pelo movimento historicista na música, em prol de uma pretensa fidelidade às intenções do compositor (posição análoga ao mito da tradução literal de um texto), de outro, a produção musical “contemporânea”, ao tornar o timbre um elemento fundamental na organização do pensamento musical, colocou em pauta uma série de entraves aos transcritores. Estes entraves podem muito bem ser tomados como desafios estimulantes pelos entusiastas da transcrição musical ou, pelos

seus detratores, como argumentos irrefutáveis da impossibilidade ou da inutilidade desta prática. Preferimos nos enquadrar no primeiro grupo. Mesmo em relação à problemática do timbre, acreditamos que exatamente por ter se consolidado como um elemento de organização musical, ele pode, talvez dentro de certos limites, orientar o transcritor a buscar, numa outra formação instrumental, os mesmos princípios que nortearam o compositor na obra original. Preferimos, enfim, partilhar da opinião de Haroldo de Campos que, diante de um texto tido como “intraduzível”, sente-se mais seduzido exatamente pelas maiores possibilidades de recriação que ele oferece:

Quanto mais ‘intraduzível’ [um texto], mais [ele é] ‘transcriável’ poeticamente. Assim, o limite da tradução criativa é um deslimite: a última **hybris** [excesso] do tradutor, sua meta e miragem utópica, é fazer do original, ainda que por um átimo, a tradução de sua tradução... (CAMPOS, 1996b, p.33)

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. “Paul Valéry e a poética da tradução”. IN: *Limites da traduzibilidade*, p.201-216, Salvador : Edufba, 1996a.
- _____. “Das ‘estruturas dissipatórias’ à constelação: a transcrição do Lance de Dados de Mallarmé”. IN: *Limites da traduzibilidade*, p.29-39, Salvador : Edufba, 1996b.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- JARDIM, Antônio. “Sobre teoria”. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, n.20, p.49-53, 1992-93.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 1993 (Coleção Criação e Crítica, v.12).
- SADIE, Stanley (Ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians* London: Macmillan, 1980.

Bibliografia adicional

- CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet = O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial*. São Paulo: Perspectiva, 1991 (Signos, v.13).
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- UNES, Wolney *Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete*. Goiânia: Editora da UFG, 1998 (Coleção Quíron, Série Ars n.1)
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Belo Horizonte, UFMG, FALE, 1992. Tese de doutorado em Letras/Literatura comparada.

Flavio Terrigno Barbeitas é professor assistente da Escola de Música da UFMG. Violonista, graduou-se na Escola de Música da UFRJ onde também obteve o grau de Mestre com a dissertação *Circularidade Cultural e Nacionalismo nas Doze Valsas para violão de Francisco Mignone*.