

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes – Campus São Paulo

FLÁVIO HENRIQUE MONTEIRO GOMES

TRANSCRIÇÃO EM MÚSICA:

A transcrição como criação e como crítica

São Paulo

2022

FLÁVIO HENRIQUE MONTEIRO GOMES

**TRANSCRIÇÃO EM MÚSICA:
A transcrição como criação e como crítica**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música: processos, práticas e teorizações em diálogos

Linha de pesquisa: Criação musical: composição e performance

Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

M775t	<p>Monteiro, Flávio (Flávio Henrique Monteiro Gomes), 1988- Transcrição em música: a transcrição como criação e como crítica / Flávio Henrique Monteiro Gomes. - São Paulo, 2022. 98 f. : il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Arranjo (Música). 2. Tradução e interpretação. 3. Música e literatura. 4. Composição (Música). I. Menezes Filho, Florivaldo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 781.37</p>
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

FLÁVIO HENRIQUE MONTEIRO GOMES

**TRANSCRIÇÃO EM MÚSICA:
A transcrição como criação e como crítica**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Dissertação aprovada em: 14/07/2022

Banca Examinadora

Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

Instituto de Artes / Unesp

Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis

Instituto de Artes / Unesp

Profa. Dra. Raquel Bernardes Campos

Faculdade de Ciências e Letras / Unesp

aos que constroem o mundo que há de ser

AGRADECIMENTOS

o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

a todos que movimentam o fazer e o conhecimento artístico

a Haroldo de Campos e Gilberto Mendes, maiores influências teóricas e poéticas para este trabalho

às professoras e professores, em especial do Instituto de Artes da Unesp, que mostraram caminhos possíveis

a Raquel Campos e Maurício de Bonis pelas contribuições em aulas e no exame de qualificação

a meu orientador Flo Menezes, pela influência musical e intelectual desde a graduação

aos colegas do IA pela partilha

aos amigos e familiares

a Fabio Miguel, in memoriam, cujos ensinamentos não pude agradecer em vida



sankofa

(retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro)

RESUMO

A palavra “transcrição” foi inserida recentemente na terminologia musical, porém sem uma maior reflexão sobre seu significado ou origem. Este trabalho busca em Haroldo de Campos, propositor da transcrição na área da tradução literária, um suporte teórico para contribuir com um melhor entendimento sobre o assunto. Partindo das principais questões que envolvem a intraduzibilidade da poesia e apresentando a noção de *paramorfismo*, esta ideia pode ser incorporada no processo de transcrição musical como motor de uma produção intencional da diferença, em que o resultado esperado se pretende paralelo, mas necessariamente diferente do original. As discussões são então levadas à prática com o relato de um processo de transcrição musical realizado durante esta pesquisa, a partir da obra *Vai e Vem*, de Gilberto Mendes.

Palavras-chave: Transcrição; Paramorfismo; Transcrição; Música Contemporânea; Composição.

ABSTRACT

The word “transcreation” (or “transcription”) was recently introduced into the musical terminology, but without further discussion of its meaning or origin. This work seeks in Haroldo de Campos, proponent of the transcreation in the field of literary translation, a theoretical support in advance of a better understanding about this subject. From the main issues involving the poetry untranslatability and presenting the concept of *paramorphism*, this idea can be incorporated into the musical transcription process as a motor of intentional difference production, in which the expected result is intended parallel, but necessarily different from the original. The discussions are then exemplified with the report of a musical transcreation process, with a composition made after Gilberto Mendes’ *Vai e Vem*.

Keywords: Transcreation; Paramorphism; Transcription; Contemporary Music; Composition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Detalhe da capa de 40 Poem(a)s, traduções (transcrições) de Augusto de Campos para 40 poemas do poeta e. e. cummings.....	37
Figura 2: Excerto de <i>Ira-Arca</i> , de Beat Furrer.....	51
Figura 3: Uma mesma melodia alternando entre instrumentos ao início da orquestração de Webern para o <i>Ricercar a 6</i> , de J.S. Bach.....	55
Figura 4: Momento em que a citação a Beethoven emerge em <i>Litany of the Galactic Bells [Leo]</i> , de George Crumb.	61
Figura 5: sexta página de <i>Aria</i> , de John Cage	63
Figura 6: <i>vai e vem</i> , de José Lino Grünewald	70
Figura 7: Representação gráfica da estrutura formal de <i>Vem e vai – Transcrição e(m) apoteose de Gilberto Mendes</i>	72
Figura 8: Poema <i>nascemorre</i> “escondido” no espectrograma da peça.	79
Figura 9: <i>nascemorre</i> , de Haroldo de Campos.	79
Figura 10: <i>uma vez</i> , de Augusto de Campos.	80
Figura 11: <i>Beba Coca-Cola</i> , de Décio Pignatari.	81

SUMÁRIO

Introdução	19
1. Transcrição – a tradução como criação e como crítica	23
1.1 <i>Verbivocovisualidade</i>	23
1.2 <i>A (in)traduzibilidade de poemas.....</i>	24
1.3 <i>Informação estética, função poética</i>	26
1.4 <i>Isomorfismo, paramorfismo, tradução criativa</i>	29
1.5 <i>Coreografia da dança interna das línguas</i>	33
1.6 <i>Tradução da tradição.....</i>	36
2 Transcrição musical	41
2.1 <i>Poesia Concreta e a Música Nova.....</i>	41
2.2 <i>Aproximações, afastamentos.....</i>	44
2.3 <i>Traduzindo para música.....</i>	47
2.4 <i>Traduzindo música.....</i>	48
2.5 <i>Produção intencional da diferença</i>	52
2.6 <i>Transcrição em música.....</i>	56
2.7 <i>Paramorfismo, metalinguagem e intertextualidade</i>	58
2.8 <i>Semelhanças e diferenças</i>	60
2.8.1 <i>Citação.....</i>	60
2.8.2 <i>Reescritura.....</i>	61
2.8.3 <i>Versão, arranjo.....</i>	62
3 Transcrição musical aplicada a um processo composicional	65
3.1 <i>Desencontros, desvios, deslizes</i>	65
3.1.1 <i>Claustrofolie.....</i>	66

3.1.2	Psappa, de Iannis Xenakis.....	66
3.1.3	O Anjo Esquerdo da História, de Gilberto Mendes.....	67
3.2	<i>Vem e vai – transcrição e(m) apoteose de Gilberto Mendes</i>	67
3.2.1	A escolha da obra a ser transcrita	68
3.2.2	Sobre Vai e Vem, de Gilberto Mendes	68
3.2.3	Premissas	69
3.2.4	Forma geral	71
3.2.5	Elementos estruturais	74
3.2.5.1	Ostinato	74
3.2.5.2	Blocos “vai”	75
3.2.5.3	Blocos “vem”	75
3.2.5.4	Outros objetos sonoros	76
3.2.5.5	Interferências	78
3.2.6	Espacialidade	82
3.2.7	Elaborações gerais e montagem final	82
3.3	<i>Considerações acerca da transcrição instrumental</i>	85
	Considerações finais	87
	Referências	91
	Apêndice	95

INTRODUÇÃO

A “transcrição é talvez tão antiga quanto a composição musical”¹: assim comenta Samuel Adler em seu tratado de orquestração a respeito da transposição de obras de uma determinada configuração musical a outra. De fato, não faltariam exemplos deste procedimento na história da música escrita, desde o *cantus firmus* medieval até práticas contemporâneas, passando por temas e variações ao longo dos tempos. Esta intenção de levar a *mesma* música, na medida do possível, para outra instrumentação, pode ser notada em diversas reduções para piano de grandes sinfonias – por vezes realizadas pelos próprios compositores –, orquestrações de peças originalmente para um ou poucos instrumentos, e diversas outras combinações. Ao longo da história, esta prática proporcionou resultados notáveis, com realizações por vezes mais interessantes que as obras originais – é o caso, por exemplo, da orquestração de Maurice Ravel [1875-1937] para os *Quadros de uma Exposição*, de Modest Mussorgsky [1839-1881], defendida por muitos como a “versão definitiva” da obra. Desta maneira, pelas mãos dos compositores mais inventivos, a transcrição configura mais que uma mera operação de “adaptação” de uma determinada música a outra configuração instrumental, atingindo o patamar de um espaço de criação – ou seja, uma atividade composicional.

Nos últimos anos, o termo “transcrição” tem sido empregado por músicos e pesquisadores, em trabalhos acadêmicos ou conversas informais, para se referir a um processo de composição a partir de um material musical pré-existente. A escolha de um novo termo para definir este processo significa que este se pretende, em algum grau, diferente da noção tradicional de transcrição. Entretanto, em muitas dessas vezes essa palavra aparece como uma “nota de passagem”, sem um devido aprofundamento quanto à sua origem ou mesmo seu significado. Ainda que seja possível compreender, pelo contexto, o sentido que cada autor dá ao termo, ao comparar os trabalhos percebemos algumas discrepâncias, alguns conflitos entre os diversos significados

¹ “[...] transcription is perhaps as old as composed music itself” (ADLER 1989, p. 510; nossa tradução)

sugeridos. A falta de uma definição mais precisa para o que é – ou o que pode vir a ser – a transcrição em música incorre na utilização por vezes confusa do termo.

Este trabalho não pretende discutir os diferentes casos em que a palavra “transcrição” é utilizada em música, mas sim contribuir para a definição do termo a partir dos escritos de Haroldo de Campos, criador da “transcrição” no campo da tradução literária, e para pensar o processo de transcrição musical como um processo composicional, assim como o poeta considerava o processo de tradução (transcrição) de poesia como um processo de criação e crítica, tendo sido fundamental para seu próprio trabalho poético. Para isto, foram estudados os principais textos do pensador paulista que envolvem suas discussões acerca da tradução, observando também aqueles que discorrem sobre a própria linguagem poética e a comunicação verbal. Haroldo, em sintonia com outros importantes pensadores – como Benjamin, Jakobson e Eco, por exemplo – aponta para a impossibilidade de se traduzir um poema, sendo então necessária uma nova abordagem: a transcrição.

No primeiro capítulo, apresentamos as principais questões que envolvem os problemas da tradução, a partir de Haroldo de Campos em diálogo com outros teóricos e poetas. Discutir tradução poética carece, necessariamente, de se discutir a noção de “poesia”: o que faz de um texto poesia? Quais elementos constituem a forma poética? Como traduzir o intraduzível?

No segundo capítulo desenvolvemos, a partir das discussões iniciais, a ideia de transcrição em música, propondo uma compreensão mais precisa para o termo. Trazendo para o contexto musical as mesmas questões colocadas pelos autores citados, chegamos a questionamentos semelhantes: o que comunica a música? Como pensar em traduzir e, mais precisamente, *por que* pensar em traduzir algo que não precisa ser traduzido? Procuramos responder a estas questões propondo uma noção possível de transcrição em música, com o que chamamos de relação de *paramorfismo* entre original e transcrição e a presença de uma *produção intencional da diferença*. Estes dois elementos, em conjunto, garantem à nova obra caráter distinto de uma transcrição – no sentido tradicional –, pois parte já de um novo olhar para o processo.

No terceiro capítulo, discorreremos sobre um processo de transcrição musical realizado durante a pesquisa, a peça acusmática *Vem e vai – Transcrição e(m) apoteose de Gilberto Mendes*, composta a partir da obra *Vai e Vem* do compositor santista. A partir de uma análise da peça original, aplicamos as ideias discutidas nos dois primeiros capítulos e buscamos, com isso, um resultado musical que se mostrasse evidentemente diferente de uma transcrição tradicional, mas guardando com a original uma clara relação de semelhança.

1. TRANSCRIÇÃO – A TRADUÇÃO COMO CRIAÇÃO E COMO CRÍTICA

A origem do termo “transcrição” remonta ao poeta, tradutor e pensador paulista Haroldo de Campos [1929-2003]. Um dos responsáveis pelo advento da Poesia Concreta², importante movimento de poesia de vanguarda do país e do mundo, Haroldo de Campos teve extensa atividade intelectual ao longo de sua vida. Atuou como professor no Brasil e no exterior, e sua obra conta com diversos textos e livros publicados na área da estética e crítica literária, além de seu trabalho como poeta e tradutor. Dentre essas publicações, um assunto caro ao poeta sempre foi a tradução de poesia, tendo dedicado ao mesmo uma parte significativa de seu trabalho. É neste contexto em que ele propõe a ideia da *transcrição*, um novo olhar sobre a tradução de poesia a partir de diversas reflexões sobre o assunto.

1.1 VERBIVOCOVISUALIDADE

A teoria da transcrição tem origem na reflexão sobre o que significa traduzir um poema de um idioma a outro, e mesmo o que significa a poesia em si. Com o projeto da poesia concreta, os poetas – Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos – garimpam de James Joyce [1882-1941] a palavra *verbivocovisual*³, escolhida para sintetizar como pensavam a poesia. No texto *Aspectos da Poesia Concreta*, publicado no livro *Teoria da Poesia Concreta*, Haroldo de Campos diz:

² Ao lado do irmão Augusto de Campos [1931-] e do amigo Décio Pignatari [1927-2012]. Posteriormente, juntaram-se ao trio os poetas José Lino Grünwald [1931-2000] e Ronaldo Azeredo [1937-2006]. O grupo é conhecido também como “os poetas concretos”, ou o grupo Noigandres, nome dado à revista em que publicaram seus poemas concretos.

³ Em seu indescritível romance *Finnegans Wake*, de 1939, James Joyce escreve: “Up to this curkscrew bind an admirable **verbivocovisual** presentment of the worldrenowned Caerholme Event has been being given by The Irish Race and World” (JOYCE 1975, p. 341, grifo nosso). Os poetas concretos, percebendo a potência da palavra “verbivocovisual”, a elegeram para sintetizar a função da palavra na poesia, em especial no projeto da Poesia Concreta que desenvolviam em meados de 1950.

Por isso também chamamos o poema que concebemos como uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideogrâmica (todos os elementos sonoros, visuais e semânticos – verbivocovisuais – em jogo) de *poema concreto* (CAMPOS *et al.*, 1975, p. 99).

Além deste trecho, a palavra *verbivocovisual* aparece em diversos outros textos, também de Décio e Augusto, publicados no livro que reúne os principais escritos iniciais acerca da Poesia Concreta. A escolha desta palavra revela um olhar para a poesia em que os elementos visuais (disposição das letras no papel, formas, fontes utilizadas etc.), sonoros (ritmos, rimas etc.) e semânticos (o que as palavras escritas querem dizer) são igualmente importantes para constituir a forma poética. Uma outra abordagem, certo modo semelhante, é a *fanopeia*, *melopecia* e *logopeia* poundianos:

No entanto, você ainda carrega palavras com significado principalmente de três maneiras, chamadas *fanopeia*, *melopecia*, *logopeia*. Você usa uma palavra para lançar uma imagem visual para a imaginação do leitor, ou você a carrega pelo som, ou usa grupos de palavras para isso⁴.

A partir deste entendimento da linguagem poética – da *verbivocovisualidade* dos concretos a partir de Joyce, e da *fanopeia*, *melopecia* e *logopeia* via Ezra Pound – é que surge a discussão quanto ao problema da tradução. Se os elementos visuais e sonoros são fundamentais para a constituição da forma poética, uma tradução que procure levar a outro idioma apenas o significado das palavras, ou seja, sua informação semântica, será sempre insuficiente.

1.2 A (IN)TRADUZIBILIDADE DE POEMAS

No texto seminal “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962 (publicado em 1967 no livro *Metalinguagem e outras metas*), Haroldo de Campos organiza e atualiza diversas questões que envolvem os problemas da tradução, em especial de poesia, e estabelece um novo paradigma com o conceito de *transcrição*. Para o poeta,

⁴ “Nevertheless you still charge words with meaning mainly in three ways, called phanopoeia, melopoeia, *logopoeia*. You use a word to throw a visual image on to the reader's imagination, or you charge it by sound, or you use groups of words to do this” (POUND 1991, p. 37; nossa tradução).

é necessário entender um texto criativo⁵ não apenas em sua dimensão semântica, ou seja, pelo significado de cada palavra, mas observar também sua estrutura, a forma como as palavras são organizadas. Citando o ensaísta Albrecht Fabri [1911-1998], que afirma ser a tautologia a essência da arte – pois “as obras artísticas não significam, mas são” (FABRI *apud* CAMPOS 2017, p.31) –, Haroldo traz a ideia de que o conteúdo essencial da arte, em especial da poesia, é sua própria estrutura. Sendo então impossível separar o sentido (semântica) do conteúdo essencial (estrutura), a tradução seria, ainda citando Fabri, “a discrepância entre o dito e o dito” (*idem*, p. 32). Desta maneira, ao pensar em uma tradução de um texto criativo, não basta traduzir as palavras em seu sentido literal; é preciso levar em conta também sua sonoridade, sua visualidade, todos os componentes que diferenciam um poema de um texto não-poético. Com isso, temos um impasse quanto à própria possibilidade de tradução: ao transferir um texto de um idioma a outro, é impossível manter intactos, ao mesmo tempo, todos esses elementos, o que significa que necessariamente o texto traduzido será um *novo texto*, ainda que se aproxime do original, e que quanto mais distantes são as línguas de saída e de chegada, mais diferenças existirão entre ambos os textos, o original e o traduzido.

Walter Benjamin [1892-1940], em seu texto *Die Aufgabe des Übersetzers (A tarefa-renúncia do tradutor)*⁶ – um dos pilares da teoria da tradução contemporânea –, já observava que o essencial de uma obra poética é sua informação estética, e não a semântica. O “poético” se manifesta em como as coisas são ditas, não no que elas querem dizer. Benjamin aponta para o paradoxo de se pretender uma tradução idêntica ao original, afirmando “não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original” (BENJAMIN 2008, p. 70).

⁵ Ainda que essas discussões se concentrem no âmbito da poesia, as mesmas questões podem ser observadas em qualquer texto em que a forma como as coisas são ditas é relevante, como em trocadilhos, jogos de palavras, piadas etc.

⁶ Ainda que muitas vezes traduzido simplesmente como “A tarefa do tradutor”, na tradução de Susana Kampff Lages para este texto aparece também a palavra “renúncia”, ressaltando o duplo sentido de “*Aufgabe*” no título original, que significa tanto “tarefa” como “desistência”. Esta solução encontrada pela tradutora nos parece mais interessante por não apenas contemplar melhor o (duplo) sentido do título original, mas também por exemplificar, já no título, o problema da tradução discutido no texto.

Esta discussão encontra eco em diversos outros poetas e autores, como por exemplo Bertold Brecht [1898-1956], que no texto *A traduzibilidade de poemas*⁷ comenta que “poemas, ao serem traduzidos para outra língua, são geralmente danificados mais severamente quando se tenta traduzir em demasia” (BRECHT 2019, p. 532). Em poucas linhas, o poeta e dramaturgo alemão defende que se deve procurar traduzir a estrutura do poema, seu ritmo, sonoridade, sua “atitude para com a linguagem”, em detrimento à tradução literal.

1.3 INFORMAÇÃO ESTÉTICA, FUNÇÃO POÉTICA

Ainda no texto *Da tradução como criação e como crítica*, Haroldo de Campos traz de Max Bense [1910-1990] uma classificação da noção de “informação” em três tipos: informação documentária, informação semântica e informação estética. Assim escreve:

Informação, já o definira alhures, é todo processo de signos que exhibe um grau de ordem. A “informação documentária” reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença-registro. Por exemplo (transporemos a exemplificação de Bense para uma situação de nosso idioma): “A aranha tece a teia”. A “informação semântica” já transcende a “documentária”, por isso que vai além do horizonte do observado, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como, por exemplo, o conceito de falso ou verdadeiro: “A aranha tece a teia é uma proposição verdadeira”, eis uma “informação semântica”. A “informação estética”, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à “imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos” (CAMPOS 2017, p. 32).

Ainda que toda mensagem contenha, em certo grau, os três tipos de informação acima classificados, é a informação estética que faz de um texto poesia. Pensemos, como um exemplo, em um operário cujo corpo despencou de um prédio em obras. Um jornalista competente narraria o fato, informando o nome do trabalhador, hora e local do ocorrido, as consequências percebidas na região etc. Um outro indivíduo poderia especular o que causou a tragédia, se foi acidente, suicídio ou assassinato, quem deve

⁷ Em nota à edição brasileira, o tradutor André Vallias aponta que o texto, escrito em 1935, foi publicado apenas na coleção de obras completas “*Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe*”, já no final do século XX.

ser responsabilizado pela morte e assim por diante. Chico Buarque [1944-], poeta, escreve “morreu na contramão atrapalhando o sábado”⁸. Nos dois primeiros casos, a forma como os textos são construídos importa menos que o conteúdo, que o relato ou especulações sobre o fato. Na poesia, a escolha improvável das palavras, aliada ao ritmo, à sonoridade dos versos – ou seja, à informação estética – é imprescindível.

Em outro texto, *Comunicação na poesia de vanguarda*⁹, Haroldo de Campos revisa as funções da linguagem¹⁰ do russo Roman Jakobson [1896-1982], e relaciona a “função poética” com o conceito de “informação estética”:

Na função poética, a mensagem se volta sobre si mesma, para o seu aspecto sensível, para a sua configuração. Esta função, como veremos, não existe apenas na poesia, mas pode ocorrer em mensagens as mais comuns da comunicação habitual, predominantemente denotativa. Na poesia, porém, ela deve ocupar posição determinante (CAMPOS 2010, p. 141).

A partir disto, Campos define o poeta como “*diagramador da linguagem*” (*idem*, p. 142), afirmando que a tradução de poesia deve traduzir a forma, o perfil sensível da mensagem. Assim, enquanto uma mesma informação documentária ou 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 estética – o que Max Bense define como “fragilidade da informação estética” (CAMPOS 2017, p. 33). Deste modo, toda tradução incorre em uma nova informação estética, pois será sempre necessário a substituição das palavras (e suas sonoridades, visualidades etc.).

É interessante observar também como essa discussão estabelece diálogo com o conceito de “abertura”¹¹ de Umberto Eco [1932-2016]: para o escritor e filósofo, toda

⁸ Verso de *Construção*, de Chico Buarque, gravado em 1971 no disco de mesmo nome.

⁹ Publicado no livro *A arte no horizonte do provável* (Cf. CAMPOS, 2010)

¹⁰ A saber: função emotiva, função referencial, função poética, função fática, função metalinguística e função conativa. O estudo de Jakobson mencionado por Haroldo de Campos é *Linguística e Poética*, publicado no livro *Linguística e Comunicação*. (Cf. JAKOBSON, 1973)

¹¹ A ideia de “obra aberta” é, inclusive, antecipada por Haroldo de Campos em seu ensaio *A obra de arte aberta*, publicado em 1955 e, posteriormente, no livro *Teoria da Poesia Concreta*. Tal fato é destacado

obra de arte é “aberta”, no sentido que permite uma infinidade de interpretações possíveis. Ainda que o artista busque uma comunicação unívoca, não-ambígua, “a abertura é a condição de toda fruição estética, e toda forma fruível como dotada de valor estético é aberta” (ECO 2015, p. 121). Assim, o discurso *aberto*, típico da obra de arte (e da arte de vanguarda, principalmente), tem como característica comunicar a sua própria estrutura além de seu conteúdo. Jakobson, em sintonia com Eco, afirma em seu texto *Linguística e Poética* que “a ambiguidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia” (JAKOBSON 1973, pp. 149-150). Como pensar então em uma tradução de um texto poético – aberto, ambíguo – sem considerar sua forma, sua estrutura, sua informação primeira?

Isso não significa, contudo, que devemos desconsiderar a importância da mensagem semântica, ou *o que* é dito em um poema, elegendo apenas sua estrutura formal como constituinte elementar da poesia. Se olharmos para um Bertold Brecht ou um Vladimir Maiakovski [1893-1930], por exemplo, em que o conteúdo político revolucionário é indissociável de suas obras, tal fato fica evidente. O ponto que aqui trazemos é observar que, ainda que o conteúdo seja relevante, para a poesia não basta dizer, mas *como* dizer. Umberto Eco, que em *Obra Aberta* classifica como reacionária boa parte da literatura engajada¹² – aquela de conteúdo revolucionário, mas sob forma conservadora –, menciona o teatro brechtiano como exemplo exitoso de união entre forma e conteúdo revolucionários. Para o autor, a ambiguidade proposta pela dramaturgia do alemão, apresentando problemas cuja solução deve ser encontrada pelo público, configura um discurso aberto e, neste caso, “a abertura faz-se instrumento de pedagogia revolucionária” (ECO 2015, p. 79). A respeito de Maiakovski, que trabalhou ativamente para a construção da revolução bolchevique de 1917, o próprio ressaltava

pelo italiano na edição brasileira de *Obra aberta*, em que escreve: “É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que iria escrever sem ter lido seu artigo” (ECO 2015, p. 19).

¹² Em entrevista a Augusto de Campos, ao final do livro, página 147.

esta importância ao declarar que “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”¹³.

1.4 ISOMORFISMO, PARAMORFISMO, TRADUÇÃO CRIATIVA

Considerando, pois, a informação estética como o elemento fundamental da poesia, e a impossibilidade de tradução da *verbivocovisualidade* da forma poética, Haroldo de Campos decreta:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação destes textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS 2017, p. 34)

Ainda sem empregar o termo “transcrição”¹⁴, é neste momento em que Haroldo de Campos estabelece o conceito, como proposta para o impasse da tradução poética. Em seguida, complementa:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (idem, p. 35)

¹³ Citado pelos poetas concretos no *plano-piloto para poesia concreta*, publicado em *Teoria da Poesia Concreta* (CAMPOS et al. 1975, p. 158), e novamente por Haroldo de Campos no ensaio *O texto como produção (Maiakovski)*, publicado em *A operação do texto* (CAMPOS 1976, p. 45).

¹⁴ Antes de “transcrição”, e ao longo de sua vida, Haroldo de Campos utiliza outros termos para a mesma ideia, como “recriação”, “transparadisação”, “transluciferação”, entre outros. Entretanto, *transcrição* é o mais conhecido e utilizado por outros pensadores posteriores para tratar do assunto.

Importante aqui ressaltar, também, como o contato com o pensamento jakobsoniano é determinante para o desenvolvimento da teoria da transcrição: em seu texto *Aspectos linguísticos da tradução*, publicado em 1959, Roman Jakobson menciona a intraduzibilidade da poesia, mas já aponta para a possibilidade de uma “transposição criativa”:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. [...] **A poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa:** transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (JAKOBSON 1973, p. 72, grifo nosso)

Deste modo, entendemos que uma *transcrição*, para Haroldo de Campos, não pretende recriar o *mesmo* objeto artístico em outra língua, mas sim criar um *novo* objeto, a partir da mesma lógica estrutural, mas necessariamente diferente. Mantém-se, pois, entre ambos – original e *transcrição* –, uma relação de *isomorfia*. Em um ensaio posterior, *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*, em que revisa e amplia seus escritos sobre o conceito de *transcrição*, Haroldo de Campos define essa relação de *isomorfismo* como fundamental ante à impossibilidade da tradução, ou a “*mímesis* não como cópia ou re-produção do mesmo, mas como **produção simultânea da diferença**” (CAMPOS 2015a, p. 85, grifo nosso).

Ainda que a palavra “isomorfismo” tenha sido utilizada pelo autor em diversos momentos, em outro ensaio, *Tradução, Ideologia e História*, Haroldo afirma preferir o termo “paramorfismo” em seu lugar:

De uns anos pra cá, tenho preferido usar o termo *paramorfismo* para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo (*sic*)¹⁵ grego *para-*, “ao lado

¹⁵ Trata-se, no caso, de um prefixo, não um sufixo como aponta o texto original.

de”, como em *paródia*, “canto paralelo”) o aspecto diferencial, dialógico, do processo. (CAMPOS 2015c, p. 37)

Nos parece que, de fato, o termo *paramorfismo* seja mais adequado para expressar a operação textual proposta com a *transcrição*, já que tal procedimento visa mais a criação de um “objeto paralelo” que de um “objeto igual”. Como vimos no próprio Haroldo e nos autores que ele evoca, em todo processo de tradução o resultado será *sempre* diferente, a informação estética será *sempre* outra, ainda que ambos os objetos apresentem uma mesma lógica estrutural. Desta maneira, será mais interessante interpretar, neste contexto, a palavra “isomorfismo” como uma *relação de semelhança*, mais que uma “relação de igualdade”. Por outro lado, “paramorfismo” traz já em seu núcleo a ideia de “não-igualdade”, de “similitude”, definindo, portanto, com mais precisão, o conceito proposto pelo autor. Mas devemos observar que ambos – *isomorfismo* e *paramorfismo* – são utilizados como sinônimos por Haroldo de Campos, sendo o primeiro mais comum no material consultado.

O termo *isomorfismo* – ou *isomorfia* – merece ainda de nossa parte um olhar mais cauteloso, pois o mesmo é utilizado em diversos contextos com significados (próximos, mas) nem sempre iguais. Num primeiro momento, para os poetas concretos, a ideia de *isomorfismo* aparece como constituinte do projeto poético que desenvolviam:

ao conflito fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-e-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível)¹⁶ (CAMPOS et al., 1975, p. 157).

Aqui, o isomorfismo almejado pelos poetas corresponde à convergência entre os elementos *verbivocovisuais* da poesia, fundo e forma significando um ao outro reciprocamente.

¹⁶ O texto original é todo escrito em letras minúsculas. Optamos por reproduzir, aqui, da mesma maneira.

Já mencionamos a questão do *isomorfismo* – ou *paramorfismo* – no seio da discussão da teoria da transcrição, ou seja, quando está circunscrita ao processo de tradução dentro de um mesmo código – ou, como define Jakobson¹⁷, *tradução interlingual*. Um terceiro contexto que devemos observar, então, é quando tratamos da musicalização de textos poéticos – o que consiste, ainda seguindo a nomenclatura de Jakobson, em uma *tradução intersemiótica*. Nestes casos, a utilização da ideia de isomorfismo texto-música é bastante corrente e controversa. Flo Menezes [1962-], no texto *A Relação “Laboríntica” entre Texto e Música em Berio*¹⁸, nos traz do compositor Luciano Berio [1925-2003] uma observação da história da relação texto-música. Para Berio, podemos classificar esta relação em três tendências: na primeira, que compreende os séculos XIII ao XVII, os textos utilizados pelos compositores eram predominantemente de conhecimento universal. Este dado deu aos músicos grande liberdade para trabalhar com o material verbal, sem que a prioridade fosse a inteligibilidade do texto pelo público. A segunda tendência, que se refere aos séculos XVII e XVIII, há uma intenção de *isomorfismo* entre texto e música: os compositores buscavam expressar, musicalmente, o texto poético com que trabalhavam. Já a terceira tendência, em que Berio se insere, é quando “a música passa a adquirir o papel de *instrumento de análise e redescoberta do texto*” (MENEZES 2006, p. 316)¹⁹. O que nos interessa aqui é a discussão sobre essa segunda tendência, e mais especificamente sobre o que Menezes coloca como *ilusão isomórfica*:

O compositor, ao eleger uma poesia como base de sua canção, crê estar expressando em música a verdade mais autêntica em relação ao texto poético, e o paradoxo romântico da inabalável crença na verdade musical irá dar lugar a *Lieder* compostos

¹⁷ No já mencionado texto *Aspectos linguísticos da tradução*, Jakobson classifica a tradução em três tipos: tradução intralingual, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”, tradução interlingual, que corresponde à “interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” e tradução intersemiótica, que é a “interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais” (cf. JAKOBSON 1973, pp. 64-65).

¹⁸ Publicado no livro *Música Maximalista* (MENEZES 2006, pp. 313-334)

¹⁹ Sobre a posição de Luciano Berio acerca da relação texto-música, além do texto citado, ver também *Poesia e Música – Uma Experiência*, escrito pelo compositor acerca da composição de *Thema (Omaggio a Joyce)* e publicado no Brasil no livro *Música Eletroacústica – História e Estéticas* (Cf. MENEZES, 2009).

por compositores distintos a partir, coincidentemente, de uma mesma poesia, cada qual convencido de que seu feito decorre da mais cristalina autenticidade (idem, ibidem)

Se a informação estética de um poema é intraduzível, como discutimos até aqui, a ambição de expressar em outra arte a verdade de um texto consiste em equívoco ainda mais grave. Assim como uma obra de arte é aberta a inúmeras leituras – como vimos em Eco –, a musicalização de um poema, ou qualquer criação artística a partir de uma obra de outro meio, será sempre *uma* entre várias realizações possíveis. Não nos parece, entretanto, que Haroldo de Campos tenha utilizado a palavra “isomorfismo” neste sentido, de estabelecer uma relação de univocidade, de expressar a verdade de um texto em outro idioma ou outra arte, já que seria contraditório com toda a discussão que ele mesmo promove. Desta maneira, entendemos que “isomorfismo”, para Haroldo de Campos, assume esse sentido de “canto paralelo”, de um novo objeto artístico que se materializa a partir não de outro objeto, mas a partir da leitura do artista que *transcria* o original. Reiteramos, pois, a predileção por utilizar *paramorfismo* em lugar de *isomorfismo*, por expressar melhor as ideias discutidas e evitar confusões com as outras situações em que o termo *isomorfismo* é empregado. No próximo capítulo, onde trataremos do tema aplicado ao contexto musical, a pertinência de pensar uma “forma paralela”, e não “forma igual”, será ainda mais evidente.

1.5 COREOGRAFIA DA DANÇA INTERNA DAS LÍNGUAS

Esta noção de *paramorfismo* e *transcrição* acompanha a obra de Haroldo de Campos durante toda sua vida, não apenas no plano teórico, mas também prático. O poeta-tradutor se dedicou – diversas vezes em parceria com o irmão Augusto de Campos – à *transcrição* de diversas obras, trazendo aos falantes de nosso idioma um contato com Ezra Pound [1885-1972], James Joyce, Stéphane Mallarmé [1863-1898] e Vladimir Maiakovski, entre outros. Em diversas ocasiões, Haroldo escreve também sobre o processo empregado, fundamentando as escolhas e discutindo – ou retomando discussões – toda a ideia de tradução. É o caso, por exemplo, do talvez mais ambicioso projeto de tradução (*transcrição*) empreendido pelos irmãos Campos, a partir do

Finnegans Wake, de Joyce²⁰. No livro *Panaroma do Finnegans Wake*, Augusto e Haroldo de Campos publicaram alguns fragmentos da obra original, ao lado das respectivas *transcrições*. Somado a estes fragmentos, o livro traz alguns textos que orientam o leitor a respeito do escritor irlandês e sua obra, com comentários que facilitam a (ou aliviam a dificuldade da) leitura da obra, e ressaltando o caráter “imperfeito e falível” do trabalho:

Traduzir James Joyce, especialmente fragmentos de *Finnegans Wake*, é uma ginástica com a palavra: um trabalho de perfeccionismo. Algo que nunca assume o aparato estático do definitivo, mas que permanece em movimento, tentativa aberta e constante [...] Esse paradoxal trabalho de miniaturista em larga escala (“panaroma of all flores of speech”) exige do tradutor um esforço paralelo de reinvenção minuciosa. Mudando a língua, é claro, o *panaroma* muda de *panorama*: a tradução se torna uma espécie de jogo livre e rigoroso ao mesmo tempo, onde o que interessa não é a literalidade do texto, mas, sobretudo, a fidelidade ao espírito, ao “clima” joyciano, frente ao diverso feixe de possibilidades do material verbal manipulado. (CAMPOS 1986, p. 21)

Já em *Deus e o Diabo no Fausto do Goethe*, Haroldo apresenta a noção de *transluciferação mefistofáustica* (semelhante à transcrição, mas específica para o caso da obra do alemão), em um longo ensaio que acompanha a *transcrição* das cenas finais da segunda parte. Neste texto, escreve:

Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade” (Art des Meinens) de uma obra – uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário. O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas. (CAMPOS 1981, p. 181)

²⁰ A tradução (ou transcrição) completa desta obra para o português foi realizada posteriormente pelo escritor brasileiro Donaldo Schüler, publicado com o nome de *Finnegans Wake/Finnicius Revém*.

Além destes casos, o compromisso de Haroldo de Campos para com a tradução, teoria e prática, fica claro em publicações como *A arte no horizonte do provável*²¹ e *A operação do texto*. Não obstante podemos afirmar que a prática da tradução foi considerada fundamental pelos concretos, visando o desenvolvimento e expansão da língua e da linguagem poética. O professor Kenneth David Jackson, em seu texto *A transcrição e o transcriador: Haroldo de Campos, coreógrafo de poesia*, publicado na coletânea *Haroldo de Campos: Tradutor e traduzido*, comenta que “é o autor brasileiro, à guisa de argonauta e antropófago das letras, porém cosmopolita, quem faz a transfusão, o transplante, a operação do texto, para incorporar a diferença ao corpo literário brasileiro” (JACKSON, 2019). Em seguida, citando *O Arco-Íris Branco*, de Haroldo de Campos:

Só concebo o nacionalismo de um ponto de vista modal, não ontológico: a maneira brasileira de dialogar com o universal, articulando diferencialmente sua combinatória, especificando escolhas, renovando-se e também inovando” (CAMPOS *apud* JACKSON, *idem* p. 16).

Desta maneira, a partir de um “corte sincrônico”²², a tradução amplia o repertório poético da língua de chegada, ao mesmo tempo que garante a “pervivência”²³ do original. Para Haroldo de Campos, “a operação tradutora está ligada necessariamente à construção de uma tradição” (CAMPOS 2015a, p. 79), de modo que a nova obra – a *transcrição* – revitaliza o original enquanto se alimenta do mesmo.

²¹ Especialmente na seção nomeada *A poética da tradução*, com três textos sobre o assunto.

²² Proposta defendida por Haroldo de Campos, a partir de Roman Jakobson, que consiste em olhar não apenas para as obras de um dado período histórico, mas também as que permaneceram vivas no mesmo período. Sobre isso, ver o texto *Da Transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora* (CAMPOS 2015a) e o livro *A arte no horizonte do provável* (CAMPOS 2010), em especial a seção *Por uma poética sincrônica*, ambos de Haroldo de Campos.

²³ “Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica” (BENJAMIN 2008, p. 70). O que nesta tradução aparece como “continuação de sua vida”, outros tradutores utilizam o termo “pervivência”, como o próprio Haroldo de Campos no texto *Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor* (Cf. CAMPOS 2015b, p. 113).

1.6 TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO

Como vimos, a proposta da transcrição parte da observação da impossibilidade de recriar *o mesmo* objeto poético em outro idioma. O tradutor, consciente dos limites inerentes ao processo tradutório, verte-se em *transcriador*, produzindo *outro* objeto, em relação de *paramorfismo* com o original. Esta nova obra, transcrição da original, será apresentada como se fosse ela própria a original, como se a mesma lógica estrutural, as mesmas características *verbivocovisuais*, os mesmos elementos intertextuais que geraram o texto original ocorressem em outro tempo, em outro espaço, em outro idioma enfim. Assim, Haroldo de Campos postula que quanto mais complexo o texto original, mais passível este é de ser transcrito²⁴. Em outras palavras, quão mais *intraduzível* um poema, mais *transcriável* ele é. Um bom exemplo desse processo é o trabalho realizado por Augusto de Campos sobre o poema *1(a)*, de e. e. cummings²⁵ [1894-1962]:

²⁴ Cf. CAMPOS 2017, p. 35.

²⁵ O nome do poeta Edward Estlin Cummings é normalmente grafado desta maneira, abreviado e em minúsculas, como o próprio assinava. Optamos aqui por nos referir a ele desta maneira.

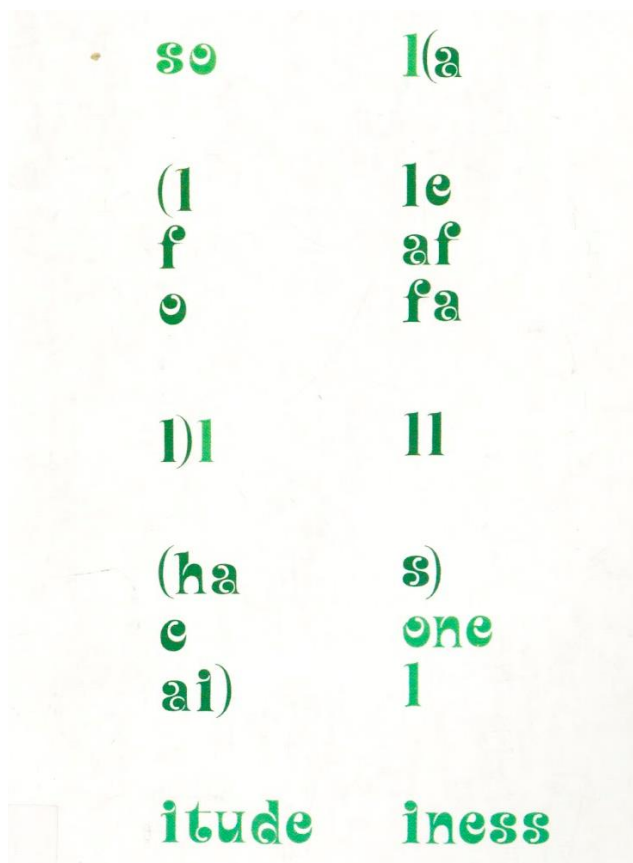


Figura 1: Detalhe da capa de 40 Poem(a)s, traduções (transcrições) de Augusto de Campos para 40 poemas do poeta e. e. cummings

Na figura acima vemos, lado a lado, o poema original de cummings (à direita) e a respectiva tradução de Augusto de Campos (à esquerda). No original, cummings faz uma relação entre a verticalidade do poema com “*a leaf falls*” (uma folha cai). Apresenta também, a partir da semelhança entre o algarismo 1 (um) e a letra l (ele), na fonte escolhida pelo poeta, um jogo com as palavras *one* (um) e *loneliness* (solidão). Augusto de Campos busca, em português, as mesmas relações criadas por cummings, apresentando as palavras *so* (só), alterando o esquema com os parêntesis, e preferindo *solitude*, em vez do mais comum *solidão*, mantendo proporcionais a quantidade de letras em cada linha. Diferentes, porém iguais, em relação de *paramorfismo*²⁶.

²⁶ Augusto de Campos, no livro aqui referido, faz uma análise mais completa desse poema de cummings, além de relatar seu processo de tradução.

Outro exemplo é a transcrição de Haroldo de Campos²⁷ para *Das ästhetische Wiesel* (“*O texugo estético*”), de Christian Morgenstern [1871-1914]:

Poema original	Tradução literal ²⁸	Transcrição de H.C.
Ein Wiesel sass auf einem Kiesel inmitten Bachgeriesel	Uma doninha sentou-se em um seixo no meio do rio escorrendo	Um texugo sentou-se em um sabugo no meio do refugo
Wisst ihr, weshalb?	Você sabe, por que razão?	Por que afinal?
Das Mondkalb verriet es mir im Stillen:	O Bezerro da Lua me disse em silêncio:	O lunático segredou-me estático:
Das raffinier- te Tier tats um des Reimes willen.	O inteligente animal Fez isso por causa da rima.	O re- finado animal acima agiu por amor à rima.

²⁷ Cf. CAMPOS 2015b, p. 125.

²⁸ Realizada com o *Google Tradutor*.

Aqui, é perceptível como Haroldo de Campos altera o significado de algumas palavras – seixo por sabugo, rio por refugo – sem, contudo, adulterar o objeto poético. No original, Morgenstern “força” um encadeamento de rimas, em forma de sátira, criando uma imagem de certo modo *nonsense*. Ao optar por trocar algumas palavras, alterando o sentido “preciso” – literal – do poema, o brasileiro é, na verdade, mais fiel ao original: se o texugo transcriado e a doninha (*wiesel*) original agem pela rima, na nossa tradução literal não há rima para justificar sua ação – e a própria existência do poema²⁹.

Desta maneira, podemos concluir que a transcrição, a tradução criativa e crítica, permite ao leitor não falante do original uma maior aproximação com as obras que uma tradução literal, pois ao respeitar a forma, a estrutura, a intenção poética originais, o *transcriador* preserva a *razão de ser* da poesia em outro idioma. Mais que um procedimento técnico, a transcrição tem lugar de destaque no projeto concretista de repensar a tradição poética segundo um corte paidêumico³⁰, sendo para tal, portanto, tradutor e poeta figuras indissociáveis.

²⁹ Haroldo de Campos escreve, em *Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor* (CAMPOS 2015b, p. 125), um texto bastante elucidativo sobre o poema e seu processo de transcrição do mesmo.

³⁰ *Paideuma*, para Ezra Pound via Haroldo de Campos: “a ordenação do conhecimento para que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente possível encontrar-lhe a parte viva e perder o mínimo de tempo com itens obsoletos” (CAMPOS 2015a, p. 79).

2 TRANSCRIÇÃO MUSICAL

No capítulo anterior, vimos os principais pontos da teoria da *transcrição*, propostos por Haroldo de Campos no âmbito da tradução literária – em especial a tradução de poesia. A partir disto, podemos pensar como aplicar essas ideias no contexto da música. Em primeiro lugar, salientamos que o que pretendemos discutir neste capítulo tem como enfoque a música enquanto *arte dos sons*, ou seja, não se trata de pensar a transcrição da parte verbal da música, mas sim do próprio material musical, dos elementos que lhe são peculiares³¹. Para a parte verbal – o texto de canções, ópera, ou qualquer outra obra que se utilize de palavras em um determinado idioma –, as mesmas estratégias empregadas em literatura bastariam, aplicadas evidentemente com o devido rigor – métrica, prosódia etc. – que a arte musical exige ao trabalhar com um texto. Da mesma forma, se estivéssemos tratando de artes cênicas, acreditamos que os escritos haroldianos devem dar conta de uma transcrição do *texto* teatral, sendo necessário refletir sobre uma adaptação desta teoria para a transcrição da composição de cenas, interpretações, iluminação, enfim de todos os elementos não verbais que constituem o teatro enquanto arte.

2.1 POESIA CONCRETA E A MÚSICA NOVA

Antes de adentrarmos ao assunto principal, é interessante observar a aproximação já existente entre os poetas concretos e a Música, bem como a dos compositores da chamada Música Nova com as ideias da Poesia Concreta³².

Além dos diversos escritos sobre música e músicos – especialmente por Augusto de Campos, com livros e textos abordando tanto a música radical de concerto quanto a música popular³³ –, a arte musical serve aos poetas como um dos pilares mesmos do

³¹ Organização das alturas, durações, intensidades, timbres, espacialidades etc.

³² Para um estudo mais detalhado acerca das relações entre Poesia Concreta e a música de vanguarda brasileira, ver *O Som assoma o signo: a música de vanguarda no paideuma da poesia concreta* (2017), dissertação de mestrado de Rafael Silva Lemos.

³³ Em especial, *Música de Invenção* (1 e 2) e *Balanço da Bossa e outras Bossas*.

desenvolvimento da Poesia Concreta. Augusto de Campos, na introdução à série *poetamemos*³⁴ – princípio da Poesia Concreta –, inicia o texto com “ou aspirando à esperança de uma *Klangfarbenmelodie* (*melodiadetimbres*) com palavras como em Webern”. No *plano-piloto para poesia concreta*³⁵ esta influência da Música é ainda mais evidente: entre os precursores declarados por Décio Pignatari e os irmãos Campos, entre poetas e artistas visuais, estão nomes como Webern, Boulez e Stockhausen, além das incipientes música concreta e música eletrônica, primórdios da música eletroacústica.

O projeto da Poesia Concreta teve grande influência na poética de vários músicos, encontrando no grupo Música Nova seu principal correspondente musical. No *Manifesto Música Nova*³⁶ – publicado originalmente na *Revista Invenção* nº3, em junho de 1963 –, fica clara a referência aos concretos já na forma do texto, bastante semelhante à do *plano-piloto*. Também nas referências artísticas declaradas pelo grupo há grande convergência com os poetas concretos: Mallarmé, Joyce, cummings e Pound, entre outros, e grandes nomes da música contemporânea:

compromisso total com o mundo contemporâneo:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fonomecânicos, e eletroacústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, choenberg (sic), webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen³⁷.
(COZZELLA et al., 2014)

Este encontro toma forma com diversas composições a partir de poemas concretos, como *nascemorre e Motet em Ré menor*, de Gilberto Mendes [1922-2016] para poemas de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, respectivamente, e *um movimento*, de Willy Corrêa de Oliveira [1938-] para poema de Pignatari. Esta parceria

³⁴ Cf. CAMPOS et al., 1975, p. 15

³⁵ Cf. CAMPOS et al., 1975, p. 156

³⁶ Assinado por Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandido Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal.

³⁷ O texto original é todo escrito em letras minúsculas. Optamos por reproduzir, aqui, da mesma maneira.

permaneceu ao longo dos anos, especialmente com Gilberto Mendes, que musicou poemas não apenas da fase concreta – como *uma vez*, de Augusto de Campos – como também produções posteriores dos poetas – como *O Anjo Esquerdo da História*, de Haroldo de Campos.

A Poesia Concreta exerceu também influência na música popular, especialmente na Tropicália – por intermédio, também, de Rogério Duprat, signatário do manifesto Música Nova e responsável por diversos arranjos e orquestrações dos tropicalistas –, tendo em Caetano Veloso e Gilberto Gil seu principal elo, não apenas musicando ou oralizando poemas concretos – como o caso de *dias, dias, dias*, de Caetano Veloso para poesia de Augusto de Campos – mas também incorporando em suas criações alguns aspectos preconizados pelo grupo Noigandres. O próprio Augusto menciona no texto *Música Popular de Vanguarda*³⁸ essa relação, apontando também para o fato de que a letra da canção *Batmacumba*, se escrita, assumiria configuração – ao modo concreto – que se assemelha a parte da bandeira brasileira:

Quanto as relações entre algumas letras das canções do Grupo Baiano e a *poesia concreta*, parecem também existir. Talvez, a que mais se aproxime de um poema concreto, como estrutura, seja *Batmacumba* de Gil e Caetano. Em vez da "macumba para turistas" dos nacionalóides que Oswald [de Andrade] condenava, parece que os baianos resolveram criar uma "batmacumba para futuristas" (CAMPOS 1974, p. 287)

Verificamos, pois, que a radicalidade trazida pelos poetas concretos teve frutos tanto nos compositores de vanguarda como nas alas mais inventivas de nossa música popular. Não nos ocuparemos, entretanto, com os desdobramentos e todos os entrecruzamentos destas relações entre a Poesia Concreta e música contemporânea, e entraremos agora em nossa discussão no âmbito da linguagem musical.

³⁸ Publicado em *Balanço da Bossa e outras Bossas* (CAMPOS, 1974). O livro conta com diversos textos tratando o assunto, e consiste em importante documento para compreender a opinião de Augusto de Campos (e certo modo dos poetas concretos) acerca de alguns nomes da música popular.

2.2 APROXIMAÇÕES, AFASTAMENTOS

Sempre que adaptamos para uma linguagem artística um conceito, uma técnica, peculiar a outra determinada forma de arte, incorremos em um impasse. Uma certa estratégia de criação, específica de um artista ou de uma linguagem artística, pode – e costuma – se refletir em outras artes, criando paralelos em referências que se inter cruzam. Entretanto, serão sempre adaptações. É possível discutir o equilíbrio na distribuição das formas em uma tela de cinema a partir de conceitos desenvolvidos na área das artes visuais; mas o cinema não é pintura. Da mesma forma, a música não é literatura, o que significa que os problemas discutidos no âmbito da poesia só poderão adentrar o contexto musical a partir de uma aproximação, a partir de analogias.

Quando tratamos de poesia – e da parte verbal de outras artes –, estamos lidando com palavras que, como vimos, apresentam necessariamente uma informação semântica e uma informação estética. A palavra, além de suas características *verbivocovisuais*, estará sempre ligada a um idioma. Mesmo casos que extrapolam a linguagem comum, como a poesia sonora³⁹ ou a concreta, são normalmente codificados em uma tradição idiomática, ainda que não apresentem um “sentido”, uma mensagem semântica compreensível. O simples fato de se utilizar de um alfabeto⁴⁰ – portanto

³⁹ A este respeito, em *Poesia Sonora: Poéticas experimentais da voz no século XX*, o poeta Philadelpho Menezes comenta: “Sobretudo restou uma nova distinção possível entre poesia e música, distinção não mais feita com base nos códigos (a poesia é a arte do verbal, a música é a arte dos sons), mas uma separação dos métodos e fins que se põem no uso desses códigos: a Poesia Sonora, *lato sensu*, teria por método a experimentação com aspectos sonoros do código verbal distintamente da fala cotidiana, da declamação tradicional e da poesia musicada, tendo por referência histórica as vertentes foneticistas das vanguardas poéticas e por finalidade a criação de complexos sonoros com intenção de comunicar jogos conceituais que substituam a comunicação de significados verbais do texto tradicional (Cf. posições a esse respeito nos ensaios de Minarelli e Kostelanetz); a música concreta e eletrônica teria por método a organização de qualquer som, incluindo os de origem vocal, visando predominantemente sua propagação eufônica (ainda que a concepção do que venha a ser eufonia tenha mudado com toda a música do século XX) – e a própria produção da eufonia pode lançar mão de elaborações conceituais para se realizar” (MENEZES 1992, p. 14).

⁴⁰ Há na poesia de vanguarda casos limítrofes, como a obra de Florivaldo Menezes (pai), Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo, entre outros, em que a forma poética se articula de outras maneiras, por vezes

circunscrito a um idioma, ou a um grupo de idiomas, a uma tradição do código escrito – para a construção do poema estabelece esta relação da poesia com a linguagem falada. É por isso que a tradução, na literatura, nasce como uma necessidade⁴¹. Um chinês, não falante de português, será incapaz de ler sequer uma linha de uma Conceição Evaristo [1946-]; da mesma forma, um brasileiro que não conhece a língua chinesa conseguirá apenas admirar os ideogramas de um texto escrito nesta língua, como se se tratasse de uma arte visual, sem a menor ideia de como pronunciar as palavras ou o que elas significam⁴². Assim, apenas a operação tradutória – ou *transcriadora* –, com todos os problemas e limitações mencionadas até aqui, permite aos leitores que não dominam o idioma original alguma aproximação com a obra traduzida/*transcriada*. E aqui reside a principal diferença entre este procedimento na literatura e na música.

Se para a poesia conhecer o idioma é fundamental não apenas para compreender seu significado – o que está sendo dito –, mas também apreender sua informação estética – como soa, que imagens suscitam o que está sendo dito –, na

abandonando qualquer traço verbal. Mas pensar a transcrição nestes casos, ou mesmo a tradução em sentido mais genérico, por apresentar questões outras, seria caso para outro estudo que não nos ocuparemos aqui. Em todo o material consultado, Haroldo de Campos discute a transcrição em textos criativos que se utilizam de uma linguagem verbal, ainda que expandida e, portanto, ligada a uma tradição idiomática.

⁴¹ Observamos que “necessidade”, no caso, será sempre entre aspas. Não há de fato uma *necessidade* de se traduzir um poema de um idioma a outro, assim como não há a *necessidade* de se conhecer esse ou aquele poeta. Toda tradução parte antes, portanto, do desejo do tradutor de ampliar o alcance de um determinado objeto poético, e do transcriador em dar a sua própria contribuição para o mesmo – este dado, como veremos, aproxima a transcrição poética do que entenderemos como transcrição musical. Dessa forma, a operação tradutória se faz necessária para romper a barreira do idioma, mas prescinde de uma motivação inicial por parte do tradutor/transcriador e também do leitor, que interessado em conhecer determinada obra *necessita* que a mesma se encontre em um idioma que domine.

⁴² Entre as transcrições de Haroldo de Campos constam alguns poemas orientais, sendo inclusive a noção de *ideograma* fundamental para o desenvolvimento de sua poética e a da Poesia Concreta. A este respeito, ver a publicação *Ideograma – Lógica, Poesia, Linguagem* (CAMPOS, 2000) e, na coletânea *Haroldo de Campos, tradutor e traduzido* (GUERINI et al., 2019), os textos: “*Yûgen*” de Haroldo de Campos e Tomie Ohtake: *Transcrições cruzadas*, de Inês Oseki-Dépré, *Ana-Ideograma e Translinearidade: Uma reimaginação de Li Shang-Yin por Haroldo de Campos*, de Inez Xingyue Zhou, e *Transcriar a poesia chinesa: Escrito sobre Jade*, de Ting Huang e John Corbett.

música isto não ocorre. Qualquer pessoa capaz de ouvir sons⁴³ é capaz, também, de ouvir qualquer expressão musical. Ainda que utilizemos diversas vezes a palavra *idiomático* em música, esse “idioma” surge como uma analogia, não como um código estrito como acontece na comunicação verbal. Dizemos *idiomática* uma peça ou uma passagem musical em que o compositor considera as características peculiares do instrumento, aproveitando sonoridades típicas deste e buscando uma maior fluidez para o intérprete. Diz-se *idiomática*, também, da prática de improvisação dentro de uma determinada atividade musical – um músico improvisando em jazz e em choro, por exemplo, busca diferentes sonoridades em cada estilo; diferentes “idiomas”, portanto. Podemos ainda entender como “idiomas”, de forma análoga, as diferentes práticas musicais pelo mundo e pela história, em que os diversos grupos sociais não apenas criam música de formas diferentes, mas a própria noção do que significa “música” depende desse contexto socio-histórico-cultural; entretanto, nenhum desses casos implica um impedimento à audição. Mesmo considerando que uma pessoa alheia a determinada atividade musical não terá a mesma experiência que alguém inserido neste contexto, não se trata aqui de aprender uma nova língua, um novo idioma⁴⁴. Em outras palavras, não existe a *necessidade* de traduzir uma música em outra para que ela possa ser ouvida e, portanto, qualquer ideia de transcrição (ou tradução) em música deve atender a outros objetivos que não o de torná-la compreensível para outros ouvintes.

⁴³ Existem diversas pesquisas sobre “música para surdos”, e penso que seria interessante propor um processo de transcrição com esse objetivo. Entretanto, essa discussão não caberia neste trabalho.

⁴⁴ Em verdade, toda experiência estética será diferente do ponto de vista da recepção e, inclusive, uma mesma pessoa pode ter diferentes percepções de determinada informação em diferentes situações. Este é um dos princípios discutidos por Umberto Eco em *Obra Aberta* (ECO 2015), quando afirma que mesmo uma mensagem estritamente documentária pode suscitar diferentes interpretações em diferentes casos. A frase “eu moro em São Bernardo”, por exemplo, pode soar trivial para um receptor que não tenha qualquer ligação com a cidade. Para alguém nascido e criado lá, a mesma frase traz uma série de lembranças, de outras informações, outras conexões, de modo que a recepção se torna outra. A este respeito, ver em especial o capítulo *Análise da linguagem poética*, a partir da página 97.

2.3 TRADUZINDO PARA MÚSICA

Se para a música não existe uma necessidade de processos de tradução, do ponto de vista da recepção, como podemos pensar então a *transcrição* para esta arte? Haroldo de Campos escreveu em diversos momentos sobre música, seja como assunto principal, seja em breves comentários. Entretanto, não encontramos nenhum texto em que o autor propõe uma aplicação da teoria da transcrição para a arte musical – nem para nenhuma outra arte. Em entrevista a Luis Milanese, perguntado sobre o que pensa da musicalização de seus poemas, responde:

O que mais me interessa é o problema do *isomorfismo*, ou seja, da transcrição de estruturas intersemióticas, um processo em que a autonomia do texto poético não é rasurada pela composição, e em que esta, por seu turno, toma o texto como matriz aberta para novos lances inventivos onde a sua autonomia se manifesta como produção musical paralela, com direitos próprios, paramórfica, mantendo o texto poético ausente e presente, num sutil procedimento da dialogia estrutural. (CAMPOS 2017, p. 287).

Esta relação entre poesia e música é ressaltada em outras ocasiões, como em sua participação na banca examinadora da defesa de *Memorial Circunstanciado*, tese do compositor Gilberto Mendes, em 1992⁴⁵. Aproximadamente aos 12 minutos do filme sobre a vida e obra do músico santista, *A odisseia musical de Gilberto Mendes*, encontramos uma gravação deste momento, transcrito abaixo:

Posso de minha parte atestar que discuti os problemas das relações texto poético e composição musical com [Karlheinz] Stockhausen (em 1959), [Pierre] Boulez (em 1964) e [Luigi] Nono (em 1966), e nenhum deles tinha a sua disposição textos como os dos poetas concretos brasileiros, que propunham a nossos compositores de vanguarda a possibilidade de desenvolver estruturas isomórficas, uma relação não meramente temática, mas semântico-estrutural. Tanto o Nono como o Boulez trabalhavam ao nível das afinidades abstratas, só reconhecíveis nas partituras, e desprezavam, quando usavam um texto, praticamente o resultado audível desse texto. O Stockhausen, ao contrário, foi o único que no meu modo de ver discrepou,

⁴⁵ Disponível para leitura em: <http://www2.eca.usp.br/memorias/pt-br/content/gilberto-ambrosio-garcia-mendes-1992>

pelo menos nessas peças iniciais. Mas ele não pôde trabalhar com poetas; ele próprio organizou o texto de que necessitava, no *Canto dos Adolescentes* [*Gesang Der Jünglinge*], que ele montou a partir de fragmentos bíblicos, para fazer uma sequência estocástica da inteligibilidade à ininteligibilidade. A mim ele disse que não encontrava, naquela altura na Alemanha, poetas com os quais ele pudesse colaborar, que tivessem afinidades estruturais com o trabalho. Ora, esse problema, exatamente esse problema, isomorfismo música-poesia, constituiu o cerne de boa parte da mais relevante produção dos nossos músicos de vanguarda. O Gilberto tem um conjunto muito relevante de composições nesse campo; inclusive, para minha satisfação pessoal, uma delas é a composição que eu acho uma obra realmente, extremamente bem-sucedida sobre o meu poema *nascemorre*. Então, o fato de ter focado especificamente esse problema como algo de muito relevante de seu contributo composicional, deu um destaque particular aos músicos compositores brasileiros desse campo (A ODISSEIA..., 2005, transcrição e adaptação nossa).

Em ambos os casos mencionados acima, Haroldo de Campos trata da relação de *isomorfismo (paramorfismo)* entre poesia e música, o que consiste em uma relação de *tradução intersemiótica*⁴⁶, e não de *transcrição* como a entendemos aqui. Enquanto a primeira se propõe a estudar a “tradução” de uma obra de uma linguagem artística para outra – pintura em música, literatura em cinema etc. –, a transcrição trabalha dentro do *mesmo* sistema de códigos – poesia para poesia, como postulou Haroldo, e música para música, como propomos aqui.

2.4 TRADUZINDO MÚSICA

Para refletir, então, o que seria uma “tradução em música”, e por conseguinte “transcrição em música”, recorreremos ao compositor italiano Luciano Berio. Em um ciclo de aulas na Universidade de Harvard⁴⁷, o músico discorre sobre diversas maneiras

⁴⁶ Ainda que o conceito de *tradução intersemiótica* gire em torno de temas semelhantes ao de *transcrição*, trata-se de outro assunto, com suas próprias questões, seus próprios desdobramentos e, portanto, não trataremos aqui. A este respeito, ver o livro *Tradução intersemiótica*, de Julio Plaza (2003).

⁴⁷ As *Charles Eliot Norton Lectures* foram ministradas por Luciano Berio durante o ano letivo de 1993-94, e foram posteriormente publicadas em livro sob o nome *Remembering the future*. O texto mencionado se refere à segunda aula do ciclo, intitulada no livro como *Translating music*.

de se pensar a “tradução” na arte musical. Para ele, a utilização de códigos gráficos – como partituras, por exemplo – para representar um som, e sons para interpretar os mesmos, pode ser entendida como formas de tradução. Da mesma maneira, podemos traduzir sons em palavras ao descrever uma obra em um texto crítico ou analítico. Mas o ponto que se aproxima da teoria de Haroldo de Campos é quando Berio estabelece uma relação entre a tradução literária e a transcrição⁴⁸ musical, além de comentar o problema central que a transcrição pretende solucionar:

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 outra⁴⁹.

Ao apontar que música é sempre “literatura”, Berio nos alude às discussões que vimos até aqui em torno da comunicação verbal. Enquanto na arte literária temos, de forma geral, a informação semântica como parte constituinte de sua estrutura, na música ela é ausente. Os sons musicais podem “dizer algo” quando associados, culturalmente, a uma determinada informação, como a melodia do terceiro movimento da sonata para piano nº2 op. 35, de Frédéric Chopin [1810-1849] – a “marcha fúnebre” –, que nos remete à ideia de morte, por exemplo. Ou uma certa melodia, quando associada por alguém, pode nos lembrar de uma canção e, por extensão, também o que

⁴⁸ Por “transcrição” nos referimos, aqui, a toda forma de transportar uma música de uma determinada configuração instrumental (e/ou vocal, e/ou eletrônica) a outra, como orquestrações, reduções etc.

⁴⁹ *“Can observation on literary translation be applied, by analogy, to translation in music, in other words transcription? Definitely yes [...] Language is an instrument of common and practical verbal communication, but it can also be literature, prose and poetry. Music is always “literature”, and its transcriptions, which often imply a vast and complex network of interactions, will never present their author with the dilemma that the translator of poetry must often face: whether to be more faithful to the meaning or to the wording of a poem, that is, whether to betray one dimension for the sake of the other”* (BERIO 2006, p. 32; nossa tradução).

diz o texto desta canção. Mas nesses casos, essa mensagem “semântica” é nos passada por associação com a utilização corrente desses sons, não se tratando de uma codificação propriamente dita, como ocorre com a linguagem verbal. Uma pessoa, mesmo acostumada com o repertório de música tonal, pode passar a vida inteira ouvindo a marcha fúnebre de Chopin sem fazer qualquer relação com morte ou funeral, se desconhecer esta referência. Da mesma forma, uma mesma melodia pode acomodar inúmeros textos, e um mesmo texto pode dar origem a inúmeras melodias, não havendo, portanto, uma relação direta entre os sons do perfil melódico e o significado do texto a ele associado. Assim, enquanto o assobio do nosso exemplo pode fazer alguns lembrarem de uma canção de resistência ao fascismo italiano, a outros remeterá ao seriado televisivo que tem a mesma canção como tema⁵⁰. Em outros casos, ainda, a mesma melodia fará lembrar de inúmeras paródias, com textos completamente diferentes, surgidas após o sucesso da série de TV.

Por esse motivo, a partir da compreensão que a música é formada essencialmente por sua informação estética, é que a ideia de tradução só poderá ser pensada no âmbito musical como uma analogia ao procedimento de transcrição, ou seja, “traduzir” uma música de uma determinada configuração instrumental para outra. Assim como a tradução de poesia incorre necessariamente em uma a(dul)lteração de sua estrutura formal – a fragilidade estética de Bense –, toda transcrição de uma peça musical implicará em outra informação estética. Ainda que seja possível transcrever todas as notas de um instrumento a outro, o timbre⁵¹ será necessariamente outro, e será outra também a relação intertextual desta música com a tradição do instrumento

⁵⁰ *Bella Ciao*, canção de protesto e hino da luta antifascista italiana, “viralizou” ao aparecer no seriado espanhol *La Casa de Papel*, de 2017.

⁵¹ A respeito da definição de *timbre*, o compositor Flo Menezes, no livro *Acústica musical em palavras e sons*, escreve: “o timbre não constitui um parâmetro do som, mas consiste antes na resultante dos demais atributos sonoros (a altura, a intensidade e a duração) interrelacionados entre si. Aquilo que designamos por *timbre* de um som traduz-se, na verdade, como a micro-organização interna de um determinado espectro sonoro, o qual, em sua estrutura microscópica, resulta da interrelação entre as alturas, as amplitudes, as durações e os comportamentos dinâmicos (evolução das amplitudes no tempo) de seus parciais constituintes” (MENEZES 2014, p. 199). Com isso, o autor define o timbre como um *parâmetro da composição musical*, mas não como um *parâmetro do som* (idem, p. 96).

(ou instrumentos) para qual foi transcrita. No século XX, especialmente após o advento da música eletroacústica, tem-se uma compreensão mais abrangente dos eventos sonoros, conferindo ao timbre uma importância singular enquanto elemento constituinte da estrutura musical. Em música tonal, trocar um instrumento melódico por outro consiste em uma operação relativamente banal; troca-se o timbre, mas a permanência da melodia, harmonia, durações etc. confere à transcrição a “mesma” identidade da obra original. Não por acaso, diversas obras anteriores ao século XX foram transcritas para diversas configurações instrumentais e, por mais diferentes que estas sejam, guardam com o original uma relação de semelhança bastante clara. A partir do momento em que os timbres, os modos de ataque, as características idiomáticas dos instrumentos passam a ser cada vez mais explorados pelos compositores, as possibilidades de uma transcrição “elementar” se tornam cada vez mais rarefeitas. Um piano pode tranquilamente tocar todas as notas de uma peça barroca para flauta, por exemplo, mas não pode tocar uma peça contemporânea como *Ira-Arca* (2012), do suíço Beat Furrer [1954-], em que o discurso musical se dá, em grande parte, pelas variações timbrísticas. Transcrever do violoncelo para violão uma obra do período clássico consiste desafio consideravelmente menor que transcrever uma peça como *Kottos* (1977), de Iannis Xenakis [1922-2001], em que o compositor explora diversas possibilidades sonoras típicas do instrumento.

fließend

Bfl. *pp cresc. poco a poco*

(arco, pont., flaut.)

Kb. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Figura 2: Excerto de *Ira-Arca*, de Beat Furrer.

Desta maneira, assim como Haroldo de Campos postula que quanto mais “difícil”, menos traduzível é um texto, mais *transcriável* ele se torna, podemos pensar

que quanto menos *transcritível* uma música, mais *transcriável* ela se torna. No mesmo texto citado anteriormente, Berio comenta diversos processos de transcrição – de outros compositores e seus próprios –, e nos traz uma ideia que nos parece fundamental:

A transcrição parece ser atraída para o próprio núcleo do processo formativo, assumindo a responsabilidade conjunta e total pela definição estrutural da obra. Não é o som que está sendo transcrito, portanto, mas sim a ideia⁵².

Mais que pensar em traduzir os *sons* de uma peça, então, nos será mais proveitoso pensar em traduzir as *ideias musicais* apresentadas na obra. Se a expansão da linguagem poética pôs em xeque a noção de tradução poética, provocando a teoria da transcrição haroldiana, nos parece que a expansão da linguagem musical, por sua vez, exige em nossa área uma nova compreensão do processo de transcrição.

2.5 PRODUÇÃO INTENCIONAL DA DIFERENÇA

Muitos motivos podem suscitar uma transcrição. Um regente pode se valer, para estudo pessoal, de uma redução para piano de uma peça orquestral. Uma adaptação de uma obra para determinado grupo instrumental pode permitir que ela seja realizada em um concerto. Ou um músico pode recorrer a uma transcrição para tocar, em seu próprio instrumento, uma peça escrita originalmente para outro instrumento. Contudo, nenhum desses casos em que se transcreve música, tal atividade se dá para facilitar a escuta do ouvinte – ninguém *precisa* que uma obra seja transcrita de um instrumento a outro para passar a “compreendê-la”. Verificamos, mais uma vez, a diferença fundamental entre tradução poética e transcrição musical.

Nos exemplos acima, apresentamos algumas situações que podem motivar o músico a transcrever uma obra. Mas, nos três exemplos, a transcrição se apresenta de forma *utilitária*, para atender a uma necessidade circunstancial. No primeiro exemplo o

⁵² “Transcription seems to get drawn into the very core of the formative process, taking joint and full responsibility for the structural definition of the work. It is not the sound that is being transcribed, therefore, but the idea” (BERIO 2006, p. 45; nossa tradução)

regente, na impossibilidade de ter uma orquestra sempre à sua disposição, utiliza a redução para piano como uma ferramenta de estudo; no segundo, o compositor pode considerar mais interessante mudar a configuração instrumental de sua peça que ter a mesma “na gaveta”, por falta de um ou outro instrumento específico; já no terceiro exemplo, o violonista que toca John Dowland [1563-1626] em seu instrumento pode não ter dinheiro ou tempo para comprar e aprender a tocar um alaúde. Mas um outro motivo, que deve aliás permear qualquer outro que seja, é o que nos interessa aqui: o desejo pessoal do *compositor-transcriador*⁵³. Ou seja, não trataremos aqui da transcrição “fácil”, “paliativa”, “quebra-galho”⁵⁴, mas da transcrição enquanto espaço de inventividade, em que o compositor encara o processo como um ato de criação mesmo, como uma atividade composicional; a partir da consciência de que o resultado musical será sempre diferente do original, o *compositor-transcriador* amplia esse espaço de criação e se propõe, de fato, a criar uma *nova obra*, em relação de *paramorfismo* com a original. Em outras palavras, a noção de *transcrição* musical, como aqui propomos, será a *transcrição como criação e como crítica*⁵⁵.

Deste ponto de vista, do desejo pessoal do *transcriador*, operar desta maneira sobre uma obra só nos parece fazer sentido se para fazer *diferente*. Para fazer *igual* bastaria o original, ou seja, o músico que deseja criar o *mesmo* objeto musical pode se satisfazer copiando *ipsis litteris* o original. Nisso reside outra diferença fundamental para com a literatura: enquanto toda a discussão acerca da tradução de poesia tenha origem na tentativa de se aproximar do original, em equilibrar a informação semântica e a estética para aproximar o poema do leitor que não compreende seu idioma, na música,

⁵³ Assim como Haroldo de Campos defende que o *transcriador* de poesia deve ser também poeta, entendemos que a transcrição de música é também uma atividade de composição. Ou seja, se pensamos esta prática como uma atividade criativa, aquele que se propõe a realizar uma transcrição deve dominar o *métier* da linguagem artística em questão.

⁵⁴ Não afirmamos como “errada” ou “pior” esse tipo de transcrição. Contudo, faz-se necessária uma diferenciação para tratarmos da noção de *transcrição* musical.

⁵⁵ Parafraseando o já citado artigo *Da tradução como criação e como crítica*, de Haroldo de Campos.

que é “sempre literatura” – como nos disse Berio –, que não passou pela *babelização*⁵⁶ da linguagem verbal, esta operação *transcriativa* só tem razão se para buscar a *diferença*. Enquanto Haroldo de Campos ressignifica a *produção da diferença*, de efeito colateral do processo tradutório para o cerne do trabalho *transcriativo*, em música teremos na transcrição uma *produção intencional da diferença*. E é por essa razão nossa predileção, aqui, por nos referir a *paramorfismo* em lugar de *isomorfismo*, por essa busca do desigual, *não-iso*, paralelo.

Esta *produção intencional da diferença* fica mais clara quando olhamos para a orquestração de Anton Webern [1883-1945] para o *Ricercar a 6* da *Oferenda Musical (BWV 1079)* de Johann Sebastian Bach [1685-1750]. Esta obra, originalmente para teclados, tem em sua orquestração mais que uma ampliação da proposição original mas, de fato, uma *nova* informação estética. Neste trabalho, Webern “explode” as melodias em diversos pequenos fragmentos, e atribui cada um deles a um instrumento da orquestra. Com esse procedimento, chamado de *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres), tem-se a impressão de que o timbre, a *cor* da melodia é transformada continuamente ao longo da obra. Ao radicalizar a operação sobre o timbre, que se apresenta não como mero ornamento mas definitivamente como parâmetro composicional, o compositor austríaco cria, portanto, uma informação ausente na obra original, uma nova *dimensão* musical. Além do encadeamento harmônico – combinação das alturas nos planos sincrônico e diacrônico, vertical e horizontal – temos, então, um *encadeamento timbrístico*, com este parâmetro sendo articulado, também, nos planos sincrônico e diacrônico.

⁵⁶ Em *Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora* (CAMPOS 2015a, p. 101), Haroldo de Campos se refere à tradução como um processo de *desbabelização*, em referência ao mito bíblico da Torre de Babel.

The image shows a musical score for the beginning of Webern's orchestration of J.S. Bach's Ricercar a 6. The score is arranged in five staves. The top staff is for Horn in F, the second for Trompete in C, the third for Posaune, the fourth for Pauke, and the fifth for Harfe. The Horn and Trompete parts play a melody with 'mit Dämpfer' (muted) and 'p' (piano) markings. The Posaune part plays a similar melody with 'mit Dämpfer' and 'pp' (pianissimo) markings. The Harfe part plays a similar melody with 'p' markings. The Pauke part is silent.

Figura 3: Uma mesma melodia alternando entre instrumentos ao início da orquestração de Webern para o *Ricercar a 6*, de J.S. Bach.

Não há no exemplo acima a utilização do termo *transcrição*, ou qualquer outro novo conceito para designar o processo de *produção intencional da diferença* no contexto da transcrição de uma obra. Apenas nos últimos anos notamos que a palavra *transcrição* passou a integrar o vocabulário musical, em alguns artigos acadêmicos e em conversas informais entre músicos. Do que pudemos verificar, o primeiro caso em que *transcrição* é utilizada de forma oficial é no artigo *Sibéria*, do músico Paulo Tiné (2013). Neste trabalho, o autor relata o processo de verter para *big band* uma de suas peças, *Sibéria*, originalmente para quarteto de violões, e denomina o mesmo por *transcrição*, que entende como “uma transcrição na qual alguns elementos são modificados dependendo do contexto e universo musical para o qual a peça está sendo escrita”. Outro caso em que *transcrição* aparece é no artigo *Um coração futurista: a construção da sonoridade de Egberto Gismonti no início de sua trajetória (1969-1976)*, de Maria Beatriz Cyrino Moreira (2017). Neste texto, a autora compreende esse procedimento como “um ato de recorrência ao seu próprio material compositivo”. Em ambos os textos não é mencionada a origem do termo empregado – em Haroldo de Campos ou outro que seja – e, portanto, não podemos atestar quais motivos levaram ao uso de *transcrição* em cada caso. Já no artigo *Jogo de Encontros: a experiência do Personne*, os autores relatam o processo de realizar uma versão instrumental da obra acusmática *Symphonie pour un Homme Seul* (1950), de Pierre Schaeffer [1910-1995] e

Pierre Henry [1927-2017]. Em dado momento, comentam que “à medida em que a transcrição avançava, se aprofundava e se expandia, mais o processo tendia a uma transcrição, como quer Haroldo de Campos” (IAZZETTA et al., 2015, p. 11) ressaltando, portanto, a origem do conceito, mas sem um maior aprofundamento neste assunto.

2.6 TRANSCRIÇÃO EM MÚSICA

Os três casos em que verificamos a utilização de *transcrição* parecem orbitar um mesmo campo de possibilidades, mas sem adentrar o cerne da questão que aqui discutimos. A noção de *transcrição* musical enquanto *produção intencional da diferença*, ou a criação de um objeto *paramórfico*, ficará mais clara com *TransLieder – Onze Canções de Johannes Brahms com duas Dobras transcritas para Soprano, Contralto e Orquestra*, de Flo Menezes⁵⁷. Nesta obra, o compositor reúne e organiza 11 canções de Johannes Brahms (1833-1897) em uma nova estrutura, adicionando a elas 2 *dobras* – curtas seções que servem como articulação formal, além de apresentarem sonoridades que rompem o fluxo tonal das canções de Brahms, como comenta o próprio compositor em texto que acompanha a divulgação da estreia da peça:

A esta sequência de número luciferiano (11), agregam-se então duas breves “Dobras” (*Falten*, na língua de Brahms), fenomenologicamente diagramadas conforme o eixo triádico e husserliano da temporalidade – o passado, o presente e o futuro em rebatimentos contínuos que se entrelaçam: *Retention – Jetzt* (Agora) – *Protention*. A primeira Dobra, voltada à *Retenção*, dispõe de elementos que foram objetos de minhas transgressões nas minhas transcrições dos *Lieder* que ocorreram até ali; na segunda, voltada à *Protensão* (sintomático sinônimo de extensão), prefiguram-se elementos das transgressões dos *Lieder* que a antecederam, mas também daqueles que ainda sequer soaram e que se seguirão a ela (como num

⁵⁷ O compositor já apresentava, em obras anteriores a essa, um pensamento *transcriativo*, como procuramos demonstrar no texto *A transcrição na obra de Flo Menezes: (re)invenção da transcrição maximalista* (MONTEIRO, 2022), presente no livro *Música de Escritura: O Maximalismo na Obra Musical de Flo Menezes*. Em seu trabalho, a palavra transcri(a)ção – com o *a* entre parênteses, destacando a ambiguidade da palavra – aparece pela primeira vez em *Mozart-transcri(a)ções* (2015), para orquestra de cordas.

*ricordo al futuro*⁵⁸). Ambas as Dobras são, então, dispostas em pontos formais estratégicos (respectivamente, como quinta e nona peças do ciclo), pois que, além de converterem o algarismo macabro 11 no simbólico algarismo 13, acabam por dividir o ciclo todo em duas possíveis Seções Áureas. Ambas as *Dobras* não são propriamente canções, ainda que nelas ambas as vozes esbocem gestos das demais Canções (por vezes com sutis alterações de seus textos originais), e o façam simultaneamente! Nas Dobras, entretanto, emerge justamente o piano em meio à orquestração, timbre de onde originam os 11 *Lieder*, mas propositalmente ausente nas orquestrações. (MENEZES, 2017)

A orquestração é elaborada de forma *maximalista*⁵⁹, utilizando como material composicional tanto as canções originais como referências de outros compositores como Beethoven, Berg, Strauss, entre outros, vertendo esta rede *transtextual*⁶⁰ de conexões em uma escritura orquestral especulativa. Ainda no mesmo texto, comenta:

Uma vez que se reconheça a subversão da transcrição, melhor seria, então, radicalizar a releitura e ampliá-la, transcribando a obra intertextualizada em novo contexto. Aí, o passo está dado: a intertextualidade, intercontextual, metamorfoseia-se em *transtextualidade*, e transcrição verte-se em *transcrição*. (*Ibidem*)

⁵⁸ O compositor cita, aqui, a frase de Luciano Berio que dá nome ao livro mencionado anteriormente, *Remembering the future*.

⁵⁹ Assim define Flo Menezes não apenas seu próprio pensamento musical, mas também toda obra que encare o processo de composição e de escritura enquanto prática especulativa, multiplicativa da linguagem musical. A esse respeito, no livro *Matemática dos Afetos – Tratado de (Re)composição Musical*, o compositor afirma, em síntese, que o maximalismo “consiste na elaboração de múltiplas referencialidades”. O musicólogo Ralph Paland ressalta que esta rede de referencialidades se manifesta em sua obra não em forma de citações, mas como “células germinais subcutâneas para a estruturação composicional” (PALAND apud MENEZES, 2013, p. 17).

⁶⁰ Também em *Matemática dos Afetos*, o compositor escreve: “Na processualidade escritural que define toda (re)composição, toda intertextualidade que transcende a obra em questão *atravessa* a própria obra na perlaboração de seus materiais, e a referencialidade converte-se, continuamente, em autorreferencialidade. Potencializa-se, assim, toda a trama intertextual, que é transformada em *transtextualidade*, *modus operandi* da própria escritura, para dentro e para fora de si mesma. Estamos falando aqui, mais uma vez, de ressignificações, maior significado da vida. (MENEZES 2013, pp. 23-24)

Desta maneira, ao radicalizar o processo de orquestração, Flo Menezes explicita a sua *produção intencional da diferença*, como estabelece Haroldo como fundamental ao processo de transcrição poética. Ao promover uma nova escuta – e também nova, portanto, informação estética – em uma obra que preserva, mais ou menos evidente, a identidade da(s) obra(s) de Brahms, o compositor estabelece uma relação de *paramorfismo* entre seu trabalho e o do compositor alemão.

Outros exemplos poderiam ser citados aqui, como *Nebenstück: Filtrage de la Ballade op.10 n.º4 de Johannes Brahms*, do compositor francês Gérard Pesson [1958-], as *Re-Visionen* do alemão Dieter Schnebel [1930-2018], ou o célebre 3º movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio. Não pretendemos, contudo, relacionar todos os casos em que esse pensamento *transcriativo*, como aqui o entendemos, aparece na história do repertório musical. O caso de *Translieder* nos parece, portanto, suficiente para ilustrar nossa proposição, não apenas por apresentar claramente as características que identificamos à transcrição musical, mas também por utilizar o termo de forma precisa.

2.7 PARAMORFISMO, METALINGUAGEM E INTERTEXTUALIDADE

Retomando a noção de *paramorfismo*, é necessário aqui pontuar como este procedimento se relaciona com os conceitos de metalinguagem e intertextualidade. Como já mencionamos, um objeto *paramórfico* nada mais é que um novo objeto – musical, no caso – em relação de semelhança estrutural com o original ou, em outras palavras, um novo objeto “paralelo”. Entretanto, esse conceito pode ser de difícil verificação em uma análise musical: em quais aspectos, exatamente, se manifestam essas semelhanças? Ou, ainda, a partir de que grau de semelhança podemos considerar que duas obras estabelecem entre si uma relação de *paramorfismo*? Estas questões, se colocadas, não encontrarão fácil resposta, e tampouco pretendemos aqui sugerir uma “solução” para elas. Uma imagem-exemplo que podemos pensar: irmãos de mesma mãe e mesmo pai são geralmente diferentes o suficiente para não serem confundidos entre si – exceto quando gêmeos idênticos, claro –, mas sempre haverá traços – formato do nariz, cor do cabelo, ou mesmo características quase imperceptíveis – que os tornam reconhecíveis como “irmãos”. Da mesma forma, haverá na nova obra *paramórfica*

diferenças o suficiente para que seja entendida como *outra* música, mas permanecerão alguns traços estruturais – ideias musicais – que a tornarão reconhecível como semelhante à obra original.

Podemos então compreender essa relação de *paramorfismo* como um processo de *metalinguagem*⁶¹, ou seja, trata-se de uma música que se refere a outra música ou à própria linguagem musical. No já mencionado texto *Linguística e Poética*, Jakobson define a função metalinguística como a função centrada no código. Se, como vimos, a música (e a arte em geral) tem na informação estética – função poética – sua mensagem fundamental, uma operação metalinguística musical significa fazer com que a obra – ou um trecho de obra – comunique também a própria linguagem musical, por meio de citações ou referências de um determinado estilo. Em *Beatles Songs*, Luciano Berio promove a metalinguagem não apenas ao trabalhar com canções do grupo britânico, mas também por dar aos arranjos um certo “ar barroco”. Com isso, além da mensagem (função poética), que permanece predominante, a obra do italiano comunica também a própria linguagem musical (função metalinguística), mesclando a novidade do pop rock com a tradição da música europeia.

Quanto à intertextualidade⁶², trata-se da relação estabelecida entre um novo texto – ou obra musical, no caso – e todo o repertório que o antecede. Esta relação pode se dar de forma explícita, em uma operação metalinguística – citação a uma obra ou a um fazer musical específico, por exemplo –, ou mesmo involuntária: toda nova obra estará sempre em diálogo com a história da linguagem, seja em relação de continuidade, seja em oposição ao repertório sedimentado. Desta forma, a intertextualidade se fará

⁶¹ Para uma profunda reflexão acerca da metalinguagem em música, ver *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*, tese de doutorado de Maurício de Bonis (2012).

⁶² “[...] *intertextualidade*, conceito introduzido por Julia Kristeva ao final dos anos 1960 em eco à noção de *dialoguicidade* em Mikhail Bakhtin e que oscila entre iterações específicas de referencialidade de um dado texto com determinado texto que o precede (pelo viés da citação, da metalinguagem, da paródia e de recursos similares) e a qualidade multirreferencial inerente e inevitável a todo novo texto com relação a outros ou mesmo, em graus diversos, a *todos* os textos que o precederam, num *regressus ad infinitum* que o interliga com o passado e o historiciza [...]” (MENEZES 2013, p. 155)

presente mesmo em obras “de ruptura”, pois é preciso que exista algo para ser “destruído” por uma nova proposição. Assim, todo processo transcriativo será sempre uma operação intertextual e metalinguística, pois a noção de *paramorfismo* pressupõe que a nova obra estabeleça com a original uma referência reconhecível.

2.8 SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

Além do que comentamos até aqui, existem outras formas de revisitar e se relacionar com a música do passado. Alguns⁶³ desses casos valem nossa atenção pois contribuem, em suas diferenças, ao nosso entendimento do conceito de *transcrição musical*. Não nos ocuparemos em discutir em profundidade cada uma dessas estratégias composicionais, pois o intuito aqui é esclarecer possíveis confusões entre estas e o que discutimos até aqui. Em outras palavras, pretendemos definir a *transcrição musical* não apenas pelo que entendemos que ela é, mas também pelo que ela *não* é.

2.8.1 CITAÇÃO

Em primeiro lugar temos a ideia de citação, que consiste em utilizar um dado material musical pré-existente em uma nova composição, de modo que este tenha sua origem reconhecível. Operação metalinguística por definição, a citação sempre se reportará a uma obra específica do repertório, a partir da utilização de um fragmento musical peculiar – um motivo, um perfil melódico, um gesto etc. –, ou a um determinado fazer musical, como a “bossa nova” que emerge em *Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, de Gilberto Mendes. Este material tomado por empréstimo não deve passar por modificações que eliminem sua referencialidade – como operações eletroacústicas sobre um som gravado, ou técnicas de escritura instrumental para transformações harmônicas –, e deve também ser suficientemente característico – um acorde de mi maior faz referência a muitas práticas musicais,

⁶³ Um outro caso, mais elementar, seria a mera cópia, ou o plágio. Sabemos que a noção de “plágio” sofreu mudanças ao longo de tempo, mas nos referimos aqui à ideia de plágio enquanto “roubo”, ou de tomar para si a autoria de uma produção artística alheia. Processo este, portanto, oposto ao que entendemos por criação – uma *descricção*, por assim dizer –, e por isso não será discutido neste trabalho.

enquanto um tema de um Olivier Messiaen [1908-1992] se reportará sempre à obra em que aparece originalmente.

A citação – ou *alusão* – a um estilo não se confundirá com a noção de *transcrição* pois não há, neste caso, uma obra específica com que o novo objeto musical se relaciona. No caso de citação a uma obra, a principal diferença que observamos é que esta, geralmente, incorpora *uma parte* da obra original, costurando esta à nova obra, sem pretender alcançar assim uma relação de *paramorfismo*. Ou seja, quando George Crumb [1929-2022] traz à tona um fragmento de Beethoven em *Litany of the Galactic Bells [Leo]* – no segundo volume da série *Makrokosmos* –, não intenciona criar um objeto paralelo à *Hammerklavier sonata* do compositor alemão, mas antes evocar uma memória, como quem interrompe a exposição de uma ideia para um breve comentário que lhe ocorre no momento.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled '[Beethoven-Hammerklavier Sonata]' and contains a fragment of music with dynamic markings 'f' and 'p'. The bottom staff is labeled '5' and contains a fragment of music with dynamic markings 'ppp' and 'pp'. Performance instructions include 'a tempo', '(un poco più lento)', 'molto rit.', and 'a tempo (abrupt, intrusive!)'. A bracketed note at the bottom reads: '[P.I. remains depressed throughout - the quotation should sound "out-of-focus, surreal"']'. The bottom staff ends with 'gliss. over str. (tr.)'.

Figura 4: Momento em que a citação a Beethoven emerge em *Litany of the Galactic Bells [Leo]*, de George Crumb.

2.8.2 REESCRITURA

Um outro assunto que nos chama a atenção é a noção de *reescritura*, desenvolvida pelo compositor brasileiro Silvio Ferraz [1959-] e posteriormente outros pesquisadores⁶⁴. No artigo *A fórmula da reescritura* (2008), Ferraz define a reescritura, inicialmente, por “atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia”. Esta abordagem se confunde com o que aqui propomos para a noção de *transcrição*, mas se difere por ser mais ampla, mais globalizante que o que discutimos até então. Em seus

⁶⁴ Para um detalhado estudo acerca da reescritura (ou reescrita), ver *Entre escutas e solfejos; afetos e reescrita crítica na composição musical*, tese de doutorado de Gustavo Rodrigues Penha (2016).

exemplos, o compositor entende por reescritura tanto obras em que o original é integralmente presente – uma relação *paramórfica*, portanto – quanto outras que se valem de pequenos fragmentos de um dado material musical – de forma semelhante à citação, mas dessa vez transformando, *transfigurando* o material original, minando seu *grau de recognoscibilidade*⁶⁵. Em outro ponto do texto, Ferraz comenta:

De um modo geral, a reescritura é simplesmente tomar um trecho de música de outro compositor, uma frase, uma sequência harmônica, um timbre, e copiá-la de modo irregular, arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grandes retardos e antecipações, esticando algumas passagens. (FERRAZ, 2008)

Desta maneira, apesar de apontar para casos que aqui entendemos por *transcrição*, a *reescritura* trata também da utilização de partes do todo musical, pequenos fragmentos melódicos, gestuais, que serão transformados em novos materiais e darão origem a uma nova composição, sem necessariamente guardar algum “parentesco” com o original. Esta prática está presente – como o compositor destaca no artigo – há muito tempo na história da escritura musical, e continua viva hoje na obra de diversos compositores.

2.8.3 VERSÃO, ARRANJO

As palavras “arranjo” e “versão”, quando utilizadas num contexto de música erudita, referem-se normalmente ao que já comentamos como transcrição – ou seja, a tentativa de transferir a *mesma* música para outra configuração instrumental. No contexto da música popular, contudo, esta ideia ganha outra dimensão: para esta prática musical, a busca pela diferença, ao nível da interpretação, é condição quase *sine qua non* de sua existência. Uma mesma canção admite inúmeras “versões”, ou inúmeros arranjos e, muitas vezes, um mesmo artista interpreta uma mesma canção de formas muito diferentes, alterando harmonia, durações, e até mesmo o perfil melódico original. Entretanto, esta variabilidade não apenas é comum como faz parte de sua tradição: a música popular pressupõe uma maior liberdade ao intérprete, que busca na diferença a

⁶⁵ Adaptado por Maurício de Bonis (2012) do termo “*reconnaissabilité*”, do compositor Henri Pousseur (1929-2009). Refere-se ao grau em que uma determinada referência pode ser reconhecida como tal.

construção da sua própria identidade. Portanto, ainda que a gravação de Elis Regina [1945-1982] para *Canto de Ossanha* (de Baden Powell e Vinicius de Moraes) seja bastante diferente da original, esta diferença é percebida no plano da interpretação, da mesma forma que as diferentes realizações de uma peça como *Aria*, de John Cage [1912-1992] – ou qualquer obra aberta⁶⁶ –, serão compreendidas como diferentes interpretações da *mesma* obra. Desta maneira, consideramos que apenas há sentido em discutir o pensamento *transcriativo*, enquanto *produção intencional da diferença*, a partir da noção mesma de *diferença* em cada obra – ou da tradição em que está inserida.

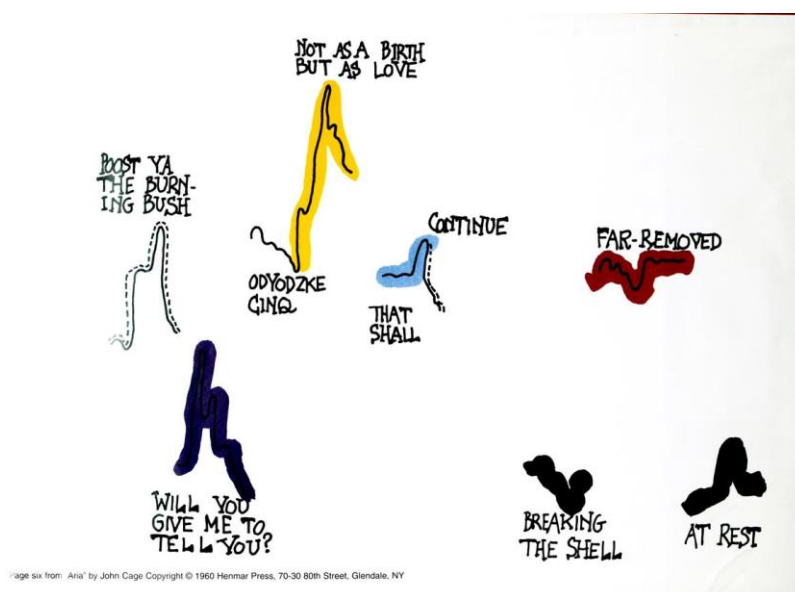


Figura 5: sexta página de *Aria*, de John Cage

⁶⁶ Não confundir com a noção de “abertura” que, como vimos, Umberto Eco afirma ser condição de toda obra de arte. No mesmo *Obra Aberta*, o autor discute uma “abertura de segundo grau”, característica da arte que incorpora, em sua estrutura, a ambiguidade, a multiplicidade de interpretações: “as poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma “ambiguidade” de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes” (ECO 2015, p.127). Em música, essa “abertura de segundo grau” se faz presente em peças que exigem do intérprete operar uma série de escolhas, como determinar a ordem dos eventos escritos, qual a instrumentação, ou mesmo *o que* tocar. A peça de Cage em questão, *Aria*, utiliza uma notação gráfica, promovendo uma infinidade de realizações diferentes.

3 TRANSCRIÇÃO MUSICAL APLICADA A UM PROCESSO COMPOSICIONAL

Até aqui, apresentamos as principais ideias que envolvem a teoria da transcrição, tanto na área de tradução poética, com base em Haroldo de Campos, quanto nossa proposta de adaptação destes conceitos para a área da composição musical. Neste capítulo, trataremos da aplicação destas discussões a um processo de transcrição musical realizado durante esta pesquisa.

Importante ressaltar que não é nossa intenção estabelecer um “método”, um “sistema”, uma “ferramenta”, ou seja, não pretendemos enunciar a transcrição musical – como entendemos teoricamente e como aplicamos na atividade composicional – como uma “técnica” fechada, fixa, um conjunto de regras que possa ser simplesmente aprendido e aplicado. Antes, o que aqui trazemos se encontra no âmago do processo (trans)criativo: é como entendemos a obra musical e o processo mesmo de transcri(a)ção que está em evidência. Em outras palavras, o que se segue não deve ser tomado como um “passo-a-passo”, algo a ser reproduzido, mas como o relato de uma experiência e, esperamos, fonte de inspiração para outros músicos em seus próprios processos composicionais.

3.1 DESENCONTROS, DESVIOS, DESLIZES

Antes de adentrarmos ao processo de composição de *Vem e Vai*, que nos servirá de exemplo prático do que foi discutido nos capítulos anteriores, convém comentar, brevemente, as primeiras tentativas de uma transcrição musical realizadas durante esta pesquisa. Dentre várias possibilidades e experiências, destacamos aqui algumas que, se não alcançaram êxito no que pretendíamos inicialmente, nos serviram como aprendizado pela diferença – o erro, quando identificado, nos mostra como não proceder no futuro⁶⁷.

⁶⁷ Ver em *Do erro em Composição* (2021), de Flo Menezes, uma profunda reflexão sobre os tipos de erro em música – inclusive os desejáveis.

3.1.1 CLAUSTROFOLIE

Peça acusmática (estéreo) composta nos primeiros meses de pandemia – março e abril de 2020 – e revisada posteriormente no começo de 2021. Na ocasião, no princípio da pesquisa, ainda não me eram claros os conceitos que aqui trabalhamos e, o que me parecia uma possível adaptação (ou mesmo expansão) da noção de transcrição, se mostrou um equívoco: as ideias caminharam para outro lado, afastando-se da transcrição e tangenciando a noção de tradução intersemiótica. Ainda que tenha alcançado musicalmente o resultado desejado, pouco nos serviria à discussão que trazemos neste trabalho. Ver no Apêndice um breve relato do processo de composição desta peça.

3.1.2 PSAPPHA, DE IANNIS XENAKIS

A primeira tentativa válida – considerando, pois, apenas as que foram de fato trabalhadas, para além da mera conjectura – foi com *Psappha*, para percussão, de Iannis Xenakis [1922-2001]. Tal escolha se deu pelo interesse na obra do compositor, além de servir como uma homenagem a seu centenário, comemorado em 2022 (ano de conclusão deste trabalho). A peça em questão, *Psappha*, traz em sua partitura uma notação peculiar, com diversos pontos distribuídos em uma rede, lembrando um cartão perfurado – utilizado em máquinas antigas como precursor dos sistemas digitais – e também um rolo para pianola – instrumento conhecido, principalmente, pelas composições de Conlon Nancarrow [1912-1997]. A obra apresenta também certo grau de indeterminação: o compositor indica quais timbres deseja (peles, madeiras etc.) e a relação de alturas (agudo, médio e grave), mas não determina quais instrumentos devem ser utilizados pelo intérprete.

A partir disso, a proposta consistiria em realizar a peça substituindo os sons instrumentais por objetos sonoros tratados eletroacusticamente, buscando sonoridades similares às dos instrumentos propostos por Xenakis, além de um trabalho espacial (utilizando pelo menos 16 canais) que não existe na peça original. Entretanto, após algumas horas de trabalho, ficou evidente que o resultado seria pouco interessante do ponto de vista musical, ainda mais quando descartada a possibilidade de trabalhar com

mais de 2 canais (estéreo) por conta da pandemia. A decisão derradeira por abandonar a ideia veio ao constatar que esta já partia de uma premissa falha: a operação de “tocar” uma peça com outros sons que não o do instrumento proposto na partitura – ou seja, substituir os sons de percussão por esses que seriam criados no computador – está mais ligada à noção tradicional de transcrição, sendo pouco proveitosa para o que pretendemos demonstrar como *transcrição* musical. Em outras palavras, ainda que o resultado musical viesse a ser interessante, este não seria um bom exemplo para o que entendemos aqui como *produção intencional da diferença*.

3.1.3 O ANJO ESQUERDO DA HISTÓRIA, DE GILBERTO MENDES

O último exemplo que mencionamos é a obra coral *O Anjo Esquerdo da História*, de Gilberto Mendes. Assim como o Xenakis, Gilberto também faria 100 anos em 2022, e por isso surgiu a intenção de homenageá-lo. A escolha de *O Anjo Esquerdo da História* se deu principalmente pelo texto, o poema homônimo de Haroldo de Campos, autor que sustenta grande parte do corpo teórico desta pesquisa. O processo teve como base um áudio do próprio Haroldo de Campos recitando o poema. A ideia consistia em extrair deste áudio uma espécie de “melodia”, ou seja, mapear as alturas e durações presentes na fala e convertê-las, em seguida, em uma obra instrumental, possivelmente para voz, violoncelo e vibrafone. Contudo, ainda que este caminho pareça promissor, foi cada vez mais tomando forma de uma nova peça, perdendo qualquer vínculo com a obra de Gilberto Mendes – exceto pela utilização do mesmo texto. Desta forma, não teríamos o que entendemos aqui como relação de *paramorfismo* e, conseqüentemente, não se trataria de uma transcrição musical. Portanto, o processo foi interrompido, e a obra a ser transcrita, *Vai e Vem*, do mesmo Gilberto, foi finalmente escolhida.

3.2 VEM E VAI – TRANSCRIÇÃO E(M) APOTEOSE DE GILBERTO MENDES

A peça selecionada para exemplificar o que propomos como transcrição musical foi intitulada *Vem e vai – transcrição e(m) apoteose de Gilberto Mendes*. Trata-se de uma peça acusmática, estéreo, composta a partir da obra *Vai e Vem*, do compositor santista Gilberto Mendes, composta em 1969.

3.2.1 A ESCOLHA DA OBRA A SER TRANSCRIADA

A primeira etapa do processo de transcrição é a escolha da obra que pretendemos transcriar. Tal afirmação pode parecer óbvia – e, de certo modo, é –, mas na prática isto se revela mais desafiador que parece. Afinal, por que razão *esta(s)* obra(s) entre tantas outras? Quais critérios adotar, quais interesses procurar, quais aspectos considerar durante o processo? Após descartar *O Anjo Esquerdo da História*, permaneceu o desejo de trabalhar com alguma obra de Gilberto Mendes, pelos motivos já citados e, também, por entender que em meio a tantas celebrações de datas especiais⁶⁸, o compositor santista poderá ter menos homenagens que merece – sendo este trabalho uma modesta reverência à sua memória. Após consulta a várias de suas peças, *Vai e Vem* se mostrou uma fonte enorme de inspiração para o início do processo transcriativo.

3.2.2 SOBRE VAI E VEM, DE GILBERTO MENDES

Obra da chamada fase experimental do compositor brasileiro, *Vai e Vem*, para coro misto, fita magnética e toca-discos, foi composta em 1969 a partir de 3 poemas de José Lino Grünwald: *presente/passado/futuro*, *frase*, e o que nomeia e estrutura toda a composição, *vai e vem*. De forma concisa⁶⁹, podemos entender a peça em quatro⁷⁰ planos distintos:

1. Ostinato: uma gravação em *looping* de uma curta célula rítmica aos bongôs – como uma “batucada”. Este elemento está presente em toda a peça, exceto durante as interferências (item 4);

⁶⁸ Entre outros: centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, bicentenário da independência do Brasil e, no campo da música contemporânea, o centenário do já citado compositor Iannis Xenakis.

⁶⁹ O trabalho *Análise musical da obra Vai e Vem de Gilberto Mendes*, de Raphael Caserta (2019), apresenta uma detalhada análise desta peça. Desta maneira, no ocuparemos em identificar os aspectos *transcriáveis* da obra, ou seja, certos elementos que propiciam serem tomados, por empréstimo, a nosso processo composicional.

⁷⁰ Um quinto plano poderia ainda ser discriminado: o teatro musical, realizado ao final da obra. Entretanto, como estamos trabalhando com música acusmática, optamos por desconsiderar este aspecto para o processo de transcrição.

2. Blocos vocais: o coro alterna, ao longo da peça, entre blocos “vai” (acorde vocal determinado, em *diminuendo*) e “vem” (agregados microtonais, indeterminados, em *crescendo*);
3. Acontecimentos musicais: 14 pequenos fragmentos (15, contando o *ostinato* já mencionado), escritos em notação tradicional, que devem ser executados por solistas em meio aos blocos vocais.
4. Interferências: 6 momentos em que o fluxo sonoro é bruscamente interrompido, dando lugar a uma nova informação musical contrastante, como se outras peças independentes tivessem sido inseridas artificialmente no tecido da obra. É nesses momentos, também escritos em notação tradicional, que Gilberto Mendes trabalha com os outros dois poemas de Grünewald, *passado/presente/futuro* e *frase*.

Estes 4 aspectos foram tratados, então, como elementos fundamentais para a estrutura da obra, como colunas que sustentam a construção de um edifício.

3.2.3 PREMISSAS

A partir destes 4 elementos fundamentais, o passo seguinte foi pensar em como adaptá-los para a nova obra acusmática. A proposta então foi tomar emprestada a ideia geral destes elementos e criar, em seguida, novos objetos musicais análogos, garantindo a relação de *paramorfismo* com os originais. Desta forma, ao manter esses 4 elementos fundamentais como estruturantes da nova obra, foi possível incorporar outras referências, outras ideias musicais que pouco ou nada se relacionam com a original.

A primeira dessas foi recuperada da peça acusmática *Ouroboros*, trabalhada durante os primeiros meses de 2020 e interrompida em razão da pandemia⁷¹. Das premissas principais desta composição, a mais importante era sua forma circular,

⁷¹ Esta peça teria em sua espacialidade um dos pilares de seu discurso musical, de modo que não teria sentido realizar uma versão estéreo.

inspirada no *Finnegans Wake*⁷², de Joyce, e em *Zyklus*⁷³, de Karlheinz Stockhausen [1928-2007] – a peça foi concebida de modo que o “fim” e o “começo” são interligados num ciclo fechado, podendo a escuta ser iniciada a partir de qualquer ponto e encerrada ao atingir novamente o ponto de partida. Esta ideia de forma circular está presente, também, no poema de Grünewald que inspirou a peça de Gilberto Mendes:

vai e vem

e e

vem e vai

Figura 6: *vai e vem*, de José Lino Grünewald

Além do poema, tal característica está latente inclusive na composição musical *Vai e Vem*: a onipresença do *ostinato*, como um fluxo sonoro *riocorrente*⁷⁴, deixa ambígua a noção de começo-meio-e-fim. Em *Ouroboros*, e agora em *Vem e Vai*, esta circularidade é radicalizada em sua forma: o intérprete – no caso de uma execução pública – ou o ouvinte – no caso de uma audição particular – deve iniciar a peça a partir

⁷² O livro começa com “riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs” e encerra com “A way a lone a last a loved a long the”, ou seja, começa no meio de uma frase e termina na primeira metade da mesma, sugerindo um ciclo fechado (“A way a lone a last a loved a long the riverrun, past Eve and Adam’s [...]”).

⁷³ Obra para percussão solo em que o instrumentista deve escolher por qual página iniciar a performance e tocar ininterruptamente, sequencialmente, até completar todas as páginas da peça.

⁷⁴ “*Riocorrente*”, expressão emprestada da primeira palavra do *Finnegans Wake* – *riverrun*, no original. O próprio Gilberto menciona essa “massa sonora *riocorrente*” como um dos aspectos de sua obra à época (Cf. MENDES, 1994, p.84).

de qualquer ponto, e interromper também em qualquer outro ponto, desde que pelo menos um ciclo completo seja ouvido.

Para as interferências, a decisão foi trabalhar com a mesma lógica, entretanto com outros poemas também musicados por Gilberto Mendes: *nascemorre*, de Haroldo de Campos, *uma vez*, de Augusto de Campos, e *Beba Coca-Cola*, de Décio Pignatari. Assim, os três poetas que iniciaram a Poesia Concreta têm também lugar de homenagem na peça.

Os “vais” e “vens” foram trabalhados a partir de referências ao outro compositor cujo centenário comemoramos em 2022, Iannis Xenakis. Os “vais” foram criados com auxílio do software IanniX⁷⁵, inspirado nos trabalhos do compositor, e os “vens” foram trabalhados eletroacusticamente a partir das gravações de 4 de suas obras, também compostas em 1969. Desta forma, ainda que não permaneça nenhuma referência reconhecível à obra e ao legado de Xenakis, há uma espécie de “homenagem oculta” ao compositor centenário.

Por fim, o *ostinato* original foi recriado, expandido a partir do original, em 5 camadas independentes distribuídas no espaço.

3.2.4 FORMA GERAL

Para a realização da forma circular, foi necessário pensar uma certa simetria no âmbito das durações. Essa simetria é importante para mitigar a noção de linearidade, ou de “começo-meio-e-fim”, ou seja, toda a direcionalidade da peça deve ser também voltada a uma circularidade. Para manter esta percepção de uniformidade e eliminar, na medida do possível, a previsibilidade dos eventos, a estratégia adotada foi estabelecer um eixo de simetria: todos os eventos convergem para este ponto, e suas durações são diminuídas conforme se aproximam e alargadas conforme se afastam do mesmo. Na figura abaixo é possível observar a estrutura circular da peça, bem como a simetria entre os eventos. Podemos perceber, também, o processo de compressão e

⁷⁵ Disponível gratuitamente em www.iannix.org

alargamento dos blocos sonoros a partir do eixo de simetria, representado no ponto superior do gráfico (a 0°).

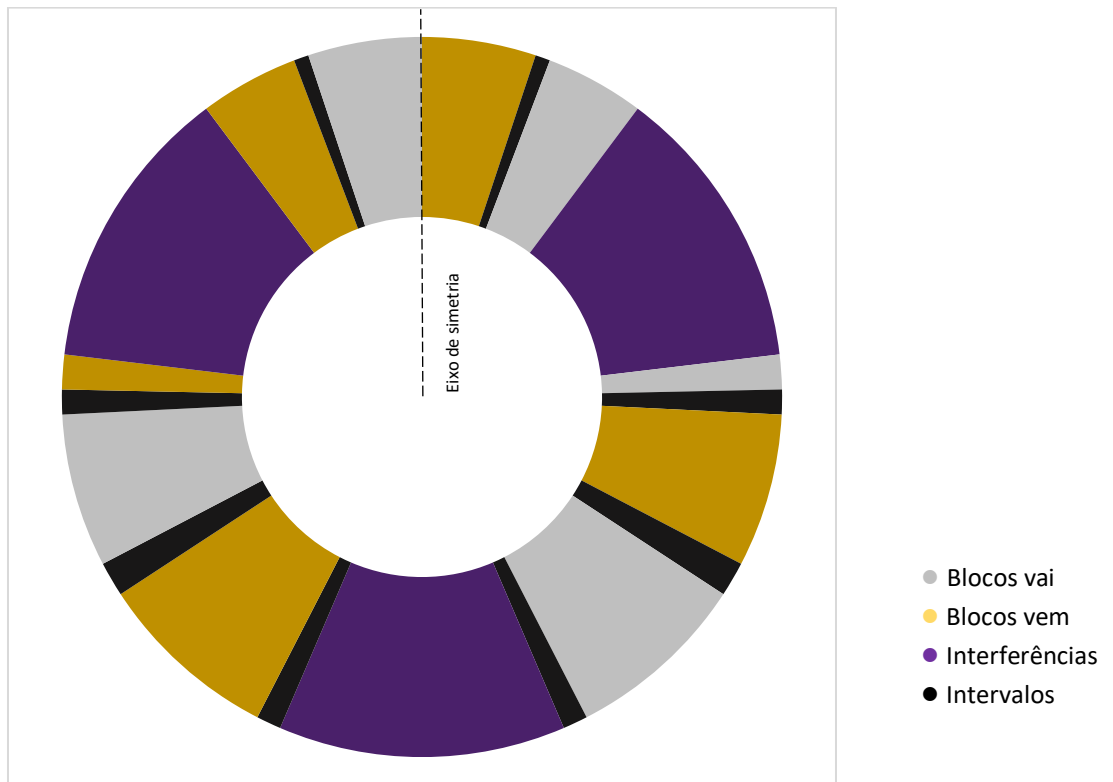


Figura 7: Representação gráfica da estrutura formal de *Vem e vai* –
Transcrição e(m) apoteose de Gilberto Mendes

- Blocos “vai” e “vem” – a relação entre as durações foi calculada com base na proporção áurea, de modo que a razão entre o maior (mais distante da linha de simetria) e o menor (junto à linha de simetria) valor fosse igual ao número de Fibonacci ($\varphi = 1,618$). Desta maneira, como os eventos “vai” e “vem” aparecem 4 vezes cada, foi utilizado o fator $\varphi^{1/3}$ ($\cong 1,174$), resultando, após arredondamentos, nas seguintes durações: 23”, 27”, 31” e 37”, conforme cálculo abaixo:

$$V''' = \varphi * V$$

∴

$$V' = \varphi^{1/3} * V \rightarrow V'' = \varphi^{1/3} * V' \rightarrow V''' = \varphi^{1/3} * V''$$

V – duração dos primeiros blocos “vai” e “vem” = 23”

V’ – duração dos segundos blocos “vai” e “vem” $\cong 27$ ”

V’’ – duração dos terceiros blocos “vai” e “vem” $\cong 31$ ”

V’’’ – duração dos últimos blocos “vai” e “vem” $\cong 37$ ”

- Intervalos – as durações dos intervalos entre os eventos anteriores – ou seja, os momentos em que apenas o *ostinato* se faz presente – foram, também, calculadas a partir do número de Fibonacci, mas arredondadas de forma a manter o equilíbrio geral entre as durações da peça. Assim, esses momentos têm as seguintes durações: 10”, 7”, 5”, 3” e 0” (momento em que um bloco “vem” e um “vai” são imbricados, exatamente no eixo de simetria da peça).
- Interferências – as durações das 3 janelas em que são inseridas outras informações musicais foram, diferentemente dos outros eventos, fixados a um mesmo valor = 58”. Este valor foi calculado a partir da duração total da peça (excluindo essas interferências), dividido em 3 partes (porque são 3 interferências), e dividido finalmente pela razão áurea, conforme abaixo (o valor final foi arredondado para um melhor resultado musical):

$$\frac{t}{3} = \varphi * I \rightarrow I = \frac{276''}{3\varphi} \therefore I \cong 57''$$

t – Duração total da peça excluindo as interferências

I – Duração de cada interferência

As interferências foram então distribuídas simetricamente ao longo da peça, dividindo sua estrutura em 3 partes de igual duração. A distância entre elas já está no cálculo anterior: $\frac{t}{3} = 92$ ”. Para a manutenção da simetria, uma das janelas foi posicionada diametralmente oposta à linha de simetria, dividindo o intervalo de 10” ao meio. As outras duas interferências acontecem, portanto, a essa distância de 92” calculada. Seguindo essa estratégia, ambas janelas foram dispostas no meio de outros blocos – um “vai” e um “vem” –, causando o efeito pretendido de interferência, similar ao que acontece na obra de Gilberto

Mendes. Desta maneira, o bloco “vai” de 27” é interrompido bruscamente aos 7” e dá lugar a outro evento sonoro – a interferência. Após os 58” desta janela, os 20” restantes são retomados e a peça segue. O mesmo acontece, de forma espelhada, com o bloco “vem” de mesma duração.

3.2.5 ELEMENTOS ESTRUTURAIS

Para fins de análise, podemos pensar a peça a partir dos já mencionados elementos estruturais: ostinato, blocos “vai”, blocos “vem”, interferências e “outros objetos sonoros”. Comentaremos a seguir mais detalhadamente sobre cada um deles.

3.2.5.1 OSTINATO

Esse elemento cumpre a função paradoxal de estar sempre presente e ser notado apenas com a ausência dos outros sons. Para alcançar este efeito, essa textura de fundo deve ser suficientemente periódica, repetitiva e homogênea, ou seja, sem grandes variações no âmbito das alturas, das durações, das dinâmicas e dos timbres. Partindo da *Vai e Vem* original, em que o compositor optou por utilizar um *looping* de uma pequena célula rítmica aos bongôs, a proposta aqui foi ampliar esse recurso, criando um certo grau de variação em 5 camadas sobrepostas. Para isso, o som desta célula rítmica foi tratado eletroacusticamente⁷⁶ de 5 maneiras diferentes e submetidos, cada um, a um processo de *looping* utilizando o GRM Freeze. Neste plugin foram utilizados parâmetros que trabalham com certo grau de aleatoriedade, gerando no resultado uma pequena variação nas durações e alturas. Após selecionar os sons criados – excluindo, portanto, sons indesejados –, estes foram sobrepostos de modo a serem percebidos como uma única massa sonora, com as pequenas variações funcionando como “vais e vens”.

Em relação à macro direcionalidade, ou seja, o comportamento desta textura ao longo de toda a peça, foi criada uma variação dinâmica: conforme se aproxima do eixo

⁷⁶ De uma maneira geral, todos os sons foram submetidos a diversos e consecutivos processos de transformação, de modo que seria inviável comentar, aqui, minuciosamente tudo o que foi feito. Entretanto, alguns procedimentos empregados serão mencionados quando necessário. Para fins de registro, a maior parte da peça foi criada utilizando os plugins GRM Tools (versão demo).

de simetria, o volume é decrescido progressivamente, até chegar a -13 dB. Da mesma forma, ao se afastar do eixo o volume é acrescido, novamente, até chegar a 0 dB no ponto oposto ao eixo. Este “vai e vem dinâmico”, embora de grande amplitude (variação de 13 dB), é bastante sutil por acontecer muito lentamente – é perceptível que há estados diferentes, momentos em que o *ostinato* está mais ou menos presente, mas o movimento dinâmico, em direção ascendente ou descendente, é quase imperceptível.

Por fim, um último aspecto importante de ser mencionado é que esse *ostinato* é interrompido no momento em que emergem as interferências – tal qual acontece na obra original. Esta interrupção e conseqüente retomada reforça a percepção de que a nova informação musical está fora do lugar, ou seja, trata-se de uma interferência.

3.2.5.2 BLOCOS “VAI”

Os blocos “vai” correspondem a 4 grandes massas sonoras que aparecem na forma de um ataque de grande intensidade e um conseqüente *diminuendo al niente*. Cada bloco foi trabalhado a partir de gravações de 4 peças de Iannis Xenakis, conforme a seguir:

- Bloco de 23”: *Anaktoria* (para ensemble)
- Bloco de 27”: *Persephassa* (para sexteto de percussão)
- Bloco de 31”: *Hibiki Hana-Ma* (acusmática)
- Bloco de 37”: *Synaphai* (para piano e orquestra)

A escolha das peças se deu por terem sido compostas no mesmo ano de *Vai e Vem*, 1969. O trabalho realizado em seguida foi o mesmo em cada um dos blocos: extrair das gravações trechos mais ou menos curtos e transformá-los, eletroacusticamente, até que perdessem qualquer referencialidade com as obras originais. Os diversos sons resultantes foram então combinados em um bloco com a duração desejada, e submetidos posteriormente a um *fade out* para alcançar o *decrescendo al niente*.

3.2.5.3 BLOCOS “VEM”

Os 4 blocos “vem” foram trabalhados, também, de forma semelhante entre si, mas a partir de uma estratégia diferente dos blocos “vai”. Em vez de trabalhar com sons

já existentes – como foi o caso das gravações de peças de Xenakis –, a proposta aqui foi gerar novos sons utilizando instrumentos virtuais. O IanniX, software gratuito inspirado na obra do compositor grego, gera uma sequência estocástica de informações MIDI a partir de elementos gráficos dispostos livremente na tela do computador. Essas informações MIDI compreendem *pitch* – a nota musical que deve soar – e *velocity* – a intensidade dessa nota –, e para transformá-las em sons é preciso associar a um instrumento virtual⁷⁷. Para isso, as informações MIDI foram enviadas ao Reaper, gravadas em pistas MIDI, e associadas enfim a instrumentos virtuais – Spitfire LABS, Mntra MNDALA e Kontakt Player. Esse procedimento gerou diversos sons⁷⁸ que foram, então, tratados como “matéria-prima”: após uma seleção criteriosa de acordo com o interesse musical, os sons foram submetidos a vários processos de transformação até alcançar o resultado desejado. Por último, os sons obtidos foram combinados em blocos com a duração adequada e submetidos a um *fade in*, para alcançar o efeito *crescendo dal niente*.

3.2.5.4 OUTROS OBJETOS SONOROS

Na obra original de Gilberto Mendes, diversos objetos sonoros emergem em meio aos blocos “vai” e “vem”, que o compositor chama de “acontecimentos musicais”. A mesma ideia é empregada aqui, mas pela diferença do meio – não temos cantores solistas, mas um sem-número de possibilidades sonoras – esses acontecimentos foram tratados de forma distinta: em primeiro lugar, foram escolhidos sons que se relacionam, certo modo, à ideia de “vai e vem”, ou de circularidade: ioiô, gangorra, balanço, cadeira de balanço, pêndulo de relógio, pião, engrenagens e carrossel. Cada um desses objetos foi então designado a um dos blocos “vai” ou “vem”, conforme a seguir:

⁷⁷ Ao trabalhar com MIDI é sempre necessário utilizar um controlador – ou seja, o responsável por enviar as mensagens MIDI – e um instrumento virtual – o responsável por converter essas mensagens em sons pré-gravados (*samples*) ou sintetizados a partir de parâmetros escolhidos no próprio instrumento. No caso o IanniX, mesmo operando de forma bastante singular, pode ser classificado como um controlador necessitando, portanto, ser convertido em áudio por um instrumento virtual.

⁷⁸ Cada um dos softwares mencionados fornece inúmeras possibilidades de instrumentos virtuais, e vários desses foram utilizados para a composição dos blocos sonoros. Assim, nos parece pouco proveitoso detalhar cada um dos instrumentos utilizados.

- Blocos “vai”
 - 23” – gangorra
 - 27” – balanço
 - 31” – pêndulo de relógio
 - 37” – pião
- Blocos “vem”
 - 23” – cadeira de balanço
 - 27” – engrenagens
 - 31” – ioiô
 - 37” – carrossel

A partir desta determinação, os sons⁷⁹ foram transformados eletroacusticamente utilizando diversos plugins. Uma busca que permeou todo o trabalho foi a da criação de uma *gestualidade*, ou seja, a combinação de diversos sons, tanto no plano sincrônico como diacrônico, para gerar a percepção de “unidade”, ou mesmo “causa e consequência” de sons que, em sua origem, não tinham qualquer relação. Por exemplo, alguns sons foram utilizados para preparar ou antecipar a chegada de um outro som; em outros casos acontece o inverso, um som de grande destaque, como um ataque mais pronunciado, pode ter uma consequência mais sutil, sons leves que se dissipam rapidamente. Já no plano sincrônico, além da importante combinação de dois ou mais sons em um único objeto sonoro – como a combinação de 3 ou mais ataques de modo que soem como um só –, em alguns momentos ocorrem cruzamentos entre planos distintos: considerando dois eventos sonoros independentes, em alguns pontos uma modificação em um se reflete em uma perturbação em outro, como por exemplo um ataque que altera o comportamento de um som já presente.

Todo esse processo, da elaboração e transformação eletroacústica dos sons e sua posterior montagem, se deu tendo em mente – e ouvidos – suas relações com os elementos estruturais “fixos” – ou seja, como soam em conjunto com o *ostinato* e com o bloco “vai” ou “vem” respectivo. A posição de cada um dos objetos não seguiu uma regra ou um cálculo, mas conforme soavam mais interessantes do ponto de vista

⁷⁹ Coletados gratuitamente do site freesound.org

musical. A única restrição foi que os sons não deveriam soar para além dos limites dos blocos a que foram, arbitrariamente, designados. A exceção a essa regra se encontra no “ponto zero”, ou seja, no eixo de simetria: para que o imbricamento das estruturas soasse adequado, foi preciso uma certa flexibilização dessa limitação planejada a princípio.

3.2.5.5 INTERFERÊNCIAS

Estes 3 momentos foram pensados e compostos como se fossem totalmente independentes, ou seja, como 3 pequenas peças costuradas artificialmente no tecido musical. Como já mencionado, cada uma dessas interferências é baseada em um poema concreto, e a escolha dos textos se deu por terem sido, também, trabalhados por Gilberto Mendes em outras obras. Entretanto, ainda que as peças do compositor santista tenham servido de inspiração, esses momentos foram tratados como novas composições independentes ou, em outras palavras, não foi realizado um processo *transcriativo* das 3 obras originais.

Uma premissa importante para as três é que houvesse certa ambiguidade quanto à percepção de sua totalidade: o ouvinte pode apreender o discurso musical como completo, ou seja, uma pequena peça de 58 segundos com começo, meio e fim, ou como um fragmento de uma hipotética obra maior.

Outro elemento que faz parte das 3 interferências foi o que denominei “carimbos”: utilizando o software Virtual ANS⁸⁰, cada um dos 3 poemas concretos que inspiram esses momentos foi transformado em sons cujo espectro, visualmente, é igual à imagem do respectivo poema, como se tivessem sido “impressos” diretamente no espectrograma da peça. Evidentemente, os sons que resultam desse procedimento não comunicam os poemas, no sentido que a relação entre ambos – poema concreto e som

⁸⁰ Software baseado no antigo sintetizador ANS, desenvolvido na União Soviética por Evgeny Murzin na primeira metade do século XX. Este dispositivo, assim como o software aqui utilizado, sintetiza ondas senoidais a partir de imagens a ele expostas. A posição de cada ponto da figura determina seu resultado sonoro, com o eixo vertical (y) responsável pelas alturas e o horizontal (x) pela duração do som. Em outras palavras, o ANS realiza uma operação inversa à da análise espectral, que gera imagens a partir de um fonograma.

gerado a partir do Virtual ANS – só é perceptível ao analisar, com auxílio de um software, o espectrograma dos sons. Sem a intenção de comunicar auditivamente os poemas, a utilização dos “carimbos” é uma referência irreverente – ou “*reverência irreferente*”, à *la* Gilberto Mendes – à ideia de *verbivocovisualidade*, tão cara a toda a teoria da transcrição discutida aqui.

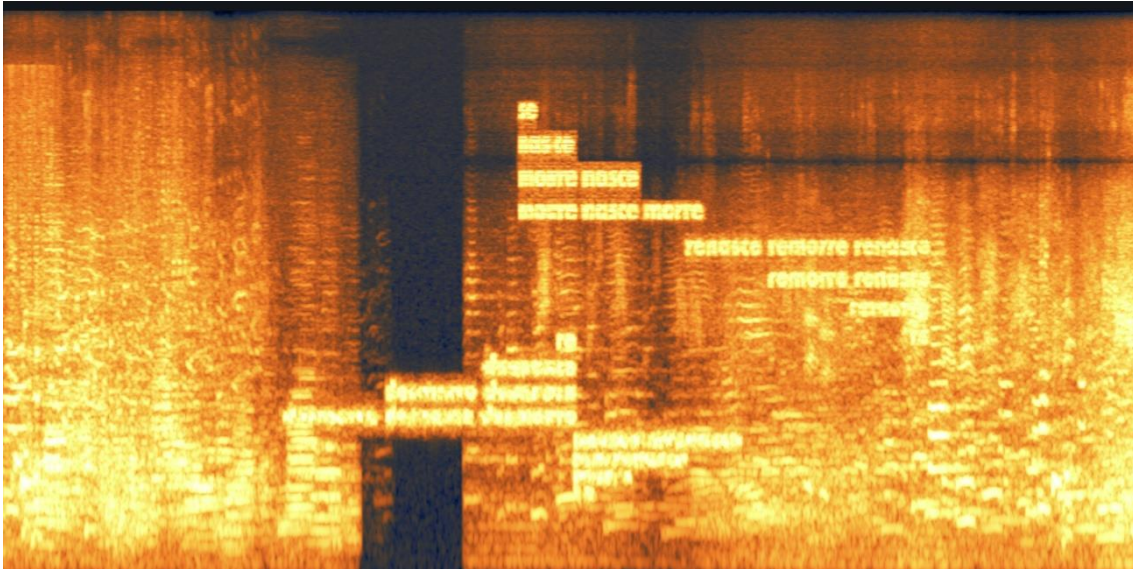


Figura 8: Poema *nascemorre* “escondido” no espectrograma da peça.

A seguir, cada um destes momentos será comentado de forma mais detalhada.

3.2.5.5.1 NASCEMORRE (HAROLDO DE CAMPOS)

```

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

```

Figura 9: *nascemorre*, de Haroldo de Campos.

Das três interferências, esta é a que teve maior influência da obra homônima de Gilberto Mendes. A proposta foi trabalhar com as vozes da gravação da peça⁸¹, expandindo as relações de aleatoriedade e pontilhismo presentes na original. Para isso foi utilizado, em especial, o GRM Shuffling, plugin que opera dividindo um dado arquivo de áudio – no caso, trechos selecionados da gravação de *nascemorre* – em diversos fragmentos e, em seguida, “embaralha” estes aleatoriamente com transposições também aleatórias. A exceção, além do já mencionado “carimbo”, é o som inicial da seção, criado a partir de um choro de bebê.

3.2.5.5.2 UMA VEZ (AUGUSTO DE CAMPOS)

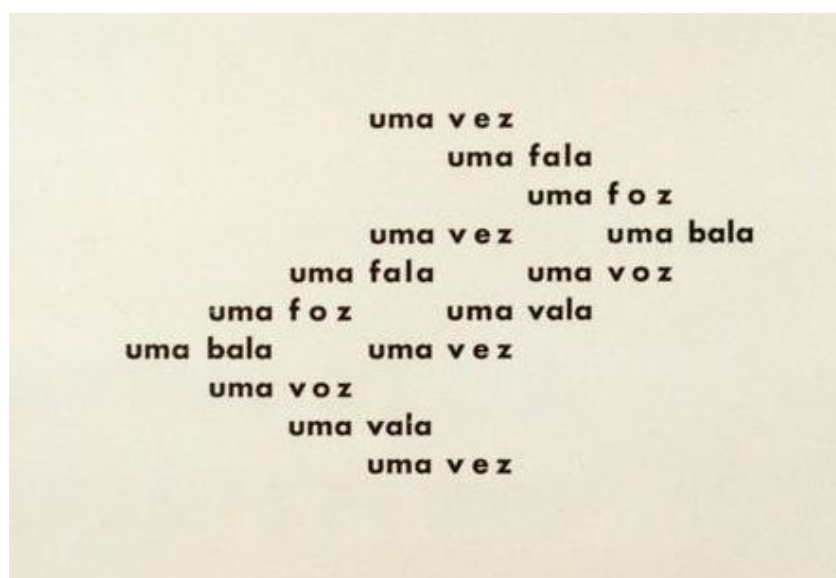


Figura 10: *uma vez*, de Augusto de Campos.

Nesta seção não trabalhamos com nenhum excerto da composição de Gilberto Mendes – que não tivemos acesso a qualquer gravação, apenas à partitura da obra –, mas sim com a própria voz do compositor. Durante a pesquisa encontramos a preciosa série *90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes*⁸², sequência de 90 vídeos produzidos por Carlos Mendes, seu filho, em que o músico fala sobre diversos assuntos envolvendo sua vida e obra. No vídeo de número 77⁸³, Gilberto comenta sobre a obra *Uma vez uma vala*, e

⁸¹ Gravação retirada do LP *Gilberto Mendes*, de 1979, disponível em: <https://youtu.be/fn3FGqr-T3o>

⁸² Disponível em <https://youtube.com/playlist?list=PL08882815878609A0>

⁸³ Disponível em <https://youtu.be/ebtTzobFTpw>

deste coletamos alguns fragmentos em que o compositor cantarola, de forma descontraída, o “pique” (citando o próprio) da peça. Estes curtos trechos foram, então, alternados com sons de armas⁸⁴ e sons longos, calmos, em que o discurso se dá predominantemente pela transformação do timbre⁸⁵. Essa alternância foi inspirada pelo ziguezague imagético de *uma vez*, e também pelo contraste entre o tema do poema e a voz tranquila do compositor.

3.2.5.5.3 BEBA COCA-COLA (DÉCIO PIGNATARI)



Figura 11: *Beba Coca-Cola*, de Décio Pignatari.

Um dos mais conhecidos poemas concretos deu origem à talvez mais conhecida das obras de Gilberto Mendes – sob o nome *Motet em Ré Menor*. Todos os sons trabalhados têm origem em latas e garrafas de refrigerante, mas apresentados de forma “destrutiva” – amassando, quebrando etc. Esta ideia parte do próprio poema em que Pignatari, ao manipular a posição das letras, faz emergir do próprio *slogan* – “beba Coca-Cola” – ideias opostas à propaganda da empresa.

⁸⁴ A peça *Uma vez uma vala* de Gilberto Mendes prevê, ao final, um teatro musical em que os músicos simulam um disparo, em referência a “uma bala” do poema de Augusto de Campos.

⁸⁵ Este procedimento, inspirado livremente na *Klangfarbenmelodie* weberniana, é também uma referência ao autor do poema, Augusto de Campos, que em sua série *poetamenos* – início da Poesia Concreta –, declara a intenção de uma “*Klangfarbenmelodie* com palavras” (CAMPOS et al., 1975, p. 15).

3.2.6 ESPACIALIDADE

A peça foi, originalmente, planejada para 16 canais – duas octofonias em planos distintos, formando um espaço tridimensional. Essa proposta, herança da já mencionada *Ouroboros*, ampliaria as relações de “vai e vem” presentes na peça, com movimentos predominantemente circulares e pendulares. Entretanto, em decorrência da pandemia, foi necessário limitar o trabalho a apenas 2 canais (estéreo) reduzindo, também, as possibilidades poéticas envolvendo a espacialidade.

O caminho então foi tentar se aproximar, em estéreo, de uma percepção de espaço bidimensional – esquerda/direita, frente/trás. Para isso, todos os sons foram tratados em 4 canais e, posteriormente, convertidos em sistema binaural com a utilização do plugin GRM SpaceVR.

3.2.7 ELABORAÇÕES GERAIS E MONTAGEM FINAL

Todos os sons da peça, desde as primeiras elaborações até a montagem final, foram trabalhados diretamente no software Reaper. De uma maneira geral, todo o procedimento pode ser compreendido em 4 etapas:

- Determinação da forma geral da peça – como para esta peça as durações de cada momento foram previamente determinadas conforme os cálculos mencionados anteriormente, antes de qualquer som ser trabalhado a estrutura já estava estabelecida. Desta maneira, a primeira ação foi delimitar as áreas em que cada um dos sons seria acomodado utilizando os marcadores do software.
- Transformação eletroacústica dos sons – todos os sons da peça foram importados para o Reaper e tratados por meio de plugins de terceiros, predominantemente os do pacote GRM Tools. Para uma melhor organização e evitar problemas com o processamento do computador, cada som foi tratado em um subprojeto⁸⁶. No caso de objetos sonoros

⁸⁶ No Reaper, um subprojeto funciona exatamente como qualquer outro projeto, com a diferença que este fica ligado a um projeto principal. Cada vez que um subprojeto é salvo, o Reaper gera um arquivo de áudio que pode ser utilizado no projeto principal, mas mantendo a conexão com o subprojeto, como se

criados a partir da amálgama entre dois ou mais sons – grande parte dos ataques da peça, por exemplo –, estes foram tratados de forma conjunta dentro de um mesmo subprojeto.

- Montagem inicial – essa etapa acontece de forma concomitante à da composição dos objetos sonoros: cada som foi criado a partir da observação dos sons já existentes e do processo de especulação das possibilidades musicais. Em outras palavras, os sons da peça foram criados para atender ao discurso musical, ao mesmo tempo que o discurso musical é criado a partir da produção e observação dos sons criados. Esta etapa – que sem dúvida consiste na maior parte de todo o trabalho de composição – é bastante volátil, no sentido em que passa por diversos ajustes e modificações. Por exemplo: alguns sons que pareciam satisfatórios em um primeiro momento passam a ser indesejáveis quando colocados simultaneamente com outros; ou sons criados com certo grau de aleatoriedade que sugerem uma reformulação dos objetos sonoros vizinhos.
- Espacialização – boa parte dos sons tem seu comportamento espacial definido desde sua concepção: plugins como o GRM Shuffling ou o GRM Freeze, por exemplo, além de modificarem o áudio de entrada, geram na saída também um espaço definido. Para os outros sons, ou aqueles cujo resultado espacial foi insatisfatório, foi utilizado o software dearVR MICRO, que utiliza tecnologia binaural para distribuir os sons no espaço.
- Montagem final – após a etapa anterior, com todos os sons criados e posicionados corretamente conforme o discurso musical pretendido, o trabalho prossegue com ajustes menores, acertando detalhes. Num

fosse um *hyperlink* para o mesmo. Desta maneira, é possível realizar diversas operações em uma instância separada sem sobrecarregar o processamento do computador no projeto principal. Outra vantagem é o recurso de “automação”, que permite que um ou mais parâmetros do plugin utilizado sejam variados no tempo, sem a necessidade de um controlador externo. Mais outro aspecto positivo é que no subprojeto fica preservado o “histórico” (plugins, parâmetros, automações etc.) do processamento, o que possibilita edições posteriores – desde pequenos ajustes nos parâmetros utilizados até alterações drásticas dos recursos utilizados –, com o novo resultado sonoro sendo sempre atualizado no projeto principal.

primeiro momento, o projeto é “consolidado” – com o recurso “*consolidate/export tracks*” –, ou seja, todos os sons – incluindo os subprojetos – “em processamento” são substituídos por seus resultados “processados”⁸⁷. A partir deste procedimento, cada um dos sons da peça foi ouvido isoladamente a fim de encontrar defeitos decorrentes das operações de transformação que passaram despercebidos até então. As falhas notadas – predominantemente *clicks* e ressonâncias mal resolvidas – foram tratadas com o Izotope RX7. Este software permite uma minuciosa edição espectral dos sons, corrigindo falhas pontuais sem comprometer a qualidade geral do som. Após este momento são feitos controles mais detalhados de volume, posicionamento mais preciso dos objetos a fim de garantir a sincronia dos eventos etc. Também nesta etapa são excluídos sons, ou trechos de sons insatisfatórios, além da criação de novos, se preciso, para aprimorar o resultado musical. Após garantir que todos os sons soam satisfatórios, tanto isoladamente quanto em relação ao conjunto, a peça é dada como finalizada.

O resultado foi enviado ao Youtube, e pode ser ouvido no seguinte link:



youtu.be/hQzX-l3eqAU

⁸⁷ Como optamos por tratar os sons predominantemente dentro do Reaper, utilizando para isso diversos plugins, todos os arquivos de áudio permanecem “em processamento” – ou seja, ao desligar os plugins ativos o arquivo original permanece intacto – até que sejam consolidados ou o projeto renderizado. Em outras palavras, é como se fosse feita uma gravação destes sons, obtendo novos arquivos com o resultado processado pelos plugins utilizados.

3.3 CONSIDERAÇÕES ACERCA DA TRANSCRIÇÃO INSTRUMENTAL

Todo o procedimento aqui narrado consiste, evidentemente, em apenas uma das inúmeras possibilidades de uma transcrição musical. Como já mencionado, outras obras suscitariam outras questões sendo necessário, para cada caso, uma abordagem e uma estratégia específicas. Uma das características é o meio musical para o qual estamos transcribindo – neste caso, de uma peça instrumental (vozes, fita magnética e toca-discos) para acusmática. Fosse outra a escolha – ou seja, se tivéssemos optado por criar uma nova peça para *ensemble*, orquestra, ou qualquer outra configuração instrumental –, o procedimento teria sido semelhante:

- Identificar, na obra original, quais aspectos mais importantes para sua constituição, e quais nos interessam de forma particular;
- Quais das ideias originais podem ser absorvidas antropofagicamente, e quais novas ideias podem ser incorporadas sem comprometer a unidade da obra;
- Garantir à nova obra uma poética pessoal, ao mesmo tempo que a poética do compositor original se faz presente.

Em suma, o trabalho de transcrição deve sempre partir de uma análise da obra original – uma “análise criativa”, mais preocupada em compreender e se inspirar em certos elementos, e menos em demonstrar os dados extraídos –, proceder visando a criação de uma relação de *paramorfismo* – a manutenção de certos elementos que garantam certo grau de semelhança entre original e transcrição –, e observando em que pontos se fará presente a *produção intencional da diferença* – a incorporação de uma nova poética no corpo musical original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos neste trabalho apontar um caminho para uma melhor compreensão da noção de *transcrição musical*, buscando inicialmente nos escritos de Haroldo de Campos, em diálogo com outros pensadores no campo da tradução literária, um suporte teórico para a transposição desta ideia para a música. Da mesma forma que pensar sobre a tradução de poesia coloca em xeque o significado mesmo da linguagem poética, cremos que este trabalho pode contribuir para pensarmos o que significa transcreever música, o que implica transpor uma peça de uma determinada configuração musical a outra e, com isso, propor também uma reflexão sobre a linguagem e o fazer musical.

Como vimos, acreditamos que a ideia de tradução em música só tem lugar se pensada como uma analogia ao processo que, na literatura, se faz necessário para que pessoas que não leem determinado idioma possam ter um contato com a obra original. Sendo a poesia intraduzível, no sentido que sua informação essencial – informação estética – consiste no modo como o texto é escrito, o transcriador tentará recriar, no idioma de chegada, um objeto poético semelhante, *paramorfo* ao original, equilibrando a manutenção das informações semântica e estética. Em música, como não há idiomas – ao menos não no mesmo sentido que na linguagem verbal –, o simples vislumbre de uma operação tradutória já é, em si, um ato criativo, já que parte da premissa de transformar algo – o material musical – sem qualquer outra necessidade que não a de satisfazer seu impulso criador. Paralelamente a isso, empreender um processo desta natureza exige do músico um trabalho crítico, de análise, pois será necessário compreender a obra, sua estrutura, suas ideias principais, para que seja então possível alcançar um resultado musicalmente satisfatório. Desta maneira, assim como Haroldo de Campos entende que o tradutor de poesia deverá também ser poeta, e que ambas as figuras são indissociáveis no processo de transcrição, na música constatamos que o transcriador deverá ser também compositor, sendo também indissociáveis as atividades de análise e composição.

Da forma como tratamos neste trabalho, a transcrição musical não se apresenta como uma forma “melhor” ou “mais eficiente” que o processo de transcrição tradicional

na história da música. A diferença fundamental, pois, está na forma como esta operação é encarada: partindo da observação que toda transcrição produzirá uma nova informação estética, e consciente da impossibilidade de transpor a *mesma* música para uma configuração instrumental (ou eletrônica) diferente, o compositor-transcriador abandona a sisífica⁸⁸ tentativa de ocultar-se no processo, assumindo o papel de produzir uma *nova* música, no que chamamos de *produção intencional da diferença*. Se a diferença é inevitável, inerente ao procedimento de toda transcrição, o compositor-transcriador, na contramão do tradicionalista, fará da “falha” combustível para seu trabalho criativo, a(di)cionando sua própria poética, seu próprio pensamento musical, na elaboração de *outra* obra, que guardará com a original uma relação de semelhança estrutural, uma relação de *paramorfismo* com a obra que lhe deu origem.

Essa abordagem se mostrou eficiente na elaboração da peça acusmática *Vem e Vai – Transcrição e(m) apoteose de Gilberto Mendes*, que guarda com *Vai e Vem*, do compositor santista, relações de semelhança suficientes para que a referência seja notada por quem conhece a obra, e diferenças o bastante para que não seja confundida com uma tentativa de recriação da peça de Gilberto. A partir da análise inicial, a peça foi “decodificada” em pontos de interesse, elementos estruturais que serviram à construção da relação de *paramorfismo*. Desta análise, também, foram identificados os pontos em que as diferenças intencionais seriam introduzidas na peça, de modo a equilibrar as informações novas e as adaptadas da obra original.

Todo o processo realizado se mostrou, também, bastante proveitoso enquanto experiência de estudo pessoal: além da análise musical, fundamental para todo ensino de composição, o desafio de trabalhar com materiais pré-existentes, num malabares constante entre semelhanças e diferenças, pode ser desenvolvido futuramente como um processo pedagógico no ensino de composição musical. Quanto ao estudo da tradução e da poesia, acreditamos ser bastante importante, mesmo pelo músico desinteressado em transcriar obras de outros compositores, pois as reflexões acerca da linguagem verbal refletem também, direta ou indiretamente, as discussões no âmbito

⁸⁸ Do mito grego de Sísifo, condenado a carregar eternamente uma pedra até o topo da montanha. Sempre que se aproxima do cume a pedra despenca, e ele deve, novamente, iniciar o processo.

da linguagem musical. A poesia, gêmea univitelina da música, pode servir ao compositor como extensa fonte de inspiração. Mais que isso, acreditamos que o artista só terá benefícios quão mais profundo for seu conhecimento sobre as diversas linguagens artísticas, num sentido interdisciplinar, mesmo que não pretenda exercer o ofício de multiartista.

Por fim, apontamos aqui as dificuldades enfrentadas durante esta pesquisa, essencialmente em decorrência da pandemia de covid-19. O fechamento das universidades, bibliotecas e centros de cultura, em especial a Casa das Rosas, dificultou o andamento do trabalho por limitar o material de pesquisa inicialmente planejado. No entanto, muitas atividades aconteceram online, o que possibilitou a conclusão da pesquisa. Especificamente sobre o trabalho de composição, a dificuldade foi a impossibilidade de contar com o Studio PANaroma, da Unesp, que teria sido fundamental para um melhor resultado musical. Ainda que tenha sido possível trabalhar nas composições em casa, as condições acústicas e os equipamentos são drasticamente inferiores aos que temos no Studio, além do isolamento tornar inviável a colaboração com os colegas – no sentido de discutir ideias, informações e críticas às peças em desenvolvimento de cada um. Destacamos, contudo, que defendemos desde o princípio as medidas sanitárias defendidas pelos especialistas – isolamento social, uso de máscara, vacinação etc. –, apesar dos contratempos mencionados.

REFERÊNCIAS

A ODISSEIA musical de Gilberto Mendes. Direção: Carlos de Moura Ribeiro Mendes.

Produção: Berço Esplêndido. [S. l.: s. n.], 2005. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=E4KBrkWhEG4>. Acesso em: 19 jan. 2022.

ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. 2nd Edition. New York and London: W. W. Norton and Company, 1989.

BENJAMIN, Walter. A tarefa—renúncia do tradutor. Tradução: Suzana Kampf Lages. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

BRECHT, Bertold. **Bertold Brecht**: Poesia. Tradução: André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**: Textos críticos e manifestos 1950 - 1960. [S. l.: s. n.], 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**: marginalia fáustica. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Ideograma**: Lógica, Poesia, Linguagem. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora. *In*: TÁPIA, Marcelo *et al*, (org.). **Haroldo de Campos**: Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

_____. Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor. *In*: TÁPIA, Marcelo *et al*, (org.). **Haroldo de Campos**: Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015b.

_____. Tradução, Ideologia, História. *In*: TÁPIA, Marcelo *et al*, (org.). **Haroldo de Campos**: Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015c.

CASERTA, Raphael. **Análise musical da obra Vai e Vem de Gilberto Mendes**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

COZZELLA, Damiano; DUPRAT, Rogério; DUPRAT, Régis; HOHAGEN, Sandido; MEDAGLIA, Júlio; MENDES, Gilberto; CORRÊA DE OLIVEIRA, Willy; PASCOAL, Alexandre. **Manifesto Música Nova**. *In*: GILBERTO Mendes: Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

CUMMINGS, E. E. **40 poem(a)s**. Tradução: Augusto de Campos. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DE BONIS, Mauricio Funcia. **Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira**. São Paulo, 2012. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRAZ, Silvio. **A fórmula da reescritura**. *In*: Anais do III Seminário Música Ciência Tecnologia. São Paulo: USP, 2008.

GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos; HOMEM DE MELLO, Simone (orgs.): **Haroldo de Campos, tradutor e traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

IAZZETTA, Fernando; CAESAR, Rodolfo; MANNIS, José Augusto; FENERICH, Alexandre Sperandéo; CAMPESATO, Lílian. **Jogo de encontros**: a experiência do Personne. ARJ - Art Research Journal, Natal, v. 2, n. ja/ju 2015, p. 1-35, 2015. Disponível em: < http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002704_274.pdf >.

JACKSON, K. David. A transcrição e o transcriador: Haroldo de Campos, coreógrafo de poesia. In: GHERINI, Andréia *et al*, (org.). **Haroldo de Campos, tradutor e traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1973. 162 p.

JOYCE, James. **Finnegans Wake**. Londres: Faber and Faber, 1975.

LE MOS, Rafael Silva. **O som assoma o signo**: a música de vanguarda no paideuma da poesia concreta. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

MENDES, Gilberto. **Uma Odisseia Musical**: Dos mares do sul expressionista à elegância Pop/Art Déco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Editora Giordano, 1994.

_____. **Vai e Vem** (partitura). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1972.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. 2. ed. rev. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

_____. **De quando a paixão se (con)verte em transgresso**: sobre TransLieder, 2017. Disponível em: [http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_de_quando_a_paixao_se_\(con\)verte_em_transgresso-TransLieder.pdf](http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_de_quando_a_paixao_se_(con)verte_em_transgresso-TransLieder.pdf). Acesso em: 30 nov. 2021.

_____. **Do erro em Composição**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2021.

_____. **Matemática dos Afetos:** Tratado de (Re)composição Musical. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2013.

_____. **Música de escritura:** O maximalismo na obra musical de Flo Menezes. São Paulo: Edições flopan, 2022. pp. 89-101. Livro eletrônico (554 p.).

_____. **Música Eletroacústica:** História e Estéticas. São Paulo, Edusp, 2009.

_____. **Música Maximalista:** ensaios sobre música radical e especulativa. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MENEZES, Philadelpho (org.). **Poesia Sonora:** Poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, 1992.

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.).

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. **Um coração futurista:** a construção da sonoridade de Egberto Gismonti no início de sua trajetória (1969-1976). *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 66, p. 199-220, abr. 2017.

PENHA, Gustavo Rodrigues. **Entre escutas e solfejos; afetos e reescrita crítica na composição musical.** Campinas, 2016. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas.

POUND, Ezra. **ABC of Reading.** Londres: Faber and Faber, 1991.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). **Haroldo de Campos:** Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TINÉ, P. J. S.. **Sibéria.** Porto Alegre: UFRS, 2013 (Texto para apresentação de partitura).

APÊNDICE

CLAUSTROFOLIE

A composição desta peça teve início nos primeiros meses da pandemia, em meio a todo o caos sanitário e político que vivíamos – e, infelizmente, ainda vivemos – no Brasil. No momento em que o vírus se instaurou, eu estava no meio do processo de composição de outra peça acusmática – *Ouroboros* –, no Studio PANaroma, que com a interrupção abrupta das atividades presenciais precisou ser abandonada. Ao perceber a dimensão do problema – tanto em gravidade como em duração –, comecei esta nova peça, inspirada – inevitavelmente, acredito eu – pela tragédia que se assolava.

A partir desta condição, a estratégia norteadora da composição foi utilizar da pandemia e seus desdobramentos não apenas em uma relação temática, mas a partir dela estabelecer toda a organização formal e os materiais utilizados na peça. Consciente da limitação da linguagem musical para comunicar uma informação semântica, como já mencionamos anteriormente, a proposta foi trabalhar nos limites de uma referencialidade, mas sem renunciar à abstração musical. Em outras palavras, a relação entre os sons e elementos extramusicais deve fazer sentido para o compositor, durante e após a elaboração da obra, mas deve permanecer oculta para o ouvinte, que só teria revelada esta relação a partir de uma explicação textual, de um *programa*.

Desta forma, a partir da “claustrofobia” e da “loucura”, em sentido amplo, causadas pelo isolamento social, medo, ódio, depressão, ansiedade etc., surge *Claustrofolie*, palavra-valise que junta claustrofobia e *folie*⁸⁹.

ESTRUTURA

A organização formal da peça teve por inspiração a noção de *fluxo de consciência*, técnica utilizada em literatura, notavelmente por James Joyce em *Ulysses* (publicado em 1922), em que o texto expressa a forma plural, caótica em que os pensamentos passam pela mente do personagem, em oposição à narrativa comum, ordenada das

⁸⁹ “Loucura”, em francês.

informações. Tal ideia foi adaptada em *Claustrofolie* de modo a expressar os conflitos psicológicos mencionados anteriormente, e se apresenta como um fluxo constante de novas informações, que uma vez abandonadas não mais retornam. Para fins de análise, a peça pode ser subdividida em 3 partes, cada uma inspirada em um determinado estado psicológico advindo da pandemia.

ANSIEDADE (0'0" A 3'47")

A primeira seção da peça apresenta predominantemente uma textura com caráter “orgânico”, como uma respiração ofegante, que desacelera e acelera, sendo interrompida ora por silêncio, ora por ataques que parecem se antecipar a algo que não vem. Ao final deste trecho temos um corte, interrompendo bruscamente esse fluxo e dando início ao próximo.

MEDO (3'47" A 7'00")

Neste trecho temos um grande *crescendo*, tanto no plano dinâmico como na densidade dos eventos. A seção inicia com uma textura leve, distante, com ar “misterioso”, que vai sendo atravessado por sons de ataque, cada vez mais frequentes e intensos. Este “acelerando” dos ataques segue a proporção de Fibonacci – ou seja, a distância entre os ataques é reduzida na razão da proporção áurea, $\varphi=1,618$.

CONFUSÃO (7'00" A 12'21")

Nesta seção, diversos eventos sonoros se sucedem de forma *caleidoscópica*, alguns guardando certa proximidade com o anterior, outros se apresentando como eventos bastante distintos. Nenhum deles parece se completar, sendo substituídos rapidamente pelo próximo – aqui, portanto, a parte em que o *fluxo de consciência* se torna mais aparente. O último evento pode ser percebido como diversas vozes falando simultaneamente, mas sem que se possa compreender o que está sendo dito. A peça encerra com uma “falha” que interrompe bruscamente o não-diálogo entre vozes. Este gesto final faz uma referência direta à falibilidade das comunicações virtuais – necessárias por questões de saúde pública, mas que não substituem a comunicação presencial –, tanto no aspecto da tecnologia (ainda) limitada – aparelhos que travam,

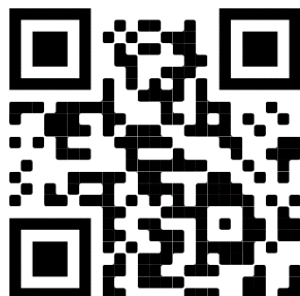
sinal de internet instável etc. – quanto à própria eficiência desta forma de comunicação – perde-se boa parte da comunicação não-verbal, o gestual, o olhar etc.

MATERIAIS E PROCESSOS

Na impossibilidade de gravar (com qualidade desejável) meu próprio material, todos os sons trabalhados nesta peça tiveram origem em bancos de sons gratuitos – em especial os da *BBC Sound Effects*⁹⁰. Para estabelecer uma relação temática com a proposta da peça, escolhi utilizar sons que remetessem ao ar livre – pássaros, fazendas, sons urbanos etc. – e, também, ao ambiente residencial – ruídos de portas, passos, reformas caseiras etc. Entretanto, diferentemente de outras peças que compus, não segui rigorosamente esta restrição, utilizando também outros sons de origens diversas. Mas, ainda assim, a incorporação de sons sem relação direta com o tema da peça acaba estabelecendo uma relação com a ideia de caos, confusão, loucura e, portanto, acaba tendo também lugar. A única exceção é o trecho final, realizado a partir da voz do compositor John Cage [1912-1992], retirado de uma entrevista em que comenta sobre sons de trânsito e silêncio.

Todos os sons foram trabalhados de modo a eliminar sua referencialidade, ou seja, nenhum som tem sua origem identificável. No caso da voz, a proposta foi manter certa identidade, mas eliminar completamente a informação semântica – percebe-se que se trata de uma voz humana, mas não é possível entender o que ela diz e nem o dono da voz em questão.

A peça pode ser ouvida no seguinte link:



youtu.be/WAQRUMjMKMU

⁹⁰ Disponíveis para download em <https://sound-effects.bbcrewind.co.uk/>

MONTEIRO, Flávio. **Transcrição em Música**: A transcrição como criação e como crítica. 2022. 98 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.