



Sobre Transcrição e Tradução: experiência, reflexão, o elo entre as possibilidades de leitura e a esquizofrenia poética

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Victor Melo Vale

Universidade Federal de Ouro Preto – victorhauser@gmail.com

Flavio Terrigno Barbeitas

Universidade Federal de Minas Gerais – flateb@gmail.com

Resumo: O presente trabalho desenvolve uma análise acerca da dinâmica existente entre obra e seu fruidor. Através da óptica da tradução literária e da transcrição musical, percorremos os elementos e traços dessa dialética afim de entendermos melhor o “contrato” firmado entre esses dois principais agentes de um sistema linguístico. A dicotomia platônica, recalque máximo do Ocidente e verificável tradicionalmente no processo de leitura e significação de uma obra, é contestada mediante possibilidades frutivas que vão ao encontro a princípios mais éticos, poéticos e pensantes. Sob a perspectiva da experiência, segundo a óptica heideggeriana, procuramos discutir e repensar o modelo canônico de interpretação, a ponto de alforriar as práticas de leitura de uma linhagem dualista e devolver à obra, seu papel de protagonista no sistema de significação.

Palavras-chave: Obra. Interpretação. Tradução. Transcrição.

About Transcription and Translation: Experience, reflection and The Link Between Reading Possibilities and Poetic Schizophrenia

Abstract: This paper develops an analysis on the existent dynamics between work and its experiencer. Through the perspective of the literary translation and musical transcription, we course the elements and traces of this dialectic to better understand the “contract” firmied between these two main agents of a linguistic system. The platonic dichotomy, utmost repression of the West and traditionally verifiable in the reading and signification process of a work, is contested by the experienceable possibilities that meet the most ethical, poetic and thinking principles. Under the perspective of the experience, according to heideggerian perspective, we seek to discuss and rethink the canonic interpretation model as to manumit the reading practices of a dualist lineage and to restore to the work its main part in the signification system.

Keywords: Work. Interpretation. Translation. Transcription.

1 – Arte e experiência

*A beautiful and graceful woman
is able to wear, if she has taste,
varied and different costumes,
sure that they will not hurt or diminish
her beauty but will bring forth
new enchantment.*

Andrés Segovia, 1947. (apud BETANCOURT, 1999)

Não haveria epígrafe mais oportuna para iniciar nossa reflexão do que esta fala do grande violonista espanhol, Andrés Segovia. Aliás, como Aristóteles coloca em sua *Arte Retórica*, as metáforas, além de elevarem o discurso, instruem o leitor para

maior compreensão do significado-chave de determinado assunto ou questão. Aqui não se faz diferente. A metáfora acima, referente ao ato de transcrição musical, encontra sua perspectiva no discurso da possibilidade, ou melhor, da multiplicidade. Para Segovia, uma obra musical, assim como a mulher de sua metáfora, não tem sua beleza e poeticidade diminuídas pela diversidade advinda do ato transcritivo, pela possibilidade múltipla de metatextos. Essa condição se justificaria aqui em prol de um tipo de renovação, de novas possibilidades textuais. Entretanto, devemos nos perguntar se a experiência estética reside no puro ato de convergência ao universo semântico e simbólico do leitor ou se esta experiência constitui uma via de significantes que, partindo da obra, conduz, ou deveria conduzir, a fruição e reflexão sobre a mesma. Seria uma categoria do *ethos* de toda a arte ocidental um conjunto de coordenadas que instituiriam seus limites estéticos e significantes? Não nos interessa aqui moldar a discussão através de uma lógica platônica, dualista, mas sim tentar entender mais a respeito da abertura da arte e suas probabilidades de leitura.

A obra de arte é parricida, dizia Gilles Deleuze em seu *Mil Platôs*. Mas a questão se volta mais para um tipo de autonomia “dada” à obra do que a própria anulação do autor. Se a arte não necessita de seu criador para sobreviver é porque possui mecanismos que lhe possibilitam durar e manter-se firme diante das múltiplas e infindáveis experiências ao longo dos anos. Pensemos na obra de arte como um monumento que se constrói em diversos níveis de significância, sensações, percepções e devires. A deterioração sofrida pela *Mona Lisa* de Michelangelo, a perda de vivacidade das cores, dos relevos superpostos, dos contornos que traçam sua paisagem, não desconstruíram suas relações de significantes. Isso porque sua conservação não está apenas na condição física dos materiais que a criaram, mas sim em um extenso conjunto de propriedades semânticas, simbólicas, expressivas, que se apresentam como um “teatro de memórias”, aptas a sempre virem à tona após a experiência e reflexão sobre a obra. Segundo Deleuze:

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

o criador, então? Ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*. (DELEUZE, 2010: 193)

Para Deleuze, estes compostos de perceptos e afectos, que não são mais percepções e afecções, mantêm a arte de pé e a conservam independentemente da ação do homem, pois existem justamente na ausência deste e excedem qualquer relação vivida com o mesmo. Contudo, esta propriedade que a arte mantém, de conservação em si mesma, faz contraponto ao mito da subjetividade como caminho de ascensão à obra. Não pretendemos aqui afirmar que a arte impossibilita o diálogo e que perpetua sua existência no discurso da univocidade, mas apenas tentar entendê-la, ao questionar o cânone da subjetividade interpretativa, a partir de seus próprios compostos. Não seria difícil imaginar o quão mister é esta questão para uma certa atividade cuja prática repousa única e exclusivamente sobre a leitura e reflexão da arte, ou mais precisamente, de uma determinada obra literária: a tradução de poesia. Pela proximidade com esta última, não poderíamos descartar a prática de transcrição musical, visto que, além da própria semelhança terminológica, ambas as atividades mantêm em comum a experiência e a reflexão como reais instâncias de diálogo com a obra.

2 – O Platonismo no processo de (res)significação textual

Dentre as várias semelhanças existentes entre as duas atividades, há uma que influenciou, e ainda influencia, não somente as práticas tradutórias e transcritivas, mas também todo o pensamento ocidental. O platonismo é, sem sombra de dúvida, o “pano de fundo” do maior dualismo existente na tradução poética: a tradução palavra-por-palavra e a tradução sentido-por-sentido. Corpo e alma, logos e pathos, modelo e simulacro, letra e sentido, todos esses dualismos se alternam na história da tradução, o que, de certa forma, possibilitou a formação de um epifenômeno tradutivo marcado por três traços: etnocentrismo, hipertextualismo e platonismo. É aqui que devemos concentrar nossas análises, justamente por acreditarmos que a tradução etnocêntrica, hipertextual e platônica obscurece o que deveria ser a essência de uma atividade de transposição linguística. Segundo Berman:

Nesta figura, a tradução se caracteriza por três traços. *Culturalmente* falando, ela é *etnocêntrica*. *Literariamente* falando, ela é *hipertextual*. E *filosoficamente* falando, ela é *platônica*. A essência etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução recobre e oculta uma essência ainda mais profunda, que é simultaneamente *ética, poética e pensante*. Em suas regiões mais profundas, o traduzir está ligado à ética, à poesia e ao pensamento. E mesmo –veremos com Hölderlin e Chateaubriand – ao “religioso” (para não dizer à “religião”). Mas o ético, o poético, o pensante e o religioso, por sua vez,

definem-se em relação ao que chamamos a “letra”. *A letra é o seu espaço de jogo*. Isso pode se verificar claramente com Hölderlin. Para alcançar esta dimensão, é necessário operar uma *destruição* (retomo o conceito de Heidegger) da tradição etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução. (...) Entretanto, esta destruição – se ela não quiser ser uma simples operação ideológica ou teórica – deve ser precedida de uma *análise* do que há por destruir. A este trabalho, que é simultaneamente análise e destruição (crítica no sentido schlegeliano), chamaremos: a *analítica da tradução* (BERMAN, 2012: 34).

Não nos interessa aqui pautar nossa discussão a partir do conceito de “Letra” desenvolvido por Berman, mas não podemos nos esquivar da lucidez de sua análise perante o caminho traçado pela tradução no Ocidente e por sua dialética platônica. A dualidade erigida culturalmente entre o modelo, marco histórico e insubstituível, e seu simulacro, tentativa de representação do original, coloca em xeque não apenas a anedota consumada na expressão *traduttore-traditore*, mas também a própria relação frutiva que toda obra de arte possui em potência. Diante do mito da subjetividade e da condição metafísica da genialidade, parecemos ter esquecido da estruturação passível em toda obra de arte: produção-obra-fruição. Sabemos que uma obra é um todo orgânico, somente realizável pela fusão de diversos platôs de experiências pretéritas, que circunscrevem desde ideias e módulos de organização a emoções e condicionantes exteriores. A obra é uma forma, um ponto de chegada de todas essas matérias que potencializarão os agenciamentos necessários para a construção da mesma. Nascendo a obra a partir do ponto de chegada de todo esse complexo sistema correlativo, ela dá início à sua condição frutiva, tornando-se ponto de partida de uma consumação que tem como um dos objetivos a essência do discurso: *movere, docere, delectare*.

O primeiro ponto desta essência é o que mais importa para a discussão aqui proposta. Isso porque ela traduz não só o princípio frutivo que toda obra carrega em essência, mas também desmistifica o etnocentrismo e a hipertextualidade oriundos da subjetividade unívoca. *Movere* está intimamente relacionado ao conceito heideggeriano de experiência. Para Heidegger, a experiência, como um agenciamento primariamente passivo, só pode ser atingida a partir da essência da arte. Segundo o autor, a dedução a partir de princípios subjetivos não apenas se revela impossível como se constitui um movimento de enganação sobre a própria obra da qual o fruidor se coloca a frente (HEIDEGGER, p. 12). Se faz mister entender que a obra de arte, seja um texto literário ou uma peça musical, é protagonista neste sistema dialético travado entre ela mesma e seus fruidores. *A intentio operis* e a *intentio lectoris* estruturam sua dialética no sentido de direcionar o processo interpretativo a confeccionar sua taxonomia, que é sempre



atestada e refutada pela própria fonte, ou seja, pela obra em leitura. Não advoga-se aqui em prol de uma univocidade semiótica. Afinal, como o próprio Eco diz, toda obra apresenta um grau de abertura, o que ditará a maior ou menor participação do fruidor na dialética assinada com seu objeto de leitura. Contudo, torna-se claro que a obra sempre é a fonte neste princípio de contestação e refutação de uma dada interpretação, além de ser a única instância de validação desta última. Segundo Umberto Eco:

A intenção do texto não é revelada pela superfície textual. (...) É preciso querer “vê-la”. Assim é possível falar em intenção do texto apenas em decorrência de uma leitura por parte do leitor. A iniciativa do leitor consiste basicamente em fazer uma conjectura sobre a intenção do texto (ECO, 1993: 75).

Sabemos que o repertório de literatura traduzida e de transcrições musicais sempre ocuparam uma expressiva parcela da produção no interior dos sistemas linguísticos e musicais, respectivamente. Graças aos estudos de teóricos como Even-Zohar (GENTZLER, 2009), as práticas tradutórias, como teoria, ganharam espaço e importância, por vezes fundamentais, no núcleo dos estudos culturais e sociais. Pensar nos processos de transposição linguística, além de sua vil necessidade processual e de seu recalque platônico, traz à luz dos fatos a condição ativa que esta prática carrega na construção dos sistemas e traços culturais de uma determinada nação. Em muitos casos, a reversão do platonismo, analisada em um determinado polissistema literário, é uma realidade viva, fazendo com que a dualidade expressa no binarismo “modelo-simulacro” torne-se difusa. O trabalho de Even-Zohar, apesar de não propor uma análise da tradução que exponha pormenorizadamente o tecnicismo envolvido nesta prática, revela importantes dados quantitativos acerca deste particular sistema linguístico que é a literatura traduzida. Este próprio autor relata a importância de se incluir o sistema de literatura traduzida nos estudos dos polissistemas linguísticos e culturais, devido à inegável importância do impacto das traduções na cultura e seu papel na sincronia e diacronia de determinada literatura. Desvinculando a tradução, assim como a prática de transcrição musical, de uma condição periférica em que os semioticistas, teóricos da linguagem e da cultura e, no nosso caso, musicólogos as colocam, cabe-nos entender melhor o processo pelo qual as artes formam seus materiais, como estes se relacionam e como esses traços de produção significativa atuam na cultura e na memória cultural.

Conforme foi dito anteriormente, a arte mantém por si só seus compostos de *perceptos* e *afectos*. Contudo, o rito de abertura desses compostos no interior de sistemas de significação, historicidade e, conseqüentemente, na memória de

determinada cultura, depende da fruição, da *intentio lectoris*, ou, se preferirmos o modelo jakobsoniano, do destinador. A tríade, *produção-obra-fruição*, não somente resume a logística produtiva das artes em geral, mas também atualiza, de forma implícita, a posição do intérprete perante uma obra, seja ela literária, pictórica ou musical. O fruidor mantém a tarefa de reconhecimento e convergência do universo semântico, histórico e cultural do qual a obra nasce para sua própria cultura e estrutura social, que pode ser próxima ou distante da cultura-fonte, o que não diminui o aspecto didático do *ethos* que acompanha esta prática. Como o recurso linguístico por si só não possibilita mecanismos frutivos que reconheçam todas as interconexões que esses blocos de *perceptos* e *afectos* mantêm com a tradição, cultura, sociedade, materiais e autores imersos no texto-fonte, cabe ao intérprete a tarefa de aquisição de uma memória que, em alguns ou em muitos fatores, fazem contraponto à sua própria memória cultural. Necessita-se, para ter acesso a todos esses materiais e blocos produtivos, de um envolvimento profundo com essa memória, que, apesar de não mais ditar as relações e interconexões semióticas da contemporaneidade, vive plenamente nas obras que dela foram produto e em potência no plano de imanência e na memória da cultura-alvo. Desta forma, o rito de decodificação significante só revela sua completude se o intérprete instala-se logo “de saída”, em pleno sentido. “O sentido é como a esfera em que estou instalado para operar as designações possíveis e mesmo para pensar as suas condições” (DELEUZE, 2011: 31).

O diacrônico e o intercultural, como possíveis elementos de uma prática interpretativa, necessitam de abordagens que estabeleçam uma dialética plena com a história e as mais diversas semioses que regem o sistema fonte. A arte é produto de um complexo sistema de influências, que são estruturadas em blocos semióticos que se dobram uns sobre os outros, estabelecendo certas leis centrais de hierarquia. Em todo esse processo, o artista assimila, consciente e/ou inconscientemente, um modo de formar, de ver e entender o mundo. Como foi dito acima, o domínio da linguagem por si só não possibilita ao fruidor repertório analítico suficiente para que o mesmo reconheça todas as estruturações semióticas, linguísticas e culturais que formam a base estrutural de uma determinada obra. Segundo Eco:

Mas para que se possam reencontrar, através daquele modo de elaborar estruturas, todas as ligações entre a obra e seu tempo, o tempo pretérito, ou o vindouro, a indagação histórica imediata só poderá proporcionar resultados aproximados. Unicamente comparando aquele *modus operandi* com outras atividades culturais da época (ou de épocas diversas, numa relação de defasagem, que, em termos marxistas, é possível indicar como “disparidades

de desenvolvimento”), unicamente identificando entre essas atitudes elementos comuns, redutíveis às mesmas categorias descritivas, perfilar-se-á a direção ao longo da qual uma pesquisa histórica subsequente deverá individuar as conexões mais profundas e articuladas que se encontram debaixo das similaridades apuradas anteriormente. (...) Cada vez que, por polêmica ou dogmatismo, procuramos estabelecer uma relação imediata, mistificamos uma realidade histórica que é sempre mais rica e sutil do que do modo como a propomos (ECO, 1971: 35)

3 – Conclusão

Diante da importância das atividades tradutórias e transcritivas no cerne do desenvolvimento linguístico e musical, respectivamente, torna-se mister enfatizarmos o papel do fruidor/intérprete como o agente responsável pela estruturação da interseção entre dois universos linguísticos e culturais. Para além da dialética platônica, os fruidores devem manter uma responsabilidade com o sincretismo, a ética, a poética, enfim, com o pensamento, a fim de evitar todo tipo de anacronismo que produz verdadeiras poéticas esquizoides, *bricolages* de significâncias que não mais mantêm, nem poderiam, os traços culturais e as interconexões que estruturam a memória e que possibilitam o nascimento de uma determinada obra.

Sabemos que a discussão a respeito do caminho traçado pela transcrição musical no *locus* da música ocidental europeia de tradição escrita encontra-se defasada se comparada com aquela problematizada na tradução poética e literária. Sendo musicistas sabemos que as transcrições constituem importantes acessos à performance do repertório canônico da música, práticas realizadas deliberadamente ao longo da história. Entretanto, há de se atualizar nosso posicionamento perante esta atividade, tão importante para o fazer musical, afim de conceder-lhe maior preocupação com a reestruturação significativa do texto original, além de promover o intercâmbio cultural e de procedimentos instrumentais. Se a discussão a respeito da tradução poética e literária caminha rumo a engendramentos que enfatizam o papel ético, poético e reflexivo da mesma, o mesmo não ocorre com a transcrição musical. A dicotomia *traduttore/traditore*, mesmo que retrógrada, ainda perpetua na cultura musical e catalisa a difamação da transcrição musical como obra menor e menos digna de atenção. O platonismo, como uma dialética da exclusão, conduz, ainda de forma marcante, o nível de aceitabilidade da transcrição como atividade apta a preencher lacunas, um mal necessário. Sobre essa dialética:

O objetivo da divisão não é, pois, em absoluto, dividir um gênero em espécies, mas, mais profundamente, selecionar linhagens: distinguir os pretendentes, distinguir o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico. De onde a metáfora constante, que aproxima a divisão da prova de ouro. O



platonismo é a *Odisséia* filosófica; a dialética platônica não é uma dialética da contradição nem da contrariedade, mas uma dialética da rivalidade (*amphisbetesis*), uma dialética dos rivais ou dos pretendentes. A essência da divisão não aparece em largura, na determinação das espécies de um gênero, mas em profundidade, na seleção da linhagem. Filtrar as pretensões, distinguir o verdadeiro pretendente dos falsos (DELEUZE, 2001: 260).

Portanto, assim como os pensadores da tradução já se esforçam em alforriar essa atividade dos moldes platônicos e hipertextualizantes, acredito que a prática da transcrição musical também deve apontar para a mesma direção, esforçando-se em prol de um processo mais filosófico e ético. Desta forma, a transcrição musical poderá se atualizar para além de sua atual funcionalidade, um simples preenchimento de lacuna em algum tipo de repertório ou período musical. As práticas instrumentais teriam muito a ganhar com um novo posicionamento perante essa atividade. Os intercâmbios técnicos, estilísticos e idiomáticos poderiam, enfim, constituir uma possibilidade real de desenvolvimento instrumental, a partir do momento em que os mesmos seriam problematizados e, conseqüentemente, reintroduzidos no texto de destino. Incorporar a “estranheza” da idiomática técnico-instrumental, presente no universo sonoro da instrumentação original, às possibilidades técnicas da instrumentação de destino não é mais que potencializar o repertório de recursos e ferramentas interpretativas presentes nesta última.

Referências:

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]. Livro III. Pp. 171-221.
- _____. *Retórica das Paixões*. Trad. Ísis Borges da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 73 p.
- BERMAN, Antoine. A tradução e a letra ou o albergue do longínquo. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. Ed – Copiart – PGET/UFSC, 2013. 200 p.
- BETANCOURT, Rodolfo. *The Process of Transcription for Guitar of J.S. Bach Chaconne from Partita II for Violin Whitout Accompaniment BWV 1004*. Denver, 1999. 67f. Master's degree in Music Performance. Lamont School of Music, Department of Guitar and Harp, Denver, 1999
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do Sentido*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* 3. ed. Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ECO, Humberto. *Obra Aberta*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- GENTZLER, Edwin. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. 2 ed. Trad. Marcos Malvezzi. São Paulo: Editora Madras, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Ed. Lisboa: Edições 70, 1977.