



Tradução e reelaboração musical: recriando a estampa VIII de *Nova Arte de Viola*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

José Jarbas Pinheiro Ruas Junior
Universidade Federal do Tocantins. jjruas@uft.edu.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo descrever o processo de restauração do texto musical proposto para acompanhamento e os baixos indicados por um modelo de tablatura e cifras contidas na estampa VIII do tratado *Nova Arte de Viola* (1789), de Manoel da Paixão Ribeiro. Buscamos, como referencial teórico, a relação entre o conceito de tradução literária e de reelaboração musical desenvolvido por Pereira (2011) para nortear o processo de composição da partitura.

Palavras-chave: Viola. Tratado musical português. Edição crítica.

Translation and Musical Reworking: Recreating the Engraving VIII by *Nova Arte de Viola*

Abstract: This article aims to describe the restoration process of the musical text proposed for the musical accompaniment and the *bassos* indicated by a tablature model contained in the engraving VIII of the treated *Nova Arte de Viola* (1789) by Manoel da Paixão Ribeiro. We seek, as a theoretical framework, the relationship between the concept of literary translation and musical reworking developed by Pereira (2011) to guide the process of composition of the score.

Keywords: Viola. Portuguese Musical Treated. Critical Edition.

1. Introdução: Informações sobre o tratado

Nova arte de viola que ensina a tocalla com fundamento sem mestre é o título do tratado musical do português Manoel da Paixão Ribeiro. A obra é um método de música essencialmente prático voltado para o aprendizado da viola sem a provisão de um mestre.

Ao que consta sobre o autor, Paixão Ribeiro era professor licenciado de Gramática Latina e de ler, escrever e contar na cidade de Coimbra. Considerava-se um curioso apaixonado pelo instrumento.

O tratado é fruto de sua busca pessoal em realizar seu desejo de tocar viola diante da escassez de professores em Coimbra e da falta de material específico para o instrumento. Logo, da compilação dos princípios de música extraídos das lições com o mestre de capela português José Maurício (1752-1815); da consulta ao *Dicionário de Música*, de Rousseau, e aos *Elementos de Música*, de Rameau, o tratado veio à luz.

Obra publicada pela Real Universidade de Coimbra em 1789, o tratado possui cinquenta e uma páginas, em um único volume dividido em duas partes, e acompanha oito estampas dobráveis localizadas ao final da segunda parte.

A primeira parte, “*Das regras externas e especulativas*”, registram nove regras destinadas à apresentação do instrumento e dos conceitos de teoria musical. Tratam-se de temas selecionados pelo autor como necessários e importantes para o desenvolvimento musical do leitor. Já na segunda parte, “*Das regras interna e practicas*”, podem-se ler, através das cinco regras, as orientações teóricas e suas aplicações abordadas no início do método para prática do instrumento.

O tratado de Paixão Ribeiro é dedicado “a toda qualidade de pessoas; e muito principalmente ás que seguem a vida litterária e ainda ás Senhoras” (RIBEIRO, 1789: 1). Com base nisso, pode-se acreditar que a *Nova Arte* destina-se essencialmente às classes mais abastadas da sociedade portuguesa, como a aristocracia e/ou a burguesia, já que a leitura (HOBBSAWN, 2010: 30), a declamação e a musicalização de poemas constavam como atividades regulares dos encontros e da vida social desses estratos no Portugal setecentista (MORAES, 2003: 87).

Segundo Ruas Junior (2014),

Nova Arte de Viola é um tratado prático que se enquadra dentro do contexto musical de sua época, destinado a orientar seus leitores ao acompanhamento de gêneros [Modinhas e Minuetos] que circulavam no meio português ao término do século XVIII. O conteúdo de suas regras abrange os elementos selecionados por seu autor como necessários para o desenvolvimento da prática, e por certo omite tantos outros assuntos que, naturalmente, deveriam circular de forma oral/aural pelos seus contemporâneos, amantes da mesma arte. (RUAS JUNIOR, 2014, s. n.)

A omissão de informações está no cerne de nossa pesquisa, pois a decodificação dos signos expostos por Paixão Ribeiro, na estampa VIII, representa uma das possíveis formas de notação musical que circulavam entre os amantes da música em Coimbra. Sobre informações omitidas nos tratados setecentistas, cabe ressaltar um importante apontamento de Harnoncourt (1995):

Devemos ter em mente que todos esses tratados foram escritos para contemporâneos, de modo que um autor podia contar com a existência de um grande corpo de conhecimento que era familiar a todos, ele não precisava nem discutir a questão. [...] o que não era escrito, aquilo que era o óbvio, era provavelmente mais importante do que qualquer coisa jamais escrita! Afinal das contas, suas instruções eram dirigidas a contemporâneos, e não a nós! (HARNONCOURT, 1995, apud RÓNAI, 2008: 223)

Rónai (2008) descreve as dificuldades que nós, músicos-pesquisadores, enfrentamos para elaborar uma interpretação musical historicamente informada mesmo tomando como base os subsídios fornecidos pelos autores de tratados. A autora recomenda que essas obras devam ser tratadas como mais do que simples curiosidades históricas. Elas “devem ser vist[a]s como ferramentas de primordial utilidade para o intérprete consciencioso, que gostaria de se aproximar ao máximo de uma interpretação viva e autêntica, tão fiel quanto

possível às intenções do compositor.” (ibidem: 209). Porém, é preciso manter-se consciente de que, por mais informações que possam ser coletadas, não existe uma fórmula para se chegar à interpretação perfeita, e o “bom gosto”, tão evocado pelos autores, “será sempre uma qualidade inacessível, indefinível, inconsútil, subjetiva.” (ibidem: 210).

2. A estampa VIII

Na última estampa do tratado, o autor propõe-se a orientar o leitor quanto ao “Modo de pôr cifra qualquer Modinha, Minueto, etc.” (Figura 1). A peça utilizada para aplicação do método é o Minueto de Matos; composto na tonalidade de Sol menor para instrumento melódico com acompanhamento de instrumento de teclado. A peça consta de duas partes, sendo a primeira desenvolvida na tonalidade principal com modulação no compasso 09 para a tonalidade do relativo maior, ou seja, Si bemol. O retorno para a tonalidade principal acontece no compasso 16 e, nesta, permanece conduzindo a reexposição da primeira parte com variação nos últimos compassos.



Figura 1: Estampa VIII – Fonte: Nova Arte de Viola

A estampa ainda contém as informações destinadas à compreensão do método de se pôr em cifra o acompanhamento. Transcrevemos as orientações de Paixão Ribeiro aos leitores do tratado:

Para se pôr por cifra o dito Minueto, sabemos que as linhas contadas de baixo para cima são as cordas da Viola; que a Clave de G se deve pôr na 3ª linha, que é propriamente G; que os números significam os pontos; p1 pancada uma; p2 pancada duas; que os brancos significam cordas tocadas soltas. (RIBEIRO, 1789, Estampa VIII)

No tratado, não há referências anteriores sobre a execução das duas formas de pancadas solicitadas. Ainda não dispomos de informações que possam orientar sugestões ao intérprete.



Figura 3: Trecho do Minueto seguido pelo modo de cifrar. Texto decodificado. Fonte: Estampa VIII, Nova Arte de Viola.

Dessa forma, passamos a trabalhar com a hipótese de que as notas resultantes da decodificação dos signos expostos poderiam cruzar as delimitações das barras indicadas pelo autor, fato que ocorreu em boa parte do processo. Para definir a adequação e o posicionamento das notas, usamos, como critério, a harmonia. Assim, construímos a estrutura rítmica do ornamento sempre adequando notas reais e de passagem ao acorde proposto.

Para a decodificação das harmonias, utilizamos os subsídios prestados pela estampa VII (Figura 4), que expõem a harmonização da escala usando os critérios da regra de oitava².



Figura 4: Estampa VII Fonte: Nova Arte de Viola.

Para melhor visualização do trecho e rápida assimilação das informações, fizemos uma transcrição da Figura 4 com representação em notação musical tradicional (Figura 5).



Figura 5³: Transcrição da estampa VII e representação em notação- tonalidade Sol Menor
 Fonte: Ruas Junior (2013).

A segunda proposta de acompanhamento para o Minueto (Figura 2) sugere a execução através de acordes. Tal como o registro do acompanhamento ornamentado, a tradução dos signos da estampa levaram-nos à seguinte conclusão: os acordes resultantes encontram-se redigidos por ordem de aparição, portanto, cada barra, posta ao final da exposição, não representa um compasso. Logo, se um acorde é repetido como nos dois primeiros tempos do compasso 01 (Sol menor), mantemos a harmonia. No terceiro tempo do compasso 01, há o acorde de Dó menor, avançando assim para o segundo acorde recomendado (Figura 6).



Figura 6: Trecho do Minueto, indicação do acompanhamento harmônico, Tradução dos signos e Resultado.
 Fonte: Nova Arte de Viola

3. A edição da partitura

Para a edição da partitura, concentramo-nos no conceito de Reelaboração Musical desenvolvido por Pereira (2011). A autora expõe os processos que distinguem as manipulações do material temático como forma de fugir da amplitude e generalização que o termo *arranjo* representa na literatura musical. Sendo assim, entende, como parte desse processo, a existência de seis meios de produção distintos, com características particulares e formas para abordar os aspectos estruturais⁴ e ferramentais⁵ da música. Logo, a Reelaboração Musical pode ser vista pela ótica da Transcrição, Orquestração, Redução, Arranjo, Adaptação e Paráfrase.

Pereira propõe a existência de similaridades entre o processo de Reelaboração Musical e a Tradução Literária, considerando que “ambas compõem-se de um processo no

qual se busca aliar o sentido da proposta inicial do autor com a reorganização desta proposta através de outros meios” (PEREIRA, 2011: 41). Logo, a autora defende a ideia de que ambas compõem um exercício crítico, já que “traduzir é a maneira mais atenta de ler”, pois o arranjador e também o tradutor estão inseridos em escutas ou leituras ativas, e “não se contentam somente em receber ou perceber as obras, mas que se incorporam e se transformam, como num processo contínuo de mutação, uma espécie de devir musical.” (Ibidem: 41).

Diante da tradução de textos criativos, a autora considera que

Quando maior dificuldade, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. 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 é de certa maneira similar aquilo que ele denota). Isso é o avesso da chamada tradução literal. (CAMPO, 1967, apud PEREIRA, 2011: 36)

Conectada com as propostas de Pereira, a recomposição do texto musical da estampa passou por duas etapas. A primeira, com menor grau de manipulação, buscou traduzir e transcrever, para notação musical tradicional, todos os signos da estampa VIII, preservando todas as indicações de altura musical indicadas pelo autor, como sugere a transcrição. Já a segunda etapa apresentou maior manipulação devido à elaboração de proposta rítmica, aproximando-se da concepção de adaptação.

O resultado obtido foi decorrente de tentativas dentro do processo de manipulação das figuras rítmicas para adequação ao contexto harmônico em que as alturas musicais encontrariam “melhor” adequação.

Assim como propôs Pereira, constatamos que “[tanto] a prática de tradução literária quanto de reelaboração musical tiveram como primeira preocupação a questão da sonoridade. Ou seja, a sonoridade em ambos os exemplos é um aspecto fundamental na estruturação.” (PEREIRA, 2011, p.40).

4. Considerações finais

Durante o processo de tradução dos signos, norteados por uma ótica crítica, buscamos alcançar o âmago do texto musical orientado pelo instrumental teórico fornecido pelo autor do tratado *Nova Arte de Viola que ensina a tocalla com fundamento sem mestre*. Diante da reelaboração do texto musical desenvolvida, mantemo-nos plenamente conscientes de que o resultado que apresentamos não fornece uma fórmula específica para se chegar à plena reconstrução da obra, mas apresenta um resultado significativo, ou seja, uma possível sugestão do texto musical da estampa VIII de *Nova Arte*.

A busca pelo “bom gosto”, tão subjetivo a nossos olhos, porém sempre evocado pelos autores de tratados musicais do período histórico, esteve no cerne de nossas escolhas. Procuramos atender a tais informações fornecidas pela própria obra, bem como buscamos subsídios em outros tratados coevos portugueses.

O resultado que obtivemos durante o processo de reelaboração musical revelou-nos dois caminhos. O primeiro indica uma proposta de acompanhamento de caráter ornamentado; já o segundo ressalta apenas as harmonias do Minueto de Matos. Logo, são duas possibilidades de escolha para o intérprete acompanhar a peça.

Procurando ser estritamente fiel à decodificação dos signos, não nos detivemos em propor uma “terceira” via para unir os elementos ornamentais aos harmônicos. Entretanto, sinalizamos com asteriscos os pontos em que há discordâncias entre a proposta harmônica dedicada para a viola e a melodia do Minueto (Anexo).

A partitura que elaboramos segue com indicação para violino e cravo por serem instrumentos mencionados no decorrer do tratado.

Referências

- HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- MORAES, Manuel. *Domingos Caldas Barbosa: muzica escolhida da viola de Lereno (1799)*. Estudo Introdotório e Revisão: Manuel Moraes. Portugal: Estar, 2003.
- PEREIRA, Flavia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo, 2011. 308f. Tese (Doutorado em Artes: Musicologia). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2011.
- RIBEIRO, Manoel da Paixão. *Nova arte de viola que ensina a tocalla com fundamento sem mestre*. Coimbra: Typografia da Real Officina da Universidade, 1789.
- RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- RUAS JUNIOR, José Jarbas Pinheiro Ruas. Análise crítica de um tratado setecentista. In: XXIV CONGRESSO DA ANPPOM, 2014, São Paulo. *Anais do XXIV Congresso da Anppom*. São Paulo: Instituto de Artes, UNESP, 2014.
- _____. *Nova Arte de Viola: contextualização histórica e análise crítica de tratado setecentista*. Rio de Janeiro, 2013. 138f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Música da UFRJ, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

Notas

-
- ¹ A viola de Coimbra possui cinco ordens de cordas duplas e triplas, dispondo um total de 12 cordas.
- ² Mais detalhes podem ser encontrados em FAGERLANDE, Marcelo. *O baixo contínuo no Brasil (1751-1851): os tratados em português*. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, 2011.
- ³ A indicação em asterisco assinalada no quarto grau representa um possível erro na confecção da estampa, já que o acorde em questão possivelmente seja Dó menor.
- ⁴ Autora considera como aspectos estruturais: estrutura melódica, harmônica, rítmica, formal.
- ⁵ Autora considera como aspectos ferramentais: meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento, dinâmica.

ANEXO

Minuette do Matos

Estampa 8

Manuel da Paixão Ribeiro
In Nova Arte de Viola

José Jarbas P. Ruas Jr

Viola $\text{♩} = 90$



5

Vno.

Cr.

Vi.

Vi.

9

Vno.

Cr.

Vi.

Vi.

3

2

13

Vno.

Cr.

Vi.

Vi.



17

Vno.

Cr.

Vi.

Vi.



21

Vno.

Cr.

Vi.

Vi.

