

A dimensão estético-política do debate sobre transcrição musical no Brasil

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO E SONOLOGIA

Jackson Vinicius Dias Batista
Universidade Estadual de Londrina
jacksonviniciusd@gmail.com

Alexandre Remuzzi Ficagna
Universidade Estadual de Londrina
aficagna@uel.br

Resumo. Por meio de uma revisão bibliográfica de teses e dissertações brasileiras que se propuseram a debater a transcrição musical como prática de reelaboração musical, com foco naquelas que realizaram uma discussão teórica para além do próprio trabalho prático (os trabalhos de Flávia Pereira, Victor Melo Vale e João Victor Bota). Constatamos um consenso em caracterizá-la pela alteração do meio instrumental e pela manutenção da fidelidade à obra original, embora haja divergências sobre sua definição e sobre os limites impostos pelo conceito de fidelidade. Os autores recorrem à aproximação com a tradução poética para tentar resolver o problema, normalmente focalizando aspectos técnicos. Com o objetivo de redirecionar os termos do debate e abordar a dimensão estético-político que orienta a perspectiva destes autores, analisamos tais propostas tendo como referencial conceitual os *regimes de identificação das artes*, do filósofo Jacques Rancière. Concluímos que a transcrição musical não se limita a um problema técnico ou de linguagem: há uma tensão inerente ao jogo da transcrição dentro do *regime estético* das artes (que organiza as maneiras de fazer, formas de visibilidade e modos de conceituação das práticas artísticas desde a “revolução estética”), tensão que dois dos autores mencionados tentam resolver recorrendo a lógicas inerentes aos regimes anteriores (*ético e poético ou representativo*); somente um demonstra uma concepção influenciado por este regime, colocando mais ênfase nas idiossincrasias do trabalho do transcritor do que na proposição de parâmetros para a identificação e delimitação da prática.

Palavras-chave. transcrição musical, tradução literária, regimes de identificação da arte, estética, Jacques Rancière.

The Aesthetic-Political Dimension of the Debate on Musical Transcription in Brazil

Abstract. Through a bibliographic review of Brazilian theses and dissertations that address musical transcription as a practice of musical re-elaboration—focusing on those works that sought to develop a theoretical discussion beyond their own practical outcomes (notably those by Flávia Pereira, Victor Melo Vale, and João Victor Bota)—we identified a consensus in defining it as involving the alteration of the instrumental



medium while maintaining fidelity to the original work, despite divergences regarding its precise definition and the boundaries imposed by the concept of fidelity. These authors often resort to parallels with poetic translation as a way of addressing the issue, usually emphasizing technical aspects. In order to redirect the terms of the debate and to highlight the aesthetic-political dimension underpinning their perspectives, we analyze these proposals through the conceptual framework of Jacques Rancière's *regimes of identification of arts*. We conclude that musical transcription cannot be reduced to a merely technical or linguistic problem: there is a tension inherent to the practice within the *aesthetic regime* of the arts (which organizes the modes of making, forms of visibility, and ways of conceptualizing artistic practices since the so-called "aesthetic revolution"). Two of the aforementioned authors attempt to resolve this tension by appealing to logics characteristic of earlier regimes (the *ethical* and the *poetic or representative*), while only one demonstrates a conception shaped by the aesthetic regime itself, placing greater emphasis on the idiosyncrasies of the transcriber's work than on the establishment of parameters for defining and delimiting the practice.

Keywords. Musical transcription, literary translation, regimes of the arts, aesthetics, Jacques Rancière.

O debate sobre Transcrição musical em trabalhos acadêmicos brasileiros

O termo transcrição musical é utilizado para se tratar de processos diferentes entre si: desde um registro em notação de algo ouvido, ou em outro sistema de notação, no contexto musicológico (RIBEIRO, 2018, p. 1), ou o processo de alterar o meio fônico de uma música (VALE, 2018, p. 20), como por exemplo, transcrever de um instrumento ou grupo de instrumentos para outro. Neste trabalho, iremos considerar a transcrição musical com o segundo sentido apresentado.

De modo geral, a transcrição pode ser pensada como uma atividade transitiva, como afirma o violonista Victor Melo Vale (2018, p. 20):

Na sua acepção comum, o processo de transcrição musical é compreendido pela alteração do meio fônico para o qual a peça foi escrita originalmente. Diversas outras práticas de reelaboração musical, tais como arranjo, adaptação, orquestração e redução, também revelam seus funcionamentos através de uma atividade transitiva entre os mais diversos polos instrumentais.

Vale (2018) vai destacar uma dificuldade em precisar essas práticas relativas à transcrição, dificuldade encontrada também por Flávia Pereira (2011), compositora e arranjadora: "o termo arranjo é usado de forma ampla e generalizada, seja como sinônimo ou



englobando todas as outras categorias” (PEREIRA, 2011, p. 175). Ao fazer uma busca das definições do termo arranjo, Pereira (2011, p. 43) afirma:

Na tentativa de contribuir para a definição deste termo, muitos outros aparecem como sinônimos nas obras de referência, como, por exemplo, transcrição, orquestração, instrumentação, adaptação, redução, paráfrase, paródia, reescritura, versão, citação, enfim, uma diversidade de termos parecidos que acabam se confundindo. A mesma definição que num dicionário ou enciclopédia específica de música é apresentada como sendo de arranjo, em outro aparece definindo transcrição.

Pereira cita o exemplo do verbete encontrado no *Dictionary Science de La Musique: technique, forms, instruments*, onde o termo transcrição aparece associado como sinônimo de arranjo, adaptação e paráfrase (PEREIRA, 2011, p. 48). A autora afirma que outras definições de outros dicionários e artigos acadêmicos acabam por confundir os termos acerca da transcrição e práticas relativas a ela, conservando, porém, a característica transitiva da prática.

Pereira aponta que essa indistinção entre as práticas que chama de *reelaborações musicais* (transcrição, arranjo, orquestração, paráfrase, adaptação e redução) também acontece com as práticas de tradução literária e busca paralelos entre elas a fim de fortalecer sua análise crítica da prática (ibidem, p. 35). Nessa analogia, a autora encontra uma dificuldade similar de se distinguir com precisão as práticas de tradução e adaptação (ibidem, p. 8). A autora também aponta brevemente que autores como Jarrel e Szendy fizeram paralelos entre as práticas de reelaboração musical e práticas de tradução¹.

Pereira busca investigar cada prática de reelaboração musical quanto ao grau de “autenticidade”, por um lado, e “coerência”, por outro, em relação à obra original. A autora utiliza o critério da *fidelidade* como forma de separar dois conjuntos: práticas que buscariam a *fidelidade* à obra original, ligadas à transcrição, e práticas que buscariam mais *originalidade*, ligadas ao arranjo (ibidem, p. 46). Deste modo, ela se propõe a investigar os limites entre elas pelo grau de modificação que produzem em relação à obra original.

A autora sugere uma diferenciação entre práticas que se concentram na modificação de *aspectos ferramentais* ou de *aspectos estruturais*. Os *aspectos ferramentais* são aqueles que mesmo modificados manteriam maior fidelidade em relação à obra original: o meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica. Já os

¹ Ver subcapítulo 1.5 da Tese de Pereira (2011).



aspectos estruturais são aqueles que, se retirados, acrescentados ou modificados, provocam diferenças mais evidentes, acarretando menor grau de fidelidade com a obra de origem, sendo eles: a estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal (PEREIRA, 2011, p. 45-46).

A partir desta proposição, Pereira afirma que a prática da transcrição se concentra na modificação de *aspectos ferramentais* e tende a preservar os *estruturais*, além de se caracterizar pela mudança de meio (resultando em mudanças de timbre e sonoridade, por exemplo) e pela busca de maior fidelidade ao original (idem, p. 227-229). Segundo ela, as modificações que são realizadas numa transcrição seriam decorrentes somente da necessidade de adequação às especificidades do novo meio instrumental.

Vale (2018, p. 13) aponta que historicamente a transcrição musical tem sido empregada para preencher “lacunas repertoriais”, submetendo a peça de origem ao instrumento de destino, num processo em que muitas vezes o sentido é, nas palavras do autor, distorcido. Vale entende que a transcrição musical é análoga à tradução poética, a qual consiste em “um processo de superposição linguística” que considera não somente o sentido do texto de origem, mas a mecanicidade e a sonoridade da língua de destino. Sendo assim, a tradução poética, para o autor, seria uma espécie de “iluminador do simbolizado” que reside no fluxo da linguagem (VALE, 2018, p. 46).

Na tentativa de estabelecer “um compromisso mais ético e poético com o texto original” (ibidem, p. 14), Vale recorre às teorias da tradução poética de Walter Benjamin e Antoine Berman e afirma que o problema da tradução é o dualismo entre a forma e o sentido. De um lado havia a solução “etnocêntrica”, que pasteurizaria os conflitos linguísticos aproximando o texto original da mecanicidade e organicidade do texto na língua de destino². Por outro lado, havia o “estrangeirismo”, que pressupõe que a língua de origem é a estrangeira, privilegiando não a mecanicidade e organicidade, mas o sentido na língua de destino. Para os autores da tradução poética, ambos são problemáticos e na tentativa de resolver este problema foi proposta uma inversão do estrangeirismo, a *hibridização linguístico-semiótica*, que coloca a língua de destino como estrangeira ao texto que se pretende traduzir (ibidem, p. 15). Esta proposta demandaria experiência e reflexão do tradutor

² O autor não apresenta uma definição de “mecanicidade e organicidade”. Ao longo do texto ele utiliza estes conceitos para falar de idiomatismo (cuja definição também não apresenta), o que nos leva a entender que “mecanicidade” e “organicidade” de um texto são as escolhas de palavras e sua sequência, que geralmente são utilizadas para comunicar algo em um idioma.



sobre a língua de origem do texto para que assim houvesse uma maior fidelidade com o *sentido* da obra e suas potencialidades (loc. cit.).

Vale reconhece a impossibilidade de atualizar integralmente tal sentido num processo de transcrição musical, mas propõe que se busque chegar o mais próximo possível deste objetivo, estabelecendo um “contrato transitivo”, num processo de “desconstrução” da obra de origem e posterior tentativa da “reconstrução das leis que regem essa intersecção estabelecida na origem entre o discurso musical e o universo idiomático estrutural” (VALE, 2018, p. 76).

Com isso, Vale busca compreender intrinsecamente a prática da transcrição musical, de uma forma diferente de Pereira. Primeiro ele volta seu olhar para a relação da obra original com o instrumento original para o qual ela foi escrita. Assim, o transcritor tem o papel de reconstruir, a partir da análise, os elementos que diagramam na partitura “a forma e o fundo”, “o sentido e a mecanicidade”, “o discurso e o universo idiomático” do instrumento para o qual a peça foi escrita (ibidem, p. 77). O autor ressalta a importância de a transcrição ser feita a partir da partitura original, que chamou de “fonte primeira”, como medida preventiva para que se preserve a “autenticidade”, a “fidelidade” e a “eticidade”. Segundo ele, qualquer interpretação, até mesmo a própria transcrição, já seria um desvio do sentido da obra original (ibidem, p.77). Para Vale não basta manter o que Pereira chama de aspectos estruturais, é preciso reduzir os desvios causados pela reconstrução dessa relação entre obra e instrumento original. Para isso o autor defende a especificação da digitação na transcrição para o instrumento de destino, recurso este que seria capaz, segundo ele, de direcionar as formas de leitura e performances garantindo assim manutenção da eticidade e fidelidade nas relações idiomático-discursivas entre instrumento e obras originais (ibidem, p. 83-84). Mais adiante em seu texto, Vale enfatiza o uso igualmente importante da articulação para os mesmos fins.

Vale busca aplicar seu pensamento em transcrições para violão solo de peças do período Barroco para violino, teclado e alaúde barroco, respectivamente dos compositores Bach, Scarlatti e Weiss. Embora utilize o conceito de idiomatismo para sustentar a aproximação com a prática da tradução literária, com todas as complexidades que essa prática implica, o autor não apresenta uma definição, dando a entender que se trata de um conjunto de aspectos tais como: facilidade de tocar, ou mecanicidade, e a usabilidade de determinadas técnicas em um determinado período.



O compositor e arranjador João Victor Bota (2008, p.2) argumenta que há mais parâmetros e elementos envolvidos no processo de transcrição e propõe a hipótese de que o transcritor deixaria marcas estilísticas em suas transcrições. Bota (2008, p.1) considera a transcrição um processo de *recriação*, onde o compositor tem por base uma obra preexistente que lhe serve como um forte ponto de referência:

pode-se pensar a transcrição em música como uma atitude composicional que vai além da simples transposição de notas — como ocorre, em inúmeros casos, na transcrição de obras entre violino e viola solo, quando o responsável apenas transpõe a altura das notas musicais — que seria nada mais que uma adaptação grosseira da obra. A rigor, a transcrição obriga-se a ir além dessa simples adaptação: procura verter a obra musical em novos meios, agregando-lhe uma parte das características do novo meio expressivo (um instrumento musical, uma orquestra, uma banda sinfônica, por exemplo) sem perder de vista os diversos parâmetros formais da obra original. (BOTA, 2008, p.2)

Em sua tese de Doutorado, Bota (2017) aprofunda a visão da transcrição como *recriação* fundamentando-se em autores da literatura, como Umberto Eco e Haroldo de Campos, os quais se engajam em afirmar a criatividade inevitável nas práticas de tradução.

Umberto Eco, escrevendo sobre tradução, mostra que a ideia de fidelidade tradutória refere-se, na verdade, a um jogo de negociações que o tradutor realiza ao (inevitavelmente) privilegiar certos aspectos na tradução em detrimento de outros, visto que é impossível ser completamente fiel ao texto-fonte sob todo e qualquer ponto de vista analítico. O tradutor, enquanto intérprete, não controla inteiramente o potencial interpretativo seja do original ou seja do texto traduzido que ele mesmo produziu, pois ambos são passíveis de múltiplas interpretações. (BOTA, 2017, p. 15)

Bota acrescenta que são as tomadas de decisão que o compositor-transcritor precisa fazer o que torna o processo de fato criativo, e essas decisões têm como base o contexto da obra, os meios expressivos de partida e chegada, o contexto social e artístico do transcritor (BOTA, 2017, p. 15). Assim, “o compositor-transcritor escuta e reelabora o material musical a partir das possibilidades estéticas de sua época e também de seu repertório pessoal” (ibidem, p. 15-16). O autor sustenta que deste modo a prática de transcrição tem a intenção de ser uma releitura artística, e por conseguinte, uma atividade de cunho autoral (ibidem, p. 16).

Quanto aos aspectos musicais, o autor relata explorar o elemento timbre como principal elemento em suas transcrições de orquestra para banda sinfônica. Através da



manipulação timbrística o compositor-transcritor ora cria sonoridades diferentes através da combinação de timbres de dois ou mais instrumentos, ora busca uma “reminiscência” ao manter ou simular a sonoridade da linha melódica do naipe original da obra (BOTA, 2008, p. 47 - 92).

Todos os autores mencionados até aqui assumem que há um desvio de sentido no processo de transcrição. Contudo, enquanto para Vale esse desvio precisa ser contido, por uma questão ética, para Pereira esse desvio deve ser manejado com cuidado, regulado para fins práticos, ao passo que em Bota ele é visto como algo a ser explorado. A despeito de um esforço de valorização da prática da transcrição, ao mesmo tempo que todos buscam elevar a transcrição ao *status* criativo de uma composição, apenas Bota argumenta em prol da exploração das brechas criativas da transcrição e assume as marcas estilísticas, logo estéticas, que o transcritor deixa na obra ao manipulá-la.

Pereira argumenta que a “autenticidade” das reelaborações se dá porque estas seriam parte do processo composicional da obra original (PEREIRA, 2011, p. 28), ou seja, seriam parte do trabalho do próprio compositor³. Por outro lado, para Pereira, o trabalho de transcrição se caracterizaria por uma criatividade circunscrita apenas aos chamados “aspectos ferramentais”, ou seja, o transcritor teria liberdade na alteração somente destes aspectos. Vale, por sua vez, estreita essa margem criativa quando afirma que os aspectos, que Pereira chama de ferramentais, principalmente a digitação e a articulação, devem ser usados também para buscar fidelidade à obra original. Mesmo considerando o conhecimento que o transcritor precisa ter dos aspectos mecânicos e discursivos dos instrumentos de origem, Vale assume que a transcrição se configura como um desvio da obra original, e argumenta em prol da manutenção de uma “eticidade” ao sentido inerente à obra original, privilegiando as ideais supostamente deixadas pelo compositor em sua obra; a transcrição torna-se assim uma atividade em que o transcritor se dilui, o que de certa forma rejeita um *status* autoral à prática.

Um aspecto em comum entre estes autores é que todos fazem alguma aproximação com a tradução literária, embora cada qual o faça por motivos distintos, buscando ferramentas

³ A autora utiliza como referência as proposições de Szendy, que concebe como algo inacabado e passível de melhorias, por isso sempre “relançada”, e busca revalorizar essas práticas ao compreendê-las como parte do processo composicional de uma obra musical, onde, segundo a autora, as reelaborações musicais, como o arranjo, por exemplo, entrariam como uma espécie de “acabamento da obra”, numa tentativa de colocar essas práticas em pé de igualdade à composição musical (PEREIRA, 2011, p. 20).



diferentes para lidar com as dificuldades de delimitação e conceituação da transcrição na música. Pereira (2011, p. 8), de forma mais pragmática, aproxima a dificuldade de delimitação das reelaborações musicais com a mesma dificuldade, na literatura, das nuances entre “tradução, versão e/ou adaptação” e busca nesse campo conceituações do primeiro termo (tradução) para auxiliar na delimitação das características de cada prática de reelaboração musical. Vale (2018), de forma mais poética, se apoia nos mecanismos de *hibridização linguística* em busca da preservação do sentido da obra original da transcrição à performance desta. Por fim, Bota (2017, p. 15) propõe tal aproximação considerando as concepções de Campos e Eco, que consideram a tradução literária uma prática inerentemente criativa.

Observa-se que a aproximação com a tradução tende a direcionar o debate para a resolução de problemas técnicos. Contudo, entendemos que há uma dimensão estético-política neste debate, dimensão esta que orienta a perspectiva destes autores e que não aparece de modo declarado em suas proposições. Na próxima seção apresentaremos os *regimes de identificação das artes*, do filósofo Jacques Rancière, para que possamos compreender como a transcrição musical, inserida no *regime estético*, coloca questões que alguns destes autores buscam resolver com lógicas oriundas de outros regimes, lógicas que são conflitantes e até mesmo excludentes.

Os regimes de identificação da arte

Para o filósofo Jacques Rancière, estética e política são interligadas intrinsecamente. O autor sustenta essa aproximação através da noção de *partilha do sensível*:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009a, p. 15)



Para ele, há uma dimensão estética na política pois esta pode alterar a relação do que pode ou não ser visto ou dito, de quem pode fazê-lo, ou seja, pode levar a uma reconfiguração do sensível, de como o comum é percebido; por outro lado, há política na estética justamente porque esta altera as formas de relação com o dizível e com o visível, implicando uma outra relação das capacidades, decorrentes de uma nova forma de produção de afetos (idem, 2012, p. 63).

Segundo Rancière (2009a, p. 27) os conceitos de “modernidade” e “vanguarda” não contribuem nem para o entendimento das relações entre arte e política, nem para se pensar as novas formas de arte surgidas desde o século passado. Decisões de ruptura com a tradição não seriam uma novidade da arte no século XX, mas sempre tiveram lugar na historicidade própria aos regimes das artes em geral. Rancière (2009a, p. 28-34) propõe a existência de três *regimes de identificação da arte* na tradição ocidental.

O primeiro é chamado por ele de regime ético das imagens, as artes (entendidas como “maneiras de fazer”) são interrogadas quanto a sua origem (seu teor de verdade) e quanto a sua destinação (seus usos e os efeitos que produzem). Neste regime não há separação entre arte e vida, pois se considera que a arte é capaz de afetar diretamente a harmonia do corpo social se não for cuidadosamente regulada e utilizada com fins adequados. Rancière identifica este regime com as proposições de Platão n’*A República*. Platão estabelece um princípio normativo: existem “artes verdadeiras”, imitações de modelos com fins definidos, e “simulacros de arte”, que imitam aparências (RANCIÈRE, 2009a, p. 28-29). É neste sentido que Rancière afirma o regime como ético, pois, segundo ele, “trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (ibidem, p. 29).

Já o *regime poético ou representativo das artes* tem na mimesis, elaborada por Aristóteles, um princípio pragmático que organiza as maneiras de fazer, ver e julgar, tratando-se muito mais de um regime de visibilidade do que um regime artístico, pois identifica as artes no interior das ocupações sociais: é o princípio da mimesis que autonomiza as artes, mas articula esta autonomia em analogia com a hierarquia das ocupações políticas e sociais (ibidem, p. 31). Este regime se desenvolve em formas de normatividade que possibilitam reconhecer se uma imitação pertence a uma determinada arte e assim, apreciá-la nos limites desta arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas etc. (ibidem, p. 30-31).



Enquanto no *regime ético* as imagens são interrogadas em relação à sua origem e sua destinação, ou seja, quanto ao seu teor de verdade, no regime poético ou representativo os produtos da arte são interrogados quanto à sua adequação. No primeiro as artes (os modos de fazer) são práticas sociais reguladas exercidas com fins específicos, ao passo que no regime poético elas estão isoladas das demais práticas sociais:

Denomino esse regime poético no sentido em que identifica as artes - que a idade clássica chamará de “belas-artes” - no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e consequentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações benfeitas. Chamo-o representativo, porquanto é a noção de representação ou de mimesis que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. (ibidem, p.31)

Já o *regime estético das artes* contrapõe-se ao regime anterior. Neste a Arte é entendida no singular e perturba as divisões estabelecidas pelo regime representativo: a arte é identificada não mais pela distinção dos modos de fazer, mas “pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009a, p. 32). “Estética”, para Rancière, não é uma teoria geral das artes ou um estudo sobre seus efeitos sobre a sensibilidade, mas sim, um modo de ser específico dos objetos da arte.

Para Rancière (2009b, p. 25), foi com a “revolução estética” que se rompeu com a concepção do regime anterior, de que um pensamento ativo se impunha à matéria passiva: “... o que chamei de revolução estética há pouco é exatamente isso: a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade”. O regime estético afirma a singularidade da arte ao mesmo tempo que rompe qualquer critério pragmático que permita sua identificação:

O regime estético das artes é aquele que identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas ao fazê-lo ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separa suas regras da ordem das ocupações sociais. *Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade.* (RANCIÈRE, 2009a, p. 33-34 - grifo nosso)

Rancière identifica o rompimento com a *mimesis* não com o modernismo e a recusa da figuração, mas sim com o realismo, por destruir os limites nos quais a arte funcionava



(RANCIÈRE, 2009a, p. 35). Por este motivo tornam-se assuntos da arte a vida dos anônimos, o cotidiano e até o que antes era tido como banal.

Outra característica do regime estético é pontuada por Rancière quando comenta sobre como a palavra “literatura”, na passagem do séc. XVIII ao XIX, deixa de designar o saber do apreciador e passa a designar o objeto de quem escreve. Afirmar Rancière (1995, p. 26) que “o ponto de vista teria se deslocado do saber do apreciador para o conhecimento da idiossincrasia particular do produtor”. Pode-se entender de outros trabalhos do autor que o contexto de tal mudança é a passagem do regime representativo ao regime estético, o que faz sentido quando ele afirma que “literatura” deixa de ser a respeito dos gêneros e artes poéticas e passa ser a respeito do “ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever”.

A lógica representativa, segundo Rancière (2009a, p. 23), separava o mundo da arte (mundo da imitação) dos “temas vitais e grandezas político-sociais”. A organização hierárquica da lógica representativa era análoga à ordem político-social. O regime estético pode ser entendido como uma perturbação das divisões e hierarquias do regime representativo, que regulava as divisões do discurso, dividia claramente as maneiras de fazer segundo um regime de visibilidade específico. Se no regime representativo as Artes (ou belas-artistas) eram concebidas num espaço reservado, ocupando um lugar específico no conjunto das ocupações sociais, no regime estético a Arte ocupa uma posição paradoxal: relaciona-se diretamente com a vida ordinária ao mesmo tempo que se descola desta e lhe serve de espelho crítico.

Embora haja certa cronologia no surgimento dos regimes, é importante ressaltar que o surgimento de um não anula o anterior. Isso fica ainda mais evidente na sobreposição da lógica de diferentes regimes quando surge o regime estético, aspecto que Rancière desenvolve mais profundamente no primeiro capítulo de *Políticas da Escrita* (RANCIÈRE, 1995): neste capítulo ele demonstra como o choque entre os diferentes regimes leva a compreensões diversas do que seja “literatura”, algo muito semelhante ao que observamos nas proposições dos três autores que constituem o *corpus* desta pesquisa.



O debate sobre transcrição musical e sua relação com os regimes das artes

Pode-se compreender a dimensão estético-política do debate quando se observa a influência da lógica dos diferentes regimes no pensamento dos autores estudados.

Em nosso entendimento, a ligação de Vale com a música barroca não implica numa aderência automática a uma lógica ligada ao regime poético ou representativo (típico da música do período): embora proponha uma normatização da prática (regulando até mesmo parâmetros como articulação), atrelando-a ao conceito de fidelidade, Vale direciona sua atenção para um “contrato” que estabelece um compromisso ético entre obra de origem e resultado da transcrição. O autor busca nos mecanismos de hibridização linguística uma forma de preservar, da transcrição à performance, o sentido que considera inerente à obra original. Deste modo, entendemos tratar-se de uma preocupação típica do regime ético: restringir (ou até eliminar) aspectos criativos e controlar ao máximo a prática, para que a mensagem seja transmitida (e entendida) da maneira adequada. A preocupação com a origem e a destinação das obras, como vimos, é típica de tal regime, embora ganhe outros contornos na modernidade: podemos dizer que Vale busca pensar uma técnica eticamente orientada.

A preocupação com a dimensão criativa da transcrição musical, inexistente em Vale, aparece nos trabalhos de Pereira e Bota. Esta preocupação sugere que ambos tentam lidar, mesmo que de modo não declarado, com questões colocadas pelo regime estético, pois neste regime as particularidades e singularidades de cada artista e a experiência estética proposta, têm mais interesse do que o respeito a regras ou hierarquias.

Pereira expressa seu anseio em afirmar a autenticidade que a transcrição e as demais práticas de reelaboração musicais teriam, propondo tratá-las como parte do processo criativo do compositor. Este anseio, contudo, conflita com o recurso à lógica representativa em suas proposições. A autora busca na tradução poética ferramentas para delimitar as práticas de reelaboração musical por uma necessidade de estabelecer limites claros entre elas, numa abordagem que busca ser pragmática ao propor parâmetros para esta tarefa. Tal proposta entra em atrito com características do regime estético, pois como vimos, este regime perturba as divisões estabelecidas pelo regime representativo, dissolvendo as delimitações dos modos de fazer. A proposição da criatividade limitada aos “aspectos ferramentais” também demonstra a influência da lógica representativa no pensamento da autora.



Bota (2017), por sua vez, aproxima a transcrição da tradução tendo como referência as concepções de Campos e Eco, que consideram a tradução literária uma prática inerentemente criativa, deslocando a tradicional aproximação de ambas pelo viés técnico. A valorização das idiossincrasias do transcritor, proposta por Bota (2008), é uma clara característica do regime estético das artes. Outra característica, a afirmação da singularidade da arte e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de qualquer critério que permita sua definição, transparece no fato de Bota não propor critérios para a delimitação da prática. Se o autor abriu mão de propor definições à prática por este motivo, isso não fica claro em seu trabalho.

É interessante observar que Bota tem no timbre (um parâmetro complexo) o referencial para buscar fidelidade à sonoridade (também um parâmetro complexo) da obra original, o que implica colocar o transcritor diante de diversas tomadas de decisão. Isto nos permite pensar a transcrição como uma prática criativa que, paradoxalmente, produz diferença ao buscar fidelidade com a obra original.

Considerações Finais

A tradicional aproximação da transcrição musical com a tradução literária vem direcionando o debate para a resolução de problemas técnicos. Porém, a transcrição musical não envolve somente problemas técnicos ou de linguagem: vimos que há uma dimensão estético-política não abordada pelo debate sobre transcrição musical e que orienta, de modo não declarado, a perspectiva dos autores estudados, tanto em seus trabalhos teóricos como práticos.

Ao se redirecionar o debate, à luz dos conceitos de Rancière, verifica-se que há uma tensão inerente ao jogo da transcrição dentro do regime estético: a tensão entre uma prática oriunda do regime representativo e modos de se pensar e conceituar a arte que rompem com a lógica deste regime. A valorização da criatividade no trabalho do transcritor, presente em dois dos três autores estudados, demonstra um interesse maior pela “idiossincrasia particular do produtor” (como coloca Rancière) do que pela adequação a regras ou hierarquias de gêneros, estilos, temas, etc.

Os conceitos de Rancière também nos auxiliaram a identificar como cada um dos três autores responderam a esta tensão: Vale, por não se preocupar com questões ligadas à



criatividade, ignora-a; Pereira percebe o problema mas recorre a um modo de pensar ligado ao regime poético ou representativo, delimitando o espaço da criação por um conjunto de regras – os aspectos ferramentais – que, embora flexível, conflitam com a desobrigação da arte em se adequar a regras ou hierarquias, característica do regime estético; somente Bota trata o problema nos termos postos pelo regime estético, mas de modo indireto, possivelmente pela influência dos autores nos quais se referencia.

Pensar esta tensão de maneira consciente, considerando também aspectos estéticos (e sua dimensão política) pode ser um caminho para se repensar conceitos estabelecidos, como o de fidelidade, e encontrar novas perspectivas para a prática da transcrição musical, sem ignorar a tensão descrita anteriormente.

Referências

BOTA, João Victor. *A transcrição musical como processo criativo*. 99 p. Mestrado em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

BOTA, João Victor. *Aproximações entre tradutologia e os processos criativos em transcrições musicais do Rudepoema de Heitor Villa-Lobos*. 166 p. Doutorado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. 302 p. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad.: Mônica Costa Netto. 2ª edição. EXO experimental/Editora 34, São Paulo, 2009a. 72 p.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. WWF Martins Fontes. São Paulo, 2012. 128 p.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad.: Mônica Costa Netto. Editora 34. São Paulo, 2009b. 80 p.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad.: Raquel Ramalhete [et al]. Editora 34, Rio de Janeiro, 1995. 256 p.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. *Transcrição Musical: qual a sua importância, qual o seu futuro?*. 2018. S/A Disponível em: <http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-Transcricao.pdf>. Acesso em 10/09/2022, v. 15, 2018.



VALE, Victor Melo. *A Tradutibilidade do Sentido: O processo de transcrição musical*. 186 p. Doutorado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

