

Por uma definição de transcrição musical a partir de Haroldo de Campos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO E SONOLOGIA

Flávio Henrique Monteiro Gomes
Instituto de Artes - Unesp
flavio.m.gomes@unesp.br

Resumo. Este trabalho apresenta brevemente os resultados de pesquisa de mestrado¹, abordando a noção de transcrição no âmbito da Música, bem como perspectivas para se pensar o processo de transcrição como uma atividade de criação. Partindo da discussão sobre a linguagem e a tradução poética promovida por Haroldo de Campos, em diálogo com autores como Benjamin e Jakobson, apontamos a gênese do conceito de transcrição, a “tradução como criação e como crítica”, uma forma de se pensar a operação tradutória em oposição à tradução literal, buscando transpor a outro idioma a informação estética do objeto poético original. Considerando então as diferenças e semelhanças entre Poesia e Música, refletimos sobre a possibilidade de adaptação da teoria haroldiana para o contexto musical. Por fim, propomos a noção de transcrição musical como a criação de uma nova obra, intencionalmente diferente, porém paramórfica à original.

Palavras-chave. Transcrição, Poesia, Composição.

Title. Towards a Definition of Musical Transcreation after Haroldo de Campos

Abstract. This work briefly presents the results of a master's research, addressing the notion of transcreation in the musical context, as well as perspectives for thinking the transcription process as a creative activity. Starting from the discussion about poetic language and translation by Haroldo de Campos, in dialogue with authors such as Benjamin and Jakobson, we point out the genesis of the concept of transcreation, “translation as creation and as criticism”, a way of thinking the translation operation as opposed to the literal translation, seeking to transpose the aesthetic information of the original poetic object into another language. Considering then the differences and similarities between Poetry and Music, we reflect on the possibility of adapting Haroldo's theory to the musical context. Finally, we propose the notion of musical transcreation as the creation of a new work, intentionally different from, but paramorphic to, the original.

¹ *Transcrição em música: a transcrição como criação e como crítica* (Monteiro, 2022).

Introdução

A palavra “transcrição” foi e é empregada com relativa frequência nos meios musicais² – formais ou não –, mas até então sem uma adequada sistematização do seu significado ou origem. Ao enunciar uma nova terminologia, revela-se o desejo de se afastar da noção tradicional de transcrição, mesmo que sem explicitar em qual sentido se dá essa diferença. Ao início de nossa pesquisa de mestrado, a intenção era revisar a bibliografia acerca do assunto, confrontando ideias de autores que discutiriam o que entendem por transcrição musical, para então trabalhar essas ideias especificamente no campo da música acusmática, abordando as peculiaridades desta prática composicional que traz questões diferentes das que se apresentam à composição instrumental. Entretanto, os textos em que a palavra aparece são pouco elucidativos, nos direcionando então para a busca de uma definição para “transcrição musical”.

Se não pudemos encontrar no campo da Música uma definição mais precisa para a *transcrição*, nos apoiamos no poeta, tradutor e intelectual paulista Haroldo de Campos para uma melhor compreensão da ideia. Ao lado do irmão Augusto de Campos e de Décio Pignatari, Haroldo de Campos é um dos criadores da Poesia Concreta, importante movimento poético de vanguarda brasileiro. Além de seu trabalho artístico, atuou como professor e publicou diversos artigos, ensaios e traduções. Este último ponto foi um assunto central de sua obra, tendo dedicado à teoria da tradução, em especial a tradução poética, inúmeros textos ao longo de sua vida. É neste contexto em que ele propõe a ideia de *transcrição*, uma nova abordagem para a tradução criativa de poesia.

A *transcrição* em Haroldo de Campos

Em ensaio de 1962, “*Da tradução como criação e como crítica*”³, Haroldo de Campos inaugura a noção de “recriação”, que posteriormente passaria a chamar de *transcrição*. Neste texto o autor observa, a partir de Albrecht Fabri e Max Bense, a impossibilidade de se traduzir um objeto poético⁴: se na poesia a forma como as coisas são ditas – sonoridade das palavras, rimas, ritmo, ocupação do espaço no papel etc. – é tão ou mais importante que o que é dito, uma

² Como por exemplo o artigo *Transcriber o passado*, de Lívio Tragtenberg (1991).

³ Publicado no livro *Metalinguagem e outras metas* (CAMPOS, 2017).

⁴ Em textos posteriores dialoga também com Walter Benjamin e Roman Jakobson, entre outros.

tradução que tome como pressuposto transpor de um idioma a outro apenas o significado das palavras nunca será suficiente para traduzir, de fato, um poema, já que necessariamente, no idioma de chegada, serão estabelecidas outras relações, outras sonoridades etc. Em outras palavras, ainda que seja possível se traduzir a informação semântica de um objeto poético, a informação estética será sempre diferente da original, sendo então intraduzível.

A partir desta constatação, Haroldo de Campos propõe:

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. [...] 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. (CAMPOS 2017, pp. 34-35)

Desta maneira, a *transcrição* haroldiana propõe uma perspectiva de leitura da linguagem poética – informação estética como *razão de ser* da poesia – e uma forma de se pensar a tradução de textos criativos: se “a poesia, por definição, é intraduzível” (Jakobson, 1973, p. 72), a *tarefa do tradutor* (Benjamin, 2008) deste tipo de texto consiste em (trans)criar, no idioma de chegada, uma informação estética semelhante, paralela à original mas necessariamente diferente. Para o autor, o poema traduzido (transcriado) será sempre *outro*, mas deve estabelecer com o original uma relação de *paramorfismo*⁵.

Abaixo, um breve exemplo de uma transcrição, realizada por Haroldo⁶ para o poema *Das ästhetische Wiesel* (“O texugo estético”), de Christian Morgenstern. Podemos observar que

⁵ No texto citado e em diversos outros, o autor utiliza a expressão *isomorfismo* para dar nome ao conceito que propõe. Entretanto, no ensaio posterior *Tradução, Ideologia e História* (CAMPOS, 2015b, p.37), o próprio afirma preferir *paramorfismo* em seu lugar. Nos parece que este é, de fato, um termo mais adequado para nos referir ao procedimento em questão, pois trata-se mais de buscar um objeto poético “paralelo” e menos um “igual”. Adotamos, pois, *paramorfismo*.

⁶ Cf. CAMPOS, 2015a, p. 125.

a tradução literal apresenta uma sonoridade “estranha”, que nada se parece com as rimas do original. Mais que isso, também a informação semântica perde sentido, pois não há rimas para justificar as ações do texugo que “age por amor à rima”. Desta forma, ainda que algumas palavras tenham sido trocadas, a(du)lterando o significado do original, ao preservar a estrutura formal o tradutor/transcriador é mais fiel ao sentido concebido por Morgenstern em seu poema.

| Poema original | Tradução literal ⁷ | 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. |

A noção de *transcrição* é abordada e desenvolvida, por Haroldo de Campos e autores posteriores, em diversas obras ao longo das últimas décadas, com discussões sobre a linguagem poética, o procedimento da operação tradutória e reflexões sobre experiências realizadas pelos autores⁸. Alguns ensaios tratam ainda em horizontes mais amplos, pensando a transcrição em

⁷ Realizada com o *Google Tradutor*.

⁸ Haroldo de Campos – por vezes ao lado do irmão Augusto – transcreveu uma vasta gama da poesia mundial, com nomes que vão desde a vanguarda europeia (Stéphane Mallarmé, James Joyce), poesia revolucionária russa (Vladimir Maiakovski) e poesia tradicional chinesa (Li Shang-Yin).

sua dimensão política – sua “razão antropofágica”⁹ – e em sua função de expansão da linguagem poética no idioma de chegada. Contudo, acreditamos ser possível compreender a ideia geral da *transcrição* haroldiana a partir do panorama que aqui trouxemos, e a partir deste traçar uma discussão no âmbito da linguagem musical.

Transcrição em Música

Adaptar um determinado conceito de uma linguagem artística a outra – no caso, da Poesia para a Música – só é possível por meio de analogias. Ainda que haja diversas semelhanças entre ambas as formas de expressão, são evidentes as diferenças que demarcam cada território. No caso da *transcrição*, é necessário pensar a partir do procedimento análogo já existente no campo musical – a transcrição¹⁰ –, observando as aproximações e afastamentos entre os dois campos.

Uma primeira diferença se faz clara: a Poesia trabalha essencialmente com sons verbais, enquanto a Música se ocupa de sons não-verbais. Ainda que esta divisão se mostre frágil em alguns casos, como a Poesia Sonora ou, ainda, em poetas que abandonam qualquer traço verbal em suas obras, a teoria da transcrição haroldiana se refere a textos criativos que trabalham, mesmo que de forma expandida, com palavras. No caso de obras musicais verbais – canções, árias etc. –, são os parâmetros peculiares da linguagem musical – alturas, durações etc. – que tornam uma obra verbal Música e não Poesia. Portanto, os escritos de Haroldo de Campos no âmbito da linguagem poética já são suficientes para se pensar a transcrição da parte verbal de uma canção, ainda que esta apresente questões próprias, mas para se pensar em transcriber um discurso musical é preciso considerar outras questões próprias à linguagem da música.

O fato mesmo da poesia lidar com palavras, estando pois circunscrita a um (ou mais) idioma(s), faz da tradução uma operação importante. Para apreciarmos um poema é imprescindível que conheçamos o idioma em que este está escrito; a não compreensão do idioma bloqueia não apenas a comunicação semântica, mas também sua informação estética: é necessário um mínimo conhecimento da língua japonesa para ler os ideogramas de um haicai,

⁹ Este aspecto é tratado pelo autor em diversos ensaios, reivindicando a antropofagia oswaldiana para pensar a criação de vanguarda a partir de um país latino-americano. Em especial, ver “*Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*” (CAMPOS, 2017, pp. 231-255).

¹⁰ Entendemos por “transcrição”, aqui, toda forma de transpor uma música de uma determinada configuração sonora a outra, incluindo orquestrações, reduções etc.

por exemplo. Sem esse conhecimento é impossível apreender o significado e o som das palavras, fazendo com que os ideogramas sejam lidos como “desenhos” e não como palavras, como códigos para uma comunicação verbal.

Em Música, porém, a situação é diferente: é possível apreender qualquer manifestação musical sem que necessariamente se conheça o “idioma” praticado. Ainda que o contexto cultural influencie a fruição da obra em questão, não há um impedimento à audição – a música não precisa ser “traduzida” para que alguém, de outra cultura, possa compreendê-la; não apenas não precisa, como não faz sequer sentido que uma transcrição (“tradução”) seja empregada dessa maneira. Assim, diferentemente da tradução poética, o processo de transcrição de uma peça musical não tem como objetivo fazer o discurso ser compreendido; mas, assim como acontece na poesia, toda transcrição passa pela criação de uma nova informação estética. Mesmo quando pretendemos, por qualquer motivo que seja, transcrever *a mesma* música para outra configuração instrumental ou outro estilo musical – transcrição para violão de um prelúdio de Bach ou orquestração dos *Afrossambas*, por exemplo –, o procedimento mesmo de transcrição implica em criar outra informação estética, pois o resultado sonoro, ainda que seja compreendido como a *mesma* obra, será sempre diferente do original. Ou seja, identificamos que o Prelúdio BWV 998, na transcrição de Andrés Segovia, se trata da peça escrita por J. S. Bach, mas o violão traz outras informações estéticas, outros timbres, outro contexto para a obra.

O compositor Luciano Berio, em uma aula em Harvard (posteriormente publicada com o nome *Translating Music*, no livro *Remembering the Future*), traça um interessante paralelo entre a ideia de tradução nas linguagens poética e musical:

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 outra (BERIO 2006, p. 32; nossa tradução).

Mas se a transcrição, que é “talvez tão antiga quanto à composição musical” (Adler, 1989, p.510) e não apresenta os mesmos impasses que a tradução poética – necessidade de se compreender o idioma, intraduzibilidade da informação estética –, como pensar uma *transcrição musical*? O emprego de uma outra nomenclatura aponta para um procedimento,

em algum grau, diferente da noção tradicional de transcrição. Esta diferença se dá, nos parece, na própria intenção da operação “tradutória”: o músico, ao transcriar (e não transcrever) uma determinada obra, enuncia neste processo um ato de criação, uma intenção de ir além da escritura, de costurar no tecido da obra original sua própria poética, criando então uma nova obra *paramórfica* à original. Desta maneira, a produção da diferença, a alteração na informação estética, não apenas é parte inerente do procedimento como é tomada como objetivo mesmo do processo transcriativo, o que chamamos de *produção intencional da diferença* (Monteiro, 2022).

Se em uma transcrição procedemos de modo a criar intencionalmente uma diferença, transfigurando materiais, modificando estruturas formais, transformando sonoridades, é preciso ter ancorada, também, alguma relação com a obra original. Diversas variações consecutivas sobre o mesmo material musical resultam em perda de referencialidade, ou seja, o resultado deixa de ter sua origem reconhecível. Isto pode ser facilmente verificado aplicando em sequência técnicas variadas de composição, tanto na escrita instrumental como em procedimentos eletroacústicos. Assim, de modo a preservar um grau de “parentesco” entre transcrição e a obra que lhe deu origem, é necessário recorrer à noção de *paramorfismo*: a nova peça (a transcrição) deve se apresentar como uma obra paralela à original, com traços de semelhança reconhecíveis à escuta. Ainda que seja difícil estabelecer quais parâmetros podem ser menos ou mais modificados, a ideia de manter uma semelhança estrutural deve permear o trabalho do transcriador. Cada obra apresenta diferentes características, diferentes desafios e oportunidades para o músico; este deve, então, identificar no original quais aspectos podem ser retrabalhados, quais podem ser substituídos, qual a pertinência de incluir novos elementos. Em nossa dissertação, procuramos sintetizar o procedimento transcriativo da seguinte forma:

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 (MONTEIRO, 2022, p. 85).

Para verificar a validade desta discussão teórica, realizamos ao final da pesquisa uma transcrição da obra coral *Vai e Vem*, de Gilberto Mendes, que comentaremos aqui sem muitos detalhes. Iniciamos optando por realizar uma composição (transcrição) acusmática, e

procedemos destacando alguns elementos estruturais da obra do compositor santista. A partir desta análise, criamos estruturas análogas às originais, adicionando também outras camadas, elementos ausentes (ou ocultos) na composição de Gilberto: forma circular, compressão e dilatação temporais, referências ao grupo concretista inicial (Décio, Augusto e Haroldo). Todos os sons da peça são novos, diferentes, mas são articulados de maneira a funcionar sob uma lógica formal similar à apresentada pela obra original. Em outras palavras, o resultado foi uma obra semelhante – *paramórfica* – à peça de Gilberto Mendes, mas com radicais diferenças ao apresentar novos elementos musicais.

Considerações finais

A noção haroldiana de transcrição promove uma reflexão mais profunda da linguagem poética ao discutir o que torna um texto poesia. Ao mesmo tempo, afirma dever ser poeta, também, o tradutor de poesia: é preciso que este possa identificar no objeto poético original qual sua essência, o que deve ser transcrito no idioma de chegada, e para isso é necessário que conheça o *métier* da criação em poesia. Por esta razão que no texto que propõe o conceito, que já mencionamos, Haroldo de Campos coloca a transcrição como “tradução como criação e como crítica”. De forma análoga, então, podemos pensar que um trabalho transcritivo em música será sempre um trabalho de análise e composição: o músico deve ser capaz de compreender a lógica interna da peça a ser transcrita, elencar seus elementos estruturais, para então exercer um trabalho de criação, de composição musical, equilibrando semelhanças e diferenças na construção de uma nova obra.

Não nos parece, portanto, adequado pensar em um “método” para transcriar peças musicais, ou propor uma série de “regras” ou algo do tipo, pois todo o trabalho é essencialmente subjetivo, passando por leituras e posturas estéticas pessoais do músico transcritor. Também na abordagem haroldiana, no campo da poesia, a discussão não entra nesse campo. Nem tampouco devemos pensar a transcrição como um procedimento substituto, ou uma “evolução” da transcrição tradicional; trata-se, pois, de uma diferente abordagem do procedimento transcritivo, em que o músico compreende e reivindica seu papel de criador no processo. Acreditamos, assim, que as ideias aqui expostas podem contribuir para um melhor entendimento da linguagem musical e, mais especificamente, uma mais profunda reflexão sobre o procedimento de transcrição musical.

Referências

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.

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

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

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

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

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.

TRAGTENBERG, Livio. Transcriar o passado. In: TRAGTENBERG, Livio. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991. pp. 47-50.