

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Ricardo Henrique

**REESCRITA**  
**MUSICALIDADE DE INVENÇÃO**

São Paulo  
2023

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Ricardo Henrique

**REESCRITA**  
**MUSICALIDADE DE INVENÇÃO**

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Processos de criação musical e Sonologia

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho

Versão corrigida

São Paulo  
2023

## **FICHA CATALOGRÁFICA**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Versão corrigida

Nome: **SERRÃO, Ricardo Henrique**

Título: **Reescrita - Musicalidade de invenção**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Música. Área de concentração: Musicologia. Orientação: Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho

Versão corrigida

Aprovada em: 15/05/2023

Banca Examinadora

Prof/a Dr/a: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof/a Dr/a: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof/a Dr/a: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof/a Dr/a: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof/a Dr/a: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Universidade de São Paulo por me acolher e a CAPES pela bolsa de estudos.

Meu orientador, Silvio Ferraz, pela sensibilidade em guiar este trabalho de maneira respeitosa, instigante, profunda e libertária.

Os professores da banca de defesa, José Augusto Mannis, Denise Garcia, Paulo Tarso Salles e Danilo Rossetti, por se debruçarem em meu trabalho com generosidade e profissionalismo.

À minha mãe e meu filho, Ian, por fazerem parte de todo esse processo, amo vocês.

## RESUMO

Este trabalho se concentra em pensar a reescrita musical enquanto um campo complexo que permite potencializar, positivamente, não somente as pesquisas e práticas em composição e análise musicais mas, também a performance e a pedagogia da performance musical enquanto campos que podem coexistir refletindo em uma vertente de musicalidade na qual busquei chamar de *musicalidade de invenção*.

Partimos das noções de *mimesis* em Aristóteles; *atualidade e virtualidade* em Deleuze, *transcrição* em Haroldo de Campos e *reescrita* em Silvio Ferraz, para cercar a ideia de uma musicalidade permeada pela recriação.

*Reescrita - musicalidade de invenção*, foi escrito a partir de reflexões e diálogos nos âmbitos terminológicos, tipológicos, conceituais e artísticos os quais acredito participarem da noção de reescrita musical na atualidade e que, nesse momento, fazem parte de meus processos artísticos.

**Palavras-chave:** Música; Criatividade; Reescrita; Arranjo; Transcrição; Tradução.

## **ABSTRACT**

This work focuses on thinking about musical rewriting as a complex field that allows positively enhancing not only the research and practices in musical composition and analysis, but also the performance and pedagogy of musical performance as fields that can coexist, reflecting in one aspect of musicality in which I tried to call the *inventive musicality*.

We start from the Aristotelian notion of *mimesis*; *actuality* and *virtuality* in Deleuze, *transcreation* in Haroldo de Campos and *rework* in Silvio Ferraz, to surround the idea of a musicality permeated by recreation.

*Reescrita* – inventive musicality, was written from reflections and dialogues in the terminological, typological, conceptual and artistic scopes which I believe participate in the notion of musical rewriting today and which, at this moment, are part of my artistic processes.

**Keyword:** Music; Creativity; Rework; Arrangement; Transcreation; Translate

# SUMÁRIO

<b>Prólogo</b>	9
<b>Capítulo 1 - Reescrita</b>	
1.1. Reescrita – tradução e transcrição	16
1.2. Reescrita e Arranjo – <i>continuum</i> criativo	31
1.3. Reescrita e <i>Borrowing</i> – uma perspectiva tipológica	41
<b>Capítulo 2 - Análise</b>	
2.1. Luciano Berio - <i>Brin (Six encores pour piano)</i> - uma reescrita para violão	56
2.2. Tradução e reescrita colaborativa em <i>L'addio a Trachis II</i> de Salvatore Sciarrino	68
<b>Capítulo 3 – Reescrita via DAW</b>	
3.1. Intraduzibilidade e performance reescrita via <i>DAW</i>	83
3.2. Considerações finais	99
<b>Reescritas autorais comentadas</b>	
Nosso homem em Três Pontas (Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro)	108
Valsa em si (Hamilton de Holanda)	110
Catavento e Girassol (Guinga e Aldir Blanc)	113
Suíte Milagre dos Peixes (Cesar Camargo Mariano reescrevendo Milton Nascimento)	118
Canto para Hildegard (Ricardo Henrique)	128
<b>Referências bibliográficas</b>	132
<b>Lista de figuras</b>	137

## Prólogo



**Fig. 1** - *Fuji from Senzoku* (ca. 1835), Katsushika Hokusai (esquerda) e *Arles: View from the wheat fields*, Van Gogh (IVES, 2005: p. 16)

A influência de uma obra de arte em outra me parece extrapolar o âmbito dos procedimentos recorrentes ou de qualquer outro conjunto de evidências objetivas que possamos inferir. Assim, a recriação se apresenta enquanto um processo complexo, enquanto imagens em modulação formulando o olhar e o sentir de um momento presente em uma espécie de caldeirão de forças extremamente singular em cada indivíduo. Mas então, uma análise acadêmica poderia ousar inferir algo sobre a recriação nas artes? Para este trabalho, estarei sob a perspectiva da análise enquanto processo criativo e singular o qual me permito oferecer conexões e cruzamentos históricos, estilísticos e sócio-culturais para nos estimularmos em um pensamento vivo, dialético, sobre o tema.

## *Mimesis*

Pensar o processo criativo musical enquanto ato de construção mimética pode nos aproximar de uma perspectiva aristotélica da criação na arte enquanto reescrita de ficções humanas singulares, ou, em outras palavras, enquanto ato de criar arte a partir de um repositório adquirido nas percepções vividas, imagens, estruturas, formas, sonoridades, aromas, e tudo mais que possa ser apreendido e, em seguida, traduzido. Nesse sentido, a invenção a partir da transformação de modelos pré-existentes denota na mimesis uma busca em reescrever-se. Como observa MANNIS (2014), com a *dialética* podemos construir um raciocínio científico, com a *retórica discursiva* uma argumentação e, com a *mimesis*, a poética. A mimesis, nesse contexto, vai além da cópia (simulacro), mas, aprofunda-se enquanto representação das ficções humanas do artista, enquanto um repositório de imagens e afetos em ebulição dentro de si.

Aproximadamente quatro séculos antes de Cristo, na Grécia houve a transição de uma arte esquemática, arcaica, para a arte clássica, esta profundamente humana. Platão, que viveu na Antiguidade Clássica, crítica, no livro X da República, a linhagem artística arcaica por utilizar a imitação e o simulacro; tal arte seria uma mentira, uma ilusão mimética que provocava confusão entre realidade e ficção. A mimesis estaria produzindo um pernicioso mundo de simulacros e reflexos ilusórios da realidade (cf. MANDOLINI, 2012) [...] Enquanto para Platão a imitação é uma ruína, para Aristóteles ela tem o valor de uma construção. No capítulo IV da Poética (Ética a Nicômaco), Aristóteles (1991) afirma que “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois de todos é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem imitando”. [...] Segundo Castillo Merlo (2008, p.91), Aristóteles “outorga ao artista a tarefa de fundar uma ordem ontológica diferente, na qual conserva a teleologia presente na natureza como um modo de agir, mas na qual a mimesis deixa de copiar servilmente os objetos para se devotar à criação de novas entidades”. (MANNIS, 2014: p. 208)

O artista, em Aristóteles, torna-se um tradutor de suas próprias ficções, o que nos permite pensar, mesmo hoje em uma perspectiva musical historicamente orientada, que o resultado final de uma performance ou composição musical representa-se sempre enquanto nova obra reescrita. Nessa imanente realidade em uma arte que reescreve-se a todo momento a partir do transbordar-se, MANNIS (2014) denota uma singularidade da retórica na arte pelo seu potencial de induzir uma multiplicidade subjetiva íntima como reflexo de um repositório de apreensões. Pela perspectiva aristotélica, a arte ganha potencial multiplicador vista pelo prisma de uma retórica indutora para além de persuasiva.

Na concepção de Aristóteles, entre a obra de arte e o modelo nela representado está o artista, e devido a essa mediação o seu valor não corresponde mais ao quanto ela se aproxima de seu modelo, e sim ao quanto ela transmite sobre a expressão e a interpretação do artista. Não cabe, portanto, à obra de arte o papel de representar ou descrever pura e simplesmente os modelos nela contidos, pois o artista, na sua interpretação, ao representá-los acaba espelhando suas ficções. E ao dar cidadania às ficções no domínio da criação artística, conclui Mandolini, Aristóteles afirma a arte como uma heurística da realização. (MANNIS, 2014: p. 208)

Esta ficção aristotélica acaba por favorecer uma resignificação da cópia - simulacro - enquanto criação de um novo original fortalecendo a perspectiva da imitação - mimesis - enquanto original transitório a partir de uma imanência da ficção individual do ser na invenção. Buscando um diálogo com Deleuze, a recriação torna-se resultante de um processo individual em resignificar um repositório de imagens percebidas. Esse repositório pode construir um campo, um território constituído por forças (velocidades, afectos, devires, intensidades, durações) que irão operar, de maneira singular, na recriação de um original, um original transitório. Por tanto, temos nesse território um plano de imanências regido por forças que possibilitam a criação. Nesse sentido, a mimesis se expande enquanto invenção podendo operar por desfazimento de repositórios na construção de novas imagens que permitem a própria negação da ideia original. Essa plasticidade no processo criativo não é uma observação de procedimentos isolados, mas a própria plasticidade de nossa construção do ser enquanto processo de constante modulação em relação de contágio com as imagens do mundo.

Mas, segundo a hipótese concreta, todo o devir da música ocidental, todo devir musical implica um mínimo de formas sonoras, e até de funções harmônicas e melódicas, através das quais se fará passar velocidades e lentidões, que as reduzem precisamente ao mínimo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997: p. 52-53).

### **Continuum criativo**

De certa maneira, desfazer o conceito de “original” pode enfraquecer a ideia da recriação enquanto representação enganosa a partir do simulacro e, por outro lado, potencializar a ideia da obra de arte em constante transmutação. Nessa perspectiva em direção a presença de “originais transitórios” no processo criativo em música, NASCIMENTO (2011) contribui com a perspectiva de uma práxis musical em que a invenção é tida, desde o início, como parte integrante de um processo de recriação coletiva. Trata-se de pensar que não existem obras acabadas mas sim, uma série no processos criativos advindos de um cenário artístico em uma espécie de *continuum criativo*.

É possível pensar que a diversidade de possibilidades criativas em um processo de tradução de uma poesia entre distintas línguas é potencialmente semelhante na reescrita de música que partem de uma referência gravada ou escrita. Nesses processos de reescrita musical que, no campo da música popular são comumente chamados de arranjos, assim como em uma tradução, a referência de partida sofre desvios por processos criativos que, podem ser de grande desvio ou não. NASCIMENTO (2011) destaca a ideia de que estes desvios criativos acabam por formar uma espécie de coletivo autoral ou, em outras palavras, o(a) arranjador(a) acaba por participar como co-autor(a) na dinâmica criativa no registro ou performance de uma música já existente, participando do processo criativo através de um prolongamento, de uma tradução que reescreve a obra em um *continuum criativo*.

Um mesmo arranjo pode trazer rearmonização, variar temas ou fragmentos melódicos, adaptar a formação instrumental para uma outra (ampliada, reduzida, alternativa), incluir trechos transcritos, apresentar diferentes texturas, pode em certos casos até “recompôr” uma obra. [...] O caráter autoral na música popular tende ao coletivo: antes mesmo de ser comunicada ao público uma música já recebe várias contribuições autorais (mesmo sem receber esse crédito), que somadas codificam aquela nova obra como tal [...] formando um tecido criativo complexo ao qual chamo Rede Interpoética. (NASCIMENTO. 2011: p. 6-11)

Os conceitos de “Coletivo autoral”, “Rede Interpoética” e “*Continuum Criativo*” derivam deste olhar para as práticas criativas sob uma obra composta por outro(a) autor(a). Segundo NASCIMENTO, estes conceitos podem confluír para pensar os fenômenos culturais subjacentes a uma obra já composta sendo a música essencialmente um campo de conflitos simbólicos. É nesse sentido que a permanência de um *continuum* criativo ao longo da história favorece, na atualidade, a permanência e a coexistência de distintas práticas de recriação as quais, cada uma à sua maneira, constroem o campo complexo da reescrita.

### **O perviver na obra de arte**

A proposta em se pensar um *continuum* criativo em música pelas práticas de reescrita/arranjo em que obras são atualizadas trazendo, inevitavelmente, um caráter autoral para cada nova versão, pode encontrar ecos no campo da tradução literária ao passo que possuem desafios inventivos similares quando se deparam com a recriação na operação da tradução.

Na leitura de CAMPOS (2011) sob as propostas tradutórias de Walter Benjamin, o autor destaca a noção de uma tradução que potencializa o sobreviver de uma obra literária.

O jovem Benjamin vê esse desenrolar ainda idealisticamente, como algo sempre renovado e “fundamentalmente eterno”. No entanto, as ideias de câmbio e transformação estão muito presentes nessa sua historicização da “sobrevida” da obra: “*Em seu sobreviver o original se altera; e como poderia falar de sobreviver, sem referir a “mudança” (Wandlung) e a “renovação” (Erneuerung) do que é vivo? Há um “pós-amadurar” (Nachreife) inclusive das palavras que a escrita fixa. O que, no tempo de um autor, pode ter sido uma tendência de sua linguagem poética, mais tarde pode exaurir-se; tendências imanentes podem atualizar-se ex novo, ressaltando-se do texto já formado; o que uma vez foi novo, pode tornar-se gasto; o que era corrente, virar arcaico.*” (BENJAMIN). [...] Todavia, Benjamin não deixa de dar relevo exatamente ao “perdurar” da obra, à sua “sobrevida” (*Überleben*), ao seu “sobreviver” (*Fortleben*). Aqui se reintroduz a dimensão da história. A tradução vem depois da obra e responde ao “estágio do seu sobreviver” (das Stadium ihres *Fortlebens*). Benjamin proclama como “tarefa” (*Aufgabe*) do filósofo “entender toda a natural” (incluída nesta o “sobreviver das obras de arte”) como algo a ser encarado da perspectiva “da vida mais ampla da história”. É o “desdobrar” (*Entfaltung*) do original na recepção das gerações sucessivas, a “era da sua fama”, o fator que promove a tradução e nela se expande. (CAMPOS, 2011: p. 51)

Se uma obra de arte tem o seu sobreviver nas gerações que a sucedem, então torna-se instável a noção de obra acabada tendo em vista que uma obra sobrevive através de recriações incluindo as recriações imanentes das pessoas que se deparam com estas obras. Sustentar o adjetivo de obra “acabada” depois de entrar em contato com a noção de Deleuze sobre atualidade e virtualidade coexistentes em uma obra de arte, acaba tornando-se inviável. A virtualidade, enquanto possibilidade de se vislumbrar novos caminhos possíveis torna-se uma abstração necessária do processo criativo e está imanente em toda obra percebida. É na atualização do virtual que irá transparecer algo previamente vislumbrado. A reescrita musical, nesse sentido, acessa a virtualidade da obra pela possibilidades excedentes que estão comportadas nessa dimensão. Por tanto, é possível observar a reescrita musical enquanto um processo complexo que atua sob a atualização da virtualidade de uma obra de forma que, o(a) artista passe, também, a influenciar a obra que reescreve.

Para FERRAZ o virtual está ligado a um plano de fuga que existe em uma obra porém que é imprevisível e que o diferencial será criado a partir de uma ação de atualização que não está no objeto mas no ato inventivo singular do(a) artista. Nesse sentido, o autor observa o mar em Vivaldi.

No mar revolto de Vivaldi, o mar não é visual, tátil, nem mesmo apenas sonoro, ele é musical. Suas partículas estão dispersas, sem uma síntese a priori que as contenham. E dispersas elas misturam o visual, o sonoro, o tátil, o olfativo, os conceitos, as idéias, as imagens. Não se trata de traduzir o mar em uma orquestra, mas de desfazer o mar e tudo que rodeia a visão do mar; colocar tudo em um liquidificador e bater a ponto de desfazer a forma e a matéria possíveis, para reinvesti-las em um campo virtual a ser atualizado. Atualização esta que formará blocos entre sonoro, visível, tátil, conceitual, ideal; entre o vivido e o transcendente, de modo a resultar em algo que não poderá ser capturável, analisável, mas apenas repetível na escuta. É neste ponto que uma escuta deixa de ser vista como um jogo de decodificar signos e passa a ser um jogo de produzir signos, como se fosse pela primeira vez. O ato de compor sendo não o de codificar, mas também o de produzir signos e lançá-los a um campo indeterminado. (FERRAZ, 2005: p. 115)

### **Comentário composicional enquanto atualização**

PACKER relaciona as noções de atual e virtual de Deleuze com a prática da abertura composicional enquanto reescrita que atua na virtualidade de uma obra preexistente, colocando perguntas à essa e, podendo assim, tomar a forma de uma reatualização, isto é, de um novo processo composicional que explora as latências e busca desdobrá-las em direções alternativas àquelas já exploradas.

Em *O atual e o virtual*, o filósofo Gilles Deleuze colocou, em termos puramente conceituais, uma questão que ressoa nas análises precedentes. “Não há objeto puramente atual”, diz ele, pois “todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais” que reagem sobre o atual. [...] Não se reduzindo a uma atualidade, esta sendo somente uma de suas faces, a realidade do objeto teria uma de suas partes no virtual, sendo esta tão real quanto a outra. [...] O virtual é inseparável do objeto tanto quanto o atual, e a relação entre as duas faces é dinâmica. “O atual e o virtual coexistem, e entram num estreito circuito que nos reconduz constantemente de um a outro” [...] A reatualização pode, entretanto, ser desencadeada a partir de diferentes estratos, círculos ora mais amplos ora mais estreitos, que formam o campo de virtualidades de uma obra. Ao identificar em uma peça uma determinada solução efetuada pelo compositor, pode-se confrontá-la com outras soluções possíveis sem que isso implique em uma reformulação no nível da concepção mais geral da peça. [...] Por outro lado, as soluções manifestas podem apontar também para os procedimentos – i.e. as estratégias compositivas específicas – pelos quais elas foram elaboradas e, distanciando-se cada vez mais do plano atual da obra, podem apontar para ideias/problemas musicais, cada vez mais abrangentes, às quais tais procedimentos respondem. (PACKER, 2018: p. 22)

Essa influência não somente do(a) artista/receptor quando reescreve uma obra, mas também daqueles que recebem uma versão atualizada e a reatualizam, favorece uma relação de mão dupla com a arte valorizando sua realidade virtual e atual enquanto movimento libertário imanente das artes. Nesse sentido, a obra aberta é uma consequência de se pensar os processos de modulação, singulares, que cada artista/receptor processa em seu contato com a arte assim, participando, enquanto integrante ativo, em uma rede criativa nas artes. Talvez

esse seja um potencial marcante das artes, ser um portal sensível de transformações individuais e sociais em que o atual e virtual acabam por potencializar cruzamentos históricos que pervivem as obras enquanto estímulos de imagens ou, aproveitando de uma expressão de Luciano Berio, pervivem as obras como a “lembrança de um futuro”.

As imagens que nos cercam parecerão voltar-se em direção a nosso corpo, mas desta vez iluminada a face que o interessa; elas destacarão de sua substância o que tivermos retido de passagem, o que somos capazes de influenciar. (BERGSON, 1999: p. 34)

## Capítulo 1

### 1.1. Reescrita – tradução e transcrição

Em linhas gerais, o termo transcrição é utilizado em duas práticas de reescrita: (i) enquanto um transferência de todo conteúdo possível de notação de uma partitura voltada a um meio para outro meio ou ao mesmo meio em uma espécie de urtext; (ii) enquanto uma prática de escuta seguida de registro escrito desta percepção, buscando fidelidade às informações percebidas de forma a evitar interpolar ou comentar novas ideias que possam desviar-se da referência de partida. Coexiste também a acepção da transcrição enquanto prática de mudar o meio instrumental ao qual a obra foi concebida, como por exemplo, transcrever uma peça do alaúde para o violão. Alguns exemplos aos quais empregam-se comumente o termo transcrição poderiam ser: (i) copiar a partitura de uma sonata para cravo de Domenico Scarlatti para uma nova partitura voltada a outro(s) instrumentos como por exemplo, para dois violões; (ii) escutar um solo de saxofone de John Coltrane e escrevê-lo na partitura (ou mesmo tocá-lo em uma guitarra sem o uso da escrita em uma espécie de “transcrição mental”); (iii) escrevermos, em uma partitura, as notas e(ou) ritmos percebidos na escuta de culturas de tradição oral ou que utilizam outros sistemas de escrita. Os exemplos praticados são diversos, porém nesses três citados, historicamente observamos a necessidade da recriação sob diferentes níveis de intervenção fazendo com que a prática da transcrição passe a se transformar em transcrição, neologismo utilizado por Augusto e Haroldo de Campos e que acaba por evidenciar, no próprio termo, a perspectiva de uma transcrição que recria a obra de partida.

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de *recriação*, até a cunhagem de termos como *transcrição*, *reimaginação* (caso da poesia chinesa), *transtextualização* ou - já com timbre metafóricamente provocativo - *transparadização* (*transluminância*) e *transluciferação*, para dar conta, respectivamente, das operações praticadas com *Seis Cantos do Paraíso de Dante* (Fontana, 1976) e com as duas cenas finais do “Segundo Fausto” (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, 1981). Essa cadeia de neologismos exprime, desde logo, uma insatisfação com a ideia „naturalizada“ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido „significado transcendental“ do original) - ideia que subjaz a definições usuais, mais „neutras“ (tradução „literal“), ou mais pejorativas (tradução „servil“), da operação tradutora. (CAMPOS, 2011: p. 79)

Um crescente diálogo entre os campos da tradutologia e musicologia acabam por favorecer a

reflexão da transcrição musical enquanto processo de tradução trazendo para a atualidade a possibilidade em pensarmos a tradução enquanto práticas de invenção no campo da música. Encontramos com maior frequência a noção da transcrição/tradução enquanto processo de análise, assimilação e recriação.

A aproximação das práticas de transcrição musical para com o universo das traduções linguísticas têm o sentido de revelar o caráter eminentemente criativo envolvido no trabalho de transcrever músicas. Assim como ocorre com os textos que, ao serem traduzidos, se constituem em novas versões de um original, as músicas, quando transcritas, resultam em novas possibilidades de audição de um material musical. Transcrever depende diretamente do exercício analítico e, com isso, a transcrição em si também pode ser entendida como uma análise particular de uma obra. [...] Entende-se por transcrição um longo processo de citação de materiais, no qual o mediador do processo, seja um tradutor (no caso da poesia ou literatura) ou compositor(a), remete-se constantemente ao original, sem perder de vista o novo código para o qual ele verte a obra em questão. Na verdade, em música trataria-se de um processo de recriação, no qual o compositor se baseia em uma obra preexistente (e que lhe serve de ponto de referência bastante forte ao qual se remete), deixando suas próprias marcas estilísticas no material transcrito. [...] Ressalto que a ideia de transcrição como forma de recriar uma música refere-se a uma discussão que envolve abordagens, interpretações e processos autorais por parte do compositor-transcritor. Não apenas a fidelidade em relação ao material original é almejada, mas também no ato de transcrever se evidencia um ponto de vista analítico que orienta novas formulações sonoras. (BOTA, 2017: p. 160; BOTA, 2008: p. 01)

BOTA (2017) organiza, tipologicamente, duas categorias transcrição:

(i) Escrever uma partitura, ou qualquer outro tipo de registro escrito (tablaturas, partituras gráficas, *lead sheets* etc) partindo da escuta de qualquer tipo de som. Em outras palavras: representar visualmente, de alguma maneira, uma interpretação pessoal sobre emissões sonoras percebidas pela escuta;

Esse tipo de transcrição é feito, por exemplo, a partir de uma performance musical. [...] Um músico detentor de um ótimo treinamento em percepção musical e dotado de memória fabulosa (ou, quem sabe, ajudado por algum tipo de uma gravação e recursos computacionais que possibilitem a ele ouvir repetidas vezes o que quer transcrever e se concentrar em detalhes daquilo que deseja verter para uma partitura) terá seu trabalho de produção de transcrições desse tipo facilitado. [...] Esses tipos de transcrições podem ter finalidades diversas como o registro, a execução e a análise musical. [...] Considero que, dentro dessa mesma vertente das partituras que transcrevem o que se ouve, é possível incluir as chamadas *partituras de escuta* ligadas ao universo da música eletroacústica. [...] entende-se que o ato de criar partituras de escuta, escritas posteriormente à composição de uma música eletroacústica, na busca por representações visuais dos fenômenos sonoros, também pode ser chamado de *transcrever*. Esse tipo de transcrição é um recurso útil para as áreas de apreciação e análise musical de repertórios eletroacústicos. (BOTA, 2017: p. 17-18)

(ii) Representar visualmente, de alguma maneira, partindo de uma outra representação visual. Essa segunda categoria de transcrição descrita por BOTA (2017) consiste no processo criativo em partir de uma partitura para a criação de uma nova partitura.

Isso não quer dizer que a partitura que serve como ponto de partida para uma transcrição musical será tratada como um texto sagrado, imune a qualquer tipo de contestação. Ao contrário disso. [...] Ao longo desta tese, mostrarei os papéis fundamentais desempenhados pelas pesquisas das partituras-fonte e pelas constantes buscas de novas camadas de significações musicais subjacentes nas interpretações da música a ser transcrita. [...] Mas o fato de já existir uma partitura que serve de ponto de partida não quer dizer que as performances (reais ou potenciais) não sejam levadas em conta nessa vertente das transcrições, uma vez que cada performance é um fenômeno singular [...] se já existe ao menos uma partitura que servirá de ponto de partida para que o compositor-transcritor realize a mudança de meio expressivo, é possível para ele se concentrar no processo de transmutação que ocorre entre o meio expressivo do ponto de partida ao ponto de chegada. (BOTA, 2017: p. 20-21)

Nesse sentido, dialogando com o trabalho de BOTA, proponho aqui substituímos o termo *transcrição* por *reescrita* e, acrescentarmos outras duas categorias de trabalhos de recriação sob o meio da escrita visual/notacional:

(iii) Reescrita cruzada: representar visualmente partindo de uma coleção de referências (uma seleção de áudios distintos; áudios e representações visuais diversos; áudios e manuscritos incompletos; *lead sheets*, dentre outras possibilidades em que são cruzadas fontes referenciais diversas

(iv) Reescrita implícita/latente (reescrever sem o uso da escrita): trata-se de recriar partindo de qualquer tipo de referência em que, nesse processo, a resultante não seja registrada visualmente por nenhum tipo de notação escrita. Vale considerar que, no caso de registros gravados em áudio, descritores de áudio poderão transcrever estes registros através de representações visuais gerados na forma de sonogramas, espectrogramas e recursos diversos via DAW. Por fim, também pode se enquadrar na reescrita implícita as leituras de partituras/ *leadsheets* e as diversas práticas de improvisação.

Essas são algumas situações em que acredito ser possível perceber a transcrição musical extrapolar os procedimentos da escrita/representação visual e ser acolhida com mais recursos pelo campo complexo da reescrita musical. Pensar a complexidade da transcrição enquanto processo de reescrita tem me ajudado a expandir as possibilidades de invenção no desenvolvimento de minha musicalidade e na contribuição de obras atualizadas ao repertório.

Nesse sentido, considero que o trabalho de BOTA (2017) acerca da transcrição musical acaba por desaguar no próprio campo da reescrita uma vez que, chegando à conclusão que a transcrição deve trabalhar com liberdade de criação e intervenção sob a referência de partida e, é nesse sentido que o termo transcrição vai perdendo força frente a diversos termos que foram consolidados por suas características de liberdade criativa sob um "original".

O ato de transcrever não é um mecanismo automatizado de transferência das notas musicais (e outros elementos de notação) de uma partitura para outra, pois esta modalidade de transcrição também depende do trabalho criativo mediado por um compositor-transcritor, uma vez que existem incontáveis possibilidades para se transcrever uma música. [...] Sem perder de vista que nenhum parâmetro musical é (obrigatoriamente) fixado de antemão em uma peça a ser transcrita, esta última faceta do termo *transcrição* aqui exposta é, muitas vezes, tratada como sinônimo dos termos *notação*, *arranjo*, *recriação* e *recomposição*, porque elas são sempre mediadas pelas mais variadas técnicas composicionais e as fronteiras entre as definições desses termos são tênues. (BOTA, 2017: p. 21)

Os poemas épicos *Ilíada* e *Odisséia*, atualmente creditados a Homero, são trabalhos que durante a história geraram discussões divergentes sobre sua real natureza e autoria. MALTA (2012) destaca uma efervescente discussão, em textos do século XVIII, sobre a veracidade da existência do poeta Homero. O autor destaca alguns apontamentos sobre *Ilíada* no texto *Conjecturas acadêmicas ou Dissertação sobre a Ilíada*, escrito por François Hédelin, Abade d'Aubignac, em 1715, que baseava-se, dentre diversas fundamentações, em Flávio Josefo (século I), o qual postulava uma origem oral à poesia homérica afirmando que *Ilíada* foi criada em forma rapsódica pela costura de distintos versos e poemas.

A análise detalhada das inconsistências - morais, estilísticas, narrativas, etc. - encontradas na *Ilíada* somada a algumas informações históricas sobre a atividade rapsódica e a ausência de escrita indicavam claramente para o abade que a obra não podia ser resultado do trabalho de um autor, mas sim o resultado de uma compilação de cantos, e que Homero, portanto, nunca existiu. É interessante notar que o ano de 1715 marca também o início da tradução de *Iliada* por Alexander Pope, na qual o poeta inglês ataca a visão francesa "moderna", de exaltação da arte virgiliana, em favor da força criadora - e por isso às vezes imperfeita - de Homero. [...] A conjectura preliminar é de que a *Ilíada* representa a junção de quarenta poemas diferentes (de mais ou menos quatrocentos versos cada) surgidos de maneira independente (mas que jamais poderiam ter sido compostos por um homem

só) e posteriormente reunidos pelas atividades do tirano ateniense Pisístrato e de seu filho Hiparco, no fim do século VI a.C., “tendo chegando até nós nesse mesmo estado”. (MALTA, 2012: p. 169)

Nesse sentido, observamos um campo complexo de revisões e análises sob traduções de *Iliada*, nos levando ao campo da tradução criativa no século XX enquanto referencial às práticas de reescrita em música. A ideia de uma tradução criativa acabou por gerar diversos neologismos no trabalho de Haroldo de Campos, dentre eles, o termo *Transcrição*<sup>1</sup> que está diretamente ligado a essa ideia de uma tradução repleta de reflexão, crítica e inventividade. A tradução enquanto criação autônoma porém recíproca de um original está presente nos trabalhos sobre tradução poética de Haroldo de Campos e acabam por favorecer a nosso trabalho um diálogo em direção às potências da reescrita musical.

Entre o italiano e o inglês a distância é tamanha que traduzir, em alguma medida, significa recriar, e é tanto mais possível salvar o espírito de um texto quanto menos se estiver exposto à tentação de fazer um decalque literal. As inquietações que antes mencionei me ocorriam com mais frequência quando eu me lia em francês, situação em que as possibilidades de mal-entendido são contínuas; para não falar do espanhol, que pode construir frases quase idênticas ao italiano cujo sentido é completamente oposto. Em inglês é possível obter efeitos tão diferentes do italiano que muitas vezes me acontece de não me reconhecer de modo algum; mas também há resultados felizes, porque nascem justamente de recursos linguísticos próprios do inglês. (CALVINO, 2015: p. 81).

CAMPOS (2011) comenta sobre traduções do maranhense Manuel Odorico Mendes (1799-1864) enquanto obras brasileiras protagonistas no trabalho da tradução criativa. Nestes trabalhos, é possível observarmos processos criativos que partem do aprofundamento sobre a obra e a língua alvo a ser traduzida podendo favorecer criticidade e apropriação inventiva. que, em alguns casos questionam e provocam a própria obra de partida como por exemplo em *interpolações*<sup>2</sup> de palavras, versos, prólogos e comentários no fazer tradutóri. Segundo o autor, a tradução de Odorico para *Iliada* demonstra, através de notas comentadas, a preocupação em apanhar a vivência do texto homérico, para depois transpô-lo em português, dentro das coordenadas estéticas que elegera. O autor ainda destaca o uso de uma técnica de interpolação em que Odorico chega a incorporar versos de outros poetas (Camões, Francisco Manoel de Melo, Antônio Ferreira, Filinto Elísio), quando entende que certa passagem homérica pode ser vertida através desse expediente.

---

<sup>1</sup> Traduzir e re-criar: transcriar (AMARAL, 2013: p. 262)

<sup>2</sup> Interpolar: acrescentar, enxertar palavras ou versos de maneira intercalada em uma escrita ou tradução.

Odorico procurou também reproduzir as “metáforas fixas”, os característicos epítetos homéricos, inventando compósitos em português, animado pelo exemplo de tradutores italianos de Homero – Monti e Pindemonte – e muitas vezes extremando o paradigma, pois entendia a nossa língua “ainda mais afeita às palavras compostas e ainda mais ousada” do que o italiano. (CAMPOS, 2011: p. 38)

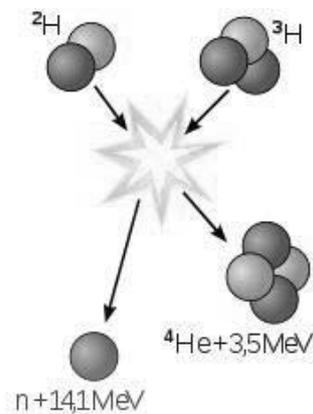
A aproximação do campo da tradutologia com o campo da música me parece fortalecer o olhar sobre as práticas de transcrição em música pois, com o surgimento de novas perspectivas de tradução frente aos desafios frente a textos até então considerados intraduzíveis, principalmente no âmbito da tradução poética, abriram-se caminhos para se pensar a invenção enquanto potência de tradução. Nesse sentido, a transcrição enquanto reescrita musical estabelece conexões com a tradução poética potencializando, por exemplo, pensarmos os conceitos de “fidelidade” e “liberdade” apresentados por CAMPOS (2011).

Os conceitos de “fidelidade” (Treue) e “liberdade” (Freiheit) são, como já vimos, deslocados de sua acepção na teoria tradicional. Ao invés da “fidelidade” entendida como literalidade servil em função da restituição do sentido, agora a fidelidade estará antes numa “redação da forma” (Treue in der Wiedergabe der Form) que torna mais dificultosa, precisamente, esta reprodução chã de um sentido superficial. Tarefa da fidelidade será exatamente a liberdade, entendida porém como “emancipação” de um “sentido comunicacional”. Liberdade que é uma “libertação” (Befreiung) e uma “redenção” (Erlösung). A função semiótica da tradução (nesta minha releitura operacional da teoria benjaminiana) será, portanto, uma função de resgate do “modo de re-presentação” (Darstellungsmodus) do original, que é também, para usar de uma expressão de Umberto Eco, um “modo de formar”. (CAMPOS, 2011: p. 28)

O empréstimo do termo “transmutação” por Haroldo de Campos me auxilia a visualizar, de maneira objetiva, a sua noção de transcrição pois, a partir do choque entre duas línguas chegamos, a partir da transcrição enquanto invenção, em uma nova obra

Depois de muitas observações, algumas das quais remontam à minha infância, Cheguei à conclusão de que uma importante propriedade da matéria até agora não foi reconhecido, ou seja, que na natureza o fenômeno de transmutação ocorre. Um elemento natural pode mudar em outro. Tal transmutação, outrora o sonho ridicularizado do velho alquimista, é prática comum hoje através da aplicação de energia atômica. A transmutação atômica, no entanto, requer uma enorme energia (cerca de dez milhões de vezes mais forte que a energia química) e é incompatível com energia biológica. No entanto, a evidência para a transmutação biológica é tão esmagadora que não pode ser rejeitado. Os fatos podem ser verificados por qualquer pessoa e reproduzidos à vontade enquanto os resultados podem ser medidos e pesados com balanças de laboratório comuns. Isso implicaria que

as reações biológicas, como tais, são regidas por leis diferentes daquelas aplicadas in vitro em laboratórios de física nuclear. Como resultado, fui forçado a reconsiderar as teorias existentes que dizem respeito à estrutura do átomo e oferecer uma hipótese que é confirmado por essas reações biológicas. É expresso por reações de um novo tipo em que há sempre uma modificação (em o núcleo do átomo) igual ao deslocamento de um hidrogênio núcleo ou um núcleo de oxigênio. Este último fato dá uma nova visão sobre o papel de ambos os elementos vitais. (KERVRAN, 2011: p. 15)



**Fig. 2 -** Transmutação nuclear

CAMPOS (2011) demonstra influência do pensamento de Walter Benjamin para pensar a tradução enquanto ambiente de invenção. O autor faz um empréstimo da genética para relacionar a transcrição enquanto transmutação, ou seja, uma espécie nova gerada a partir de mutações em seu ponto de partida.

Por isto Benjamin pode afirmar, a despeito do aparente paradoxo, que a tradução, “segundo sua essência”, não se propõe à mera “assemelhação” (Ähnlichkeit) com relação ao original, uma vez que o próprio original, considerado do ponto de vista de seu “perviver” (Fortleben), é mutável, envolve as ideias de “transformação” (Wandlung) e “renovação” (Erneuerung). Assim também “não constitui o maior elogio de uma tradução, sobretudo na época de sua produção, dizer que ela se deixa ler como um original de sua própria língua”, uma vez que, para Benjamin, a operação tradutora deve ser “estranhante”, ao invés de acomodatória, naturalizadora, neutra. Tradução quer dizer transmutação. (CAMPOS, 2011: p. 28)

As diversas categorias de reescrita se fundem no processo criativo, se considerarmos a provável inviabilidade de se criar desvencilhando-se das percepções apreendidas, levando-nos a observar em toda escrita uma certo grau de reescrita. CAMPOS (2011), pela perspectiva da tradução poética, destaca o pensamento de Paul Valéry sobre a presente imanência do recriar

no ato de uma criação reflexiva, sendo a reflexão, nesse contexto, o espelhamento das ficções do(a) artista no ato criativo da tradução.

O texto mais importante de Paul Valéry sobre a teoria e a prática da tradução poética é a introdução às traduções, por ele elaboradas, das Bucólicas de Virgílio, publicada postumamente em 1955 sob o título “Variations sur les Bucoliques”. [...] Encontra-se nesse texto uma das formulações mais radicais de quantas já se fizeram a respeito do ato de traduzir, exatamente porque parte da rasura estratégica da suposta diferença categorial entre “escritura” e “tradução: “*Escrever o que quer que seja, desde o momento em que o ato de escrever exige reflexão, e não é a inscrição maquinal e sem detenções de uma palavra interior toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua em outra.*” (CAMPOS, 2011: p.75)

Para BERIO (2006), a transcrição é uma prática artística de invenção historicamente explorada e desenvolvida ao ponto de podermos pensar a história da música pela perspectiva de uma história das traduções musicais. Essa perspectiva histórica frente às contínuas práticas de reescritas musicais acabam por justificar o interesse do autor em dedicarmos atividades didáticas voltadas a transcrição musical.

A história da transcrição ainda está por ser escrita e, se eu ainda estivesse lecionando, certamente, seria uma coisa que gostaria de aprofundar com meus alunos. [...] Começaria com o *Orfeu* de Monteverdi [...] chegando em Bach transcrevendo Bach. Passaria rapidamente por Liszt: suas transcrições e paráfrases, nascidas sob o signo do cosmopolitismo, popularização, propaganda e mundanismo, contribuíram enormemente para a evolução da técnica pianística e para a promoção de intercâmbios musicais [...] Com a mesma rapidez passaria por Busoni. [...] Interesse-me pela transcrição quando faz parte de um desenho, de uma visão musical [...] Também abordaria Schoenberg transcrevendo Brahms e a si mesmo, Ravel transcrevendo a si mesmo e Stravinsky transcrevendo "tudo". Outros episódios isolados, mas muito significativos, os quais gostaria de aprofundar seriam Bruno Maderna transcrevendo Gabrieli, Ghedini transcrevendo Frescobaldi e Kagel transcrevendo literalmente tudo. Mas meu verdadeiro objetivo deste estudo seriam transcrições que fossem totalmente assimiladas em um processo criativo. [...] Não se trata mais da transcrição enquanto registro escrito [...] mas como uma experiência criativa [...] Sob esse aspecto, estou particularmente interessado em três obras: *Les noces* (existem três versões desta obra-prima de Stravinsky), *Kontrapunkte* de Stockhausen (a primeira versão, inexecutável, era para orquestra muito grande: tenho a impressão de que Stockhausen conseguiu dar vida a essa obra exatamente por transcreve-la para dez instrumentos) e *Notations* de Boulez (grande obra para orquestra que transcreve e amplifica peças curtas para piano-forte escritas em 1947). Estou organizando uma semana dedicada à transcrição para o IRCAM em Paris. Vou contribuir para o projeto com os meus *Chemins*, claro, e também com o meu *Concerto* para dois pianos e orquestra onde, episodicamente, os dois instrumentos solistas convivem com a sua imagem refletida e transcrita na orquestra. (BERIO, 1996: p. 127)

Apesar de Berio apresentar um roteiro didático exclusivamente com peças ocidentais, podemos observar em outros comentários, assim como em suas obras, o interesse do compositor em trabalhar com repertórios muito diversos e que extrapolam o âmbito ocidental. O autor também questiona a ideia de uma busca por autenticidade no processo de transcrição justamente por estar mais próximo a perspectiva da transcrição enquanto transcrição, para o autor transcrever expande a interpretação para processos de reelaboração e transformação.

[...] A transcrição também é usada como recurso de comentar e assimilar elementos do passado e de outras culturas. [...] Sinto que as implicações da transcrição podem ter longo alcance. Essa é uma posição que acredito valorizar a história, não apenas a história da música; nesse sentido nos convidamos para renovar nossa percepção da história e talvez até reinventá-la, com responsabilidade, podemos nos dar a possibilidade, por inúmeras vezes, de lembrar o futuro (BERIO, 1996: p. 128)

Retomando a ideia da transcrição enquanto assimilação por recriação, Luciano Berio parece brincar ao caracterizar seu processo pessoal de transcrição do folclore enquanto um processo de egoísmo pragmático. Penso que o que esteja em jogo neste egoísmo pragmático seja um desprendimento sob a ideia de fidelidade e, ao mesmo tempo, a tradução enquanto uma potência do encontro - devir -, enquanto estímulo à uma imersão em si.

O meu interesse pelo folclore realmente não é de agora, já que quando moço escrevia falsas canções populares. Recentemente esse interesse criou dentro de mim raízes mais profundas e procurei entender, de maneira mais específica, mais técnica, os processos que regem certos tipos populares, que me atraem porque, falando de maneira simples e egoísta, encontro neles alguma coisa para aprender que é útil para mim. Estou pensando especialmente no folclore siciliano, serbo-croata e nas “heterofonias” da África central. Não sou um etnomusicólogo, sou apenas um egoísta pragmático: de fato tendo a interessar-me apenas pelas expressões, pelas técnicas populares que, de uma maneira ou de outra, podem ser assimiladas por mim sem rupturas e me permitem avançar um pouco na procura de uma unidade subjacente a dois mundos musicais aparentemente distantes entre si. (BERIO; DALMONTE, 1988: p.93-94)

É nesse sentido, da transcrição enquanto prática recorrente na tradução poética, que a concepção de transcrição em BERIO parece aproximar-se. O autor acrescenta a ideia da transcrição oferecer um caminho, análogo ao da tradução, de lidar com a obra enquanto uma espécie de texto multidimensional em contínua evolução em que a transcrição, observada por uma perspectiva histórica, implica não apenas em interpretar mas como um processo de reelaboração e transformação.

## **Literalidade e Transcrição em práticas tradicionais**

A formação de duo de violões faz parte de minha trajetória musical e, através dela, entrei em contato com uma série de reescritas de repertórios diversos desde obras para voz, alaúde e vihuela da renascença, peças para teclado de Domenico Scarlatti, Rameau, J. S. Bach, Haydn, Mozart, peças do início do século XX de Debussy, Bartók, Villa-Lobos etc. Com o tempo, ao passo que fui me aprofundando no estudo da composição e, também, de uma performance musical mais crítica e menos mecanicista e dogmática, passei a elaborar minhas próprias reescritas para a formação em duo de violões das quais passaram a compor parte fundamental das propostas artísticas dos projetos aos quais me envolvi.

As primeiras experiências partiram do procedimento de reescrita que hoje entendo como “transcrição”: transferir as informações visuais de uma partitura para outra partitura de forma a reelaborar os aspectos técnicos que o novo meio para o qual se transfere pode exigir buscando, ao máximo, não interferir na escrita de partida. Nesse procedimento de reescrita caberia, para mim, alterar a tonalidade, oitavar notas para adequar registros ou suprimir notas repetidas dentro de um acorde. Porém, se esse transferência começasse a exigir maior intervenção inventiva, passaria então a se tornar um procedimento de transcrição o qual extrapolaria a ideia de transcrição enquanto uma adaptação visual de uma partitura para outra em função de um novo meio singular.

Esse procedimento de transcrição o qual considero pouco inventivo e, de certo modo, mecanicista, não deixa de contribuir positivamente ao campo da reescrita pois, no resultado final de uma performance, tem-se a escuta da peça reescrita sob uma complexa reescrita sonora além de contribuir que o(a)s performers tenham o contato com gestualidades de outros instrumentos o que acaba por reescrever, por adição, as próprias técnicas de performance.

Nesse sentido, apresento abaixo um trabalho de reescrita sob essa perspectiva da transcrição evitando desvios, o que poderíamos chamar de uma “tradução literal”. Trata-se da terceira peça do ciclo de *Dez peças fáceis para piano*. Sz 39, de Béla Bartók. Nessa reescrita, a qual trabalhei sob a ideia de transcrição, alterei a tonalidade para Mi maior - uma terça maior acima da versão para piano - e copieei, à maneira de um *facsimile*, as informações visuais da partitura para piano.

# Dança infantil Slava

Dez peças fáceis para Piano (1908)

Béla Bartók  
(1881-1945)

Allegro (♩ = 144)

8 *p* *mf*

11 *dim.* *dim.*

22 *pp sempre cresc.* *mf* *pp*

31 *pp* *p* *p* *p*

42 *ppp* *accel.* *poco rit.* *pp cresc.*

Fig. 3 - Reescrita por transcrição (Ricardo Henrique): Ten easy pieces, III. Slovakian boys' dance, Béla Bartók

BURKHOLDER (1994) em sua proposta tipológica para o campo da reescrita, se debruça sobre as reescritas de Charles Ives e, dentre os diversos procedimentos classificados, propõe a categoria *Setting* que, basicamente opera na recriação do acompanhamento de um tema, em outras palavras, em recriar o entorno sonoro que envolve uma melodia ou mesmo, outros tipos de materiais temáticos. Segundo o autor, essa categoria de reescrita foi amplamente explorada desde a música ocidental do século XV através de *Settings* sobre uma ou mais camadas polifônicas de uma obra.

Refazer o acompanhamento de um tema torna-se um procedimento que eleva os níveis de desvio em uma reescrita de forma a extrapolar o âmbito específico do procedimento de transcrição para o âmbito complexo da coexistência de procedimentos do campo da reescrita. Um exemplo básico dessa elevação nos desvios de uma reescrita pode ser observado em uma reescrita ocidental do século XIX em que o músico Francisco Tárrega (1852-1909) reescreve, para o violão, a Mazurca n. 4 Op. 33 para piano de Frédéric Chopin (1810-1849). No exemplo, podemos observar que a tonalidade foi alterada de Si menor para Re menor e, as movimentações internas das vozes - *voicings* - recriadas de forma a gerar novos contrapontos nas vozes internas da peça. Dessa forma, compreende-se o material harmônico e o manipula sem adição ou remoção em uma espécie de reconfiguração.

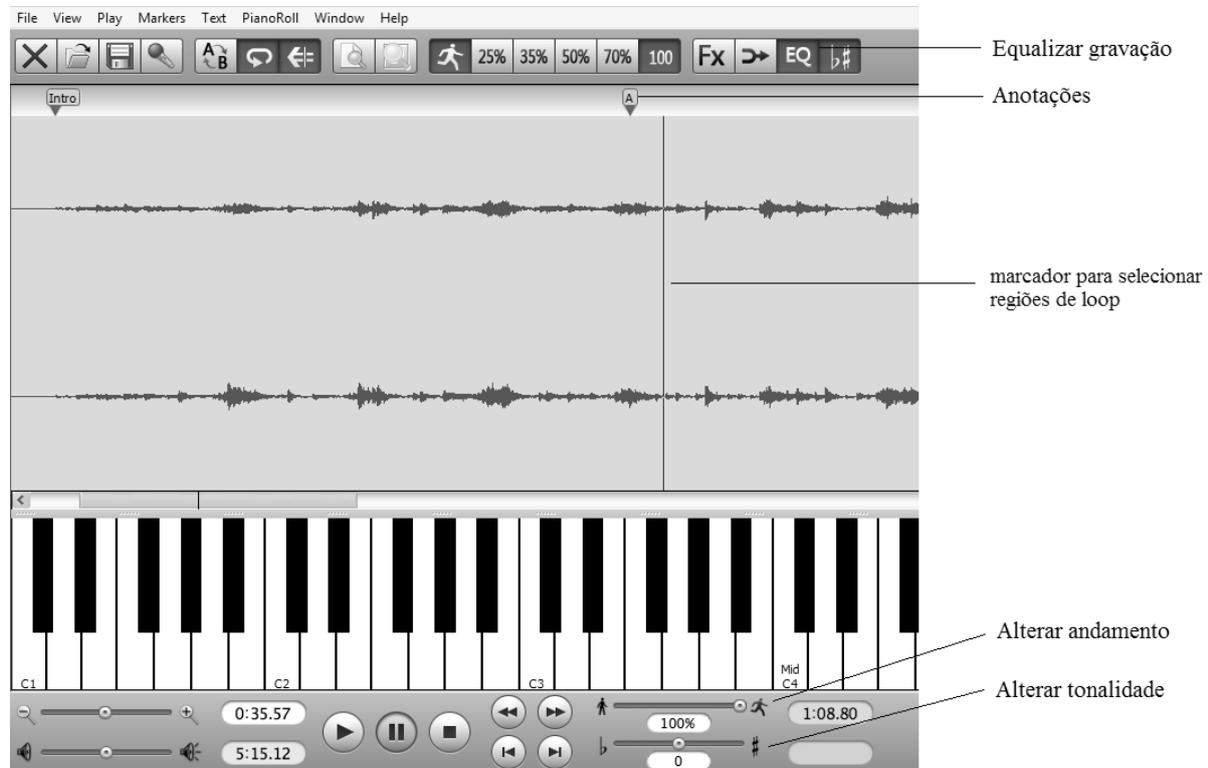
Piano	Violão
	
<p><b>Bm    F#7/B    Bm</b></p> <p>3m — 7m — 3m  f — 3M — f  5j — f — 5j</p> <p><b>f</b></p>	<p><b>Dm    A7/D    Dm</b></p> <p>f            5j            f  5j — 3M — 5j  3m — 7m — 3m</p> <p><b>f</b></p>

*Fig. 4 - Reconfigurando vozes internas na reescrita de Tárrega (direita) sobre Chopin (esquerda)*

## Um processo em Suíte milagre dos peixes

Aprofundando nessa linha de pensamento em que demonstro a transição entre uma transcrição literal (em Bartók) e uma transcrição com maiores desvios (em Tárrega) sob o foco de um procedimento de recriação do acompanhamento de temas (*setting*), prossigo agora demonstrando parte de um processo em que reescrevo com maiores desvios que os exemplos acima, a Suíte Milagre dos Peixes - reescrita para piano solo de Cesar Camargo Mariano sobre três canções de Milton Nascimento (I. Milagre dos peixes; II. Cais; III San Vicente)

Nesse meu trabalho de reescrita, consolidei como uma única fonte de referência, uma gravação audiovisual de Cesar Camargo Mariano tocando sua reescrita ao piano. Utilizando o software *Transcribe*, pude selecionar trechos para tocarem em *loop* enquanto eu tocava o violão junto com a gravação em busca de possibilidades e, também, abaixar o andamento, equalizar a gravação, realizar marcações macro formais, alterar tonalidade ou ajustar micro tonalidades etc.



**Fig. 5** - Software *Transcribe*: panorama dos recursos utilizados em minha reescrita da Suíte Milagre dos Peixes

Um primeiro exemplo de recriação do acompanhamento está entre os compassos 51 e 70. Nele, para além de reconfigurar os *voicings* percebidos, são recriadas as figuras de acompanhamento, as extensões harmônicas e os contracantos. Também ocorrem neste exemplo alterações rítmicas na melodia principal e, por fim, um procedimento de espacialização em que a melodia, a partir do compasso 59 é transferida de violão causando uma sutil espacialização e variando aspectos da sonoridade e da performance como um todo.

The image displays a musical score for guitar accompaniment, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (accompaniment). The score is marked with measure numbers 51, 56, 61, and 66. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the first system. The score concludes with a *rall.* (rallentando) marking at the end of the fourth system.

Fig. 6: Acompanhamento reescrito por mim em Suite Milagre dos Peixes (C. 51-70)

Vejamos agora o mesmo trecho na reescrita para piano criada por Luã Almeida que, comparando com minha reescrita, podemos observar distintos caminhos ao tratamento melódico, harmônico, rítmico, notacional e expressivo, caminhos que enriquecem a perspectiva de um *continuum* criativo.

Fig. 7: Reescrita de Luã Almeida - Suite Milagre dos Peixes (C. 71-93)

Por fim, nessa breve comparação entre transferimentos do piano para o violão sob a perspectiva da reescrita enquanto transcrição, busquei introduzir um diálogo entre a transcrição literária e tradução musical pelo viés da reescrita e arranjo musicais enquanto conceitos que possuem uma função em comum: complexos de recriação que operam na permanência a partir de sua atualização, compreendendo e motivando-se por sua abertura enquanto aspecto intrínseco da arte e como processo dialético e crítico mesmo em contextos mais tradicionais ou em reescritas que não possuam desvios radicais com relação ao seu ponto de partida. Um dos objetivos é, também, repensar a reescrita em procedimentos mais simples para que fortalecer a proposta de que, cada vez mais, essas práticas façam parte também do campo da pedagogia da performance.

## 1.2. Reescrita e Arranjo – *continuum* criativo

Criar a partir de uma obra ou, em outras palavras, reescrever uma obra, é um processo imanente no desenvolvimento composicional dos mais diversos períodos e regiões do mundo, formando assim um campo complexo de perspectivas e procedimentos. Considerando essa dimensão alargada, busquei neste capítulo esclarecer a maneira pela qual busquei desenvolver meu olhar frente a processos criativos históricos e pessoais sob o âmbito da recriação pela perspectiva da reescrita musical. Diferentes níveis de atualização – desvio - podem ocorrer em um processo de reescrita pois o o processo inventivo de absorver e ressignificar parte, unicamente, de nossas ficções individuais assim atualizando, coletivamente, o fluir da arte.

Nesse sentido, de certo modo, estamos sempre reescrevendo em um processo criativo ao ponto em que passamos a considerar essa indissociação de toda uma rede de imagens que nos envolve e que acabam por atuar na atualização singular que inferimos ao inventar.

A prática da utilização de um material já anteriormente formado (melodia, motivo, ostinato, encadeamento harmônico) servindo como base a uma nova composição é [...] não uma exceção à regra, mas praticamente a condição de acontecimento do próprio processo criativo, que nunca é produzido do nada, mas sim em relação constante com os modos de elaboração musical singulares de uma determinada coletividade espaço temporal. (PENHA, 2016: p.173)

### **Arranjo, transcrição e reescrita - por uma musicologia mais decolonizada**

Uma das propostas deste capítulo é discutir as terminologias “arranjo” e “reescrita” enquanto termos sinônimos por suas estruturas em comum: a coexistência de um complexo de processos e procedimentos inventivos explorados sob uma obra pré-existente. A princípio, senti que essa aproximação pudesse me levar a uma redução sob as singularidades de cada termo porém, em um segundo momento, olhando atentamente para minhas práticas de reescrita, assim como a de outro(a)s artistas, que talvez essa distinção terminológica entre os termos arranjo e reescrita fosse de ordem ideológica enquanto legitimação histórica de poderes entre música erudita e música popular. Portanto, a perspectiva em tratar estes termos como sinônimos potencializou uma vertente de musicalidade a qual busco me aprofundar: uma musicalidade inventiva e decolonizada. Nesse momento, recriações sob variados níveis de desvio – do sutil ao radical -, de épocas, regiões geográficas, gêneros e estilos distintos passaram a formar um único complexo de procedimentos e processos de invenção. Portanto, optei neste trabalho em me concentrar no uso do termo *reescrita* para todas as análises e processos criativos envolvendo recriação enquanto enquanto práticas de invenção.

Nesse sentido, para desenvolver este trabalho, optei por traduzir os termos “transcrição”,

“arranjo” e “*borrowing*”, todos, para o termo “reescrita”. Essas traduções não objetivam estabelecer um novo paradigma ou desconsiderar os esforços que os campos direcionados a esses termos tanto contribuíram, e contribuem, ao grande campo dos processos criativos em música. Como comentei acima, meu objetivo com este desvio parte de uma dificuldade em compreender, de fato, quais são as características que singularizam cada um desses termos com relação às práticas que estes termos carregaram, historicamente, e que acabam por se complexificarem na atualidade. Essa tradução, aparentemente reducionista, faz parte do processo criativo que envolve essa pesquisa sobre a reescrita musical e que a oferece enquanto uma possibilidade em rede.

### **Categorias/modalidades de reescrita**

As possibilidades de criação partindo de obras, procedimentos ou materiais já existentes são diversas e podem ser pesquisadas no campo da reescrita musical que, enquanto campo complexo, pode ser visto em uma perspectiva tipológica, constituído de diversas categorias, modalidades e procedimentos como a transposição, redução, adaptação, orquestração, rearmonização, ornamentação, improvisação, montagem, paráfrase, paródia, imitação, contrafaturação, citação, tópicos, modelagem, comentário, empréstimo, dentre tantas outras possibilidades. Por algum tempo, parte dessas práticas foram subjugadas enquanto cópias mal feitas de um original o qual deveria permanecer intocável, sendo necessário um amadurecimento, para além do campo musicológico, em direção à compreensão e acolhimento dessas práticas enquanto novas condições de permanência via atualização.

### **O campo da reescrita comporta normativas mas não é normativo**

Penso que o campo da reescrita é repleto de aberturas à inserção de antigas e novas modalidades voltadas à recriação, abarcando assim práticas ligadas às mais diversas perspectivas. Nesse sentido, a reescrita comporta categorias normativas e sistemas de estilo que, ao meu ver, são importantes enquanto identidades sonoras porém, na amplitude de uma rede complexa a qual comporta uma infinidade de categorias, a reescrita torna-se um campo não normativo.

Para este trabalho, optei em considerar todo tipo de reelaboração como uma reescrita e, a partir disso, colocar uma série de questões analíticas sobre qual, ou quais, poderiam ter sido os processos criativos que operaram e atualizaram determinada obra? O nível de complexidade dos processos de reescrita não tornou-se um aspecto determinante em encontrar exemplos musicais os quais dialoguem com minha prática e minha visão mas sim, exemplos em que a reescrita operou em função de uma musicalidade a qual, em seu resultado final, me chamou atenção artisticamente. Nessa observação em trazer uma questão sobre os processos criativos que potencializam a atualização na reescrita de uma obra, encontramos nos trabalhos de FERRAZ (2008) e PENHA (2016) olhares muito atentos sobre a noção da reescrita enquanto um campo de invenção. Em uma síntese de caráter tipológico, os autores chegam a proposta da reescrita se conectar com a tradição a partir de três grandes subgrupos de atualização: conformar, reformar, desfazer.

Caberia distinguir três maneiras pelas quais uma obra se conecta com a tradição ou as tradições que a precedem, com as quais está ligada mais ou menos diretamente. Uma primeira maneira de relação com a tradição seria aquela de uma composição que se *conforma* a uma tradição para segui-la e para dar-lhe continuidade pela permanência de um modo habitual de conceber a composição. Uma outra maneira é aquela que *reforma* uma tradição “perdida”, que busca dar voz a um povo perdido, como nos nacionalismos, patriotismos e regionalismos os mais diversos. A terceira maneira, a mais importante a uma pesquisa acerca da reescrita crítica, é aquela que *deforma* uma tradição, que traça linhas de fuga para não se submeter ao fechamento sacro que caracteriza as tradições. Essas três maneiras de conexão com a tradição (se conformar, reformar ou deformar) agem sempre em simultaneidade e em vários níveis diferentes, de tal maneira que por vezes a distinção torna-se de difícil realização. Além disso, os modos de compreender essas conexões com o passado mudam segundo a cultura, a época, o local, de tal maneira que algo que num determinado momento tenha fortemente abalado e causado uma deformação à uma tradição, possa mais tarde caracterizar um novo modo dominante de pensamento. (PENHA, 2016: p.158)

Essas categorias/modalidades que compõem o complexo da reescrita, em muitos casos, coexistem em um processo criativo favorecendo distintos níveis de desvio/atualização em uma obra, material ou mesmo perspectivas composicionais e sistemas estilísticos aos quais baseiam-se como ponto de partida, podendo chegar a ponto de desviarem-se radicalmente e tornarem as evidências de sua fonte irreconhecíveis. Porém, este trabalho concentra esforços em não cair em ciladas que possam avaliar, pejorativamente, a qualidade inventiva de um trabalho de reescrita a partir do seu nível de descaracterização com relação ao seu ponto de partida de forma a valorizar todo processo de atualização enquanto potências que agregam ao campo.

## **Berio e o comentário composicional**

PACKER discute a noção de transcrição apresentada pelo compositor Luciano Berio a partir de seus textos e, em especial, a partir do trabalho de recriação dos *Chemins*, conjunto de dez peças compostas entre 1965 e 1996 por Luciano Berio. Os *Chemins*, de maneira geral, reescrevem as *Sequenzas* (1958-2002), conjunto de peças solistas, ampliando sua instrumentação e explorando a reescrita musical enquanto tradução ou, transcrição de forma que as *Sequenzas* para instrumentos solistas se deslocam para uma nova situação e tornam-se materiais a novos processos criativos.

[...] Berio tem em vista um tipo de „transcrição“ que difere em ao menos dois aspectos da aceção mais usual do termo. Nos *Chemins*, não se trata de reelaborar os enunciados das *Sequenzas* em um outro meio instrumental, tampouco de produzir uma versão orquestral das mesmas. Nos *Chemins* os conjuntos instrumentais acrescentados desenvolvem um mecanismo de transcrição que atua em vários níveis da escritura das *Sequenzas*, operando desde a amplificação acústica de elementos locais e explícitos, até a absorção e o desdobramento de ideias composicionais e de princípios de organização formal implícitos na construção das peças solistas. (PACKER, 2018: p. 1).

PACKER realiza uma análise mais detalhada sobre a relação de reescrita envolvendo a *Sequenza VII* (1969), para oboé, e a *Chemins IV* (1975), para oboé e cordas concluindo que, no processo criativo que transcrita a *Sequenza VII* ocorre uma modalidade específica de reescrita a qual descreve como *comentário composicional* que consiste em, criar uma nova obra mantendo inalterada a obra de origem.

Enquanto amplifica o corpo sonoro das *Sequenzas*, refletindo e proliferando seus traços exteriores característicos – no que chamamos acima de transcrição *in loco* e „em tempo real“ –, “o conjunto acrescentado traz para a superfície e desenvolve processos musicais que estão escondidos e comprimidos na parte solista”. [...] Essa possibilidade de transcrever a “ideia” e de atuar em níveis “formativos”, ou seja, no nível da escritura propriamente dita, de uma obra preexistente por meio de uma nova operação, estende a transcrição na direção do que Berio chamou de comentário.(PACKER,2018:p.2)

### **Abertura composicional - toda obra acabada possui latências**

A noção de uma reescrita composicional que mantém preservada sua obra de partida e, a partir disso, constrói uma nova obra, passa a ser observada enquanto modalidade de “comentário composicional” a qual atua a partir aberturas e desdobramentos composicionais frente a possíveis latências ou, em outras palavras, aspectos que não se manifestam explicitamente em uma obra e que, conseqüentemente, acabam por favorecer desdobramentos composicionais sob essas aberturas.

Na medida em que se volta para obras já acabadas e busca desdobrá-las através de uma extensão de seus próprios processos, o comentário se caracteriza por uma operação de abertura intrínseca, cujo princípio se encontra já – ainda que em estado latente – nas próprias obras comentadas. [...] Designamos por abertura composicional: uma potencialidade que emerge da tensão entre o acabamento de uma obra e o inacabamento dos processos composicionais que lhe são inerentes. O reconhecimento de processos latentes em uma obra permite entrever uma multiplicidade de caminhos composicionais ainda não percorridos – i.e. que excedem a atualidade da obra. Sendo apreensíveis de modo específico, tais latências configuram-se como vetores de uma abertura que, segundo nossa hipótese, seria imanente às obras „acabadas“. (PACKER, 2018: p. 3)

### **A análise enquanto processo criativo coloca a imanência**

Em síntese, essa noção de comentário composicional participa do complexo de modalidades de reescrita e contribui com uma prática de invenção que busca desdobrar aspectos implícitos na própria obra. Porém, considero relevante destacar que uma análise em busca de latências presentes em uma obra torna-se um processo criativo por parte do observador ou, em outras palavras, uma análise pode ser considerada como um processo de recomposição o qual fazemos escolhas e buscamos um caminho frente a possibilidade de outros tantos possíveis. Nesse sentido, o desdobramento de uma latência acaba sendo um estímulo da obra enquanto do observador do que da própria obra.

Não é de se supor, portanto, que a leitura de uma peça musical, por mais aguda analiticamente que seja, possa dar conta de reconstituir um percurso criativo. Acessar o campo de virtualidades de uma obra não corresponde, portanto, a desvendar seus processos mas a interrogá-los, perseguindo os rastros de uma ação composicional já realizada e reconhecendo, quando for possível, a consistência objetiva que tais rastros – as latências – assumem na obra „acabada“. (PACKER, 2018: p. 43)

Vejam os dois exemplos de comentário composicional de trabalhos de reescrita sobre o repertório barroco. Encontramos, em diversos períodos históricos da música, modalidades de reescrita musical que desdobram latências frente obras preexistentes as quais a servem de ponto de partida. Um exemplo pode ser observado no *Concerto em Re Maior, BWV 972*, para cravo o qual reescreve, por J. S. Bach (1685-1750), o *Concerto para violino, RV 230*, de Antonio Vivaldi (1678-1741).

O uso de polifonias latentes é recorrente na escrita barroca para instrumentos solos e consiste, em linhas gerais, na simulação de duas vozes a partir da escrita de uma única linha melódica. No exemplo abaixo é possível observar esse tipo de escrita nos atentando as notas repetidas (Ré) enquanto uma voz pedal e a nota que a prossegue enquanto uma segunda voz. Essa polifonia latente me parece ser mais explícita no início do terceiro tempo (re DO re MI) ao ponto que se desfaz no contratempo do terceiro tempo. Por tanto, essa linha ascendente do terceiro tempo, parece ter sido desdobrada por Bach nos tempos um e dois, caracterizando-se assim como a polifonia latente enquanto uma latência desdobrada por Bach.



**Fig. 8:** Explicitando polifonia latente na tradução Explicitando polifonia latente na tradução  
*BWV 972, Bach (acima) e RV 230, II. Larghetto, Vivaldi. (c. 28)*

### **Reescrevendo cello para violão 11 cordas (*catabasis*)**

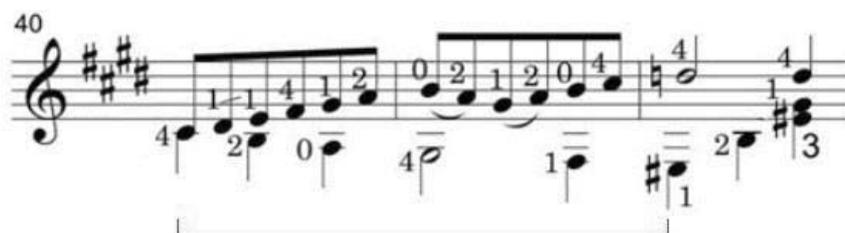
Em minha parceria com o violonista e professor Paulo Martelli, pudemos nos debruçar na análise de figuras retóricas musicais enquanto possibilidade de detectar latências nas suítes para cello de J. S. Bach no intuito de, a partir disso, realizar reescritas para o violão de 11 cordas que explorassem as contribuições da reescrita por comentário composicional. Após realizar uma análise das principais figuras retóricas presentes na Suíte II - BWV 1008 - para cello chegamos a conclusão que a figura de estruturante no *Preludio* era a figura de *catabasis*

que, segundo (BARTEL, 1997. p. 214), trata-se de uma passagem musical descendente, que expressa imagens ou afetos negativos, de lamento, submissão ou humildade. Nesse sentido, passamos a considerar a *catabasis* enquanto uma latência na obra de forma a nos servirmos desta figura para a reescrita de algumas passagens. Um exemplo desse desdobramento ocorreu entre os compassos 16-18 do *Minueto II*. Analisando primeiramente a partitura de partida para cello, destacamos as figuras retóricas de *anabasis*, *circulatio* e *salto duriúsculus*.



**Fig. 9:** J. S. Bach, BWV 1008, Minuet II – *anabasis*, *circulatio* e *salto duriúsculus* (facsimile, c.16-18)

Nesse sentido, diversas possibilidades de reescrita poderiam ser realizadas para o trecho destacado. A opção adotada, nesse momento, foi a de realizar um comentário composicional enquanto latência observada não somente na Suíte mas, também, na própria maneira pela qual Bach reescreveu diversas obras de outros artistas. Por tanto, a opção foi criar uma nova linha melódica sob figuração de *catabasis* em contraponto por movimento contrário com a linha preexistente.



**Fig. 10:** Minuet II - *catabasis*, *anabasis* e *circulatio* (Martelli, c.16-18)

Reescrita e arranjo são, em meu ponto de vista, termos sinônimos pois partilham, em linhas gerais, de um mesmo complexo de processos e procedimentos de recriação. O empenho em eleger a reescrita ou o arranjo como processo criativo mais culto, genial ou fundamentado tem suas raízes em ideologias colonizadoras. Apesar de parte da produção musicológica atual ainda preservar ideologias, reescrita e arranjo, vistos como um único complexo de procedimentos e processos de recriação favorecem, em meu ponto de vista, um ambiente plural e fértil no campo da música.

Esses termos aparecem durante a história da música contendo uma diversidade de procedimentos composicionais e hoje observamos a coexistência de uma rede complexa de procedimentos e processos que acabam por colocar em colapso as tentativas que buscam distinguir as características singulares entre uma reescrita e um arranjo. Não se trata aqui de decidir se o termo apropriado é *arranjo* ou *reescrita* mas sim, de propor que estes sejam antônimos frente o mesmo campo complexo de procedimentos composicionais que, historicamente, envolvem a invenção a partir de distintos níveis de desvio a partir de obras/materiais alheios. Nesse sentido, proponho que seja possível optar pelos termos *arranjo* ou *reescrita* enquanto possibilidades de tradução em uma concepção musical e que, portanto, uma busca em definir suas singularidades possa nos levar a um falso problema conceitual. Perspectivas da tradução literária – *transcrição* - também serão pensadas aqui enquanto reescritas em uma aproximação fértil e crescente no âmbito da musicologia atual.

Partindo da obra de Pixinguinha, ARAGÃO (2001), pensa a natureza e os limites do arranjo, discutindo possíveis processos de transformação que serviram de camadas de linguagem a construção de novos padrões estilísticos e, por sua vez, favorecendo novas perspectivas à música brasileira.

NASCIMENTO destaca que em contextos diversos, o conceito de arranjo pode trazer noções distintas e associar-se como a orquestração, instrumentação, harmonização, acompanhamento, distribuição de vozes, rearmonização, variação, versão, adaptação, transcrição, redução, cópia, tradução, transporte, reelaboração ou recomposição, nova roupagem, entre outras.

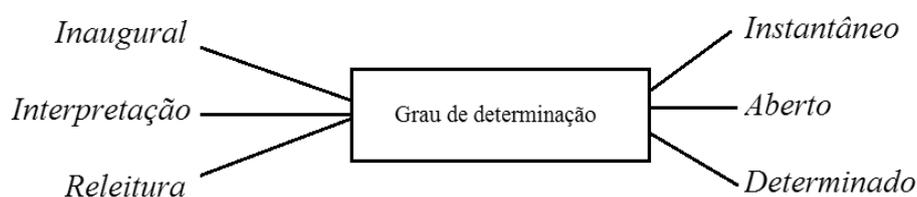
Um mesmo arranjo pode trazer rearmonização, variar temas ou fragmentos melódicos, adaptar a formação instrumental para uma outra (ampliada, reduzida, alternativa), incluir trechos transcritos, apresentar diferentes texturas, pode em certos casos até “recompôr” uma obra. Por outro lado, examinando os significados atribuídos a esses termos em variadas situações, notamos que um mesmo termo pode ser empregado em referência a realizações distintas, ou que mais de um deles igualmente abriguem certa idéia ou ação específica. (NASCIMENTO, 2011: p. 11)

O autor busca avançar a partir de uma proposta tipológica ao complexo do arranjo partindo de três categorias principais ligadas ao nível de desvios com relação ao ponto de partida:

- 1) *Arranjo inaugural*: a partir do enunciado simples reescreve o enunciado ampliado;
- 2) *Arranjo de interpretação*: dialoga com um arranjo como ponto de partida trazendo novas tinturas estilísticas;
- 3) *Arranjo de releitura*: sintetiza uma nova criação a partir do material que se apropria.

E, a partir dos diferentes níveis de desvio, parte-se para suas distintas abordagens no momento da performance:

- a) *Instantâneo*: quando realizado no momento em que é executado e no qual o que preexiste é apenas o enunciado simples;
- b) *Aberto*: quando tem partes indeterminadas para serem reescritas pelos(a)s performers;
- c) *Determinado*: quando a partitura é concebida detalhadamente a qual o(a) performer deve se ater.



**Fig. 11:** Uma tipologia ao arranjo: níveis de desvio e graus de determinação.

A aparente diluição de terminologias que buscam consolidação no campo musicológico não tem o intuito de generalizar ou pragmatizar mas sim, de contribuir para uma perspectiva da reescrita enquanto um campo complexo do qual permite observarmos sua distribuição, sempre singular, nas mais diversas manifestações musicais.

Esbocei uma Tipologia do Arranjo na qual procuro discriminar diferentes modos e propósitos de se arranjar música popular. Quanto à primazia poética o arranjo pode ser *Inaugural*, quando compõe o Enunciado Ampliado em primeira mão, *de Interpretação*, quando dialoga com o original de modo a dar novas tinturas estilísticas, e *de Releitura*, quando sintetiza uma nova criação a partir do material de que se apropria. Quanto ao grau de predeterminação o arranjo pode ser *Instantâneo*, quando realizado no momento em que é executado e no qual o que preexiste é apenas o Enunciado Simples, *Aberto*, quando o que se faz soar tem partes indeterminadas a cargo da criação/execução dos músicos partícipes do intento fonográfico, e *Determinado*, quando a partitura é concebida totalmente e em detalhes pormenorizados, aos quais o músico que a executa

tem que se ater. Quanto ao meio fônico o arranjo pode ser para *Instrumento Solo*, *Camerístico*, ou *Orquestral*, sendo ainda necessário perceber sua eventual inclinação *Experimental*, *Estandartizada* ou *Crítica*, que em geral se subordina a finalidades orientadas por *questões musicais*, ou um *apelo funcional* (atender a demandas específicas) ou ainda o *caráter representativo*, sem que essas possibilidades sejam excludentes, ao contrário, havendo nelas algum grau de coextensibilidade e imbricação. (NASCIMENTO. 2011, p. 8)

A não segmentação entre reescritas em música popular e reescritas na música de concerto busca aqui evitar um falso problema em buscar caracterizar as singularidades entre termos que podem ser sinônimos frente a alta complexidade que envolve a coexistências de procedimentos de reescrita na atualidade como é o caso dos termos transcrição, arranjo e reescrita. Em alguns casos, buscar uma latência verdadeira pode nos levar a antigos erros musicológicos em que buscavam-se o “verdadeiro sentido de uma obra”, e que me faz lembrar Rubem Alves ao dizer “um mar que se compreende não passa de um aquário”.

Uma observação crítica não escapa dos processos de modulação de imagens formando assim uma olhar que diz muito mais sobre as latências do observador e que, assim, deságua em um oceano de possibilidades, às vezes até antagônicas, de reescrita. Essa observação se vale pela noção da análise musical ser uma prática de invenção, porém acredito ser relevante seguirmos avançando nessa modalidade. Manter a prática da atualização enquanto componente de desenvolvimento de uma musicalidade universal e decolonizada na prática de um(a) artista torna-se uma proposta central neste trabalho.

Fechar, fechar, fechar, se este é o rumo de uma “angústia da influência”, não é o rumo do diferencial. Não se trata de buscar o novo, mas de manter, na música, o ato de tornar sonoras as forças não sonoras – bem como na pintura, tornar visuais as forças não visuais. Manter a máquina da atualização de musicalidades virtuais em operação. Tornar sonoro aquilo que não era dedutível do presente ou do passado. Tornar sonoro o futuro. (FERRAZ, 2005: p. 70)

### 1.3. Reescrita e *Borrowing* – uma perspectiva tipológica

BURKHOLDER (1995) em seu artigo *The uses of existing music: music borrowing as a field*. propõe pensarmos a complexidade da reescrita pelo viés de uma organização tipológica de forma não a cristalizar uma lista de procedimentos mecânicos mas sim, de contribuir para um processo sempre aberto para revisões e modificações. O autor traz uma proposta tipológica sobre a noção dos processos de recriação conhecidos como *borrowing* propondo que este conceito seja observado enquanto um campo devido a presença de uma diversidade de procedimentos e perspectivas, ao longo da história, que o comportam.

Em minha leitura deste artigo, tomei a decisão de traduzir o termo *borrowing* (empréstimo), para "reescrita". Burkholder, em um primeiro momento, levanta uma problemática ao campo musicológico, que consiste em julgar pragmática a maneira como a reescrita é generalizada no campo da análise musical como sendo "citações" (*quotation*). Estimulando consciência sobre a existência de uma complexa diversidade de possibilidades em que uma obra pode ser atualizada, não somente na composição mas também na performance musical e na própria escuta, uma investigação em direção a uma tipologia da reescrita poderia favorecer a habilidade de distinguir características de recriação entre diferentes práticas e contextos assim como incorporá-las, de maneira pessoal, em processos criativos e perceptivos. Burkholder estruturou uma série de categorias de reescrita a partir de um trabalho analítico sobre *borrowings* em obras de Charles Ives nos trazendo a seguinte síntese tipológica:

**Modelagem** - Utilizar estruturas formais ou procedimentos composicionais enquanto modelos para operarem com outras variáveis. A reescrita trabalha sobre um operador modelar gerando uma nova música que não é mais a qual se partiu (exemplos: Ives - *Holiday quickstep*; *Slow March*; *Polonaise*)

**Variação** - variar um motivo, frase ou tema melódico por técnicas como redução, aumento, ornamentação, interpolação etc. (exemplo: Ives - *Fantasia on Jerusalem the golden*)

**Paráfrase** - Utilizar um tema existente para formar uma nova melodia ou motivo (exemplo: Ives - *Fantasia on Jerusalem the golden*)

**Paráfrase estendida:** Utilizar um tema existente para formar um novo tema completo **Arranjo e transcrição** - Transferir uma obra para outro meio instrumental (exemplo: Sonata Op. 14 n.1 de Beethoven arranjada para quarteto de cordas por Beethoven).

**Setting** - Trocar o acompanhamento de um tema pela criação de um novo acompanhamento.

**Cantus firmus** - criar uma linha melódica contrapontística a partir de uma linha melódica pré existente

**Medley** - sequenciar dois ou mais temas, relativamente completos, um após o outro. **Quodlibet**

- colocar dois ou mais temas (ou fragmentos de temas) em contraponto ou em sucessões rápidas (exemplo: Ives - *Sketch*, 1890)

**Alusão estilística** - alusão não a uma obra específica mas a um estilo geral ou tipo de música a partir de seu possível sistema de estilo.

**Cumulative setting** - uma forma complexa em que um tema, um tema reescrito ou melodia parafraseada de um ou mais temas existentes são apresentados por completo no final do movimento, precedendo-se pelo desenvolvimento de motivos do tema, fragmentando ou alterando a apresentação do tema e expondo contra cantos. (exemplo: Ives - *fugue in four keys on the shining*, 1896-1903)

**Citação programática** - acrescentar um programa extra musical ou ilustrar parte de um texto preexistente de outra obra

**Colagem** - uma citação ou tema parafraseado adicionado na estrutura de uma obra (exemplo Ives - *Country band march*, 1903).

**Patchwork** - fragmentos de dois ou mais temas são costurados juntos, as vezes elididos sobre paráfrase e as vezes ligados pelas interpolações de Ives (exemplo: Ives - *Largo cantabile; Hymn*, 1904)

### **Organizando algumas categorias do complexo da reescrita**

Para este levantamento e descrição, mais pragmáticos, de Burkholder, busquei adicionar mais algumas modalidades advindas de minhas práticas e, também, dos trabalhos de FERRAZ (2008), PENHA (2016) e PACKER (2018).

**Rearmonização/atualização sonora:** Reescrever um acorde ou progressão de acordes sob qualquer contexto harmônico (tonal, modal, atonal, híbrido, aberto) podendo alterar a estrutura dos voicings, o tipo de abertura, as qualidades intervalares, consonâncias e dissonâncias, extensões, inversões etc. Pode-se ampliar uma harmonia acrescentando ou removendo notas, por perspectivas tonais, modais, não tonais ou também por perspectivas espectrais em direção a manipulação dos diversos componentes, para além das alturas, que constituem um complexo sonoro como inharmonicidades, criação de fundamentais virtuais, articulações, temporalidade, ressonâncias, tessituras, intensidades, etc.

A rearmonização também pode ser pensando enquanto procedimento de cruzamento de perspectivas harmônicas, como por exemplo na reescrita, por rearmonização dodecafônica, que Alban Berg realizou no Adágio de seu Concerto para Violino sobre a cantata n.60 - *O Ewigkeit du Donnerwort*" de J. S. Bach sendo a melodia dessa cantata, também uma reescrita de Bach sobre melodia coral de Johann Rudolf Ahle. Villa-Lobos também vai rearmonizar por cruzamento de concepções harmônicas em momentos por exemplo em que melodias folclóricas brasileiras ou mesmo tópicas do choro são acompanhadas por uma perspectiva polimodal.

Esse tipo de rearmonização em que concepções harmônicas, tradicionalmente consideradas distintas, se cruzam ou se substituem em uma espécie de técnica harmônica estendida, passam, com o tempo a serem assimiladas e tornam-se técnicas harmônicas tradicionais, tradições inventadas que atualizam a arte abrindo, gradualmente e coletivamente, novos sistemas de estilo e serem atualizados.

**Reescrita tecnomórfica:** alterar o meio de uma obra eletroacústica para instrumentos acústicos.

**Alusão a uma espacialidade de escuta:** Toda reescrita, de alguma maneira, favorece uma nova situação de escuta porém, uma das categorias propostas por FERRAZ se direciona em um trabalho mais espectral direcionado e simular uma situação de escuta a partir uma reelaboração sonora mais radical.

a escuta de uma recordação distante, a escuta dentro d'água, a escuta eletroacústica entre os instrumentos acústicos etc. Não se trata assim de um campo científico (como se pretende na música espectral), mas de um campo de invenção alimentado justamente pela imaginação de tais situações e pela especulação de quais seriam as pertinências acústicas de tais situações de modo a possibilitar inclusive o uso de recursos como analisadores de espectro ou quantizadores diversos para a potencialização deste campo de imaginação (campo de invenção de imagens sonoras). (FERRAZ)

Silvio comenta que, em seu ciclo de peças *Arcos para Giacometti*, para trio ou duo de cordas, uma espécie de textura de fundo a partir de colagens de excertos de peças de Vivaldi (*Sinfonia em si menor, al Santo Sepolcro* e trechos do "Verão" das *Quatro Estações*.) buscando criar uma sensação de escuta dessas peças de Vivaldi em meio ao vento, de dentro de uma caixa reverberante de vidro, ou ainda com o ouvido semi-coberto pela mão em concha. (FERRAZ, 2008, p. 50)

**Sampleamento:** samplear é um processo de reescrita que consiste em utilizar amostras de sons pré-gravados - *samples* - para construir uma textura de acompanhamento em uma composição musical. É comum o sampleamento utilizando discos de vinil e samplers em que amostras de áudio dos discos são levadas aos Samplers para que possam ser manipuladas (andamento, transposição tonal e microtonal, efeitos de timbre etc) e colocadas em loop para formar uma das camadas de uma composição musical. O sampleamento é muito comum, por exemplo, nas reescritas do grupo Racionais MC's em que as amostras abarcam uma ampla diversidade de amostras de áudio a partir de estruturas rítmicas, melódicos, harmônicos, excertos cantados de outros artistas e também do próprio grupo advindos de outras composições, ruídos, falas jornalísticas, depoimentos e denúncias etc. O sampleamento permite a construção de colagens e montagens complexas podendo assim, ser considerada como um processo de continuação de perspectivas de sonoridade e tecnologia em música exploradas na música do século XX.

Samplear é o processo de emprestar e manipular passagens de músicas de gravações publicadas usando um sampler. Os DJs se apresentam ao vivo com grupos de jazz/hip hop programando amostras específicas para interagir musicalmente com os artistas da seção rítmica. [...] A primeira técnica é *chopping*, que é segmentar uma frase em várias partes e adicionar material ao segmento ou retirar elementos da faixa. *Lifting* é retirar frases de uma faixa e colocá-las em outras áreas da música sem alterar a frase. A *Splicing* é o corte de uma amostra, eliminando palavras ou frases musicais e combinando os dois segmentos restantes criando uma nova frase. Por fim, o *loop* é pegar uma frase sampleada e repeti-la várias vezes. (REDFIELD, 2022: p. 58-59)

**Reescrita de um complexo gestual:** Um complexo gestual pode ser aproveitado, independente de suas relações com as alturas específicas que o constituem. Um exemplo poderia ser o aproveitamento literal ou reformado de uma figuração de arpejo como o gestual idiomático dos arpejos do Estudo 1 para violão de Villa-Lobos ou, a contrafaturação de gestualidades do violino solo na entrada do quarteto n.2 de Brian Ferneyhough reescritos para violão solo. Compreende-se aqui o complexo composicional que envolve a construção de um gesto e, conseqüentemente, seu inevitável potencial em ser atualizado. FERRAZ comenta sobre a reescrita de complexos gestuais em uma de suas composições:

Em outras passagens de *Arcos para Giacometti* outras formas de reescrituras são empregadas. Em “Adagio”, terceira peça do ciclo, a referência são as passagens com arco forte e rapidamente raspado da tempestade do “Verão” das *Quatro estações*. É o gesto instrumental que é levado em conta na reescritura – gesto que será lentamente deformado. (FERRAZ, fórmula da reescritura)

**Reescrita de um gesto melódico - "ideia-gesto":** A partir da observação de um gesto melódico, cria-se, a partir de um traço reescrito, uma ideia-gesto baseado nessa observação. Um exemplo seria, tomar como ambiente de reescrita, a maneira pela qual uma apoiatura melódica é utilizada em determinada obra em observação, como comenta fazer, FERRAZ (2008) em sua obra *Lamento*:

[...] Em *Lamento* as apoiaturas são tomadas como principal elemento composicional. A primeira parte da peça (visto que a peça toda é cortada por duas incrustações) é praticamente toda de apoiaturas reescritas. As apoiaturas passam assim por uma série de variáveis das quais cito três como exemplo: apoiaturas simples de uma só nota, amplas apoiaturas de mais de uma nota (estas duas formas são observáveis logo na primeira linha da peça) e os *gruppetti* em notas rápidas. (FERRAZ, 2008, p. 53)

**Contrafaturação (*Contrafacta/Contrafato/Contrafactum*):** O contrafato é um processo de reescrita historicamente explorado e consiste na substituição do conteúdo de uma das camadas (textual, melódica, harmônica ou rítmica) por um novo conteúdo compatível a estrutura geral como por exemplo, trocar a letra de uma canção mantendo as alturas e valores rítmicos da melodia, alterar uma melodia mantendo progressões harmônicas, alterar temas mantendo macroforma e/ou modulações entre sessões, manter estrutura rítmica da melodia alterando alturas etc. Na idade média ocidental, assim como em outros períodos, o contrafato foi utilizado para alterar textos de obras vocais de forma a manter-se a melodia da obra de partida. No âmbito do jazz, do choro e de diversos outros gêneros do século XX, a prática do contrafato se faz muito presente no sentido de manter a macroforma e as progressões harmônicas de um tema, substituindo a melodia por uma nova. Nesse contexto, algumas formas de improvisação trabalham com uma certa ideia de contrafaturação em tempo real ao ponto que, após apresentarem o tema, improvisam novas melodias baseando-se na estrutura formal e harmônica do tema apresentado. Também considero um tipo de contrafaturação o aproveitamento de um complexo gestual alterando apenas as alturas.

Retomando a discussão sobre o *leadsheet* enquanto “enunciado de simples” e seu potencial em reescrever-se em um “enunciado ampliado”, um *leadsheet* pode reescrever-se a maneira de um *contrafato*. Porém, um pouco diferente da improvisação, o contrafato é a invenção de um novo tema amparando-se por estruturas formais completas e gerando uma nova *leadsheet* - um novo enunciado simples - para as diversas práticas de reescrita. Uma vasta quantidade de temas foram compostos como contrafato do tema *I got rhythm* de George Gershwin

gerando um campo de reescrita coletiva conhecido por *rhythm changes*. Um exemplo de reescrita por *rhythm changes* pode ser observado em *Passport* de Charlie Parker, um dos diversos temas escritos pelo compositor a partir de processos de reescrita por contrafaturação baseados no tema *I got rhythm* de George Gershwin.

The image shows two musical staves. The top staff is for 'Passport' in B-flat major, 4/4 time, with a key signature of two flats. The melody is written in eighth and quarter notes, featuring a triplet of eighth notes. The chord progression is: Bbmaj7, Cm7, F7, Dm, G7, Cm7, F7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, E°, Bbmaj7, G7, Cm, F7. The bottom staff is for 'I got rhythm' in B-flat major, 4/4 time, with a key signature of two flats. The melody is written in quarter and eighth notes. The chord progression is: Bbmaj7, Gm, Cm7, F7, Dm, Gm, Cm7, F7, Bb7, Ebmaj7, E°, Bbmaj7, F7, Bbmaj7, F7.

Fig. 12: *Passport* de C. Parker (superior) - contrafato sobre de *I got rhythm* de G. Gershwin. (Sessão A)

No decorrer do século XX, o contrafato vai ganhando diversas aplicações, chegando a distintos níveis de atualização de sua moldura referencial. Em *Cheap Imitations* (1977, violino solo), John Cage (1912-1992) realiza um procedimento de reescrita sob o primeiro movimento de *Socrate* (1919, orquestra e vozes), de Erik Satie (1866-1925). *Cheap Imitations* tem sua origem no trabalho de transcrição que Cage realizou sobre *Socrate* para a dança *Idyllic song* de Merce Cunningham porém, devido a problemas com os direitos autorais de Erik Satie, Cage reescreveu o primeiro movimento de forma a conservar todas as estruturas rítmicas da melodia e alterar seus perfis intervalares.

The image shows two musical staves in 2/4 time. The top staff is John Cage's 'Cheap imitations' and the bottom staff is Erik Satie's 'Socrate'. Both staves show rhythmic patterns with notes and rests, illustrating the rhythmic contrast between the two pieces.

Fig. 13: Contrafato rítmico em *Cheap imitations*: John Cage (cima) e *Socrate*, Erik Satie (baixo). (c. 10-13)

**Reescrita didática:** adicionar, remover, alterar, simplificar ou complexificar quaisquer componentes de uma composição musical com intuito de favorecer um objetivo de ensino, por exemplo: (i) reharmonizar uma melodia adicionando dominantes secundários para que essas funções sejam compreendidas no estudo do campo harmônico tonal; (ii) reescrever uma figura de acompanhamento baseado-se em digitações ou figurações rítmicas específicas a serem demonstradas/praticadas; (iii) criar vozes com diferentes níveis de dificuldade buscando agregar heterogeneidades de nível em grupos de camera, dentre outros tantos exemplos possíveis.

No exemplo abaixo, reescrevo, para o violão, a harmonia e figura de acompanhamento da canção

*Mal de mim*, de Djavan, com o objetivo de simplificar essas estruturas para um primeiro contato de performance com a canção. Nesse momento, busco uma organização visual que facilite a leitura no âmbito da compreensão macroformal e, também, proponho manter a levada de mão direita (simplificada) durante toda a canção de forma a reduzir, momentaneamente, toda uma diversidade de variações rítmicas possíveis.

Reescrita  
Ricardo Henrique

## Mal de mim

Djavan

The musical score is written in 4/4 time and consists of four measures per system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system includes a melodic line with notes and rests, and a bass line with chords. The second system is labeled 'A' and contains four measures of chords. The third system is labeled 'B' and contains four measures of chords. The fourth system is labeled 'fim' and contains four measures of chords.

**System 1:** Cm<sup>7(9)</sup> Eb<sup>7(9)</sup> Abmaj<sup>7</sup> Db<sup>7(9)</sup>  
*levada violão*

**System A:** 5 Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7(b13)</sup> Cm<sup>7(9)</sup> Cm<sup>7(9)/Bb</sup> Ab<sup>7(#11)</sup> Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7(b13)</sup>

**System B:** 9 Cm<sup>7(9)</sup> Eb<sup>7(9)</sup> Abmaj<sup>7</sup> Db<sup>7(9)</sup>

**System fim:** 13 Cm<sup>7(9)</sup> Eb<sup>7(9)</sup> Abmaj<sup>7</sup> Db<sup>7(9)</sup>

Fig. 14: Reescrita didática sob a canção *Mal de mim* de Djavan. (Ricardo Henrique)

## Um processo de reescrita sobre *Velho Piano* de Dori Caymmi e P.C. Pinheiro<sup>2</sup>

### **Leitura à primeira vista: da gravação à reescrita de um *lead sheet***

Pensando sobre a reescrita e o arranjo enquanto termos sinônimos iniciei, junto ao cantor André Segolin, um processo criativo sob a canção brasileira *Velho Piano* de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro. O ponto de partida deste processo foi, primeiramente, ouvir gravações e experimentar reescritas sem o uso da notação, apenas cantando e explorando o violão de forma a buscar uma assimilação por práticas de recriação. Em um segundo momento, reescrevi, em forma de *lead sheet*, a melodia, harmonia e macro forma, mesclando aqueles aspectos absorvidos por experimentações pessoais e gravações de referência. Elaborado este mapa, analisei essas harmonias, melodias e formas observando características gerais tais como: possíveis concepções sonoras, contrastes estruturais e diálogos - por adequação ou negação -, com sistemas estilísticos diversos. Feito este trabalho, havia comigo então uma proposta de performance a qual seria, uma nova referência a ser reescrita nos ensaios. Nos concentramos em reescrever, coletivamente, a seção B da canção.

### **Catabasis enquanto uma latência a desdobrar-se**

A harmonia que passei a considerar como ponto de partida para essa análise compreende o processo inicial de reescrita pois, a partir de algumas gravações sob diversas formações instrumentais distintas, busquei eleger uma identidade sonora que pudesse ser, ao mesmo tempo, latência desdobrada e latência a se desdobrar. Algumas progressões harmônicas que reescrevi a partir da gravação do disco *Dori Caymmi 1982* são, comumente classificadas como “modernas” e, talvez esse rótulo vago exista por se tratar de uma harmonia que atualiza, também pelo cruzamento modal, normativas tonais recorrentes em gêneros como o choro, o samba e o jazz em suas vertentes mais antigas.

Para a reelaboração do acompanhamento harmônico acolhi, enquanto ideia-gesto, algumas movimentações cromáticas e paralelas da harmonia de referência como por exemplo, as progressões normativas de ii-v descendentes passando pelos pólos de D, Db e Cm. Chamei este gesto cromático descendente de *catabasis* me valendo das figuras retóricas musicais enquanto estruturas modelares e metafóricas que, segundo BARTEL (1997. p. 214), simbolizou, na música poética, a expressão de imagens ou afetos negativos, de lamento,

---

<sup>2</sup> Performance autoral:

[https://drive.google.com/file/d/1gU8l42Btt\\_9sv4iJtAhGgphbly5545-z/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1gU8l42Btt_9sv4iJtAhGgphbly5545-z/view?usp=sharing)

submissão, humildade ou também, a descida ao reino dos mortos. A *catabasis* enquanto ideia-gesto para outros contextos foi, aqui, um recurso de cruzamento a servir de impulso a reescrita que foi sendo observada enquanto uma latência da própria canção não somente pelo desabar dos movimentos harmônicos e melódicos mas, também, por sua poesia de descrença no amor o vislumbrando como um engano que o cotidiano desgasta e desfaz.

The image shows a musical score for the song 'Velho Piano'. It consists of two staves of music. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 66. The music features a melodic line with triplets and a harmonic line with chords. The lyrics are: 'Ah o'a - mor cau - sa'es - pan to'o- mor\_ é o'en - ga - no que traz\_ de-sen - ga - no por trás\_ e no'en a tempo mp - tan - to to-do ser hu - ma-no por e-le faz pla - nos de-mais er - ra de- mais'. The chords are: Em7(9)11, A7(13)b9, Dmaj7, Ebm7(9)11, Ab7(13)b9, Dbmaj7, F#7(b13), and Cm7(9).

Fig. 15: *Catabasis* enquanto latência na canção Velho Piano. (leadsheet autoral)

### ***Intermusicality* para pensar a harmonia de Velho Piano**

Berio comenta sobre a reescrita ser, também, um processo motivado por considerações analíticas, sendo possível, por este caminho, criar uma nova composição enquanto resultante analítica. Considerando a reescrita enquanto ato criativo, aproveitamento dessa ideia para propor a construção de uma nova sonoridade a partir de uma análise harmônica sobre a canção. Nesse sentido, uma análise passa a me apontar para construções sonoras baseadas no cruzamento entre normativas tonais e modais, cruzamentos pelos quais me parecem denotar processos históricos de reescrita coletiva que passam, de maneira singular, por Debussy, Ravel, Stravinsky, Villa-Lobos, Tom Jobim, Dominginhos etc. Essa maneira de reescrever cruzando normativas pode ser, também, uma maneira de reescrever por deformação. Porém, muitas vezes essa deformação se faz em um processo histórico e coletivo baseado no que, pragmaticamente, chamamos de influência. Para mim, a noção de influência é uma noção de reescrita em que normativas são cruzadas, atualizando, de maneira sempre singular, por conexões complexas que poderão denotar uma gama de referências ligadas às normativas envolvidas. Penso que a percepção de influências em uma obra está relacionada à bagagem

de repertório do ouvinte e, ainda assim, essa proposição será sempre um estímulo a imaginar a si próprio ou, em outras palavras, serão conexões singulares que cada ouvinte irá criar e que irão dizer muito mais a respeito de si do que da obra que o estimula.

MONSON (1996: p.25) traz a noção da *intermusicalidade* no jazz enquanto prática de escuta em que ouvinte detecta procedimentos de reescrita em uma performance considerando as normativas de reescrita que permeiam a improvisação no jazz como a contrafaturação, citação, desenvolvimento motivico, ornamentação, rearmonização, sobreposição de tríades, polirritmias etc. Nessa perspectiva, o ouvinte usufrui de uma performance identificando a inventividade da performance percebida. Apesar deste conceito, em meu ponto de vista, estimular uma escuta conformada, aproveito da noção para potencializar a ideia da escuta enquanto escutar-se a si próprio. Acredito que uma proposta analítica possa se desenvolver pela criação de conexões próprias do autor em uma espécie de análise inventiva, dialética, realizando cruzamentos que já não explicam a obra mas encadeiam um processo de reescrita. Nesse sentido, passo a pensar a influência do jazz na canção de Dori Caymmi a partir de um trajeto de reescritas sob o âmbito dos cruzamentos entre tonalismo e modalismo. No exemplo abaixo trago um panorama geral da macroforma e harmonia de *Velho Piano* ao lado de outras três composições que me parecem participarem de um coletivo de reescritas que atualizam o tonalismo através do cruzamento de lógicas harmônicas aparentemente antagônicas do ponto de vista das normativas tonais tradicionais.

Em *Velho Piano* (1), destaquei na primeira linha a prevalência de normativas tonais como as progressões ii-v-i. Na linha de baixo, destaquei aspectos modais em que os graus desviam-se de normativas diatônicas para repousos de caráter mais modal (VII, IIM, bII) com relação a tonalidade de Dó menor. Também reforça o cruzamento modal as resoluções sem uso ou resolução de trítomos como em Bb - Em, Bm - Ebm e F#7 - Cm. Ainda nessa camada modal, destaquei o gesto harmônico o qual chamei por *catabasis* (D - Db - Cm).

Em *Voiles* (2), Prelúdio 2 Livro 1, de Debussy, a dualidade tonal é subvertida por uma reescrita que parece opera, por deformação e negação, dentro de lógicas tonais. Primeiramente, nota-se duas unidades sonoras contrastes: sessão A - Tons inteiros repleta de trítomos); e sessão B - Ebm pentatônica sob a ausência de trítomos que, em síntese podem representar uma lógica tonal. Porém, a reescrita primeiramente desequilibra temporalmente a sensação dessa dualidade tonal de forma a polarizar 41 compassos sob tons inteiros, criando

uma sonoridade que parece questionar a ideia ocidental de consonância enquanto repouso. Em seguida, na breve sessão B, um contraste sonoro de apenas 6 compassos sob material pentatônico que, em minha percepção, apesar da lógica dual, parece não trazer resolução mas apenas um contraste sonoro, um pedaço da tela pintado sob uma diferente luz do sol. Essa subversão, quase irônica aos desenvolvimentos românticos, me parece propor outros afetos duais. Vale destacar também que, a escolha de Ebm pentatônico parece favorecer a subversão tonal pois ela não possui as notas de resolução com relação aos trítonos dispostos na escala de tons inteiros utilizada, característica estendida que será assimilada pela reescrita coletiva por cruzamento tonal-modal em que sonoridades podem se movimentar ou se contrastar a partir de outras lógicas para além de normativas passadas. Por fim, *Voiles* repousa sob a sonoridade de tons inteiros em uma espécie de decolonização da escuta.

Em *So What* (3), de Miles Davis, percebo, assim como em Debussy, a dualidade normativa do tonalismo sendo ressignificada para uma dualidade modal que, em *So What* pode ser observada na construção dórica em Re e na seção B, dórica em Eb. Esses dois ambientes sonoros se relacionam por paralelismos de acordes exclusivamente menores que caminham em progressões não diatônicas. Essa ruptura com regras de condução de vozes tonais também caracteriza-se como aspecto de reescrita coletiva em que diversas propostas vão abrindo fissuras sobre normativas e, posteriormente, estabelecem-se como novas normativas. De certa maneira, podemos observar essa característica de paralelismo em contínua atualização no século XXI, inclusive no próprio movimento *catabasis* destacado aqui na canção Velho Piano.

Por fim, *Like Sonny* (4) de John Coltrane, como o título diz, é uma composição que sugere reescritas sob a referência de Sonny Rollins. Novamente, acordes menores caminham por paralelismo movimentando suas fundamentais dentro de estruturas de arpejos as quais criam novas sonoridades e contradizem progressões normativas do tonalismo. Apesar disso, uma camada tonal pode ser observada no movimento V-I dos baixos que iniciam cada sessão (La - Re - La) e também nas progressões iv-v-i e ii-v-i que finalizam cada sessão.

## Velho Piano

Dorival Caymmi e Paulo C. Pinheiro

1) **A2**

Cm<sup>7(9)</sup> G<sup>7(b9)</sup> Cm<sup>7(9)</sup> G<sup>7(b9)</sup> Cm<sup>7(9)</sup> G<sup>7(b9)</sup> Cm<sup>7(9)</sup> A<sup>7(b9)</sup> Dm<sup>7(9)</sup> G<sup>7(b9)</sup> Cm<sup>7(9)</sup> F<sup>7(b9)</sup> Bbmaj<sup>7</sup> Bbmaj<sup>7(b9)</sup> Bbmaj<sup>7(#5)</sup>

i V i V i V / (V) — (ii V) — ii V I (VII)

Do menor melódica

**B**

Em<sup>7(9)</sup> Asus<sup>7(b9)</sup> Asus<sup>7(b9)</sup> Dmaj<sup>7(9)</sup> Dmaj<sup>7(9)</sup> Bm<sup>7(11)</sup> Ebm<sup>7(9)</sup> Absus<sup>7(9)</sup> Absus<sup>7(9)</sup> Dbmaj<sup>7</sup> F<sup>7(#11)</sup> Bm<sup>7(9)</sup> F<sup>7(b9)</sup> Cm<sup>7(9)</sup> G<sup>7(#11)</sup>

/ ii V I / ii V I / V I V / i V

(IM) (bII) i

## Voiles

Claude Debussy

2) **A** (41) **B** (6) **A** (17)

Tons inteiros Pentatonica de Ebm Tons inteiros

## So What

Miles Davis

3) **A**

Em<sup>7(11)</sup> Dm<sup>7(11)</sup> Em<sup>7(11)</sup> Dm<sup>7(11)</sup> Em<sup>7(11)</sup> Dm<sup>7(11)</sup> Em<sup>7(11)</sup> Dm<sup>7(11)</sup> 1. 2.

ii i (Ke Dórico)

**B**

Fm<sup>7(11)</sup> Ebm<sup>7(11)</sup> Fm<sup>7(11)</sup> Ebm<sup>7(11)</sup> Fm<sup>7(11)</sup> Ebm<sup>7(11)</sup> Fm<sup>7(11)</sup> Ebm<sup>7(11)</sup>

ii i (Eb Dórico)

## Like Sonny

John Coltrane

4) **A**

Dm<sup>7</sup> / Fm<sup>7</sup> / Abm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup> /

Acordes menores paralelos sob triade de Dm(b5) IVm V I

**B**

Am<sup>7</sup> / Fm<sup>7</sup> / C#m<sup>7</sup> F#<sup>7</sup> Bbmaj<sup>7</sup> Ebm Ab<sup>7</sup>

Acordes menores paralelos sob triade de A(#5) ii V I (ii v) Dm7

Fig. 16: Cruzamento tonal-modal enquanto influência: buscando latências dentro de um complexo de referências

Esse grande parênteses me permitiu pensar que o desdobramento de uma obra pode estar a partir não somente de suas latências próprias mas nas latências de um coletivo. Observo que a harmonia de Velho Piano compartilha de características dos três exemplos aproximados aqui e essa relação não busca encontrar quais foram as possíveis referências utilizadas, mas sim, em pensar a reescrita enquanto uma possibilidade de musicalidade. Essa oportunidade em revistar obras ou, nas palavras de Berio, de lembrar um futuro acaba potencializando a perspectiva de uma música mais universal por seu caráter de abertura a atualizações por conexões livres mantendo as normativas enquanto possibilidades sonoras dentro de um complexo de outras possibilidades.

Nesse sentido, retomei a reescrita por rearmonização da sessão B de Velho Piano para realizar conexões que extraíssem latências desse coletivo de referências. Explorei uma ideia-gesto advinda do Estudo 1 para violão de Villa-Lobos em que progressões paralelas de acordes diminutos descendem cromaticamente em uma grande *catabasis* mantendo dois pedais em cordas soltas que criam distintas nuances na sonoridade. A partir dessa ideia-gesto, reescrevi a *catabasis* de Villa em acordes maiores com sétima maior e terça omitida que também receberam distintas conotações a partir do pedal (Lá) em corda solta.

ideia-gesto

(Villa-Lobos, Estudo 1)

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Above the staff, a series of chord symbols are listed: G#°, G°, F#°, F°, E°, Eb°, D°, C#°, C°, B°, A#°, and Em. A large horizontal bracket spans from G#° to A#°. Below the staff, a smaller horizontal bracket labeled 'catabasis' spans from G#° to Em. The notation shows a series of chords, each with a different quality (diminished, major, minor, etc.), moving down chromatically.

omit3(7+) paralelos

(Reescrita em Velho Piano)

Camada modal

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Above the staff, a series of chord symbols are listed: G7+(omit3), Bb7+(omit3), F#7+(omit3), A7+(omit3), ..., F#7+(omit3), F7+(omit3), E7+(omit3), Eb7+(omit3), G7(#11), and Cm7(9). A large horizontal bracket labeled 'catabasis em polifonia latente' spans from G7+(omit3) to Eb7+(omit3). A smaller horizontal bracket labeled 'catabasis' spans from F#7+(omit3) to Eb7+(omit3). The final chord Cm7(9) is labeled 'resolução tonal'. The notation shows a series of chords, each with a different quality (dominant 7th with omitted 3rd, etc.), moving down chromatically.

**Fig. 17:** Reescrita por ideia-gesto: movimento paralelo de acordes com pedal em cordas soltas

A reescrita melódica da seção B foi realizada por interação coletiva entre eu e o cantor André Segolin a partir de improvisos e ideias pré-elaboradas. Em nossa última performance chegamos ao seguinte resultado:

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4.

**System 1 (Measures 66-70):**  
 - **Chords:** Em7(9)11, A7(13)9, Dmaj7, Ebm7(9)11, Ab7(13)9.  
 - **Vocal Melody:** Ah o'a - mor cau - sa'es - pan to'o - mor\_ é o'en - ga - no que traz\_ de - sen - ga - no por trás\_ e no'en - tan - to to - do ser hu - ma - no por e - le faz.  
 - **Performance Instructions:** *a tempo*, *mp*.

**System 2 (Measures 71-75):**  
 - **Chords:** G7+(omit3)/A, Bb7+(omit3)/A, F#7+(omit3)/A, A7+(omit3), F7+(omit3)/A, F7+(omit3)/A, G7+(omit3).  
 - **Vocal Melody:** Ah o'a - mor\_ cau - sa - es - pan - to o'a mor\_ é\_ o'en - ga.  
 - **Performance Instructions:** *desacelerando*, *f*.

**System 3 (Measures 76-80):**  
 - **Chords:** Dbmaj7, F#7(9,13), Eb7+(omit3)/A, F7+(omit3)/A, F#7+(omit3)/A.  
 - **Vocal Melody:** pla - nos de - mais er - ra de - mais - no\_ que traz\_ de - sen - ga - no por trás\_ e no'en - tan - to\_ to - do\_ ser hu -  
 - **Performance Instructions:** *acelerando*.

**System 4 (Measures 81-85):**  
 - **Chords:** F7+(#9)/A, E7+(omit3)/A, Eb7+(omit3)/A, G7(#11).  
 - **Vocal Melody:** ma - no por e - le\_ faz pla - nos de - mais er - ra de - mais.  
 - **Performance Instructions:** *rall*.

**Fig. 18:** Leadsheet construído a partir de gravações (acima); reconstrução sonora do acompanhamento e deformação, por latência, da melodia principal (abaixo)

O perfil melódico da canção, na gravação de Dori, demonstra um gesto de duas notas em segunda maior que se repetem, por diversas vezes, em uma espécie de bordadura finalizando seu gesto com um arpejo descendente. Em nossa reescrita, operamos duas principais reescritas: dilatação temporal (dobra do valor temporal das notas dobrando assim a macroforma da sessão de 8 para 16 compassos); deformação gestual (redução do gesto a partir da remoção dos arpejos e fixação, insistente, do gesto de bordadura enquanto latência desdobrada por redução). Essa deformação melódica, dentro de uma nova sonoridade, acabou por favorecer um contraste sonoro (unidades sonoras antagônicas) na macroforma como também uma ideia-gesto (contraste macro formal de *Voiles* de Debussy) articulado em nossa reescrita. Em síntese, esse relato de reescrita apresentou um processo de rearmonização por alteração de sistema harmônico, uma deformação melódica por redução, dilatação e reconstrução sonora e, por fim, um contraste sonoro macro formal por ideia-gesto. Esse processo de reescrita englobou reflexões sobre a noção de atual e virtual em uma obra de arte, a ideia de desdobramento de latências na reescrita assim como proposições sobre a reescrita por latências coletivas a partir de um exemplo sob a influência do cruzamento tonal-modal em um campo englobando obras de Debussy, Miles Davis, John Coltrane, Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro. Também busquei trazer uma experiência de reescrita colaborativa a partir de um processo que englobou reescritas realizadas durante performances em ensaios e apresentações públicas.

Por fim, esse processo também evoca a proposição das terminologias arranjo e reescrita para participarem de um mesmo campo ao ponto de suas distintas tipologias favorecerem um possível falso problema. A rearmonização, como exemplo, passa a extrapolar, na atualidade, o âmbito das possibilidades de reescritas já normatizadas pelo sistema tonal para, então, ocupar um ambiente mais amplo que permitir a coexistência outros sistemas estilísticos assim como construções de complexos sonoros mais livres. Essa é uma das aberturas que, em meu ponto de vista, passam a colocar em conflito a separação entre a noção de arranjo e reescrita na atualidade pois a coexistência de procedimentos e concepções passam a estar presentes no que poderíamos pensar como uma música contemporânea que abarque um maior número de propostas estéticas.

Sobre processo dialético que envolve um pensamento vivo e não automatizado dentro da prática da performance que chamarei de musicalidade de reescrita enquanto componente crítico no âmbito da performance musical. A obra segue aberta...

## Capítulo 2

### 2.1. Luciano Berio - *Brin* (*Six encores pour piano*) - uma reescrita para violão

*Brin* (1990) é a primeira peça do conjunto de 6 *encores* para Piano de Luciano Berio. O título, que pode ser traduzido do francês como "filamentos" - fios que tecem algo maior. *Brin* é uma peça de intensidade baixa (*pppp sempre*) e possui, em grande parte das vezes, gestos alongados e espaçosos que devem ressoar. A peça foi escrita em homenagem ao pianista Michel Oudar, jovem artista que faleceu precocemente aos 20 anos de idade.

Primeiramente, fiz diversas escutas da peça e cheguei em uma hipótese: a indicação "imóvel" estaria relacionada, no âmbito composicional, pela presença de um único agregado sonoro o qual não se transmuta mas, desvela-se por filamentos de si próprio. Seguindo com novas escutas, dessa vez amparadas pela partitura de *Brin*, tive a impressão que uma possível imobilidade na peça estivesse relacionada com a estruturação de uma série cromática em que cada nota possui sua localização fixada, ou seja, cada nota habita uma única região espacial de forma a polarizar seus espaços e não invadirem outras regiões.



Fig. 19: Série cromática utilizada para as construções verticais e horizontais em *Brin*, Berio

A partir dessa perspectiva, busquei observar como esse material era apresentado e reapresentado. Notei que diversos componentes sonoros eram reiterados como por exemplo, estruturas rítmicas, regiões espectrais ocupadas, movimento de vozes, objetos de ressonância, agregados sonoros, articulações e ornamentações. Observando essas reiterações, cheguei a conclusão que *Brin* poderia ser uma peça toda baseada na reescrita gestual, ou seja, todos os gestos da peça eram baseados em algum dos gestos presentes. Essa ideia surgiu pois, em paralelo à escuta, passei a ler algumas obras de Samuel Beckett enquanto autor que faz parte do universo de Berio me deparando, então, com o poema *worstward ho* (1996) sob a tradução de Miguel Esteves Cardoso.

*Em diante. Dizer em diante. Ser dito em diante. Dalgum modo em diante. Até de modo nenhum em diante. Dito de modo nenhum em diante.*

*Dizer por ser dito. Desdito. De ora em diante dizer por ser desdito.*

*Dizer um corpo. Onde nenhum. Mente nenhuma. Onde nenhuma. Ao menos isso. Um lugar. Onde nenhum. Para o corpo. Estar lá dentro. Morrer-se lá dentro. E sair. E voltar lá para dentro. Não. Sair nenhum. Voltar nenhum. Só entrar. Ficar lá dentro. Em diante lá dentro. Parado.*

*Tudo desde sempre. Nunca outra coisa. Nunca ter tentado. Nunca ter falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.*

Vejo nesse poema de Beckett um exemplo de reescrita em que o processo transparece na obra, e o processo não denota tentativas equivocadas mas o processo enquanto, também, atualização do artista sob seu entorno externo e interno. A relação entre *worstward ho* de Beckett e *Brin* de Berio me parece interessante pois as duas obras, em meu ponto de vista, deixam transparecer o processo de reescrita porém, esta relação é apenas uma invenção a qual me permito criar sem a pretensão de afirmar relações objetivas sobre os processos de reescrita de outro(a)s compositores, é a análise enquanto parte de processos criativos. No exemplo abaixo, destaquei o que considero como o primeiro gesto de *Brin*. Nesse, são exploradas as 12 notas da escala cromática demonstrada acima através de objetos que serão reescritos nos gestos posteriores.



**Fig 20:** Primeiro gesto apresentado em *Brin* (Berio - *Six encores pour piano*)

Nesse sentido, passo a escutar e analisar *Brin* enquanto uma miniatura que transparece seu processo de reescrita a partir do desdobramento de um gesto modelar. Vejamos, abaixo, uma possível proposta de organização gestual na macroforma da peça:

pour michel oudar

# brin

(1990)

luciano berio  
(\*1925)

Gesto 1

$\text{♩} = 64$   
(Doux et immobile)

*pppp sempre*

*très rapide et sans accents*

1 corda sempre

Detailed description: This block contains the musical notation for the first gesture. It features a grand staff with treble and bass clefs. The tempo is marked as quarter note = 64, with the instruction '(Doux et immobile)'. The dynamic is 'pppp sempre'. The piece is in a key with one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and articulation marks. A specific section is marked 'très rapide et sans accents'. The instruction '1 corda sempre' is written below the staff. There are also some handwritten-style markings like 'x' and 'p'.

Gesto 2

Detailed description: This block contains the musical notation for the second gesture. It continues the grand staff notation from the previous gesture, showing a continuation of the melodic and harmonic lines.

Gesto 3

Detailed description: This block contains the musical notation for the third gesture. It shows further development of the musical material, with various rhythmic patterns and articulations.

Gesto 4

Detailed description: This block contains the musical notation for the fourth gesture. The notation includes complex rhythmic structures and dynamic markings.

Gesto 5

Detailed description: This block contains the musical notation for the fifth gesture. It features a mix of melodic lines and harmonic textures.

Gesto 6

Detailed description: This block contains the musical notation for the sixth gesture. The notation shows a continuation of the complex rhythmic and melodic patterns.

Detailed description: This block contains the musical notation for the sixth gesture, showing the final part of the piece. It includes a vertical date stamp 'FEBBRAIO 1990' on the right side.

Fig. 21: Primeiro gesto apresentado em *Brin* (Berio - *Six encores pour piano*)

## Uma reescrita por Bruce Charles

Mas por que realizei esta análise? *Brin* foi reescrita, posteriormente, para violão solo por Bruce Charles sendo um exemplo de reescrita, do piano para o violão, no contexto do século XX. Nesse sentido, uma análise de *Brin* para piano tornou-se parte do processo em desenvolver uma ideia sobre a peça para então me aproximar de suas traduções e compreender a reescrita operada a partir de um olhar dialético. A tradução manteve o material harmônico ou acrescentou/reduziu/reconstruiu esse agregado? Os gestos se mantiveram intactos?

Esse trabalho de Bruce Charles sobre a obra de Berio é catalogado sob diferentes terminologias: na partitura publicada pela *Universal Edition* consta que a peça foi “adaptada” por Bruce Charles porém, no catálogo desta mesma editora consta que a peça foi “arranjada”; no catálogo do IRCAM, consta a informação de que Bruce Charles “transcreveu” *Brin* para violão. Me concentrei na noção de reescrita enquanto um complexo que engloba diversos sub complexos e procedimentos inventivos.

Tenho considerado, neste trabalho, os termos transcrição e adaptação enquanto procedimentos específicos de reescrita e, o termo arranjo enquanto um processo complexo sinônimo à noção de reescrita. Nesse sentido, irei considerar o trabalho de Bruce Charles sobre *Brin* como uma reescrita para violão.

Portanto, quais foram os processos e procedimentos empregados por Bruce Charles à reescrita de *Brin* para o violão? Primeiramente, comparei as duas partituras e, na partitura para violão, enumerei cada desvio encontrado, no intuito de mapear desvios de reescrita para, posteriormente, lançar um olhar mais atento para as características destes desvios.

**brin**  
**pour guitare (1990/1994)**

**Luciano Berio**  
(\* 1925)

adapté par Bruce Charles

$\text{♩} = 64$  (*doux et immobile*)  
 $\frac{1}{2}$  C VI

*très rapide et sans accents*

6 = D#  
5 = G#

ppp  
1 *sempre*

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

m i i m  
i p p  
i p p  
m m  
m a m a i  
p i p  
m  
C VI

Fig. 22: Desvios observados na reesrita de Bruce Charles para *Brin*, Berio

## Síntese das atualizações operadas na reescrita de *Brin* para Violão

Após destacar e enumerar cada desvio encontrado na reescrita, busquei agrupar estes desvios em possíveis procedimentos de reescrita, chegando, assim, a um panorama de 36 desvios aparentes na escrita das partituras para piano e para violão.

Procedimento de reescrita	
Mudanças de registro	0
Alteração de intensidades	1
Alteração de notações de sustentação	6, 11, 24,
Ataque de sustentação	3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 18, 20, 21, 25, 26
Rearmonização	12, 16, 17, 19, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 31,
Ornamentação	34, 35, 36

**Quadro 1.** Procedimentos de reescrita utilizados por Bruce Charles em *Brin*

### Mudanças no registro e na intensidade geral da peça

A reescrita para violão partiu de um recurso de reescrita historicamente explorado no que tange às práticas criativas de transferência de uma composição de piano para violão: transposições oitava abaixo de trechos, ou obra inteira, para que o violão possa alcançar notas agudas sem que comprometa a tocabilidade, simultânea, de notas mais graves.

Portanto, a reescrita para violão transpôs toda a obra para uma oitava abaixo com relação ao registro utilizado no piano. Seria possível utilizar duas pautas para o violão como habitual na escrita para piano (claves de Fá e Sol) porém, a notação foi reescrita utilizando apenas uma clave de sol como tradicionalmente utilizado, contendo a sinalização de oitava abaixo na própria clave favorecendo manter o mesmo posicionamento das notas na pauta para piano. Não podemos desconsiderar que, apesar da reescrita para violão manter o material harmônico inalterado, essa mudança de oitava junto ao universo timbrístico singular do violão, acaba por recriar todo o complexo espectral.

**Piano**

**Violão**

Fig. 23: Mudança de registro (oitava abaixo) na reescrita de *Brin* para Violão (fragmento do gesto 1)

### Intensidades e desafios sobre as sustentações

Outro aspecto, também historicamente enfrentado pela reescrita para violão, relaciona-se às intensidades. No violão, intensidades baixas em notas longas tendem a não funcionarem pois possuem um rápido decaimento fazendo com que desapareçam antes do momento desejado. A ressonância em *Brin* é bastante presente pois possui notas e acordes sob durações longas durante toda a peça além de utilizar o pedal de sustentação durante, praticamente, toda a peça também. Nesse sentido, grande parte dos desvios criados pela reescrita operaram sob a conformação das ressonâncias. Propus então, três categorias envolvendo procedimentos de reescrita sob os aspectos de sustentação: (i) scordatura de sustentação, (ii) notações para sustentações, (iii) ataque de sustentação. Vejamos, mais detalhadamente, alguns procedimentos adotados em cada um desses grupos

(i) Scordatura de sustentação: chamei de “scordatura de sustentação” a scordatura utilizada na reescrita de *Brin* a qual percebe-se que viabilizou que cordas soltas se prolongassem. Portanto, as alterações operaram nas cordas 5 e 6 para G# e D# consecutivamente, ou seja, meio tom abaixo de sua afinação tradicional. No exemplo abaixo, destaca-se a nota Re# grave ganhando sustentação através da scordatura proposta.

Fig. 24: Scordatura de sustentação na reescrita de *Brin* por Bruce Charles (fragmento do gesto 1)

(ii) notações para sustentações: algumas notações foram reescritas no que diz respeito à representação visual sobre notas que devem se manter sustentadas. Na reescrita para violão, o segundo Re#, dos graves, tem sua notação alterada para uma semínima ao invés da notação mais aberta utilizada no piano para essa mesma passagem.

O desafio da sustentação parece ser avisado ao performer com relação a uma ideia de mais ou menos quanto tempo aquela nota suportará ser sustentada. Nesse sentido, a reescrita passa a operar na continuidade de uma pesquisa sobre notação podendo, em alguns casos, encontrar uma opção que agrade mais o(a) compositor(a) ou o(a) performer, nos caminhos recriados pela obra reescrita.

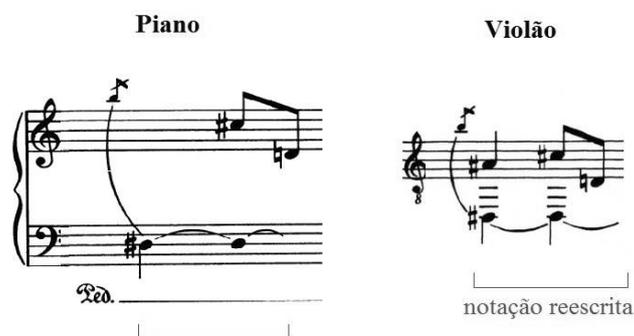


Fig. 25: Notação reescrita (fragmento do gesto 1)

(iii) ataque de sustentação: um dos procedimentos de reescrita historicamente operados em reescritas do piano para o violão está na manutenção das notas sustentadas tendo em vista que o violão não possui pedal de sustain e dificultando, assim, uma prolongação longa de notas e acordes.

A busca por mudanças de tonalidades em busca de cordas soltas que pudessem favorecer maiores sustentações foi bastante explorada nas reescritas europeias do século XIX, outros procedimentos como inversão de acordes, rearmonizações e acréscimo/redução de extensões harmônicas também eram empregadas. Concentrando-se no trabalho de lidar com a manutenção das sustentações sob o desafio de instrumentos que apresentam, em sua organologia, potenciais distintos de sustentação.

Chamei de “ataque de sustentação” aqueles ataques adicionados para que uma determinada altura se mantivesse sustentada e em interação com outros materiais da peça. Esse recurso

traduz as sustentações por pedal de sustain da versão para piano. Com esses ataques adicionados a peça acaba ganhando uma maior rugosidade em sua sonoridade pois eleva-se o número de ataques de forma a reescrever a camada das articulações e, conseqüentemente, da sonoridade geral.

No exemplo abaixo, fiz uma redução do material demonstrando apenas o comportamento de uma das linhas melódicas a qual ataques de sustentação foram adicionados.

Piano Violão

(1) rugosidade elevada (3)

**Fig. 26:** Sustentação fragmentada a partir da adição de ataques de sustentação. (fragmento inicial do gesto 1)

Vejamos um exemplo no início do gesto 1:

Violão

ppp sempre

Piano

pppp sempre

Ped.

**Fig. 27:** Três ataques de sustentações adicionados na reescrita para violão de *Brin* (fragmento gesto 1)

Destaca-se, também, que a intensidade geral da peça foi reescrita de *pppp sempre* (piano) para *ppp sempre*. Essa reescrita denota mais uma evidência sobre as preocupações do tradutor conformar os aspectos de sustentação tendo em vista a grande presença de notas e acordes prolongados da peça.

### Rearmonização

Para além dos procedimentos voltados à reescrita das sustentações enquanto procedimento mais explorado nesse processo, o segundo procedimento mais explorado foi uma espécie de rearmonização em que a adição, remoção ou inversão de notas foram operadas. A análise da unidade sonora de *Brin* foi importante para observarmos, agora, que todos os desvios de reescrita no que tange os procedimentos de rearmonização operados, ocorreram dentro da série cromática e sua respectiva organização espacial estruturada por Berio.

Nesse sentido, a reescrita intervém de forma inventiva rearmonizando porém mantendo as polarizações de cada altura seguindo assim uma normativa sonora e desvelando objetos sonoros latentes.

The image shows two musical staves side-by-side. The left staff is labeled 'Piano' and the right staff is labeled 'Violão'. Both staves show a sequence of notes with various articulations. In the Piano staff, there are some notes with a 'Red.' marking below them. In the Violão staff, there are circled numbers 2 and 4, and some notes are marked with 'p' (piano) and 'i' (finger). The Violão staff also has some notes with a '4' above them, possibly indicating a fourth finger. The overall structure of the music is similar, but the Violão version has more notes and different articulations, illustrating the 'acréscimo de notas' mentioned in the caption.

Fig. 28: Rearmonização na reescrita para violão: acréscimo de notas (fragmento do gesto 3)

O aspecto, bastante presente, das sustentações acabam evidenciando uma série de perspectivas de escuta singulares de uma mesma unidade sonora pois, no processo de retalhar essa sonoridade, fragmentos dessa se desvelam. A partir do momento que busquei compreender a sonoridade desta peça pela perspectiva de uma unidade sonora fragmentada, a opção em relevar notas não reveladas torna-se uma possibilidade de reescrita.

## Ornamentação

Destaquei abaixo, na versão para piano, componentes gestuais os quais considereei como ornamentações que antecipam notas ou que realizam um curto salto direcional.



Fig. 29: Ornamentações por notas antecipadas na construção gestual em Brin (piano, gesto 2)

Essa observação se deve pelo fato de que, na reescrita para violão Bruce Charles parece ornamentar de forma latente, ou seja, desdobrando ideias apresentadas na própria composição.

Abaixo, destaquei três ornamentações recriadas: (i) antecipação do baixo; (ii) retrogradação; (iii) antecipação intermediária

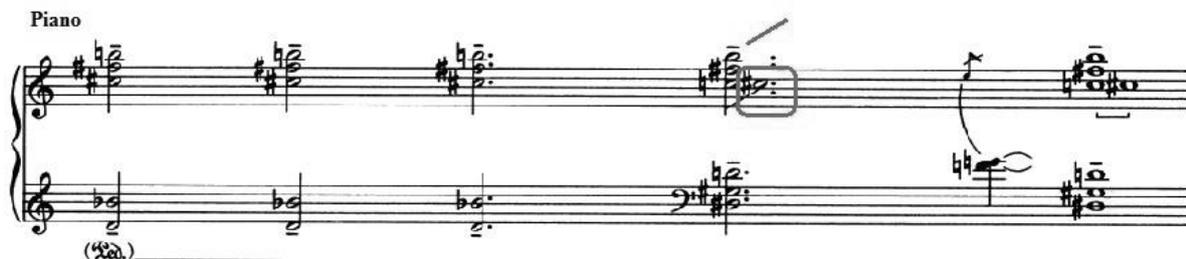
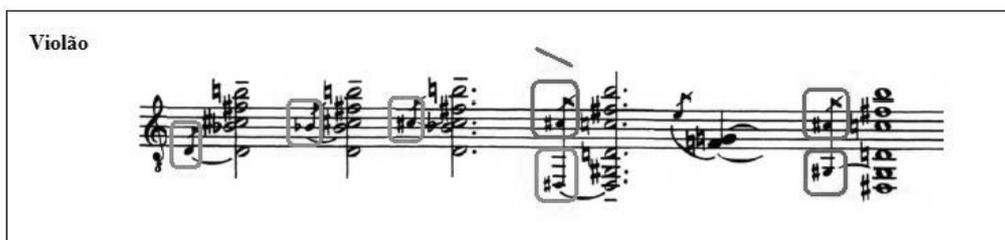


Fig. 30: Três ornamentações recriadas: (i) antecipação do baixo; (ii) retrogradação; (iii) antecipação intermediária

Por fim, destaco a questão das sustentações pois, em minha análise sobre a reescrita de *Brin*, chego a conclusão de que grande parte do processo criativo se voltou à essa questão, de forma a lidar com uma característica composicional que poderia ser, em uma perspectiva tradicional, intraduzível.

A reescrita de *Brin* para violão traz a coexistência de procedimentos de recriação típicos de trabalhos de reescrita os quais são, na atualidade, por vezes chamados de tradução como em *L'addio a trachis II* de Salvatore Sciarrino. As reescritas de *Brin* e *L'addio a trachis II* não somente ressignificaram a obra mas, também ressignificaram o próprio violão a partir de do enfrentamento inventivo sob desafios aparentemente intraduzíveis a organologia e o idiomatismo do violão.

Essas análises me permitiram compartilhar um ponto de vista acerca da reescrita enquanto musicalidade inventiva pois não somente ofereceram uma visão composicional mas, também, uma visão de performance. O campo da reescrita se aprofunda e se complexifica agregando processos e procedimentos passados e contemporâneos às experiências compartilhadas. Essa caminho permite nos direcionar a uma práxis inventiva a qual dissolve a segmentação compositor(a)/performer favorecendo uma musicalidade inventiva que estabelece uma relação crítica com a falsa ideia do intraduzível.

Parece-me que Ortega y Gasset, ao demonstrar a impossibilidade teórica da tradução literária, afirma implicitamente que a tradução é arte. O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível. (RONAI, 1952: p. 3)

## 2.2. Tradução e reescrita colaborativa em *L'addio a Trachis II* de Salvatore Sciarrino

*L'addio a trachis* (1980) é uma peça para harpa solo do compositor italiano Salvatore Sciarrino (1947) a qual foi reescrita para violão solo, em 1993, pelo compositor e violonista italiano Maurizio Pisati (1959) em colaboração com Sciarrino, resultando em *L'addio a trachis II* (1993). Pisati descreve seu processo como sendo uma “transcrição” pelo fato de transferir o meio ao qual a obra foi concebida - da harpa para o violão, buscando manter grande parte de suas características estruturais e formais. Porém, no prefácio de *L'addio a trachis II*, esse mesmo processo é chamado de “tradução” enquanto uma reescrita que opera no transferimento de um pensamento musical e uma concepção composicional.

Na tradução para violão, técnicas estendidas são utilizadas em uma espécie de tradução que transmuta a própria língua elaborada pela história cronológica do violão e das técnicas composicionais e de performance voltadas a este. É o inventar de novas palavras, um neologismo. Nesse sentido, observamos neste trabalho uma reescrita que opera atualizando uma obra de referência através da proposição de novas sonoridades e gestualidades. Esta análise discorre sobre a observação de um processo de reescrita no qual a noção de tradução em música foi explorada enquanto transferência de pensamento e processos de composição de um instrumento para outro.

*L'addio a trachis II* é uma tradução: certamente funciona como uma transcrição, mas é mais propriamente uma tradução, uma transferência de pensamento e processos de composição de um instrumento para outro. Nesta homenagem à música de Salvatore Sciarrino, utilizei parte das técnicas de tratamento sonoro que formulava na época para escrever "*Sette Studi*" para violão; [...] isso contribuiu mais para dar à obra o caráter de tradução, mas, sobretudo, nos permitiu trabalhar o violão mantendo os intervalos do original quase inalterados e ao mesmo tempo preservar as funções formais, a direcionalidade e gestualidades, imaginando sua concepção em uma situação violonística. (PISATI, 1993: *L'addio a trachis II*, prefácio)

Considero que *L'addio a trachis* para harpa, em si, já carrega uma questão de tradução em sua concepção: a harpa deve simular (reescrever/traduzir) uma nota longa que é apresentada na pauta superior. Esta pauta contém notas de longas durações e possui a função de oferecer ao performer um resultado sonoro idealizado pois não são viáveis de serem realizados pela harpa ou violão o que, conseqüentemente, faz com que esse resultado idealizado precise ser traduzido/reescrito e que, nesse caso, é oferecido uma proposta pelo compositor na pauta

inferior. Essa resultante, idiomáticamente inviável para uma tradução literal ao violão e à harpa, foi reescrita por tremolos estendidos resultando em uma simulação de notas longas que, ao mesmo tempo, transparecem novas características sonoras com relação ao objeto idealizado.

Essa inventividade, imanente do ato de traduzir/reescrever, não está direcionada apenas em recriar a obra mas, também, em recriar a própria língua. Faço essa relação da língua que se reescreve junto a obra traduzida para pensar o uso de técnicas estendidas na tradução para violão e nesse sentido, abro um parêntese para colocar a noção de técnica estendida/expandida a qual utilizarei nesta análise:

(i) Técnica estendida: hibridização de técnicas tradicionais ou derivação destas, como exemplo, o *Martelatto* que consiste em realizar um golpe percussivo de mão esquerda sob uma nota da mesma maneira que se faz na técnica tradicional do ligado porém colocando maior força no ataque em busca de extrair sons transientes e percussivos para além da nota em questão;

Outro exemplo poderia ser alguns trêmolos explorados em *L'addio a trachis II* em que a mão esquerda não pressiona totalmente as notas trazendo um som mais abafado/percussivo e, também, explorando estes tremolos em regiões super agudas do instrumento onde não se tem mais os trastes e se tem maior possibilidades de microtonalismos (regiões após casa 19/20 seguindo para boca e cavalete do violão em uma espécie de “falsa região”). Essa técnica estendida já pode ser observada em diversas obras ao longo dos séculos XX e XXI, como nos *Sette studi* para violão de Maurizio Pisati, o que, em breve, fará com que se integre ao complexo dos tremolos tradicionais.

(ii) Técnica expandida: Não deriva, diretamente, de técnicas tradicionais do instrumento em que se aplica, como exemplo, a preparação do violão através de utilização de uma colher metálica, ou um arco de violino, sobre as cordas.

Nesse sentido, nesta tradução para Violão ocorre o uso da técnica estendida por notas abafadas - *muted notes*. Tratam-se de notas abafadas com a mão esquerda, em outras palavras, os dedos aliviam a pressão necessária para apertar. Comumente utilizada como efeito percussivo, é comum encontrar a notação “x”, porém aqui Sciarrino utiliza como

timbre para elucidar notas longas. Essa maneira estendida de utilizar a técnica valoriza uma sonoridade distinta para as alturas, além de ressaltar uma segunda camada (percussiva) gerada pelos transientes das unhas da mão direita sobre as cordas. Maurizio Pisati destaca que, neste processo tradutório, utilizou aspectos de sonoridade e gestualidade derivados de sua obra *Sette Studi* para violão solo como por exemplo, algumas técnicas estendidas e o aproveitamento de microfone para captação/valorização de sonoridades de baixa intensidade do violão. Dentre essas técnicas utilizadas, estão alguns tremolos estendidos sob baixas intensidades em direção ao “silêncio”.

Vejamos, agora, duas propostas de tradução, situadas no início de *L'addio a trachis I e II*. A sugestão é pensar uma tradução imanente no processo composicional da obra de origem para harpa e, uma espécie de retradução desta para o violão com o uso dos tremolos estendidos em uma espécie de neologismo metafórico.

The image contains three musical staves. On the left, a single staff labeled 'Lento' shows a long note with a dynamic marking of *pp* and a fermata. On the right, there are two staves. The top one is labeled 'Harpa' and shows a long note with a dynamic marking of *pp* and a fermata, with the text 'serrato, un soffio' written above it. The bottom one is labeled 'Violão' and shows a tremolo with a dynamic marking of *p* and a fermata, with the text 'Serrato, un soffio' written above it.

**Fig. 31:** Um ideal sonoro (esquerda) e duas metáforas propostas (direita)

Sciarrino, em entrevista para o *BBVA Foundation* em 2017, comenta sobre alguns aspectos de sua música. Segundo o compositor, trata-se de uma música extrema pela busca em redescobrir a percepção partindo do silêncio e retornando ao silêncio enquanto limites de nossa percepção. Sciarrino comenta que, nessa redescoberta da percepção coexistem questões sobre quem somos, para onde vamos e o que está acontecendo agora? Nessa concepção,

existe um aspecto ancestral fruto de um processo pessoal de pesquisa e autoconhecimento que infere em sua música, ao mesmo tempo, aspectos arcaicos e modernos.

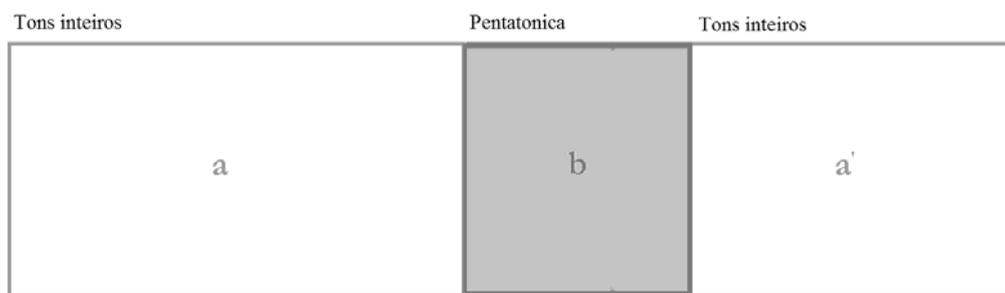
Estas falas de Sciarrino colocaram minha percepção em questão para a escuta de *L'addio a trachis*. Na manhã seguinte, acordei por volta das 5 da manhã com a impressão que estava escutando *L'addio a trachis* pela minha casa e logo me questionei se havia deixado ela tocando algum dispositivo. O que eu estava escutando na verdade era o trepidar de minha janela metálica que, nessa manhã silenciosa, recebia rajadas de vento. O vento chegava *al niente*, alcançava um ápice de intensidade e se desfazia-se, gesto que esculpia um objeto sonoro pelo trepidar pendular da janela metálica. Eu havia passado o dia anterior escutando repetidas vezes *L'addio a trachis* buscando perceber os sons percussivos e transientes que eram possíveis perceber nos tremolos estendidos sob intensidades máximas de *pianissimos*. Foi nesse momento que as ideias de Sciarrino me favoreceram uma nova situação de escuta não só de sua obra mas do meu momento presente. Naquele momento, compreendi o aspecto arcaico através do vento, sua gestualidade e sua atualização em todo o entorno.

Prosseguindo com a análise de *L'addio a trachis* e sua tradução, observo que os tremolos estendidos ocupam grande parte dos solfejos/texturas presentes na peça porém, objetos sonoros distintos são interpolados a estes tremolos criando contrastes e desvios na direcionalidade da peça. Esses objetos de contraste tornam-se relevantes à essa análise pois, sobre eles, irão operar processos de reescrita com maiores níveis de deformação com relação a versão para harpa.

Antes de observarmos como os contrastes foram trabalhados na tradução para violão, abro um parênteses para discorrer sobre as noções de sonoridade e contraste sonoro propostas pelo professor Didier Guigue em seu livro *Estética da Sonoridade* (2011) enquanto propostas que contribuíram a esta análise. Para o autor, a sonoridade pode ser pensada enquanto uma unidade sonora composta ou, em outras palavras, em um complexo constituído de diversos componentes em interação (intensidade, registro, articulação, ataque, ressonância, decaimento etc) não existindo, necessariamente, um limite temporal delimitado para a identificação dessas unidades podendo, assim, corresponder a um curto segmento, a um período longo, ou até à obra inteira.(GUIGUE, 2011: p.47)

Contrastes sonoros são amplamente explorados na história da música sob diversas perspectivas e sob diferentes complexos normativos. Um tipo de contraste sonoro que nos interessa neste momento da análise é aquele que envolve a progressão entre duas unidades sonoras antagônicas, ou seja, dois complexos sonoros cujas características que os constituem se diferenciam por uma oposição mais radical.

Um exemplo introdutório pode ser o contraste sonoro que articula a macroforma em *Voiles*, Prelúdio 2 Livro 1, de Debussy: cada sessão, de sua forma binária, é construída a partir de materiais modais com características intervalares bastante distintas e, para além do material modal empregado, também possuem outros componentes antagônicos que enfatizam o contraste como por exemplo as texturas, intensidades, ressonâncias, registros, figuras de acompanhamento etc.



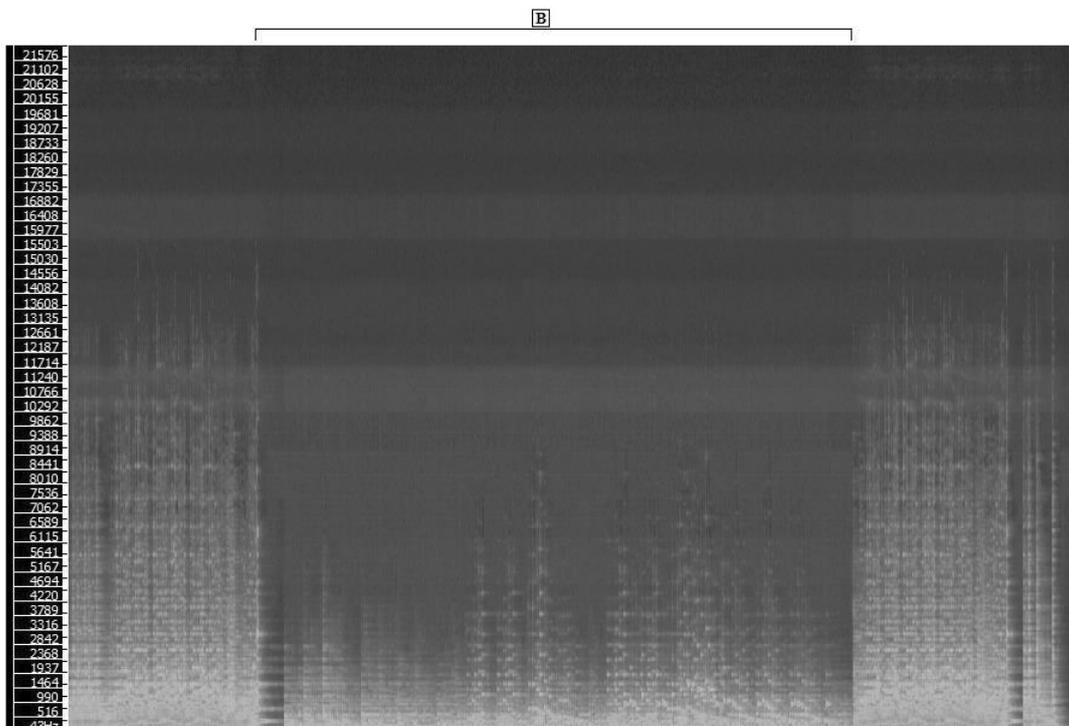
**Fig. 32:** Contraste sonoro entre modos na macroforma (Debussy - *Voiles*)

Quando Debussy articula este contraste sonoro na macro forma de *Voiles* a partir da relação entre unidades sonoras as quais possuem, em seu complexo, materiais modais distintos, ele acaba por atualizar um complexo de gestualidades os quais são construídos, historicamente, em uma espécie de reescrita coletiva de um gesto composicional. Essas atualizações lançam ao futuro novas referências à reescrita as quais em alguns casos passam a ser chamadas de “influências”.

É sob essa noção abrangente e, talvez vaga, sobre a ideia de influência que passo a observar os contrastes sonoros em Villa Lobos enquanto heranças de uma reescrita coletiva que podem denotar uma influência da obra de Debussy não por relações objetivas mas pelo mapeamento de coleções de sistemas normativos reescritos, relativamente, comuns levando em consideração, também, pesquisas extramusicais que envolvam estes compositores. Nesse

sentido, estabeleço um tipo de afinidade com a análise pela perspectiva da reescrita não enquanto busca em descobrir procedimentos de citação ou em responder questões do tipo “de onde foi tirado isso?” mas sim, pela criação possibilidade de criar caminhos autorais na observação das redes complexas de reescrita enquanto visão de “lembança do futuro”, enquanto análise e invenção como um único processo.

Nas Cirandas 4 (1929) para piano solo de Villa-Lobos, encontramos a coexistência de diversos procedimentos de reescrita os quais atualizam melodias do imaginário brasileiro. Entre as 16 peças que compõem a obra, destaco aqui a quarta delas, *O cravo brigou com a rosa*. A macroforma binária da peça apresenta um contraste entre as intensidades de cada sessão como pode ser observado no espectrograma abaixo:



**Fig. 33:** Contraste de intensidade na macroforma (Villa-Lobos - *Cirandas*, *O cravo brigou com a rosa*)

Porém, observado outros componentes que constroem as sonoridades da peça, notamos que, além de intensidades contrastantes entre as sessões, diversos outros componentes são colocados em contraste também de forma a realçar essas oposições. Alguns exemplos podem ser os andamentos e as construções harmônicas: na sessão A, a melodia de *o cravo brigou com a rosa* é colocada em uma situação harmônica polimodal pelo uso da sobreposição, idiomática, de teclas brancas (mão direita) sob teclas pretas (mão esquerda).

Muito animado (M.  $\text{♩} = 170$ )

Fig. 34: Harmonização por sobreposição modal: teclas brancas e pretas (sessão A)  
(Villa-Lobos - *Cirandas*, *O cravo brigou com a rosa*)

Já na sessão B, Villa Lobos se afasta do polimodalismo das teclas pretas e brancas e traz uma nova canção reescrita, *Sapo cururú*. A harmonia neste momento é essencialmente tonal, centrando-se em progressões normativas sob a tonalidade de Eb.

B Mais movido (M.  $\text{♩} = 76$ )

Fig. 35: Harmonia tonal sob a tonalidade de Eb, sessão B (Villa-Lobos - *Cirandas*, *O cravo brigou com a rosa*)

Além destes aspectos apresentados, outros componentes também participaram na construção dos contrastes como: conduções e formas de distribuição das vozes, articulações, caráter rítmico e estilístico do acompanhamento e também o caráter subjetivo das sessões que sugerem, para mim, o contraste no temperamento de uma criança cheia de energia brincando na sessão A (*apressado; muito animado; com muita alegria*), seu repouso na sessão B (*calmo*) e, por fim, a retomada da sessão A *muito animado e alegre*. Para mim, essa peça de

Villa é um exemplo substancial de reescrita pois trata-se de um contraste entre duas melodias em que, cada uma delas recebe um tratamento diferenciado de reescrita.

Nesse sentido, GUIGUE traz a noção de uma “sonoridade funcional” devido sua potencialidade em moldar e demarcar sessões formais para além das normativas de desenvolvimento, resolução e modulações tonais. O autor parte da definição que qualquer unidade sonora mantém um certo grau de oposição com as unidades adjacentes. A introdução de uma descontinuidade em um ou vários aspectos da escrita funciona, então, como marcador formal, assinalando, ao mesmo tempo, uma nova unidade e isolando-a do contexto. Com base no processo de segmentação é possível classificar as rupturas em (i) macro rupturas (ii) rupturas globais; (iii) rupturas de continuidade e (iv) mudança na configuração. Os componentes podem agir em qualquer nível da estrutura. Aqueles que provocam essas rupturas são definidos como ativos, enquanto aqueles cujas configurações variam pouco ou nada ao longo do tempo, ou que não são codificados na partitura, são tidos por passivos. O grau de ruptura, que influi no índice de complexidade, é localizado num vetor que, ao deslizar entre a repetição “exata” e a oposição “diametral”, possui, no seu percurso, um número indeterminado de formas de declinações e variações. (GUIGUE, 2011:66-79).

### ***Sintagma como recurso de contraste em L'addio a trachis***

Voltando a obra de Sciarrino, para a análise dos contrastes sonoros em *L'addio a trachis*, aproveitei dessa noção de contraste, mais especificamente sobre a modalidade a qual Guigue descreve como *sintagma*. Trata-se de um conjugado binário de unidades sonoras compostas adjacentes. A situação comum é a de uma unidade sonora determinante (termo 1) e sua respectiva unidade sonora determinada (termo 2).

Os termos de um sintagma podem ser invertidos e/ou superpostos, portanto um mesmo sintagma pode estar sendo usado em diversos momentos da obra, funcionando como unidade musical de nível elevado, aberta a variações e manipulações, com as quais o compositor mantém, sistematicamente, a relação assimétrica entre dois termos GUIGUE (2011: p. 75). Vejamos uma possibilidade de pensarmos a presença de sintagmas nos contrastes sonoros de *L'addio a trachis* para Harpa, uma espécie de perturbação/cruzamento de objetos sonoros com características bastante antagônicas com relação aos tremolos.

*Lento*

The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes detailed performance instructions and sound object notations.

**System 1:**

- Vocal: *pp*, *p*, *pp*
- Piano: *surato, un soffio* (with a dashed line), *(la destra più leggera)*
- Sound objects:  $Mib, Fa\#, Solb, La\#$ ;  $Si\#, Do\#, Re\#$ ;  $Sol\#$ ;  $Sol\flat$

**System 2:**

- Vocal: *pp*, *p*, *pp*, *pp*
- Piano: *(la sin. più legg.)*, *nooc. A unghia nocchie* (with a wavy line), *(mani altern.)*
- Sound objects:  $Si\#, Do\flat$ ;  $Sol\#$ ;  $Do\#$ ;  $[Fa\#, Mi\#, Do\#]$

**System 3:**

- Tempo: *(Rapido a tempo)*
- Vocal: *p*, *pp*, *pp*, *mp*
- Piano: *(alla tav.)*, *(norm.)*, *3<sup>a</sup> dito più p poss. (eco)*
- Sound objects:  $Mib, Fa\#, Lab$ ;  $Do\#$ ;  $Fa\#, Mi\#, F\#, Sol\#, Mib$ ;  $Re\#$ ;  $Re\#$

**System 4:**

- Tempo: *(rapido)*
- Vocal: *mf*, *pp*
- Piano: *un soffio* (with a wavy line), *5, poi 4*
- Sound objects:  $Re\#, Mi\#$ ;  $Si\#, Do\#$ ;  $più p poss. Si\#, Do\#$ ;  $Sol\#$ ;  $Sol\#, Sib, Do\#, Do\#, Fa\#, La\#, Re\#$

Fig. 36: Objetos sonoros contrastantes em *L'addio a trachis*, Salvatore Sciarrino (pg. 1)

The musical score for *L'addio a trachis* by Salvatore Sciarrino (page 2) is characterized by its complex and contrasting textures. It is divided into several systems, each featuring a vocal line and a piano accompaniment.

- System 1:** Starts with a vocal line marked *a tempo* and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked *gliss. (m. 7)* and *rall. tar.* with a wavy line. Chordal structures are indicated by letters: Solb, Fa#; Si#, Do#; Re#; Fa#, Sol#; Mi#; Do#; Mi#; Fa#; La#; Sol#; Mi#; La#; Sol#; Do#; La#, Sol#.
- System 2:** Features a vocal line with *a tempo* and *rapido* markings. The piano accompaniment includes a section marked *più p. poss.* and *rapido*. Chordal structures include: Si#; Mi#, Fa#, Sol#, La#; Re#; Do#, Si#; Do#, Si#; Sib, Do#; Re#; Mi#; Si#; La#; Do#; Fa#, Sol#; Si#.
- System 3:** Continues with a vocal line and piano accompaniment. Chordal structures include: Mi#, Fa#, Sol#, Si#; Solb, Fab; Sol#, Fa#; Sol#; Mi#; La#; Fa#; Sib; Re#.
- System 4:** Features a vocal line and piano accompaniment. Chordal structures include: La#; Sib; Sib, Re#; Do#; La#, Sib; Re#, Do#; La#, Fa#, Lab; Solb; Fa#, Sol#; Mi#; Re#.
- System 5:** Includes a section marked *tattato (col palmo)* with a wavy line and *ppp*. Chordal structures include: Fa#; Do#.

Fig. 37: Objetos sonoros contrastantes em *L'addio a trachis*, Salvatore Sciarrino (pg. 2)

### Tradução de um objeto sonoro contrastante (contraste 1)

No exemplo abaixo, destaquei um primeiro objeto sonoro traduzido/reescrito ao violão para a articulação dos contrastes sonoros. Na harpa, o trecho é realizado por fricções ascendentes em uma espécie de glissando estendido, alcançando intensidade máxima de *ppp*. Na tradução para violão, a intensidade é alterada por negação, ao invés de *ppp*, toca-se em intensidade elevada de *sff* e, ao invés de fricção, um toque abrupto e acentuado de polegar prosseguindo de um gesto de glissando. Nota-se, nesse exemplo, que a perturbação sob o tremolo por um objeto contrastante se manteve nas duas versões porém, os objetos utilizados em cada uma delas foram bastante distintos e, no caso da tradução, não optou-se por uma solução que fosse mais viável idiomáticamente mas sim, por uma nova metáfora alinhada a proposta de contraste do tradutor. Talvez essa maneira de traduzir se relacione com as considerações iniciais da tradução de Maurizio Pisati em que ele comenta “preservar as funções formais” da obra, considerando aqui a sonoridade enquanto função formal.

The image displays two musical staves side-by-side. The left staff is labeled 'Harpa' and the right 'Violão'. Both staves show a sequence of notes with various dynamics and articulations. The Harpa staff includes markings like 'ppp', 'sff', and 'mani all'erm.'. The Violão staff includes markings like 'pp', 'sff', and 'di scatto'. There are also some handwritten notes and symbols like '8' and 'X' on the Violão staff.

Fig. 38: Tradução de um objeto sonoro contrastante (contraste 1)

No espectrograma abaixo, trago a representação dos mesmos trechos demonstrados acima a partir de duas gravações: Performances de (i) Claudia Antonelli (harpa) e (ii) Alberto Mesirca (violão). Apesar de cada performance reescrever nuances que irão denotar comportamentos espectrais singulares, a escritura da obra pode conduzir comportamentos mais ou menos normativos e, por isso, podemos complementar nosso olhar a estes contrastes a partir de descritores de áudio na complementação de representações visuais para além da partitura.

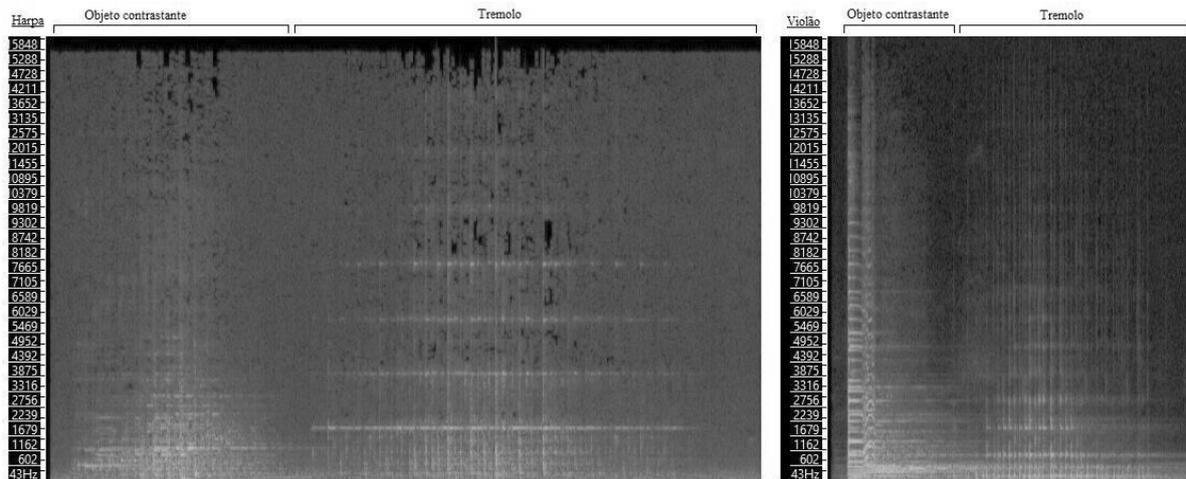


Fig. 39: Distintos comportamentos espectrais entre objeto e objeto traduzido (contraste 1) (performances: Claudia Antonelli (harpa, esquerda) e Alberto Mesirca (violão, direita)

### Processos de reescrita na tradução do contraste 2

No contraste 2, observo uma expansão gestual do objeto contrastante 1 a partir da adição de um novo objeto. Na tradução, nota-se que a ideia modelar em expandir um gesto se mantém com relação a referência porém ocorrem dessa vez, a adição de um objeto a mais o qual chamei de “interpolação”. Além disso, ocorre uma mudança no perfil melódico dos glissandos, na tradução reescreve-se os vetores contrários (descendente-ascendente), dessa forma, demonstrando um processo de reescrita/tradução por oposição e adição em paralelo a modelagem de uma macroforma de contrastes inalterada na tradução.

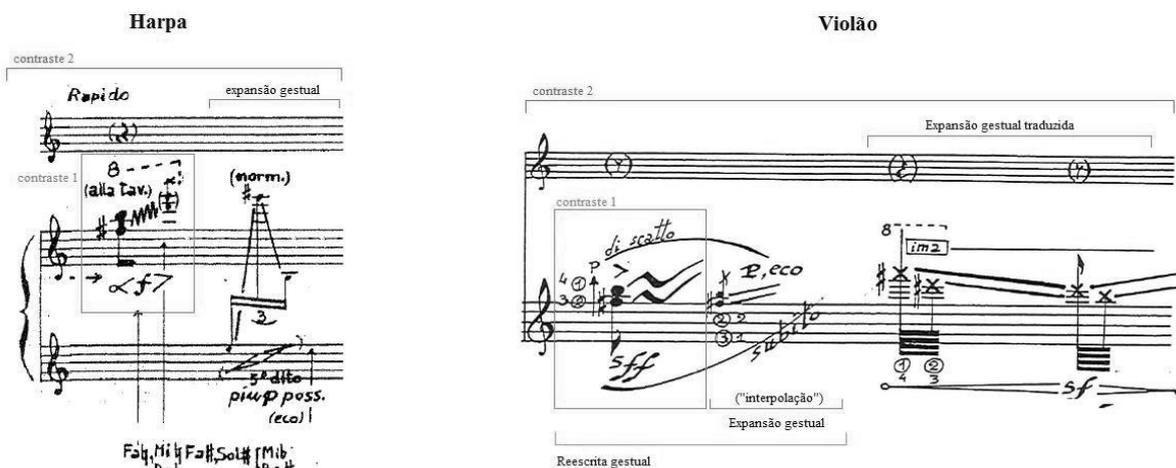


Fig. 40: Processos de reescrita (contraste 2): Interpolação e expansões gestuais

### Processos de reescrita na tradução do contraste 3

O processo de assimilar ou sugerir uma unidade sonora estrutural em uma peça a ser traduzida pode partir de uma reflexão com inventividade de maiores desvios pela perspectiva de uma reescrita por tradução (transcrição). Essa é uma perspectiva em que materiais e obras podem ser deformadas mantendo, ainda assim, relações intrínsecas com a obra de partida, relações essas que não são necessariamente de ordem objetiva mas, principalmente, de ordem artística. Uma parte das transcrições românticas do século XIX para violão buscaram valorizar as cordas soltas do violão alterando tonalidades, oitavando notas, explorando idiomatismos em direção a timbres, projeção e ressonância, em busca de favorecer boas performances para as reescritas propostas. Porém, a tradução enquanto transcrição amplia essa perspectiva de soluções técnicas para agregar a solução poética.

O tradutor assume uma nova concepção que pode estar bastante próxima, ou não, da obra referência e, assim, reescreve/traduz por conformação, reforma e/ou deformação. O exemplo abaixo faz parte do contraste 9 em que podemos observar a coexistência de procedimentos de reescrita. Chamei de “tradução literal” o primeiro fragmento do exemplo por tratar-se de um procedimento de reescrita em que se mantém as mesmas informações notacionais entre as partituras. Porém, vale destacar que a sonoridade resultante nunca poderá ser uma resultante traduzida literalmente pois são performers, meios instrumentais, espaços acústicos e percepções humanas distintas. Em seguida, uma reescrita que reforma o perfil melódico, alterando as intensidades e antecipando/removendo/acrescentando alturas que compõe a sonoridade em uma espécie de rearmonização que embaralha os componentes sonoros presentes na obra de partida.

The image displays two musical staves side-by-side. The left staff is for Harpa (Harp) and the right is for Violão (Guitar).  
**Harpa:** The staff shows a piece of music with a dynamic marking of *p* and the instruction *(rapido, sforzando appena.)*. There are some notes with circled numbers (16, 7, 5, 10) and a final instruction *più p. poss.*. The key signature has one flat (Bb).  
**Violão:** The staff is titled "A lidio 7+(b9) (modo 5 Messiaen)". It shows two distinct sections. The first section is labeled "tradução 'literal'" and includes markings for *All...*, *notas antecipadas*, and *Rit.*. The second section is labeled "perfil melódico traduzido" and "transcrição", featuring dynamic markings *pp*, *mf*, and *sub.*, along with various fingering numbers and accidentals.

Fig. 41: Procedimentos tradutórios em coexistência: tradução literal e transcrição (fragmento do contraste 9)

Nesse sentido, é possível pensar em uma tradução que opera a maneira de uma rearmonização se considerarmos harmonia para além do escopo tonal, ou seja, harmonia enquanto qualquer construção sonora podendo ser regidas, ou não, pelas mais diversas perspectivas e características sonoras. Em outras palavras, rearmonizar pode ser o processo de modificar uma sonoridade qualquer, para além das normativas tonais de substituições de acordes e funções. Trago esse parênteses na tentativa de desterritorializar os campos que visualizam a rearmonização enquanto um procedimento tonal ou mesmo de perspectivas que evitam diálogos com as noções de complexidade sonora ligadas a trajetória, como por exemplo, da música concreta e eletrônica européia.

### Reescrita por rearmonização

Por fim, destaco a tradução do contraste 10, último contraste da peça. Na versão para Harpa, um intervalo de quarta justa (Dó#-Fá#) é golpeado percussivamente com a palma da mão em baixa intensidade de *ppp*. Na tradução, o intervalo consonante de quarta justa (idiomático ao violão por sua scordatura quartal) é rearmonizado por um acorde com intervalos dissonantes apresentando mais um procedimento de tradução por direção antagônica. Além disso, enquanto a Harpa se atenta em projetar ressonâncias nas baixas intensidades, a tradução para violão acrescenta ao gesto percussivo estendido (*tambora* + tremolo percussivo no tampo), gerando um gesto que, diferente do decaimento natural utilizado na harpa, se prolonga por rugosidade favorecendo um arco de intensidade e, desdobrando, por comentário composicional, os transientes percussivos imanentes presentes nos tremolos desde o início da peça. Em meu ponto de vista, este é mais um exemplo de reescrita por direções antagônicas porém em diálogo com a preservação de funções formais da obra, característica que passa a demarcar a noção de tradução enquanto categoria de reescrita em música.

The image displays two musical staves side-by-side. The left staff is labeled 'Harpa' and the right 'Violão'. The Harpa staff shows a single note with a dynamic marking of *ppp* and a performance instruction 'batido (sol palme)'. The Violão staff shows a chord with dynamic markings of *mp* and *p*, and performance instructions including 'Tamb. (Boca = Pt.)' and 'Percussão'. Both staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Fig. 42: Comentário composicional (contraste 10)

A tradução proposta por Pisati, em linhas gerais, permite uma relação inventiva de mão dupla pois tanto a obra de referência como o meio instrumental (violão) o performer e as técnicas de performance são provocados em atualizarem-se seja conformando, reformando ou deformando suas realidades. Essa perspectiva favorece incorporar novas ideias e romper paradigmas como por exemplo, a noção pejorativa historicamente construída do violão enquanto um instrumento com pouca projeção é invertida ao considerar cada instrumento enquanto universos sonoros singulares. Nesse sentido, a tradução não evitou em operar sob uma obra que trabalhasse com notas longas e intensidades extremamente baixas, aspectos que historicamente seriam evitados de serem levados ao violão. Maurizio Pisati, em contramão a perspectiva mecanicista de reescrita, sugere o aporte de tecnologias como o uso de microfones que possam contribuir para a exploração e desenvolvimento de uma rica gama de transientes e sons de baixa prolongação do violão, limites entre o silêncio característicos da poética do compositor.

Outro resultado que destaco nesta análise relaciona se ao gênero musical *Estudo*. Apesar de historicamente ter sido considerado um gênero voltado ao desenvolvimento da técnica mecânica instrumental, evidencia-se na reescrita de Maurizio Pisati sob a obra de Sciarrino que as investigações sonoras de Pisati em sua obra *Sette Studi* para violão contribuíram para investigações sonoras as quais serviram como metáforas na construção de contrastes sonoros dentro de um processo de reescrita. Isso pode evidenciar a trajetória do gênero Estudo nos séculos XX e XXI como, também, um gênero, historicamente, voltado à investigação composicional.

Por fim, destaco a curiosidade em a tradução receber o título de uma nova obra em uma espécie de continuidade de um ciclo. Segundo GAVIN (1993: p. 196), o compositor Salvatore Sciarrino (1947) afirma corrigir algumas de suas obras antigas, porém, criando uma nova peça, como em sua *Sonata 2* para piano, que é a reescrita de sua *Sonata 1*. Nesse caso, podemos inferir a noção de tradução enquanto nova obra e, também, enquanto composição colaborativa em um *continuum* criativo

## Capítulo 3

### 3.1. Intraduzibilidade e performance reescrita via DAW

#### Henry Cowell e Conlon Nancarrow - Matrizes abertas a politemporalidade

Os 50 *Studies* (1948-1988), de Conlon Nancarrow, escritos para piano mecânico, fazem parte de uma produção composicional de Estudos experimentais que contribuíram à ruptura de paradigmas na performance, escrita e escuta musicais. Ao iniciar minhas pesquisas sobre estes Estudos me deparei com uma bibliografia que os classificava, em grande parte deles, como obras intraduzíveis à performance humana devido suas complexas relações politemporais de sobreposições métricas, temporais e agógicas.

Porém, parte dessa bibliografia aponta para uma das ideias de interesse deste meu trabalho: a influência enquanto relação de reescrita. Diversos autores apontam para a influência de Henry Cowell em Conlon Nancarrow pela hipótese do livro *New Musical Resources* (1930) de Cowell ter trazido investigações sobre a politemporalidades a partir de uma proposta de politempos imanentes na série harmônica. CAMPOS (2011) destaca a importância, na tradução, em vivenciar o interior do mundo e da técnica da obra a ser traduzida, trago essa perspectiva para observar as propostas sobre o tempo em música trazidas por Henry Cowell enquanto parte do universo composicional de Conlon Nancarrow.

A série harmônica foi base de muitas especulações durante a história da música, como para Rameau, Schoenberg, Hindemith e também para Henry Cowell, que trouxe contribuições partindo deste fenômeno acústico enquanto suporte ao desenvolvimento teórico e prático musical, investigações essas que resultaram na publicação de seu livro *New Musical Resources* (1930). Neste livro, Cowell parte do pressuposto acústico de que pulso e frequência são vibrações no ar, o que o permite investigar a presença de *ratios* derivados dos parciais harmônicos como entidades rítmicas – aspectos que viriam a ser cada vez mais viabilizados pela música eletroacústica.

Um dos objetivos de Henry Cowell em seu livro *New Music Resources* foi trazer para o ritmo as mesmas possibilidades de estruturação que estavam sendo aplicadas às alturas para criar uma analogia entre estes dois parâmetros (processos que Babbitt, Boulez e Stockhausen viriam aplicar mais tarde como uma derivação do serialismo da técnica dodecafônica). A teoria rítmica proposta por Cowell em seu livro baseia-se na ideia de que intervalos de alturas e *cross-rhythms* são manifestações de um mesmo fenômeno diferenciando-se apenas pela velocidade. [...] Essa ideia inspirou Cowell a criar a hipótese de uma subdivisão rítmica para cada parcial de



## Uma reescrita politemporal para piano mecânico (Nancarrow, Estudo 6)

O Estudo 6 de Nancarrow é um dos que são executados por performers solistas ou em formações camerísticas na atualidade. Nele, experiências iniciais de defasagem temporal e polimétrica são explorados. No exemplo abaixo, destaquei, em verde, todo início do ostinato e, em azul, o número de colcheias que se deslocam a cada reexposição do ostinato.

The image displays a handwritten musical score for 'Estudo 6' by Nancarrow. The score is written on a grand staff with a treble clef and a 2/8 time signature. It features a complex rhythmic ostinato with polyrhythmic patterns. The score is annotated with various markings:

- measures = 60**: A handwritten note at the top left.
- P<sub>0</sub>**: A marking in the first system.
- [1,5]**: A marking in the first system, indicating the number of eighth notes shifted.
- 1**: A marking in the second system, indicating the number of eighth notes shifted.
- legato**: A marking in the third system.
- polimétricas**: A marking in the third system, indicating polyrhythmic patterns.
- 3/4**, **4/8**, **5/8**: Time signatures in the third system, indicating the polyrhythmic patterns.
- reposicionamento do ostinato**: A marking in the fourth system, indicating the repositioning of the ostinato.
- 0 [1]**: A marking in the fourth system, indicating the number of eighth notes shifted.
- 1**: A marking in the fifth system, indicating the number of eighth notes shifted.

The score is annotated with green boxes highlighting the beginning of the ostinato and blue boxes highlighting the number of eighth notes shifted. The score is written in a clear, legible hand.

**Fig. 45:** Ostinato com defasagens graduais e polimétricas 5-4-3, *Estudo 6*, Nancarrow

Ostinato com defasagens graduais e polimétricas 5-4-3

Valor rítmico da primeira nota do ostinato (vermelho); Número de semínimas deslocadas (azul)

### **A reescrita do Estudo 6 de Nancarrow por Adès**

Henry Cowell comenta que, alguns dos ritmos desenvolvidos através destas investigações acústicas não poderiam ser tocados por nenhum intérprete humano e que “estas complexidades rítmicas altamente envolventes poderiam ser facilmente perfuradas em um rolo para piano mecânico”[1]. Porém, a partir do final do século XX, os Estudos de Nancarrow - até então “humanamente” impossíveis à performance musical humana - passaram a ser reescritos , primeiramente pelo próprio compositor em algumas orquestrações de seus Estudos e, posteriormente, por grupos de câmara como por exemplo *Arditti Quartet* e *Ensemble Modern*, influenciando, assim, novas perspectivas em performance e composição musicais a partir de procedimentos de reescrita musical.

Buscando viabilizar a performance camerística para dois pianos, Thomas Adès reescreveu o Estudo 6 no que considera ter sido não uma transcrição mas sim uma tradução literal sem intervenções no corpo poético. O autor reescreveu as fórmulas de compasso adaptando o ostinato polimétrico de duas pautas para uma única pauta e adaptando essa polimetria através de quintinas em uma espécie de polimetria latente. Já existem registros da performance deste Estudo não só em duo de pianos mas também sendo tocada por apenas um pianista como é o exemplo do pianista Imri Talgam em sua própria reescrita

Vejamos, na página seguinte, um fragmento da reescrita de Thomas Adès para o Estudo 6 de Nancarrow:

I Measure = 60

The image displays a musical score for Nancarrow's *Estudio 6*. It is divided into three systems of staves. The first system (measures 1-6) shows two treble clef staves (I and II) and a bass clef staff. The bass clef staff contains a complex ostinato with various rhythmic patterns and annotations: a red box around the first note, a blue box around the second note, and a blue box around the eighth note. The second system (measures 7-13) shows two treble clef staves and a bass clef staff. The bass clef staff continues the ostinato with similar annotations: a red box around the first note, a blue box around the second note, and a blue box around the eighth note. The third system (measures 14-19) shows two treble clef staves and a bass clef staff. The first treble clef staff has the instruction *legato sempre* and *p*. The bass clef staff continues the ostinato with similar annotations: a red box around the first note, a blue box around the second note, and a blue box around the eighth note. The text *reposicionamento do ostinato* is written above the bass clef staff in the third system.

**Fig. 46:** Nancarrow, *Estudo 6* - Análise sobre uma reescrita de literalidades (Adès)

Ostinato com defasagens graduais e polimétricas 5-4-3

Valor rítmico da primeira nota do ostinato (vermelho); Número de semínimas deslocadas (azul)

## Politemporalidades mais complexas em Nancarrow

Apesar desse processo de reescrita ter viabilizado a troca de meio e, também, potencializado a experiência polimétrica no campo da performance, o perfil literal dessa tradução não pode ser prosseguido com os Estudos que prosseguem o este ciclo de Nancarrow ao passo que a escrita tradicional foi se tornando cada vez mais insatisfatória e inviável às experiências politemporais que abarcam grande parte dos Estudos que prosseguem a série. A partitura passou a representar um meio limitador a tradução porém isso não viria a representar uma intraduzibilidade mas sim, que as línguas a que se traduzir podem se atualizar em um processo tradutório e, nesse caso, minha perspectiva é que as Estações de áudio digitais são, na atualidade, também um meio de escrita atualizado frente às incapacidades históricas da partitura tradicional em lidar com nuances microtonais e micro temporais além da limitação de sobreposição de materiais dos mais diversos e antagônicos.

John Cage comenta sobre seu impacto com a escuta das multi camadas temporais dos Estudos de Nancarrow: “Isso jamais existiu em nossa música. Eu me lembro do prazer que tive ao escutar uma peça onde uma parte acelerava enquanto a outra desacelerava e isso foi uma experiência extraordinária. (John Cage apud COHEN, 2007: p.111)



Fig. 47: Nancarrow, *Estudio 15*: Polimétrica e Politempos - independência por multicamadas (c. 1-4)

Nancarrow, nesse sentido, aproveitou as potencialidades do piano mecânico para explorar aspectos temporais considerados, até então, intraduzíveis à performance musical humana, contribuindo, dentre vários aspectos, para uma proposta de expansão da própria experiência de escuta.

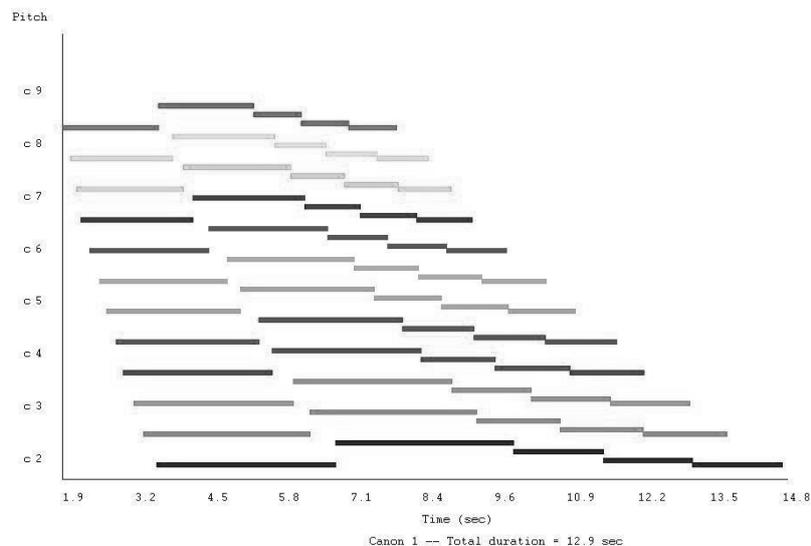
Pensar o “andamento como melodia”, como sugeriu Cowell, significa considerá-lo como parâmetro que evolui ao longo da obra musical, produzindo no ouvinte efeitos análogos aos de uma linha melódica. As

camadas superpostas de linhas melódicas em andamentos diferentes podem ser comparadas, no âmbito do ritmo, ao que a polifonia representa no nível melódico. Nasce assim a necessidade de uma palavra que sintetize a sucessão e a simultaneidade de andamentos diferentes. Segundo Sandoval, a palavra politempo – relação proporcional entre dois ou mais tempos simultâneos – foi cunhada pelo próprio Nancarrow. (COHEN, 2007: p.101)

A textura – ou multi camadas – dos Estudos de Nancarrow torna-se aspecto de grande importância à obra. O compositor trabalha com camadas independentes que se diferenciam em seus diversos componentes sonoros (registro, articulação, intensidade, ressonância, ataques). Além disso, cada camada difere-se nos aspectos rítmicos, métricos e temporais, resultando assim em uma complexa polifonia.

De fato, uma das características de Nancarrow está no contraste entre camadas. [...] Essa multiplicidade de camadas ultra-independentes produzem uma característica multidimensional. O efeito dessas simultaneidades resulta em uma estratificação do tempo musical através de discretos processos temporais que expandem a música do âmbito temporal para o espacial. (THOMAS, 1996: p. 5-52)

Um exemplo pode ser observado no Estudo 37 de Nancarrow, um cânone a 12 vozes em que cada voz possui um andamento singular e distinto.



**Fig. 48:** Nancarrow - *Estudo 37*: exposição do canon a 12 vozes no início da peça. (WILLEY)

## Performance musical e intraduzibilidade

O intraduzível me parece estar ligado a uma perspectiva em que a obra a ser traduzida deve, unilateralmente, encontrar um novo meio compatível porém, considero que a invenção artística é uma possibilidade de desfazimento das incompatibilidades. Parte dos Estudos de Nancarrow são considerados intraduzíveis a performance humana pois aspectos de politemporalidade como sobreposição de rallentandos e acelerandos sob diferentes andamentos apresentam grandes desafios a performance instrumental tradicional. As possibilidades de reescrita podem superar o intraduzível, pois além de recriar uma obra ela também pode recriar a própria língua que recebe a tradução - em outras palavras, expandir a performance e os instrumentos pode fazer parte de uma atualização natural e constante as quais podem vir, em um determinado momento, a serem chamadas de técnicas estendidas/expandidas.

Nesta altura da exposição: a) reencontro-me com Jakobson e com Walter Benjamin na concepção da tradução de poesia como transcrição, *creative transposition*, Umdichtung (“transpoetização”); b) na caracterização da tradução poética por seu *modus operandi*, não como mera tradução do significado superficial, mas como uma prática “paramórfica” voltada para o redesenho da “função poética” (Jakobson), do Darstellungsmodus, “modo de re-presentar” (ou de “encenar”) a *intentio* do original; esta operação, em Benjamin, corresponde a uma “parafiguração” (Anbildung), capaz de captar as “afinidades eletivas” entre original e texto traduzido através de uma hiperfidelidade estranhante, melhor definível como “fidelidade à redação da forma” (Treue in der Wiedergabe der Form); c) finalmente, na teoria benjaminiana vejo ratificada por antecipação minha concepção da “matriz aberta” do original, como uma nova maneira, deliberadamente paradoxal, de encarar a gradação de translatabilidade dos textos poéticos (“quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”, – escrevi em meu ensaio de 1962). (CAMPOS, 2011: p. 29)

Dialogando com as noções de tradução trazidas por Haroldo de Campos, se uma obra para piano mecânico for reescrita/traduzida para outro meio um caminho inventivo pode estar na operação tradutória sobre “função poética” evitando assim a busca por uma reescrita literal naturalmente incompatível entre os “corpos linguísticos”.

“...antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e remonta a máquina de criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso”. (CAMPOS, 1992: p. 43)

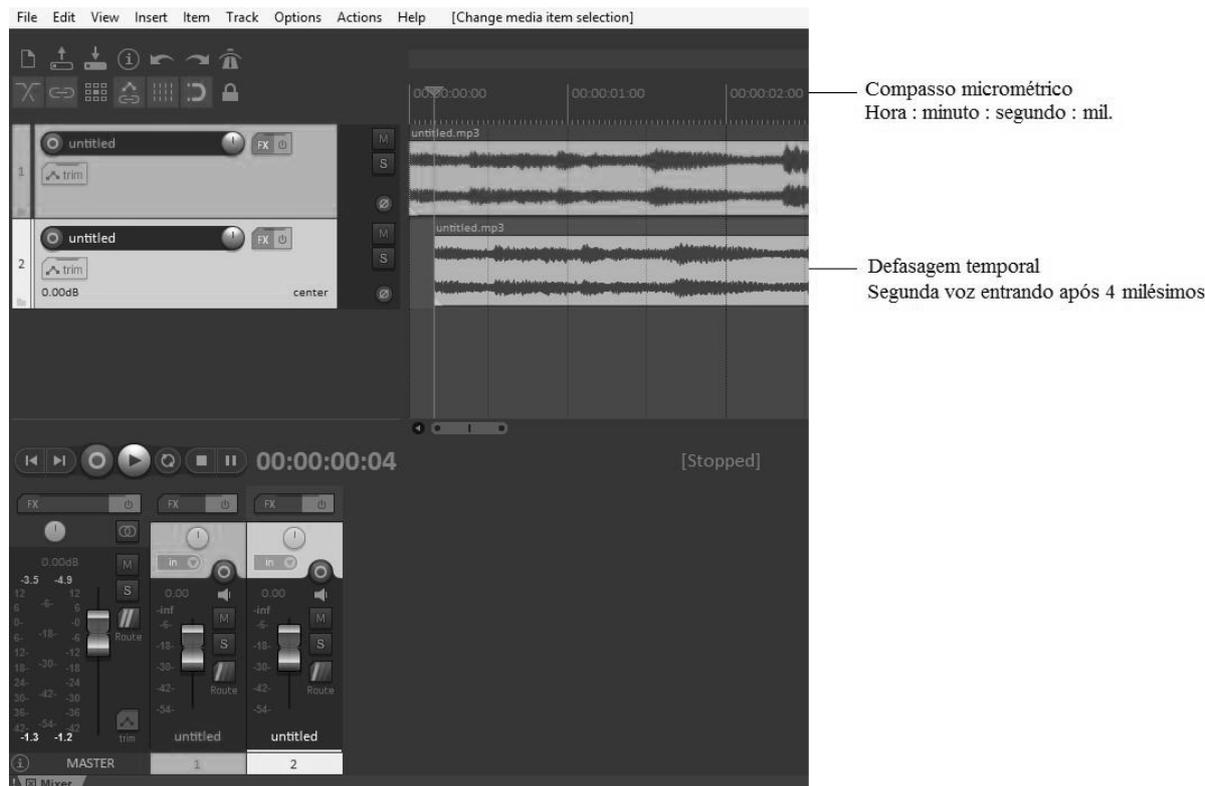
## **A reescrita operando com o Digital Audio Workstation (DAW)**

Vejo um crescente movimento de uma “performance em estúdio” em que performers trabalham na gravação de amostras de áudio para que, softwares auxiliem na composição, muitas vezes, de aspectos ainda inviáveis ou muito dificultosos a performance tradicional. Um exemplo disso está em uma espécie de performance expandida a partir de estações de trabalho de áudio digital - *DAW: Digital Audio Workstation* - que consistem em softwares sequenciadores que permitem gravar, manipular, sobrepor e reproduzir arquivos de áudio e MIDI. São softwares que permitem compor a partir da gravação de performances fragmentadas (pista a pista, objeto por objeto etc.). Com esses recursos é possível repensar a a intraduzibilidade da performance sobre obras politemporais complexas de Nancarrow expandido a reescrita com novas estações de trabalho áudio digital ou, também, na elaboração de sistemas interativos por ambientes computacionais e/ou outras tecnologias de processamento e manipulação que possam fazer parte da instrumentação em uma performance ao vivo.

Outros ambientes computacionais possibilitam o tratamento e síntese de áudio em tempo real. Tais ambientes compilam as técnicas de manipulação sonora para interagir com os sistemas musicais. Os exemplos mais notáveis são Graphic 1 (Mathews & Rosler 1966), Max/MSP, Common Music, Pure Data ou PD e Integra Live (Bullock, Beattie & Turner 2011). Ambos ambientes utilizam o paradigma de programação de fluxo de dados, manipuláveis em interface gráfica e visual, aproximando os usuários os quais não possuem tanta fluência em linguagens de programação. Os pesquisadores Andrea Agostini e Daniele Ghisi desenvolveram uma biblioteca de funções, em ambiente Max/MSP, na qual os recursos da Composição Assistida por Computador podem ser processados e manipulados em tempo real (Agostini & Ghisi 2013). Paralelamente, os ambientes de programação SuperCollider e CSound (Boulangier 2000), oferecem recursos à elaboração de síntese sonora, processamento e composição algorítmica tal como à manipulação de sistemas musicais interativos, em tempo real ou tempo diferido (Gallo 2006). Há diversos ambientes computacionais dos quais processam, armazenam, editam, reproduzem e sequenciam tanto a informação sonora quanto a musical. Tais sistemas são denominados Digital Audio Workstation ou *DAW*. (SIMURRA, 2016: p. 23-24)

## **Disposição temporal e defasagem de amostras de áudio via DAW**

Um exemplo mais simples de escrita estendida via DAW pode ser observado em suas nuances microtemporais para a disposição de amostras de áudio. No exemplo abaixo, demonstro através da estação REAPER as possibilidades em se trabalhar com uma espécie de compasso micrométrico sob unidades de medidas temporais de hora/minuto/segundo/milésimos. Além disso, demonstro também uma defasagem de 4 milésimos com a duplicação de uma mesma amostra de áudio gravadas, via performance, como forma de ilustrar a flexibilidade desta estação enquanto ambiente de composição e orquestração estendida



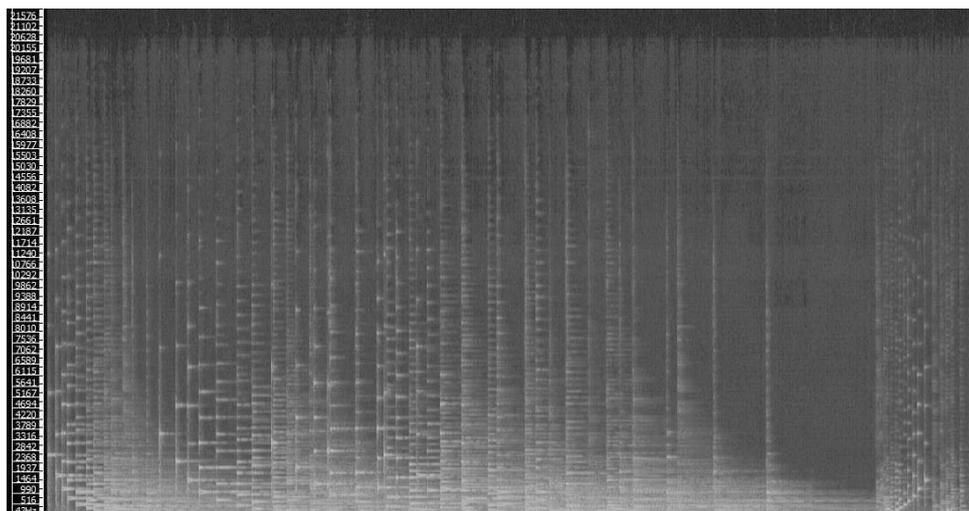
**Fig. 49:** Micro nuances temporais na montagem de amostras de áudio sob performances gravadas.

### **Nancarrow, Estudo 37 - Uma reescrita sobre o timbre via DAW**

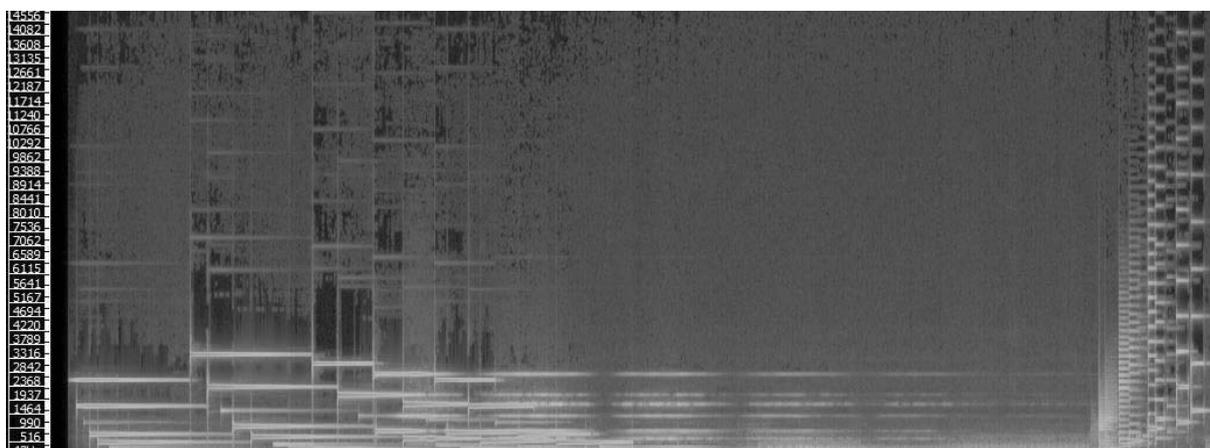
Nesse sentido, a possibilidade de camadas independentes sob disposições temporais micrométricas possibilita, também, reescritas sob o timbre do piano mecânico em Nancarrow. Uma vez que cada pista pode ser criada a partir de uma performance ou mesmo criada a partir de uma transcrição MID sob os manuscritos de Nancarrow para que então possam ser sintetizados.

Um exemplo básico do uso dessas estações operando na reescrita em Nancarrow pode ser observada na reescrita do timbre do Estudo 37 realizada por Maciej Lewandowski para *Live electronics*. Investigando a obra de Nancarrow, observa-se uma preocupação com a limitação timbrística imposta pelo piano mecânico o que, em partes, possa estar relacionado com a busca de Nancarrow em modificar o piano mecânico em busca de novos timbres em uma espécie de piano mecânico preparado. Na atualidade, algumas reescritas partiram dessa

busca explorando os recursos da música eletrônica. Um exemplo pode ser encontrado na reescrita para eletrônica de Maciej Lewandowski em que o tradutor mantém as estruturas politemporais da obra concentrando-se em reescrever a cobertura timbrística das linhas melódicas a partir de uma reescrita mecânica - máquina para máquina. Na reescrita de Maciej Lewandowski para eletrônica, o uso de diversos timbres favorecem um desvio perceptivo não pela deformação dos solfejos, mas pela ressignificação sonora a partir de uma prolongação dos sons enquanto latências, desdobramentos. Um exemplo disso pode ser observado no início do Estudo 37, em que o cânon a 12 vozes é apresentado. O uso de notas longas, com intensidades mais elevadas e prolongadas e sem os decaimentos característicos do piano mecânico, reescrevem a sonoridade a deixando menos rugosa e com concentração espectral mais concentrada nos graves. Vejamos o comportamento espectral entre a versão para piano mecânico e a reescrita para eletrônica de Maciej Lewandowski.



**Fig. 50:** Nancarrow - *Estudo 37*: Rugosidade elevada no trecho inicial (piano mecânico)



**Fig. 51:** Nancarrow - *Estudo 37*: Rugosidade reduzida no trecho inicial (reescrita para eletrônica, Lewandowski)

Nota-se, então, a possibilidade de uma tradução do timbre enquanto trabalho sob as funções poéticas de Nancarrow. Eric de Visscher, em seu artigo *Temps, texture et timbre chez Conlon Nancarrow* escapa da perspectiva centrada no tempo em Nancarrow para observar as potências sonoras de uma obra que aparentemente se desenvolveu no tratamento timbrístico. Segundo o autor, Nancarrow propõe que aspectos temporais e agógicos de performance se tornem conteúdos estruturais da composição e assim, possam gerar camadas texturas e polifonias texturais desdobrando-se em conceitos desenvolvidos pelo compositor como *temporal dissonance*, *temporal templates* e *harmonic and non-harmonic temporal structures*.

### **DAW - um ambiente expandido de reescrita**

Nessas estações de áudio, é possível agregar todo o escopo métrico advindo da notação tradicional e, ainda assim, trabalhar com divisões micrométricas. Também expande-se a relação com as alturas a partir de possibilidades microtonais e espectrais operadas sob qualquer tipo de amostra de áudio e produzidas sinteticamente ou mesmo servindo como plugin sob uma performance captada via interfaces. Nesse sentido, a partitura passa, mais do que nunca, a se mostrar um ambiente limitado às perspectivas musicais contemporâneas de forma a darmos, na atualidade, a continuidade dos processo de música eletrônico porém agora muito mais diluída em uma diversidade estilística inclusive operando na reescrita de repertórios tonais e modais de normativas tradicionais. No exemplo abaixo podemos observar o registro de uma performance dentro do ambiente *DAW* realizada via captação de áudio durante uma performance em tempo real podendo derivar de uma composição escrita ou improvisada. Se essas duas pistas recebem apenas tratamento de mixagem e masterização sem intervir nas estruturas composicionais, irei considerar aqui como uma performance captada e tratada em ambiente *DAW*. Apesar do tratamento de áudio ter o potencial em ressignificar a sonoridade captada, me concentro aqui em pensar que a composição/improvisação não sofreu desvios e por tanto não a performance não foi transmutada.



**Fig. 52:** Performance simultânea de dois instrumentos registrada em áudio via captação-interface-*DAW*

## Escrita expandida via *DAW* em Jacob Collier

Já no caso de uma performance transmutada - reescrita - via ambiente *DAW*, destaco um exemplo em trabalhos do músico Jacob Collier (1994 - ) operados junto à estação de áudio *Logic Pro*. Algumas reescritas de Collier envolvem uma densa orquestração via *DAW* em que paradigmas de performance são ressignificados pois trata-se de compor com fragmentos de performance ou, em outras palavras, a composição surge com retalhos de performance e, por isso empresto o termo de Haroldo de Campos para pensar uma performance transmutada via *DAW* pela reescrita. Abaixo busco ilustrar uma das possibilidades de processo desse tipo de reescrita.

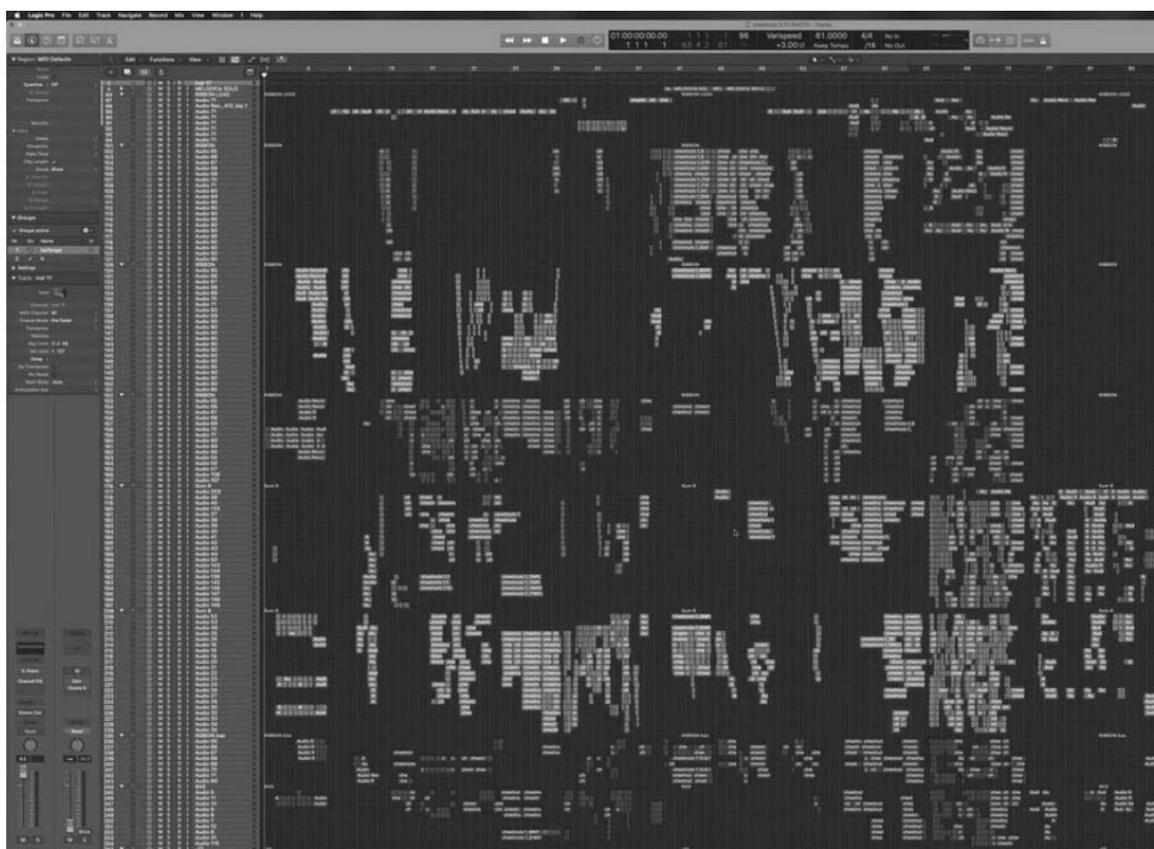


**Fig. 53:** Um processo de reescrita via *DAW* partindo da performance

Parte do trabalho de Jacob Collier está nesse tipo de reescrita em que o autor escreve diretamente com a performance em uma espécie de partitura expandida oferecida por uma *DAW*. Potencializa-se então uma maior liberdade de escrita com relação aos desafios notacionais da partitura tradicional como por exemplo na representação de micro tempos, microtons, poli temporalidades, alturas não definidas e etc. Também as gestualidades de performance sofrem menor nível de transmutação ao passo que não recebem a interface da partitura transformando-se assim de gesto em amostra de áudio diretamente. Nesse sentido, facilita-se a composição com o gesto despreocupado com as imposições que a notação tradicional pode oferecer. No exemplo abaixo temos a visualização da reescrita de Jacob Collier sob a canção *Christmas song* (Mel Torme e Robert Wells) em que foram criadas 261 camadas (pistas) a partir de fragmentos de performance, quase todas as pistas compostas por gestos vocais.

Esses fragmentos de performance foram, além de criados em prol de uma idéia composicional a se consolidar a posteriori, também foram reescritos após performance tornando-se amostras de áudio reescritas enquanto materiais composicionais. Vale destacar que, durante esse processo de captar o gesto e transformá-lo em amostra de áudio é inevitável

que as relações de interação entre performance e *DAW* passem a ter mão dupla de forma que o ambiente computacional exerça também influência/desvios na concepção gestual a ser captada. Vejamos, abaixo, um exemplo dessa reescrita demonstrado pelo próprio Jacob Collier em sua estação do *Logic*.



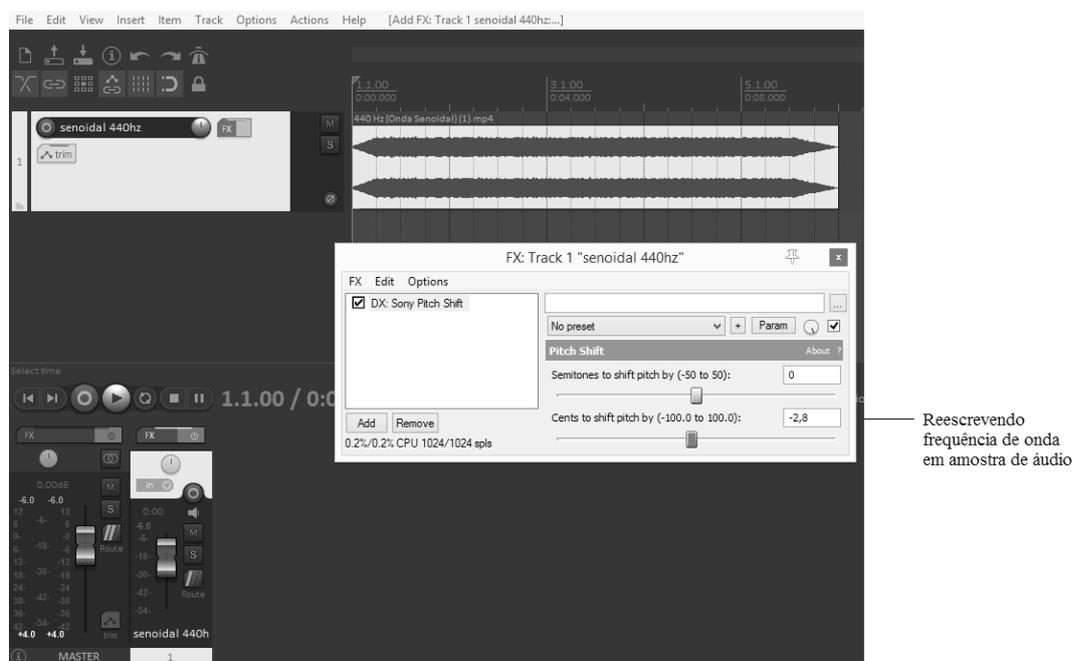
**Fig. 54:** Reescrita via *DAW* - 261 pistas contendo gestos e fragmentos gestuais de performance  
(Mel Torme e Robert Wells, *Christmas song* - reescrita por Jacob Collier)

Um dos aspectos composicionais presentes nas reescritas de Jacob Collier é a continuidade em se escapar das limitações do temperamento da oitava dividida em 12 partes iguais gerando uma escala cromática em que cada nota se distancia por 1 semitom. Essa perspectiva de temperamento expandido foi investigada, resgatada e ressignificada no século XX por diverso(a)s compositore(a)s.



**Fig. 55:** *Ladainha* para violão e eletrônica (Silvio Ferraz) - Scordatura com quartos de tom

Em uma *DAW* é possível trabalhar com as nuances microtonais de forma a observar, o semitom enquanto um composto de 100 cents, ou seja, podemos encontrar 100 notas entre as notas Do e Do# que podem participar como material em uma composição musical. No exemplo abaixo, demonstro no software Reaper, um uso elementar do plugin *Sony Pitch Shift* para abaixar 2,8 cents em uma amostra de áudio contendo uma onda senoidal de 440hz.



**Fig. 56:** Reescrevendo uma onda senoidal: alteração de sua frequência via Plugin em *DAW* (-2,8 cents)

Nesse sentido, podemos observar na reescrita de *Christmas song* realizada por Jacob Collier alguns procedimentos de alteração microtonal na construção de blocos harmônicos e, também, em modulações microtonais a partir de uma série de alterações nas frequências gerais de determinadas regiões da reescrita. Considero esse um exemplo de cruzamento histórico em que o tonalismo é reescrito a partir de novos cruzamentos históricos expandindo agregando propostas e experiência na música contemporânea.

Berio portanto parece querer não ficar fixamente vinculado a um modo de pensamento composicional que lhe garantisse uma posição privilegiada na atualidade vanguardista de então, excessivamente preocupada com um suposto progresso unidirecional da linguagem musical. Assim, buscando conquistar outras possibilidades de atuação que Berio, pelo menos desde 1964 com a composição de *Folk Songs*, começou a flertar com a ideia de não se restringir a explorar materiais musicais “contemporâneos”, mas antes de se abrir a pensar novos modos de conceber os materiais e procedimentos musicais passados, dando-lhes novas perspectivas de vida pelo cruzamento com ideais e técnicas mais recentes e dialogantes com seu contexto criativo e político de então. (PENHA, 2016: p. 184)

33

Melody

Al - though it's been said man - y times, man - y ways; Mer - ry

Additional Voices

*p*

Voices

oh.

*mp*

Melodica Solo

Melody

Christ - mas to you, Play it, boy.

Voices

+16.7c -16.7c

*mf* *p cresc.*

shift to -30c (A = 432.4 Hz) -15c (A = 436.2 Hz)

E A = 440 Hz

37

Solo

Additional Voices

timpani doubles the lowest voice

Voices

*f*

**Fig. 57:** Temperamentos localizados e modulações de frequência DAW  
 (Mel Torme e Robert Wells, *Christmas song* - reescrita por Jacob Collier)

### 3.2. Considerações finais



**Fig. 58:** Émile Bernard (1868-1941) - Mulheres de Bretã (1888); Vincent van Gogh (1853-1890) - Mulheres de Bretã (reescrita)

#### **A reescrita enquanto componente de musicalidade na performance musical**

Considero que a intraduzibilidade em música, e nas artes de maneira geral, é uma visão retrógrada pois carrega em sua perspectiva um dogmatismo sobre normativas de escrita e performance. Quando ouvi Rubem Alves dizer “Eu sou educador não por dar aula, eu sou educador por escrever” logo pensei sobre a possibilidade da reescrita ser, também, um componente de perspectivas pedagógicas em música como por exemplo, a reescrita estar mais presente no que se entende hoje por pedagogia da performance musical. A performance amparada com as estações *DAW* pode ser vista como uma performance em expansão que também passa a operar em tempo real durante as performances. A pedagogia da performance musical, assim como as diversas disciplinas que compõem cursos de música, se desvinculadas de propostas pedagógicas acerca da reescrita e as consequentes expansões da escrita e performance musical via *DAW*, estará colaborando para o falso problema da intraduzibilidade.

Retomo aqui a importância em se colocar a reescrita no corpo de estratégias de ensino na performance musical enquanto desenvolvimento de uma musicalidade com maior inventividade. Retomando categorias elementares de reescrita, aponto nesse fechamento de tese a reescrita a possibilidade de atualizar as práticas tradicionais repensando a reescrita desde o repertório tonal/modal tradicional chegando a performances expandidas via *DAW*.

Em minha dissertação de mestrado procurei investigar algumas questões relacionadas ao processo criativo na pedagogia da performance, mais especificamente, sobre um recorte histórico no campo da música ocidental em que me foi possível potencializar a hipótese de que durante a revolução francesa, no século XIX, ocorreu um processo progressivo de dissociação entre tocar e compor, até então práticas indissociáveis no século anterior. Busquei dialogar com uma série de aspectos musicais, políticos, sociais e pedagógicos, os quais apontaram ao surgimento de uma prática pedagógica essencialmente mecanicista no novo modelo do Conservatório de Paris. A então chamada “escola do mecanismo”, intimamente relacionada às organizações do trabalho industrial e da especialização da mão de obra, fragmentou a práxis musical capacitando músicos profissionais a se formarem em uma área específica, ou seja, compositores(as) só iriam compor e performers só iriam tocar/cantar. Nesse sentido, a fragmentação da prática musical dificultou a compreensão da linguagem musical em sua completude, interferindo negativamente no desenvolvimento das habilidades criativas na performance musical.

Esta maneira pragmática de ensinar música favoreceu uma vasta produção de métodos progressivos que, pelo viés institucional, fortaleceram uma uniformização na abordagem pedagógica e, conseqüentemente, a formação de músicos profissionais em “linha de produção”, o que mais tarde viria a ser chamado de “escola do mecanismo” – *École de mécanisme*. [...] É sob essa perspectiva que a escola do mecanismo instrumental passa a propor, em seus materiais didáticos, uma rotina diária de estudos baseados na repetição de condicionamentos motores dissociados dos aspectos de criação, improvisação e compreensão da linguagem musical, o que viria mais tarde a ser criticado por Chopin como uma escola da “ginástica dos dedos”. (HENRIQUE, 2018: p. 22)

CARRASQUEIRA (2017) observa o impacto do ensino mecanicista na formação de instrumentistas melódicos, apontando lacunas em suas formações como a incompreensão harmônica das melodias executadas e, conseqüentemente, a dificuldade em recriar partindo destes materiais. Dessa forma, o autor defende que a profundidade de uma performance musical se relaciona com o nível de conhecimento sobre a linguagem da qual se esta trabalhando.

Frutos das ideias predominantes na época de sua criação, muitos desses métodos não contemplam, porém, aspectos importantes para a formação de um músico nos dias de hoje. O primeiro deles é a criatividade. Não há estímulo e espaço para a experimentação, improvisação ou pesquisa de outras formas de lidar com o material a ser estudado. Propõe-se um material engessado, cristalizado e baseado na repetição. [...] [citando FREIRE, 1996: p. 26-52] “Não temo dizer que inexiste validade no ensino de que não resulta um aprendizado em que o aprendiz não se tornou capaz de recriar. [...] Ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção.” (CARRASQUEIRA, 2017: p. 53)

Portanto, passamos a levantar um corpo de críticas à escola do mecanismo reforçando a importância em nos desprendermos dessa tradição pedagógica para uma formação musical mais abrangente de experimentação, compreensão e incorporação de linguagens musicais, nos estimulando a criar e recriar através da improvisação e composição enquanto práticas de performance musical. Nesse sentido, considero importante, no momento da prática, nos posicionarmos criticamente sobre os materiais didáticos e as propostas pedagógicas em que estamos envolvidos, de forma a desenvolvermos a criatividade a partir de uma “curiosidade crítica” como nos sugere Paulo Freire.

Na verdade, a curiosidade ingênua que, “desarmada”, está associada ao saber do senso comum, é a mesma curiosidade que, criticizando-se, aproximando-se de forma cada vez mais metodicamente rigorosa do objeto cognoscível, se torna curiosidade epistemológica. Muda de qualidade mas não de essência. A curiosidade de camponeses com quem tenho dialogado ao longo de minha experiência político-pedagógica, fatalistas ou já rebeldes diante da violência das injustiças, é a mesma curiosidade, enquanto abertura mais ou menos espantada diante de “não-eus”, com que cientistas ou filósofos acadêmicos “admiram” o mundo. Os cientistas e os filósofos superam, porém, a ingenuidade da curiosidade do camponês e se tornam epistemologicamente curiosos. A curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não, como procura de esclarecimento, como sinal de atenção que sugere alerta faz parte integrante do fenômeno vital. Não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos. [...] A promoção da ingenuidade para a criticidade não se dá automaticamente, uma das tarefas precípuas da prática educativa-progressista é exatamente o desenvolvimento da curiosidade crítica, insatisfeita, indócil. (FREIRE, 1996: p. 32)

Partindo para um exemplo, observo neste trabalho uma dentre tantas outras possibilidades práticas possíveis para abordarmos aspectos criativos a partir de uma peça escrita sob linguagem tonal/modal. Trata-se de um procedimento elementar já praticado e pesquisado por diversos músicos, principalmente no campo da música popular, seja no estudo da voz ou de outros instrumentos melódicos e harmônicos, em que o estudo da performance é acompanhado de um raciocínio harmônico em uma espécie de análise intervalar “em tempo real”.

Vejamos uma aplicação no Estudo 2 para violão de Heitor Villa-Lobos. A série “Doze Estudos” para violão composta por Heitor Villa-Lobos não apresenta uma abordagem essencialmente mecanicista, mas, pelo contrário, parece derivar de uma tradição mais plural de Estudos advinda de compositores como Chopin e Debussy, para os quais o mecanismo instrumental abordado na obra torna-se um meio submisso aos fins idiomáticos, expressivos e estéticos. Apesar disso, uma forte tradição mecanicista no campo da pedagogia da

performance violonística importada ao Brasil persiste em abordá-lo de maneira pragmática, concentrando-se, primordialmente, nos aspectos mecânicos enquanto uma finalidade. No segundo estudo desta série, observei a preocupação do compositor em abordar a questão dos arpejos que, pela perspectiva mecanicista, pode representar um estudo focado em inúmeras repetições, com finalidade de elevar o andamento e construir uma sonoridade *legato* e sem trastejamentos. Em meu ponto de vista, essas buscas podem ser interessantes, mas criam uma problemática quando se limitam de outros processos cognitivos complementares no estudo de arpejos. Gostaria de apresentar aqui uma abordagem a esse Estudo que consiste em exercitar a concentração na compreensão harmônica e intervalar de cada acorde - e cada nota - de forma a fazer uma análise harmônica e melódica em “tempo real”, ou seja, enquanto toca busca-se também ter consciência de qual acorde está tocando e quais são os intervalos que o constituem. Nesse momento, é recomendável não fazer nenhuma anotação, mas apenas praticar em andamentos lentos, concentrando-se em pensar na estrutura dos acordes.

The image shows three staves of musical notation for Villa-Lobos' Estudo 2, with annotations for harmonic and interval analysis. The first staff is labeled with chords A and E7/B. The second staff is labeled with chords A#° and Bm6. The third staff is labeled with chords A and Am. Brackets below the notes indicate intervals and fingerings, such as f 3M 5j, f 3M 5j 3M, f 5j 3M, 5j 7m f 3M, 5j 3M f 7m, f 3m 5d 7d, f b9 3m 5d 7d 5d 3m b9, and f 7d 5d 3m.

Fig. 59: Villa-Lobos - *Estudo 2*: Sugestão de análise mental no momento da performance (c.1-6)

Esse recurso abre um campo de criação, improvisação e reescrita musicais que permite, por exemplo, tocar o Estudo 2 de Villa em outras tonalidades, rearmonizado, com diferentes extensões, inversões, etc. Isso não significa evitar tocar a peça conforme foi escrita por Villa, mas que podemos complementar o estudo dos arpejos ativando nossa concentração para a consciência harmônica, evitando entrar em uma rotina de estudos puramente mecânica.

Dessa forma, acredito que possamos resgatar em nossa prática o que Paulo Freire chamou de “curiosidade crítica”, nos apropriando das linguagens e potencializando as habilidades de criação na performance musical.

O constante uso dos arpejos no *Choro n. 1* da *Suíte popular brasileira* (1920) para violão de Villa-Lobos pode denotar essa consciência prática do compositor, principalmente se pensarmos que esta habilidade de raciocínio harmônico em tempo real é muito presente na prática do choro, linguagem que Villa teve vivência. Vejamos como Villa constrói a melodia privilegiando os arpejos. Busquei separar a análise intervalar em dois perfis, os intervalos dentro do arpejo das tétrades e, embaixo, os intervalos que estendem a tétrede. Essa perspectiva também poderá contribuir para experimentar o uso de micro dinâmicas como, por exemplo, na sugestão indicada no primeiro acorde – Fá maior – em que a apojetura – nona maior – pode ser tratada com mais ênfase por se tratar de uma espécie de tensão que se resolve na nota seguinte – fundamental – do acorde.

<b>F</b>	<b>Bb7</b>	<b>Am</b>	<b>F#7</b>	<b>B7</b>
f 5j 5j	5j 5j 7m	f 5j 3m f 5j 3m f 7m	3M 5j f f 7m 5j 3M	3M f 3M 5j f
9 13m #11	13 #11 13		b9	

Fig. 60: Villa-Lobos, *Choro n.1*: Análise melódica - arpejos e extensões. (c. 12-16)

Essa prática mental pode contribuir também para explorarmos um ambiente fora da escrita fechada da peça, ou seja, realizarmos arpejos partindo apenas de cifras ou de uma visualização mental de acordes e progressões harmônicas.

O exemplo abaixo é um exercício técnico elementar, comum nas linguagens do choro e do jazz, em que o performer exercita os arpejos a partir da compreensão de suas estruturas sem que esses arpejos estejam escritos na partitura.



Fig. 61: Pensando e tocando arpejos sem o uso da escrita

Uma prática muito semelhante de raciocínio harmônico está no baixo contínuo, comum na música barroca dos séculos XVII e XVIII, que consiste em uma notação reduzida na qual indicam-se apenas os intervalos a serem sobrepostos a uma nota de baixo, caracterizando-se a posição do acorde de acompanhamento. O caráter improvisatório que essa notação sugere pode ser observado pelo tratamento do *voicing* dos acordes, que será escolhido pelo(a) performer através de uma improvisação fundamentada pela consciência dos intervalos que constituem o acorde e que, conseqüentemente, poderá favorecer a habilidade de criar distintos acompanhamentos a partir de uma notação aberta.



Fig. 62: Baixo cifrado para o acorde Dm/F e voicing em quatro possibilidades

Infelizmente, a prática do baixo contínuo foi sendo deixada de lado em detrimento da perspectiva mecanicista do século XIX, voltando a ser retomada timidamente apenas no século XX por pequenos núcleos de ensino direcionados ao estudo da música antiga. Muito

semelhante à prática do baixo cifrado é a maneira de acompanhar a linguagem musical brasileira do Choro. A compreensão dos arpejos ganha importância na construção da linguagem como um todo, tendo como elemento fundador a escrita melódica, que poderá servir de referência ao acompanhamento, à improvisação e à composição no gênero, seja nas variações melódicas ou na condução dos baixos e das inversões de acordes. Diferente do baixo cifrado barroco, em que as inversões são determinadas em detrimento de um rigor contrapontístico do período, no Choro é comum termos tanto cifras com inversões como, também, cifras em posição fundamental, favorecendo a reescrita na performance.

No exemplo abaixo, busquei comparar duas versões de acompanhamento para o Choro “Murmurando”, de Otávio Romeiro Monteiro, o Fon Fon (1908-1951), executadas pelo violonista Horondino da Silva, o Dino 7 cordas (1918-2006). A primeira versão é uma transcrição literal do manuscrito de Dino e a segunda é uma transcrição minha sobre a gravação de Dino para o disco “Vibrações”, de Jacob do Bandolim. Destaca-se nessa análise comparativa a importância do raciocínio harmônico, não somente pela utilização criativa das notas que constituem a estrutura das tríades e tétrades, mas, também, pelas possibilidades de expansão criativa através do uso de bordaduras, cromatismos e outras notas de passagem.

The image displays two systems of musical notation for the piece "Murmurando".

The first system is labeled "Manuscrito Dino (1974)". It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff. Above the staff, the following chords are indicated: Dm, A7, Dm, D7, Gm, D7, Gm, A7, A7, Dm, E7, A7.

The second system is labeled "Disco 'Vibrações' (1967)". It also features a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff. Above the staff, the following chords are indicated: Dm, B°, A, A, C°, Bm, E7, Gm6, A7. Below the staff, the following chords are indicated: Dm, Bm7(b5).

Fig. 63: Duas conduções de baixo distintas por Dino 7 cordas em *Murmurando* de Fon Fon. (c.1-16)

O processo criativo imanente na performance dos acompanhamentos do Choro, assim como em outros gêneros da música popular, em meu ponto de vista, está relacionado ao amadurecimento desse tipo de consciência harmônica “em tempo real”. As diferentes maneiras de se explorar uma habilidade prática da harmonia se desenvolvem a ponto de nortear características estéticas singulares a cada gênero e estilo. É interessante observar a relação histórica entre a notação musical e as práticas de raciocínio harmônico na performance, no exemplo abaixo podemos observar as diferentes notações para uma harmonização usando o acorde de Ré menor na primeira inversão.

Destaca-se que a partir do século XX vamos reduzindo a notação e fortalecendo a consciência harmônica e criativa ao ponto que, no último compasso do exemplo, tem-se apenas o acorde em posição fundamental e o performer pode escolher qual inversão utilizar ou então, em uma etapa mais avançada, rearmonizar ou acrescentar acordes complementares.

**Fig. 64:** Trajetória histórica da notação ao acompanhamento harmônica partindo do baixo cifrado barroco

Por fim, reitero neste artigo a importância em trazeremos ao campo da pedagogia da performance musical um olhar crítico sobre o ensino mecanicista em música e suas lacunas pedagógicas ao desenvolvimento da consciência prático-harmônica na formação do performer. O exemplo abaixo é extraído de um arranjo atual para dois violões, elaborado pelo Conservatório de Tatuí, para a música *Tico tico no fubá*, de Zequinha de Abreu. Observe que nenhuma cifra é introduzida como guia criativo e a figura de acompanhamento está toda escrita.

Esse é um exemplo de material didático que, em meu ponto de vista, não favorece um aprendizado efetivo da linguagem, pois limita o aprendiz à reprodução mecânica, o distanciando do exercício criativo.



**Fig. 65:** Escrita harmonica definida sem a notação de cifras caracteristica de propostas pedagógicas mecanicistas (*Tico tico no Fubá*, Zequinha de Abreu, c. 4-8, Conservatório de Tatuí)

Resgatar práticas criativas no estudo da performance musical torna-se um tema importante para mim a partir do momento em que passo a observar que as mesmas limitações que tenho em minha performance são recorrentes em meus alunos e colegas de trabalho, sendo, em meu ponto de vista, um problema estrutural no campo da pedagogia da performance musical. Esse tema passa a ser alimentado por um processo de autoconhecimento e por um esforço em me desprender da perspectiva mecanicista, arriscando atuar em um campo mais plural. Não acredito que devamos estudar tudo aplicando esse modelo de análise em “tempo real”, mas acredito que ele possa fazer parte das estratégias de estudo – em algum momento – de forma a ampliar as ferramentas do(a) performer, auxiliando na compreensão das linguagens e resgatando práticas criativas.

A reescrita enquanto um campo, por sua complexidade, favorece o desenvolvimento do que venho chamar de “musicalidade de reescrita” que envolve práticas de análise, composição, performance e escuta direcionadas às diversas categorias de reescrita. Um mergulho dessas práticas, em meu ponto de vista, favorece o desenvolvimento de um complexo de práticas e que formam uma das estruturas de musicalidade possíveis no desenvolvimento musical de um artista. De certo modo, uma musicalidade de reescrita, em uma perspectiva pedagógica, favorece resgatar um componente pedagógico desestruturado do passado que consistia na indissociação entre composição e performance e nesse sentido, a reescrita acaba por contribuir, no campo pedagógico, para uma proposta de musicalidade inventiva.

## Reescritas autorais comentadas

### Nosso homem em Três Pontas (Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro)

Performance autoral: <https://www.youtube.com/watch?v=kPOhX-DVq-E>

Nosso homem em Três Pontas é uma canção de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro em homenagem a Milton Nascimento. A canção foi gravada no disco *Dori Caymmi - 1982* na formação de Contrabaixo (Luiz Alves), Bateria (Robertinho Silva), Piano (Gilson Peranzetta) e voz/violão (Dori Caymmi). Essa gravação tornou-se uma referência fundamental para a realização de minha reescrita do acompanhamento para violão 7 cordas e para a reescrita vocal de meu parceiro André Segolin (voz). Assim, juntos realizamos uma reescrita colaborativa da canção resultando em performances ao vivo e no registro dessa proposta em um material audiovisual.

Coexistiram diversos processos e, conseqüentemente, muitos procedimentos de reescrita operados por nós na atualização da canção. A scordatura da primeira corda em Ré foi uma primeira sugestão para construir texturas idiomáticas em diálogo com a concepção sonora que fui compreendendo/intuindo ser uma proposta da gravação de referência. Na introdução, reescrevi parte da gestualidade invertendo o perfil melódico dos compassos 6 ao 8 porém mantendo uma certa intenção de ponteados caipira segunda minha recepção naquele momento. Na sessão A, mantive a harmonia e a disposição das vozes porém, articulei ritmicamente de maneira singular, principalmente os compassos 10-13, a partir de *loops* de forma a deformar o gestual alterando um perfil de gesto que se desfaz para um perfil mais rítmico e reiterativo que, em minha intenção favorece um novo contato com a poesia textual da canção. No refrão, e também na sessão B, diferente das sessões anteriores, a escrita está aberta para reescritas improvisadas e/ou reescritas que possam aproveitar deste mapa enquanto referencial. Mantive a cifra das harmonias e um movimento rítmico de baixos o qual percebi na gravação e me agradou pela movimentação que favorece ao contraponto entre melodia e baixo. Esse tipo de escrita é uma referência a maneira de escrever de alguns chorões como por exemplo Dino 7 cordas.

Em linhas gerais, este trabalho de reescrita gerou o que busquei chamar de *lead sheet expandido*, ou seja, uma partitura com cifras e informações notadas no pentagrama que são modelos/ideias de reescrita, podendo ser lida/executada com maior ou menor aproximação as definições apresentadas. Diversos procedimentos de reescrita foram operados na parte vocal, porém esse processo foi memorizado e não passou pelo suporte da escrita.

violão 7 cordas

① = ré

# Nosso homem em Três Pontas

Reescrita do acompanhamento  
Ricardo Henrique

Dori Caymmi e  
Paulo César Pinheiro

## Intro

*poco rall.*

*rall.*

## A

to coda

## Refrão

*rall.*

## B

*mf*

*desfazendo-se...*  
*pp*  
do A ao coda

## Φ

## **Valsa em si (Hamilton de Holanda)**

Performance autoral: <https://www.youtube.com/watch?v=bbBBX1xgn9k>

A reescrita colaborativa em *Valsa em si* (Hamilton de Holanda) foi realizada durante a pandemia do COVID-19 através de trocas virtuais de gravações entre eu e Victor Polo. O ponto de partida desse trabalho foi a elaboração de um *lead sheet* que realizei a partir da escuta de algumas gravações da obra, em especial a gravação presente no disco *Brasilia Brasil* na formação de trio: violão 7 cordas (Rogério Caetano), violão 6 cordas (Daniel Santiago) e Hamilton de Holanda (Bandolim).

Neste *lead sheet*, busquei escrever a melodia da maneira em sua apresentação mais simples (sem ornamentação ou escritas rítmicas para nuances de performance. Para a cifragem da harmonia, inseri algumas inversões considerando movimentos de baixo que me interessavam experimentar na performance e, também, enquanto latência a ser desdobrada na reescrita do acompanhamento. A introdução, uma textura por arpejos, foi contrafatorada: aproveitamos as funções harmônicas porém alteramos a gestualidade dos arpejos assim como algumas extensões harmônicas utilizadas. A partir deste primeiro processo de reescrita, performances com reescritas por improviso e/ou convenções por repetição/memorização foram sendo realizadas no intuito de nos colocarmos na composição com relação a inventividade. Nesse sentido, o *leadsheet* foi se expandindo e recebendo nossa atualização e que, portanto, favoreceu a construção de um *lead sheet* expandido que traz em sua escrita, não uma proposta fechada ao performer mas, algumas ideias de *voicing*, contracantos, levadas e extensões harmônicas enquanto materiais possíveis de serem reelaborados na performance dessa, ou de outra, obra.

Outros processos de reescrita estiveram envolvidos como por exemplo a contrafatoração melódica a partir de uma sessão aberta ao improviso e a reescrita da sessão *coda* com novas ideias. Vale destacar que essa reescrita ganha diversos outros desdobramentos de reescrita no momento da performance. Na partitura abaixo, busquei trazer para notação algumas ideias no formato de *lead sheet expandido*, ou seja, todas as informações notadas (incluindo notas e ritmos escritos com maior detalhamento) modelos a reescrita podendo ser tocados com maior ou menor aproximação as definições apresentadas.

# Valsa em si

Hamilton de Holanda

$\text{♩} = 66$      $\text{Bmaj}^7$      $\text{G}^\sharp\text{m}^7(11)$      $\text{Bmaj}^7(6)$      $\text{G}^\sharp\text{m}^7$

5     $\text{Bmaj}^7$      $\text{G}^\sharp\text{m}^7$      $\text{Bmaj}^7(\sharp 4)$      $\text{Em}^6$

*coda*  
*rall.*

A

10     $\text{Bmaj}^7$      $\text{G}^\sharp\text{m}^7(9)$      $\text{G}^\sharp\text{m}^6$      $\text{F}^\sharp\text{sus}^7$

14     $\text{Bmaj}^7$      $\text{G}^\sharp\text{m}^7(9)$      $\text{A}^\sharp\text{m}^7(\flat 5)$      $\text{D}^\sharp 7(\sharp 5)$      $\text{A} 7(\sharp 11)$

18     $\text{G}^\sharp\text{m}^7(11)$      $\text{Em}^6/\text{G}$      $\text{Bmaj}^7/\text{F}^\sharp$      $\text{Bmaj}^7$

22     $\text{Abm}^6$      $\text{Bb} 7(\flat 13)$      $\text{A}^\sharp\text{m}^7(\flat 5)$      $\text{F}^\sharp 7(13)\flat 9$

26 Bmaj7 G#m7 G#m6 F#sus7

30 Bmaj7 G#m7(11) A#m7(b5) D#7(b9)

34 G#m7(11) Em9/G Bmaj7/F# Fm7

Refrão

38 F#sus7(13) F#7(13)b9 Bmaj7(#5) Bmaj7(6) B7(9)/A

42 E/G# Em9/G Bmaj7/F# Fm7(b5)11

46 F#sus7(13) F#7(13)b9 G#m7(11) F#sus7(13)

[A1], improvise [A2]  
Refrão, Intro e Coda

50

## **Catavento e Girassol (Guinga e Aldir Blanc)**

Performance autoral: <https://www.youtube.com/watch?v=-hwV128eev8>

*Catavento e Girassol* é uma canção brasileira de Guinga e Aldir Blanc, a qual recebe constantes reescritas pelo compositor. Me chama atenção que algumas dessas reescritas vieram, pouco a pouco, atualizando a canção não por adição de complexidade mas por redução. A reescrita dessa canção, realizada coletivamente por mim, pela cantora Priscilla Frade e por nosso conjunto de referências, operou sob a formação instrumental de violão 7 cordas e voz, gerando o resultado de: (i) uma proposta de performance, (ii) uma concepção da canção para voz feminina, (iii) uma gravação audiovisual da proposta e, por fim, (iv) uma partitura escrita contendo a concepção geral da proposta. Utilizei três referências para a reescrita do acompanhamento: (i) partitura publicada pelo compositor; (ii) gravação de Leila Pinheiro com Nelson Faria; (iii) gravação presente no disco *Delírio Carioca*, arranjada/reescrita por Chiquinho de Moraes, tem a seguinte instrumentação: Clarineta (Paulo Sérgio Santos), Violão/Voz (Guinga), Percussão (Marcos Suzano), Oboé (Luiz Carlos Justi), Fagote (Elione Alves de Medeiros), Flauta (Kátia Pierre da Costa), Contrabaixo (Nico Assumpção), Trompa (Philip Doyle), Teclados (Zé Nogueira).

Em linhas gerais, a reescrita operou, inicialmente, por processos criativos de performance sem o uso de escrita, apenas voltando-se a escuta de gravações e experimentações de reescrita sob as ideias percebidas de forma a ir oferecendo subsídios para a elaboração de um *leadsheet* expandido contendo as seguintes estruturas modelares: (i) cifras da harmonia, (ii) possíveis levadas rítmicas/contrapontos no início de cada sessão evidenciando possíveis contrastes, (iii) aberturas/voicings de acordes expandidos pelo uso do violão 7 cordas e pela nova tonalidade buscando diálogo com ideias idiomáticas e estilísticas presentes na obra do compositor, (iv) sugestões para regiões de contracanto de baixos em alusão a estilísticas do choro; (v) contrafaturação e comentário sobre coda.

Por fim, a partitura final foi escrita após a performance no intuito de integrar reescritas geradas por improvisação de forma a gerar uma partitura integrando aspectos advindos de uma reescrita por sensibilidade de fluxos energéticos durante a performance.

# Catavento e girassol

Guinga e  
Aldir Blanc

$\text{♩} = 60$

Voz

Violão

Gm<sup>(b6)</sup> F<sup>o(b13)</sup> Gm<sup>(b6)</sup> F<sup>o(b13)</sup>

A

5

Gm<sup>(b6)</sup> F<sup>o(b13)</sup> Gm<sup>(b6)</sup> F<sup>o(b13)</sup>

9

Cm<sup>(b6)</sup> B<sup>o(b13)</sup> Cm<sup>(b6)</sup> B<sup>o(b13)</sup>

13

Ab<sup>(#11)</sup> Fm<sup>7(6)</sup> Am<sup>7(11)/E</sup> /

17

F<sup>6/A</sup> G<sup>7(13)/A</sup> C<sup>4(#5)7</sup> C<sup>7(#5)</sup>

The musical score is written for voice and guitar. It begins with a tempo marking of quarter note = 60. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The vocal line consists of whole rests. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Chord diagrams are provided for each measure, and chord names are written below the guitar staff. The piece is divided into sections by measure numbers 5, 9, 13, and 17. A section marker 'A' is placed at the beginning of the second system. The final measure of the piece ends with a double bar line and a repeat sign.

21

Chords: Gm(b6) F#o(b13) Gm(b6) F#o(b13)

25

Chords: Cm(b6) B°(b13) Cm(b6) B°(b13)

29

Chords: Ebm6 Bb7+(9)/D D7(b9) Gm7(9)

33 To Coda

Chords: Dm/F E7(b13) Cm/Eb D7(#9) Eb/Db Eb/Db

37

Chords: Dm/F E7(b13) Cm/Eb D7(#9) Gm7(11) /

41

Bbm/Db      Gm7/D

45

Csus7(9)#11      F7(b13)/Eb      Bb7+(9)/D      F6/A

49

G#m7(b5)      G#m7(b5)      Ebm/Gb

*p*

53

Do A ao coda

C7/A      C7/G      C7/F      C7/E      Dm/F      D7(#9)



57

Dm/F      E7(b13)      Cm/Eb      D7(#9)      Eb/Db      Eb/Db

61

Dm/F E7(b13) Cm/Eb D7(#9) Gm7(11)

levada livre

64

F#o(b13) Gm7(11) F#o(b13)

Improvise voz

67 *Começar pela melodia do violão porém sem se encontrarem (variações e deslocamentos)*

Gm7(9) F#omaj7 Gm7(11) F#o

71 *improviso livre*

Gm7(11) F#o(b13) Gm7(11) F#o(b13)

improvisar pequenas melodias na ponta do acompanhamento em contraponto com voz

75

Gm7(11) F#o(b13) Gm7+(9)

rall.

## **Suíte milagre dos peixes** (Cesar Camargo Mariano)

Performance autoral: <https://www.youtube.com/watch?v=A1Y470YSQQo>

Como já comentado, nesse meu trabalho de reescrita, consolidei como uma única fonte de referência: uma gravação audiovisual de Cesar Camargo Mariano tocando sua reescrita ao piano. Essa Suíte, reescrita e gravada por César sobre três canções de Milton Nascimento, acaba por ampliar a possibilidade de latências, ou seja, para além dos desdobramentos favorecidos pelas canções, a maneira pela qual César as reescreve e as conecta ampliam o conteúdo referencial enquanto possibilidades de desdobramento/comentário.

Utilizando o software *Transcribe*, pude selecionar trechos para tocarem em *loop* enquanto eu tocava o violão junto com a gravação em busca de possibilidades e, também, abaixar o andamento, equalizar a gravação, realizar marcações macro formais, alterar tonalidade ou ajustar micro tonalidades etc. Em linhas gerais, recriei figuras de acompanhamento, fórmulas de compasso, contracantos, contrapontos, extensões harmônicas, articulações, aspectos agógicos, intensidades dentre outros aspectos porém, não realizei contraste com relação às unidades sonoras propostas de forma a reescrever dentro da concepção a qual julguei ser estrutural. O objetivo, então, não foi se distanciar da tradução de César, mas sim, analisá-la e performá-la em novo contexto instrumental, de forma a aprender e, ao mesmo tempo, não se privar de criar.

Após uma reescrita geral da peça, alguns ensaios foram sendo realizados, primeiramente com o músico Helder Pinheiro e, posteriormente, com o músico Renato Sarmiento. Esses ensaios fizeram parte de uma segunda camada de reescrita de forma a contribuir de maneira muito ativa na continuidade do processo de reescrita. De maneira geral, esses encontros contribuíram para se criar uma concepção interpretativa desprendida da gravação referencial e, compondo diversos aspectos de intensidade, timbre e agógica a partir de diálogos e trocas e fluxos energéticos de performance novas ideias iam surgindo e sendo ponderadas. O efeito estereofônico simulado pela troca de vozes entre o duo favoreceu uma espacialização que, no caso do piano é fixa, mas que para o duo de violões se tornou dinâmica permitindo que os agudos e graves transitassem da esquerda para a direita e vice versa, além de receberem tratamentos timbrísticos diferenciando pela musicalidade do performance e condição singular sonora da organologia de cada instrumento. A reescrita foi gravada em casa como registro desse trabalho e encontra-se disponível para acessá-la

Reescrita para dois violões  
Ricardo Henrique

# Suíte "Milagre dos Peixes"

Milton Nascimento (1942) - I. Milagre dos Peixes II. Cais III. San Vicente

Milton Nascimento  
Reescrita por César Camargo Mariano (1943)

tempo rubato  
♩ = 130-135

laissez vibrer

⑥ = D

*p*

6

*poco rall.*

10

*legato*

*mp* *mf*

*poco accel.*

15

*mf* *tempo* *mf* *p* *poco rall.* *p*

2

21

♩ = 105

Musical score for measures 21-25. The top staff features a melodic line with a slur over measures 21-22 and a fermata over measure 23. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and a triplet in measure 25. Dynamics include *mp* and *poco accel.*

26

♩ = ♩ *laissez vibrer*

Musical score for measures 26-30. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bottom staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *rall.* and *mf*.

♩ = 140

*a tempo poco a poco*

31

Musical score for measures 31-35. The top staff features a melodic line with a slur and a fermata. The bottom staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *laissez vibrer* and *mf*.

36

Musical score for measures 36-40. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bottom staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.

♩ = 120

♩ = 125 *a tempo poco a poco*

41

Musical score for measures 41-45. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bottom staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp* and *rall.*

46

acelerando  
acelerando  
mf

Musical score for measures 46-50. The top staff features a melodic line with a fermata over measures 47-48. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with a fermata over measures 47-48. The tempo marking 'acelerando' is present in both staves. The dynamic marking 'mf' is at the start of the bottom staff.

51

f

Musical score for measures 51-55. The top staff has a melodic line with a fermata over measures 52-53. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with a fermata over measures 52-53. The dynamic marking 'f' is at the start of the bottom staff.

56

Musical score for measures 56-60. The top staff has a melodic line with a fermata over measures 57-58. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with a fermata over measures 57-58.

61

Musical score for measures 61-65. The top staff has a melodic line with a fermata over measures 62-63. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with a fermata over measures 62-63.

66

rall.

Musical score for measures 66-70. The top staff has a melodic line with a fermata over measures 67-68. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with a fermata over measures 67-68. The tempo marking 'rall.' is at the end of the bottom staff.

4 ♩ = 150  
a tempo

71

Musical score for measures 71-75. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It features a melody of eighth notes with slurs and accents, starting with a *mp* dynamic. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with slurs and a *doce* marking.

76

♩ = 175

Musical score for measures 76-80. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps and a 6/4 time signature. It features a melody of eighth notes with slurs and accents, starting with a *poco rall.* marking and ending with a *marcato* marking. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with slurs and a *mp* dynamic.

81

Musical score for measures 81-85. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps and a 6/4 time signature. It features a melody of eighth notes with slurs and accents, starting with a *mf* dynamic. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with slurs and a *mf* dynamic.

86

Musical score for measures 86-89. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps and a 6/4 time signature. It features a melody of eighth notes with slurs and accents, starting with a *f* dynamic and ending with a *mp* dynamic. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with slurs and a *mp* dynamic. A *sul tasto* marking is present above the bottom staff.

90

Musical score for measures 90-94. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps and a 6/4 time signature. It features a melody of eighth notes with slurs and accents, starting with a *f* dynamic. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with slurs and a *f* dynamic.

93

Improvisar ritmos com rasgueos

Musical score for measures 93-98. The top staff contains a melodic line with various rhythmic patterns and slurs. The bottom staff contains a bass line with chords and rhythmic accompaniment. A bracket above the bottom staff indicates the instruction "Improvisar ritmos com rasgueos" (improvise rhythms with rasgueos).

99

Musical score for measures 99-102. The top staff features a melodic line with slurs and accents. The bottom staff features a bass line with chords and slurs.

103

*mp*

Musical score for measures 103-107. The top staff features a melodic line with slurs. The bottom staff features a bass line with chords and slurs. The dynamic marking *mp* is present at the beginning of the bottom staff.

108

*a tempo* ♩ = 50

*poco rall.*

Musical score for measures 108-111. The top staff features a melodic line with slurs and a triplet. The bottom staff features a bass line with chords and slurs. The tempo marking *a tempo* ♩ = 50 is present above the top staff, and *poco rall.* is present below the bottom staff.

♩ = 90-100

112

Musical score for measures 112-115. The top staff features a melodic line with slurs and a triplet. The bottom staff features a bass line with chords and slurs.

116

♩ = 190

Musical score for measures 116-119. The system consists of two staves. The upper staff begins with a whole note chord (F#4, A#4, C#5) tied across measures 116 and 117, followed by a half note chord (F#4, A#4) in measure 118, and a whole note chord (F#4, A#4, C#5) in measure 119. The lower staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a 'rall.' marking in measure 118. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

120

Musical score for measures 120-123. The system consists of two staves. The upper staff has a rhythmic pattern of eighth notes with rests, marked with 'x' symbols. The lower staff has a bass line of eighth notes. A 'pizz.' marking is present in measure 120. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4.

124

Musical score for measures 124-128. The system consists of two staves. The upper staff continues the rhythmic pattern of eighth notes with rests, marked with 'x' symbols. The lower staff continues the bass line of eighth notes. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4.

129

Musical score for measures 129-133. The system consists of two staves. The upper staff features a rhythmic pattern of eighth notes with rests, marked with 'x' symbols. The lower staff continues the bass line of eighth notes. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4.

134

Musical score for measures 134-137. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line of eighth notes, marked with 'tasto'. The lower staff has a bass line of eighth notes, marked with 'p subito'. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4.

139

Musical notation for measures 139-143. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with various note values and rests, including a fermata. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. A dynamic marking 'v' is present at the end of the system.

144

Musical notation for measures 144-148. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a fermata. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

149

Musical notation for measures 149-153. The system consists of two staves. The upper staff includes a fermata and a section marked *tasto* starting at measure 151. A dynamic marking *p* is placed below the staff. The lower staff continues the accompaniment, also marked *p* at measure 151.

154

Musical notation for measures 154-158. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a fermata at the beginning. The lower staff provides a bass line with a long note at the start.

159

Musical notation for measures 159-163. The system consists of two staves. The upper staff begins with a chordal texture and includes a section marked *pont.* starting at measure 161. The lower staff continues the accompaniment, also marked *pont.* at measure 161.

164

Musical score for measures 164-167. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

168

*tasto*

*pizz.*

Musical score for measures 168-171. Measure 168 has a melodic line with accents. Measure 169 is a whole rest. Measures 170-171 feature a melodic line with slurs and accents. The bottom staff has a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking "pizz."

172

*pont.*

*p* ————— *f*

Musical score for measures 172-175. Measures 172-173 feature a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking "p" that transitions to "f". Measures 174-175 feature a melodic line with slurs and accents. The bottom staff has a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking "p" that transitions to "f".

176

*p* ————— *f*

*rall.*

Musical score for measures 176-179. Measures 176-177 feature a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking "p" that transitions to "f". Measures 178-179 feature a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking "p" that transitions to "f". The bottom staff has a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking "p" that transitions to "f", ending with a "rall." marking.

♩ = 84  
179

Musical score for measures 179-182. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 6/8 time signature. It features a continuous eighth-note pattern with sixths indicated by the number '6' below the notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three flats, showing a sustained bass line with a tremolo effect. The instruction *ppp* is written below the first staff. A performance instruction *raspar cordas com polpa dedo indicador (baixo-cima)* is written below the second staff.

183

Musical score for measures 183-186. The top staff continues the eighth-note pattern with sixths. The bottom staff features a melodic line with long, sweeping slurs over several measures, indicating a sustained or legato performance.

187

Musical score for measures 187-190. The top staff continues the eighth-note pattern with sixths, ending with a triplet of eighth notes. The bottom staff has a sustained bass line. The instruction *rall.* is written below the second staff.

♩ = 120

Musical score for measures 190-194. The top staff is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#) and features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The bottom staff is in 6/8 time with a key signature of one sharp, featuring a melodic line with slurs and accents.

195

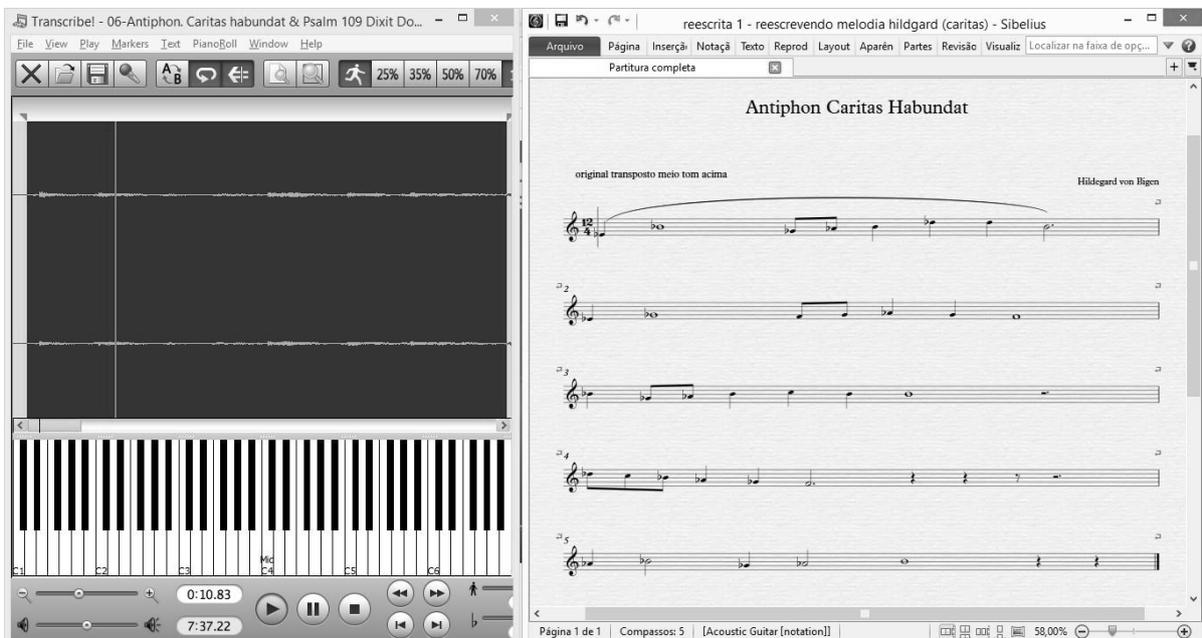
Musical score for measures 195-199. The top staff is in 6/8 time with a key signature of one sharp, featuring a melodic line with slurs and accents. The bottom staff is in 6/8 time with a key signature of one sharp, featuring a melodic line with slurs and accents. The instruction *rall.* is written below the first staff.

## Canto para Hildegard (Ricardo Henrique)

Performance autoral: <https://www.youtube.com/watch?v=04xhaiUY55s>

*Canto para Hildegard* é uma peça escrita originalmente para violão 7 cordas com scordatura. A peça foi escrita no ano de 2020 fruto de um processo composicional baseado na reescrita de fragmentos melódicos do canto gregoriano *Caritas Habundat* de Hildegard Von.

O processo composicional iniciou-se por reescritas de gestos melódicos que me agradavam que, posteriormente, foram realizando conexões com meu imaginário e com meu encantamento com as novas possibilidades oferecidas pela scordatura encontrada.

The image shows two overlapping windows from a music notation software. The left window, titled 'Transcribe! - 06-Antiphon. Caritas habundat & Psalm 109 Dixit Do...', displays a piano roll with a dark background and a keyboard view at the bottom. The right window, titled 'reescrita 1 - reescrevendo melodia hildgard (caritas) - Sibelius', shows a musical score for 'Antiphon Caritas Habundat' by Hildegard von Bigen. The score is in 4/4 time and features five staves of music. The first staff is labeled 'original transposto meio tom acima'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The interface includes standard software controls like zoom levels (25%, 35%, 50%, 70%) and playback buttons.

**Fig. 64** - Reescrevendo gestos melódicos a partir de uma amostra de áudio.  
(*Caritas Habundat*, Hildegard von Bigen)

# Canto para Hildegard

Ricardo Henrique

♩ = 156      Calmo      *tasto*

① F  
② Bb  
③ Gb  
⑦ B

l.v. *mp*

3 *mp*

5 *mf* *p*

7 *ord.* *p* *mp*

9 *mp* *mp*

11 *tasto* *ord.* *tasto* *p* *poco rall* *a tempo poco a poco* *pp*

13 *p*

15

17 *pont.* *pp*

19 *p*

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 is in 8/8 time, and measure 20 is in 6/8 time. The piece is in a key with five flats (B-flat major/C minor). The dynamics are marked *p* (piano).

21 *mp*

Musical notation for measures 21 and 22. Measure 21 is in 9/8 time, and measure 22 is in 12/8 time. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano).

23 *ord.* *mp*

23 *ord.* *mp*

Musical notation for measures 23 and 24. Measure 23 is in 8/8 time, and measure 24 is in 10/8 time. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano). The word *ord.* (ordinando) is written above the staff.

25 *f*

Musical notation for measures 25 and 26. Measure 25 is in 10/8 time, and measure 26 is in 7/8 time. The dynamics are marked *f* (forte).

27 *f*

Musical notation for measures 27 and 28. Measure 27 is in 8/8 time, and measure 28 is in 4/4 time. The dynamics are marked *f* (forte).

*Poco meno e rubato*

29 *f*

Musical notation for measures 29, 30, and 31. Measure 29 is in 4/4 time, and measures 30 and 31 are in 3/4 time. The dynamics are marked *f* (forte).

32 *f*

Musical notation for measures 32, 33, and 34. Measure 32 is in 8/8 time, and measures 33 and 34 are in 3/4 time. The dynamics are marked *f* (forte).

35 *f*

Musical notation for measures 35, 36, and 37. Measure 35 is in 8/8 time, and measures 36 and 37 are in 3/4 time. The dynamics are marked *f* (forte).

38 *tasto* *rall*

Musical notation for measures 38, 39, and 40. Measure 38 is in 8/8 time, and measures 39 and 40 are in 3/4 time. The dynamics are marked *rall* (rallentando). The word *tasto* is written above the staff.

41 *f*

Musical notation for measures 41 and 42. Measure 41 is in 8/8 time, and measure 42 is in 11/8 time. The dynamics are marked *f* (forte).

43 

45 

47 

*tasto*

*p* *mp*

49 

51 

53 

55 

*rall* *ppp*

57 

59 

61 

*poco rall*

63 

*pp* *pp*

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Roger Vital França; SCHIL, Ana Lygia Vieira; . **Devir-música da escrita: experimentações de linguagem para uma leitura sensível em corpo-educação**. Leitura: Teoria & Prática, Campinas, v.32, n.63, p.93-105, dez. 2014.
- AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **Haroldo de Campos e a tradução como prática isomórfica: as transcrições**. Revista *Eutomia*, Recife, 11 (1): 261-268, Jan./Jun. 2013.
- BAIK, J.W. György *Ligeti's piano etudes: a polyrhythmic study*. Doutorado. Florida State University, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **História da literatura & ciência da literatura**. Editora 7 Letras, tradução Helano Ribeiro, Rio de Janeiro, 2016
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória : ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. tradução Paulo Neves. - 2- ed. Martins Fontes, São Paulo, 1999.
- BERIO, Luciano. [1981] **Entrevista sobre a música contemporânea** (Realizada por Rossana Dalmonte). Tr. br. Ilvoro Lorencini e Letizia Zini Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- \_\_\_\_\_ **Remembering the future**. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- BERNARD, Jonathan. **The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice**. Perspectives of New Music, 26-2, 1988.
- BONAFÉ, Valéria. **A casa e a represa, a sorte e o corte**. Doutorado, USP, 2016.
- \_\_\_\_\_ **The experience of sonority: the dangers of a journey into the unknown**. International conference on sound studies, Brasil, 2017.
- BONIS, Mauricio Funcia de. **Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira**. Tese, USP, 2012.
- BOTA, João Victor. **Aproximações entre tradutologia e os processos criativos em transcrições musicais do Rudepoema de Heitor Villa-Lobos**. Doutorado, Unicamp, 2017.
- BREGMAN, Albert S. **Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound**. MIT Press, 1994.
- BUGALLO, Helena. **Harmonic and Non-Harmonic Temporal Structures in Nancarrow's Study No. 47 for Player Piano**. Society for Music Theory, Volume 20, Number 1, 2014.
- BURKHOLDER, Peter. **The uses of existing music - music borrowing as a field**. Notes, Vol. 50, 1994.
- CAESAR, Rodolfo. **A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem**. Congresso ANPPOM, Natal, 2013.
- CALLENDER, Clifton. **Formalized accelerando: an extension of rhythmic techniques in Nancarrow's acceleration canons**. Perspectives of New Music, Vol. 39, No. 1, 2001.
- CAMPESATO, Lilian. **Discursos e ideologias do 'experimentalismo' na música do pós-guerra**. Poiesis, n. 25, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/Editora da UFMG, 2011.
- \_\_\_\_\_ **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. – 3. ed. – São Paulo, 1992.

CARRASQUEIRA, Toninho. **Divertimentos-Descobertas: Estudos criativos para o desenvolvimento musical – sopros e cordas friccionadas.** Edusp, 2017.

CARWITHEN, Edward. *Henry Cowell: composer and educator.* Doutorado, Florida University, 1991.

COBB, Nathan. *Analyzing Perceived Time: A Husserlian Study of Temporal-Consciousness in Gérard Grisey's Vortex Temporum and Morton Feldman's Triadic Memories.* Tese, University of Washington, 2019.

COHEN, Sara. **Ligeti, Nancarrow e Cowell: Possíveis confluências.** Revista Debates, agosto, 2007.

COPINI, Guilherme de Cesaro. **O tempo musical em Gérard Grisey: a alternância de processos lineares em Talea.** In: III Encontro internacional de teoria e análise musical, São Paulo: USP, 2013.

COWELL, H. *New Musical Resources.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

CROPTON, Peter. **Figured bass on the classical guitar.** Ed. Thomas Drescher, Alemanha, 1957.

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

DELEUZE, Gilles; Felix Guattari. **Mil platôs, vol. 4 – Capitalismo e Esquizofrenia.** Tradução Suely Rolnis, Ed. 34, São Paulo, 1997.

DORSEY, Sam Brian. *Vihuela Intabulations of Josquin Masses: An Examination of Musical Texture and Musica Ficta.* The Benjamin T. Rome School of Music Of The Catholic University of America, Doutorado, 2006.

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

EMMERSON, Simon. *Analysis and the composition of electroacoustic music.* Doutorado. The City University, Londres, 1982.

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

\_\_\_\_\_ **Deleuze, música, tempo e forças não sonoras.** Artefilosofia, n.9, 2010.

\_\_\_\_\_ **Músicas e territórios.** Polêm!ca, v. 9, n. 4, p. 1-15 – , outubro/dezembro, 2010.

\_\_\_\_\_ **Para uma arte que se inventa a todo tempo cabe uma ferramenta de análise que se invente junto com esta arte.** Anais do Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina, 2014.

\_\_\_\_\_ **Prefácio.** In: Prefácio do III Encontro internacional de teoria e análise musical, USP, 2013.

\_\_\_\_\_ **Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição] – um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FICAGNA, Alexandre. **Composição pelo Som: trabalho composicional e analítico de repertório instrumental por métodos de análise da música eletroacústica.** Mestrado, Unicamp, 2008

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1996.

- GANN, Kyle. *The music of Conlon Nancarrow*. Cambridge University Press, 1995.
- GUIGUE, Didier. *Une étude 'pour les Sonorités Opposées' – pour une analyse orientée objets de l'oeuvre pour piano de Debussy et de la musique du XXe siècle..* Doutorado, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1997.
- HALSEY, Lauren. *An Examination of Rhythmic Practices and Influences in the Keyboard Works of György Ligeti*. Mestrado, 2012
- HEBERT, Matthew Donald. *Henry Cowell's New Musical Resources and rhythm: theory and practice*. Doutorado, University of Cincinnati, 1996
- HENRIQUE, Ricardo. *Estudos - Territórios de criação: o gênero musical Estudo em uma perspectiva histórica e composicional*. Mestrado, Unicamp, 2018.
- HEROLD, Nathalie. *Timbre and form: timbral dimension of form in the piano music of the first half of the nineteenth century*. Thèses de doctorat, Université de Strasbourg, 2011.
- HOCKER, Jürgen. *My soul is in the machine: Conlon Nancarrow's kompositionstechnik*. Neue Zeitschrift für, Jan, 1998.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. Ed. Perspectiva, Fapesp, São Paulo, 2009.
- IVES, Colta. *Vincente Vang Gogh: The Drawings*. Yale University Press, New York, 2005
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução: Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- KAMPELA, Arthur. *Timbre ergonomics and Micro-Metric Modulation: a compositional assessment*. Séminaires, IRCAM, 2013.
- KERVAN, C. Louis. *Biological Transmutation*. George Ohsawa Macrobiotic Foundation
- LANCHENMANN, Helmut. *Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l'écoute*. Inharmoniques, 8, 1991
- LEATHWOOD, Jonathan. **Improvisation as a Way of Knowing: Baroque. GFA conferece, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rZJFt6SuHJM> (último acesso: 17/08/2020)**
- LIGETI, György. *On my Études for piano*. Sonus, 9.1, 1988.
- LONDON, J. *Hearing in time: psychological aspects of music meter*. New York: Oxford University Press, 2004.
- MALTA, André. **Homero: três visões do poeta grego publicadas no século XVIII**. REVISTA USP, n. 94, São Paulo, 2012.
- MANNIS, José Augusto. **Processos Cognitivos de Percepção, Análise e Síntese Atuando no Processo Criativo: Mimesis de Mimesis**. EnCom2, Londrina, 2014.
- MARTELLI, Paulo Cesar; HENRIQUE, Ricardo. **Contribuições musicológicas aos processos criativos da reelaboração musical: a transcrição da suíte BWV 1008 de J. S. Bach para o Violão de 11 cordas**. Revista DEBATES, UNIRIO, n. 21, p.14-42, nov., 2018.

- McADAMS, Stephen. *Perception et cognition de la musique*. VRIN Musicologies, 2015
- MONSON, Ingrid. *saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago Studies in Ethnomusicology, Chicago Press, 1996.
- MURAIL, Tristan. **A revolução dos sons complexos**. 1980. Tradução de José Augusto Mannis. Cadernos de Estudos: Análise Musical, no. 5, 1992.
- NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. **Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular**. Doutorado, Unicamp, 2011.
- PACKER, Max. **Do ra redo ra dedo ra coment rio e a ertura composicional de o ras musicais**. Tese, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- PAIVA, Charles. **A peça musical como uma instância: ensaios acerca da análise musical assistida por computador**. Doutorado, Unicamp, 2016.
- PENHA, Gustavo Rodrigues. **Entre escutas e solfejos: afetos e reescrita crítica na composição musical**. Doutorado, UNICAMP, 2016
- RONAI, Paulo. **Escola de tradutores**. Os cadernos de cultura, Ministério da educação e saúde, 1952.
- ROSSETI, Danilo. **A percepção do timbre em *Farben op. 16 n. 3* de Schoenberg: uma abordagem estética e psicoacústica**. Revista Música, USP, n.17, 2017
- SCHIMPF, Peter John. *A Transcultural Student, Teacher, And Composer: Henry Cowell and the music of the world's peoples*. Doutorado, University of Bloomington, 2006.
- SCRIVENER, Julie. *The Use of Ratios in the Player Piano Studies of Conlon Nancarrow*. Brigdes: Mathematical Connections in Art, Music, and Science, 2001.
- SIMURRA, Ivan Eiji. **Contribuição ao problema da orquestração assistida por computador com suporte de descritores de áudio**. Doutorado, Unicamp, 2017.
- SOLOMOS, Makis. *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIeme siècles*. Paris: Presses universitaire de Rennes, 2013.
- SOUSA, Luis Otavio. **A chave do artesão: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco**. Doutorado, Unicamp, 2011.
- SPIPKER, John. *Substituting a new order": dissonant counterpoint, Henry Cowell, and the network of ultra-modern composers*. Doutorado, Florida State University, 2010.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *...How time passes...* Die Reihe. Vol. 3. Theodore Presser, Penn., 1959.
- STRUM, Nicole. *Luciano Berio's Sequenza VII: Temporal Multiplicity and Alternative Conceptions of Form*. University of Greensboro, 2012.
- SVARD, Lois. *Illusion in selected keyboard works of Gyorgy Ligeti*. Doutorado, Johns Hopkins University, 1990.
- TAFFARELLO, Tadeu; KOZU, Fernando Hiroki. **Experimentação de um processo de reescrita em Silviando ou Um dedo de prosa**. Anais do XXIII Congresso ANPOM, Natal, 2013

THOMAS, Gavin. *The Poetics of Extremity*. Gavin Thomas Introduces the Remarkable Music of Salvatore Sciarrino. *The Musical Times*, Vol. 134, No. 1802 (Apr., 1993), 1993.

THOMAS, Margaret. *Nancarrow's "Temporal Dissonance": Rhythmic and Textural stratification in the Studies for Player Piano*. Doutorado, Yale University, 1996.

VICTORIO, Roberto. *Tempo e Despercepção: Triologia e Música Ritual Bororo*. Tese, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003.

VISCHER, Eric. *Temps, texture et timbre chez Conlon Nancarrow*. *Entretemps*, n. 9, Paris, 1990.

WANNAMAKER, Robert. *Rhythmic Relationships, Farey Sequences, and Jammes Tenney's Spectral canon for Conlon Nancarrow (1974)*. *Music Theory Spectrum*, Vol. 34, Issue 2, 2012.

WILLEY, R. *Electronic Realizations of Conlon Nancarrow's Study No. 37 for Player Piano*.

WILLEY, Robert. *The Editing and Arrangement of Conlon Nancarrow's Studies for Disklavier and Synthesizers*. Online Symposium: Conlon Nancarrow, Life and Music, 2012.

XENAKIS, Iannis. *Formalized Music*. Indiana: Indiana University Press. 1971.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o Som*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

## Lista de Figuras

<b>Fig. 1</b> - <i>Fuji from Senzoku</i> (ca. 1835), Katsushika Hokusai (esquerda) e <i>Arles: View from the wheat fields</i> , Van Gogh (IVES, 2005: p. 16) .....	3
<b>Fig. 2</b> - Transmutação nuclear .....	16
<b>Fig. 3</b> - Reescrita por transcrição (Ricardo Henrique): <i>Ten easy pieces, III. Slovakian boys' dance</i> , Béla Bartók .....	20
<b>Fig. 4</b> - Reconfigurando vozes internas na reescrita de Tárrega (direita) sobre Chopin (esquerda).....	21
<b>Fig. 5</b> - Software Transcribe: panorama dos recursos utilizados em minha reescrita da <i>Suíte Milagre dos Peixes</i> .....	22
<b>Fig. 6</b> : Acompanhamento reescrito por mim em <i>Suíte Milagre dos Peixes</i> (C. 51-70).....	23
<b>Fig. 7</b> : Reescrita de Luã Almeida - <i>Suíte Milagre dos Peixes</i> (C. 71-93) .....	24
<b>Fig. 8</b> : Explicitando polifonia latente na tradução Explicitando polifonia latente na tradução .....	30
<b>Fig. 9</b> : J. S. Bach, BWV 1008, <i>Minuet II – anabasis, circulatio e salto duriúsculus</i> (facsimile, c.16-18).....	31
<b>Fig. 10</b> : <i>Minuet II - catabasis, anabasis e circulatio</i> (Martelli, c.16-18).....	31
<b>Fig. 11</b> : Uma tipologia ao arranjo: níveis de desvio e graus de determinação. ....	35
<b>Fig. 12</b> : <i>Passport de C. Parker (superior) - contrafato sobre de I got rhythm de G. Gershwin. (Sessão A)</i> .....	41
<b>Fig. 13</b> : <i>Contrafato rítmico em Cheap imitations: John Cage (cima) e Socrate, Erik Satie (baixo). (c. 10-13)</i> .....	41
<b>Fig. 14</b> : Reescrita didática sob a canção <i>Mal de mim de Djavan. (Ricardo Henrique)</i> .....	42
<b>Fig. 15</b> : <i>Catabasis enquanto latência na canção Velho Piano. (leadsheet autoral)</i> .....	42
<b>Fig. 16</b> : Cruzamento tonal-modal enquanto influência: buscando latências dentro de um complexo de referências.....	45
<b>Fig. 17</b> : Reescrita por ideia-gesto: movimento paralelo de acordes com pedal em cordas soltas .....	46
<b>Fig. 18</b> : <i>Leadsheet</i> construído a partir de gravações (acima); .....	47
<b>Fig. 19</b> : Série cromática utilizada para as construções verticais e horizontais em <i>Brin, Berio</i> .....	51
<b>Fig. 20</b> : Primeiro gesto apresentado em <i>Brin (Berio - Six encores pour piano)</i> .....	52
<b>Fig. 21</b> : Primeiro gesto apresentado em <i>Brin (Berio - Six encores pour piano)</i> .....	51
<b>Fig. 22</b> : Desvios observados na reescrita de <i>Bruce Charles para Brin, Berio</i> .....	53
<b>Fig. 23</b> : Mudança de registro (oitava abaixo) na reescrita de <i>Brin para Violão (fragmento do gesto 1)</i> .	55
<b>Fig. 24</b> : <i>Scordatura de sustentação na reescrita de Brin por Bruce Charles (fragmento do gesto 1)</i> .....	55
<b>Fig. 25</b> : Notação reescrita (fragmento do gesto 1) .....	56
<b>Fig. 26</b> : <i>Sustentação fragmentada a partir da adição de ataques de sustentação. (fragmento inicial do gesto 1)</i> .....	58
<b>Fig. 27</b> : Três ataques de sustentações adicionados na reescrita para violão de <i>Brin (fragmento gesto 1)</i> .....	58
<b>Fig. 28</b> : <i>Rearmonização na reescrita para violão: acréscimo de notas (fragmento do gesto 3)</i> .....	59
<b>Fig. 29</b> : <i>Ornamentações por notas antecipadas na construção gestual em Brin (piano, gesto 2)</i> .....	59
<b>Fig. 30</b> : Três ornamentações recriadas: (i) antecipação do baixo; (ii) retrogradação; (iii) antecipação intermediária .....	59
<b>Fig. 31</b> : Um ideal sonoro (esquerda) e duas metáforas propostas (direita) .....	63
<b>Fig. 32</b> : <i>Contraste sonoro entre modos na macroforma (Debussy - Voiles)</i> .....	65
<b>Fig. 33</b> : <i>Contraste de intensidade na macroforma (Villa-Lobos - Cirandas, O cravo brigou com a rosa)</i> .....	66
<b>Fig. 34</b> : <i>Harmonização por sobreposição modal: teclas brancas e pretas (sessão A)</i> .....	67
<b>Fig. 35</b> : <i>Harmonia tonal sob a tonalidade de Eb, sessão B (Villa-Lobos - Cirandas, O cravo brigou com a rosa)</i> .....	67
<b>Fig. 36</b> : <i>Objetos sonoros contrastantes em L’addio a trachis, Salvatore Sciarrino (pg. 1)</i> .....	69
<b>Fig. 37</b> : <i>Objetos sonoros contrastantes em L’addio a trachis, Salvatore Sciarrino (pg. 2)</i> .....	70
<b>Fig. 38</b> : Tradução de um objeto sonoro contrastante (contraste 1) .....	71
<b>Fig. 39</b> : <i>Distintos comportamentos espectrais entre objeto e objeto traduzido (contraste 1)</i> .....	72
<b>Fig. 40</b> : <i>Processos de reescrita (contraste 2): Interpolação e expansões gestuais</i> .....	72
<b>Fig. 41</b> : <i>Procedimentos tradutórios em coexistência: tradução literal e transcrição (fragmento do contraste 9)</i> .....	73
<b>Fig. 42</b> : <i>Comentário composicional (contraste 10)</i> .....	74

<b>Fig. 43:</b> Relação entre parcial harmônico, frequência e pulso.(Cowell, 1930: p. 67) .....	77
<b>Fig. 44:</b> Três etapas composicionais partindo da relação parciais-ratios –Romantic Quartet, Cowell (c. 1-3).....	77
<b>Fig. 45:</b> Ostinato com defasagens graduais e polimétricas 5-4-3, Estudo 6, Nancarrow .....	78
<b>Fig. 46:</b> Nancarrow, <i>Estudo 6</i> - Análise sobre uma reescrita de literalidades (Adès).....	80
<b>Fig. 47:</b> Nancarrow, Estudo 15: Polimétrica e Politempos - independência por multicamadas (c. 1-4)..	81
<b>Fig. 48:</b> Nancarrow - Estudo 37: exposição do canon a 12 vezes no início da peça. (WILLEY).....	82
<b>Fig. 49:</b> Micro nuances temporais na montagem de amostras de áudio sob performances gravadas.....	85
<b>Fig. 50:</b> Nancarrow - Estudo 37: Rugosidade elevada no trecho inicial (piano mecânico).....	86
<b>Fig. 51:</b> Nancarrow - Estudo 37: Rugosidade reduzida no trecho inicial (reescrita para eletrônica, Lewandowski).....	86
<b>Fig. 52:</b> Performance simultânea de dois instrumentos registrada em áudio via captação-interface-DAW .....	87
<b>Fig. 53:</b> Um processo de reescrita via DAW partindo da performance.....	88
<b>Fig. 54:</b> Reescrita via DAW - 261 pistas contendo gestos e fragmentos gestuais de performance.....	89
<b>Fig. 55:</b> Ladainha para violão e eletrônica (Silvio Ferraz) - Scordatura com quartos de tom.....	89
<b>Fig. 56:</b> Reescrevendo uma onda senoidal: alteração de sua frequência via Plugin em DAW (-2,8 cents) .....	90
<b>Fig. 57:</b> Temperamentos localizados e modulações de frequência DAW .....	91
<b>Fig. 58:</b> Émile Bernard (1868-1941) - <i>Mulheres de Bretã</i> (1888); Vincent van Gogh (1853-1890) - <i>Mulheres de Bretã</i> (reescrita) .....	92
<b>Fig. 59:</b> Villa-Lobos - Estudo 2: Sugestão de análise mental no momento da performance (c.1-6).....	95
<b>Fig. 60:</b> Villa-Lobos, Choro n.1: Análise melódica - arpejos e extensões. (c. 12-16).....	96
<b>Fig. 61:</b> Pensando e tocando arpejos sem o uso da escrita .....	97
<b>Fig. 62:</b> Baixo cifrado para o acorde Dm/F e voicing em quatro possibilidades.....	97
<b>Fig. 63:</b> Duas conduções de baixo distintas por Dino 7 cordas em <i>Murmurando de Fon Fon</i> . (c.1-16)..	98
<b>Fig. 64:</b> Trajetória histórica da notação ao acompanhamento harmônica partindo do baixo cifrado barroco .....	99
<b>Fig. 65:</b> Escrita harmonica definida sem a notação de cifras característica de propostas pedagógicas mecanicistas ( <i>Tico tico no Fubá</i> , <i>Zequinha de Abreu</i> , c. 4-8, Conservatório de Tatuí) .....	100