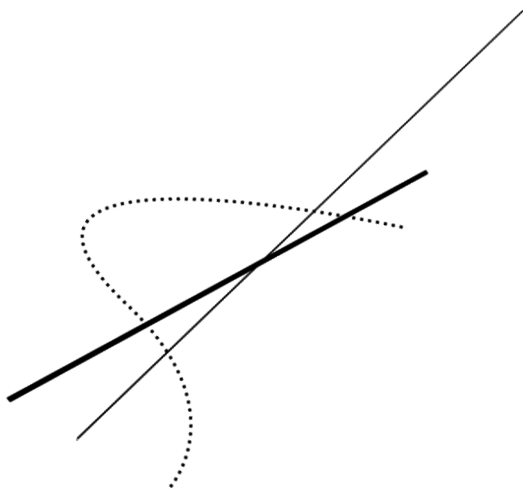




RECRIAR O INTRADUZÍVEL O PERVIVER EM *BRIN*, DE LUCIANO BERIO

Ricardo Henrique Serrão¹

Resumo: Este artigo investiga processos de recriação musical envolvidos na tradução, para o violão, de uma peça escrita originalmente para Piano. Trata-se de *Brin*, peça para piano solo, composta pelo compositor italiano Luciano Berio em 1990. Considerando a relevância do pensamento e obra de Luciano Berio ao campo do arranjo/reescrita musical, este artigo se concentra em analisar, discutir e refletir processos e procedimentos inventivos ligados a (re)criação musical no contexto da música dos séculos XX e XXI. Inicialmente, realizo uma análise musical da obra sob o enfoque da gestualidade e sonoridade. Em seguida, são analisados os processos de arranjo/reescrita e os procedimentos - ações inventivas - empregadas por Bruce Charles na tradução da obra para o violão, de forma a observarmos na tradução analisada, o seguinte conjunto de procedimentos inventivos: recriação notacional, reconfigurações de agregados sonoros, manutenção e estratégias adicionais de ressonância, exploração de scordatura e ornamentações de ativação espectral.

Palavras-chave: Arranjo; Reescrita; Transcrição; Transcriação; Luciano Berio.

RECREATING THE UNTRANSLATABLE THE CREATIVE CONTINUUM IN *BRIN*, BY LUCIANO BERIO

Abstract: This article investigates musical recreation processes involved in translating a piece originally written for piano into a guitar piece, *Brin*, composed by the Italian composer Luciano Berio in 1990. Considering the relevance of Luciano Berio's thought and work to the field of musical arrangement/rewriting, this article focuses on analyzing, discussing, and reflecting on inventive processes and procedures linked to musical (re)creation in the context of 20th and 21st-century music. Initially, I conduct a musical analysis of the work focusing on gesture and sonority. Then, I analyze the arrangement/rewriting processes and the procedures – inventive actions – employed by Bruce Charles in translating the work for guitar, in order to observe the following set of inventive procedures in the analyzed translation: notational recreation, reconfiguration of sound aggregates, maintenance and additional resonance strategies, exploration of scordatura, and spectral activation ornamentations.

¹ Ricardo Henrique é músico, professor e pesquisador brasileiro. Doutor em Música pela Universidade de São Paulo (USP) e mestre pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), atua nas áreas de Performance Musical, Processos Criativos, Educação e Produção Musical. Atuou como professor substituto na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) ministrando disciplinas como Violão Popular Latino-Americano, Violão Clássico, Harmonia, Arranjo, Música de Câmara, Transcrição Musical, História da Música e Pedagogia da Performance Musical. E-mail de contato: ricardohenrique.musica@gmail.com

Keywords: Arrangement; Rewriting; Transcription; Transcreation; Luciano Berio.

RECREAR LO INTRADUCIBLE EL PERVIVIR EN *Brin*, de Luciano Berio

Resumen: Este artículo investiga los procesos de recreación musical involucrados en la traducción para guitarra de una pieza escrita originalmente para piano. Se trata de *Brin*, una pieza para piano solo, compuesta por el compositor italiano Luciano Berio en 1990. Considerando la relevancia del pensamiento y la obra de Luciano Berio en el campo del arreglo/reescritura musical, este artículo se centra en analizar, discutir y reflexionar sobre los procesos y procedimientos inventivos vinculados a la (re)creación musical en el contexto de la música de los siglos XX y XXI. Inicialmente, realizo un análisis musical de la obra, centrándome en la gestualidad y la sonoridad. Posteriormente, analizo los procesos de arreglo/reescritura y los procedimientos (acciones inventivas) empleados por Bruce Charles en la traducción de la obra para guitarra, con el fin de observar el siguiente conjunto de procedimientos inventivos en la traducción analizada: recreación notacional, reconfiguración de agregados sonoros, estrategias de mantenimiento y resonancia adicional, exploración de la scordatura y ornamentaciones de activación espectral.

Palabras clave: Arreglo; Reescritura; Transcripción; Transcreación; Luciano Berio.

1. Recriação em *Brin*, de Luciano Berio – do Piano ao Violão

Este artigo se propõe a observar e discutir processos de recriação musical envolvidos na peça *Brin*, para piano solo, do compositor italiano Luciano Berio (1925–2003). Tratarei, mais especificamente, do arranjo/reescrita musical proposto por Bruce Charles, entre os anos de 1990 e 1994, ao traduzir essa peça do piano para o violão de forma inventiva, oferecendo continuidade e atualização — *perviver* — à obra. *Brin* (1990) integra um conjunto de peças para piano solo escritas por Berio entre 1965 e 1990, posteriormente reunidas sob o título *Six Encores*. Considerando *Brin* uma peça que explora sonoridades e gestualidades características da organologia e do idiomatismo do piano, sua tradução para o violão constitui um desafio amparado pela (re)criação, o que se entende aqui como uma contribuição ao campo do arranjo/reescrita musical. Nesse sentido, este artigo analisa os procedimentos empregados por Bruce Charles na recriação de *Brin* para o violão, de modo a incorporar reflexões teóricas e metodológicas em direção a uma tipologia expandida do arranjo/reescrita, sugerindo tratarmos estes termos como correlatos para então adentrarmos aos procedimentos práticos de (re)invenção. Utilizei, como fontes referências à escuta da obra, as partituras para piano e violão publicadas oficialmente pela *Universal Edition*; gravações em áudio realizadas por diversos artistas e, também, minhas experiências de leitura, análise e performance de *Brin*.

1.1. Terminologias ao (re)criar musical

Sob essa perspectiva, podemos pensar que composições não se apresentam como originais acabados, mas como etapas de um processo criativo aberto, suscetível a desdobramentos na reescrita/arranjo por outros artistas oferecendo o perviver de uma obra. No campo da música popular, tais processos são frequentemente denominados como “arranjos” podendo conter, em seu complexo de procedimentos inventivos, níveis variados (sutis e/ou radicais) de interferência/desvio com relação ao referencial de partida – original transitório. Nascimento (2011) sugere pensarmos as práticas de arranjo/reescrita como reflexo de um movimento coletivo autoral, no qual o(a) arranjador(a) participa como coautor na dinâmica criativa de uma obra já existente, prolongando-a dentro de uma dinâmica criativa coletiva – continuum criativo.

Um mesmo arranjo pode envolver reharmonizações, variações temáticas, adaptações de formação instrumental, inclusão de trechos transcritos, diferentes texturas e, em certos casos, a recomposição da obra. O caráter autoral na música popular tende, assim, ao coletivo, formando um tecido criativo complexo que Nascimento denomina Rede Interpoética (NASCIMENTO, 2011, p. 6–11).

Encontrei, nos catálogos de registro da versão de *Brin* para violão, três termos distintos à descrição do processo de recriação à obra: Adaptação, Arranjo e Transcrição. Tal imprecisão/diversidade terminológica acabou por servir-me como estímulo para se pensar a correlação desses termos em direção a uma tipologia expandida dos procedimentos de (re)criação na atualidade.

Quadro 1. Três termos empregados à uma mesma partitura

Termo empregado	observações
(I) Adaptação; (II) Arranjo	Os termos aparecem na versão impressa da partitura (I) e na descrição da versão no catálogo (II) da <i>Universal Edition</i> , publicada em 1996.
Transcrição	O termo transcrição aparece no catálogo de obras do IRCAM.

Esses termos não são, a meu ver, capazes de descrever quais foram os procedimentos empregados na recriação de uma determinada obra mas sim, me dizem que foram operados um conjunto de ações inventivas. Em *Brin*, os principais procedimentos de

(re)criação operados foram: recriação notacional, reconfigurações de agregados sonoros, manutenção e estratégias adicionais de ressonância, criação de scordatura direcionada a concepção sonora da obra e, por fim, ornamentações de ativação espectral.

A imprecisão tipológica desses termos — entendidos como termos guarda-chuva — permite recriar uma obra desde níveis de desvio sutis até desvios criativos radicais, o que contribui para questionar a ideia de que, por exemplo, uma adaptação ou transcrição musical implicaria, em seu complexo tipológico, menor grau de inventividade do que um arranjo. Por tanto proponho, enquanto perspectiva metodológica desta análise, que os termos arranjo, adaptação, reescrita, transcrição, tradução, transcrição, transmutação, *borrowing* entre outros tantos termos ligados à recriação musical foram tratados, neste artigo, como termos correlatos que podem operar em coexistência de forma a aproximar perspectivas diversas do (re)criar em música. Nesse sentido, proponho atualizarmos, coletivamente, tipologias expandidas ao arranjo/reescrita assimilando/traduzindo heranças históricas e perspectivas contemporâneas.

1.2. Sonoridade e Gestualidade em *Brin* de Luciano Berio

Antes de me debruçar sobre os procedimentos de recriação realizados por Bruce Charles em *Brin*, realizei uma análise macroformal da peça para piano a partir de escutas reiteradas, leituras da partitura e práticas de performance. Nesse primeiro contato, busquei identificar a presença de contrastes sonoros capazes de suscitar a sensação de movimento entre seções macroformais — será que *Brin* trabalha com a ideia de contrastes sonoros? Em escutas iniciais, tive a sensação de uma unidade sonora contínua, em outras palavras, a concentração de gestos/frases explorando um único aglomerado sonoro e sem contrastes por materiais antagônicos a lógica sonora percebida/analizada.

Então, cheguei a proposta analítica a qual *Brin* estrutura-se, no âmbito do material de alturas escritas, a partir de uma distribuição fixa das notas no espaço registral, de modo que cada altura é explorada em uma única região específica de tessitura. Essa espécie de mapeamento/organização da ocupação espectral reforça a percepção de espacialidades espectrais. Por exemplo, a nota Ré é explorada apenas em Ré4, portanto, não encontraremos a nota Ré em outras regiões de tessitura mesmo ela fazendo parte da série de 12 notas que constroem a peça. Vejamos a série utilizada com suas respectivas regiões fixas:

Fig. 1: Série cromática – alturas fixas às construções sonoras e gestuais em *Brin*

Sobre o âmbito de tessitura, observo que a série escrita não explora determinadas regiões extremamente graves ou agudos possíveis à tessitura do piano - Dó1, Dó2, Dó6, Dó7 e Dó8 - ainda que essas regiões sejam plenamente disponíveis no instrumento. Apesar disso, a escuta de *Brin*, nos favorece, através de seus espaços de ressonância, a escuta de diversas outras regiões espectrais as quais não estão descritas na escrita em uma espécie de reflexos espectrais. Nesse sentido, a presença dessas sonoridades latentes em registros superagudos, resultantes não da escrita direta dessas alturas, mas do acionamento de ressonâncias, de interferências espectrais e de outros sons transientes são ativadas por uma série de gestos distintos os quais favorecem, consequentemente, respostas espectrais distintas. Desse modo, a tessitura escrita e a tessitura percebida não coincidem integralmente, sendo a segunda ampliada pela própria materialidade sonora/espectral do instrumento, do espaço acústico e da escuta. Esse aspecto revela-se particularmente relevante no contexto da recriação para o violão, uma vez que a região de tessitura privilegiada, nos elementos escritos, por Berio em *Brin* apresenta afinidade em enquadrar-se – após procedimento de transposição de uma oitava - com as possibilidades do violão, sobretudo quando associada à adoção de scordatura recriada por Bruce Charles (a afinação da sexta corda em Ré# e da quinta corda em Sol#, como veremos com mais detalhes adiante) porém, os reflexos espectrais serão muitos distintos e singulares traduzindo e atualizando a sonoridade geral da obra em seu perviver. A partir dessa perspectiva de material de alturas fixas, destaca-se no final da peça, as construções sonoras/harmônicas mais densas com relação aos agrupamentos verticais (escritos) em *Brin*.

Fig. 2: Agrupamentos verticais (escritos) de maior densidade (gestos finais)



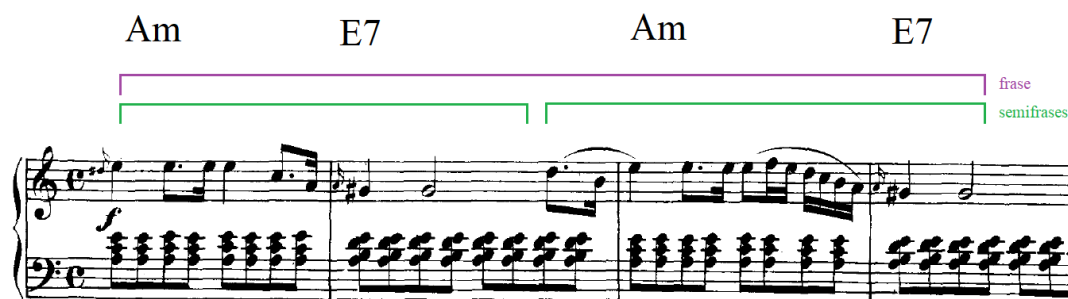
1.3. Gesto e Frase

Frases em Berio podem não atender às expectativas da sintaxe tradicional, convocando o performer – e o ouvinte – a reconstruir seu sentido a partir de uma escuta expandida com relação às expectativas normativas históricas. *Brin* é uma peça escrita em partitura sem o uso de fórmula de compasso, barras de compasso e ligaduras de expressão de frase. Em meu ponto de vista, isso torna o envolvimento mais interessante com relação a expressividade gestual, a obra acaba por provocar o(a) performer à uma investigação gestual própria a partir das propostas escritas e, também, a um envolvimento de escuta e exploração instrumental a partir de diversas possibilidades de se desvelar um agregado sonoro. Destaco que inúmeras propostas gestuais podem ser aplicadas na análise e performance de *Brin* favorecendo a participação do performer enquanto recriador gestual que remodela a sonoridade e, por fim, entrega ao ouvinte para que seja, novamente atualizado, dessa vez pelo(a) ouvinte. Cada nova gestualidade proposta irá explorar novas possibilidades sonoras além da organologia e idiomatismo de cada instrumento que irão sugerir uma diversidade de características sonoras singulares. Nesse sentido, passo a escutar, praticar ao violão e analisar, *Brin*, como um laboratório de escuta e investigação gestual o qual me provoca e me revela sonoridades muito interessantes no âmbito das baixas intensidades (região delicada para o violão por conta da baixa potência em prolongar a ressonância de sons com intensidades *p*, *pp* e *ppp*).

Para esta análise, o gesto enquanto ação – movimento complexo carregado de intenções premeditadas ou espontâneas, improvisadas, primitivas. Uma frase musical, escrita na partitura, pode ser uma forma de desenhar uma figura que irá provocar uma ação gestual do(a) performer. Para que essa figura se materialize enquanto som/música, ela precisa de uma ação gestual de performance. Ao longo da história da música, estruturas de frase foram sendo desenhadas de forma a termos, hoje, disponível uma série de possibilidades cultivadas pela criatividade coletiva. As tradicionais normativas de frase

exploradas na música clássica, por exemplo, são modelos de figuras exploradas ao longo dos séculos inclusive na atualidade, como por exemplo com as quadraturas de frases de 4 compassos compostas por 2 semifrases em uma espécie de “pergunta-resposta”. Em uma perspectiva clássica, essas normativas fraseológicas poderão progredir formando sessões macroformais em uma obra.

Fig. 3: Normativas clássicas: Frase e semifrase – Sonata K310 (1766), W.A. Mozart



Um gesto musical pode ser provocado por uma escrita normativa, como no exemplo de Mozart, mas, como se observa ao longo da história da música, novos modelos de referência para a estruturação de figuras a serem gestualizadas foram sendo desenvolvidos, aspecto marcante nas buscas de muitos artistas dos séculos XX e XXI. A ação gestual pode ser acionada por referências que vão além das disponíveis nos complexos normativos históricos. Ela pode adentrar em referências abstratas, ancestrais, decoloniais, se enriquecendo por outras propostas de figuras (simétricas e assimétricas, regulares e irregulares). Berio é igualmente um estudioso das formas tradicionais da música ocidental, dialogando com compositores como Monteverdi, Bach, Mozart, Schubert, Mahler e Debussy, ao mesmo tempo em que incorpora essa expansão gestual na escrita. Em sua obra, a frase musical pode operar como um processo que, em vez de se conformar a uma normativa formal antepassada, acaba por gerar novas configurações a partir de seu desdobramento livre e expansivo – tradutório. Em diversas obras, sobretudo nas produções tardias, é possível reconhecer vestígios de normativas fraseológicas e de outras formas e estruturas musicais tradicionais, operando como arquétipos que instauram uma tensão produtiva entre normas herdadas e a linguagem musical contemporânea.

1.4. Gestos possíveis

A partir dessa perspectiva, busquei observar como esse material era apresentado e reapresentado. Notei que diversos componentes sonoros eram reiterados como por

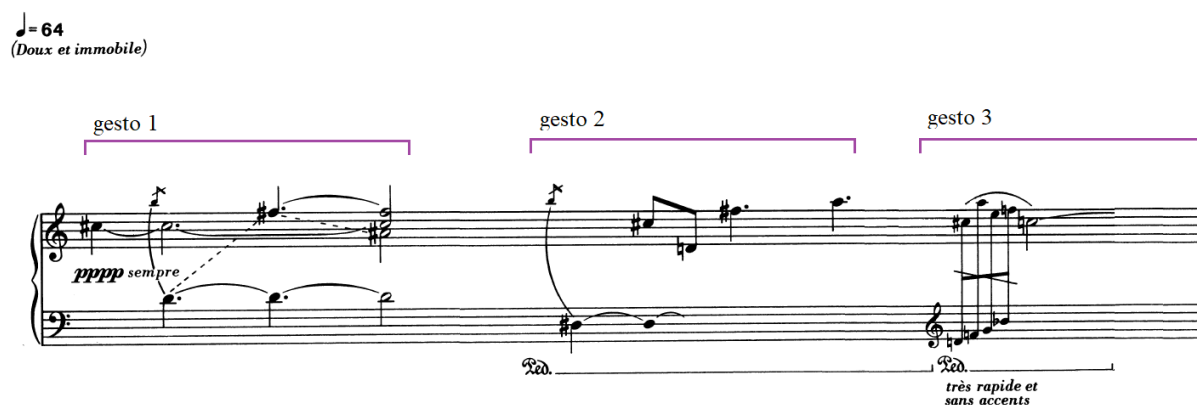
exemplo, estruturas rítmicas, regiões espectrais ocupadas, movimento de vozes, objetos de ressonância, agregados sonoros, articulações e ornamentações. Observando essas reiterações, cheguei à conclusão que *Brin* poderia ser uma peça que explora a atualização gestual. O título - *Brin* - que pode ser traduzido do francês como filamento, fio para tecer, gesto mínimo.

“O que veio primeiro, o gesto ou a figura?” - Uma 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 figuras que vão se esculpindo e sendo traduzidas em novos gestos – assim como, gestos refeitos desenham novas figuras.

Tudo desde sempre. Nunca outra coisa. Nunca ter tentado. Nunca ter falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.”
(BECKETT, 1996, p. 9, tradução Miguel Esteves Cardoso)

Proponho – como ação inventiva de análise - três gestos mínimos – gestos embriões - em *Brin*. Eles vão se atualizando, em uma espécie de folhas que navegam ao vento após se desprenderem de uma árvore, cada uma à sua maneira, extremamente singulares mas, todas, repletas de afinidades.

Fig. 4: Proposta gestual: três gestos iniciais – gestos embriões - em *Brin* (piano)



2. Procedimentos de recriação e ações inventivas em *Brin*

Após essa breve análise da sonoridade e da gestualidade da peça, inicio um segundo momento analítico, agora voltado à observação, nas partituras disponíveis, dos procedimentos de recriação e das ações inventivas que resultaram na tradução de *Brin* para o violão, na versão proposta por Bruce Charles.

O Quadro 2, apresentado a seguir, oferece um panorama geral das observações realizadas nesta análise. Na sequência, identifiquei essas observações na partitura de *Brin* para violão.

Quadro 2. Quadro geral dos procedimentos de recriação operados em *Brin* para Violão

Procedimentos de recriação	Quantidade de ações inventivas	Legenda na partitura analisada (Fig.4)
Transposição de registro de toda obra	1	37
Alteração de intensidades	1	1
Scordatura	1	38
Recriação de notações	3	6, 11, 24,
Ataques de sustentação adicionais	16	3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 18, 20, 21, 25, 26
Reconfiguração de agregados sonoros/harmonias	11	12, 16, 17, 19, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 31
Ornamentação e ativação espectral	3	34, 35, 36

Fig. 5: 38 ações inventivas na tradução de *Brin*

brin
pour guitare (1990/1994)

adapté par bruce charles

luciano berio
(* 1925)

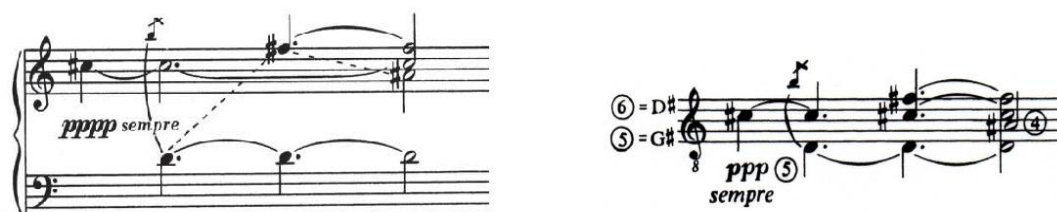
[illegible]

A partir desse olhar panorâmico, vamos agora observar com maior aprofundamento cada um desses procedimentos de reescrita/arranjo.

2.1. Transposição - mudança de registro e ressignificação espectral

Um dos recursos de recriação explorados na versão de Brin para violão foi a transposição de toda a partitura do piano para uma oitava abaixo. Nesse novo contexto, embora fosse possível manter a escrita em duas pautas do piano, com claves de Fá e Sol, Bruce Charles opta por uma ação inventiva ao recriar essa camada notacional por meio da escrita mais recorrente do violão: uma única clave de Sol com indicação de transposição de oitava abaixo. Essa mudança de registro implica uma ressignificação do material espectral que compõe a sonoridade da peça, favorecendo um novo contexto organológico e idiomático e, conseqüentemente, atualizando a obra e suas possibilidades de escuta.

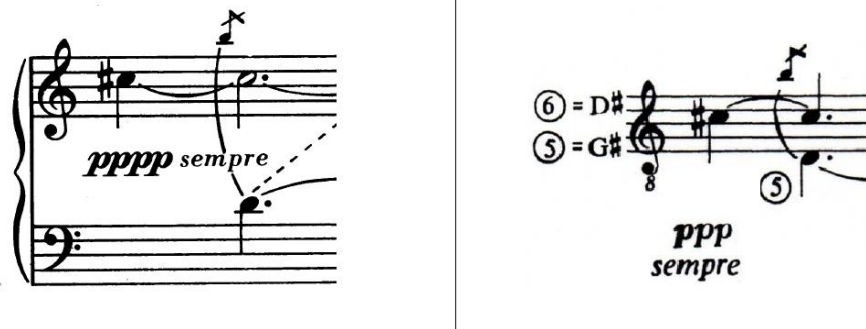
Fig 6. Transposição de toda partitura para uma oitava abaixo
Piano Violão



2.2. Intensidades

Notas longas em intensidades super baixas (*pp*, *ppp*, *pppp*) tornam-se desafiadoras à organologia do violão considerando sua realidade acústica (sem uso de tecnologias de captação como microfones internos ou externos) de forma que os decaimentos de energia do som costumam ser rápidos. Bruce Charles aplica uma sutil ação de recriação, alterando a proposta de intensidade de *pppp* para *ppp*, a ser cercada durante toda peça.

Fig 7. Ação inventiva sobre proposta de intensidade – Alteração de *pppp* para *ppp*



2.3. Scordatura

Como destacado, a ressonância em *Brin* pode ser interpretada como um aspecto de grande relevância na peça. Além do uso recorrente de notas e aglomerados sonoros de longa duração, a partitura para piano indica, em grande parte de sua extensão, o emprego contínuo do pedal de sustentação, recurso organológico próprio do instrumento e inexistente no violão sem o auxílio de tecnologias externas. Pedais de efeito como sustain, reverb, delay ou e-bow, assim como processamentos digitais em tempo real, entre eles congelamento espectral ou *looping* granular, poderiam atuar no prolongamento artificial da sustentação sonora do violão, embora não tenham sido utilizados na recriação proposta por Bruce Charles.

Bruce Charles adota procedimentos idiomáticos tradicionais do violão, entre eles a elaboração de uma scordatura, entendida como a alteração intencional da afinação convencional do instrumento com vistas a favorecer aspectos composicionais, gestuais e a redefinir relações harmônicas e idiomáticas da escrita musical. A scordatura proposta privilegia o uso de cordas soltas, permitindo a ativação de vibrações por simpatia que ampliam o campo espectral do instrumento e intensificam suas possibilidades de ressonância. Vale destacar que essa scordatura adotada, reconfigura toda resposta espectral do violão.

Cabe ainda observar que essa escolha dialoga diretamente com a organização do campo de alturas adotado por Berio em *Brin*, no qual cada nota ocupa uma região fixa de tessitura. Ao afinar a sexta corda em Ré# e a quinta em Sol#, alturas que iniciam a série cromática da peça, Bruce Charles cria condições para que esses sons sejam realizados em cordas soltas, como no caso do Ré# destacado no exemplo a seguir, favorecendo maior sustentação e prolongamento ressonante no violão.

Fig 8. Scordatura de sustentação na reescrita de *Brin* para o Violão

scordatura de sustentação

⑥ = D#
⑤ = G#

ppp sempre

très rapide et sans accents

m ③ ② m ②
i 4 3 4
i p p ④

sustentação por corda solta (corda 6, Ré#)

2.4. Recriação de notações

Assim como uma estrutura fraseológica pode sugerir ou evocar intenções gestuais ao performer, ações inventivas voltadas à recriação da notação também apresentam esse potencial. Na partitura para violão traduzida por Bruce Charles, algumas notações foram reescritas. No que se refere às notações de duração, destaca-se, no exemplo abaixo, a substituição de uma figura temporal aberta — cabeça de nota sem haste — por uma nota com figura de semínima (Ré#).

Fig 9. Notação traduzida/reescrita (gesto 2)

Piano

Violão

Red.

notação reescrita

Essa alteração pode ser interpretada como um indicativo ao performer de que a sustentação prolongada de determinada nota talvez não seja viável no novo contexto organológico, motivando a troca de uma notação mais aberta ou livre por outra mais estruturada. O mesmo procedimento é empregado em outros trechos da peça, reiterando essa estratégia de adequação notacional às possibilidades do instrumento.

2.5. Ataque complementar de sustentação

Nota-se, no Quadro 2, um número expressivo de ações inventivas explorando os procedimentos de criação de novos ataques de sustentação e de reconfiguração de alturas em agregados sonoros – acordes, harmonias. Com relação às ações inventivas em busca de favorecer ressonâncias, considerando o desafio tradutório em lidar com instrumentos que apresentam, em sua organologia, potenciais distintos e quase antagônicos com relação a capacidade de sustentação, ataques adicionais - “ataques de sustentação” - foram adicionados na versão para Violão.

Fig 10. Três ataques de sustentações adicionados (gestos 1 e 2)

Violão

Piano

2.6. Reconfiguração de alturas em agregados sonoros

Para além dos procedimentos voltados à reescrita das sustentações, que se configuram como os mais explorados nesse processo, o segundo procedimento mais recorrente na reescrita de Brin para o violão consiste em uma reconfiguração de alturas em agregados sonoros, acordes e harmonias, totalizando 11 ações inventivas identificadas. Esse tipo de procedimento pode, em processos de reescrita, permitir a exploração de alturas externas à coleção cromática e às regiões fixas estabelecidas, configurando estratégias de rearmonização capazes de introduzir desvios inventivos

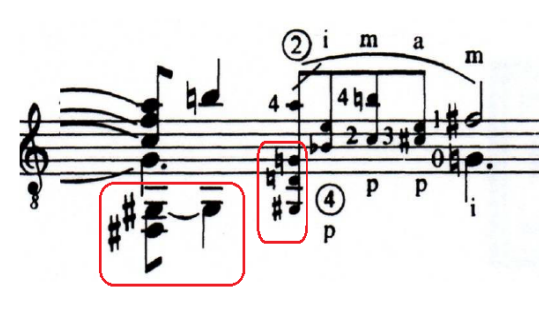
mais radicais na sonoridade da peça. No entanto, Bruce Charles opta por ações inventivas mais sutis, evitando o acréscimo de notas “estrangeiras” à série previamente estabelecida. Nesse sentido, a reescrita intervém de forma inventiva desvelando objetos sonoros latentes.

Fig 11. Reconfiguração de alturas em agregados sonoros – acréscimo de notas

Piano



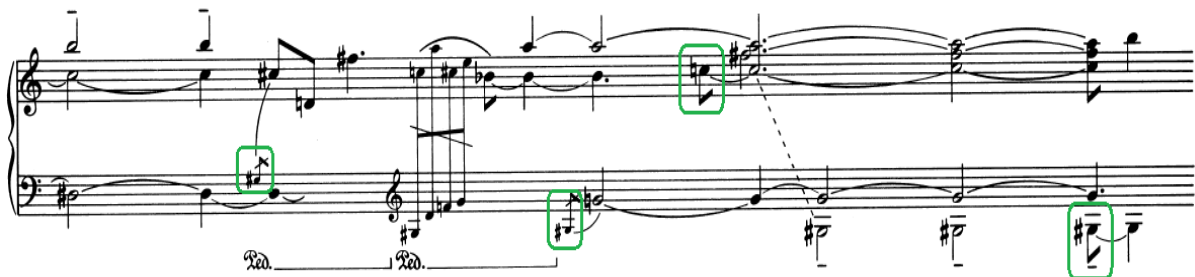
Violão



2.7. Ornamentação de ativação espectral

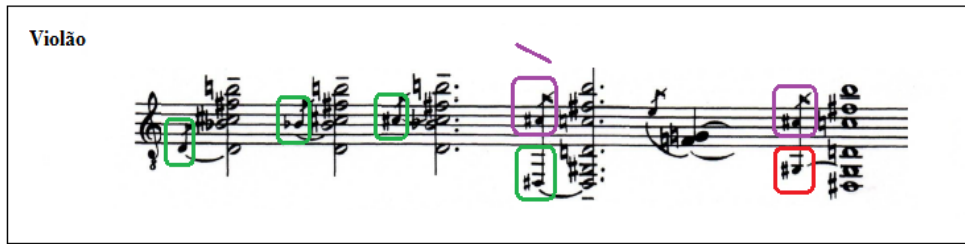
Destaco, no exemplo abaixo da versão para piano, componentes gestuais os quais considero ornamentações de ativação espectral - notas são antecipadas, do grave para o agudo, ativando parciais harmônicos em direção às ressonâncias.

Fig 12. Ornamentações de ativação espectral (versão para piano)



Na reescrita para violão, Bruce Charles adiciona esses ativadores em novas regiões da peça de forma a desdobrar e redistribuir ideias presentes na versão para piano.

Fig 13. Três ornamentações de ativação espectral adicionadas



Considerações finais

Por fim, pode-se considerar que a aparente fragilidade do violão em relação à projeção de ressonâncias em intensidades extremamente baixas — ppp — poderia configurar um fator para classificar *Brin* como uma peça intraduzível do piano para o violão. No entanto, os resultados obtidos apontam em sentido contrário, contribuindo para o enriquecimento do repertório violonístico e das práticas de reescrita e arranjo no contexto da música do século XX, ao favorecer uma atualização — *perviver* — da obra. Tal atualização emerge de um movimento criativo protagonizado por artistas que se deparam com obras preexistentes e as reescrevem em um *continuum* criativo. A tradução para o violão permitiu explorar uma concepção composicional oriunda do piano em um novo contexto organológico — uma nova língua — potencializando a poética da obra por meio da (re)criação e desvelando possibilidades de escuta de significativa riqueza estética. No que diz respeito à inconsistência na definição dos termos de recriação adotados — arranjo, adaptação ou transcrição —, optou-se, nesta análise, por não buscar a identificação de um “termo correto”. Em vez disso, propôs-se que esses e outros termos operassem em coexistência, enquanto categorias correlatas às práticas de (re)criação em música. Buscou-se, assim, distinguir os termos que indicam procedimentos objetivos — como transposição de oitava, acréscimo ou remoção de alturas, alteração de notação — daqueles termos de caráter mais abrangente, ou

“guarda-chuvas”, que nomeiam processos compostos por múltiplos procedimentos, como transcrição, arranjo, reescrita e tradução. Essa escolha metodológica decorre diretamente da influência do pensamento oriundo do campo da tradução literária, em especial das reflexões de Haroldo de Campos, que orientam este trabalho.

Benjamin pode afirmar, a despeito do aparente paradoxo, que a tradução, “segundo sua essência”, não se propõe à mera “assemelhação” (*Ähnlichkeit*) em relação ao original, uma vez que o próprio original, considerado do ponto de vista de seu “perviver” (*Fortleben*), é mutável, envolvendo as ideias de “transformação” (*Wandlung*) e “renovação” (*Erneuerung*). Assim, “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”, pois, para Benjamin, a operação tradutora deve ser “estranhante”, e não acomodatória, naturalizadora ou neutra. Tradução, nesse sentido, implica transmutação. Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica, desde a noção inicial de recriação até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação, transtextualização, transparadização e transluciferação. Essa cadeia de neologismos expressa uma insatisfação com a ideia naturalizada de tradução, associada aos pressupostos ideológicos de fidelidade e literalidade, subjacentes a definições mais neutras ou pejorativas da operação tradutora (CAMPOS, 2011, p. 28; 79).

Por fim, retomando o pensamento de Berio sobre o recriar enquanto processo inevitável na trajetória da arte, como experiência criativa coletiva recorrente ao longo da história da música, ao enfatizar a transcrição como processo criativo plenamente assimilado, e não como mero registro escrito, Berio desloca o debate da autenticidade para uma perspectiva próxima à transcrição, na qual a história musical é continuamente reativada, comentada e reinventada. Nesse sentido, o recriar torna-se também, uma possibilidade para assimilar a história em uma inevitável inflexão contemporânea e autoral permitindo, nas palavras do próprio compositor, “relembrar o futuro” (BERIO, 2006, p. 39).

Referências

BECKETT, Samuel. *Pra frente o pior*. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

BERIO, Luciano. *Intervista sulla musica*. Entrevista à Rossana Dalmonte. Torino: Einaudi, 1981.

BERIO, Luciano. *6 Encores for Piano*. Viena: Universal Edition, catálogo UE33013.

BERIO, Luciano. *Brin (from 6 Encores) arr. Bruce Charles*. Viena: Universal Edition, catálogo UE30302

BURKHOLDER, Peter. *The uses of existing music - music borrowing as a field*. Notes, Vol. 50, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FAE/Editora da UFMG, 2011.

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

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

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.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonata para piano n. 8 em lá menor, K.310 (K.300d)* [partitura]. In: IMSLP – Petrucci Music Library.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*. Doutorado, Unicamp, 2011.

PACKER, Max. *Dobra, redobra, desdobra: comentário e abertura composicional de obras musicais*. Tese, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PENHA, Gustavo Rodrigues. *Entre escutas e solfejos: afetos e reescrita crítica na composição musical*. Doutorado, UNICAMP, 2016.

RECEBIDO EM: 31 ago. 2025

APROVADO EM: 19 nov. 2025
