

## De quando a paixão se (con)verte em *transgresso*

sobre *TransLieder*

Prática secular que decorre de uma profunda admiração de um compositor por outro, a *transcrição* nos habita ao longo de toda a história da escritura musical. Mas qual o sentido que se pode dar a este fazer na atualidade?

É sabido que Luciano Berio talvez tenha, no terreno musical, inaugurado uma nova forma de *transcrição*: apropriara-se por diversas vezes daquilo que amara para, de alguma forma, transgredir a coisa amada. *Quattro canzoni popolari* e depois *Folk songs* representam suas primeiras investidas nesse sentido, e certamente o terceiro movimento da célebre *Sinfonia*, que se baseia integralmente no *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* de Mahler, enxertando sobre o tecido mahleriano infindáveis fragmentos extraídos de obras de outros mestres, anteriores, contemporâneos e posteriores a Mahler, consagra o apogeu de seu olhar-escuta interferente no passado, o qual, após Berio, será ouvido sempre *outramente*: jamais aquele que ouve *Sinfonia* conseguirá reouvir o *Scherzo* mahleriano, mesmo lá na *Segunda* de Mahler, da mesma maneira.

Berio, quando reportara-se a seu feito extraordinário em *Sinfonia*, que ecoará ainda de outra maneira em *Rendering*, sobre Schubert, costumava dizer que se tratava da música mais “experimental” que jamais teria realizado! Radicalizara as grandes transcrições de Liszt, que procurava dar conta no piano de tudo o que se dava na escritura orquestral do que transcrevia, ou da transgressão prenunciada por Edvard Grieg com algumas das *Sonatas* de Mozart, para as quais Grieg alargara a escritura original num novo contexto a dois pianos. Um pouco à maneira dos poetas concretos paulistas (sobretudo de Haroldo e de Augusto de Campos) com suas constantes *transcrições*: verdadeiras releituras ampliadas, transtextuais, e sempre apaixonadas, de legados poéticos da trama histórica da grande Poesia. Em ambas essas posturas – a de Berio e a dos concretos –, parte-se da convicção de que transcrever é já subverter, um pouco como toda tradução – lembremo-nos no lema poundiano: “*Traduttore, traditore*” (“Tradutor, traidor”) – e, a rigor, como a antinomia de toda palavra e de todo signo, que, como bem nos lembrava Roman Jakobson, é mas ao mesmo tempo *não* é a coisa a que se refere. Uma vez que se reconheça a subversão da transcrição, melhor seria, então, radicalizar a releitura e ampliá-la, *transcriando* a obra intertextualizada em novo contexto. Aí, o passo está dado: a intertextualidade, *intercontextual*, metamorfoseia-se em *transtextualidade*, e transcrição verte-se em *transcrição*.

Não sei se chegaria ao mesmo ponto de afirmar que os *TransLieder* constituiriam a música mais “experimental” que já realizei, mas o que há, aqui, de transgressor, de inusitado mesmo, não é pouca coisa. Com certeza não se trata de meras “transcrições”, e talvez nem mesmo de *transcrições* (como prefiro designar este meu intento, apropriando-me da designação concretista na falta de termo ainda mais apropriado para o que pretendi realizar), mas antes de verdadeiro, radical *transgresso* (este sim, termo meu): após tocar e cantar, no âmagio privado de minha morada e sempre por horas a fio, já há tantos anos que mal sei localizar seus primórdios, algumas canções de Brahms que julgo simplesmente transcendentais, fiz acurada seleção de onze delas, dispondo-as numa não menos cuidadosa sequência dramático-musical, visando a serem vertidas para Soprano, Contralto e orquestra, como se se tratasse de canções com orquestra do porte das de Mahler (penso, aqui, sobretudo nos igualmente transcendentais *Rückertlieder*). Ao entrevermos a sequência das canções, vemos que a polissemia do título da obra também alude ao seu zigzague

cronológico, tal como vemos na lista a seguir com os 11 *Lieder* por mim selecionados, já com a numeração geral dos 13 números (incluindo as duas *Falten (Dobras)*):

1. *Liebestreu*, Op. 3, n. 1 (Mi bemol menor) – Soprano
2. *Mädchenlied*, Op. 107, n. 5 (Si menor, depois maior) – Soprano
3. *Kommt dir manchmal in den Sinn*, Op. 103, n. 7 (Mi maior) – Soprano
4. *O wüsst' ich doch den Weg zurück*, Op. 63, n. 8 (Mi maior) – Contralto
5. Falte 1, zur Retention [Dobra 1, à Retenção]
6. *Wohl schön bewandt*, Op. 52 (Liebeslieder), n. 7 (Dó menor) – Contralto
7. *Wiegenlied*, Op. 49, n. 4 (Mi bemol maior) – Contralto
8. *Wie Melodien zieht es mir*, Op. 105, n. 1 (Lá maior) – Contralto
9. Falte 2, zur Protention [Dobra 2, à Protensão]
10. *Lerchengesang*, Op. 70, n. 2 (Si maior) – Soprano
11. *Rothe Abendwolken zieh'n*, Op. 103, n. 8 (Ré bemol maior) – Soprano
12. *Die Mainacht*, Op. 43, n. 2 (Mi bemol maior) – Contralto
13. *Sehnsucht*, Op. 49, n. 3 (Lá bemol maior) – Soprano

A esta sequência de número luciferiano (11), agregam-se então duas breves “*Dobras*” (*Falten*, na língua de Brahms), fenomenologicamente diagramadas conforme o eixo triádico e husserliano da temporalidade – o passado, o presente e o futuro em rebatimentos contínuos que se entrelaçam: *Retention – Jetzt (Agora) – Protention*. A primeira *Dobra*, voltada à *Retenção*, dispõe de elementos que foram objetos de minhas transgressões nas minhas transcrições dos *Lieder* que ocorreram até ali; na segunda, voltada à *Protensão* (sintomático sinônimo de *extensão*), prefiguram-se elementos das transgressões dos *Lieder* que a antecederam, mas também daqueles que ainda sequer soaram e que se seguirão a ela (como num *ricordo al futuro*). Ambas as *Dobras* são, então, dispostas em pontos formais estratégicos (respectivamente, como quinta e nona peças do ciclo), pois que, além de converterem o algarismo macabro 11 no simbólico algarismo 13, acabam por dividir o ciclo todo em duas possíveis Seções Áureas. Ambas as duas *Dobras* não são propriamente canções, ainda que nelas ambas as vozes esboçam gestos das demais Canções (por vezes com sutis alterações de seus textos originais), e o façam simultaneamente! Nas *Dobras*, entretanto, emerge justamente o piano em meio à orquestração, timbre de onde originam os 11 *Lieder*, mas propositalmente ausente nas orquestrações. Ademais, as *Dobras* constituem um denso tecido harmônico-orquestral que tem por material agregados de Terça provenientes de duas outras obras visionárias de Brahms: a primeira *Falte* parte do primeiro movimento de sua *Quarta Sinfonia* e se refere também ao *Klavierstück* op. 119, número 1 (*Intermezzo*); a segunda *Falte* desdobra a primeira *Falte*, além de se utilizar de uma brevíssima figura cromática do *Intermezzo* op. 117, número 2. Se ambas as referências brahmsianas que se calcam nas Terças entrelaçam-se na *Falte 1*, o denso e amplo agregado de 17 notas que daí resulta e cobre toda a tessitura orquestral dialoga com uma Entidade Harmônica central de 8 notas que inventei e em direção à qual é, por assim dizer, “filtrado”. Esta Entidade, que em princípio nada teria que ver com Brahms, revela, contudo, um gene comum: tem por extremidade a Sétima maior, intervalo tão importante em Brahms quando recheado pela tríade maior (tendo antecipado este uso, por exemplo, pela Bossa Nova em pelo menos 100 anos!). Por fim, na *Falte 2 (Dobra 2)* acabo por empregar pela primeira vez uma nova técnica harmônica que inventei em novembro de 2015 e que designei por *Reversão Cíclica de Acordes*: a Entidade de 8 notas se (des)dobra sobre si mesma, como que desabrochando ao projetar seus intervalos ciclicamente do centro para as extremidades. Ao

final do processo, aquela Sétima maior, que circundava os demais intervalos, transfere-se para o centro do agregado resultante, como seu intervalo central.

Os *Lieder* 4 e 8 (números 4 e 10 na contagem que inclui as duas *Falten* (*Dobras*)), os quais, respectivamente, antecedem e sucedem as duas *Dobras*, constituem minha prestação de contas com a canção popular (ou melhor, *popularesca*, como preferiria acertadamente um Bartók)... Suas orquestrações, com o uso, na primeira dessas canções, de um saxofone tenor e, na segunda, de um violão (e que são antecidos pela breve aparição de um acordeão no *Lied* 3, número 3 na contagem geral), revelam como praticamente tudo o que se faz em termos de canção popular na música de mercado do capitalismo moderno já estava lá, mais de 100 anos atrás, em Brahms.

As tonalidades dos *Lieder*, por outro lado, deslizam por terrenos nem sempre afins entre as próprias canções e calcam-se, por vezes, em relações mediânticas ou cromáticas, mas a que mais se repete, por três vezes – a de Mi bemol, menor (1x) e maior (2x) –, é disposta estrategicamente e de forma equilibrada por toda a estrutura dos *TransLieder*, e acaba por funcionar como “Dominante” da tonalidade da última canção (Lá bemol maior).

A penúltima canção e última aparição da tonalidade de Mi bemol maior – *Die Mainacht* – constitui um dos mais extraordinários exemplos na história da música da falácia da crença de que tonalidades maiores se prestam a um caráter alegre, enquanto que as menores, a um caráter mais triste: da mesma forma como o *Adagietto* da *Quinta Sinfonia* de Mahler, também em tonalidade maior, tais páginas de Brahms (assim como as de Mahler) são das mais comoventes e sublimes que podemos ouvir ao longo de mais de 800 anos de escritura musical.

E justamente ao centro dos *TransLieder*, resgato o que seja talvez mais conhecido dentre os *Lieder* de Brahms, baseado numa canção folclórica austríaca: *Wiegenlied* (*Canção de ninar*). Sua orquestração, evocando um mundo estranho, lendário, quase mágico, consiste numa introdução cintilante, sobreposta a passagens virtuosísticas *da molto lontano* pelo violino solo, até surgir a canção para, em sua parte final, verter-se numa surpreendente apropriação de algo na mesma tonalidade, escrito em 1898, portanto um ano após a morte de Brahms, e que narra a despedida do herói desse mundo. A melodia da *Canção de ninar* sofre então um radical processo de expansão temporal, como se se tratasse de um *time-stretching* eletroacústico, fazendo com que cada uma de suas sílabas entre ora em sintonia, ora em contraste com o tecido orquestral, como o qual, semanticamente, costura um trama paradisíaca: afinal, o texto pede para que se olhe ao Paraíso. Trata-se de um dos momentos mais comoventes da literatura orquestral de todos os tempos, e também em tonalidade maior: alguns compassos da parte final de *Ein Heldenleben* de Richard Strauss. Em outros *Lieder*, injetei fragmentos de outros (Beethoven, Mahler, Berg, Stravinsky), trazendo à luz relações intertextuais com passagens dos *Lieder* brahmsianos, mas aqui é quase a melodia – que perguntamos se de fato é de Brahms – que pede passagem, sacrificando sua temporalidade original, para o arrebatador contexto de Strauss. É nesse meio do ciclo, pois, que, sintomaticamente, o simples (do qual devemos sempre desconfiar) se transmuta em complexo (que devemos sempre defender).

O esquema seguinte permite visualizar a estrutura formal de *TransLieder – Elf Lieder von Johannes Brahms mit zwei Falten transkriert für Sopran, Alt und Orchester bei Flo Menezes* (Onze Canções de Johannes Brahms com duas Dobras transcritas para Soprano, Contralto e Orquestra por Flo Menezes) (2016-17).

