

GEOGRAFIAS CULTURAIS DA MÚSICA DO SOM E DO SILÊNCIO

(eds.) azevedo, af furlanetto, bh
augusto, ca duarte,md



Geografias Culturais da Música do Som e do Silêncio reúne um conjunto de artistas e cientistas cuja fundamental motivação é a paixão pelo fenômeno musical na sua relação com a experiência de paisagem. Uma proposta de trabalho que contém vários desafios, entre eles, o questionamento de uma origem ou essência locativa para cada cultura musical, a exploração das veredas emocionais que se organizam em cada imaginação geográfica, ou, talvez o maior desafio, a tentativa de superação de uma tradição de aprisionamento da ideia de paisagem à dimensão puramente visual: da paisagem como experiência óptica à paisagem como experiência háptica. E se a música faz espaço, produz viagens no tempo e no sentido, pois também ela resulta de uma profunda relação com os lugares tornados expressão.

GEOGRAFIAS CULTURAIS DA MÚSICA DO SOM E DO SILÊNCIO

(eds.)

ana francisca azevedo
beatriz helena furlanetto
carlos alberto agosto
miguel bandeira duarte



Laboratório de Paisagens,
Patrimônio e Território

FCT
Fundação
para a Ciência
e a tecnologia

**A transcrição musical de *El Poncho*:
O nativismo uruguaio de Fabini e Silva Valdés
na Guitarra de Rapat e Carlevaro**

Ricardo Iván Barceló Abeijón

Em primeiro lugar, consideramos importante realçar que o poeta Fernán Silva Valdés e o compositor Eduardo Fabini, ambos uruguaios e nascidos por finais do século XIX, são figuras muito destacadas da cultura do Uruguai, o país natal do autor deste capítulo. Para o efeito, também é pertinente referir que há muitos anos ouvimos várias histórias interessantes do guitarrista Atilio Rapat, quando o professor de guitarra Alfredo Puig, lembrava, com admiração, acontecimentos da época em que era aluno desse músico. Mais tarde, em diversos encontros com o famoso concertista e pedagogo Abel Carlevaro, surgiram conversas sobre o mesmo tema que alimentaram a nossa curiosidade. De diferentes modos, estes mestres foram balizas importantes para a nossa formação, e as vivências referidas, ligadas ao conhecimento da metamorfose que sofreu a canção *El Poncho* da mão de Rapat, serviram como inspiração e estímulo para investigar sobre o novo semblante da obra de Fabini.

***El Poncho*: letra e música**

O autor do poema *El Poncho* (1921), publicado no ano 1951 no livro *Poemas Nativos*, é o poeta uruguaio Fernán Silva Valdés (1887-1975). Este

escritor, nascido na cidade de Montevideo, é considerado uma referência do nativismo literário uruguaio, pois foi um dos responsáveis da renovação estética da poesia rio-platense, partindo do tópico do *gaucho* em direção a um novo género nativista.



Fig. 1. Fotografia de Fernán Silva Valdés (1920).
Biblioteca Nacional: Montevideo.

Entre outros dados biográficos, podemos destacar que Silva Valdés cooperou, na primeira metade do século XX, com o compositor conterrâneo Gerardo Matos Rodríguez¹ (1897-1948), para criar um género musical local denominado *Canción Montevideana*. Este poeta foi membro da Academia Nacional de Letras do Uruguai, um dos fundadores da Associação Geral de Autores do Uruguai, e também colaborou durante vários anos com diferentes jornais e revistas de Montevideo e Buenos Aires. É importante ressaltar que o compositor Eduardo Fabini (1882-1950) e o poeta Silva Valdés, ambos nascidos no último quartel do século XIX, compartilhavam uma visão nativista e americanista da arte, assim como o desejo de exaltar o património cultural da sua terra, especialmente do ambiente rural.

1. O autor da música do famoso tango *La Cumparsita*.

Considerando tal facto, não é casual que Fabini tenha escolhido o poema *El Poncho*, de Silva Valdés, como letra da sua canção homónima, para canto e piano. O título da obra musical *El Poncho* (1928) faz referência a uma das indumentárias utilizadas pelos homens do campo que trabalham com o gado nas pampas², habitualmente denominados *gauchos*³ na Argentina e no Uruguai, ou *gaúchos*⁴ no sul do Brasil. O poncho é um tipo de capa constituída por uma manta quadrada ou retangular, geralmente de lã, com uma abertura no centro para passar a cabeça, que cobre o corpo desde os ombros até abaixo da cintura⁵. Silva Valdés, fala, no seu poema, de um



Fig. 2. Poncho tradicional uruguaio (fotografia anónima).

2. Grandes áreas de vastas planícies na América do Sul.

3. Esta denominação deriva do termo quíchua *uájcha*, que significa pobre e órfão, segundo Corominas, J. (1997). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ª ed.. Editorial Gredos: Madrid, p.306.

4. Existe uma outra aceção de “gaúcho” em português, usada também no género feminino, que se refere ao território brasileiro de Rio Grande do Sul e às regiões lindeiras.

5. Segundo Corominas, J. (1997), p.468., é desconhecida a origem certa do vocábulo “*poncho*”, embora este termo seja muito comum em referência à indumentária indígena de certas regiões de América do Sul. Segundo o mesmo autor, em 1530 este termo já aparece na língua castelhana identificado como uma “*especie de capote sem mangas*”.

poncho velho, provavelmente similar ao que aparece na figura seguinte, com franjas e faixas castanhas e claras, guardado numa arca e quase esquecido.

Nos seus versos, Silva Valdés dá voz a um narrador, talvez um *gaucho*⁶. No princípio do poema, o protagonista fala de um objeto guardado há bastante tempo: um poncho, que reencontra casualmente e que decide arejar. A partir da segunda estrofe do poema, a personagem começa a falar com o seu velho poncho com nostalgia e intimidade, humanizando-o, como se fosse um antigo amigo com quem conviveu muito tempo. À medida que aprofunda as suas lembranças, o *gaucho* parece ficar esperançado revivendo as experiências felizes do passado longínquo, associando as memórias da sua juventude com o seu querido poncho. Quando volta ao presente, o dono do poncho começa a identificar-se paulatinamente com a condição real do seu agasalho: gasto, abandonado e esquecido. Ele assume estar resignado a viver na vila, mas consciente de que a sua alma saudosa de liberdade é demasiado grande para se ajustar às limitações da sua vida atual. Aqui se revela a imagem tradicional e romântica da unidade *gaucho-poncho-cavalo* deambulando pelos campos solitários, explorada largamente pela poesia gauchesca e nativista da região do Río de la Plata.

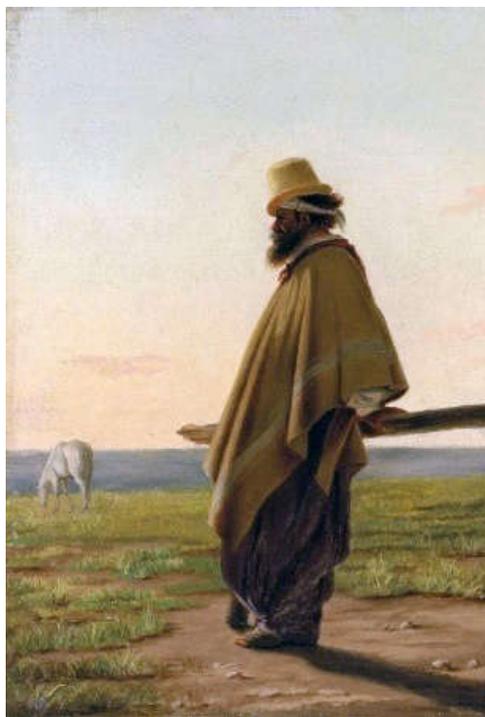


Fig. 3. *Gaucho*, Juan Manuel Blanes (1830-1901), pintura a óleo.
Fotografía anónima, Artnet (s.d.).

Apresentamos uma tradução livre para português do poema *El Poncho*, que poderá ajudar a situar melhor a parte musical de Fabini.

O poncho

Coitado do meu velho poncho, já o estava esquecendo!
Para que se arejara eu o deixei
estendido na cerca;
e depois de uma noite ao ar livre,
ele acordou coberto de orvalho,
húmido de alvorada,
húmido e esticado
como se o vento o tivesse usado.

Coitado do meu poncho velho, estás perdendo a cor!
Também, não é para menos
com as chuvas e tempestades
que te lavaram;
com os sóis e verões
que te secaram;
e ainda tens cardos presos nas franjas;
cardos amarelos
que parecem sementes de lembrança.

Na arca davas
uma impressão de abandono, mas agora
exposto à noite, e ao céu, e ao sol,
és quase o mesmo de antes, ainda conservas
o sabor da crina do potro, e do campo, e do fogão.

Mas então tinhas algo de heroico;
o inverno e o vento tornavam-te romântico;
Com as tuas faixas castanhas e com as tuas faixas claras,
flamejavas no meu corpo, como uma bandeira
da qual eu era o mastro.
Então
eras uma bandeira e um bater de asas.

Ainda estás saturado de outro tempo;
do tempo em que minha vida se agitava
sob o teu grande quadrilongo
e as pontas do meu lenço abriam-se no ar, enlaçando-me o pescoço
como se fossem dois bracinhos brancos.
Poncho, quando te estendo, não cabes no quarto;
Acontece-te o mesmo que a mim me acontecia:
quando eu vim do campo não cabia na vila.

Poncho
que depois de uma noite à intempérie
acorda coberto de orvalho,
húmido de alvorada,
húmido e esticado
como se o vento o tivesse usado.⁷

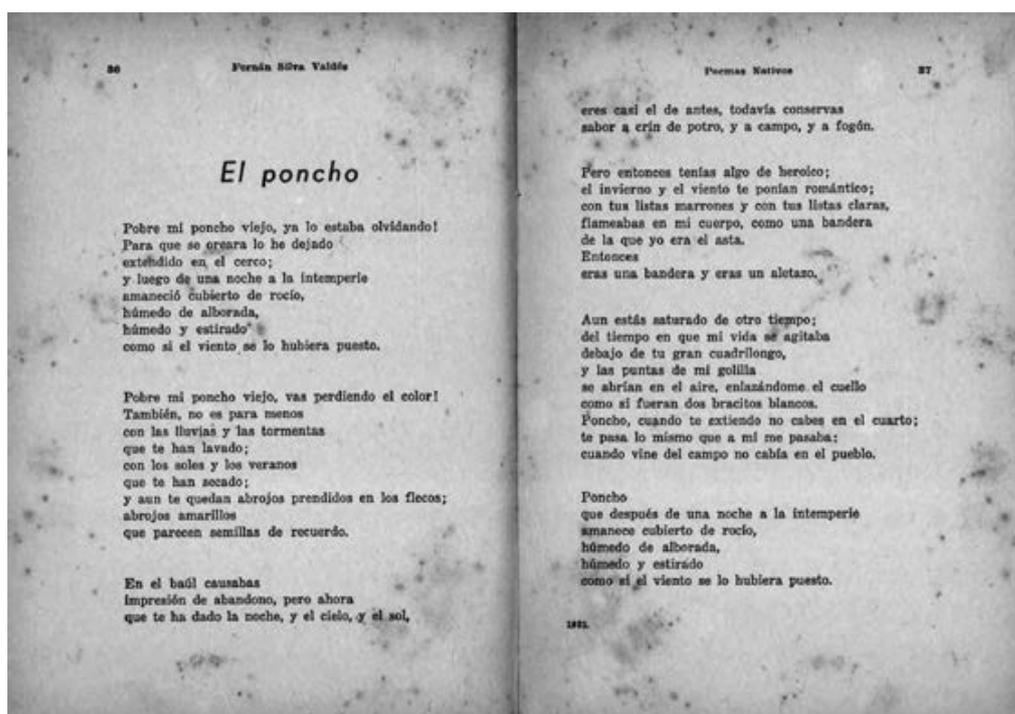


Fig. 4. *El poncho*. Fernán Silva Valdés. Montevideo - Uruguai, 1921.

7. Valdés, F. S. (1951). *El Poncho e Gaucho* (publicados originalmente em 1921 e em 1930, respetivamente). *Poemas Nativos*. Montevideo: A. Monteverde & Compañía. Tradução livre pelo autor do capítulo.

Como sabemos, apesar do seu grande poder de comunicação, a música é uma arte abstrata. Para o movimento formalista promovido pelo musicólogo Eduard Hanslick (1825-1904), a música não significa nada em sentido estrito, e devia ser apreciada segundo a sua estrutura formal e construção técnica, não apenas pelas sensações superficiais que pudesse produzir.⁸ No entanto, quando Fabini musicaliza os versos de Silva Valdés, é transmitida, na voz de um cantor, uma mensagem facilmente inteligível. Com efeito, os versos do poema *El Poncho*, embora através de uma linguagem poética, expressam ideias concretas inspiradas em elementos reais assimilados numa atmosfera particular.

Revela-se uma combinação de elementos abstratos e concretos numa intrincada simbiose, misturando-se as palavras com diferentes gestos melódicos e harmónicos, tudo justaposto para transmitir uma mensagem coerente. A conexão do compositor com o ouvinte começa desde o título da obra musical, como sustenta López Montes;⁹ Já antes da primeira nota, o título é uma intervenção substancial que atua como um modificador da receção. A importância do nome de uma composição tem sido evidente para os editores.¹⁰ Portanto, ler a palavra “poncho” no título da obra, além de propiciar a visualização dessa vestimenta, poderá fazer-nos viajar imaginariamente até ao continente americano.

É possível reparar que na canção *El poncho*, Fabini evoca musicalmente a idiosincrasia do seu povo, os seus costumes e o seu meio-ambiente num momento histórico particular, mediante um discurso estético similar ao resto da sua produção, recorrendo quase sempre à *écfrase* musical. Na obra de Fabini, a orografia da região de Minas, onde ele viveu os primeiros anos da sua vida, bem como os elementos tradicionais da vida rural, são descritos graças a diversas impressões musicais. Contudo, não

8. Hanslick, E. (1947). *De lo bello en la Música* (1ª ed. 1854, título original *Vom Musikalisch-Schönen*). Ricordi Americana: Buenos Aires.

9. López-Montes, J. (2014). *El papel de la partitura*. M. José de Córdoba, Dina Riccò (et al.). *Sinestesia. Los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*. Segunda edición. Granada: Ediciones Fundación Internacional Artécittà, p.253.

10. Tradução livre pelo autor do capítulo, do original em castelhano: “*Ya antes de la primera nota, el título es una intervención sustancial que actúa como un modificador de la recepción. La importancia del nombre de una composición ha sido evidente para los editores.* (López-Montes 2014, p.253)

existe o uso recorrente de elementos que, de alguma maneira, introduzam diretamente o ouvinte na descrição, sendo este apenas um recetor externo da mesma, e isto caracteriza a figura retórica da écfrase.¹¹ Para perceber melhor o significado desta expressão citamos Montiel,¹² que no seguinte extrato resume acertadamente o que significa écfrase musical.

A écfrase musical (estudada por Siglind Bruhn) baseia-se na ligação entre linguagens que coexistem num único objeto comunicativo, e é útil para lidar com composições musicais que remetem ou são inspiradas em textos literários, bem como obras líricas ou narrativas que guardam uma relação estreita com a esfera musical.¹³

A arte, como construção simbólica, é a representação das diversas inflexões emocionais do ser humano, e percorre os territórios das formas, das palavras, das cores e dos sons. Neste contexto, a poesia, a música e a pintura são, provavelmente, algumas das linguagens estéticas mais eloquentes, na medida em que condensam a observação, a inspiração, a imaginação, e a capacidade intrínseca de interpretação que o artista deve necessariamente possuir. No entanto, essa manifestação não se esgota na mera reprodução de experiências e vivências e adquire uma dimensão alegórica que advém da análise e decantação das várias relações causais. Como já comentamos, Fabini, para compor as suas obras, inspira-se no ambiente rural uruguaio e no seu folclore, de forma que as paisagens sonoras das serras, as personagens

11. Bruhn, S. (2000). *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting. Music and Humanities*. University of Michigan, Ann Arbor.

Bruhn, S.(2001). *A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the Twentieth Century*.
https://www.academia.edu/9423238/A_Concert_of_Paintings_Musical_Ekphrasis_in_the_Twentieth_Century, consultada a 16 de agosto de 2020.

Blanco, L. F. C. (2017). *Urdimbre: La Metáfora en el Discurso Musical*. Tese de mestrado: Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras.
<http://luisfelipecamacho.com/wordpress/wp-content/uploads/2017/12/Urdimbre.-La-met%C3%A1fora-en-el-discurso-musical.-Luis-Felipe-Camacho-Blanco.pdf>, consultada a 16 de agosto de 2020.

12. Montiel, U. (2016). Escanciar el verso: écfrasis musical.
<https://juaritosliterario.com/2016/06/14/escanciar-el-verso-ecfrasis-musical/> .

13. Tradução livre pelo autor do capítulo, do original em castelhano: “*La écfrasis musical (estudiada por Siglind Bruhn) tiene como fundamento el enlace entre lenguajes que coexisten en un solo objeto comunicativo y es útil para lidiar con composiciones musicales que se refieren o se inspiran en textos literarios, así como con obras líricas o narrativas que guardan una estrecha relación con la esfera musical.*”

locais, o canto dos pássaros nativos, e toda a natureza, entranham-se nele, tornando-se melodias nas suas criações.¹⁴ Para entender isto de uma forma mais racional, recorreremos ao conceito de cognição situada. Tal conceito faz parte de uma teoria que sustenta que corpo, mente e meio-ambiente são co-dependentes na criação de sentido na aquisição de conhecimento. Assim, a cognição pode ser influenciada fortemente pelo contexto, não existindo de facto uma separação nítida entre o corpo e as funções cerebrais. Tal como expõe Restrepo,¹⁵

A cognição situada é uma consequência lógica e natural da cognição incorporada. Se a cognição depende do corpo, então também dependerá do ambiente em que existe aquele corpo. Mais do que uma relação organismo-ambiente, o que existe é uma unidade. Uma unidade que é configurada durante a ontogenia e reconfigurada durante a filogenia. Os organismos são produtos e produtores do meio-ambiente. O mundo que habitam não é um espaço estranho a eles, mas uma construção histórica e cultural que foi criada para otimizar a sobrevivência e a reprodução. O organismo, o seu corpo e a sua mente estão incorporados (*embedded*) num ambiente.¹⁶

Percebemos que Fabini usa a éfrase musical para realizar uma descrição emocional e cognitiva de coisas e lugares.¹⁷ Poncho, gaucho, chuva, serra e cavalo, terão então reflexo na expressão musical do compositor e, de forma velada, as diferentes sensações e emoções evocadas tornar-se-ão imagens sonoras no ouvinte, em sintonia com as suas próprias

14. Torres, M. A; Kozel, S. (2010). Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia. *RAê GA*, 20, 123-132.

15. Restrepo, J. E. (2018). Cognición corporeizada, situada y extendida: una revisión sistemática. *Revista Khatarsis*, 26, 106-130.

16. Tradução livre pelo autor do capítulo, do original em castelhano: “*La cognición situada es una consecuencia lógica y natural de la cognición corporeizada. Si la cognición depende del cuerpo, entonces dependerá igualmente del ambiente en el que está ese cuerpo. Más que una relación organismo-ambiente, lo que existe es una unidad. Una unidad que se configura durante la ontogenia y se reconfigura durante la filogenia. Los organismos son producto y productores del ambiente. El mundo que habitan no es un espacio ajeno a ellos, sino una construcción histórica y cultural que se ha creado para optimizar la supervivencia y la reproducción. El organismo, su cuerpo y su mente, están incrustados (embedded) en un ambiente*”. Restrepo, J. E. (2018). p. 116.

17. Bruhn, S. (2000) (2001).

experiências pessoais. Da mesma forma, Héctor Tosar¹⁸ afirma que a música de Fabini possui um marcado sotaque regional, mas que, longe de ser uma reconstrução mais o menos estilizada das melodias e ritmos mais característicos do Uruguai, resume, de forma geral, e por meios difíceis de explicitar, as características predominantes da sua terra e os sentimentos que ela provoca nos seus habitantes.

Fabini e o nacionalismo musical



Fig. 5. Fotografia de Eduardo Fabini (1937). Biblioteca Nacional: Montevideo.

Eduardo Fabini tornou-se uma figura que simboliza e sintetiza a música uruguaia no seu nível mais elaborado, pelo que conhecer alguns dos dados biográficos fundamentais deste músico permitirá compreender melhor o contexto em que surgiram as suas composições. Fabini nasceu na localidade uruguaia de Solís de Mataojo, Lavalleja, a 18 de maio de 1882 e, desde muito novo, começou a estudar música com o seu irmão que o iniciou no estudo do violino, mas também improvisava com a guitarra e o acordeão por conta própria.

18. Tosar, H. (1960). Las obras sinfónicas de Eduardo Fabini. Revista *Clave*, 37.

Em 1900, Fabini viajou para ampliar os seus estudos musicais em Bruxelas e já em 1903 obteve o Primeiro Prémio de violino no Conservatório Real de Bruxelas. Durante a sua permanência na Bélgica, Fabini compôs, entre outras obras, o *Triste nº 1* para guitarra (1901), não só para evocar a sua terra natal distante, mas para que os seus companheiros belgas pudessem conhecer a música do seu país. A partir do ano 1922 Fabini conseguiu bastante fama e reconhecimento graças à estreia do seu poema sinfónico *Campo*, embora, segundo o pianista Hugo Balzo, as canções e as obras para piano que comporá posteriormente são as obras que melhor refletem a sua qualidade como compositor. Em 1927 Fabini viaja rumo aos Estados Unidos, como adido cultural da Embaixada do Uruguai, e aproveita essa oportunidade para divulgar as suas obras no país norte-americano. Durante esse percurso a Orquestra Filarmónica de Nova Iorque gravou as suas obras sinfónicas *Campo* e *La isla de los ceibos*. No ano 1928 regressou ao Uruguai, apresentando-se em concertos realizados nas localidades de Montevideo e Solís de Mataojo. Pela mesma altura compôs, entre outras obras, *Fantasia* para violino e orquestra, e *Mburucuyá*, um poema sinfónico originalmente pensado como um bailado de temática indígena. Escreveu ainda uma série de canções escolares, algumas com versos de Silva Valdés. Fabini faleceu em Montevideo, a 17 de maio de 1950.¹⁹

O Uruguai viveu um nacionalismo musical tardio, entre o final do século XIX e o início do século XX, quando na Europa este movimento já tinha atingido o seu clímax. Este nacionalismo musical tem a particularidade de manifestar-se em dois aspetos: um campesino, inspirado no folclore, e outro cidadão, nutrido da música popular de Montevideo. Dentro do primeiro aspeto podem incluir-se as obras de Fabini, que através de sugestões musicais refletem as imagens do campo, os desenhos rítmico-melódicos das danças tradicionais e o sentimento melancólico da música do *payador*.²⁰ Fabini pertence à geração de artistas que, por volta de 1920, abriu caminho no resgate do autêntico apoiada numa visão nativista e americanista, mas,

19. SGAE (2002). Fabini, E. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo 4. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 871-874.

20. Figura popular em vários países de América do Sul que improvisa e canta versos, acompanhando-se com a guitarra, envolvido frequentemente em “cantigas ao desafio” ou “desgarradas”.

sem dúvida, Fabini foi o maior dos músicos uruguaios da sua geração e um dos maiores de toda a história da música nacional do Uruguai.

É interessante ligar as experiências do artista com a sua música, pois Fabini gostava de compor imerso num ambiente de serras suaves e zonas verdes cortadas pelas rochas de granito e mármore. O músico viveu a solidão que proporciona o afastamento desejado, rodeado do panorama serrano natural da vila de Solís de Mataojo e da textura material típica desse ambiente, que pode ser considerada como a fonte visível da sua arte. Apesar do perfil cosmopolita que o compositor adquiriu com as suas experiências internacionais, ele não perderia nunca a sua condição provinciana, tendo a necessidade de voltar sempre à terra da sua infância. Fabini, na sua música, alegorizou as paisagens multifacetadas, as personagens do lugar, e a variedade do Sul.²¹

O conceito de transcrição

O procedimento para obter uma partitura exequível e funcional para guitarra a partir de uma composição destinada a outros instrumentos musicais tem sido chamado normalmente de adaptação, arranjo, transcrição ou versão. A questão é que não tem havido consenso acerca do significado exato destas expressões sem mediar uma definição *ad hoc* prévia de quem as utiliza. As práticas denominadas com os termos mencionados podiam ser consideradas equivalentes, por exemplo, à tradução dos diálogos de um filme de uma língua para outra. Mas, entretanto, reparamos que existia um conceito extramusical que também poderia ser muito útil para identificar alguns processos criativos de transformação musical. Este é o conceito de *transcrição*.

Transcrição é um neologismo proveniente do inglês (*transcreation*, da junção de *translation* e *creation*)²². Este termo designa um conceito relativamente recente, que procede do setor do marketing e da publicidade. A transcrição implica um olhar minucioso sobre a obra, uma compreensão

21. Ayestarán, L. (1957). A propósito del nacionalismo musical. *Clave*, Año VI (25), 5-7.
Ayestarán, L. (1967). El folklore musical uruguayo. Montevideo: Ediciones Arca.

22. Williams, L. (2020). *Transcreation Examples: The Good, the Bad and the Ugly*. The Translator's Studio. <https://translatorstudio.co.uk/transcreation-examples-good-bad/>.

perfeita da mesma e uma adaptação criativa adequada ao contexto cultural de chegada, sem perder a intenção, o sentido, nem o estilo do conteúdo original. Tendo isto em consideração, achamos que um procedimento deste tipo também pode ser aplicável à transformação de composições musicais. Para uma melhor compreensão, vamos afastar-nos um pouco da área da música para ver um exemplo bem-sucedido de transcrição, extraído da página de uma empresa dedicada à realização de transcrições comerciais. Pensamos que este exemplo ilustra bem os objetivos da transcrição, pois procura a equivalência perfeita da mensagem que se quer passar quando esta se dirige a um novo público

O fabricante de chips para computadores mudou o seu *slogan* de sucesso “Intel: Patrocinadores do Amanhã” para o mercado brasileiro. Porquê? Porque a pesquisa mostrou que, no português do Brasil, “Patrocinadores do Amanhã” podia implicar que a Intel não cumpriria as suas promessas imediatamente. No Brasil, o *slogan* passou a ser então “Intel: Apaixonada pelo Futuro”. Os bons transcriutores usarão o seu conhecimento do mercado-alvo, pois eles sabem o que funciona e o que não funciona.²³

É interessante verificar que nas campanhas de publicidade as transcrições são desenvolvidas habitualmente por vários especialistas, por vezes de diferentes áreas. Coincidentemente, para que a transcrição de *El Poncho* para guitarra solo chegasse a existir houve uma conexão espontânea entre o trabalho de quatro artistas numa larga janela temporal: inicialmente um poeta, mais tarde um compositor, e ainda dois guitarristas.²⁴ De facto, essa interação favoreceu a transmissão da mensagem original através de um meio alternativo para um novo público, e assim, a canção *El poncho* de Fabini, sofreu uma metamorfose para se tornar numa obra genuína do repertório para guitarra solo, graças às intervenções dos guitarristas uruguayos Rapat e Carlevaro.

23. Tradução livre pelo autor do capítulo, do original em inglês: *The computer-chip manufacturer changed its successful slogan “Intel: Sponsors of Tomorrow” for the Brazilian markets. Why? Because research showed that in Portuguese, “Sponsors of Tomorrow” implied Intel would not deliver on its promises immediately. In Brazil, the slogan became “Intel: In Love with the Future”. A good transcreator will use their knowledge of your target market. They know what works and what will fall flat.* Williams, L. (2020).

24. Escande, A. (2005). *Un nuevo mundo en la guitarra*. Montevideo: Santillana.

A transcrição de *El Poncho* para guitarra solo

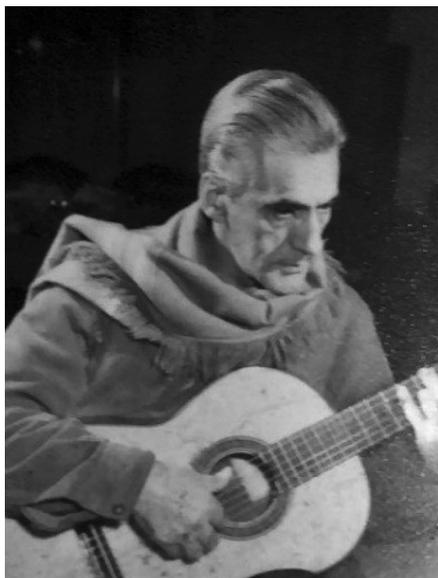


Fig. 6. Fotografia de Atilio Rapat (s.d.).

Atilio Eduardo Rapat (1905-1988) tem sido uma figura importante no panorama guitarrístico uruguaio. Rapat teve uma formação principalmente autodidata, mas, apesar de não ter desenvolvido uma grande carreira como concertista, tinha um amplo conhecimento e domínio da guitarra. De facto, Rapat ganhou muita fama como professor particular de guitarra clássica e como transcritor de peças originais de outros instrumentos para guitarra, especialmente no âmbito da música regional.²⁵

Rapat fazia habitualmente transcrições de música erudita e popular para guitarra, enriquecendo assim o repertório do instrumento e usando as peças resultantes como material didático para os seus alunos, o que fez com que estas ganhassem grande popularidade. Casualmente, Fabini descobriu que Rapat também tinha feito arranjos de algumas das suas obras. Como consequência, o compositor conseguiu a morada de Rapat, foi ao seu encontro e propôs-lhe fazer transcrições para guitarra de certas obras suas, convidando-o a viver uma temporada nas serras de Solís de Mataojo para poder dedicar-se exclusivamente a este trabalho. Fabini admirava a habilidade de Rapat para adaptar ou transcrever certas obras para guitarra,²⁶

25. Viglietti, C. (1976). *Origen e historia de la guitarra*. Buenos Aires: Ediciones Albatros.

26. Cancela, G. (1973). *La guitarra y su magia*. Editorial Goes: Montevideo.

e quando Rapat tocava para Fabini as partes adaptadas para guitarra, o compositor podia aceitá-las diretamente ou sugerir-lhe algumas alterações.²⁷ O facto de Fabini ter escolhido inicialmente o piano e não a guitarra como instrumento de acompanhamento para a canção *El Poncho* pode responder à questão de que a guitarra, naquela altura, ainda não tinha tanto prestígio como o piano do ponto de vista académico. Interpretamos a razão de tal escolha como uma tentativa do compositor se afastar do superficialmente folclórico,²⁸ para obter uma valoração mais positiva do público-alvo. No entanto, o facto de Fabini ter ouvido a sua música na guitarra de Rapat pode tê-lo provocado no sentido de repensar a sua obra como sendo música instrumental, já que a guitarra sempre foi um instrumento presente no ambiente rural do país, o que encaixava perfeitamente na sua reivindicação estética do autóctone e tradicional.



Fig. 7. Manuscrito de A. Rapat. Fragmento. Montevideo, março de 1948. (Escande, 2019).

Se compararmos a partitura original de *El Poncho* com a sua transcrição para guitarra, podemos reparar que Rapat fez várias modificações apoiado no seu bom critério. Ele alterou a altura e a textura de certas partes do acompanhamento, suprimiu alguns fragmentos e fez mudanças menores na parte do canto, com o objetivo de tornar a obra mais idiomática. Em troca, Rapat explorou uma rica paleta tímbrica usando recursos funcionais próprios da guitarra. Mas não vamos aprofundar este

27. Escande, A. (2005). *Un nuevo mundo en la guitarra*. Montevideo: Santillana.

28. Llanos, C. E. (2018). *Nem erudito, nem popular: por uma identidade transitiva do "violão brasileiro"*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Programa de Pós-graduação em Música.

assunto, nem abordar o tema da forma musical desta obra, visto que Andrés Rey²⁹ já fez uma análise pormenorizada sobre estes aspetos. Por outro lado, Rey acha apropriado entender o trabalho composicional de Rapat em *El Poncho* para guitarra³⁰ como um híbrido entre uma transcrição e um arranjo. Na realidade, nós temos outro ponto de vista em relação a esta última questão, e, pelas razões expostas anteriormente, consideramos que a partitura para guitarra de *El Poncho* de Rapat³¹ é fruto de uma *transcrição*.

El Poncho

transcripción: Atilio RAPAT Eduardo FABINI
1882-1950

Fig. 8. El Poncho. Fabini/Rapat/Carlevaro. Compassos 1-3. Chanterelle: Heidelberg, 1993.

Consideramos que a transcrição deve ser vista aqui como um fenómeno positivo, especialmente tendo em conta que a peça transcrita para guitarra por Rapat foi publicada pela editora Chanterelle no ano 1993, e como sustenta Alfredo Escande³² foi amplamente difundida a nível internacional pelo guitarrista Abel Carlevaro, quem a tocou em numerosos concertos e ainda a gravou no seu último disco.

Carlevaro interpretou esta obra em mais de quarenta recitais entre 1952 e 1998. Como sei que muitas vezes a tocou fora do programa, é bem possível que o número de recitais seja maior, e também que a tenha apresentado durante a digressão europeia de 1948-51. Gravou-a em fevereiro de 1998 e integra o CD “20 Microestudios” da editora Tacuabé.³³

29. Rey, A. (2019). Adaptação para violão de El Poncho por Eduardo Fabini: contribuição de Atilio Rapat para o repertório de violões uruguaio. *Vortex Magazine*, vol.7, 1, 1-13.

30. Escande, A. (2019). *Biblioteca Abel Carlevaro*. <https://bibliotecaabelcarlevaro.blogspot.com/2019/03/biblioteca-abel-carlevaro.html>.

31. Rapat, A. (1993). *El Poncho* (partitura para guitarra). Heidelberg: Chanterelle Verlag.

32. Escande, A. (2019).

33. Tradução livre pelo autor do capítulo, do original em castelhano: *Carlevaro tocó esta obra en más de cuarenta recitales entre 1952 y 1998. Como sé que muchas veces la tocaba*

De forma contrastante, as antigas gravações da obra *El Poncho* para canto e piano são consideradas atualmente documentos históricos, tal como o seu registo gráfico.³⁴ Carlevaro, dedicatário da transcrição de Rapat, também impulsionou a edição de *El Poncho* para guitarra, ainda com algumas intervenções próprias na partitura a partir do manuscrito de Rapat de 1948, e propiciou a sua disseminação internacional.³⁵



Fig. 9. Fotografia de Abel Carlevaro (s.d.). Guit'ArS, 2020.

Não seria descabido pensar que Carlevaro podia ter sucumbido à tentação de se aproximar, na sua interpretação guitarrística, às versões históricas registadas fonograficamente de *El Poncho* para canto e piano, talvez por 'fidelidade' ao original. Todavia, se compararmos as antigas gravações da peça original com a abordagem musical de Carlevaro na

fuera de programa, es muy posible que el número de recitales sea mayor, y que también la haya ejecutado durante la gira europea de 1948-51. La grabó en febrero de 1998 y forma parte del CD "20 Microestudios" del sello Tacuabé.

34. A versão original desta composição atualmente está pouco difundida, embora possa ser escutada nos registos fonográficos realizados pela soprano María Luisa Fabini de West e o próprio Fabini no piano (Fabini, M. L.; Fabini, E. (soprano e piano). [Eduardo Fabini – Tema]. (2015, julho, 29). Documentos históricos 2/3. El Poncho. [YouTube, The Orchard Enterprises]. <https://www.youtube.com/watch?v=LuYNYOdJMkA>), e o barítono Víctor Damiani com o compositor, disponíveis em YouTube como gravações históricas.

35. Escande, A. (2019).

guitarra, é possível apreciar uma dimensão interpretativa bastante diferente. Com efeito, podemos conferir, entre outros pormenores, que Carlevaro opta por executar os harpejos iniciais de *El Poncho* num tempo mais lento do que o escolhido por Fabini para os tocar no piano. Nesse sentido, podemos especular que Carlevaro aproveitou o facto de tais harpejos na guitarra terem perdido a intenção inicial de dar entrada ao cantor, pois na sua interpretação a introdução adquire uma maior carga lírica e integra-se melhor na totalidade da obra transcrita. Também é bastante claro que Carlevaro se afasta, até certo ponto, das tendências interpretativas dos cantores que acompanhavam Fabini, escolhendo uma expressão *cantabile* perfeitamente adaptada ao idioma da guitarra no fraseado da linha melódica.

Mas ficou uma questão por responder: será necessário conhecer e entender a letra da canção *El Poncho* para realizar uma execução instrumental efetiva da sua transcrição musical para guitarra? Parece bastante óbvio que não é indispensável conhecer tal poema nem compreender cabalmente os seus versos para executar instrumentalmente a obra. Porém, graças às experiências que tivemos acompanhando cantores com a guitarra, sabemos que para eles é muito importante entender o significado das letras que vão cantar, para poderem discernir o carácter emocional dos versos. Dessa forma, os músicos conseguem evocar as emoções adequadas durante a emissão da voz para cantar com a expressão correspondente ao texto, já que um incipiente sorriso ou um gesto de tristeza do cantor terá reflexo imediato na imensa riqueza sonora da voz. Portanto, o canto será o veículo da emoção e poderá provocar uma ressonância emocional imediata no ouvinte. Um bom guitarrista, obviamente com a preparação técnica e musical adequada, também terá a possibilidade de transmitir emoções diferentes para um público recetivo, apesar de não estar a 'dizer nada' em sentido estrito, manipulando uma variedade de parâmetros musicais.³⁶

Tendo isto em consideração, parece lógico que a articulação melódica da transcrição instrumental de *El Poncho* deve manter correspondência com a pronúncia dos versos musicalizados na canção de Fabini para

36. Juslin, P. N. & Persson, R. S. (2002). Emotional Communication. In G. McPherson, & R. Parncutt, (Eds.). (2002). *The science & psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press

respeitar as suas ideias originais. Pensando nisto, não é difícil perceber qual a importância deste facto para realizar um bom fraseado musical, e transparece a necessidade de conhecer como se acentuam, fluem e se ligam, as palavras da canção para conseguir uma interpretação instrumental coerente. Este conhecimento é especialmente valioso para os intérpretes de guitarra, pois, apesar da guitarra clássica ser um instrumento harmónico com uma rica ressonância, a sua sonoridade decai rapidamente e é complicado sustentar uma nota durante muito tempo. Cantando a melodia, o guitarrista, além de perceber claramente a articulação da melodia, poderá ter mais consciência de quando não é possível manter uma nota soando tanto tempo na guitarra como na voz, por exemplo, sendo isto necessário para uma adequada expressão. O instrumentista, nesse caso, precisará de usar outros recursos ao seu alcance para conseguir uma impressão musical idêntica.

Cantar uma passagem musical interiormente, ou mesmo de viva-voz, tem sido historicamente uma prática bastante comum nos músicos instrumentistas para entender melhor o texto musical e conseguir uma expressão orgânica.³⁷ Consequentemente, podemos especular que tanto conhecer o poema em que se baseia a obra original, como a biografia e o estilo do autor, terá seguramente efeitos positivos na tentativa de realizar uma execução de alto nível artístico. Este seria um tema interessante para empreender uma investigação experimental.

37. Aliás, esta é uma prática que tem sido encorajada na prática instrumental desde a Renascença, o que, para nós, faz todo o sentido, pois a grande parte do repertório instrumental desta época provém da voz cantada, especialmente de fragmentos de missas ou de composições realizadas a partir de um determinado *cantus firmus* (melodia pré-existente que serve de base para uma composição polifónica, normalmente em notas longas), e grande parte das composições que se conservam para *vihuela* (viola de mão), o instrumento cortesão por excelência, estão baseadas na música litúrgica renascentista na qual a relação texto-música é fundamental. É de salientar que a *vihuela* partilha com a guitarra, e com os restantes instrumentos de corda acústicos dedilhados, o problema da duração relativamente breve do seu som. De facto, perante esta *limitação*, os *vihuelistas* mostraram-se como grandes *transcriutores*, porque confrontados com a dificuldade de fazer durar as notas da mesma forma que o faziam os cantores das igrejas, encontraram o recurso composicional denominado *glossa* (Santa María, 1555), para conseguir uma maior continuidade sonora e expressiva. Com as glossas estes músicos acrescentavam, de forma conveniente, um número variável de notas curtas entre as notas mais longas, para obter um resultado musical atrativo e eficaz, mas sem se afastarem do espírito da composição original.

Ainda haveria mais uma questão a considerar relacionada com a transcrição. Lembramos que, infelizmente, a primeira versão do *Triste nº 1*³⁸ de Fabini está perdida, tal como um bom número de outras composições do mesmo autor. No entanto, esta peça escrita originalmente para guitarra foi conhecida graças à *recomposição* que o próprio autor fez para piano solo, e para duo de violino e piano, ficando patente que houve um processo de transcrição bem-sucedido para as novas instrumentações aludidas. Achamos que seria possível estabelecer um certo paralelismo, mas em sentido inverso, entre os processos de transcrição do *Triste nº 1*, da guitarra para outros instrumentos, realizada pelo próprio Fabini, e de *El Poncho* para guitarra, levada a cabo por Rapat, a partir da canção para voz e piano. É espectável que a ideia original do *Triste nº 1* e que a linguagem típica da guitarra se tenham conservado, de alguma forma, nas transcrições de Fabini. Neste sentido, é interessante conhecer o facto de que vários guitarristas realizaram, e não por acaso, readaptações para guitarra do *Triste nº 1* a partir das referidas transcrições de Fabini que se conservam, percorrendo o caminho musical contrário, numa espécie de viagem de ida e volta.

Analisando o que acabamos de expor, este fenómeno também avaliza a transcrição de *El Poncho* que realizou Rapat, que acabou por obter um produto musical com um valor semântico equivalente ao da obra original, apesar da *redução*,³⁹ e das mudanças de timbre e textura sofridas pela mesma.

38. O *Triste nº 1* foi escrito originalmente para guitarra solo em Bruxelas no ano 1901 (SGAE, 2002), o que provavelmente torna esta peça na primeira composição da história para guitarra de um compositor cujo instrumento principal não fosse a guitarra. Incluso anterior à Mozartiana (1903), que é outra das composições de Fabini que ostentava esse título.

39. Utilizamos este termo com a mesma intenção que quando se descreve uma parte orquestral adaptada para o piano, com fins práticos ou didáticos, usando a expressão “redução para piano”. Dizemos redução porque se trata de uma obra que está escrita para um meio com maior variedade tímbrica e extensão sonora, ou seja, a orquestra, adaptada para um meio com menores recursos: o piano. Quando o processo se faz em direção inversa (do piano para a orquestra) é chamado de orquestração, ou de versão orquestral. Sendo a guitarra um instrumento com um âmbito sonoro mais reduzido do que piano, ela também se encontra numa relação de menor-maior em relação ao piano. Por essa razão, achamos adequado o uso do vocábulo “redução” neste caso, e também que não seria descabido usar a expressão “redução para guitarra” em certos casos.

Porém, ao mesmo tempo, a reorganização implícita do material musical da obra transcrita sugerirá, provavelmente, novos significados, o que pode representar uma espécie de atualização atrativa para outros públicos. Ou seja, se a composição tivesse perdido alguma substância musical durante a transição para o resultado guitarrístico, a obra transcrita, em compensação, ver-se-á enriquecida através de uma nova paleta tímbrica e de gestos expressivos que a valorizam, como é apreciável nas interpretações que Carlevaro fez de *El Poncho* para guitarra, disponíveis em áudio e vídeo.⁴⁰

Tal como tentei mostrar, parece evidente a utilidade do conceito de *transcrição*, particularmente para definir o processo de transformação de uma obra musical com o fim de adaptá-la para um meio de produção sonora diferente do original, embora mantendo a sua essência, mesmo passando por alterações significativas. Consequentemente, proponho que o termo transcrição –como fruto da conjunção dos termos “transcrição” e “criação”, assim como o termo equivalente noutras línguas, passe a formar parte do vocabulário habitual dos músicos, para dispor de uma denominação consensual que identifique inequivocamente o processo referido. Na realidade, podemos falar sobre música, podemos tentar descrever com palavras um espaço determinado, mas estes recursos não são mais que artifícios que representam um sucedâneo da experiência sensorial real, quer em termos acústicos, quer em termos visuais. No entanto, quando lemos um parágrafo interessante de um livro, ou quando ouvimos uma passagem musical cativadora, abre-se em nós um universo interior, pois estes funcionam como catalisadores para despoletar diversas emoções. Talvez o mais importante de tudo para o nosso tema de estudo é saber que foi possível realizar uma interpretação efetiva de uma canção através da sua transcrição para guitarra clássica, mesmo passando por visões artísticas diferentes como as de Silva Valdés, Fabini, Rapat e Carlevaro ao longo de vários anos, e que a peça resultante possui, muito provavelmente, um pouco da personalidade de cada um deles, que se revela nas escolhas realizadas, desde a primeira palavra até à última nota.

40. Escande, A. (1997). El poncho - Eduardo Fabini (Arr. Atilio Rapat). Programa Caleidoscopio, Canal 10 de Montevideo. Abel Carlevaro (guitarra). <https://www.youtube.com/watch?v=cqQP-NxfRAU>