

UNIVERSIDADE SAGRADO CORAÇÃO

ROBSON MARCHESANI

robsonmarches@hotmail.com

**ANÁLISE COMPARATIVA NOS EIXOS ALEMÃO,
INGLÊS E PORTUGUÊS DA PEÇA “JESUS ALEGRIA
DOS HOMENS” DA CANTATA Nº 147 DE JOHANN
SEBASTIAN BACH.**

BAURU
2010

ROBSON MARCHESANI

**ANÁLISE COMPARATIVA NOS EIXOS ALEMÃO,
INGLÊS E PORTUGUÊS DA PEÇA “JESUS ALEGRIA
DOS HOMENS” DA CANTATA Nº 147 DE JOHANN
SEBASTIAN BACH.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Centro de Humanas como parte dos
requisitos para obtenção do título de Bacharel
em Tradutor, sob a orientação da Prof^ª. Dra.
Léa Silvia Braga de Castro Sá.

BAURU
2010

ROBSON MARCHESANI

**ANÁLISE COMPARATIVA NOS EIXOS ALEMÃO, INGLÊS E
PORTUGUÊS DA PEÇA “JESUS ALEGRIA DOS HOMENS” DA
CANTATA Nº 147 DE JOHANN SEBASTIAN BACH.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Humana da Universidade Sagrado Coração como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Tradutor, sob orientação da Prof^a. Dra. Léa Silvia Braga de Castro Sá.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Fátima Gênova Daniel
Universidade Sagrado Coração

Prof. Dr. Antonio Walter Ribeiro de Barros Junior
Universidade Sagrado Coração

Prof^a. Dra. Léa Silvia Braga de Castro Sá
Universidade Sagrado Coração

Dedico esta monografia a Deus que até aqui me abençoou e, pela saúde que me concedeu para que tivesse garra para concluir meu curso. Também, aos meus pais, Sr. José Marchesani e Sra. Sandra Rafael Marchesani, pelos anos de luta, ajuda, dedicação, paciência, cuidado, perseverança e carinho a mim dedicados. Nunca poderei agradecer tanto encorajamento e conselhos, regados de muito amor e cuidado, nos vários momentos pela qual pensei não ter mais forças para finalizar este curso. Compartilho, com orgulho, esta vitória com estas duas pessoas iluminadas, ambas simples, justas, bons pais, bons amigos e bons filhos, pessoas, as quais, agradeço a Deus, também, a graça de serem meus pais. Acredito que neste mundo injusto e com valores deturpados, faltem mais pessoas como o Sr. José Marchesani e Sra. Sandra Rafael Marchesani.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos meus professores do curso de BACHAREL EM TRADUTOR da Universidade Sagrado Coração, pela dedicação ao ensino e pelos belos anos que passei nesta universidade. Em especial, agradeço minha professora orientadora Prof^ª. Dra. Léa Silvia Braga de Castro Sá que, com muito esmero, me orientou para a elaboração desta pesquisa.

"É melhor tentar e falhar,
que preocupar-se e ver a vida passar;
é melhor tentar, ainda que em vão,
que sentar-se fazendo nada até o final.

Eu prefiro na chuva caminhar,
que em dias tristes em casa me esconder.

Prefiro ser feliz, embora louco,
que em conformidade viver."

(Martin Luther King)

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso vem investigar a existência de mais de uma versão existente sobre um mesmo texto musical, suas interrelações semântico lexicais, análises estruturais e tradutórias. Como objeto de pesquisa foram analisados os versos da peça erudita “Jesus bleibet meine Freude”, de Johann Sebastian Bach, sob a ótica linguística e musical. Como análise linguística foi possível elaborar apontamentos sobre definições na ótica de vários teóricos da tradução, mais precisamente nas teorias de Gottfried (1992). Como análise musical foi possível aplicar informações bibliográficas sobre semiótica musical, prosódia, história da música ocidental e estilos de composições, embasando ainda mais os conceitos e pressupostos levantados por esta monografia.

Palavras-chave: Análise Musical; Interrelação Semântico Lexical; Linguística; Tradução.

ABSTRACT

This final paper investigates the existing versions of the same lyrics, their lexical semantics inter-relations, structural and translational analysis. The object of this research was the verses of the erudite musical play called "Jesus bleibet meine Freude" composed by Johann Sebastian Bach. Such analysis was made on linguistics and musical perspectives. In the linguistics analysis, it was possible to come to notes on definitions regarding many translations theorists, specifically the Gottfried's theories (1992). In the musical analysis, it was possible to apply bibliographic information on musical semiotics, prosody, western music history and compositions styles, providing a broader input to the concepts and assumptions raised by this monograph.

Key words: music analysis; lexical semantic inter-relations; Linguistics; translation.

SÚMARIO

INTRODUÇÃO	11
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	14
1.1 Biografia.....	14
1.2 História da música ocidental: Música Barroca	18
1.2.1 Características gerais da Música Barroca.....	18
1.2.3 As formas barrocas.....	19
1.2.3.1 Ópera barroca.....	19
1.2.3.2 Oratório.....	19
1.2.3.3 Cantata.....	20
1.2.3.4 Suíte barroca.....	20
1.2.3.4.1 Allemande.....	20
1.2.3.4.2 Courante.....	20
1.2.3.4.3 Sarabanda.....	20
1.2.3.4.4 Giga.....	20
1.2.3.4.5 Fuga.....	21
1.3 A Cantata BWV 147.....	21
2 CONCEITOS DE TRADUÇÃO	24
2.1.1 Definições de Tradução.....	24
2.1.2 Modelos de tradução segundo Andrea Ribeiro.....	25
3 ABORDAGENS SOBRE ÀS POSSÍVEIS ANÁLISES MUSICAIS	28
3.1 Peirce.....	28
3.1.1 Uma possível teoria semiótica da música.....	28
3.2 O Signo e a Semiose Musical.....	29
3.3 Campos de Análise.....	30
3.3 Prosódia Musical e Sintaxe	35
3.4 Critérios para Relacionar Letra e Música.....	35
3.4.1 Fraseologia Musical.....	37
3.5 O aspecto sonoro na linguística.....	38
4 ANÁLISE COMPARATIVA	42
4.1 Análise metodológica e resultados.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERENCIAS	57
ANEXO A	60
ANEXO B	61

INTRODUÇÃO

As traduções e versões diversas, de todo tipo de material, vêm sendo extremamente solicitadas e indispensáveis no mundo globalizado, desde a necessidade da troca de informações, acesso a pesquisas diversas e adaptação de conteúdos de uma cultura para outra.

Entretanto, qualquer que seja o caso dá-se de fato uma interpretação . A recriação da obra dentro das características do novo idioma interpreta essa obra numa nova linguagem. A recriação do idioma dentro das características de uma obra amplia as possibilidades desse idioma. (UNES, 1998, p. 47.)

Em meio a esta afirmação será estruturado um corpo de pesquisa que priorizará a análise semiótica das versões de uma peça para coro e orquestra. Levar-se-á em consideração os aspectos intertextuais e históricos, apontando o uso desses elementos estudados na sociedade da época em que esta cantata analisada foi composta.

Como proposta de trabalho, foi possível o estudo das versões partindo da Língua de Partida (alemão) para a Língua de Chegada (Inglês e Português) da mensagem da cantata número 147, 10 movimento, segunda parte, de Johann Sebastian Bach, composta em 1716, no Barroco europeu, a qual será estudado, além dos processos tradutórios e análises musicais, o campo semântico e lexical e não o sintático morfológico, análises essas, observando-se desde sua origem no alemão até suas versões no Inglês e Português.

Ponto relevante a ser discutido é a responsabilidade do tradutor em trazer algo precioso como uma cantata do Bach, feita na Alemanha, no barroco europeu, para outra língua e em outra época. Lidar com o aspecto tradutório já se exige estudos homéricos, podemos imaginar a dificuldade desses tradutores que tiveram a empreitada desse trabalho em solucionar as problemáticas da linguagem juntamente com as da música.

Foram traçados para a execução desta pesquisa alguns objetivos:

Objeto Geral: Identificar, analisar, difundir a peça “Jesus Alegria dos Homens”, entre os especialistas voltados ao estudo da semiótica musical.

Objetivos específicos:

- Identificar a semântica textual presente nas versões analisadas juntamente com o estudo de prosódia.
- Analisar as versões em Alemão, Inglês e Língua Portuguesa para um produto final da semântica lexical presente na mensagem.

- Difundir as possibilidades de estudo em semiótica musical aliadas à linguística.

Esta pesquisa foi elaborada visando aos aspectos: social e científico.

Segundo o aspecto social foi possível mostrar a problemática da execução da letra da peça “Jesus Alegria dos Homens” e a preocupação em escolher uma versão não errada da mensagem original fazendo do executante um executor mais atento aos detalhes apontados nesta pesquisa. Segundo os aspectos científicos podemos apontar a preocupação na transmissão da mensagem por algumas versões no mercado de peças como a analisada que contém objetos de pesquisa de outro século, com aspectos culturais de trezentos anos atrás.

Pensando no aspecto antropológico a riqueza de um povo é sua língua e seu material social produzido de acordo com os tempos. Chamamos de cultura a soma destas duas citações anteriores. Em meio a essa intensa produção cultural faz-se necessário sua troca, ou seja, a disseminação do material cultural de cada país e essa troca só pode ser feita através da sólida tradução desse material, através do profissional em tradução, levando em consideração todo aspecto cultural, histórico, folclórico e político em seu processo tradutório.

Imaginamos as estratégias dos responsáveis pelas versões e as preocupações em temas polêmicos do ato tradutório como a fidelidade, clichês e as possibilidades da tradução. Muitos estudiosos têm argumentado quanto ao ato de traduzir, mas, segundo Ribeiro (1990), em seu artigo “A versão de músicas”, assim como a língua está em constante renovação, a fidelidade também é relativa.

Em seu artigo, Ribeiro (1990), comenta que, em relação à tradução, há suas controvérsias, visto que, diante da metamorfose linguística, fica relativa a questão da fidelidade, principalmente em sua pesquisa, a qual foi o estudo da versão da música popular brasileira “Garota de Ipanema”.

Por isso, consideramos importante e relevante as pesquisas e análises nessa área, pois, segundo a pesquisa desenvolvida para obter as informações aqui contidas, foi possível perceber a escassez de trabalhos acadêmicos na área da versão de textos de peças eruditas. A falta de bibliografia foi um dos empecilhos encontrados na conclusão desta monografia.

Para esta pesquisa faz-se necessário conhecimentos musicais profundos de notação musical, métrica, prosódia e conhecimentos linguísticos, para a análise do texto estudado e suas versões existente. Só um tradutor musicista pode ser capaz de desenvolver, através de seu conhecimento técnico em música aliado ao conhecimento linguístico.

Este trabalho está assim constituído:

No primeiro capítulo foi discutido todo o contexto histórico e filosófico-cultural juntamente com a localização espacial dos acontecimentos e prognósticos. Através deste

capítulo foi possível ter uma base sólida dos recursos literários e sociais da época em que foi composto o objeto pesquisado. No segundo capítulo foram analisados conceitos do ato de traduzir e métodos de classificação tradutória segundo Barbosa (1990). No terceiro capítulo foi focalizada a análise musical aliada à análise textual, discutindo temáticas que envolvem essas duas áreas de estudo tais como: prosódia e a sua relevância quanto à montagem do texto na partitura, métrica e sua importância para as acentuações rítmicas referentes ao texto e um apanhado simplificado e resumido da questão da semiótica em música, tentando assim, explicar as várias mudanças textuais para melhor se adequar ao texto vertido na estrutura musical. No quarto e último capítulo apresentou-se a análise prática da peça do Bach semântico-lexical e tradutória da peça do Bach em suas três versões: alemão, inglês e português.

Este trabalho está inserido dentro da linha de pesquisa linguística musical, cuja temática é a análise comparativa nos eixos alemão, inglês e português do 10º movimento da cantata 147 de Johann Sebastian Bach.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: VIDA, MOVIMENTO MUSICAL E ESTILO DE COMPOSIÇÃO.

1.1 Biografia

Johann Sebastian Bach nasceu em 21 de março de 1685 em Eisenach, na região alemã da Turíngia, numa atmosfera dominada pela rigidez do luteranismo. Descendente de uma linhagem de músicos de talento, foi educado por um irmão mais velho e tornou-se violinista e organista. Nessa última função, serviu nas cidades de Arnstadt e Mühlhausen entre 1703 e 1708 e travou contato com Dietrich Buxtehude, o maior organista do norte da Alemanha. Sua maneira pessoal de tocar o órgão provocou conflitos com as autoridades eclesiásticas, que sentiam sua arte e suas intenções de reformar a música litúrgica como exageros inconvenientes ao culto luterano.

Nomeado organista da corte ducal em Weimar, iniciou uma série de obras de música sacra. Em 1717, foi nomeado diretor da orquestra do príncipe Leopold von Anhalt, em Köthen. Nesse ducado, o calvinismo não admitia música de arte no serviço religioso e Bach dedicou-se principalmente à composição de música instrumental para a corte. Esse parece ter sido o período mais tranquilo e fecundo de sua vida. Em Köthen foram compostas as Invenções (1720); os seis *Brandenburgische Konzerte* (1721; *Concertos de Brandemburgo*), considerados os exemplos mais perfeitos do gênero concerto grosso; e também a primeira parte do *Das Wohltemperierte Klavier* (1722-1744; *O cravo bem temperado*), duas séries de 24 prelúdios e fugas.

Essa obra explorava o potencial do novo sistema de afinação então recém-criado (o de temperamento igual, que, pela primeira vez na história da música para instrumentos de teclado, permitiu que todas as tonalidades fossem usadas) e também as possibilidades de organização propostas pelo tonalismo, nova sintaxe musical consolidada na música italiana da geração de Vivaldi e que se tornaria predominante durante os dois séculos seguintes.

O casamento do príncipe von Anhalt levou a desentendimentos e Bach mudou-se para Leipzig, onde obteve o posto de Kantor (diretor de música) da igreja de São Tomé. Ali ele desfrutou de notável prestígio social, embora se sentisse amargurado por sua baixa remuneração e pelos frequentes conflitos com as autoridades administrativas da cidade. Alcançou grande fama de virtuose no órgão, mas suas composições não eram conhecidas fora

de Leipzig. Viajou para Dresden e, em 1747, para Potsdam, a convite do rei Frederico o Grande, que o admirava ao órgão e ao cravo.

Homem culto, de devoção luterana, funcionário pontual e bom pai de família, Bach casou-se duas vezes. Primeiro com sua prima Maria Barbara Bach, com quem se casou em 1707. Ela lhe deu sete filhos durante os treze anos em que estiveram casados. Todavia, durante uma viagem do marido, Maria Bárbara subitamente adoece e morre.

Um ano depois, Bach torna a casar-se com Anna Madalena Wilken. Ele tem 36, ela 20. A diferença de idade não impede que eles formem o mais perfeito casal que a história da música registra. Anna-Madalena é a autora de um dos mais sinceros testemunhos de admiração por alguém, a "*Crônica de Anna-Madalena*". Esse livro de memórias é, do início ao fim, um elogio à pessoa e ao gênio de Johann Sebastian.

Bach teve um total de vinte filhos, dos quais apenas dez chegaram à idade adulta, e alguns tornaram-se compositores famosos.

A primeira fase da arte de Johann Sebastian Bach é arcaica, de um misticismo gótico, que se manifestou em motetes, peças executadas à capela. Bach cultivou pouco esse gênero, já obsoleto em seu tempo. Todavia, destacam-se os motetes *Jesu, meine Freude* (1723; *Jesus, minha alegria*) e *Singet dem Herrn ein neues Lied* (1730; *Cantai um novo cântico ao Senhor*), que representam as expressões mais fortes de seu misticismo religioso.

Compositor barroco, considerado o maior organista de todos os tempos, suas obras para órgão formam um conjunto artisticamente perfeito. São famosas a "*passacaglia*" em dó menor, várias tocatas e fugas, entre as quais se destacam a *tocata e fuga em ré menor* (conhecida como *Dórica*) e o *prelúdio e fuga em si bemol menor*, obras-primas do contraponto, compostas entre 1708 e 1717. O compositor resumiu sua arte organística num volume intitulado *Klavierübung* (1726-1731; *Exercício para as teclas*), de peças baseadas em corais luteranos, grandioso catecismo sem palavras.

Das centenas de cantatas que Bach escreveu, para uso litúrgico na Igreja Luterana, muitas se perderam. Só restaram 198 cantatas sacras, mas calcula-se que devam ter sido, ao todo, 295. Entre as primeiras cantatas há obras tão extraordinárias como entre as últimas. Destacam-se a nº 21, *Ich hatte viel Bekümmernis* (1714; *Tive muita preocupação*); a nº 147, *Herz und Mund und Tat und Leben* (1716; *Coração, boca, ação e vida*), com o famoso coro *Jesus, alegria dos homens*; a nº 4 *Christ lag in Todesbanden* (1724; *O Cristo esteve à morte*); a nº 56, *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (1731; *Quero carregar a cruz*); e a nº 106, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (1707; *A hora de Deus é a melhor hora*) ou "*Actus tragicus*".

Bach compôs seis cantatas sobre textos natalinos para o *Weihnachtsoratorium* (1734; *Oratório de Natal*), tido como uma de suas obras mais poéticas. O mais importante hino é o Magnificat (1723), cântico de Nossa Senhora, em latim, de inconfundível inspiração alemã e protestante. Várias cantatas, com textos profanos e até humorísticos, revelam um Bach alegre e, às vezes, burlesco, como a *Kaffeekantate* (c.1732; *Cantata do café*). Suas melhores obras corais são a *Johannespassion* (1723; *Paixão segundo São João*) e a grandiosa *Matthauspassion* (1729; *Paixão segundo São Mateus*). Escreveu ainda a famosa missa em si menor (1733-1738), dedicada ao rei da Saxônia, que se tinha convertido ao catolicismo romano para eleger-se rei da Polônia.

Bach foi um dos primeiros -- senão o primeiro -- compositores de concertos para instrumento de teclado e orquestra, assim como o primeiro a utilizar a mão direita do cravista para uma das partes melódicas em música de câmara. Obras à parte são as experimentais, escritas polifonicamente para instrumentos que, por sua natureza, não se prestavam a tanto. São as seis sonatas para violoncelo solo (c. 1720), as sonatas para violino solo (c. 1720) e a suíte nº 2 para violino solo em si bemol menor (c.1720), cujo último movimento é a famosa chaconne, que faz soar um único violino como se fosse uma orquestra inteira.

Bach reuniu em sua personalidade artística dois elementos contraditórios: o didático-sistemático e o monumental. Suas obras mais perfeitas talvez sejam aquelas em que pretende esgotar todas as possibilidades de um determinado gênero e encontrar todas as soluções possíveis para um problema musical. Além do Cravo bem temperado, incluem-se nessa categoria as *Variações Goldberg*, para cravo, dedicadas ao cravista desse nome, primeira grande obra de variações da literatura musical. Outra obra didático-monumental, *Musikalisches Opfer* (1747; *Oferenda musical*), para orquestra de câmara, é uma elaboração exaustiva de um tema que o rei Frederico II da Prússia tinha proposto a Bach, quando de sua visita a Potsdam. *Die Kunst der Fuge* (1748-1750; *A arte da fuga*), última obra do compositor, constitui um monumento da arte polifônica de Bach, verdadeira suma contrapontística bachiana. É música inteiramente abstrata, escrita sem indicação dos instrumentos que a deveriam executar (piano ou dois pianos, quarteto de cordas ou orquestra de câmara), e ficou incompleta, interrompida pela morte do compositor. Mesmo inacabada, foi publicada pela primeira vez em 1751, quando atraiu pouca atenção. Nova tentativa foi feita um ano depois, mas até 1756, quando Emanuel Bach vendeu como sucata as chapas de impressão, haviam sido vendidas apenas cerca de trinta cópias.

A palavra Urtext (texto original) pode levar alguém desavisado a supor que está diante de uma reprodução exata do que Bach escreveu. Entretanto, os manuscritos de muitas obras

importantes não existem mais e as intenções do compositor precisaram ser reconstituídas, às vezes a partir de mais de vinte fontes diferentes. Mesmo primeiras edições e facsímiles não são guias infalíveis e, na verdade, as edições antigas são verdadeiras armadilhas, sobretudo as publicadas entre 1752 e 1840. A partir de 1850 foi iniciado o primeiro trabalho realmente sério de pesquisa para a publicação das obras completas, o que foi concluído por volta de 1900. Em 1950, foi fundado o Bach-Institut, sediado em Göttingen e Leipzig, para produzir nova edição completa corrigida (a Neue Bach-Ausgabe, ou NBA), projetada para 84 volumes, e que constitui ainda a fonte mais fidedigna da obra do compositor.

A obra completa de Bach totaliza mais de mil peças e foi a última representante da polifonia como linguagem dominante na história da música ocidental. As formas e gêneros de sua arte eram, em geral, os da música italiana contemporânea, mas de genuína inspiração alemã e muitas vezes folclórica. Manteve-se alheio, porém, à nova música homófona que começou e venceu em seu tempo, na qual uma das melodias se sobrepõe às outras, em solo. Em uma época de predomínio da ópera italiana, gênero que não cultivou, sua música era um anacronismo que a nova geração de músicos já não compreendia. Esse fato, assim como a decadência do espírito religioso em sua época (Bach é contemporâneo de Voltaire), explicam a pouca projeção de suas obras durante sua vida. Depois da morte, Bach foi logo esquecido, superado pela nova música instrumental de seu próprio filho, Carl Philipp Emanuel, e de Haydn. Embora não se julgasse gênio, o compositor tinha noção de seu próprio valor e em 37 obras usou como tema as notas si bemol-lá-dó-si, isto é, em notação alemã, B-A-C-H.

O *Cravo bem temperado*, porém, continuou sendo usado como obra didática. Em 1829, Felix Mendelssohn regeu em Berlim a *Paixão segundo São Mateus*, ressuscitando o velho mestre. O mesmo Mendelssohn desenterrou os *Concertos de Brandemburgo* e as obras para violino. Seguiu-se a descoberta das demais obras instrumentais e, enfim, a publicação das cantatas pela Sociedade Bach em Leipzig. Schumann e Brahms exaltaram a glória do "velho Bach". Na segunda metade do século XX sua influência tornou-se viva e quase avassaladora e muitas obras suas alcançaram surpreendente popularidade, sendo executadas com frequência em todo o mundo. Desde então, a glória de Bach não deixou de crescer e o compositor passou a ocupar lugar de destaque na história da música. Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms e Wagner estudaram a fundo as obras do compositor.

Aos 65 anos, Bach se encontra totalmente cego, o que lhe impedia de enxergar as partituras com que trabalhava. Na noite de 28 de julho de 1750, morreu Johann Sebastian Bach, sem ter conhecido o sucesso em vida, mas com uma obra que ainda alcançaria seu

devido valor. Hoje Bach é tido como o maior compositor do Barroco e, por muitos, o maior compositor da história da música.

1.2 História da música ocidental: Música Barroca.

A palavra barroco vem da língua portuguesa e significa "pérola irregular". Foi adotada internacionalmente para caracterizar o estilo ornamentado e pomposo que prevaleceu nas Artes Plásticas, na Arquitetura e na Literatura dos séculos XVII a XVIII.

A música barroca é toda música ocidental correlacionada com a época cultural homônima na Europa, que vai desde o surgimento da ópera moderna de Claudio Monteverdi no século XVII, até à morte de Johann Sebastian Bach, em 1750.

No Brasil o estilo barroco foi mais representativo nas artes plásticas, em Minas Gerais, no século XVIII. Na pintura, destacou-se Manuel da Costa Ataíde.

Ataíde criou seu próprio estilo, utilizando-se de cores vivas, tropicais. Pintou em suas obras figuras cordiais, mas um tanto irreverentes. Sua obra de maior destaque está no teto da nave da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Obra realizada entre 1800 e 1809, esta pintura representa uma Assunção de Nossa Senhora, em que anjinhos mulatos substituem os rosados querubins dos modelos tradicionais europeus. A Virgem Maria, também mulata, exibe os traços da mulher que era companheira do pintor. O termo barroco, até o século XIX, era um termo depreciativo, que os compositores clássicos usavam para criticar o estilo pomposo dos compositores do período anterior a 1750. No século XIX, os historiadores da Arte recuperaram a palavra barroco, dando-lhe um significado mais conceituado, de algo ornamentado, cheio de sutilezas.

1.2.1 Características gerais da Música Barroca:

Trata-se de uma das épocas musicais de maior extensão, fecunda, revolucionária e importante da música ocidental, e provavelmente também a mais influente. As características mais importantes são o uso do baixo contínuo, do contraponto e da harmonia tonal, em oposição aos modos gregorianos até então vigentes. Na realidade, trata-se do aproveitamento de dois modos: o modo jônico (modo "maior") e o modo eólio (modo "menor"). Foi o apogeu

da música instrumental em contraste com a hegemonia da música vocal, que prevalecera em períodos anteriores.

Durante o período barroco, os compositores e intérpretes abusaram das ornamentações musicais, fato jamais repetido em outros períodos anteriores e posteriores da história da música ocidental. Além disso, fizeram mudanças indispensáveis na notação musical, desenvolveram novas técnicas instrumentais e novos instrumentos também. No Barroco, as músicas ficaram mais longas, ganharam variedade e complexidade de performance instrumental. Novas formas musicais surgiram, tais como a ópera barroca, o oratório, a cantata, a suíte e a fuga.

1.2.3 As formas barrocas:

1.2.3.1 Ópera barroca:

A ópera é um gênero artístico que consiste num drama encenado com música. O drama é apresentado utilizando os elementos típicos do teatro, tais como cenografia, vestuários e atuação. No entanto, a letra da ópera (conhecida como libreto) é totalmente cantada em lugar de ser falada. O primeiro grande compositor de ópera barroca foi Claudio Monteverdi, com a obra-prima Orfeu, de 1607. Monteverdi vivia em Veneza e fez desta cidade o centro da ópera no início do século XVII. Foi lá que em 1637 foi inaugurada a primeira casa de espetáculos dedicados à ópera, o Teatro San Cassiano.

1.2.3.2 Oratório:

O oratório é um gênero de composição musical cantada de conteúdo narrativo. Semelhante à ópera quanto à estrutura (árias, coros, recitativos, etc.), difere-se desta por não ser destinado à encenação. Em geral, os oratórios têm temática religiosa, mas existem alguns de temática profana. Este gênero foi explorado com mais intensidade no período Barroco, especialmente por Georg Friedrich Haendel, autor do oratório O Messias, muito popularizado pela famoso trecho do *Aleluia* e por Johann Sebastian Bach, com suas paixões, sendo a mais famosa a Paixão Segundo São Mateus.

1.2.3.3 Cantata:

Cantata é um tipo de composição vocal, para uma ou mais vozes, com acompanhamento instrumental, às vezes também com coro, de inspiração religiosa ou profana, contendo normalmente mais de um movimento e cujo texto, invés de ser historiado, e descrever um fato dramático qualquer, é lírico, descrevendo uma situação psicológica. Uma das mais famosas cantatas barrocas é *Jesus, alegria dos homens*, de J. S. Bach.

1.2.3.4 Suíte barroca:

Suíte é como se chama o conjunto de movimentos instrumentais dispostos com algum elemento de unidade para serem tocados sem interrupções. As peças pertencentes à “suíte barroca” eram sempre da mesma tonalidade e todas em forma binária, isto é, têm uma seção A e uma seção B. As principais danças eram:

1.2.3.4.1 Allemande: originalmente uma dança alemã em compasso binário moderado, passa por modificações pelos autores franceses e se transforma numa dança em quaternário com o primeiro tempo curto e fraco.

1.2.3.4.2 Courante: a italiana era em 3/4 ou 3/8 rápido, enquanto a francesa era em 3/2 moderado.

1.2.3.4.3 Sarabanda: dança latino-americana e espanhola, adotada na Itália e modificada na França, com andamento mais lento e em 3/2.

1.2.3.4.4 Giga: dança inglesa, com duas variantes, a francesa e a italiana. Tem um andamento de moderado a rápido e é em binário composto (6/8, 6/4), ou ainda ternário (3/4) ou quaternário composto (12/8), como é o caso da vertente italiana.

1.2.3.4.5 Fuga

Em música, uma fuga é um estilo de composição contrapontista, polifônica e imitativa, de um tema principal, com sua origem na música barroca. Na composição musical o tema é repetido por outras vozes que entram sucessivamente e continuam de maneira entrelaçada. Johann Sebastian Bach (1685-1750) é geralmente considerado o maior compositor de fugas. Ele frequentava concursos em que recebia um tema com o qual deveria improvisar espontaneamente uma fuga ao órgão ou ao cravo.

1.3 A Cantata BWV 147

Jesus Alegria dos Homens *Jesus bleibet meine Freude* é um movimento coral da cantata *Herz und Mund und Tat und Leben*, escrita por Johann Sebastian Bach em Leipzig, Alemanha no ano de 1716. Embora seja a 32ª cantata composta por Bach, das que sobreviveram, foi-lhe dado o nº BWV 147 no catálogo completo de suas obras. Bach escreveu um total de 200 cantatas durante sua estada em Leipzig, principalmente para atender à demanda das igrejas de Leipzig, que era de mais ou menos 58 cantatas diferentes por ano.

Ao contrário do que se supõe, Johann Schop, e não Bach, compôs a linha melódica do coral "Werde munter, mein Gemüthe (que deu origem ao *Jesus bleibet meine Freude*); a contribuição de Bach foi a harmonização e orquestração da melodia. O uso frequente de arranjos da peça nos casamentos atuais não guarda nenhuma relação com o seu escopo ou com a intenção de Bach para essa música; pois era um segmento de um extenso tratamento de um hino eclesiástico tradicional, com duração de 20 minutos, como é típico das cantatas do período barroco.

A Cantata 147 foi escrita para trompete, dois oboés, dois violinos, uma viola, um baixo contínuo e um coro (soprano, contralto, tenor e baixo). Ela é constituída de duas partes:

- Primeira parte:
 - 1. Chorus : *Herz und Mund und Tat und Leben*
 - 2. Recitativo : *Gebenedeiter Mund!*
 - 3. Aria : *Schäme dich, o Seele nicht*
 - 4. Recitativo : *Verstockung kann Gewaltige verblenden*

- 5. Aria : *Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn*
- 6. Chorus : *Wohl mir, daß ich Jesum habe*

- Segunda parte
 - 7. Aria : *Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne*
 - 8. Recitativo : *Der höchsten Allmacht Wunderhand*
 - 9. Aria : *Ich will von Jesu Wundern singen*
 - 10. Chorus : *Jesu bleibet meine Freude*

O décimo movimento deu origem ao texto traduzido como "Jesus alegria dos homens". A grande popularidade dessa música tem gerado vários arranjos e transcrições.

Bach apresentava uma cantata todo domingo na ThomasKirche, em um tema correspondente à leitura devocional da semana. Embora ele apresentasse cantatas de outros compositores, ele também compôs no mínimo três séries inteiras de cantatas, uma para cada domingo e feriado do ano litúrgico de Leipzig, sem contar as que ele já havia composto em Mühlhausen e Weimar. No total ele compôs mais de 300 cantatas, das quais só sobreviveram 195.

Suas cantatas variam muito tanto na forma quanto na instrumentação. Só encontradas cantatas para canto solo ou corais, grandes ou pequenas orquestras. Um formato muito comum, entretanto, inclui uma longa abertura coral seguida por uma ou mais árias recitativas e duetos solistas, concluindo-se com um coral final. O recitativo é a parte correspondente da leitura bíblica da semana e a ária é uma reflexão contemporânea dessa leitura. O coral final frequentemente também aparece como um prelúdio coral em um movimento central, e ocasionalmente como Cantus Firmus no coro de abertura assim como nas famosas cantatas BWV 4 "Christ lag in Todesbanden", Cantata BWV. 80 ("Ein feste Burg"), Cantata BWV. 140 ("Wachet auf") e a Cantata BWV. 147 ("Herz und Mund und Tat und Leben").

Ao contrário do que se supõe, Johann Schop (1590-1664), e não Bach, compôs a linha melódica do coral *Werde munter, mein Gemüthe* (1641), que deu origem ao sexto e ao décimo movimentos da Cantata 147, sendo o décimo o *Jesu bleibet meine Freude*. Bach deu-lhe a harmonização e um acompanhamento instrumental. Nessa composição, o coral se superpõe a uma grande sucessão de tercinas, "um dos símbolos bachianos para indicar a felicidade".

Além do mais, Bach escreveu um considerável número de cantatas seculares, geralmente para eventos civicos como casamentos. A cantata do Café, que conta a história de

uma garota cujo pai proibira de casar até que ela largasse o hábito de tomar café, é a mais conhecida entre as suas cantatas seculares.

A partir da análise da biografia de Johann Sebastian Bach, seu contexto literário, sua obra e um estudo maior do movimento literário em que ele desenvolveu suas composições “Barroco”, foi possível ter uma ótica maior do objeto de análise deste trabalho de conclusão de curso, entendendo com maior precisão, a linguagem usada nas versões e o porquê de tanta manifestação da devoção a Deus, algo evidente em suas peças, principalmente em Jesus Alegria dos Homens. No próximo capítulo serão discutidas definições a respeito do ato de traduzir como fundamentação para a análise do objeto proposto por este trabalho acadêmico e também os modelos de tradução segundo Gottlieb 1992, que foi o parâmetro para a análise do capítulo IV desta monografia.

2.1 CONCEITOS DE TRADUÇÃO

2.1.1 Definições de Tradução:

Rosemary Arrojo define o ato tradutório como:

[...]traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para outra, porque o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura. (ARROJO, 1997, p.22)

Na opinião de J.C. Catford, (1980, p.22) tradução é: “A substituição de material textual numa língua (LF) por material textual equivalente noutra língua (LM)”.

Por sua vez (CAMPOS 1987, p. 07) define este ato de uma maneira bem simples: “Traduzir nada mais é que isto: fazer passar, de uma língua para outra, um texto escrito na primeira delas.”

Erwin, p.24 cita E. A. NIDA: “A tradução consiste em produzir na língua de chegada o equivalente natural mais próximo da mensagem da língua de partida, no que toca à significação e ao estilo.” No mesmo livro, página 88 Theodor dá a seguinte declaração:

A *tradução* é um trabalho, baseado na correspondência natural ou relativa das palavras. A *versão* tem, ao mesmo tempo, de conservar a harmonia do todo, transportado para outro idioma, assim como as suas qualidades estéticas e, em se tratando de poesia, procurará aproximar-se, inclusive em métrica e rima, do original. (THEODOR, 1976, p.88)

Benjamim (1978) afirma que a tradução “é aquela encarregada da missão especial de vigiar o processo de maturação da língua original e as dores de parto de sua própria língua.” “... a tradução que ateia fogo à vida eterna das obras e à renovação perpétua da língua.” No mesmo ensaio Benjamim diz que a tradução não pode esconder o original. “Uma tradução de verdade é transparente.” E logo “A tarefa do tradutor consiste em encontrar aquele efeito intencionado (*Intention*), na língua para a qual ele está traduzindo, que produza nela o eco do original.” (Benjamim, 1978, p.90)

Para Ribeiro (1990) está claro que definir tradução não é tão fácil. É um processo que não significa simplesmente substituir um texto da língua de partida para língua de chegada. Esse processo não envolve só a língua, mas também a cultura e o contexto.

Baseado na citação acima podemos então reunir um pouco de cada definição e concluir: Tradução é o processo em que se transfere um texto da língua de partida para a

língua de chegada, levando em conta não só as línguas envolvidas, mas também a cultura e o contexto onde estão inseridos o autor e o tradutor. No próximo tópico vamos trazer alguns dos modelos de tradução.

2.1.2 MODELOS DE TRADUÇÃO SEGUNDO ANDREA FERRAREZI RIBEIRO:

Assim como mostramos várias definições, pontos de vista diferentes sobre o que realmente é a tradução, também existem vários procedimentos para se fazer uma tradução. Passaremos a considerar primeiramente a opinião de J.C. Catford (1980) e a seguir o ponto de vista de Barbosa (1990) de acordo com Vinay e Darbelnet (s.d.).

Conforme Catford (1980) a tradução pode ser basicamente dividida em tradução plena e tradução parcial com respeito ao volume; tradução total e tradução restrita com respeito aos níveis da língua (fonológico, grafológico, gramatical, lexical).

A tradução plena refere-se à tradução de todo o texto original e é também chamada de tradução palavra-por-palavra. Já a tradução parcial é feita apenas de alguns trechos do original.

Na tradução total a tradução é feita em todos os níveis da língua, gramática, léxico o que leva também à substituição da fonologia e grafologia. Por sua vez, a tradução restrita é feita em apenas um dos dois níveis, gramatical ou lexical, ou um dos dois níveis fonológico ou grafológico.

Porém, Catford (1980) se mostra um pouco radical quanto à ideia das possibilidades da tradução. Em seu livro “Uma Teoria Linguística da Tradução” ele declara:

Na impossibilidade linguística de tradução, os traços funcionalmente relevantes incluem alguns, que de fato, são traços formais da linguagem do texto da Língua Fonte. Se a Língua Meta não tem traço formalmente correspondente, o texto, ou o item, é (relativamente) intraduzível. (CATFORD 1980, p.104)

Barbosa (1990) referindo-se à teoria de Vinay e Darbelnet (s.d.) sobre os procedimentos da tradução parece ter uma opinião mais liberal. Para ela a tradução direta divide-se em: empréstimo, decalque, tradução literal; tradução oblíqua que se divide nos seguintes procedimentos: transposição, modulação, equivalência e adaptação.

GOTTLIEB (1992) em sua teoria tradutória faz a seguinte classificação:

Tipo de estratégia tradutória	Características da Tradução segundo GOTTLIEB (1992)
1) Expansão	Expressão expandida, com referências culturais específicas
2) Paráfrase	Expressão alterada, com o mesmo componente semântico
3) Transferência	Estratégia de alteração de registro, do informal para o formal.
4) Imitação	Utilização de empréstimos lingüísticos
5) Transcrição	Adequação ao texto e contexto
6) Deslocamento	Expressão diferente com o conteúdo ajustado
7) Condensação	Expressão condensada, versão concisa, sem itens redundantes
8) Decimação	Expressão abreviada, conteúdo reduzido, com perdas estilísticas
9) Omissão	Expressão omitida, sem conteúdo verbal, com perdas semânticas
10) Resignação	Expressão diferente, com perdas contedísticas

Para a proposta deste trabalho, ou seja, a análise das versões da letra da peça “Jesus Alegria dos Homens”, optamos pelo modelo de GOTTLIEB (1992) que nos parece ser o mais apropriado.

Ribeiro (1980) destaca que outra questão a considerar também é que a leitura de qualquer texto depende de fatores que cabem ao tradutor levar em conta.

Primeiro ele precisa se preocupar com o grau de informação sobre aquele assunto que o seu leitor tem. Por isso cabe a ele (tradutor) dar grande atenção a certos termos, dos quais talvez seus leitores não tenham tanta informação e que seja necessário adaptá-los a outros mais familiares.

Ribeiro (1990) aponta outro fator importante que merece a atenção é o do seu público alvo e o contexto no qual o escritor e o tradutor se encontram inseridos. Ele tem que se preocupar em transmitir a mensagem do original, mas com um enfoque principal que é trazer essa mensagem de acordo com o seu contexto da língua de chegada. Passar essa mensagem de tal maneira que não perca o sentido do original, mas que tenha um equivalente em sua língua e que faça sentido para o leitor.

O tradutor tem que ser um grande conhecedor de sua própria língua para que ele tenha condições de transmitir a mensagem do original da forma mais clara e objetiva pois somente assim seus leitores entenderão a mensagem.

O tradutor necessita de muita coragem e suficiente habilidade, de maneira que possa libertar-se de algumas das amarras do original e expressar-se de acordo com o pensamento da língua em que versa a sua tradução. (THEODOR, 1976, p.24)

No capítulo anterior foi discutido a respeito dos dados biográficos do compositor da peça musical aqui pesquisada para que possamos ter uma idéia do contexto em que essa música foi composta, para tentar identificar até que ponto o compositor foi capaz de reconhecer este contexto e transmiti-lo para o contexto das línguas analisadas.

Um ponto importante a ser ressaltado neste momento é o de que a tradução e versões de músicas não são tão simples quanto parecem. O tradutor, ao se responsabilizar por fazer uma versão de qualquer música, tem que se preocupar não só com as teorias da tradução e seus métodos e procedimentos, mas também com o ritmo, métrica, cultura histórica do original e assim por diante. Nossa preocupação maior será uma tentativa de identificar os sintagmas lexicais abordados e de que modelos de tradução o tradutor fez uso nestas versões da peça do Bach sem adulteração da mensagem pretendida e conservando também a métrica. Esta é a razão porque muitas vezes torna-se quase impossível fazer uma tradução literal, palavra-por-palavra de uma peça erudita como a analisada, porque, se assim procedermos, essa tradução quebrará as regras musicais e alterará a métrica do original. Um dos teóricos apontados que mais fala de rima, poesia e métrica, que acabam sendo os instrumentos de análise desta pesquisa é Theodor (1976):

A tradução é um trabalho, baseado na correspondência natural ou relativa das palavras. A versão tem, ao mesmo tempo, de conservar a harmonia do todo, transportado para outro idioma, assim como as suas qualidades estéticas e, em se tratando de poesia, procurará aproximar-se, inclusive em métrica e rima, do original. (THEODOR, 1976, p.88)

No capítulo seguinte trataremos das teorias sobre semiótica musical e prosódia, ou seja, uma análise musical que possa ser feita em quaisquer mensagens linguísticas segundo Peirce (1977).

3. ABORDAGENS QUANTO A POSSÍVEIS ANÁLISES MUSICAIS.

3.1 PEIRCE (1977)

3.1.1 Uma possível teoria semiótica da música

O estudo de problemas de significação musical tem sido realizado em diferentes culturas há quase tanto tempo quanto a própria prática da música. Uma perspectiva milenar evocaria ao menos as normas cosmopolítico-musicais estabelecidas pelos chineses; a estética hindu e sua cosmologia, marcada pelas manifestações sonoras; assim como as tradições hebraica, cristã e islâmica. Não se poderia ignorar a funcionalidade comunicativa da música nas chamadas “culturas primitivas”, ao redor do globo.

Um ponto de vista mais próximo à cultura ocidental remeteria às ideias a respeito de música e educação social na Grécia clássica, e seus desdobramentos medievais. Ainda na música europeia, poucos períodos foram mais férteis em especulação e prática musical voltada para a significação explícita do que o Barroco e o Romantismo. No primeiro através da Doutrina dos Afetos, e no segundo com a música de programa e a obra de arte total wagneriana.

Entretanto, somente a partir da segunda metade deste século surgiram estudos de significação musical pautados pela semiótica, em suas diversas linhas e interpretações. As dificuldades e deficiências dos primeiros estudos levaram a uma constante busca por métodos e abordagens adequadas aos diversos problemas ligados à significação na música.

Tanto o estruturalismo como a semiótica de vertente linguística (semiologia) foram e continuam sendo exploradas neste sentido. Algumas teorias foram erigidas e a mais conhecida é a de Nattiez 1975.

Por outro lado, as tentativas de se examinar essas questões por meio da semiótica desenvolvida pelo filósofo, lógico e cientista norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) permaneceram como iniciativas isoladas.

Mas, nota-se que as aplicações da semiótica peirceana à música são limitadas pelo uso isolado de conceitos, por pequenos ensaios não desenvolvidos e, muitas vezes, por interpretações incorretas dos conceitos teóricos originais (com poucas exceções). A maior parte dos estudos ignora o fato de que Peirce concebeu seu trabalho como teorias interrelacionadas.

Sua classificação dos signos, um poderoso instrumento de análise, pode facilmente ser distorcida sem um profundo conhecimento de suas bases. Joseph Ransdell, um dos mais destacados intérpretes da obra de Peirce, adverte que: “seu uso efetivo é necessariamente limitado pela amplitude da compreensão das idéias filosóficas que a fundamentam” (RANSELL, 1977, p.158).

Nenhuma teoria semiótica da música em bases peirceanas foi desenvolvida. No entanto, esboços particularmente brilhantes apontavam a capacidade de tradução teórica que esta teoria oferecia, com muitas vantagens sobre os estudos de base linguística. Torna-se necessária a construção progressiva desta teoria, fazer aflorar toda sua potencialidade de esclarecimento e, reversamente, de ação sobre os fenômenos musicais.

3.2 O Signo e a Semiose Musical.

A partir das Categorias fenomenológicas de Charles Sanders Peirce infere-se que todo phaneron musical (aquilo que se apresenta à mente como música) pode se constituir em: a) meras qualidades acústicas (Primeiridade), b) como existentes individuais (Secundidade), ou c) como hábitos, leis ou Signos (Terceiridade). As Categorias de Peirce possibilitam muitas outras classificações de fenômenos musicais, cada uma relativa a um determinado ponto de vista. Isto ocorre, obviamente, pelo fato de que as Categorias foram pensadas como universais: “categoria é um elemento dos fenômenos de uma generalidade de primeira ordem”. Assim, é importante que se compreenda que as Categorias peirceanas manifestam-se numa multitude de aspectos musicais. A própria lógica (não clássica) da semiótica e da classificação dos Signos de Peirce submete-se à organização triádica e à hierarquia dos conceitos de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. De fato, a Semiose, “a natureza triádica da operação de um signo” (PEIRCE, 1977 ,cp 5, p.484), é um tipo de processo no qual, genuinamente, três relatos tomam parte:

Um signo, ou *representamem*, é algo que, em algum aspecto ou capacidade, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Este signo que ele criou eu chamo de *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa aquele objeto, não em todos os aspectos, mas em referência a um tipo de ideia que tenho às vezes denominado fundamento do *representamem*. (PEIRCE, 1977, P. 484)

O Signo é um Primeiro que é determinado por um Segundo, seu Objeto. A relação exata entre certo Signo e seu Objeto depende do Fundamento do Signo. Este, estabelecendo a função representativa do Signo, determina como se constitui a representação. O Signo representa seu Objeto para um Terceiro, o Interpretante que, em geral, também é um outro Signo. Assim, a Semiose, processo triádico, é essencialmente dinâmica e pode-se compreendê-lo como cadeia sógnica.

Qualquer coisa, de natureza acústica ou não, pode ser um Signo musical, desde que esteja relacionada com algum tipo de Semiose musical. A primeira ordem de Signos musicais situa-se, naturalmente, no domínio dos fenômenos acústicos. Mas há outras possibilidades como partituras, gravações, instrumentos, culturas musicais etc. De forma geral, este trabalho abordará os Signos musicais acústicos; sem que, no entanto, estejam isolados de elementos não-acústicos do universo musical.

3.3 Campos de Análise.

Para se realizar a breve consideração semiótica, onde é concentrada nas relações Signo/Objeto mais gerais, ignora-se muitos elementos e pontos de vista da infinidade de possibilidades de relações que a Semiose de um simples Signo poderia manifestar. Isto foi necessário em virtude do caráter introdutório destes parágrafos. Porém, o instrumental teórico que a semiótica peirceana oferece poderia traduzir teoricamente essas questões, favorecendo sua compreensão numa amplitude de abordagens - do micro ao macro universo musical, em tempo e espaço. Mas antes, é necessário que se realize a organização e divisão dos campos de análise musical, assim como a tarefa de converter aquilo que Peirce pensou como conceitos de grande generalidade (e alta potencialidade aplicativa) para a especificidade da Semiose musical. Segue uma tentativa de classificação dos planos de estudos semiótico-musicais.

Considerando as relações semióticas entre os três elementos ou relatos por meio dos quais se concretiza a Semiose (ou seja, o Signo, seu Objeto e o Interpretante), e ainda considerando-se as três tricotomias básicas, pode-se inferir os principais campos de análise que a semiótica da música deve considerar. A hipótese fundamental desta linha de pesquisa parte do pressuposto de que os campos de análise semiótica musical correspondentes às relações acima são:

1. Semiose Musical Intrínseca
2. Representação Musical
3. Interpretação Musical

1. O campo **Semiose Musical Intrínseca**, ou o estudo do Signo musical em relação a si mesmo, abordará os aspectos e as maneiras de significação internas ao discurso musical. Constituirá a semiótica da materialidade musical e terá como disciplinas correlatas a acústica e as diversas teorias musicais (referentes aos possíveis sistemas). Este campo suportará estudos em questões como: qualidades musicais ou Quali-signos (envolvendo o estudo de qualidades timbrísticas, melódicas, rítmicas, formais etc.), individualidades ou Sin-signos (obras, diferenças na execução destas obras, manifestações particulares de normas musicais ou Réplicas de Legi-signos), e hábitos ou leis musicais, isto é, Legi-signos de fato (sistemas musicais, gêneros, formas, regras de improvisação e desenvolvimento, tais como imitação, variação, recorrência etc.). Cada um desses planos, enquanto unidades complexas de fenômenos musicais, serão não somente compreendidos como Quali-signo, Sin-signo ou Legi-signo, mas sujeitos ao escrutínio de todo instrumental semiótico disponível, adequado a cada situação em particular.

2. **Representação Musical**, ou o estudo do Signo musical em relação a seu Objeto, aborda a questão da referência a possíveis Objetos de representação, sejam eles acústicos ou não. Toca-se aqui numa controvertida questão. É bem verdade que o discurso musical basta por si mesmo, prescindindo de referência externa à sua materialidade. Mas, verifica-se que, na maior parte das concepções musicais, em suas diversas linguagens, estilos e gêneros que o ser humano tem produzido em diferentes períodos históricos e em diferentes culturas ao redor do globo, se relaciona aos dados puramente acústicos, ideias diversas (concepções estéticas, filosóficas, políticas etc.), fatos e coisas, existentes ou imaginárias. A representação musical é uma realidade que não pode mais ser ignorada, ou abordada como questão secundária. Trata-se, não apenas dos aspectos extradiscursivos ou extrínsecos à materialidade musical mas, principalmente, de como o Signo musical refere a um Objeto; quais as relações entre um possível Objeto e o modo como é representado no Signo musical; quais são os possíveis Objetos em música e qual é a sua natureza. Essas questões pertencem ao domínio geral dos Signos da segunda tricotomia, isto é, Ícone, Índice e Símbolo. Este foi o campo inicialmente explorado.

A representação abre um amplo leque de questões musicais. Em verdade, o termo representação tem em Peirce uma acepção ampla. Já em 1897 (no artigo “On a New List of Categories”), Peirce propôs que existem três tipos de representações:

Primeiro. Aquelas cuja relação com seus objetos é uma mera comunidade em alguma qualidade, e essas representações podem ser denominadas semelhanças (mais tarde, Peirce as chamou de Ícones).

Segundo. Aquelas cuja relação com seus objetos consistem numa correspondência de fato, e podem ser denominadas índices (...).

Terceiro. Aquelas cujo fundamento da relação para com seus objetos constituem um caráter imputado, que são o mesmo que signos gerais, e estas podem ser denominadas símbolos. (CP 1.558).

Posteriormente (1903), as três espécies de representações deram origem à segunda das três tricotomias, dependendo de “a relação do signo para com seu objeto consistir no fato do signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto, ou em sua relação com um interpretante”. De acordo com este ponto de vista (este plano semiótico), representações musicais variam da pura referência acústica (questão dos ícones Puros em música) e referência por semelhança nas qualidades acústicas, de movimento ou formais (Hipo-ícones musicais); aos existentes ou signos de existentes (índices e signos indiciais); e, por fim, referência convencional ou habitual (Símbolos).

Um Signo pode ser suficiente nele mesmo. Existem músicas que nada significam além de suas puras qualidades sonoras. Trata-se da concepção de música absoluta, ou a discutida questão da autonomia musical, que pode ser compreendida semioticamente como ação do ícone. Em qualquer tipo de estética musical, passível de representação por diversos meios semióticos, há sempre os aspectos acústicos, a materialidade musical, que dá início ao primeiro nível de Semiose. Pode-se afirmar que, neste caso, a apresentação de qualidades sobrepõe-se à ideia de representação. Mas, Peirce pensou este conceito com uma amplitude mais abrangente.

Ícone é um tipo de Signo que refere ao seu objeto apenas em virtude das próprias qualidades que o Signo possui. Assim, “Tudo, o que quer que seja, tanto quanto é semelhante a alguma coisa é sempre, ao menos, semelhante a si próprio.” (RANSDELL, 1966, p.150). Aquilo que, a princípio, pode parecer tautológico, tem um significado e implicações filosóficas profundas. O estudo do ícone em música conduz a uma bifurcação. Por um lado, a música como pura linguagem dos sons, e por outro, sua enorme capacidade mimética.

O signo icônico ou Hipo-ícone representa seu objeto principalmente devido a sua similaridade, seja qual for seu modo de ser. Há uma grande variedade de fenômenos que

podem ser representados iconicamente por música. Em todas as culturas do mundo esse modo de representação se faz presente. Pode-se imitar em música outros sons, vários tipos de movimentos e formas. Peirce subdividiu os Hipo-ícones em três: Imagem, Diagrama e Metáfora.

Uma Imagem musical representa seu Objeto por semelhança nas suas qualidades aparentes. Mímese musical ou onomatopeias musicais são Imagens, tanto quanto gravações, *musique concrète*, síntese eletrônica e *sampling*. Se numa peça aparecem imitações de cantos de pássaros, ruídos de trovoadas, batalhas, locomotivas etc., estes Signos são exemplos de Imagens musicais.

Por outro lado, formas, ou estruturas acústicas podem, diagramaticamente, referir a outras formas semelhantes, sejam sonoras ou não. Elementos do cosmo, do meio-ambiente ou da psicofisiologia humana podem ser representados por música como Diagramas. O fundamento de sistemas musicais como a doutrina dos afetos (na música barroca), a música especulativa (das esferas) e a música de programa consiste na representação de princípios internos, tais como qualidades de movimento e qualidades formais. O Diagrama é uma das mais profícuas formas de representação musical.

Metáforas em música constituem interações icônicas de significados, cuja ideia mais geral é a de metalinguagem. Paráfrases e paródias, citações e referências alegóricas em música são mais do que casos desta espécie de Hipo-ícones, constituem níveis distintos de Metáforas. Para exemplificar esta questão, pode-se pensar em autores como Charles Ives e Igor Stravinsky (para quem o único comentário verdadeiro sobre uma peça musical é uma outra peça musical), entre muitos outros. Para citar uma obra, “Sinfonia”, de Luciano Berio.

Da música absoluta à metalinguagem pode se considerar a extensão e a suma importância dos ícones na significação musical.

Mas o fato de que toda música reflete sua situação espaço-temporal leva o estudo da representação à causalidade. Semioticamente, a ação do índice. Obras e sistemas musicais são existentes e referem a seu contexto étnico, cultural, histórico, social etc. Por outro lado, a representação indicial faz com que esses mesmos fatores signifiquem. Chamam a atenção do Intérprete para o Objeto do Signo (um povo, um compositor, uma espécie de pássaro, uma peça). Quase todo Signo possui em si, em menor ou maior grau, a indicialidade. A infinita determinação do índice na referência contextual trama uma teia micrométrica, da qual o Interpretante dificilmente escapa.

Signos musicais podem ainda atuar por hábito ou convenção. Tratam-se de Símbolos: mensagens de tambores na selva (ou no terreiro), a marcha fúnebre, os Leitmotiven etc.

Muitas culturas musicais não ocidentais fazem do Símbolo um importante meio de representação e organização estética. Padrões melódicos ou rítmicos, e mesmo obras completas comportam toda uma carga de concepções culturais. Símbolos crescem e se transformam. Considere-se a diversidade de Interpretantes que a “Quinta Sinfonia” de Beethoven vem produzindo desde sua primeira audição. Considere-se a cadeia sígnica que promoveu na música da Índia, num processo milenar de refinamento, a ideia de Raga como um sabor a ser desfrutado pela mente.

3. **Interpretação Musical**, ou o estudo do Signo musical e sua relação com o Interpretante (em sentido peirceano), colocará em pauta a ação dos Signos musicais numa mente atual ou potencial. Será, de forma geral, coordenado pelo conceito e divisões do Interpretante e pela terceira tricotomia (Rema, Dicente e Argumento). Possivelmente as questões relativas a este campo podem ser subdivididas em três: 1. Percepção Musical (ou “maneiras de ouvir”, de acordo com a sugestão de Moraes, (1983, P.63-70); 2. Execução, ou modos de tocar, cantar e reger; e 3. Inteligência Musical, isto é, análise, crítica, ensino, teorificação musical, semiótica musical; e composição musical (enquanto elaboração intelectual baseada em todos os três campos acima).

É deveras importante perceber que essa possível arquitetura semiótica para o estudo da música constitui estrutura flexível e interdependente.

Os campos de análise não são áreas isoladas, pois a Semiose consiste na interação dos três relatos. Uma teoria semiótica da música não estará completa sem avaliar as interrelações de seus diversos campos. De fato, trabalhando-se em um campo naturalmente se é obrigado a considerar as implicações correspondentes nas duas outras áreas de estudos. Deve-se isso à própria concepção epistemológica da teoria de Peirce.

Há, por outro lado, uma extensa área de estudos musicais interdisciplinares que, em verdade, constituem sub-teorias específicas. Assim, o estudo semiótico da canção se pautaria pela semiótica da música em conjunção com a semiótica da literatura. Da mesma forma (conforme tem sugerido SANTAELLA, 1983a, 1986 e 1988), o estudo da ópera, da música para dança, teatro, cinema, televisão, vídeo, sistemas interativos computadorizados etc. seriam pautados pela convergência de linhas de estudos específicos a cada linguagem.

Finalmente, as dez tricotomias propostas posteriormente por Peirce (CP 8 p.344 e 374) poderão, futuramente, expandir a semiótica musical para fronteiras de amplitude e capacidade de tradução teórica jamais previstas. Esta seria, depois de completo o estudo dos três campos

de análise, a etapa seguinte na ampliação e desenvolvimento de uma teoria semiótica peirceana da música.

Mas, há que se considerar ainda não apenas ampliações teóricas, mas também a possibilidade de aplicações práticas, tais como nas diversas disciplinas do ensino musical e na composição, quer de concerto como também na criação de música para dança, ópera, teatro, cinema e televisão. A longo prazo, a semiótica da música constituirá não apenas campo de especialidades, mas também disciplina de graduação (especialmente para compositores e regentes). Aquilo que é atualmente especulação teórica poderá ser instrumento de análise estética e ferramenta para a criação musical.

3.3 Prosódia Musical e Sintaxes.

Prosódia consiste na pronúncia correta das palavras, em relação à sua acentuação. Prosódia Musical consiste na coordenação entre sílabas tônicas, das palavras, com os tempos fortes dos compassos musicais. A não coordenação dessas forças causa um “descompasso” rítmico, desagradável ao ouvinte, sem que ele se dê conta do que acontece.

Na música popular, há uma enormidade de compositores / composições, cuja letra trava uma verdadeira batalha com sua melodia, e vice-versa, mas, como são muito, muito, muito executadas pela mídia, acabam por fazer um imenso sucesso, ao que eu chamo de “artesquisita”.

Por outro lado, imagine uma letra, romântica e repleta de rimas, com uma melodia sustentada por harmonias dissonantes, num ritmo alucinante, com semifrases desconexas: soará como um protesto anti-guerra, ou uma revolta contra a corrupção aas sempre contra aquela letrinha romântica, cheia de promessas e bem querereres, vira uma tormenta auditiva e insustentável é só um exemplo, porque estamos falando de “sintaxes” que não se completam, antes, se destroem.

É esta conversa que eu gosto de levar, com quem se interesse a tal da Prosódia Musical e a tal da Sintaxe.

3.4 Critérios para Relacionar Letra e Música

Para obter bom resultado na associação dessas duas linguagens, deve-se respeitar a sintaxe de ambas.

Vamos colocar em primeiro lugar a importância do respeito às sílabas tônicas e sons acentuados da Música. Não é preciso muito preparo para identificar as sílabas tônicas e átonas das palavras. Já na Música surgem algumas dúvidas. As fórmulas e barras de compasso são as referências básicas para identificar os sons acentuados na música.

Tempo Forte — Todo compasso deve ter início com o tempo forte, portanto a barra de compasso só está bem colocada quando vem antes do som mais acentuado. Os outros tempos do compasso são igualmente fracos em qualquer das fórmulas.

Divisão dos Tempos — Compassos Simples têm divisão binária dos tempos sendo a parte inicial do tempo, a parte acentuada. A segunda parte do tempo é fraca. — Compassos Compostos (unidade de tempo pontuada) têm divisão ternária, sendo a primeira parte forte seguida de duas partes fracas.

Palavras bem colocadas não terão as sílabas átonas associadas a notas mais acentuadas que as que correspondem às sílabas tônicas (vício comum em músicas folclóricas e sertanejas).

Exemplo:

Casinha Pequena: Tinha um coqueiro do lado... (melhor seria: Tinha ao lado coqueiro).

Índia: ...sangue tupi, tens o cheiro da flor. Vem que eu quero te dar...

Obs.: O grifo indica sílabas que recebem acento forçado pelas notas acentuadas.

Em Música, a expressão objetiva da duração dos sons é feita pelo uso das figuras e pausas. A expressão objetiva da altura dos sons é feita pela posição das notas na pauta e determinada com mais precisão utilizando as claves. O Compasso deve ser a expressão objetiva do ritmo através das fórmulas de compasso e barras bem aplicadas. Infelizmente isto nem sempre ocorre. Algumas vezes o próprio compositor deixa de refletir o suficiente para colocar a barra na posição correta ou escolher a fórmula ideal para representar objetivamente o ritmo de sua música.

O compasso quaternário costuma ser mal interpretado acarretando certa confusão. Qualquer fórmula de compasso quaternário, simples ou composto, deve indicar 1 tempo forte seguido de 3 tempos fracos. Quando o 3º tempo é forte como o 1º, a indicação correta deveria ser: 2 compassos binários com uma nova barra antes do falso 3º tempo. Quando o 3º tempo é mais acentuado que o 2º e o 4º, mas não tão forte (*mf*) como o 1º, a fórmula correta é binária com os tempos convertidos em partes de tempo; assim a falsa acentuação do 3º tempo passa a funcionar como legítima parte forte do 2º tempo.

Sintomas de ritmo mal expresso podem ser: a incidência de barras antes de pausas. Ou notas fracas como as prolongadas por ligadura, ou ainda acentuação frequente em outro tempo do compasso sem ser o 1º — único tempo realmente acentuado. Além da dificuldade para bem adaptar letra à música cuja grafia não expressa com clareza a cadência que lhe é própria, afeta também sua interpretação. Acompanhante e regente deveriam perceber o problema e mesmo sem modificar a escrita, substituir mentalmente a indicação incorreta pela certa. O regente que não faz coincidir o som acentuado com seu gesto mais enfático, está simplesmente abanando a mão e confundindo aqueles que ele conduz.

3.4.1 Fraseologia Musical

Outro aspecto importante é reconhecer os limites da frase musical. (São palavras de GOUNOD). Por si só, os sons não constituem a música, assim como as palavras isoladas não constituem a linguagem. As palavras, somente quando unidas entre si por um vínculo lógico respondendo às leis do entendimento, formam uma proposição, uma frase inteligível. Acontece o mesmo com os sons que devem obedecer a certas leis de atração, de inter-relação — que são as que regulam sua sucessiva ou simultânea produção — para converter-se realmente, em uma idéia musical. E só então que passam a pertencer ao domínio da arte.

Os sons se agrupam em células que associadas vão formar as frases e períodos da música. Na combinação das duas linguagens o número de sílabas do verso poético deve corresponder ao número de sons para que o pensamento se complete ao mesmo tempo.

O ponto de partida para a frase musical é o motivo. O Motivo equivale à palavra na poesia. Seu centro de gravidade é o tempo forte do compasso. Há normalmente o mesmo número de motivos e compassos. A diferença é que o compasso tem início no tempo forte, enquanto o motivo, estruturado na relação arsis/tesis (impulso/repouso), costuma terminar no tempo forte (repouso). Motivo de uma nota só — será formado pela nota do tempo forte.

Quando ele tem várias notas pode conter uma ou mais palavras, mas a palavra não deve ser cortada pelo motivo. O 1º motivo combinado com mais um ou dois motivos formam a meia-frase. Esta pode vir seguida de uma ou duas meias-frases formadas por dois ou três motivos. A menor frase terá 4 motivos (2 meias-frases binárias — frase quadrada); e a maior, terá 9 motivos (3 meias-frases de 3 motivos); no 1º caso só combinação binária, e no 2º caso só combinação ternária. A mescla de combinação binária com ternária pode formar frases de 5, 6, 7 ou 8 motivos (combinações assimétricas). A 1ª frase pode vir seguida de uma ou duas frases que respondem à 1ª, completando o período musical. A combinação dos períodos forma a obra musical.

Quando o verso tem mais sílabas que as notas da frase musical, torna-se necessário o uso de contração (geralmente forçada), ou as sílabas excedentes invadem notas de outro elemento da frase musical. As divisões mais enfáticas da música são: o fim do período ou o fim da frase. São divisões menos enfáticas: a separação dos motivos que formam a meia-frase, e a que ocorre entre uma meia-frase e outra. Mesmo assim a sensação é mais ou menos incômoda sempre que uma palavra é cortada por uma dessas divisões

3.5 O aspecto sonoro na linguística.

A obra literária molda-se sobre uma série de sons dos quais emerge o significado. Em algumas obras o estrato sonoro é mais apagado; em outras, mesmo as de prosa, ele atrai a atenção e constitui a parte integrante do efeito estético. É necessário distinguir entre execução e esquema sonoro. O estudo do ritmo e da métrica não pode fundar-se nas declamações individuais; também não é o caso de se analisar o som separado do significado. Sozinho, o som pouco ou nenhum efeito estético produz. O estrato sonoro é variado e importante, quando concebido como parte integrante do poema como um todo. O som tem um elemento inerente e um elemento relacional. Inerente é o aspecto da individualidade de um som, digamos “a”, que não pode ser mais nem menos do que ele é. As distinções qualitativas, as inerentes, são a base para os efeitos da “musicalidade” ou “eufonia”. As distinções relacionais fornecem as bases para o ritmo e o metro: o tom, a duração dos sons, a acentuação, a frequência das recorrências, que são distinções quantitativas. Esta distinção isola um grupo de elementos aos quais os formalistas russos dão o nome de “orquestração”, visando enfatizar que a qualidade sonora é o elemento manipulado pelo escritor, cabendo ainda incluir aqui a noção de “cacofonia”, utilizada por alguns escritores.

Entre os artifícios da orquestração, há necessidade de distinguir entre esquemas sonoros (repetição de qualidades de sons idênticos ou associados), de um lado, e de outro, o uso de sons expressivos e a imitação de sons. Há a distinção possível entre os sons colocados perto uns dos outros, no mesmo verso; entre aqueles que ocorrem no começo de um grupo e no fim de outro; no fim de um verso e no começo do próximo; no começo dos versos(anáfora) ou em posição final (rima).

A rima é apenas um dos vários exemplos de repetição; fenômenos análogos como

aliteração e assonância devem ser parte integrante de seu estudo. Tais efeitos são variáveis de uma língua para outra, visto que cada um tem seu próprio sistema de fonemas. São necessários significados, contexto e “tom” para transformar sons linguísticos em fatos artísticos. A rima tem uma função meramente eufônica numa repetição (ou quase) de sons. A função estética mais importante da rima é a função métrica, ao assinalar a conclusão de um verso e representar o princípio organizador dos padrões de estrofes. Contudo, a rima tem significado e integra-se fundamentalmente a todo o caráter de uma obra poética. Por ela, as palavras são relacionadas por conexões ou por contrastes. Os vários aspectos da função semântica distinguem-se, ao analisarmos se as sílabas que rimam estão no sufixo, no radical da palavra ou em ambos. Podemos saber qual é a relação semântica entre as palavras ligadas pela rima, isto é, se pertencem ao mesmo contexto semântico ou se, ao contrário, surpreendem precisamente pela associação ou justaposição de esferas semânticas completamente divergentes.

Dos esquemas sonoros, em que é importante a repetição de uma qualidade vocálica ou consonântica (aliteração), devemos separar a questão da onomatopeia, que remete ao conceito místico de correspondência entre som e significado, efeito utilizado brilhantemente por alguns autores, mas menosprezado por alguns lingüistas modernos.

Nesse campo, é necessário distinguir três graus: A imitação propriamente dita (cuco); a pintura sonora, que é a reprodução de sons naturais por meio de sons da fala (frio), num contexto em que as palavras por si mesmas não sendo onomatopaicas, são integradas numa estrutura sonora; finalmente, num nível superior, o simbolismo sonoro ou metáfora sonora. Teríamos como exemplo disso um estudo de Maurice Grammont que classifica: as vogais claras são adequadas a exprimir pequenez, rapidez, élan, graça e ideias semelhantes. As palavras têm, em sua fisionomia, um simbolismo sonoro mais penetrante que a onomatopeia.

Para Wellek & Warren (1971, p. 70) Não existe dúvida de que as combinações e associações sinestésicas se introduzem em todas as línguas e que estas correspondências têm sido – e com muita razão – exploradas e trabalhadas pelos poetas. (...), mas as associações fundamentais entre vogais palatais (‘e’ e ‘i’) e os objetos delgados, rápidos, claros e brilhantes e – noutro exemplo – entre as vogais velares (‘o’ e ‘u’) e os objetos volumosos, lentos, sombrios e escuros, podem ser provadas por meio de experiências acústicas. Também as obras de Carl Stumpf e Wolfgang Köllner mostram que as consoantes podem ser divididas em escuras (labiais e velares) e brilhantes (dentais e palatais). Esse estudo baseia-se em semelhanças entre os espectros de som e de cor.

De um lado existe o problema linguístico geral de som e significado; por outro, o

problema a destacar de sua exploração e organização na obra de literatura, este último, inadequadamente estudado.

O ritmo é um fenômeno linguístico geral. Pode ser abordado em relação à periodicidade (metro) ou, de forma mais lata, apoiada em investigações de Sievers. Nestas, entram as configurações não recorrentes dos movimentos, permitindo o conceito de ritmos individuais da fala e uma larga variedade de fenômenos musicais (cantochoão e músicas exóticas, por ex.), a cadência individual e toda a prosa. Alguns investigadores veem no ritmo da prosa apenas o aspecto distinto da “cadência”, nas orações interrogativas e exclamativas, uma questão de melodia. O ritmo artístico em prosa pode ser descrito como uma organização de ritmos da fala corrente; difere dela por possuir uma maior regularidade na distribuição dos acentos, mas que não deve atingir o isocronismo (regularidade de intervalos de tempo entre os acentos rítmicos). Existe uma escala de gradações para a prosa que vai desde arrítmica até a rítmica, que se aproxima da regularidade do verso. Um exemplo disso é o “verseto” (uma de cada duas sílabas tônicas é acentuada com mais força, levando à semelhança com o verso dipódico).

Para Wellek & Warren (1971, p. 72) “o valor artístico da prosa rítmica é ainda discutido e discutível. A maioria dos leitores modernos – em conformidade com a preferência a favor da pureza dos gêneros – gostam mais de uma poesia poética e de uma prosa prosaica.”

A métrica também apresenta diferentes abordagens. Para a métrica gráfica, o metro é simplesmente uma questão de som; existe um esquema métrico, concebido como implícito ou subjacente ao próprio poema. A métrica musical parte da premissa de que o metro na poesia é análogo ao ritmo na música. A métrica acústica, hoje largamente respeitada, baseia-se em investigações objetivas e emprego de métodos científicos, como a utilização do oscilógrafo. Ela define claramente os elementos distintos, constitutivos do metro, mas não é um método completo porque o tempo da linguagem em verso é um tempo de expectativa, que nem sempre corresponde a uma exatidão das medidas.

Tanto a métrica musical quanto a acústica apresentam a limitação de basear-se exclusivamente no som, elidindo o sentido .

Os formalistas russos tentaram lançar fundamentos inovadores para a métrica. Consideram o “pé” inadequado, uma vez que existe poesia sem “pés”.

Também o isocronismo tem aplicação limitada e não pode ser medido de forma objetiva. As teorias anteriores, para eles, não alcançam definir a unidade fundamental do ritmo poético.

Assim, concebem, numa visão gestáltica, que a unidade fundamental do ritmo não é o “pé” e sim o verso, , no qual cada acento tem suas peculiaridades conforme a posição que ocupa no verso, seja 1º, 2º, 3º... Aplicam métodos estatísticos ao ritmo do poema e à fala e entendem o poema “como um complicado esquema contrapontual entre o metro sobreposto e o ritmo da fala ordinária, sendo o poema uma “violência organizada” exercida sobre a linguagem cotidiana. Distinguem entre esquema (estático e gráfico) e impulso (dinâmico e progressivo).

Embora não seja suficiente para dar conta das questões relativas na diversidade das línguas, essa visão restabeleceu o contato com a linguística e com a semântica. Som e metro fazem parte da totalidade da obra de arte literária.

A questão da métrica musical foi especialmente estudada, e aplica-se sobretudo, à língua inglesa. Apresenta um interessante conceito. A cada sílaba é atribuída uma nota musical de altura não designada.

A duração da nota é determinada de forma arbitrária que coloca em correspondência uma sílaba longa e uma mínima; uma sílaba semi-longa e uma semínima; uma sílaba breve e uma colcheia e assim por diante. Os compassos são contados desde uma sílaba acentuada até a acentuada seguinte e a velocidade da leitura é indicada por meio da escolha entre os compassos 3/4, 3/8 e, mais raramente, 3/2.

Mediante esse sistema é possível representar um pentâmetro em uma pauta musical. Segundo essa teoria a distinção entre jambo e troqueu teria que ser completamente reinterpretada, caracterizando-se o jambo apenas por uma anacruse que se considera extramétrica, ou contada com o verso precedente.

Neste capítulo podemos concluir que através da ideia inicial de Peirce foi possível a análise musical de letras de peças transformando os signos linguísticos em signos musicais, ou seja, transformando o código musical não verbal em códigos linguísticos verbais, também sobre a questão da acentuação métrica através da prosódia musical e textual foi algo que podemos perceber de relevante, de apoio à fundamentação teórica e explicativa para o desenvolvimento desta pesquisa. No próximo capítulo será tratada a análise semântico lexical, estrutural e tradutória do movimento da cantata 147 do Bach.

4. ANÁLISE COMPARATIVA

4.1 Análise metodológica e resultados da letra *Jesus alegria dos homens* em seus aspectos: Equivalência Estrutural, Semântico-Lexical e Tradutória das versões.

Título:

Título em alemão: Jesus **bleibet**¹ meine² Freude³

Tradução literal do alemão: Jesus continua sendo **minha** alegria

Título em Inglês: Jesu Joy Of Man's desiring

Tradução literal do Inglês: Jesus, Alegria dos Homens

Versão portuguesa: Jesus, alegria **dos homens**

- Paráfrase e omissão
- O “minha”, atua no texto como pronome possessivo, antes do substantivo “alegria” dando a ideia da importância individual e dando ênfase para ele, para o receptor.
- “Dos Homens”, como locução adjetiva, após o substantivo, deu-se a ideia genérica do termo, não destaca um ou outro.

Primeira frase:

Alemão (A): Jesus bleibet meine Freude

Tradução literal do alemão (TLA): Jesus **continua sendo** minha alegria,

Inglês (I): **Jesu**, joy⁴ of⁵ man's⁶ desiring⁷,

Tradução literal do Inglês (TLI): Jesus, alegria dos homens

Versão portuguesa (VP): **É** Jesus minha alegria

¹ Habitar

² Minha

³ Alegria

⁴ Alegria, prazer, v:

⁵ de, da, do

⁶ Homem

⁷ Adj. desejo, vontade, v: desejar, querer desejando

- Paráfrase e omissão
- *Continua sendo –aspecto verbal durativo que se transformou no “é”, ou seja, já era e continua sendo, isto é, dá a ideia de um presente histórico contínuo indeterminado.*
- Na versão em Alemão o termo “bleibet” significa “é” dando a ideia de permanência e afirmação no presente e na versão para o Português foi traduzido por “continua sendo” por opção do tradutor. Aí temos um exemplo de como a versão e ou tradução fica nas mãos do tradutor, tendo o mesmo que atuar no texto de forma independente podendo trazer a mensagem da outra língua positivamente ou negativamente.
- A vírgula colocada após Jesu indica a elipse do verbo ser, ou seja, O que era mais importante: o verbo ou o fato?
- Quando falamos, Jesus, Alegria dos Homens, foi dado um aposto, isto é, uma explicação do termo anterior.
- O “É”, do É Jesus minha alegria, indica que ele não é só hoje a alegria, dando uma ideia histórica de passado, presente e futuro. Também este “é” dá a ideia imperativa, afirmando que é Jesus a minha alegria. Ele acaba fazendo um jogo de aspecto verbal.

Segunda frase:

A: meine⁸ herzens⁹ trost¹⁰ und¹¹ Saft¹²,

TLA: o conforto e a seiva¹³ do meu coração

I: Holy¹⁴ Wisdom¹⁵, Love¹⁶ most¹⁷ bright¹⁸;

TLI: Santa sabedoria, o amor mais brilhante;

VP: Meu prazer consolo e paz

⁸ Minha

⁹ Coração

¹⁰ Consolação

¹¹ e

¹² Suco

¹³ Líquido que circula no organismo vegetal.

¹⁴ Santuário, adj. santo, sagrado.

¹⁵ Sabedoria, prudência, juízo, sagacidade.

¹⁶ Amor, paixão, afeto, v: amar, adorar, querer.

¹⁷ A maioria, o máximo, adj. o mais, adv. muitíssimo.

¹⁸ Claridade, fulgor, adj. brilhante, claro, vivo

- Paráfrase, trancição e deslocamento
- Santa Sabedoria é a paz, por isso, é o amor mais brilhante que engloba o conforto, o prazer e o consolo.
- O conforto traz prazer e consolo. E a seiva que segundo o dicionário Aurélio é líquido que circula no organismo vegetal, dando a ideia de conforto resultando no prazer da versão. A paz também acaba sendo um resultado do prazer e do consolo.
- “prazer, consolo e paz”, três substantivos para qualificar o sentimento para com Jesus e, o qual, a versão do Inglês, traz apenas locuções adjetivas qualificativas.

Terceira frase:

Jesus **wehret**¹⁹ **allem**²⁰ **Leide**²¹,

Jesus **refreia**²² a **minha** tristeza,

Drawn²³ **by**²⁴ **Thee**²⁵, **our**²⁶ **souls**²⁷, **aspiring**²⁸

Desenhada por Ti, **nossas** almas aspirantes²⁹

Ele as **dores alivia**

- Deslocamento, paráfrase, omissão e condensação
- Aspirante - Que aspira ou absorve, segundo o dicionário Aurélio. Então podemos concluir que o “absorver” a tristeza vem a ser o aliviar da dor. Deixando muito próximas as versões do Alemão com a versão patenteada do Português.
- No Alemão há a expressão “wehret allem” que quer dizer força “afasta toda a dor” foi substituída por “as dores alivia”.

¹⁹ Proibir

²⁰ Todos

²¹ Sofrem

²² Reprimir, dominar

²³ Desenhado, tirado, puxado, indeciso.

²⁴ Adj. perto, próximo, pré. por, através, até.

²⁵ Te, contigo, a ti

²⁶ Nosso, nossos.

²⁷ Almas

²⁸ Adj. aspirante, ambicioso, v: aspirar, desejar.

²⁹ Que aspira, absorve.

- A substituição da versão em Alemão do substantivo próprio “Jesus” para a versão em Português pelo pronome “ele” é um procedimento usual em traduções e versões na tentativa de fugir da redundância.
- A versão do Inglês faz questão de mostrar o pronome “nossas” antes do substantivo “almas” apontando claramente para quem está destinada a mensagem, ou seja, “a nós todos”, este entendimento se dá tanto na versão em Inglês quanto a sua tradução, e na versão patenteada em Português também, já a versão em Alemão traz o pronome “minha” mudando a ideia genérica para uma delimitada e individual.

Quarta frase:

er³⁰ ist³¹ meines³² Lebens³³ Kraft,

Ele é a força da minha vida³⁴

Soar³⁵ to³⁶ uncreated light³⁷.

Faz Soar a luz brilhante

E minha alma satisfaz

- Paráfrase, transferência e decimação
- Em Alemão a palavra “Kraft” significa força, vigor, acentuando assim a versão em Alemão como mensagem mais próxima da Língua Alemã.
- O pronome “Ele” nos faz buscar no sentido textual quem é o “ele” dito na frase; já na versão em Português, se for levar em conta apenas o sentido do verso e não do texto, a versão fica sem interpretação, fazendo o sujeito textual “Jesus” ficar oculto.
- Quem faz soar? Novamente retornamos ao pronome “ele”, neste caso sendo manifestado pelo verbo.

³⁰ Ele

³¹ É

³² Minha

³³ Vida

³⁴ Vigor

³⁵ Planar, elevar-se.

³⁶ Para

³⁷ Luz, iluminação, v; iluminar, ascender, adj. leve, claro.

- O pronome “minha” sempre presentes nas versões do Alemão e do Inglês nos remete à ideia do pensamento individual novamente, ou seja, o egocentrismo acima do querer geral.

Quinta frase:

meiner³⁸ Augen³⁹ Lust⁴⁰ und⁴¹ Sonne⁴²,

É o deleite⁴³ e o sol dos meus olhos,

Word⁴⁴ of⁴⁵ God⁴⁶, our⁴⁷ flesh⁴⁸ that⁴⁹ fashion'd⁵⁰,

Palavra de Deus, nossa carne que formou,

É Jesus meu sol fulgente⁵¹

- Paráfrase, decimação transcrição e omissão
- “Deleite”, segundo o dicionário Aurélio, pode ser entendido por gozo íntimo e suave, prazer intenso, pleno; delícia, então, a omissão deste termo na versão em Português faz-se por menos descrito o prazer de estar com Jesus e o fato de Ele ser o “sol dos meus olhos” ou “meu sol fulgente”.
- Novamente as versões em Alemão e Português individualizam a ação através da colocação do pronome “meu” e “minha”, enquanto a versão em Inglês a generaliza através do pronome ‘nossa’.
- A retórica do colocar ou ocultar o sujeito a qual se comenta ainda é fato quando na versão do Alemão se oculta o sujeito iniciando a frase no imperativo afirmando que

³⁸ Minha

³⁹ Olhos

⁴⁰ Luxúria

⁴¹ E

⁴² Sol

⁴³ Gozo íntimo e suave, prazer intenso

⁴⁴ Palavra, termo, v: formular, redigir

⁴⁵ De, do, da

⁴⁶ Deus, ídolo, v: endeusar

⁴⁷ Nosso, nossos

⁴⁸ Carne, corpo, raça, sensualidade, humanidade.

⁴⁹ Adv. tão, de tal modo, p: que, esse, c: para que, de modo que.

⁵⁰ Formar, moldar, maneira, estilo, hábito

⁵¹ Que fulge

“é” o deleite, enquanto na versão em Português se diz claramente quem é o deleite, “É Jesus meu”.

Sexta frase:

meiner⁵² Seele⁵³ Schatz⁵⁴ und⁵⁵ Wonne⁵⁶;

O tesouro e a grande felicidade da minha alma

With⁵⁷ the⁵⁸ fire⁵⁹ of⁶⁰ life⁶¹ impassion'd⁶²,

Com o fogo e a paixão pela vida

Meu tesouro permanente

- Paráfrase, condensação e resignação
- A troca de toda uma explicação como o fato de Jesus ser a grande felicidade da minha vida, como diz a versão do alemão pela palavra “permanente” apenas é algo relevante na análise comparativa desses dois versos, visto que a versão Alemã não temporizou a grande felicidade, até quanto ela dura? Já a versão na língua Portuguesa afirma que ela é “permanente”.
- Como em poucos casos, na versão em Alemão e em Português, a palavra “tesouro” aparece, mas com significados iguais porém com significantes diferentes, na versão alemã não há qualificações para este “tesouro”o deixando como unidade, já na versão em português existe uma adjetivação a este “tesouro” no caso a palavra “permanente” dando a ideia infinita dessa adjetivação.
- Nas três versões analisadas se fazem sinônimas as palavras “tesouro e fogo” trazendo a ideia da valorização da figura de Jesus.**Sétima frase:**

darum⁶³ lass⁶⁴, ich Jesum⁶⁵ nicht⁶⁶

⁵² A minha

⁵³ Alma

⁵⁴ Tesouro

⁵⁵ E

⁵⁶ Felicidade

⁵⁷ Com de

⁵⁸ O, a, os, as

⁵⁹ Fogo, v. incendiar, disparar, despedir, arder, inflamar

⁶⁰ De, do, por

⁶¹ Vida, existência, conduta

⁶² Apaixonar, exaltar

⁶³ Sobre

⁶⁴ Deixar

⁶⁵ Jesus

⁶⁶ Não

Por isso, eu não deixarei ir Jesus
 Striving⁶⁷ still⁶⁸ to⁶⁹ truth⁷⁰ unknown⁷¹,
 Lutando ainda desconhecida a verdade
 Eu por isso o seguirei

- Resignação e paráfrase
- Na versão Alemã o verbo “lass” está negado e significa “deixar”, então na versão para o Português do Alemão dá-se o sentido de que eu não deixarei Jesus ir, ou seja, não permito que ele vá, mas na tradução literal na Língua Alemã isso se expressa como “por isso deixo eu Jesus não”.
- “drum” monossílabo e que na estrutura alemã é a forma sintética de “darum” dissílabo, acredita-se que por uma questão de métrica optou-se por colocar “darum” no lugar de “drum”.
- A versão em Alemão sempre mostra quem é o sujeito ao qual o texto se refere, diferenciando esta versão das outras que raramente trazem o nome “Jesus” ou é claro em apontar o sujeito referido no texto.
- O artigo “o” na versão em Português apontando o sujeito textual “Jesus” é algo bem presente em versões em geral e principalmente na versão em Língua Portuguesa.
- A versão em Alemão, sempre mais explicativa, diz “Não o deixarei ir” já na versão em Português, porém, com a característica concisa, individual e resumida, traduz todo o trecho citado anteriormente como “o seguirei”, ou seja, resume a ideia que quem nunca o deixa, o segue para sempre.

Oitava frase:

aus⁷² dem⁷³ herzen⁷⁴ und⁷⁵ Gesicht⁷⁶.

⁶⁷ Lutar, empenhar-se

⁶⁸ Adv. ainda, apesar, acalmar, silenciar, silêncio, calma.

⁶⁹ Para, a, de, por, sobre.

⁷⁰ Verdade, realidade.

⁷¹ Desconhecido, estranho.

⁷² A partir de

⁷³ O

⁷⁴ Coração

do meu coração e da minha presença.

Soaring⁷⁷, dying⁷⁸, round⁷⁹ Thy⁸⁰ throne⁸¹.

Galopante, morrendo por volta do teu trono.

E jamais o **deixarei**

- Deslocamento, transcrição e resignação
- Na versão em Português o verbo “deixar” foi colocado neste verso, já o mesmo verbo foi posto no verso anterior.
- Na versão em Alemão “Herzen” é o substantivo coração e aqui está no caso genitivo, com a tradução “do coração”, sua forma primária é “Herz” no caso nominativo significando coração.

⁷⁵ E

⁷⁶ Face

⁷⁷ Elevar-se, planar

⁷⁸ Morrer

⁷⁹ Arredondar, completar, curvar, sussurar, Adv. em volta, ad. redondo, completo, contínuo, cheio, autêntico, genuíno.

⁸⁰ Teu

⁸¹ Trono

Texto original em Alemão⁸²

Jesus bleibet meine Freude,
 meines Herzens Trost und Saft,
 Jesus wehret allem Leide,
 er ist meines Lebens Kraft,
 meiner Augen Lust und Sonne,
 meiner Seele Schatz und Wonne;
 darum lass' ich Jesum nicht
 aus dem Herzen und Gesicht.

Wohl mir, dass ich Jesum habe,
 o wie feste halt' ich ihn,
 dass er mir mein Herze labe,
 wenn ich krank und traurig bin.
 Jesum hab' ich, der mich liebet
 und sich mir zu eigen giebet,
 ach drum lass' ich Jesum nicht,
 wenn mir gleich mein Herze bricht.

- O texto em Alemão, segundo a sua tradução oficial, é extremamente individualista, estrapolando em pronomes possessivos, trazendo a importância a cada um.
- O verbo “ser” presente sempre na versão do Alemão, dá a ideia de duração contínua de passado, presente e futuro.
- Segundo o levantamento em alemão, algumas palavras são prolongadas por conta da métrica.

⁸² CANTATA: Jesus alegria dos homens. **Teuministerio.com**, [c2000?]. Disponível em: <http://www.teuministerio.com.br/BRSPBPBRAIPD4/vsItemDisplay.dsp&objectID=319D1299-31BC-49A6-84610B77DBF591C9&method=display>>. Acesso em: 21 set. 2010.

Texto em Português - versão do alemão⁸³

Jesus continua sendo minha alegria,
o conforto e a seiva do meu coração
Jesus refreia a minha tristeza,
Ele é a força da minha vida
É o deleite e o sol dos meus olhos,
O tesouro e a grande felicidade da minha alma,
Por isso, eu não deixarei ir Jesus
do meu coração e da minha presença.

Bem-aventurado sou, porque tenho Jesus.
Oh, quão firmemente eu o seguro,
Para que traga refrigério ao meu coração,
quando estou triste e abatido.
Eu tenho Jesus, que me ama
e se confia a mim.
Ah! Por isso não o deixarei,
Mesmo que meu coração se quebre.

- Uma versão com linguagem rebuscada e não muito clara, realmente o tradutor atuou sobre esta versão através de métodos que trazem a ideia da tradução literal.

⁸³ CANTATA: Jesus alegria dos homens. **Teuministerio.com**, [c2000?]. Disponível em: <http://www.teuministerio.com.br/BRSPBPBRAIPD4/vsItemDisplay.dsp&objectID=319D1299-31BC-49A6-84610B77DBF591C9&method=display>. Acesso em: 21 set. 2010.

Jesus Alegria dos Homens – Inglês

Jesu Joy Of Man's Desiring

Jesu, joy of man's desiring,
 Holy Wisdom, Love most bright;
 Drawn by Thee, our souls, aspiring,
 Soar to uncreated light.
 Word of God, our flesh that fashion'd,
 With the fire of life impassion'd,
 Striving still to truth unknown,
 Soaring, dying, round Thy throne.

Through the way where hope is guiding,
 Hark, what peaceful music rings!
 Where the flock, in Thee confiding,
 Drink of joy from deathless springs.
 Theirs is beauty's fairest pleasure;
 Theirs is wisdom's holiest treasure.
 Thou dost ever lead Thine own
 In the love of joys unknown.

- Versão também rebuscada como o original em alemão, de difícil tradução e adequação na língua meta.

Jesus Alegria dos Homens – Tradução do Inglês

Jesus, alegria dos homens
 Santa sabedoria, o amor mais brilhante;
 Desenhada por Ti, nossas almas aspirantes,
 Faz soar a luz brilhante.
 Palavra de Deus, nossa carne que formou,
 Com o fogo e a paixão pela vida,

Lutando ainda desconhecida a verdade,
Galopante, morrendo por volta do teu trono.

Por meio do caminho onde a esperança é guia,
Ouça, que pacífica música toca!
Quando o bando, em ti confidencias,
Bebida da alegria de primaveras menos mortas .
A Beleza deles é mais justa do que o prazer;
a santa sabedoria em forma de tesouro.
E conduzir a sua
No amor de alegrias desconhecido.

- Esta versão na Língua Portuguesa provida da versão em Inglês, ficou quase sem entendimento, pois, na fonte original, a tradução estava exageradamente palavra por palavra, até mesmo parecendo ser traduzido por um tradutor eletrônico, tendo falta de coerência e coesão textual.

Texto na Língua Portuguesa⁸⁴

Jesus, alegria dos homens

Tradução J.W. Faustini, 1960.

É Jesus minha alegria
Meu prazer consolo e paz
Ele as dores alivia
E minha alma satisfaz

É Jesus meu sol fulgente
Meu tesouro permanente
Eu por isso o seguirei

⁸⁴ CANTATA: Jesus alegria dos homens. **Teuministerio.com**, [c2000?]. Disponível em:

<<http://www.teuministerio.com.br/BRSPBIPBRAIPD4/vsItemDisplay.dsp&objectID=319D1299-31BC-49A6-84610B77DBF591C9&method=display>>. Acesso em: 21 set. 2010.

E jamais o deixarei

- Esta versão foi a patenteada pelo ECAD do Brasil como a ser usada por coros e conjuntos vocais que cantem na Língua Portuguesa este trecho da cantata 147 do Bach. Atualmente os grandes e mais famosos coros brasileiros executam esta versão da Jesus Alegria dos Homens.

Por meio das análises acima relacionadas foi possível a compreensão das perdas e ganhos de uma mensagem de acordo com suas versões. Através da análise semântico lexical foi possível visualizar mais de perto a linha de compreensão do trabalho dos tradutores partindo da mensagem original das versões aqui apontadas e, também os modelos de tradução usados segundo Gottlieb (1992).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho de conclusão de curso foi possível pesquisar instrumentos que fundamentassem a análise comparativa da peça erudita “Jesus Alegria dos Homens, nos eixos Alemão, Inglês e Português, investigando e comparando o campo semântico lexical das versões citadas além das considerações quanto à semiótica, prosódia e métrica contidas no texto.

Como curiosidade de sanar as problemáticas das versões desta peça analisada e pela simpatia absoluta com o seu compositor é que resolvemos estudá-la mais cientificamente e tornar público através desta monografia os resultados obtidos.

Com isso, foi possível desempenhar uma análise tradutória seguindo os padrões de Gottfried 1992, com os quais, através de seus modelos tradutórios, foi possível analisar suas versões.

Para que esta pesquisa fosse mais aplicada foram necessários um estudo histórico e bibliográfico do compositor da peça Johann Sebastian Bach e da época em que ele viveu, também da peça analisada e seu tipo de composição, que aqui, no caso, foi a cantata número 147, feita em 1716 na Alemanha, das 303 cantatas compostas em sua existência. Como dados e fontes de pesquisa para a análise, levamos em consideração teses de vários teóricos da tradução e suas definições do ato de traduzir através de artigos científicos, livros, dissertações de mestrado e doutorado, monografias, sites e demais materiais impressos na área da linguística, tradução e música. Através da análise comparativa nas línguas alemã, inglesa e portuguesa foi possível mostrar as diferenças evidentes das versões e a distorção, muitas vezes, da mensagem da Língua de Partida (Alemã). Também os conflitos quanto a estrutura linguística usada nas diferentes manifestações das versões analisadas. Finalizando o estudo, foi possível comentar sobre o estudo da semiótica voltado à música e sua cooperação para a análise do texto musical adjacente ao texto linguístico e suas diversas formas de atuação nestes textos. Também, a questão da intervenção da métrica quanto ao encaixe da letra na música foi um fato relevante na pesquisa, visto que, a primeira intenção na elaboração deste estudo foi detectar as problemáticas da prosódia e sua adequação nos signos musicais. Através do levantamento bibliográfico analisado e apontado neste trabalho de conclusão de curso foi possível constatar a importância de estudos na área da semiótica e métrica musical, visto que são escassas as pesquisas e material bibliográfico nesta área.

Acreditamos que por conta de ser necessário não só o conhecimento linguístico para este tipo de análise, mas também o conhecimento musical, é que existem poucas pesquisas

desenvolvidas nesta área, e, para tanto, almejamos que mais pesquisadores possam vir a interessar-se por esta linha de pesquisa para maiores esclarecimentos e prováveis faltas de explicação que possam ter surgido na leitura deste trabalho acadêmico, também, para que, através da semiótica e estudos da prosódia, possamos delimitar e traçar inúmeras linhas de pesquisa nesta tão ampla, necessária e carente área de pesquisa.

REFERENCIAS

- ARROJO, R. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1993.
- AZEVEDO, R. Apresenta Jesus bleibet meine Freude .**Wikipedia.org**, c2006. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jesus_bleibet_meine_Freude>. Acesso em: 3 out. 2010.
- AZZI, N. O aspecto sonoro. **Recantodasletras.uol**, c 2009. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/teorialiteraria/1679437>>. Acesso em: 21 set. 2010.
- BARBOSA, H. G. **Procedimentos técnicos da tradução**: uma nova proposta. Campinas: Editora Pontes, 1990.
- BEDUSCHI, C. Prosódia musical e sintaxes. **Músicaseprosodias.blogspot**, c2009. Disponível em: <http://musicaseprosodias.blogspot.com/2009/10/prosodia-consiste-na-pronuncia-correta_03.html>. Acesso em: 5 out. 2010.
- BENJAMIN, W. **A tarefa do tradutor**. In. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1978.
- CAMPOS, G. **O que é tradução?** 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CANTATA: Jesus alegria dos homens. **Teuministerio.com**, [c2000?]. Disponível em: <<http://www.teuministerio.com.br/BRSPBPBRAIPD4/vsItemDisplay.dsp&objectID=319D1299-31BC-49A6-84610B77DBF591C9&method=display>>. Acesso em: 21 set. 2010.
- CATFORD, J.C. **Uma teoria lingüística da tradução**. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.
- FAUSTINI, João. **Os céus proclamam IV volume**. São Paulo: Coral religiosa Evelina Harper, 1980. 1 partitura (7 p.). Coral e Orquestra.
- GOTTLIEB, H. Subtitling – A New University Discipline. In: _____ **Teaching Translation and Interpreting**. Training, talent and experience. Edited by Cay Dallerup and Anne Loddegaard. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia, 1992, pp. 161-169.
- HISTÓRIA da música ocidental. **Portaldeeducacaomusicalcp2.mus.br**, [c2000?]. Disponível em:

<http://www.portaledumusicalcp2.mus.br/Apostilas/PDFs/7ano_08_HM%20Ocidental.pdf>
Acesso em: 17 set. 2010.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOHANN Sebastian Bach. **Emdiv.com**, c2010. Disponível em:
<<http://www.emdiv.com.br/pt/arte/geniosdaarte/262-toda-a-genialidade-de-johann-sebastian-bach.html>>. Acesso em: 17 set. 2010.

MARTINE. J. L. Uma possível teoria semiótica da música (Pautada logicamente em C. S. Peirce). **Atravez.org.br**, [c2000?]. Disponível em:
<http://www.atravez.org.br/ceam_5/teoria_semiotica.htm> Acesso em: 14 set. 2010.

MORAES, J. Jota de. O que é música. Editora Brasiliense. São Paulo, 1983

NATTIEZ, J.J. **Fondements d'une sémiologie de la musique**, Paris: UGE, 1975.

PEIRCE, C.S. **Semiótica e Filosofia**, trad. Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hesenberg, São Paulo: Cultrix, 1984.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**, trad. José Teixeira Coelho Neto, São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEIRCE, C.S. **The Writings of C.S. Peirce: a Chronological Edition**, ed. M.H.Fish et alli, E.C.Moore et alli and C.J.W.Kloesel et alli, Bloomington: Indiana University, 1982.

RANSELL, J. **Three Kinds of Representation: the Iconic Sign, the Symbolic Sign, the Indexical Sign**, in: C. Peirce: the Idea of Representation, PhD Dissertation, New York: Columbia University, 1966.

RIBEIRO. A. A versão de músicas: Uma tentativa de análises da versão do inglês da música "Garota de Ipanema" de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. **Unasp-ec. edu.br**, c2002. Disponível em: <www.unasp-ec.edu.br/biblioteca/tcc/arquivos.../tcc.../tccandrea.doc>
Acesso em: 21 set. 2010.

SOCIEDADE BACH DO BRASIL. Obra de Bach. **Bach-brasil.com**, c2008. Disponível em:
<<http://www.bach-brasil.com/index.php?page=opera>>. Acesso em: 5 out. 2010.

THEODOR, Erwin. **Tradução:** ofício e arte. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

ANEXO A - Cantata nº 147 de Johann Sebastian Bach, *Jesus, alegria dos homens*.⁸⁵

⁸⁵ FAUSTINI, João. *Os céus proclamam IV volume*. São Paulo: Coral religiosa Evelina Harper, 1980. 1 partitura (5 p.). Coral e Orquestra.

ANEXO B - Cantata nº 147 de Johann Sebastian Bach, *Jesus bleibet meine Freude*.⁸⁶

⁸⁶ FAUSTINI, João. *Os céus proclamam IV volume*. São Paulo: Coral religiosa Evelina Harper, 1980. 1 partitura (7 p.). Coral e Orquestra.

Jesus bleibet meine Freude

From Cantata No 147

J. S. Bach (1685-1750)

M

P

5

S

A

T

B

8

Je - sus blei - bet mei - ne Freu - de,

Je - sus blei - bet mei - ne Freu - de,

Je - sus blei - bet mei - ne Freu - de,

Je - sus blei - bet mei - ne Freu - de,

M

P

simili

simili

simili

simili

14

mei - - nes Her - - zens Trost und Saft,
mei - - nes Her - - zens Trost und Saft,
8 mei - - nes Her - - zens Trost und Saft,
mei - - nes Her - - zens Trost und Saft,

The musical score for measures 14-18 consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in G major and 4/4 time. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

19

8

The musical score for measures 19-23 shows the vocal parts and piano accompaniment. Measures 19-21 have rests in the vocal staves, while the piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic pattern. Measures 22-23 show the vocal parts re-entering with the lyrics.

24 *cresc.* *f*

Je - sus weh - ret al - lem Lei - de, er ist

cresc. *f*

Je - sus weh - ret al - lem Lei - de, er ist

cresc. *f*

8 Je - sus weh - ret al - lem Lei - de, er ist

cresc. *f*

Je - sus weh - ret al - lem Lei - de, er ist

30

mei - - nes Le - bens Kraft,

mei - - nes Le - bens Kraft,

8 mei - - nes Le - bens Kraft,

mei - - nes Le - - bens Kraft,

Musical score for measures 35-39, featuring four staves with rests.

Musical score for measures 35-39, featuring piano accompaniment with treble and bass clefs.

Musical score for measures 40-43, featuring vocal lines and piano accompaniment.

mei - - ner Au - - gen Lust und Son - ne,

mei - - ner Au - - gen Lust und Son - ne,

8 mei - - ner Au - - gen Lust und Son - ne,

mei - - ner Au - - gen Lust und Son - ne,

Musical score for measures 40-43, featuring piano accompaniment with treble and bass clefs.

44

cresc.

mei - - ner See - - le Schatz und

cresc.

mei - - ner See - - le Schatz und

cresc.

8 mei - - ner See - - le Schatz und

mei - - ner See - - le Schatz und

49

cresc.

Won - ne, da - - rum

cresc.

Won - ne, da - - rum

cresc.

8 Won - ne, da - - rum

Won - ne, da - - rum

53

lass ich Je - sum nicht, aus dem

lass ich Je - sum nicht, aus dem

8 lass ich Je - - sum nicht, aus dem

lass ich Je - - sum nicht, aus dem

58

Her - - zen und Ge - - sicht.

Her - - zen und Ge - - sicht.

8 Her - - zen und Ge - - sicht.

Her - - zen und Ge - - sicht.

62

8

67

8