Universidade de Brasília
Instituto de Letras – IL
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET
Curso de Letras/Tradução Espanhol

Francimar Lopes do Carmo

A tradução de:
Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana.

Brasília - DF
2015

Universidade de Brasília
Instituto de Letras – IL
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET
Curso de Letras/Tradução Espanhol

Francimar Lopes do Carmo

A tradução de: Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana.

Projeto Final do Curso de Tradução Espanhol, apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Letras/Tradução Espanhol pela Universidade de Brasília (UnB).
Orientador: Profª. Drª. Lucie Josephe de Lannoy

Brasília - DF
2015

Folha de aprovação

A tradução de:
Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana.

Projeto Final do Curso de Tradução julgado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Letras/Tradução Espanhol.
Área de Concentração: Tradução de Textos Técnicos e Científicos.

_____
Francimar Lopes do Carmo

Projeto Final aprovado em: _____ / _____ / _____

_____
Profª. Drª. Lucie Josephe de Lannoy.
(Orientadora – LET/UnB)

Banca Examinadora: _____
Profª. M.Sc. Magali de Lourdes Pedro.
(Membro Interno – LET/UnB)

Banca Examinadora: _____
Prof. Dr. Edson Dias Carvalho.
(Membro Externo – IDA/MUS)

_____
Profª. Drª. Lucie Josephe de Lannoy
(Coordenadora do Curso (LET/UnB)

A todos aqueles que, de forma direta ou indireta, me apoiaram e encorajaram, dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, que me proporcionou a oportunidade e condições para trilhar por este caminho, o caminho do saber.

Ao prezado professor Edson Dias Carvalho, do Departamento de Música do IdA/UnB.

À Professora Lucie de Lannoy, minha orientadora, agradeço a atenção e apoio irrestrito durante as disciplinas cursadas no decorrer do curso, bem como em todo o período que abrangeu a construção deste trabalho. Suas valiosas dicas e pontuais observações enriqueceram sobremaneira e me encorajou para chegar até este momento.

Aos prezados professores: Alba Elena Escalante Alvarez, Alicia Silvestre Miralles, Gleiton Malta Magalhães, Júlio César Neves Monteiro, María del Mar Paramos Cebey, Sandra María Pérez López, e Magali de Lourdes Pedro, pelo profissionalismo, competência e empenho, que tornaram agradáveis e proveitosos o período da minha passagem pela Universidade de Brasília.

Aos meus familiares, em especial aos meus queridos pais, Sr Francisco Lopes do Carmo e Dª Maria do Céu Roque do Carmo, pelo exemplo de dignidade, retidão de caráter, confiança e amor.

Aos prezados companheiros da SG8/SGEx, pelo apoio, incentivo, apreço e confiança.

Meu agradecimento especial à minha eterna companheira e esposa Marcilene Ferreira Lopes, e aos meus queridos filhos Francimar Lopes do Carmo Júnior e Marcylle Gárdene Ferreira Lopes, pelo incentivo e compreensão, durante todo o período da minha ausência do nosso convívio familiar durante as incontáveis horas às quais dediquei a este curso.

“Meu pensamento tradutório é fundamentalmente musical. Para mim, o original que eu traduzo é como a partitura que o pianista realiza em som. DANILO NOGUEIRA”

RESUMO

O presente trabalho, que compõe o Projeto Final exigido como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Letras/Tradução Espanhol, da Universidade de Brasília (UnB), sob a orientação da Profª. Drª. Lucie Josephe de Lannoy (UnB/LET) consiste na tradução para português de um texto de especialidade técnica da área da música. O trabalho está inserido nos Estudos descritivos da Tradução focados no processo, possui caráter prático e teórico e propõe reflexões acerca das semelhanças encontradas no processo de execução instrumental, campo da experiência profissional vivenciada pelo autor, que é músico. Como referencial teórico-metodológico, são mencionadas especialmente as contribuições de João Azenha Júnior (1997, 1999, 2010, 2013), Berman (1971) e Headland, Pike & Harris, (1990). Esse trabalho se apoiou também em outros campos do conhecimento como é o caso da antropologia musical e organologia. O texto de partida é uma publicação que tem por título: Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana, da Revista Musical Chilena Vol. 67, nº. 219, de janeiro de 2013. O artigo traduzido tem como autores José Pérez de Arce e de Francisca Gili, e discute questões relacionadas ao sistema elaborado por Erich Von Hornbostel e Curt Sachs em 1914 para a classificação de instrumentos musicais, um dos mais completos existentes e de abrangência internacional.

Palavras-chave: Tradução, organologia, antropologia musical, cultura.

RESUMEN

El presente Proyecto Final, exigido como requisito parcial para la obtención del grado de Licenciado en Letras/Traducción Español, de la Universidad de Brasilia (UnB), bajo la orientación de la Profª. Drª. Lucie Josephe de Lannoy (UnB/LET) consiste en la tradución al portugués de un texto de conocimientos técnicos en él área de música. El trabajo se inserta en los Estudios de Traducción descriptiva focados en el proceso, hay carácter práctico y teórico y ofrece reflexiones sobre las semejanzas encontradas en el proceso de ejecución instrumental, campo en el que tiene experiencia profesional el autor de este trabajo, que es músico. Como marco teórico y metodológico, se mencionan especialmente las contribuciones de João Azenha Júnior (1997, 1999, 2010, 2013), Berman, (1971) y Headland, Pike & Harris, (1990). Este trabajo también se apoyó en otros campos del saber, como la antropología musical y el área de la organología. El texto de partida es una publicación que lleva por título: Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana, de la Revista Musical Chilena, vol. 67, nº 219, de enero de 2013. El artículo traducido es obra de José Pérez de Arce y de Francisca Gili, y se basa en el sistema desarrollado por Erich Von Hornbostel e Curt Sachs em 1914 para la clasificación de los instrumentos musicales, uno de los más amplios que existen y de alcance internacional.

Palabras clave: Traducción, organología, antropología musical, cultura.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO..... 1
2.DISCUSSÃO..... 10
2.1. O PENSAMENTO ORGANOLÓGICO E A TRADUÇÃO..... 13
2.1.1. MÚSICA, TRADUÇÃO E CULTURA..... 12
3. USO DE TERMINOLOGIA NO TEXTO DE CHEGADA..... 13
2.1.2. ASPECTOS CULTURAIS NO TEXTO DE PARTIDA E SEU TRATAMENTO TRADUTÓRIO..... 14
2.2. TRADUÇÃO DE TEXTOS DE ÁREA ESPECIALIZADA..... 15
2.2.1. RELATÓRIO..... 18
4. TEXTO DE CHEGADA..... 19
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 43
6. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA..... 44

TEXTO DE PARTIDA Volume complementar

ANEXOS.....

1. INTRODUÇÃO

Sendo a tradução uma prática já exercida desde os primórdios da humanidade, diversos são os meios empregados para o exercício desse ofício. Em função da crescente demanda pelo aprimoramento, programas e *softwares* de tradução são lançados no mercado, que tem sido o maior difusor de interação de trocas e informações culturais entre pessoas em todos os tempos. No entanto, a prática confirma que para se traduzir não há regras, sendo possível a tradução de um texto utilizando-se apenas do conhecimento e da experiência própria. Durante o curso de Letras Tradução/Espanhol tive a oportunidade de conhecer diversas situações vivenciadas por tradutores no exercício diário de seus ofícios.

As valiosas palestras e seminários apresentados por meio das disciplinas de tradução durante as semanas acadêmicas serviram de incentivo para que eu pudesse moldar aos poucos, minha personalidade como tradutor. Ao contrário do que muitos pensam, a tradução é o resultado de uma série de fatores relacionados às questões lingüísticas, culturais, psíquicas e sociais, que estão em constante inter-relação, e requer do tradutor a utilização de múltiplas habilidades, conforme pude comprovar durante as fases do curso. Destaco uma experiência que presenciei certo dia, durante uma aula de História da Música Brasileira, na UFPB, contada pelo saudoso Professor Gerardo Parente, que relatou para a turma uma situação vivenciada na década de 70. Na ocasião, ele foi designado como pianista assistente, para acompanhar a renomada pianista Magdalena Tagliaferro em viagem de turnê pelo nordeste.

O professor Gerardo teria que tocar algumas músicas com a convidada. Tendo em vista o pouco tempo que dispunha para o estudo e preparo das músicas, se viu obrigado a realizar algumas mudanças e ajustes técnicos, sem o auxílio do instrumento, em pleno trem, apenas olhando a partitura. Lembro-me da primeira aula de teoria da tradução, quando a professora, após a apresentação de cada aluno fez a seguinte pergunta para a turma: o que vocês entendem por tradução? Por alguns segundos houve silêncio, uma vez que naquele meio havia alunos com os mais diferentes níveis de entendimento para responder aquela pergunta.

Naquele momento escutamos algumas definições. Recordo-me de ter respondido: “traduzir é passar de uma língua para outra”! O tempo foi passando e pude comprovar que a tradução não envolve simplesmente o tradutor e o seu dicionário. Como músico que sou, pude compreender que tal processo é similar à preparação de um instrumentista que recebe uma partitura desconhecida, e decide executá-la, ou seja; deverá realizar minucioso estudo sobre a obra antes de iniciar o contato com o instrumento, somente após esse conhecimento prévio estará em condições de dar tratamento musical respeitando, sobretudo, a intenção do autor, independentemente da cultura ou país a que pertença. Lembrei-me da experiência contada pelo professor Gerardo. Logo, uma leitura prévia que se faz para a interpretação de uma

partitura de determinada obra musical faz parte da conduta do tradutor ao pensar o transporte de material textual, uma vez que a escolha de elementos que vão constituir a tradução ou a interpretação é levada em conta na hora da realização da tarefa por ambos os profissionais.

> Todas as formas linguísticas são símbolos e não, as próprias coisas. Não são signos convencionais, mas sons que com as coisas e os conceitos representados se encontra numa verdadeira relação – se podemos chamá-la assim – mística, uma relação mediada pelo espírito do qual elas surgiram e continuam a surgir; sons que por assim dizer contêm os objetos da realidade dissolvidos em idéias e, de um modo que devemos considerar ilimitado, podem modificar, determinar, separar estabelecer relações. (Humboldt 2010 [1816]:107,109).

Analisei traduções e análises comparativas, sobre diferentes métodos adotados por tradutores, no entanto, durante o meu processo de preparação para os exercícios com os textos inéditos imaginava como se estivesse fazendo uma leitura à primeira vista, de uma partitura, que teria que interpretar. Com auxílio dos professores e a participação nas oficinas de tradução, a prática me possibilitou a percepção do desafio, empenho e dedicação a que se submete o tradutor por ocasião de suas escolhas. Estou certo de que não é apenas a busca pelo término de mais um texto traduzido que importa para o tradutor, senão o esmiuçar em busca de um resultado por ele esperado, quando da extração e transporte de verdadeiras cargas de cultura, linguagem e saber, exatamente como a música, que é para mim, uma eterna tradução.

> Música, principalmente os clássicos, tem muito que ver com tradução, definida no seu sentido mais lato, que inclui a interpretação. É por isso que a gente muitas vezes se refere ao executante de uma obra como *o intérprete*. Um intérprete de música clássica está preso à partitura: ao tocar Beethoven, toca o que Beethoven escreveu, nota por nota, e espera-se que toque todas as notas sem adicionar nem subtrair uma só. Traduz em sons o que está no papel. (Danilo Nogueira, Fev 2012).

Em 2012, participei de uma oficina, que teve por nome de “tradução com boemia”, como parte da disciplina “Tradução de Textos Especializados”. A apresentação consistia em uma entrevista para alunos e convidados tendo como pano de fundo a realização de uma tradução intersemiótica. No palco, um casal de atores encenava um romance, onde o homem declamava para a mulher versos de uma música do compositor Martinho da Vila. A fim de descrever aquela cena, me foi pedido criar uma melodia no clarinete, meu instrumento à qual executei simultaneamente à leitura do texto. Concentrei-me na leitura do poema lido, e adaptei a linguagem verbal, à música, a fim de transmitir para a platéia, o diálogo que ocorria entre os atores. Para minha surpresa, no final da apresentação alguns colegas me perguntaram: como você encontrou aquela música? Ela tinha tudo a ver com a cena...

> Na tradução intersemiótica, quanto maior for à distância entre as linguagens analisadas, maior é o distanciamento entre os produtos finais das análises destes signos, impossibilitando de se dizer as mesmas coisas com linguagens diferentes (Carneiro, 2012).

Na história dos povos, o fenômeno da transferência de costumes, crenças e tradições, que atravessam gerações ao longo dos séculos. Essa transferência se deu, inicialmente, a partir da criação das variadas línguas, conforme a passagem do texto bíblico do Antigo Testamento escrita no livro de Gênesis (11,1-9). De acordo com o relato bíblico, a existência de tantas e variadas línguas deu-se graças a "Torre de Babel", que teria sido construída pelos descendentes de Noé na Babilônia. Eles tinham a intenção de fazer uma torre e, com ela, chegar até o céu. Deus percebeu que, sendo eles um único povo e falando a mesma língua, não teriam limites e tentariam contra Ele.

Como castigo, o Senhor confundiu-lhes as línguas e às espalhou pela Terra. A narrativa bíblica da "Torre de Babel" ilustra a angústia dos homens frente a tantos e tão diferentes modos de se comunicar. Segundo o linguista francês George Steiner, em "*Depois de Babe"*, não há nada em um idioma que o torne o mais viável para uso em determinada localidade. No entanto, reconhece que, "o fato de que milhares e milhares de línguas diferentes e mutuamente incompreensíveis foram e são faladas em nosso pequeno planeta é uma expressão clara do enigma profundo da individualidade humana, da evidência biogenética e bissocial de que não existem dois seres humanos inteiramente iguais.

"O evento de Babel confirmou e internalizou a interminável tarefa do tradutor" (2005: 72). Esse feito corrobora com a necessidade da tradução como difusor de cultura, uma vez que as diferentes línguas faladas pelos povos carecem de harmonia, sobretudo, quando se relacionam entre culturas e estilos diversos, para as quais foram criadas estratégias para transferência de suas evoluções. Steiner concorda que a diversidade de idiomas representa um fator negativo: "Longe de ser econômica e demonstravelmente vantajosa, a imensa quantidade e variedade de línguas, aliadas ao fato da mútua incompreensão, constituem um poderoso obstáculo ao progresso material e social da espécie" (Revista UFG / Junho 2006 / Ano VIII. n°1).

Isto não ocorre com a música, onde o processo do fazer musical se renova, mesmo em meio à grande diversidade de textos de música em todos os tempos e épocas. Como seria a comunicação para a pessoa surda sem a tradução de Libras? Ou se não houvesse partitura em braile para um músico cego? Um coral com utilização de Libras é uma forma de contato que se pode proporcionar ao surdo, para uma interação com a música. Ao longo da história da humanidade, os tradutores foram figuras centrais no desenvolvimento das civilizações.

O exercício da tradução sempre se fez necessário, nas mais variadas questões, entre povos de línguas diferentes, para promover o enriquecimento cultural e a integração entre os homens. Susan Bassnett, em seu livro Translation Studies (1991), afirma que as divisões da teoria, história e prática da tradução, embora interessantes, não garantem seu estudo diacrônico, uma vez que não permitem o estabelecimento de limites temporais. No entanto,

existem relatos de Cícero (55 a.C.), autor de uma das primeiras reflexões sobre a forma pela qual a tradução pode ser descrita, e de São Jerônimo (384 d.C.), autor da tradução da Bíblia para o latim, que já abordaram essa questão quando trouxe a público sua contribuição ao pensamento tradutório:

> O que homens como vós... Chamam de fidelidade em tradução os eruditos chamam de minuciosidade pestilenta... é duro preservar em uma tradução o encanto de expressões felizes em outra língua... Se traduzir palavra por palavra, o resultado soará inculto, e, se forçado por necessidade, altero algo na ordem ou nas palavras, parecerá que eu me distanciei da função do tradutor (CÍCERO citado por Milton, 1993:12).

Em O Poder da Tradução (1993), John Milton afirma que na chamada época Augustan (séculos XVII e XVIII), na Inglaterra, houve os primeiros movimentos sobre teorização do ato tradutório, uma vez que até então se realizava apenas a prática de traduzir obras, ou adaptá-las, para o inglês. Foi John Dryden o principal nome nesse período, que realizou valiosos comentários sobre tradução de poesia, estabelecendo também o paradigma triádico da tradução, composto pela metáfrase – tradução palavra por palavra –, pela paráfrase – tradução mais livre – e pela imitação (Milton, 1993:28). Cabe ressaltar que Jonh Dryden, no princípio de sua carreira, defendeu o meio termo; ou seja, para ele o tradutor deveria aproximar seu estilo ao do autor, fazendo escolhas, porém sem mudar o sentido do original.

Posteriormente, em um de seus prefácios, ele próprio assumiu ter infringido algumas das suas regras: “devo reconhecer que muitas vezes ultrapassei meu limite, pois não só fiz acréscimos como também omiti e até mesmo fiz algumas vezes, muito audaciosamente, elucidações de meus autores que nenhum comentarista holandês perdoaria” (Dryden, apud Milton, 1993 p. 28). Com o passar do tempo, Dryden passou a traduzir de diversas maneiras, pois seu objetivo era ser entendido pelo leitor. Nos períodos compreendidos entre os séculos XVII e XVIII (na França) e os séculos XVIII e XIX (na Alemanha), a questão em torno da tradução mais literal ou da tradução mais idiomática ocupou lugar de destaque.

De um lado estava o pensamento dos escritores franceses que, para conseguirem a clareza e beleza textual, faziam as alterações que julgavam necessárias a fim de que tudo pudesse ser entendido pelo leitor, o que fez surgir as *belles infidèles* (traduções belas, porém infiéis); do outro lado, os escritores alemães seguiam, com fidelidade, as formas morfológicas e sintáticas do original. De grande valia para essa discussão foi sem dúvida, a conferência realizada na Academia Real das Ciências de Berlim, em 1823, que discorreu “Sobre os Diferentes Métodos de Tradução”, Friedrich Schleiermacher, importante teórico e tradutor alemão, colocou em discussão uma das grandes dificuldades da tradução, concernente à questão de como passar algo para a língua materna, tendo em vista que tal ato depende de certa intimidade com a língua e o autor estrangeiros.

Para Schleiermacher, há dois caminhos que o tradutor pode seguir. O primeiro deles pressupõe que o leitor seja deslocado para ir ao encontro do texto/autor estrangeiro, enquanto que o segundo propõe o contrário, ou seja, o autor/texto estrangeiro torna-se familiar ao leitor. Sua defesa é pelo primeiro modelo de tradução, em oposição àquele em que o tradutor faz uma espécie de transposição lingüística e cultural do texto traduzido para a sua língua. De acordo com Schleiermacher, não há possibilidade de o tradutor fazer uso de ambos os caminhos, já que, a seu ver, esses são completamente diferentes entre si. Dessa forma, o resultado final de um trabalho que segue ora um caminho e ora outro pode, segundo ele, tornar-se não confiável.

"Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele. Ambos são tão diferentes um do outro, sendo que um deles tem de ser seguido tão rigidamente quanto possível do início ao fim. De qualquer mistura resulta necessariamente um resultado pouco confiável e é de se recear que autor e leitor se percam por completo. [...] Certamente, desse contraste esclarece-se logo o quão diferente deve ser o procedimento em todos os detalhes e como tudo seria incompreensível e impróspero caso se quisesse trocar de método no mesmo trabalho" (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 43).

Deste modo, revela-se uma mostra dos termos dicotômicos em que costuma ser colocada a tradução, e da estranheza que pode causar a utilização de procedimentos tradutórios diversos em um mesmo texto. No entanto, Schleiermacher, nessa mesma conferência, reconhece que a realização de tal tarefa é uma das principais dificuldades do tradutor. Nesse contexto, ele acredita ser esse um risco necessário para o enriquecimento de uma dada cultura/língua: "E tem de se admitir que fazer isso com arte e com medida, sem desvantagem própria e sem desvantagem para a língua, talvez seja a maior dificuldade que o nosso tradutor tem de superar. Esta empreitada parece o grau mais maravilhoso de rebaixamento para o qual um não mau autor pode transferir-se" (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 57).

"Se chegar o dia em que tivermos uma vida pública da qual, por um lado, deve desenvolver-se uma sociedade mais substanciosa e mais justa em relação à língua, por outro, será ganho um caminho livre para o talento do orador, então talvez nós necessitemos menos da tradução para o aperfeiçoamento da língua" (SCHLEIERMACHER, 2001p. 85). Pela tradução também recebemos grande parte das notícias internacionais, transmitimos e recebemos cultura, literatura, e os costumes de outros povos. Em tempos de significativo avanço da tecnologia, a tragédia grega, o teatro, a música e as artes continuarão sendo constantemente recontadas e imortalizadas ao perpassar das épocas e gerações movidas pelo inesgotável mar da tradução. Em meio ao crescimento da demanda de publicações

especializadas, o fazer tradutório ratifica o aumento no interesse pela descoberta de novas ferramentas que auxilie esta prática. Não sendo apenas uma mera passagem de códigos, regras e normatizações políticas de ordem mundial, o fazer tradutório nos remete a uma difícil construção, onde esse construir exige do tradutor, a habilidade para colocar ajustadamente, boa camada de arte, não bastando apenas transcrever ou copiar, o texto deve receber tratamento por meio da sensibilidade daquele que o recebe. Para DANILO NOGUEIRA (Ago 2014),

> Traduzir é ser conduzido numa dança. Cada dama dança de um jeito diferente, com um estilo e trejeitos exclusivos – marca de sua personalidade. Quando você traduz, coloca a sua personalidade ali, mas, do mesmo modo que todas as decisões principais já foram tomadas na dança, também já foram, quando o texto original foi feito. O cavalheiro, e também o texto original/autor, leva, conduz a dama, a tradução/tradutor, para onde quer. Nem todos os cavalheiros são hábeis, nem todos os textos e autores são geniais. Mas todos estão ali nos guiando, orientando, mostrando o caminho que a tradução e o tradutor têm que seguir. Em algumas vezes é fácil; em outras, exige horas de treino, prática, repetição.

Todos estes elementos descritos por Danilo estão presentes quando se escuta uma canção que nos é apresentada por mais de um intérprete. Quando se escuta a execução de uma obra musical por uma orquestra sinfônica conduzida pelo maestro Seiji Osawa, um dos maiores intérpretes da música clássica da atualidade, vê-se perfeitamente uma sintonia no conjunto. O mesmo pode não ocorrer caso a mesma obra seja executa por outro regente. A sensibilidade musical empregada por aquele que vier a reger será perfeitamente notada, mesmo que a referida obra tenha como ouvintes uma platéia de cegos. Lévi-Strauss descreve a oposição entre ruído/natureza e música/cultura: “a natureza produz ruídos, e não sons musicais, que são monopólio da cultura enquanto criadora dos instrumentos e do canto” (1991:30).

Conclui-se que, no universo da tradução, é característico o uso de elementos para corresponder ao próprio pensamento humano, dando lugar a uma superposição de elementos culturais. Pensamos metaforicamente e estas metáforas conceituais são explicitadas pela linguagem (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p. 358). Por um lado, as metáforas: comparação, contraste, analogia, fusão, identidade, etc. Por outro lado, o relato de dificuldades de tradução encontradas no próprio texto de partida, cuja tradução compõe este estudo, o que se torna relevante para melhor compreensão do leitor no texto de chegada.

O presente trabalho, que apresento como Projeto Final de Curso para a obtenção do grau de Bacharel em Letras/Tradução Espanhol, centra-se em um texto técnico, que tem por título “A tradução de: Clasificación de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana.”, para o qual proponho uma tradução para o português do

Brasil está inserido nos Estudos descritivos da Tradução, focados no processo e possui caráter teórico e prático. Possibilitará, ainda, a difusão de experiência vivenciada, para estudantes e profissionais da área da música. No texto descrevo minhas experiências como músico onde comparo o processo de tradução com a de um instrumentista que interpreta uma partitura. Menciono a importância da classificação de instrumentos musicais para antropólogos e etnomusicologistas. Cito as contribuições do tradutor Danilo Nogueira por meio de seus relatos de comparação entre música e tradução.

> "Meu pensamento tradutório é fundamentalmente musical. Para mim, o original que eu traduzo é como a partitura que o pianista realiza em som. (Danilo Nogueira 2010)"

O sistema propôs a utilização da característica física de produção do som como princípio básico para a divisão classificatória, em que se destacaram, a princípio, quatro categorias de instrumentos musicais: os idiofones, que são instrumentos cujo próprio corpo em vibração gera o som; os membranofones, em que o som é produzido pela vibração de uma membrana; os cordofones, cujo som é produzido pela vibração de cordas; e os aerofones, com som produzido pela vibração do ar.

O trabalho foi publicado em 1914, com o título "Systematik der Musikinstrumente", baseados nos quatro princípios de classificação iniciais propostos anteriormente por Victor Mahillon. Da proposta de seu predecessor o termo "idiofone" foi usado para evitar mal-entendidos em que a palavra "autofone" podia também significar um instrumento que tocava por si só (instrumentos mecânicos). Para que se tenha noção da concepção do pensamento de Sachs deve-se ter em mente que ele tornou-se doutor tanto em História da Arte como em História da Música. Convém destacar que além de sua proposta taxonômica, outras de suas contribuições apontam para o fato de afirmar que os instrumentos musicais ocupam uma posição de suma relevância na cultura humana.

Ele fez uso da Musicologia Comparada e da Etnologia, fazendo desses elementos objeto de estudo não apenas da consideração sistemática, mas, sobretudo, da História. Na concepção de Hornbostel, as artes se relacionavam entre si de maneira indissociável. Segundo Sachs, a teologia, assim como os estudos dos clássicos, teria sido os dois pilares da educação europeia durante a Idade Média e a Renascença. Consequentemente, os escritores se baseavam na Bíblia ou nos livros da Antiguidade.

Para mim, este trabalho contribuiu de modo que eu pudesse compreender as adaptações por que passaram esses instrumentos, descrever minhas experiências com tradução, bem como para compartilhar minhas escolhas e desafios com os quais me deparei, por ocasião da tradução do referido texto para o português. Pude observar que a semelhança envolve ambos os processos de tradução e interpretação musical De igual modo, o transporte

de cultura que alimenta leitores, editoras, e norteia escritores e tradutores conhecedores da área de música, ou não.

> Numa fase da sua vida artística, um maestro pode dar mais valor e querer ressaltar mais um determinado contracanto das violas, em outra pode achar que esse contracanto é menos importante do que parecia e o que merece destaque é o solo do oboé. Porque toda execução de uma peça musical é uma leitura e nunca se lê o mesmo texto duas vezes da mesma maneira. Experimente você, reler mais de uma vez alguma coisa que você leu há dez anos. Parece outro texto e você vai notar coisas que antes não tinha visto. Por esse motivo, você não pode traduzir o mesmo texto duas vezes da mesma forma Nogueira Danilo (Nov 2012).

A "Música é poesia elevada à sua potência máxima. Os anjos devem conversar em sons; os espíritos, em versos" (SCHUMANN, 1971:96 – "*Musik ist die höhere Potenz der Poesie; die Engel müßen in Tönen reden, Geisterin Worten der Poesie*"). Outro paralelo entre a tradução e a interpretação musical acontece quando o solista decide improvisar criando a sua própria interpretação para uma determinada música conhecida. Neste caso os escritos contidos na partitura passam a ser apenas um guia. Cabe também ao tradutor a decisão da forma com que vai desenvolver o seu ofício, se preso ao texto reproduzindo palavra por palavra, ou se resolve deixar as suas marcas.

> Música, principalmente os clássicos, tem muito que ver com tradução, definida no seu sentido mais lato, que inclui a interpretação. É por isso que a gente muitas vezes se refere ao executante de uma obra como *o intérprete*. Um intérprete de música clássica está preso à partitura: ao tocar Beethoven, toca o que Beethoven escreveu, nota por nota, e espera-se que toque todas as notas sem adicionar nem subtrair uma só. Traduz em sons o que está no papel Nogueira Danilo (2012).

O presente trabalho que tem como título "A tradução de: Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana" consiste de um texto técnico, para o qual proponho uma tradução para o português do Brasil. O foco do trabalho em tela é o sistema de classificação de instrumentos musicais desenvolvido por Curt Sachs e Erich Moritz Von Horbonstel (doravente, sistema SH) em 1914, usado universalmente até hoje. Os autores conduziram suas pesquisas por meio da organologia, o som enquanto fenômeno físico e, simultaneamente, inserido em concepções culturais, isto é, o som, como sendo "culturalmente organizado" pelo homem ("humanly organized sound", cf. BLACKING, 1973) como modelo para os dias atuais.

Apontar as semelhanças existentes no processo de interpretação musical e o ato tradutório, como oportunidade de melhorias para o aperfeiçoamento da tarefa de tradutores, uma vez que a experiência ora vivenciada pelo autor, não representa uma unanimidade. Nesse contexto, mencionarei entre outros assuntos, a importância da semiologia da música, na tradução de Curt Sachs e Erich Moritz Von Horbonstel, bem como, descrevo as semelhanças

por mim vivenciadas como instrumentista, ao deparar-me com o processo de tradução de textos realizados, durante os semestres do curso, o que me facilitou a tarefa de traduzir. O escopo do trabalho se restringirá ao estudo das dificuldades que vivenciei, durante o processo de tradução do texto de partida, escolhido, e por fim, descreverei com uma prática instrumental, minha maneira de conceber e interpretar o texto, por meio da execução de uma peça contemporânea de autor brasileiro, onde interajo com outro músico, a interpretação e semelhanças ao tocar/traduzir/compor.

Com relação aos objetivos específicos, acrescentamos:

1. Descrever relatos e opiniões de tradutores músicos, os fenômenos que decorrem do traduzir e da tradução, bem como a relação entre música e tradução. Abordar o uso de analogias e de elementos culturais que abrangem conteúdos musicais escritos ou traduzidos por pessoas conhecedoras ou não, visto que implicam uma reflexão mais apurada para resolver desafios concretos na tradução;
2. Enfatizar a importância da clareza da tradução na língua de chegada em todos os aspectos, sobretudo, quando o assunto é a classificação de instrumentos musicais, a exemplo do que ocorreu com os léxicos “idio e “auto”, no texto de partida;
3. Refletir sobre questões teóricas que envolvem tradução de textos técnicos e científicos, dentre aquelas que contribuem para a solução de dificuldades tradutórias na intenção de prover uma tradução que seja aceita pelos padrões culturais na língua de chegada.
4. Descrever e interpretar um dueto para dois clarinetes, a fim de tornar conhecido na prática, as escolhas que faz o músico ao interpretar um texto utilizando outro código, neste caso, notas musicais, por meio de uma tradução intersemiótica. Trata-se da apresentação de um diálogo para dois clarinetes. A obra, intitulada “Deboche para dois clarinetes e de autoria do compositor pernambucano Dimas Sedícias, pode resultar em objeto de pesquisas experimentais para este tipo de tradução, por parte músicos.

Com vistas às respostas aos objetivos gerais e específicos descritos no texto de partida, a primeira seção da discussão teórica traz uma abordagem sobre a semelhança entre os experimentos da organologia, e métodos de comparação utilizados na biologia, e uma reflexão mais sistemática sobre a problemática da tradução técnica com questões relativas ao plano lexical-terminológico, que enfatiza a prática que envolve as diferenças interculturais entre emissor e receptor. Para efeito de consulta, resolvemos manter todo o texto de partida disponível no anexo do presente trabalho.

2. DISCUSSÃO TEÓRICA

2.1. O PENSAMENTO ORGANOLÓGICO E A TRADUÇÃO:

Na formulação do processo de classificação de instrumentos musicais, Hornbostel e Sachs recorreram à ORGANOLOGIA – "termo criado em meados do século XX, para designar a disciplina voltada ao estudo dos instrumentos musicais e sua classificação de acordo com os períodos históricos e culturas" No período de 1319 a 1325, Jean de Muris (filósofo, matemático e teórico musical, francês) publicou vários escritos sobre novas tendências musicais de sua época. Estes escritos incluem notas sobre instrumentos musicais, agrupados em três diferentes maneiras de serem executados. São os instrumentos de sopro, de cordas e percutidos, que fazem parte das categorias descritas e abordadas no presente trabalho.

Sendo o som uma das expressões mais vitais e imateriais que o homem possui, o instrumento seria o objeto de culto mais potente. Por essa razão, o instrumento estaria segundo Sachs, no centro de toda a vida religiosa. Na unidade dos sentidos, a expressão acústica não seria apenas uma metáfora – no sentido tradicional de um mero enfeite –, mas sim algo essencial. Esta deveria ser a finalidade de uma Historiografia dos instrumentos musicais. O estudo dos instrumentos, porém, não seria apenas uma tarefa para músicos e pesquisadores de música. Eles faziam parte originalmente de um contexto global e constituíam ação religiosa e social no sentido mais puro do termo. Representariam imagens das antigas culturas. Métodos da biologia foram experimentados, na busca de comparações.

O grande achado metodológico do sistema SH é por sua vez o problema estrutural; a organização em famílias e subfamílias, no modo da "árvore filogenético-magnética", a grande descoberta científica do século XIX, baseada na evolução biológica e na filogenia dos seres vivos, com linhas de parentesco com ancestrais comuns. Ao aplicar este critério aos instrumentos musicais revelam-se (como em qualquer objeto cultural) uma série de problemas, como são as filogenias paralelas (como os tambores idênticos, fabricados separadamente na África e América), casos intermediários (com as flautas que não são fechadas nem abertas, mas "semifechadas"), os cruzamentos entre dois tipos filogeneticamente diferentes (como o tambor chocalho).

> Diferente da invenção explícita de híbridos (ver, por exemplo, Cavour 2003), existe muitos exemplos tradicionais de mestiçagem cujo caso SH recomenda definir sua dupla filiação, como é o caso das flautas transversais da Ásia oriental (421.121), cujo orifício lateral tapado com uma membrana firme, funciona como um mirlitón de cano. Rev. music. chil.vol.67 no.219Santiago ene.2013.

O maior desafio que a criação do sistema de SH teve que enfrentar foi sem dúvida decidir caso a caso que critérios deviam ser priorizados, dentre os possíveis. A decisão dos autores foi baseada em critérios simples. O princípio de organização que escolheram foi delimitado, em cada caso, com base na natureza do próprio grupo. Este tipo de decisão é bastante arbitrário. A título de exemplo, definir se é mais importante que um tambor seja aberto ou fechado, que possua uma ou duas membranas, ou que o seu corpo tenha determinada geometria, pode variar de um pesquisador para o outro. Provavelmente, o peso dos argumentos em prol de uma e outra decisão pode variar de um determinado lugar para outro.

A decisão tomada por Hornbostel e Sachs foi deixar este ponto em aberto. No entanto, apesar dos problemas descritos, dentro de suas margens e limitações de natureza operacional, o sistema funciona metodologicamente de forma muito eficiente, o que se expressa de várias maneiras. Em primeiro lugar, permite entender um instrumento musical como parte de projetos de um sistema acústico usado em diferentes épocas e lugares para conseguir resultados sonoros semelhantes. Assim sendo, ignorando o conceito de tendência, fazemos caso da possibilidade de ter dados úteis a respeito das culturas sonoras do passado à base de análise acústica do objeto.

Não cremos, portanto, que essa análise por si só seja útil, como defende HICKMANN (1900: 413-450, citado em MENDÍVIL 2000:17), levando em conta os problemas que aparecerão em relação a tocar. Rev. music. chil.vol.67 no.219 Santiago ene 2013. A vantagem é que o sistema de classificação torna mais compreensível a descrição da especificidade acústica de cada tipo organológico, mesmo para o leitor que não tenha conhecimento acústico, sonoro e musical. Existem casos em que esse projeto acústico é muito simples, mas de difícil descrição, como é o caso da flauta.

Em segundo lugar, permite que se utilizem os conceitos de grupo, família ou parentesco organológico e definir, de acordo com os parâmetros estudados, as tendências estético-sonoras de uma área cultural. Isto ajuda a identificar casos de convergência, mistura difusão, evolução, parentesco, divergência e inclusive as ausências (como é o caso da ausência dos cordofones na América pré-hispânica da América ou Europa idiofones no clássico). Em terceiro lugar, o sistema SH permite a identificação do princípio organológico com independência das características não sonoras. Ao fazer esta distinção entre as características que não interferem na produção do som (como no uso de ornamentação, por exemplo) daquelas características relacionadas com o som, permite detectar tipos organológicos que, de outro modo, permaneceriam ocultos após diferentes aparências estilísticas.

2.1.1. MÚSICA, TRADUÇÃO, E CULTURA.

Este capítulo aborda em linhas gerais, aspectos de estrutura teórica, pensamentos e concepções sobre o uso de elementos culturais que abrange conteúdos, escritos ou traduzidos por pessoas que dominam os mais variados conhecimentos. Quando se trata de texto é possível que ao realizar uma tradução que envolve o par espanhol/português possa tornar-se uma tarefa fácil do ponto de vista pragmático, ou meramente mecânica e simples, porém, especial atenção deve ser dada, sobre tudo, quando nas entrelinhas do texto aparece o aspecto cultural. Neste caso cabe ao tradutor total observância e responsabilidade com o encargo de sua tradução. Quando o assunto envolve interpretação musical o intérprete dispõe de maior liberdade do que o tradutor para realizar sua exibição.

Sendo a música uma linguagem universal, salve melhor juízo, a interpretação de diferentes estilos não causa interferências que possam prejudicar o intérprete, uma vez que, por meio da música as culturas se misturam. Segundo BLACKING (1973, p. 25), os termos dos estilos musicais se fundam: com importância destacável ao contexto cultural, pois "seus termos são aqueles da sociedade e da cultura, e dos corpos dos seres humanos que os escutam, criam e executam". Como ocorre na teorização da tradução, teóricos tendem por um lado a admitir distinção entre tradução técnica e literária, por outro, já aceitam que essa separação não é tão evidente na formação em tradução.

> As modas musicais mudam, assim como as modas tradutórias. As *belles infidèles* (a versão italiana é mais detalhada) já fizeram sucesso e até hoje não saíram de todo da moda. Eram traduções que ajustavam textos clássicos ao "gosto da época", talvez levando a domesticação a seus últimos extremos. Da mesma forma, quando Mendelssohn resolveu ressuscitar Bach, deu uma acertadazinha na orquestração, para adequar aos "ouvidos modernos". Hoje, produzimos instrumentos como se produzia na época de Bach, para conseguirmos um resultado semelhante ao que ele conseguia Danilo Nogueira (Nov 2012).

---

[1]Sobre a noção de equivalência, tal como desenvolvida na chamada Escola de Leipzig, cf., entre outros, os textos organizados por Cardoso et al (2009).

A discussão sobre essas dicotomias aparece em trabalho de autores mais recentes no contexto da área musical, ao trabalharem a dicotomia música/cultura, mostrando a existência de forte interação nestes campos e que a música não pode ser compreendida independentemente da cultura e da sociedade na qual ela é produzida, conforme o estudo de Feld sobre a música dos Kaluli da Nova Guiné (FELD, Steven, 1982, pp. 383-489).

> Os nexos entre música e mito são os pontos centrais deste estudo, que começa com uma análise estrutural do mito do pássaro *Muni*, no qual há uma transformação metafórica de homens em pássaros e a transferência de certas palavras Kaluli para o canto dos pássaros. Feld chega à constatação de que a metáfora da canção do pássaro constrói a música Kaluli, as melodias, por sua vez, apontando para o canto dos pássaros.

2.1.2. O USO DE TERMINOLOGIAS NO TEXTO DE CHEGADA.

O capítulo anterior abordou, entre outros aspectos, a questão do uso de elementos culturais que abrangem conteúdos musicais escritos ou traduzidos, por pessoas, conhecedoras ou não, peculiares ao sistema de valores da cultura de partida. Este capítulo destaca o uso de terminologias no texto de chegada e sua importância no contexto do sistema de classificação dos instrumentos, o que insere este assunto nas reflexões relacionadas à cultura e que estão inseridos nos Estudos descritivos da Tradução. Verifica-se, que a música abrange um vasto “vocabulário técnico” comumente utilizado por estudiosos, profissionais, amadores e leigos, o que faz da música um rico pólo cultural de irradiação de parte do saber espargido por meio da “tradução.

O sistema SH, colaborou para uma catalogação onde se pode com apenas o número de classificação, obter a informação desejada, dentro da ordem organológica dos instrumentos, por categoria e permite em pouco tempo ter a nomenclatura universal sobre cada um deles. O Clarinete, instrumento que integra o presente trabalho é um aerofone de palheta simples, dividido em cinco partes: boquilha (onde se encontra a palheta), barrilete, duas partes intermediárias e campana. É fabricado em ébano, ebonite, metal, plástico ou resina. O tubo é cilíndrico em todo seu comprimento e mede 67cm.

Sua apresentação acústica é de tubo fechado o que o faz produzir sons mais graves que os outros aerofones do mesmo tamanho. O clarinete mais comum é o clarinete soprano em Sibemol. Sendo comumente utilizado como solista por ser um instrumento expressivo o clarinete apresenta ao longo da sua extensão, que abrange do Mi2 ao Sol5 da escala geral, e possui timbres nitidamente diferentes distinguindo-se claramente o registro grave, do médio e do agudo.

2.1.3. ASPECTOS CULTURAIS NO TEXTO DE PARTIDA E SEU TRATAMENTO TRADUTÓRIO.

Este capítulo possibilita uma amostra específica de colocação temática para o leitor, que podem ser vistas como extralingüísticas. Na tradução técnica, essa fase da discussão se presta ao exame de propostas teóricas que tratam especificamente das questões de ordem cultural ou ideológica no processo tradutório, com foco na identificação e tratamento tradutório dos marcadores culturais presentes no texto de partida.

A partir desta abordagem foi possível verificar que a existência de marcadores culturais constitui um elemento de extrema complexidade, que pode se agravar em razão da escassez de modelos teóricos que mostrem procedimentos que norteiem a uma tradução adequada. CAROLINA ALFARO (2005) explica que, para TOURY, a cultura-alvo em geral determina a necessidade da tradução. Assim, textos traduzidos são produzidos para ocupar um lugar ou preencher algum vazio nesse sistema.

Mesmo quando uma cultura cujo idioma seja pouco falado fora de suas fronteiras suas obras nacionais devem ser traduzidas para fins de difusão internacional. A tradução só funcionará como tal se o sistema-alvo lhe atribuir esse uso. Logo, só será possível constatar que um texto recebe o tratamento de tradução a partir da cultura-alvo (p.41). Isso não significa, de modo algum, excluir o texto e a cultura de partida; há apenas uma inversão de prioridades e do ponto de partida das pesquisas.

Desse modo, à luz do desenvolvimento dos Estudos da Tradução a partir da segunda metade do século XX, época totalmente influenciada pela vertente da chamada funcional-cultural[1] —, houve assim uma mudança de paradigma conhecida por muitos pesquisadores como “virada cultural”, e em consequência as possibilidades de investigação nesse campo se diversificaram. Para apresentação da proposta de classificação dos instrumentos os autores basearam-se na tradução de Vega, à qual integrou algumas mudanças de natureza idiomática, a fim de esclarecer os significados propostos no original de Sachs-Hornbostel.

Essa posição de responsabilidade na administração de muitas variáveis redimensiona o papel do tradutor que, de diletante subjugado a uma visão de linguagem e de texto marcada pela parcialidade, passa a participante ativo no processo de tradução, nele atuando como “técnico”, como “especialista” para a produção de textos, cujo objetivo é viabilizar a comunicação entre culturas. A partir dessas observações gerais e apoiando-nos, sobretudo, em obras mais específicas e recentes sobre as implicações de ordem cultural na tradução, foi

---

[1]Abordagem que teve origem no bojo da escola Funcional-Cultural dos Estudos da Tradução na Alemanha, a qual foi recortada e adaptada por Azenha Jr. (2013) para aplicação à tradução técnica, a fim de proporcionar uma visão do tradutor técnico como intermediador cultural, e não um mero transcodificador linguístico, visto que as condições de recepção (função) da tradução na cultura de chegada também devem ser levadas em conta.

possível compreender o porquê que os autores fizeram uso da tradução de Veja, para o espanhol na subdivisão das classes dos instrumentos.

Diversos organólogos da América Latina têm aplicado este sistema para instrumentos arqueológicos ou etnográficos de diferentes localidades do continente. Destaca-se o trabalho de FERNANDO ORTIZ (1952), em Cuba, ISABEL ARETZ (1967), na Venezuela, BOLAÑOS (1978), no Peru, GUDEMOS (1988) na Argentina e ERNESTO CAVOUR (1994), na Bolívia, entre outros.

2.2. TRADUÇÃO DE TEXTOS DE ÁREA ESPECIALIZADA

Conforme a designação de alguns autores, as denominações de “texto especializado” (BERMAN, 1971), “texto técnico” (NEWMARK, 1981/1982), ou “texto pragmático” (AUBERT, 1996, 1998), são abrangidas algumas estruturas textuais. As abordagens feitas durante o processo tradutório, embora não sendo homogêneas, constituem uma tendência pela busca de adaptação às formas comumente aceitas na língua/cultura de chegada, como é o caso do tema abordado neste trabalho. Para delimitar os estudos no campo musical faz-se necessário, entre outros, o registro do uso de competências linguísticas, a fim de oferecer precisão na tradução da nomenclatura dos instrumentos, referenciados conforme Pag 20 do texto de partida, onde Victor Mahillon, em 1880, baseou-se na palavra grega “fono”, que significa “som”, para denominar os membramofones, que são instrumentos de percussão, e produzem som através da vibração de membranas distendidas.

Curt Sachs e Erich Moritz von Hornbostel, em 1914, com o título de “Systematik der Musikinstrumente” mudaram a denominação de Autófonos para idiofones, que é um instrumento musical em que o som é produzido pela própria vibração. É o próprio corpo do instrumento que vibra para produzir o som, sem a necessidade de nenhuma tensão. Ao assumir a raiz grega “idio”, “próprio”, em vez de “auto”, que significa “por si mesmo”, com objetivo de caracterizar a nomenclatura dos instrumentos. Tais cuidados evitaram o que hoje poderia se referir a outro instrumento de classificação, e resultaria em discrepância no aspecto cultural para a utilização daqueles instrumentos.

Transferindo este exemplo para o contexto da tradução, o processo tradutório pode ser descrito da seguinte forma: em primeiro lugar o tradutor imagina como um todo o funcionamento da estrutura sintática e o significado de palavra desconhecida ou frase da língua que vai trabalhar. Aqui, traduzir refere-se a um aspecto de parte de um texto técnico sobre um tema cultural não especializado, neste caso, a música.

RELATÓRIO

Com objetivo de explorar o assunto que abrange o trabalho em comento, para que eu

pudesse produzir um trabalho satisfatório, realizei uma análise em todo o texto de partida, levando em conta à sua contribuição para compreensão e posterior difusão dos assuntos nele abordado. Inicialmente observei que, de modo geral, como ocorre com os assuntos relacionados à arte, o texto se presta a colaborar por meio da classificação de determinados instrumentos musicais, que sejam "culturalmente organizados" pelo homem ("humanly organized sound", cf. Blacking, 1973), como modelo para os dias atuais. Ressalta-se que o modelo de classificação dos instrumentos musicais utilizado pelos autores já havia sido objeto de pesquisa e tradução em outras épocas.

A terminologia usada para qualificar os quatro modelos da pesquisa não resultou em dificuldades para a tradução que compõe este trabalho, uma vez que os termos em tela são comumente empregados no português do Brasil. A procura por uma caracterização das diferenças nos aspectos construtivos de cada modelo participante, de sua gênese, foi bastante relevante para que se estabelecessem relações entre nomenclaturas e classificações. As informações foram obtidas por meio de mecanismos como a organologia e a iconografia. Para alcançar os objetivos dos autores, destaca-se que os mesmos lançaram mão de fontes documentais e métodos práticos de classificação.

Em virtude da América Latina ter sido a área abrangida pelos autores Sachs & Hornbostel, para classificação dos instrumentos, a parte Sul Andina teve a divulgação dos instrumentos de cordas e sopro.

A partir das considerações de CABRÉ (2003), foi visto que as necessidades terminológicas da tradução também constituem uma boa amostra da diversidade de dados que a atividade tradutória requer para produção de um texto equivalente quanto ao conteúdo, mas correto e adequado em relação à expressão. Com efeito, este relatório pautou-se em verificar o tratamento tradutório aplicado, nas etapas pelas quais passou o texto de partida em suas diferentes fases de tradução desde o alemão, passando pelo inglês, espanhol e agora, ao português do Brasil. Os termos e expressões normalmente relacionados com a área da música, não representaram, algum grau de dificuldade.

A flauta "antara" ou samponha, da cultura aconcágua, de tubo complexo, de pedra, que possui extraordinária forma artesanal tanto visível como acústico muito acima dos demais artefatos produzidos por essa cultura, conforme descrito na p. 55 do TP. A referida flauta de denominada "antara" nos estudos de Etnoarqueo-musicologia andina insere-se organologicamente no grupo dos instrumentos aerófonos, categoria criada por SACHS & HORNBOSTEL (1992) que abrange todos os instrumentos de corda e sopro. Esse instrumento

é descrito na p. 43 do TP com o nome de “Quena”, nome esse utilizado também na América Latina e na Bolívia, “Zampoña”.

Esse instrumento se caracteriza pela união de diversas flautas individuais. Podem ocorrer múltiplas variações que, eventualmente, interferem na denominação da antara em diferentes regiões andinas como: siku no altiplano do lago Titicaca, zampoña nas áreas urbanas do Peru, Bolívia, Argentina, Chile, e rondador, no Equador etc. Optou-se pela nomenclatura “não tradicional” para não incorrer em equívocos terminológicos. Na delimitação das características de um estilo considerado tradicional, Borges (2008 apud Canclini, 2003) considerou conceitos provenientes das ciências sociais, os quais são aplicáveis à música. O tradicionalismo é hoje uma tendência em amplas camadas hegemônicas e pode combinar-se com o moderno, quase sem conflitos, quando a exaltação das tradições limita à cultura enquanto a modernização se especializa nos setores sociais e econômicos (Canclini, 2003, p.206).

Na definição de Olsen (2002: 20), a flauta de pã é um instrumento de múltiplos tubos com extremidades distantes fechadas, unidas em formato de balsa, sem canal de insuflação. As extremidades proximais são abertas, sem entalhes, é um instrumento que soa pelas extremidades, não possui furos de digitação, é similar às atuais e são denominadas de antara, rondador ou siku (constituído de duas metades) andinas e suas variantes.

A flauta de pã apresenta apenas uma fila de componentes. Quando possuem duas filas, uma principal e uma com ressonadores recebem a denominação de antara ou siku. Existem diversos tipos de zampoñas, ayarachis e rondadores que podem ter uma ou duas fileiras de tubos (Cavour, 2005: 254-55). É importante notar que não há vestígio de flautas de pã com ressonadores na parte intermediária inicial. Os dados arqueológicos e iconográficos nos mostram que os Mochicas e Nasca usavam exclusivamente antaras, de fila única. Os ressonadores começam a surgir no século X, na Costa Central do Peru, entre povos como os Chincha, Chancay e Pachacamac, e na serra entre os habitantes do altiplano do lago Titicaca (Bolaños, 1988: 42).

Em países como a Bolívia, Equador, Chile, e a Colômbia é grande a variedade de flauta de pã, uma vez que esse instrumento é bastante peculiar na cultura andina. Fabricada em diversos materiais e tamanhos, o nome do instrumento varia de acordo com a região, no entanto, ao buscar correspondente linguístico para descrição de seu formato, me chamou

atenção um caso em especial. Importa esclarecer que, apesar das poucas dificuldades encontradas em torno da tradução do termo disposto, o mesmo, não chegou a constituir obstáculo para a tradução. Para fins de reflexão, lembro que cabe ao tradutor ter cuidado e atenção redobrados por ocasião da montagem do corpus de pesquisa. No Perú, o item lexical “antara”, também significa o nome de um veículo da categoria dos SUV, muito utilizado, inclusive, no Brasil, conforme aparece em fóruns de dúvidas na Internet, onde foi encontrado aproximadamente 92.400.000 resultados (0,49 segundos). Para efeito de tradução destaco que a terminologia empregada para “corredera vocal”, no TP é pouco conhecido do ponto de vista do senso comum na LC, e pode perfeitamente ser traduzido por “fileira de tubos”. Tal vocábulo, caso não venha acompanhado do substantivo “instrumento”, o termo “corredera vocal” dificilmente poderá ser entendido na LC. A flauta de pã andina é conhecida como siku pela comunidade Aimará, como antara pelos Quíchuas, e zampoña pelos Espanhóis.

Os Sikus mais fidedignos ou “puros” são tocados em escala pentatônica, porém, existe uma característica comum de tocá-los: em par. Toca-se uma parte e alterna-se com a outra parte em conjunto. Essas partes são denominadas masculinas e femininas. Uma se chama ira, (a que guia) e a outra se chama arka (a que acompanha). O termo sikuri é usado nas comunidades bolivianas para o tocador de siku. Sikuriadas ou sikuriados são temas melódicos tocados somente com sikus. A metodologia adotada comprovou uma prática coerente com os pressupostos de Cabré (2003), visto que concordamos em que os termos devem ser observados em seu ambiente natural de ocorrência, ou seja, nos discursos especializados, não resultando suficiente, durante o ato tradutório, recorrer apenas aos conceitos nos dicionários.

Com relação ao uso do termo idiofones, que ao assumir a raiz grega “idio” como o próprio, em vez de “auto”, significa “por si mesmo”, o termo idio foi usado para evitar mal entendido por parte dos músicos, uma vez que a palavra autofone, podia significar também um instrumento que tocava por si só. Com base no exposto, constatou-se que o termo “antara” no TP, gera ambiguidade e poderá induzir o leitor ao erro. Com vistas a facilitar os estudos relacionados à classificação e a pesquisa sobre os instrumentos sonoros, é de suma importância que esses temas sejam mais explorados, sobretudo, os estudos dos achados musicais da cultura andina. A experiência que ora descrevo como tradutor até o presente momento salve melhor juízo, não reflete a opinião de todos os instrumentistas, no que diz respeito às semelhanças por mim reconhecidas no processo de tradução e a execução instrumental.

TEXTO DE CHEGADA

The Sachs-Hornbostel Classification System of Musical Instruments: a Review and Application from an American Perspective.

O Sistema de Classificação de Instrumentos Musicais de Sachs-Hornbostel: Revisão e Aplicação de uma Perspectiva Americana Por José Pérez de Arce Museu Chileno de Arte Pré-Colombiana, Chile jperezdearce@museoprecolombino.cl Francisca Gili[1]

Universidade Católica do Norte e Universidade de Tarapacá, Chilefrangili@hotmail.com

O sistema de classificação de instrumentos musicais desenvolvido por Curt Sachs e Erich Moritz Von Hornbostel em 1914, é universalmente usado até hoje. Neste artigo são analisadas as razões desta permanência e revisa-se em geral a história dos diferentes critérios utilizados para classificar os instrumentos musicais. Igualmente se explica, de acordo com a nossa experiência, o porquê o sistema de Sachs-Hornbostel nos parece o mais apropriado para a realidade americana, com ênfase na época pré-hispânica. São discutidos, os pontos fortes do sistema juntamente com suas deficiências, a metodologia de classificação e ordenação, de modo a esclarecer a sua utilidade como ferramenta metodológica. Nosso posicionamento é baseado em uma experiência de mais de trinta anos de pesquisa em organologia americana, o que permite indicar o potencial desse sistema para futuras pesquisas. Além disso, foram comparadas as características do sistema com as necessidades metodológicas que regulam o material organológico americano, em especial o arqueológico. Finalmente propõe-se uma atualização completa do sistema, onde se incluem novas variedades organológicas da área andina do sul. Manteve-se a estrutura original do sistema proposto pelos autores, para que continue sendo eficaz como um sistema universal e compatível com a referência utilizada em todo o mundo.

Palavras-chave: organologia, classificação de instrumentos musicais, metodologia organológica, música pré-hispânica, zona sul andina.

[1] Becaria MECESUP do Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Católica do Norte e a Universidade de Taparacá.

Revista Musical Chilena, Ano LXVII, janeiro-junho, 2013, Nº 219, pp. 42-80

The classification system of musical instruments created by Curt Sachs and Erich Moritz Von Hornbostel in 1914 is still the most widely used around the world. In this article the reasons of the permanence of this system are analyzed along with a brief revision of the history of other systems of classifying musical instruments. On the basis of our experience we explain the reasons for considering the Sachs-Hornbostel system as the most appropriate for the study of the American musical instruments, especially those from the pre-Columbian period. The

strengths and weaknesses of the system along with its methodological structure are discussed so as to clarify its usefulness as a methodological tool. After thirty years studying the organology of the American instruments we feel in condition to delineate the possibilities of this system in future research studies. The main characteristics of this system are contrasted with the requirements of the organology of the American instruments especially those found in pre Hispanic archaeological sites. Finally an updating of the whole system is proposed in which new organological varieties of the South Andean zone are included. A special care has been taken to maintain the original structure established by the authors, so that the system will remain useful as a universal tool compatible with the wide use that has had around the world.
***Key words**: organology, classification of musical instruments, organological methodology, pre Hispanic music,South Andean área.*

Este artigo analisa os sistemas de classificação de instrumentos musicais aplicados à realidade americana, com ênfase na realidade pré-hispânica, onde a sua utilidade é mais empregada, conforme a nossa experiência. A primeira parte traz uma breve discussão dos sistemas utilizados ao longo da história. Baseia-se no sistema desenvolvido por Sachs-Hornbostel (doravante, SH), que é o mais utilizado na região. São analisados seus pontos fortes, deficiências, metodologia de classificação e ordenação.

A segunda parte é dedicada ao sistema de SH. Aprofunda-se na discussão de suas características que contrastam com as necessidades metodológicas frente ao estudo do material organológico americano, especialmente o arqueológico. Finalmente propõe-se uma atualização deste sistema adaptado a estas necessidades[2]. Manteve-se o cuidado de respeitar a estrutura original proposta por Autófonos por idiofones, ao assumir a raiz grega "idio" como o próprio, em vez de "auto", que significa "por si mesmo", seus autores, para que, assim, continue a ser eficaz como um sistema universal compatível, e de referência utilizada em todo mundo.

O artigo apresenta os resultados de um trabalho desenvolvido ao longo dos últimos 25 anos de pesquisa em organologia tendo como autor José Pérez de Arce, que se baseou em sistemas de classificação exibidos para orientar metodologicamente o registro dos diferentes instrumentos musicais estudados. Nos últimos anos, juntou-se ao trabalho, Francisca Gili[3], que colaborou na compilação de dados e na revisão da sistematização desenvolvida por Pérez de Arce. A aplicação deste sistema como uma ferramenta metodológica para o estudo de peças de tradição não ocidental significa uma grande contribuição. Mediante sua análise e aplicação pudemos observar qualidades que definem algumas tendências e permanências nas tradições musicais próprias do continente americano.

[2] A versão completa, aumentada e corrigida do sistema Sachs-Hornbostel realizada pelos autores deste trabalho pode ser consultada na versão eletrônica www.SciELO.cl deste número da *RMCh* ou em www.revistamusicalchilena.uchile.cl

[3] Trabalho realizado no marco do projeto de título: Documentação digital para coleções de instrumentos musicais arqueológicos. Foi realizado com base na coleção do Museu Chileno de Arte Pré-colombiana durante os anos

2004-2007, para obtenção do grau de Licenciatura em Artes com habilitação em Restauração na Pontifícia Universidade Católica do Chile.

1. SISTEMA DE CLASSIFICAÇÃO

Na busca de organizar os elementos em torno do ser humano ao longo da história tem surgido à necessidade de classificá-los. Sistemas foram desenvolvidos para classificar as espécies naturais e o mesmo ocorreu com os objetos feitos pelo homem. O caso dos instrumentos musicais não é exceção a esta abordagem. Ao longo do tempo vários sistemas foram desenvolvidos, que procuram aproximar a natureza dos instrumentos musicais e divisões hierárquicas que melhor definam as diferenças entre eles. A idéia de classificar é difícil pelo dinamismo, e a diversidade com que nos deparamos. A classificação não foi uma tarefa fácil, uma vez que é estática e busca a semelhança entre os elementos. É por isso que várias propostas têm sido produzidas, às quais serão descritas abaixo. O mais antigo sistema de classificação de instrumentos musicais conhecido foi usado pelos chineses 4.000 anos antes de Cristo. Consideravam-se oito os "sons" conforme os materiais de que eram construídos: metal, seda, pedras, bambu, cabaça, argila, couro, madeira (Biot 1803-1850).

Os primeiros sistemas de classificação europeus são muito posteriores ao sistema chinês. Os de Martin Agrícola *(Musica instrumentalis deudsch de* 1529), Pierre Trichet *(Traité des instrumentos de musique,* ca.1640, 1957) e do Padre Marin Mersenne *(Traité de l'Harmonie Universelle,* 1627), reconheceram quatro grupos de instrumentos: de cordas, de sopro, de percussão e "outros". Esta forma de classificação se explica porque nos conjuntos orquestrais europeus da época, os instrumentos de "cordas" e os de "sopros" eram essenciais, a percussão não era importante e se conheciam alguns poucos inclassificáveis. Não obstante estas divisões eram inconsistentes, pois não havia um único critério para a subdivisão. No caso da corda e do sopro realiza-se uma divisão de acordo com os componentes que entram em vibração para produzir o som; no caso da percussão, de acordo com a técnica de tocar e na categoria "outros", conforme os instrumentos Autófonos por idiofones, ao assumir a raiz grega "idio" como o próprio, em vez de "auto", que significa "por si mesmo", instrumentos que não se encaixam nas categorias anteriores.

A subdivisão destes grupos Autófonos por idiofones, ao assumir a raiz grega "idio", como o próprio, em vez de "auto", "por si mesmo", é feita de acordo com o material de fabricação e seu funcionamento, como é o caso dos instrumentos de sopro, de madeira e os de bronze da orquestra da época. A partir de 1880, Victor Mahillon[4] inventa uma nova maneira de classificação, depois de explorar a extensa coleção de instrumentos europeus, e exóticos do Museu do Conservatório de Bruxelas. Este sistema tenta unificar os critérios de classificação para lograr maior consistência. Para obter o efeito mantém a primeira divisão, conforme o

elemento que entra vibração (corda e sopro). No entanto, se diferencia de acordo com os outros autófonos por idiofones, ao assumir a raiz grega “idio” como o próprio, em vez de “auto”, que significa “por si mesmo”, os elementos que entram em vibração; membrana no caso dos tambores, ou a composição total do instrumento, tais como pratos, castanholas ou um gongo.

Para uma maior precisão de sua nomenclatura, Mahillon baseia-se na palavra grega “fono”, que significa som. Sobre esta base denomina as divisões como membranofones (instrumentos em que o material que entra vibração é uma membrana); cordofones (quando o material entra em vibração é uma corda); aerofones (se o que entra em vibração é o ar) e Autofone (são aqueles instrumentos em que o material que entra vibração é o mesmo que compõe a peça). As subdivisões que aborda para continuar a classificação estão determinadas pela forma em que o intérprete faz vibrar o corpo do instrumento, um ponto sobre o qual não detalharemos.

[4] *CF*Mahillon 1880. Em Vega 1946, faz referência a outras publicações de Mahillon sobre o tema, surgidas em 1900, 1909, 1922 e 1939.

A primeira tentativa de contar com um sistema que pudesse aplicar as regularidades e padrões universais com uma metodologia baseada na complexa realidade organológica do panorama mundial, mas apenas em critérios teóricos, foi o de Erich Moritz von Hornbostel,

diretor da Phonogram Berlim Archiv e Curt Sachs, que trabalhava no Staatliches Instrumenten Samlung Berlim. Eles incorporaram o conhecimento da ampla gama de novos instrumentos que contribuiu para o auge da etnografia e o nascimento da musicologia comparada. Publicaram o seu sistema em 1914, com o título “Systematik der Musikinstrumente”. Adotaram os quatro princípios de classificações iniciais de Mahillon, tendo em vista que permitia incorporar as novas espécies exóticas às quais estavam começando a ser observadas. Não obstante, mudaram a denominação de autófonos por idiofones, ao assumir a raiz grega “idio” como sendo o próprio, em vez de “auto”, que significa “por si mesmo”, uma vez que poderia ser confundido com o instrumento que soa por si mesmo, como é o caso de um instrumento automatizado. Quanto às subdivisões, mudaram o modelo Mahillon, por um mais simples e reconhecível à primeira vista, tanto pelos etnólogos como pelos exploradores ou conservadores de museus. Detectaram a inconveniência de manter inícios consistentes para todos os títulos, já que o número de subdivisões é tão amplo que não é controlável, sem incorporar títulos supérfluos e insignificantes. Além disso, o sistema deve deixar espaço para novas divisões, a fim de incluir casos especiais e permitir o aumento das subdivisões. Ao invés de dividir os diferentes grupos de acordo com um princípio uniforme, Sachs e Hornbostel estabeleceram que o princípio da divisão fosse ditado pela natureza do mesmo grupo (Vega 1946), conforme detalharemos mais adiante.

Para concretizar esta idéia, Sachs e Hornbostel adotaram o sistema de numeração Dewey, que permite ampliar infinitamente as subdivisões de classificação. Para aplicá-lo inicialmente enumeraram as quatro divisões principais: (1) idiofones, (2) membranofones, (3) cordofones, (4) aerofones e em seguida sucessivamente continuaram com as subdivisões. Deste modo, ao classificar um instrumento de acordo com este método, obtêm-se um número de classificação que pode ser decifrado conforme o sistema de Sachs-Hornbostel. Por exemplo, se parte do número (3), ou seja, instrumentos de cordas, este será subdividido de acordo com o seguinte princípio:

(3) Cordofones

(31) sem suporte

(311) de pau

(312) de tubo

(313) de caixa

(314) de tábua

(315) de válvulas

(316) de caixa

(32) Com suporte

(321) Alaúdes

(322) Harpas

(323) Alaúdes, harpas

Assim, pode-se saber que o número (311) corresponde a um instrumento cujo som é emitido pela vibração de uma corda (cordofones), de estrutura simples, sem suporte, e seu corpo corresponde a um pau. Por sua vez, a classificação 311 tem outras subdivisões:

(311.1) Arcos musicais

(311.11) Idiocordes

(311,12) Heterocordes

(311121) Monoheterocordes

(311122) Polieterocordes

(311.122.1) Sem cavidade bucal.

(311.122.2) Com cavidade bucal.

(311.2) Paus musicais de percussão (que por sua vez se estende como a subdivisão anterior).

Estas subdivisões relatam que 311.122.2 corresponde a um cordofone / sem moldura / de pau/ heterocorde / poliheterocorde / com cavidade bucal. Seguindo a tradução para o espanhol feita por Carlos Vega, há uma breve explicação de cada uma dessas subdivisões:

(3) Cordofones	Uma ou mais cordas esticadas entre pontos fixos.
(31) Cordofones simples ou Cítaras	O instrumento consiste de uma ou várias cordas esticadas dentro ou sobre uma caixa de ressonância.
(311) de pau	Tem uma caixa de ressonância como parte integral do instrumento.
(311,1) Arcos musicais	Vara guarnecida de crinas, que serve para tocar violino, é flexível (curvo).
(311,12) Heterocordes	A corda é fabricada de material diferente do arco.
(311.122) Poliheterocordes	O arco tem várias cordas de material que difere do corpo do instrumento.

(311.122.2) Com tubos vocais

Deste modo, com um número de classificação pode-se obter a informação organológica dos instrumentos, o que permite em pouco tempo ter a nomenclatura universal e a informação sobre os instrumentos. Posteriormente, foram propostos outros sistemas de classificação. Os mais importantes são o de Nicholas Bessarabof (1941), e o de André Schaeffner (1936). Bessarabof incorporou duas classes: os instrumentos eletrônicos e os acessórios, juntamente com a reinterpretação subdivisões. Por sua vez, André Schaeffner, etno-musicólogo do Museu do Homem de Paris, desenvolveu um novo modelo de classificação, inspirado no anterior. Ele dividiu os instrumentos naqueles de corpo sólidos vibrantes (idiofones, instrumentos de cordas e membranofones) e os de ar vibrando (instrumentos de sopro), juntamente com a correção das deficiências teóricas do sistema de SH. Em suma, é um sistema que dá mais ênfase na sua formulação teórica na realidade de instrumentos musicais do mundo. É certo que em termos lógicos é mais perfeito e coerente,

parece menos representativo da realidade e, portanto, é menos útil.

Pesquisadores subseqüentes Dräger (1948), Hood (1971) e em geral a musicologia nos anos 60, experimentou a influência da antropologia. Promoveram um olhar centrado na função social do instrumento musical, em sua identidade cultural e, portanto, na diversidade regional e temporal oposta ao critério universal proposto por SH. As tentativas de classificação Reinecke (1974), Malm (1974), Stockmann (1979) e Heyde (1975) utilizam as novas linguagens e métodos para tornar mais eficaz essa tendência. No entanto, o nível de antecedentes que se relacionam aumenta o que conduz a linguagem cada vez mais complexas e críticas. Para a realidade americana, e especialmente pré-colombiana, no entanto, nenhum desses sistemas serve, porque apenas o campo antropológico (uso e função) é variável desconhecida dos instrumentos musicais pré-colombianos.[5]

[5] Nosso enfoque está centrado nas necessidades da arqueomusicologia americana, em que a ausência de dados em relação aos instrumentos é notável. Outros autores, como Hickmann (1900: 340 e 463, citado em Mendívil 2002:5), tem feito notar este ponto. As causas se devem a grande quantidade de objetos provenientes de escavações não registradas e a falta de conhecimento musicológico por parte dos arqueólogos.

Atualmente, o sistema de classificação de instrumentos musicais mais aceitos e utilizados universalmente como ferramenta metodológica continua sendo o criado por Sachs e Hornbostel. Recentemente, em 2011, uma versão deste sistema foi publicada na internet com relação às bases de modificações propostas por Jeremy Montagu em 2009. Esta adaptação foi revisada a nível europeu por diferentes pesquisadores associados aos principais museus que abrigam instrumentos musicais no âmbito do projeto MIMO. Seu objetivo é registrar instrumentos musicais de diversas coleções em um banco de dados unificado. [6] Em relação ao nosso continente, sua ampla aceitação por pesquisadores da América Latina baseia-se nos trabalhos de Gustav Izikowitz,[7] que traduziu para o Inglês e o adotou para classificar instrumentos americanos. Mais tarde, Carlos Vega[8] traduziu-o para o espanhol. A tarefa de tradução não foi fácil para ambos os estudiosos, porque era muito complexo coincidir a tradução alemã com as nomenclaturas que ofereciam os diversos idiomas.

Nas palavras de Vega (1946: 27): “A versão alemã original estabelece o significado da espécie que cada espécie representa, acrescentando geralmente, ao nome da classe, o da subclasse, o de ordem, etc, e articulando com eles apenas uma ou duas palavras compostas. Não foi possível fazer o mesmo em castelhano por razões de viés de linguagem”. Sobre a base da tradução de Vega, diversos organólogos da América Latina têm aplicado este sistema para instrumentos arqueológicos ou etnográficos de diferentes localidades do continente. Destaca-se o trabalho de Fernando Ortiz (1952), em Cuba, Isabel Aretz (1967), na Venezuela, Bolaños e outros (1978), no Peru, Gudemos (1988) na Argentina e Ernesto Cavour (1994), na Bolívia, entre outros.

1.1. COMENTÁRIOS A RESPEITO DO SISTEMA DE CLASSIFICAÇÃO SH

A necessidade de classificar o material organológico, em particular deve nascer da metodologia utilizada em cada caso. Por exemplo, todo trabalho etnomusicológico sério deveria levar em consideração a classificação dos instrumentos musicais conforme concebe a cultura que estuda. Na maioria destes casos não encontramos uma intenção classificar propriamente, mas o de organizar o material organológico de acordo com determinados padrões, como por exemplo, o calendário anual nas culturas andinas do Peru e da Bolívia[9]. Infelizmente, os trabalhos neste sentido são escassos. A única intenção específica que conhecemos nesse sentido para a América Latina foi feita por Julio Mendívil (2002), a respeito da classificação dos instrumentos Incas, o que não foi publicado. Além disso, há excelentes revisões que se movem nessa direção, como é o caso de Stevenson (1976).

[6]. Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium. http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/uymhs02.pdf (restabelecido el 16 de octubre de 2012).

[7]. Este trabalho foi apresentado inicialmente como uma tese de graduação na Universidade de Göteborg, Suécia. Incorpora peças vernáculas americanas que foram incluídas neste sistema de classificação. Concentra-se na maioria das vezes na zona Sul-americana, especialmente na região do Amazonas, el Chaco e Peru. [8]Este livro oferece um tratado organológico dos instrumentos vernáculos da Argentina e seus países limítrofes incorporados ao sistema de classificação Sachs-Hornbostel.

[9]. Uma discução sobre este tema se encontra em Baumann 2001: 826.

Atualmente existe um grande interesse em estudar os contextos culturais da produção musical. Cynthia Adams Hoover (1996: 4), acredita que o sistema SH corresponde à tendência taxonômica de alguns colecionadores do século XX, que “se dedicaram a descobrir as semelhanças entre diferentes tipos de instrumentos, em vez de registrar as tradições peculiares de uma cultura”. De acordo com Gunji (1996:6), há os que acham que este é um sistema adequado para instrumentos musicais ocidentais, e os outros devem interpretar-se de maneiras diferentes, por exemplo, segundo uma origem etnográfica ou folclórica para refletir suas características particulares. É evidente que, de acordo com os objetivos de cada pesquisa, o sistema utilizado será mais ou menos adequado e, sem dúvida o sistema SH não foi concebido para distinguir particularidades culturais.

Para realidade organológica da América pré-hispânica, ao contrário, o sistema SH é a mais adequada, uma vez que se baseia na única ferramenta metodológica existente que seja confiável e estável para todo o modelo. Isto não significa que seja perfeito. Como qualquer sistema que tenta juntar, definir e catalogar os objetos culturais, o sistema SH apresenta uma série de problemas, uma vez que a realidade apresenta flexibilidade, variação e plasticidade que torna impossível seu enquadramento a qualquer sistemática. A mesma lógica que permite reunir e relacionar pode, em outros casos, tender a separar e dissociar e elementos. Para esse efeito será analisado a partir de uma perspectiva crítica duas características fundamentais

deste sistema: a metodologia filogenética da árvore e os critérios de subdivisão, para prontamente revisar suas vantagens comparativas.

O grande achado metodológico do sistema SH é por seu maior problema estrutural; a organização em famílias e subfamílias, no modo da "árvore filogenético-magnética" a grande descoberta científica do século XIX, baseado na evolução biológica e na filogenia dos seres vivos, com linhas de parentesco com ancestrais comuns. Ao aplicar este critério aos instrumentos musicais se revela (como em qualquer objeto cultural) uma série de problemas, como são as filogenias paralelas (como os tambores idênticos, fabricados separadamente na África e América), casos intermediários (com as flautas não são fechadas nem abertas, mas "semifechadas"), os cruzamentos entre dois tipos filogeneticamente diferentes (como o

[10] Diferente da invenção explícita de híbridos (ver, por exemplo, Cavour 2003), existem muitos exemplos tradicionais de mestiçagem cujo caso SH recomenda definir sua dupla filiação, como é o caso das flautas transversais da Ásia oriental (421.121), cujo orifício lateral tapado com uma membrana firme, funciona como um mirlitón de canos.

tambor chocalho[10], ver Figura1

os casos que não se encaixam comodamente em nenhuma classificação (como os "aerofones de vibração") ou um mesmo instrumento que, conforme como se executa, soa como um instrumento diferente (um violino tocado, deslizado com o arco ou percutido na caixa[11]) Os

autores Hornbostel Sachs trataram estes casos programando soluções, tais como a divisão final comum, que se adiciona com o sinal (-) no final, ou com o sinal (+) para acrescentar duplas filiações.

Figura 1

Kultrún ("tom" SH211.11) Mapuche (sul do Chile), com objetos mágicos dentro, em algumas ocasiões é sacudido e usado como "timbal-chocalho" (SH212.1). (Museu Chileno de Arte Pré-Colombiana [MCHAP] - ex-MAVI 3403)

Os critérios de subdivisão são o principal problema de todo sistema de classificação. O maior desafio que a criação do sistema de SH teve que enfrentar foi sem dúvida decidir caso a caso que critérios deviam priorizar sobre o outro. Sua decisão foi baseada em critérios simples. O princípio de organização que escolhemos, em cada caso, com base na natureza do

próprio grupo. Este tipo de decisão é bastante arbitrário. A título de exemplo, definir se é mais importante que um tambor seja aberto ou fechado, que possua uma ou duas membranas, ou se o seu corpo tenha determinada geometria, pode variar de um pesquisador para o outro.

Qualquer que seja a decisão, afeta as demais categorias subsequentes e influencia na utilização do sistema. Provavelmente, o peso dos argumentos em prol de uma e outra decisão varia de um determinado lugar para outro**.** A decisão tomada por Hornbostel Sachs foi deixar este ponto em aberto. Definiram uma forma de reordenar categorias, conforme as necessidades, utilizando símbolos como (:) e (]). Esta parte do sistema SH é bastante complexa e, além disso, sugere modificações ao sistema universalmente aceito, por isso tem sido utilizado. Os comentários referentes a cada caso serão detalhados em notas explicativas mais adiante.

[11]SH recomenda definir cada caso separadamente.

Apesar dos problemas descritos, dentro de suas margens e limitações de natureza operacional, o sistema funciona metodologicamente de forma muito eficiente, o que se expressa de várias maneiras. Em primeiro lugar, permite entender um instrumento musical como parte de projetos de um sistema acústico usado em diferentes épocas e lugares para conseguir resultados sonoros semelhantes[12]. A vantagem disto é que o sistema de classificação torna mais compreensível descrição da especificidade acústica de cada tipo organológico, mesmo para o leitor que não tenha conhecimento acústico, sonoro e musical.

Há casos em que esse projeto acústico é muito simples, mas difícil de descrição, como é o caso da flauta. Por sua simplicidade estrutural algumas flautas são difíceis de identificar, como os “aerofones de ruído”, descobertos por Roberto Velásquez em coleções arqueológicas no México, o que até então tinha passado despercebido (Velásquez 2003). Em segundo lugar, permite que se utilizem os conceitos de grupo, família ou parentesco organológico e definir de acordo com os parâmetros estudados as tendências estético sonora de uma área cultural. Isto ajuda a identificar casos de convergência, mistura difusão, evolução, parentesco, divergência e inclusive as ausências (como é o caso da ausência dos cordofones na América pré-hispânica da América, ou Europa idiofones no clássico).

Este utilitário é complementada pelo conceito de tendência, como veremos mais tarde. Em terceiro lugar, o sistema SH permite a identificação do princípio organológico com independência das características não sonoras. Ao fazer esta distinção entre as características que não interferem na produção do som (como no uso de ornamentação, por exemplo) daquelas características relacionadas com o som, permite detectar tipos organológicos que, de outro modo, permanecem ocultos após diferentes aparências estilísticas. Este ponto será

desenvolvido ao ajustar a permanência.

Em quarto lugar, este sistema de classificação é feito sobre uma plataforma de sistematização que hoje permite sua sistematização em meios digitais. Toda a organização do sistema poderia eventualmente ser programada em *software,* mediante o qual se poderiam obter diversas vantagens. Poder-se-ia gerar uma ferramenta ativa disponibilizada na *web,* em que diferentes pesquisadores registrassem os diferentes instrumentos analisados. Ao ter um sistema repleto de resultados, poder-se-ia gerar buscas de dados específicos e estatísticas da informação revelada, que contribuiria com uma ferramenta muito significativa para posteriores estudos organológicos correlacionais.

[12]Neste sentido, e ignorando o conceito de tendência, fazemos caso da possibilidade de ter dados úteis a respeito das culturas sonoras do passado à base de análise acústica do objeto. Não cremos, portanto, que essa análise por sí mesmo seja útil, como defende Hickmann (1900: 413-450, citado em Mendívil 2000: 17), levando em conta os problemas que aparecerão em relação a tocar.

Em quinto e último lugar, o sistema SH permite abordar os instrumentos musicais de acordo com padrões internacionais que existem para documentar bens patrimoniais. No desenvolvimento da normatização da informação para o registro de coleções e bens patrimoniais, diversas instituições (Getty Institute[13], Centro de Documentação de Bens Patrimoniais [CDBP] Direção de Bibliotecas, Arquivos e Museus [DIBAM][14], Instituto do Patrimônio Andaluz [15]), têm contribuído para a geração de tesouros, a fim de normatizar o vocabulário que descreve os diferentes elementos que compõem o patrimônio. Para estes tesouros foram gerados hierarquias de ativos que dividem os universos patrimoniais e que procuram uma sistematização de informações com bases em dados.

O sistema SH é apresentado como uma metodologia que, projetado há décadas, atende necessidades de sistematização e que, além disso, é um sistema já aprovado por um universo disciplinar e que foi traduzido para diferentes idiomas. Neste sentido, cabe destacar várias propostas para gerar bases de dados e registros para instrumentos musicais em coleções que recomendaram o uso deste sistema, tanto a nível nacional (Pérez de Arce 1985) como a nível internacional, proposto membros do Comitê Internacional de Museus e Coleções de Instrumentos Musicais [CIM-CIM] do Conselho Internacional de Museus [ICOM] (Myers 1989, Barclay, 1992). Importante nesse sentido é o desenvolvimento de um banco de dados para registrar instrumentos musicais *online* MIMO [Musical Instrument Museus Online][16], uma iniciativa em que se está instalando a informação de instrumentos musicais que provêm de diversas partes do mundo e que estão instaladas principalmente em coleções europeias.

Nesta instância se tem gerado modificações ao sistema Sachs-Hornbostel usado como dados no registro das peças. No entanto, não está integrada na *aplicação web,* de modo a

poder correlacionar dados e gerar buscas de instrumentos definidas pelas qualidades tecnológicas determinadas pelo sistema de classificação que nos traz, alternativa que consideramos útil, tendo em vista a análise do sistema que será apresentado, em seguida.

2. NOVA PROPOSTA DO SISTEMA SH

A seguir é apresentada uma discussão do sistema SH sobre a base das modificações que propomos para torná-lo mais compreensível, por um lado, para um público de língua espanhola, por outro como uma ferramenta metodológica que abrigue variáveis próprias da

América. Em virtude dos dados apresentados, a presente proposta baseia-se na tradução de Vega, as quais integraram algumas mudanças de natureza idiomática, a fim de esclarecer os significados propostos no original de Sachs-Hornbostel. Além disso, foram incluídas novas categorias que foram registradas para o nosso continente, com ênfase especial e interesse em fenômenos organológicas desenvolvidos na área sul andino.

13 http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/about.html
14 http://www.tesauroregional.cl/trp/publico/buscar.htm
15 http://www.iaph.es/web/canales/conoce-el-patrimonio/tesauro-pha/
16 http://www.mimo-db.eu/MIMO/Infodoc/

Em primeiro lugar serão discutidos os principais critérios sobre os quais o nosso trabalho se baseia. Para esta finalidade, definir-se-á o que se entende por instrumento musical, os critérios metodológicos básicos considerados necessários para o estudo e as relações entre os instrumentos musicais no tempo e no espaço, considerados relevantes para este estudo. Em segundo lugar serão revisadas características organológicas do material conhecido mundialmente até agora, para identificar as características com que o sistema SH atua em relação à perspectiva levantada anteriormente, e em terceiro lugar apresentaremos nossa versão revisada do sistema SH.

2.1. Tópicos gerais: Discussão

2.1.1. O instrumento musical como produtor de som

A construção de um instrumento musical destina-se a produzir um tipo específico de som. O construtor tem em mente uma música produzida por este instrumento, que emprega uma gama de timbres, melodias, ritmos e intenções musicais, e fabrica o instrumento de acordo com esta ideia. Esta área a denominamos de “desenho sonoro”. Pode-se definir o desenho de som como a escolha, manuseio ou elaboração de objetos, com a finalidade de obter determinados sons. Esse projeto envolve tanto a escolha de materiais, técnicas de construção e os aspectos estruturais, tais como técnicas de tocar[17]. Permanece fora dessa definição a gama de modelos naturais, tais como o uso da voz, ou o som produzido pelas

bicadas do pica-pau na árvore ou o bater asa dos patos na água.

Esta exclusão é muito útil metodologicamente, uma vez que se refere ao estudo das produções naturais, quer orgânica ou inorgânica, os que se agrupam em uma área complementar (que podem ter grande importância), sobre tudo no caso das culturas com contato direto com a natureza, em que a produção de som alimenta-se na concepção natural. Ao contrário, o pisoteado do chão com os pés descalços durante os rituais de guerra Mapuches do século

XVI, por exemplo, se enquadra nessa definição. Se a produção natural fica excluída por sua qualidade anterior à cultura, no outro extremo da cultura fica de fora a produção eletrônica musical, uma vez que não utiliza as propriedades físicas do objeto para produzir sons, senão que as cria artificialmente por meio eletrônico[18].

[17] Outros autores agruparam os instrumentos musicais conforme os critérios da importância da função sonora, como Lund (citado em Mindível: 2002:2): um instrumento pode produzir som; poderia supostamente produzir som; ter funções diversas, uma das quais é produzir som, pode não estar construído para produzir som, mais pode ser usado com esse fim. Pode ter uma função desconhecida, à que provavelmente seja produzir som. Esta não é útil para a realidade arqueológica americana porque pressupõe conhecer a função e o uso do instrumento, temas acerca dos quais, segundo se têm visto, não contam com antecedentes.

[18] Tirar o instrumento desta classificação tem que ver com nossa opção e necessidade metodológica, associada às tradições culturais vernáculas do mundo.

Em todo caso, O produto do desenho sonoro, tal como se tem definido, é o instrumento musical[19]. Pode-se definir o instrumento musical como um objeto produzido culturalmente para obter um resultado sonoro determinado. Devido o termo “música” não existir em muitas culturas (a dos Andes, por exemplo), alguns autores têm proposto o termo “produção sonora”, porque é mais amplo, e não específico[20]. Mas essa mesma não especificidade deixa de lado a ênfase na função de um “instrumento”, ou seja, um objeto projetado especificamente para um propósito, que é a “música”. São precisamente estas características essenciais que definem a tendência do conjunto desses objetos. Por isso, preferimos falar de “instrumento musical”[21.]

Para superar ausência do termo “música” em muitas culturas, é dada a este termo uma dimensão semântica que abrange todo o âmbito da linguagem estético-sonora humana e que se diferencia da linguagem sonora humana usada para falar. É interessante notar que, acusticamente, ambas as linguagens se diferenciam na tendência de usar melodias (música) versus dinâmica e timbres (fala) como principal componente do discurso sonoro. Embora ambos usem a voz, somente a música utiliza instrumentos musicais sonoros. Visualizar este conjunto permite entender a busca organológica da humanidade como um componente de seu sistema de comunicação. O estudo do desenho sonoro de um instrumento musical é o que se entende por organologia[22]. O conjunto de características próprias de um instrumento musical que lhe permite criar sons será denominado daqui por diante como “características

organológicas” do objeto. Esta definição permite especificar os âmbitos sonoros de um objeto independentemente dos não sonoros.

A aparição deste grupo importante de instrumentos na recente tradição, de origem urbano-ocidental, é uma consequência da tendência própria do ocidente, baseada na extraordinária incidência que teve a tecnologia no aspecto sonoro no passado, o que se confirma na invenção do teclado, a corda de metal, pedais, e os instrumentos musicais mecânicos e automáticos. Observa-se aqui uma tendência cultural que engloba todos estes exemplos em torno de uma lógica particular, mais ainda assim o salto que gera a invenção do som eletrônico é tão amplo e diferente em relação ao anterior que convém realizar a sua separação por necessidades práticas. A recente aparição do som eletrônico nos permite considerar a etapa prévia ao seu surgimento como a habitual, enquanto que o desenho eletrônico se enquadra em uma etapa expansiva, altamente exploratória, que demorará em alcançar um nível de equilíbrio e estabilidade que permitam aplicar uma análise de conjunto similar ao alcançado por meio do SH.

[19] Mendívil (2002: 3) refuta a ideia de que as características acústicas de um instrumento sejam as mais importantes para valorização cultural do mesmo. Esta crítica é válida na medida em que se quer entender o objeto como integrante, pondo ênfase em outros valores. Nossa posição não discute este tema, senão que atribui ao som a função central que diferencia o instrumento musical dos outros objetos construídos pelo homem.

[20] Wachsmann e Kartomi 2001: 418. Em alemão a palavra “Intrumentenkunde” e em inglês a palavra “Organology” descarta este problema.

[21] Utiliza-se o conceito de “tendência” para definir nossa posição.

[22] Bessaraboff (1941) introduziu este termo para distinguir os aspectos científicos e técnicos do grande estudo da música. Deriva do grego “organon” (instrumento) e do título do volume de Praetorius *De Organographia* (1619), o segundo volume de seu *Syntagma Musicum*. Hood (1971: 124) distingue “Organology” (ciência dos instrumentos musicais) de “Organography” (descrição).

Estes últimos incluem os usos (referente a tocar) e funções (referente à música), bem como as características de ornamentação e sua forma exterior[23]. Este é o próprio âmbito da organologia: a prática da produção de som, que consiste de um conjunto de conhecimentos e habilidades artesanais e tocar a serviço de uma estética sonora particular. Esta definição metodológica é operacionalmente muito útil, porque tem como alvo o setor de uma cultura marcado por indivíduos com uma sensibilidade especial (sonora), que geralmente formam uma subcomunidade definida dentro da sociedade. Mas, ao mesmo tempo, não se deve esquecer que, como toda ferramenta metodológica, ao fazer esta segmentação, se cria uma falácia em relação à realidade, em que usos, funções e ornamentações e contextos não sonoros influenciam, alimentam e determinam continuamente muitos aspectos da cultura musical de um povo.

O benefício de fazer a distinção metodológica entre “sonoro” e o “não sonoro” do instrumento musical é o que permite detectar algumas características culturais notáveis. Uma, delas já mencionada, e que se voltará mais adiante, e a independência que é detectada ao analisar uma amostra ampla com o passar do tempo e do espaço entre as características organológicas e as não organológicas.

Enquanto que as primeiras exibem, em muitos casos, uma grande permanência e estabilidade, as segundas apresentam mudanças e alterações constantes. Um exemplo é o das Flautas "de

tubo complexo", uma invenção que aparece em Paracas no sul do Peru há 2.300 anos, e que mantém até hoje sua qualidade organológica intacta, depois de ter passado pelas culturas Nazca, Tiwanaku, San Pedro, Diaguita e Aconcágua no Chile central, apesar de sua aparência exterior ter mudado em cada transferência (ver Figuras 2a e 2b). Outra característica bastante comum é que o desenho acústico produz objetos que se destacam sobre média artesanal de uma determinada tradição cultural. Dois exemplos ilustram este ponto central do Chile. Um deles é a "antara" pré-hispânica uma flauta pan, de tubo complexo, de pedra, que apresenta um extraordinário nível artesanal tanto formal como acústico muito acima do resto dos artefatos produzidos por essa cultura[24]. Outro exemplo é o guitarrão de 25 cordas, a complexidade de encordoamento o coloca em uma categoria de design acústico sobresselente, diferente de qualquer coisa conhecida regionalmente [25] (ver Figura 3).

[23] O tema da iconografia pode ser irrelevante (cf. Myers 1989) o adquirir uma grande importância, como a que lhe atribui Lund (ver Mendívil 2000:7 para uma discussão deste ponto). A partir do nosso ponto de vista o ponto central do estudo organológico é sempre sua qualidade como instrumento musical que produz sons, ainda quando a análise recorra a iconografia ou a menções em fontes secundárias (como o trabalho de Mendívil 2000).

[24] Este tema é desenvolvido por Pérez de Arce 2013.

[25] Em ambos os casos tem sido postulado uma origem estrangeira para estes instrumentos. Não obstante todos os antecedentes apontam para sua origem local. (Pérez de Arce 1998, 2000, 2003).

FIGURA 2ª

"Antara sem asa" (SH421.112.211.121). Paracas (sul do Peru 2.300 anos atrás).

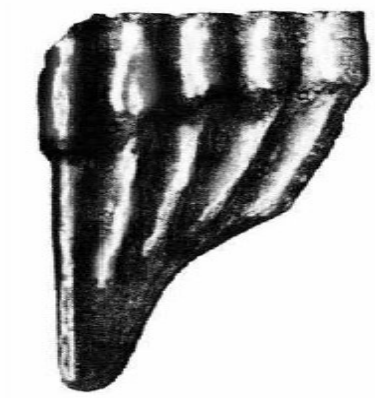


Figura 3

Guitarra Chilena de 25 cordas (“Guitarra” SIH321.322.1 I), cujo projeto acústico, do encordoamento, de origem local o torna único no seu gênero, sem referência conhecida a nível mundial, e uma categoria sobresselente com relação a todos os artesanatos conhecidos regionalmente.

Isso indica que o desenho sonoro ilumina um setor privilegiado da cultura em que se unem o rigor do conhecimento, com a habilidade artesanal. O desenho sonoro de um instrumento musical envolve um grande conhecimento e estrito aproveitamento das propriedades dos materiais tanto em suas qualidades estruturais, sua flexibilidade, sua resposta acústica como em sua relação ergométrica com o corpo humano, os quais exigem uma precisão de normas e padrões de fabricação pelo construtor. Além disso, os instrumentos musicais exigem especialização no sistema de aprendizado por parte do executante que pode absorver toda uma vida. Ambas as especialidades, a do construtor e a do intérprete, compartilham uma finalidade estética que pode alcançar um alto grau de rigor. Nas sociedades complexas encontram-se extremos de refinamento e especialização se tornaram lenda, como é o caso dos violinos Stradivarius e Paganini, europeus. Por fim, o instrumento musical funciona como um sintonizador fino da estética musical de uma dada sociedade. A importância da organologia se fundamenta em que permite descobrir as bases materiais dessa sintonia.

2.1.2. Princípios metodológicos da organologia

A organologia, entendida como ferramenta metodológica, tal como descrito, opera com certos princípios que definem a sua eficácia. O primeiro deles é a diferença entre função acústica e execução. O segundo é o reconhecimento dos fenômenos tendência e permanência subjacente no material organológico, enquanto que o terceiro é a identificação dos fatores que limitam, delimitam e restringem o universo do produto sonoro. No caso específico dos instrumentos musicais arqueológicos, em que é necessário dados sobre a técnica e a intenção musical, a identificação organológica é uma ferramenta fundamental [26]. Em tais casos, a organologia e seus princípios cobram uma importância prioritária.

2.1.2.1. Função acústica e execução

A função acústica do instrumento musical refere-se ao potencial sonoro do objeto. Este potencial é determinado pelo seu formato, o que lhe permite produzir uma resposta sonora definida por uma determinada gama de sons, com características específicas de característica tonal, timbre, dinâmica, etc. Tocar refere-se ao som do toque do instrumento como um objeto cultural. São duas realidades distintas separadas pelas possibilidades estruturais e acústicas do objeto, por um lado, e

[26]Tal como defende a teoria da arque tecnologia, sempre se necessita recorrer à comparação com instrumentos musicais atuais em uso, ao quais, na medida em que provenham de uma linha cultural diretamente vinculado com os arqueológicos, fazem mais válida essa comparação (Ebert 1979; Lawson 2004; Pérez de Arce 2004).

por outro, pela técnica de execução e a intenção musical[27]. Ambas as realidades são complexas. Embora seja verdade que cada instrumento musical foi feito para servir a uma música em particular, é possível usar o mesmo instrumento musical para tocar muitas outras músicas. Devido a isso é que é impossível fazer o caminho inverso, isto é, deduzir a partir do potencial de som do instrumento a música que se interpreta originalmente nele. Em outras palavras, é impossível delimitar as possibilidades acústicas do instrumento musical a ponto de definir a música que se faz habitualmente com ele[28]. A arqueologia musical que trabalha a partir do instrumento musical para compreender a música do passado, conhece bem este limite. Por outro lado, a interpretação musical não tem limites, varia de indivíduo para indivíduo, de uma ocasião para outra.

2.1.2.2. Os três paradoxos

Um instrumento, inscrito em uma determinada tradição cultural (sobretudo se é pré-industrial) é tocado de certo modo, a proporcionar uma resposta restrita a determinados parâmetros acústicos. Tecnicamente trata-se de uma restrição, mas na prática isso se transforma em uma ampliação das possibilidades musicais do instrumento. Este é um dos paradoxos que expõem teoricamente o esforço para executar um instrumento musical. Mas

não é a única, é também a ausência de uma abordagem neutra a esta questão e a falsa ilusão de liberdade e exploração, própria de nossa cultura, que é mais uma limitante cultural.

Para ilustrar o primeiro paradoxo, que indica que a restrita gama de técnicas tradicionais de tocar é mais rica em resultados musicais que a busca por "todas as formas possíveis" de tocar, pode-se considerar o *kultrún* (tímpanos mapuche). Pode-se tocar com uma baqueta, com as mãos, roçar com as unhas, esfregar, tocar o tambor com os dedos, etc. e produzir efeitos de grande interesse sonoro em relação a nossa cultura. No entanto, deste modo não chegaremos ao excelente domínio, os mil modos que conseguem os mapuches, após anos de prática com a única forma de tocar culturalmente definida, que é batê-lo com um pedaço de pau [29]. Outro exemplo é o que ocorreu em 1981, ao estudar umas "antaras" da cultura Aconcágua e descrever o seu som segundo "todas" as possibilidades de execução.

[27] Gunji (1996: 6) diferencia entre a música propriamente dita dos meios objetivos e materiais de sua expressão. O aspecto criativo, artístico, e científico da música o chamam musicologia e o aspecto científico e técnico dos instrumentos musicais chamam-se organologia. Parece-nos que essa divisão teórica é um tanto rígida.
[28] A única exceção a isto é o instrumento musical eletrônico, que é capaz de reproduzir uma música de única forma.
[29] Toca do mesmo modo, seja o ou a especialista machi, chamam quem sacode o instrumento durante períodos de um ritual específico. Excepcionalmente toca com duas baquetas para um determinado baile.

(escalas de sons harmônicos). Anos mais tarde, o mesmo instrumento, ao ser executado por Claudio Mercado segundo a técnica específica do "som aberto", como recriação mais precisa do som ancestral, demonstrou uma função acústica diferente, de grande riqueza de timbre e dinâmica, além das suposições das projeções musicais (PÉREZ DE ARCE, 2000b, 2000c). Teria sido impossível chegar por tentativa e erro, produzir essa riqueza instrumental, uma vez que a técnica requer aprendizagem precisa e equilibrada dentro de um alcance máximo de esforço e muito controle, que se adquire após anos de prática. O segundo paradoxo, relacionado com o anterior é que não existe aproximação "neutra" ao soar de um instrumento musical: o som a ele atribuído está sempre mediado por uma fórmula cultural que implica tanto uma técnica de execução como uma intenção sonora. A pesquisa científica positivista própria da cultura moderna se baseia na exploração do objeto de estudo sem prejuízo, e sem limites pré-concebidos, com um olhar "imparcial".

No exemplo Mapuche, mencionado anteriormente, o mundo de riqueza artística que revela o funcionamento do instrumento, por parte desta etnia, nada tem a ver com a forma de tocar que poderíamos analisar um instrumento, influenciado pela busca de uma estética imparcial e de laboratório. Ao tentar explorar as possibilidades da arte, e da estética, inevitavelmente, introduzimos uma variável estilística do nosso tempo, da nossa cultura. A pesquisa é, inevitavelmente, tingida com as normas culturais; não existe na estética a neutralidade. Como

consequência do anteriormente citado, o terceiro paradoxo, que apenas um reflexo da cultura

urbana ocidental. Nesta cultura se considera que a maneira correta de pesquisar e explorar todas as possibilidades de instrumento musical.

O paradoxo consiste em que nesta tendência, a maior abertura imaginável, está inscrita uma precisa intenção cultural, baseadas no conceito de exploração científica, nosso grande paradigma cultural, o qual restringe as possibilidades da pesquisa. Como exemplo da tendência a explorar, da cultura ocidental no campo da música é possível mencionar as composições para piano dos anos 60, onde foram abordadas ao máximo as possibilidades de execução. Tocava-se o instrumento lançando dardos às cordas (TOSHI ICHIYANASI), introduzindo comida (1982, KEN FRIEDMAN), colocando um gato e um cão (1962, GEORGE MACIUNAS), destruindo-o com dois elefantes (1966, ROBERT BOZZI), desarmando-o e rearmando-o (1961, Jackson Mac Low) e até mesmo perseguindo o pianista, que fugia (1965, BEN VAUTIRE), entre outros.

Este exemplo de “liberdade ilimitada” é visto hoje como uma anedota histórica. Pode-se perceber sua marca como contrária à tendência cultural universal ao restringir o uso sonoro do instrumento a um estilo de tocar que aumenta uma fração selecionada de suas funções acústicas. Dado este conjunto de paradoxos, nos encontramos em uma verdadeira encruzilhada metodológica: se a pesquisa “neutra”, “imparcial”, “aberta a todas as possibilidades” não é possível, somente pode-se resolver mediante o uso de um padrão cultural existente. Geralmente isso é resolvido com os músicos nativos, conhecedores do instrumento musical. Nos casos em que isto não seja possível, como é o caso dos instrumentos musicais arqueológicos, devem-se procurar semelhanças na etnografia. Estas considerações seguem as normas da etnoarqueologia (HODDER 1982, Ebert 1979). Felizmente, no caso da música, os fenômenos de tendência e permanência (que se desenvolveram mais tarde) permitem avaliar as técnicas de execução, ainda que a sua relação com a amostra não seja necessariamente próxima em relação a tempo ou espaço. Por exemplo, existem poucas trombetas de caracol do período pré-hispânico mesoamericanas com buracos. A tendência ocidental é ter mais buracos e usá-los para aprimorar a gama tonal (qualidade altamente valorizada no Ocidente). No entanto, ao revisar a tendência estética mesoamericana presente na organologia, é sugestivo ver nestes buracos um dispositivo para modificar o timbre, o qual é parte dessa tendência, e não a busca da extensão tonal, ausente no resto das trombetas pré-hispânicas mesoamericanas[30].

2.1.2.3. O conceito de tendência

O conceito de “tendência” é muito útil para articular o sistema. Tendência indica direção, o que pode ser muito precisa, mas com margens indefinidas. Para se usar critérios de classificação de elementos culturais é preciso sempre ter em mente uma tendência que explica

o grupo em seu conjunto e que abrange as infinitas variações características. A tendência permite definir, por exemplo, a tipologia do tambor cilíndrico que inclui numerosas variações com a forma de troncos de árvores escavados, o que por vezes se afastam do cilindro. Estes casos são entendidos como exceções não intencionais de um padrão cilíndrico. Existe outra aplicação para o conceito de tendência.

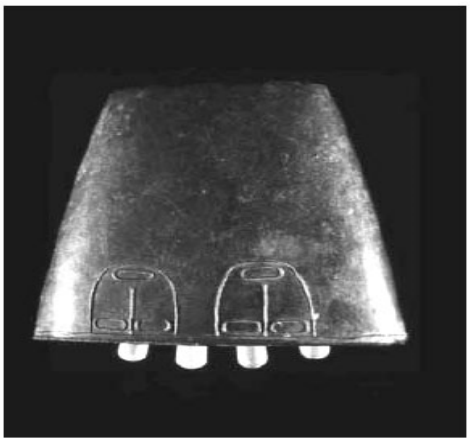
SH utiliza-o para localizar o grupo (111,1), idiofones de entrechoque, dentro da divisão do efeito direto. Na verdade, o entrechoque é um tipo de golpe indireto, uma vez que não é a mão que executa, mas, o conjunto que age para que as partes se choquem. No entanto, a tendência sonora deste grupo é produzir sons isolados, precisos e inconfundíveis (pense, por exemplo, nas chaves, as castanholas, os címbalos), próprios da batida direta. Pode-se apontar outro exemplo da aplicação do conceito de tendência em relação ao uso e a execução. Nas campainhas de metal da cultura pré-hispânica Santamariana (noroeste da Argentina), existe a hipótese de que se tocava sentado em sua base (PUPPO 1979).

Esta tendência não é utilizada na América, mas é conhecida no Extremo Oriente, onde a base das campainhas Santamarianas é plana e larga, apropriada para essa função. As campainhas Santamarianas, ao contrário, têm uma superfície estreita, provida de orifícios e formas. Mesmo assim, a hipótese de que se percutia a mesma campainha (GUDEMOS 1998) contradiz-se com o estudo de vestígios de uso, o que confirma definitivamente o seu uso pegando, com vários instrumentos, o que por sua vez corresponde a uma ampla e antiga tendência presente em chocalhos de madeira[31] (ver Figura 4).

[30]Sobre um panorama das trombetas prehispânicas do México ver Both (2001).

Figura 4

"Chocalho" (SH111.2e2.122.2) Santamariano (noroeste da Argentina, tem aproximadamente 700 anos). Era tocado de acordo com o costume da região, com vários badalos, conforme suas impressões (MCHAP 957, chocalhos de madeira reconstruídos).



Ao contrário, não parece correto usar o critério da origem histórica como tendência! cia. Uma nota de Vega (211,3), diz que o tambor militar europeu, tem sua origem, em seus exemplares mais planos, no tambor redondo, pelo qual deve se considerar todos esses tambores como parte desse grupo. Emprega-se a origem como critério de classificação, o que obriga a conhecer sempre a história do objeto, e descartar todas as variedades posteriores à sua origem, o que torna o método altamente ineficiente.

É possível observar que existem grandes tendências organológicas a nível mundial (África os tambores, e flautas Américas, as cordas a Europa, a Ásia os idiofones) assim como as tendências a nível regional (Índia e as cordas ressonantes e enriquecidas tímbricamente, China e as cordas de sons secos, por exemplo)[32.]

[31]Uma ampla discução deste tema se encontra em Perez de Arce 2001.

Embora cada lugar seja inúmeras outras tendências, a percepção estética de uma tendência regional é útil para elucidar casos de filiação, como guitarrón região central do Chile. Necessitamos de dados históricos e relação organológica deste instrumento.

No entanto, sabemos que ele está intimamente relacionado com as tendências estéticas vernáculas da região Sul andina, como é a multivocalidade do timbre, a ênfase no enriquecimento do timbre na execução facilitada para longas durações, o que indica pertencer a uma cultura musical local. Este é um bom exemplo da transmissão de uma tendência sonora estético entre duas famílias organológicas muito distantes entre si[33].

Como em todo sistema cultural, existe um *feedback* constante. A tendência produz objetos que geram sonoridades que se adaptam a uma sensibilidade sonora específica e por sua vez essas sonoridades definem uma identidade sonora cultural específica, que redefine a tendência.

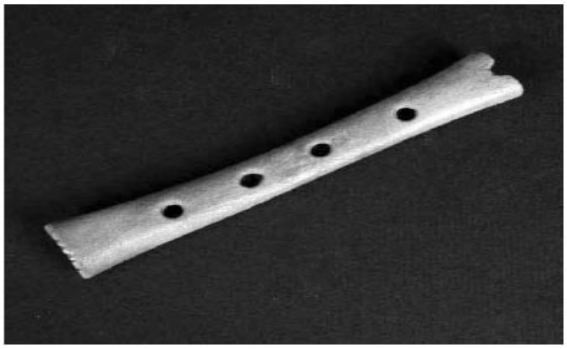
2.1.2.4. Permanência

A permanência dos tipos organológicas no tempo e no espaço é um fenómeno encontrado com frequência em diferentes partes do mundo[34]. A quena andina, por exemplo, mantém as mesmas características do norte do Chile até a Colômbia para mais de 4000 anos (IZIKOWITZ 1935, STEVENSON 1976; JIMÉNEZ BORJA 1951) (veja a Figura 5). Existem outros instrumentos que têm pouca variação na sua parte organológica, apesar de que externamente podem apresentar algumas mudanças ao longo do tempo e do espaço. Por exemplo, a garrafa assobiadora estende do sul do Peru até o México por mais de 2000 anos. Adaptou-se, ao longo do tempo, a situações culturais diversas, sem, contudo, perder suas características organológicas (PÉREZ DE ARCE, 2004). Outro caso semelhante ocorre com a atual *pifilka* do sul do Chile, já mencionada, e que herda a sua qualidade organológica (o som “aberto”) do sul do Peru há 2.500 anos (PÉREZ DE ARCE 2000).

32 Este tema está tratado parcialmente en Perez de Arce 2005.
33 Para maiores detalhes acerca desta referência, ver Perez de Arce 2002a.
34 Merriam (1971) faz menção a qualidade do material sonoro, mas não aprofunda na explicação deste feito.

Figura 5

"*Kena* com buracos de digitação" (SH421.111.12) do Peru pré-hispânico. A simplicidade do seu modelo permite manter-se quase inalterada por mais de 4000 anos nos Andes (MCHAP3506).



Esses exemplos nos revelam um alto grau de permanência dos critérios estéticos sonoros frente à frequentes mudanças de padrões estético-visuais. As razões consistem, principalmente, na escassez relativa de sistemas de produção de som, como, por exemplo, a produção de som, própria da garrafa assobiadora, comparada com a infinita variedade de formas e cores que podem ser aplicadas a esse objeto. Também tem a ver com a relativa restrição, especificidade e complexidade de seu projeto organológico que satisfaça conceitos estéticos pouco racionais e pouco manipuláveis em nível de consciência.

Para devolver o projeto sonoro fórmula artesanal, devolve-se a forma artesanal o que o torna possível, resultando em uma enorme estabilidade temporal. A consequência é que em muitos casos podem ser encontrados instrumentos musicais etnográficos com qualidades organológjcas semelhantes, bastante distantes universalmente. Ao aplicar esta evidência à arqueologia, propõe-se como hipóteses de trabalho que as qualidades organológicas mantidas, no tempo são um argumento válido para supor a semelhança na execução e no planejamento sonoro durante esse período.

As flautas Pan da cultura Paracas, que existiram há mais de 2000 anos, no sul do Peru, existem semelhanças organológicas atuais, mesmo localizadas a milhares de quilômetros de distância, nas flautas "chinesas" e *pifilkas* do Centro Sul do Chile, as quais são a melhor referência em termos de tocar, no que diz respeito ao estudo da sonoridade das flautas Paracas. Não é impossível saber se no passado tocava-se como agora, mas conforme a base de observação de tendências regionais pode-se dizer que isso é possível. A partir dos resultados sonoros, do experimento pode-se dizer que esta maneira de tocar consegue um

extraordinário aproveitamento sonoro do instrumento paracas, de acordo com os padrões estéticos desta tendência. Os resultados confirmam esta hipóteses[35.] Exatamente ponto, a permanência de traços organológicos, a ferramenta mais importante que fornece a organologia para pesquisar o passado musical.

35 Com Cláudio Mercado pôde-se testar esta hipótese no Museu Arqueológico de Lima, em 2005, graças à gentileza de Milano Trejo e sua equipe, com resultados notáveis em termos de resposta sonora. Antes haviam sido testadas da mesma maneira, flautas Aconcagua, provenientes do Chile Central, com resultados semelhantes (Perez de Arce 2000, 2004).

2.2. Discussão de critérios organológicos

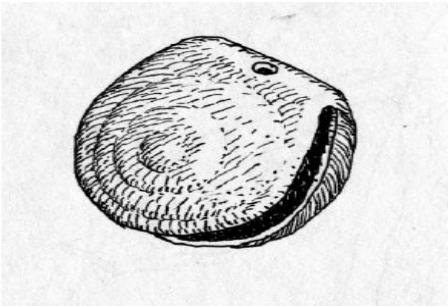
Na seqüência serão discutidos os critérios utilizados por SH para elaborar o seu sistema, com a colaboração do nosso ponto de vista ao conjunto. Serão revisadas as características do conjunto de instrumentos musicais mundiais que reflete o trabalho de SH em termos das restrições ao planejamento sonoro e em termos da categorização utilizada por estes autores para produzir a hierarquia de grupos na classificação.

2.2.1. As Restrições do material organológico

Os critérios utilizados pelo sistema SH para a classificação de instrumentos musicais são, conforme o acima citado reflete a complexa realidade de todo um setor da atividade humana. Ao analisar o sistema, no entanto, descobre-se que a quantidade de características que distinguem os diferentes tipos de instrumentos musicais do mundo é relativamente pequena. Isso revela certo grau de restrição nas possibilidades oferecidas pelo modelo organológico como um todo. Esta restrição é detectada quando se compara a semelhança de instrumentos criados em diferentes partes do mundo. Graças ao seu isolamento do resto do mundo por milênios, a América Pré-hispânica, dispõe de uma série de exemplos indiscutíveis, como é o caso dos tambores semelhantes aos da África, os guizos semelhantes aos europeus, ou a *Kena* semelhante ao *sakuhachi* japonês (ver Figura 6).

Figura 6

“Cascabel” (SH112.131.2) metálico, período prehispânico, Perú, semelhante aos usados na Europa. O exemplo de projeto organológico, neste caso, deve-se às restrições de modelo de sonoridade (MCHAP 868).



2.2.2. A hierarquia dos critérios de classificação no sistema SH

O sistema SH está estruturado de acordo com os critérios de diferenciação entre os tipos de instrumentos musicais conhecidos. É possível distinguir entre as características organológicas primárias, que tem a ver diretamente com o som, ou seja, que definem as características de timbre, dinâmica, execução, intensidade, amplitude melódica, facilidade de execução e efeitos sonoros, e de outros que influenciam indiretamente na sonoridade, geralmente modulando seu timbre ao separar e dar ressonância. A tendência geral da organologia é que, quanto maior é a incidência sobre a sonoridade, menor são as variáveis envolvidas. Entre as características organológicas primárias encontra-se um panorama reduzido e preciso. À medida que um se aproxima às secundárias, estas se fazem mais dispersas, difíceis de explicar e de agrupar.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez que a tradução de textos técnicos e científicos é uma atividade abrangente e que constitui, ao mesmo tempo, um ato de criação e uma expressão cultural, o principal objetivo deste projeto final se centrou na abordagem de algumas das seguintes áreas do conhecimento: taxonomia, organologia, antropologia, para, juntas, dar forma ao projeto de classificação de instrumentos musicais, evidentemente recorrentes em contextos especializados no âmbito da etnomusicologia. Para esse fim, as reflexões teóricas, tiveram um respaldo teórico-metodológico construído a partir da ótica de importantes estudiosos da tradução como Azenha Júnior (1997, 1999, 2010, 2013), Berman, (1971) e Headland, Pike & Harris (1990). O estudo em tela surgiu inicialmente pela necessidade de conhecimento sobre a história da classificação dos instrumentos musicais no ensino da história da música, o que fez com que o autor, que trabalha na área de música, se mostrasse interessado em realizar esta tradução e ampliar o interesse pela investigação. Posteriormente, o texto que aqui se encerra emanou em razão do grau de especificidade de reflexão exigida durante a leitura do texto de partida, ilustrado pelas reflexões que lá se encontram acerca do papel da tradução no contexto estudado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MENDÍVIL, Julio 2000 “La musicologia alemana en la actualidad”, Boletín de la Asociación Argentina de Nº 46, pp 17-18.Musicología,

PÉREZ de Arce, José 1998 “El sonido rajado; una historia milenaria, ”Valles, revista de Estudios regionales, III/3. La Ligua, Chile: Museo de la Ligua, pp. 233- 251

WACHSMANN, KLAUS, Margaret J. kartomi 2001 “Instruments, classification of. 1. Introduction: the classification system of HORNBOSTEL and Sachs”, Segunda The New Grove dictionary of Music and Musicians

2003 “El guitarrón chileno:una revisión organológica”. Trabajo presentado al II Congreso Chileno de Musicología, enero 2003. Santiago: Sociedad Chilena de Musicología. Manuscrito.

AZENHA JUNIOR, João. Tradução Técnica, Condicionantes Culturais e Os Limites da Responsabilidade do Tradutor. Cadernos de Tradução (UFSC), Florianópolis, v. 1, n. 1, p.137-149, 1997.

AUBERT, Francis Henrik. Traduzindo as diferenças extralinguísticas: procedimentos e condicionantes. TradTerm, São Paulo, n. 9, p.151-172, 2003.

FELD, Steven, Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression, Philadelphia: _University of Pennsylvania Press,1982

REVISTA USP, São Paulo, n.77, p. 12-23, março/maio 2008

https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Classificação_Hornbostel- Classificação Hornbostel-Sachs de instrumentos musicais.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Organologia

Rev. music. chil. vol.67 no.219 Santiago ene. 2013

http://www.brasilsensivel.com.br/mestras/instclassificacao.htm

http://docsetools.com/articulos-utiles/article_112026.html

http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/27072/mod_resource/content/3/Holmes.pdf

http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10498/10498_4.PDF

www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/.../Etnomusicologia.htm

www.pontadosolcolectivo.com/traducoes/lingua/en/categorias

www.usp.br/revistausp/77/02-kazadi.pdf

www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10498/10498_4.PDF

https://books.google.com/.../Instrumentos_musicales...

Rev. Antropol. vol.44 no.1 São Paulo2001

http://www.tradutorprofissional.com/de-musica-e-traducao/ Sem categoria

http://chocoladesign.com/traducao-intersemiotica-somos-todos-tradutores

http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/