

## **MERMET E MARPURG: UM EXEMPLO DE TRADUÇÃO COMO TRANSFERÊNCIA CULTURAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII**

## **MERMET AND MARPURG: AN EXAMPLE OF TRANSLATION AS CULTURAL TRANSFER IN THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY**

Stéfano PASCHOAL\*

<https://orcid.org/0000-0002-7615-7624>

**Resumo:** Este artigo apresenta problematizações relativas à tradução realizada por Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) do tratado *De la corruption du goust dans la musique françoise* (1746) (*Sobre a corrupção do gosto na música francesa*), de Louis Bollioud de Mermet (1709-1794), sob o título, em alemão, *Versuch über den Verfall des Geschmacks in der Musik* (*Tratado sobre a corrupção do gosto na música*), publicada semanalmente em partes, posteriormente compiladas na obra *Der Critische Musicus an der Spree*, por Friedrich Wilhelm Marpurg. Realizada numa época em que prevalecia o diálogo constante e uma série de convergências entre a música, principalmente a música para teclado, entre França e Alemanha, a tradução veio a público num momento de formação de uma *actio* musical, isto é, um corpus de instruções normativas acerca de como se executar música, expediente herdado da Retórica clássica latina. A semelhança de perspectivas em relação a matérias de música entre França e Alemanha talvez tenha permitido ao tradutor, na apresentação do texto de Bollioud, equiparar alemães e franceses no que diz respeito à tradição musical. Desde a retirada da expressão *na música francesa* (*dans la musique françoise*) até a expansão da tradução por meio de observações que se juntam a ela de modo natural, i.e., sem qualquer sinalização gráfica que mostre o que pertence exclusivamente ao autor e o que são acréscimos, esta tradução é um exemplo evidente de uma tradução como transferência cultural.

**Palavras-chave:** Tradução; transferência cultural; retórica; apropriação; sinais gráficos.

**Abstract:** This article presents issues related to the translation carried out by Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) of the treatise *De la corruption du goust dans la musique françoise* (1746) by Louis Bollioud de Mermet (1709-1794) named in German *Versuch über den Verfall des Geschmacks in der Musik*, published weekly in parts which were later compiled in the work *Der Critische Musicus an der Spree*, by Friedrich Wilhelm Marpurg. Pertaining to a time when constant dialogue and a series of convergences on Music – especially keyboard music - prevailed between France and Germany, Marpurg's translation was made public during the formation of a musical *actio*, i.e., a corpus of normative instructions on how to perform music, a device inherited from classical Latin Rhetoric. The similarity of perspectives on matters of music between France and Germany may have allowed the translator, in presenting Bollioud's treatise, to equate Germans and French with regard to musical tradition. From the withdrawal of the expression *dans la musique françoise* in the title to the expansion of the translation through observations that join it in a natural way, i.e., without any graphic signage that shows what belongs exclusively to the author and what are additions of the translator, this translation is an obvious example of a translation as cultural transfer.

**Keywords:** Translation; cultural transfer; rhetorics; appropriation; graphics.

---

\* Professor associado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (ILEEL/UFU); doutor em Letras, área de concentração Língua e Literatura Alemã; e-mail: stefanotranslatio@gmail.com.

## Introdução

Neste artigo, apresentamos uma discussão sobre a transferência cultural e demonstramos a sua ocorrência por meio da tradução do tratado *De la Corruption du Goût dans la Musique Française (Sobre a corrupção do gosto na música francesa)*, de Louis Bollioud de Mermet, publicado em 1746, para o alemão, realizada por Friedrich Wilhelm Marpurg, e publicada com o título *Versuch über den Verfall des guten Geschmacks in der Musik (Tratado sobre a corrupção do bom gosto na música)*, de 02 a 23 de dezembro de 1749, no hebdomadário berlinense *Der Critische Musicus an der Spree* (1750), de autoria do tradutor.

*Der Critische Musicus an der Spree* é uma coletânea de artigos sobre música escritos entre 04 de março de 1749 e 10 de fevereiro de 1750. Publicados durante quase um ano, separadamente, foram posteriormente reunidos pelo autor num único tomo. Logo no final do primeiro artigo da coletânea, publicado em 04 de março de 1749, tem-se a informação de que ele – e isso vale para os artigos seguintes – poderá ser adquirido por 1 *Groschen* (antiga moeda alemã) em Berlim (três ou quatro endereços diferentes), em Breslau, em Frankfurt am Main, em Hamburgo e em Leipzig<sup>1</sup>. A intenção de F.W. Marpurg era o estabelecimento de uma revista musical semanal. Staub (2023), a esse respeito, noticia:

O periódico é mais esclarecedor que didático. Seu objetivo era estabelecer o formato de uma revista musical semanal e reunir num lugar central excertos reimpressos de obras importantes sobre estética e, em especial, estética musical. Marpurg privilegiou o dispositivo estilístico do discurso e réplica na forma de cartas ao editor com respostas, num estilo de confronto polêmico, de modo a expor preconceitos antiquados e deficiências graves por meio de uma abordagem satírica implacável, porém persuasiva<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> “Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in Comission zu haben: 1) In Berlin, in der Haude und Spenerschen Handlung; bey dem Kuaffmann, Hr. Beringuier, unter den Linden; bey dem Hrn. Campen, an der Ecke der Mittelstrasse auf der Neustadt, nicht weit vom Stall; und bey dem Herrn Nürnbergern an der Langen Brücke. 2) In Breßlau bey dem Hrn. Korn. 3) In Frankfurt am Mayn bey dem Hrn. Varrentrap. 4) In Hamburg bey dem Hrn. König, und 5) in Leipzig bey dem Hrn. Martini. Jedes Stück wird zu 1 Gr. verkaufft” (Marpurg, 1970).

<sup>2</sup> No original: “The periodical is more enlightening than educational. Its aim was firmly to establish the format of a weekly music jornal and to gather in a central place reprinted extracts of the importante writings on aesthetics and particularly music aesthetics. Marpurg favored the stylistic device of speech and reply in the form of letters to the editor with responses, in a style of polemic confrontation, so as to expose outmoded prejudices and serious weaknesses by means of an unsparing yet persuasive satirical approach”.

Mencionada também sob o título *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*, o que demonstra a intenção de um segundo volume, a coletânea reúne artigos de crítica musical, discussões acirradas com leitores que escrevem sob pseudônimos, textos didáticos, especialmente sobre harmonia, e traduções. Staub (2023), ao discorrer sobre o conteúdo da obra, expõe:

Um tratado acerca de questões musicais essenciais. Na verdade, os apontamentos ordenados sobre harmonia e contraponto persistem sem muita precisão em todos os números. Dedicou-se muito espaço à controvérsia entre Marpurg e Johann Friedrich Agricola (sob o pseudônimo Olibrio, o viajante amante da Música) sobre a vantagem da música italiana sobre a francesa e sobre a existência de um gosto nacional alemão, representado por Johann Sebastian Bach. A obra – similarmente substancial - intitulada *Tratado sobre o bom gosto*, de Nicolas Racot de Grandval, enfatizou a importância das emoções e a dependência exagerada de normas externas. Fez sobressair o enfoque estético da revista a tradução da obra *Tratado sobre a corrupção do gosto na música*, de Louis Bollioud de Mermet. As orientações de Marpurg sobre a prática musical, válidas para todos os músicos, foram publicadas nos números 37 e 38 (de 11 e 18 de novembro de 1749), com prescrições específicas para os organistas, incluindo a sugestões de registração<sup>3</sup>. (Staub, 2023, tradução nossa).

A obra de Friedrich Wilhelm Marpurg – e não apenas a coletânea de que tratamos aqui – é representativa da herança retórica em Música, iniciada no movimento cultural denominado *musica poetica*, nome que se funde à obra que o inaugura, *Musica Poetica*, tratado escrito por Joachim Burmeister (1566-1629), em 1606.

A herança retórica clássica (latina) em Música deve-se, primeiramente, à aproximação havida entre as duas artes (Retórica e Música, aqui entendidas como artes liberais), conseqüente à reforma educacional promovida nas *Lateinschulen* alemãs em 1528 por Martinho Lutero (1483-1546) e Philipp Melanchton (1497-1560). Há uma profusão de tratados escritos nos séculos XVI e XVII, no âmbito da Música, cuja estrutura é semelhante à de uma retórica literária: é justamente o que ocorre depois da aproximação entre as duas artes.

---

<sup>3</sup> No original: “A treatise on basic musical matters – in fact a systematic discourse on Harmony and counterpoint – was loosely continued across all the issues. Much space was given to the controversy between Marpurg and Johann Friedrich Agricola (pseudonym “Olibrio, reisender Liebhaber der Musik von der Tyber”) on the Advantage of Italian versus French music and the existence of a German national taste represented by Johann Sebastian Bach. Nicolas Racot de Gradnval similarly substantial “Versuch über den guten Geschmack in der Musick” emphasized the importance of emotions and the exaggerated dependence on external rules. The aesthetic focus of the journal was highlighted by the translation of the treatise “Versuch über den Verfall des guten Geschmacks in der Musik by Louis de Bollioud Mermet. Marpurg’s instructions on performance practice, valuable to every type of musician, were followed in issues 37 and 38 (11 and 18 November 1749) by specific advice for organists including suggested registrations”.

A primeira metade do século XVIII alemão é a última época que abriga a escritura desses tratados com base retórica. Ao lado dos tratados escritos por Marpurg, e de sua coletânea, foco de nosso estudo figuram, à guisa de exemplo, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*<sup>4</sup> (1753-17620)), de Carl Ph. E. Bach (1714-1788) e *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), de Johann Joachim Quantz (1697-1773). Um dos últimos tratados, mas talvez aquele que de modo mais completo reflita os expedientes caros à Retórica, é *Der vollkommene Capellmeister* (1739), escrito por Johann Mattheson (1681-1764). Deve restar claro que a influência da Retórica clássica não se estende apenas à tratadística setecentista alemã. É também um expediente comum da tratadística italiana e, especialmente, da francesa.

Marca a primeira metade do século XVIII a discussão – feita ao modo retórico, com elementos de sua última parte, a *actio* – advinda a priori da Filosofia: gosto, formação do gosto e, como um desdobramento, sua corrupção. Ainda que sob outros nomes, as observações de *como não se deve proceder* são muito comuns nesses tratados: dos gestos de instrumentistas e cantores, passando pelo comportamento de cantores atrelados ao gênero musical, culminando em advertências técnicas de como se executar ou não um tipo ou um trecho de determinada composição musical, desenvolveu-se uma *actio*<sup>5</sup> musical.

A esse respeito, é necessário apontar que as poéticas musicais (ou retóricas musicais) nos séculos XVI e XVII na Alemanha refletem, de fato, expedientes da Retórica clássica latina, mas não apenas no âmbito da *actio* (ou *pronuntiatio*), sua quinta e última parte.

As retóricas literárias alemãs dos séculos XVI e, principalmente do século XVII, das quais se derivaram as retóricas musicais, são também um reflexo da Retórica clássica latina. Ocupa-se, entretanto, de suas primeiras três partes, a saber, a invenção (*inventio*), disposição (*dispositio*) e elocução (*elocutio*). As duas primeiras partes, invenção e disposição, relacionam-se com a matéria, o assunto, i.e, *res*, enquanto a elocução se relaciona com as palavras, ou seja, com tudo o que diga respeito à elaboração do texto literário, *verba*.

O texto literário não era pensado para uma *performance*, ou seja, para uma apresentação, para uma realização prática, ao contrário, certamente, dos “textos”

---

<sup>4</sup> Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado, na tradução de Fernando Cazarini.

<sup>5</sup> Preferimos o termo *actio* a *pronuntiatio*, por acreditarmos refletir mais adequadamente o “fazer” musical.

musicais. Nesse ponto, a música, além de se ocupar das três partes constantes na retórica literária, invenção, disposição e elocução, abrange e destaca a sua última parte, a *actio* ou *pronuntiatio*.

Aos poucos, a aproximação entre Música e Retórica permitiu o desenvolvimento de uma *actio* musical, que diz respeito tanto a fatores externos (gestos, comportamentos, trejeitos), ou seja, aqueles que não interferem diretamente na qualidade do som, quanto a fatores internos, isto é, aqueles que interferem diretamente na qualidade do som, como, por exemplo, o modo de se executar um *staccato*, uma ligadura, um *portato*, como executar um movimento *allegro*, um *andante* etc.

Marpurg é considerado um dos autores musicais mais importantes de sua época, tendo contribuído imensamente para a constituição desta *actio* musical, e sua tradução reflete isso de modo ímpar: Mermet, o autor traduzido – e apropriado por Marpurg – nos aponta, por assim dizer, sob o título de corrupção, uma *contra-actio*, ou seja, tudo aquilo que não se deve fazer numa execução musical.

### **Transferência cultural e tradução**

Como mencionamos acima, o objetivo deste artigo é demonstrar como a tradução empreendida por Marpurg do *Tratado sobre a corrupção do gosto na música*, de Mermet, pode ser considerada uma transferência cultural. De modo mais detalhado, pretende mostrar como o processo de ressignificação se dá de modo mais veemente por meio de elementos textuais e, algumas vezes, por sua ausência, o que será discutido e demonstrado adiante.

Antes de adentrarmos as questões específicas que embasam o nosso entendimento da tradução do tratado *De la Corruption du Goût dans la Musique Française* (1746), de Louis Bollioud de Mermet, para o alemão, por Marpurg, como uma transferência cultural, apresentaremos uma breve discussão acerca da ligação entre os termos.

Rodrigues (2010), acerca do termo “transferência cultural”, instrui:

Forjado em meados dos anos 1980, por Michel Espagne e Michael Werner, para o estudo das relações literárias e intelectuais entre a França e a Alemanha a partir do século XVIII, esse conceito serviu para significar, inicialmente, os empréstimos (de ideias, de discursos, de valores, de objetos etc.), as interações entre culturas e sociedades (ou frações e grupos no interior de uma sociedade). (Rodrigues, 2010, p. 207).

Começamos a vislumbrar a expansão do termo, em relação a seu início, já que, a priori, aplicava-se às relações literárias entre a França e a Alemanha a partir do século

XVIII. Atualmente, o termo, frequente nos Estudos da Tradução, engloba outros tipos de textos e, inclusive, outros tipos de relações (além das literárias), como é o caso da música de Marpurg, composta ao estilo de François Couperin. Rodrigues (2010), numa referência a Moatti (2004)<sup>6</sup>, afirma:

Fundamentado na ideia de empréstimo, de importação, de hibridismo, de reapropriação, de tradução, de transformação, entre sociedades e culturas, esse conceito interdisciplinar implica uma concepção de movimento e de circulação de objetos, populações, indivíduos, ideias, crenças entre dois ou mais espaços culturais (estados, nações, grupos étnicos, áreas culturais e religiosas) (Rodrigues, 2010, p. 207).

Rodrigues (2010), na última citação, toca num ponto crucial para a relação entre tradução e transferência cultural, além da própria tradução: a reapropriação e a transformação. É justamente disso que trata a tradução no âmbito da recepção, já que, na evolução (ou desenvolvimento) dos Estudos da Tradução, a recepção ou a cultura receptora (público-alvo) ganha primazia.

Azenha Júnior, ao traçar um panorama evolutivo dos Estudos da Tradução, os divide em dois momentos: o primeiro, no qual “prevalece o olhar retrospectivo, quer dizer, o texto de partida é considerado o parâmetro por excelência para o estabelecimento dos critérios de avaliação da tradução” (Azenha Júnior, 2010, p. 40), e; o segundo, explicado do seguinte modo:

No segundo momento, ganha primazia o olhar prospectivo: a ênfase se desloca do texto de partida para o complexo da recepção, quer dizer, não apenas se tem em vista um receptor ancorado histórica e geograficamente, mas também se atenta, por exemplo, para a acomodação do texto traduzido às normas e convenções da cultura receptora. (Azenha Júnior, 2010, p. 40).

A reflexão de Azenha Júnior (2010) vai ao encontro do exposto por Rodrigues (2010): os holofotes recaem sobre o público-alvo, por certo como uma consequência da “virada cultural” ocorrida nos Estudos da Tradução, e o impacto deste realce se reflete não apenas na mudança de perspectiva dos tradutores, mas no próprio conceito de tradução, que tem, com isso, reforçada a sua função comunicativa.

Uma vez voltando-se às reflexões para a cultura receptora, termo utilizado por Azenha Júnior (2010), é certo que o objeto da tradução – e, no caso deste trabalho, o texto de um tratado sobre a corrupção musical do gosto na França do século XVIII – deverá se

---

<sup>6</sup> A obra a que nos remete Rodrigues (2010) é *La mobilité des personnes en Méditerranée – de l'antiquité à l'époque moderne*. Rome: École Française de Rome, 2004.

acomodar, usando os termos do próprio autor, “às normas e convenções da cultura receptora” (Azenha Júnior, 2010, p. 40-41) tanto pelos leitores, quanto pelo próprio tradutor, leitor primeiro e intérprete do texto, pois aquilo que se conhece é conhecido pelo recipiente, isto é, por aquele que recebe, como nos ensina o seguinte trecho, da *Philosophiae Consolationis* de Boécio: “Omne enim quod cognoscitur non secundum sui vim sed secundum cognoscentium potius comprehenditur facultatem<sup>7</sup>”, um axioma da filosofia escolástica que afirma a conformidade entre o cognoscente e a informação recebida.

A acomodação de determinado objeto, conteúdo ou sentido à cultura receptora pressupõe modificações ou transformações, advindas, no mais das vezes, de sua reinterpretação, um expediente imprescindível, que não pode ser evitado, e que independe, no âmbito da tradução, do fato de terem os textos surgido em épocas diferentes ou, ainda, do gênero a que pertence o texto a ser traduzido. Rodrigues afirma que “toda mensagem transmitida, seja dentro ou fora de um espaço cultural, é objeto de uma reinterpretação” (Rodrigues, 2010, p. 210)” e Espagne declara que “transferência não é transportar, mas sim metamorfosear, e o termo não se reduz de modo algum à questão mal circunscrita e bastante banal dos intercâmbios culturais. É menos a circulação de bens culturais que sua reinterpretação que está em jogo” (Espagne, 2017, p. 137).

Fica claro, a partir das exposições de Azenha Júnior (2010), Rodrigues (2010) e Espagne (2017), que o elemento mais importante, na transferência, é a reinterpretação, ou seja, aquilo que permite a ressignificação – observado o processo de acomodação – de determinado sentido numa cultura diversa daquela em que foi inicialmente produzido. Nesse sentido, toda tradução é uma transferência cultural. Há entre elas uma relação de gênero e espécie. Arriscamo-nos a dizer que a transferência cultural é gênero do qual a tradução é uma espécie.

### **A tradução como transferência cultural**

Apontamos anteriormente que nem toda transferência cultural é uma tradução, ou se deve mostrar na forma de tradução, mas que toda tradução é, necessariamente, uma transferência cultural, o que é corroborado pela explicação seguinte de Espagne (2017):

---

<sup>7</sup> O axioma “Omne enim quod cognoscitur non secundum sui vim sed secundum cognoscentium potius comprehenditur facultatem” encontra-se na obra *Philosophiae Consolationis*, Livro V, IV, 75, de Boécio (480-524 ou 525). O princípio filosófico aí contido encontra-se também em diversas passagens da *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino (q.14, a.1, ad.3; q.16, a.1; q.19, a.6, ad.2): “Cogitum [...] est in cognoscente secundum modum cognoscentis”.

Uma transferência cultural é, às vezes, uma tradução. Basta olhar uma edição de um romance em uma língua qualquer e sua tradução em uma outra língua, observar o discurso de acompanhamento das quartas capas, as ilustrações, os formatos, o efeito do contexto das séries e até mesmo a tipografia, para ver que uma tradução não é de forma alguma equivalente. (Espagne, 2017, p. 145).

Além de corroborar o ponto de vista de que a transferência cultural nem sempre é uma tradução, a explicação de Espagne (2017) reflete uma perspectiva nova e, ao que parece, inaugural do conceito de tradução: o afastamento da noção de equivalência. A sua menção a elementos paratextuais serve, no caso em tela, justamente para que isso seja mais claramente percebido. A noção transmitida por Espagne (2017) reforça a ideia de que tradução não se trata apenas de uma questão linguística, ou seja, reflete a mudança de foco ocorrida com a virada cultural nos Estudos da Tradução. Observe-se como Snell-Hornby (1997) ilustra essa mudança de perspectiva, mencionando o Prof. Hans Josef Vermeer, um dos principais responsáveis pela virada cultural:

Vermeer, por muitos anos, fez oposição veemente à visão que considera a tradução como meramente uma questão de língua: para ele tradução é primordialmente uma transferência transcultural, e em sua visão o tradutor deve ser bi-cultural, se não multicultural, o que naturalmente envolve o domínio de várias línguas, já que a língua é parte intrínseca da cultura. (Snell-Hornby, 1997, p. 86).

A exposição de Snell-Hornby (1997) nos remete à breve exposição de Azenha Júnior (2010) que, na apresentação de um panorama evolutivo dos Estudos da Tradução, os divide em dois momentos, como mencionado anteriormente. Cai por terra a noção de equivalência linguística e passa-se a concentrar-se na tradução como uma transferência cultural, ou seja, como um *objeto* ressemantizado, passível de reinterpretação, de nova significação. Ao discorrer sobre transferência cultural e textos literários, Azenha Júnior afirma que “ao fazê-lo, ele [emprego de recursos linguísticos e não linguísticos] sela vínculos com seu entorno e com a cultura que lhe serve de moldura, e é a partir desse compromisso que a própria noção de transferência cultural em textos literários se redimensiona [...]” (Azenha Júnior, 2010, p. 59).

Espagne defende a representação das transferências culturais por meio da circulação de objetos, e reforça, mais uma vez, a tradução como transferência cultural, como em: “A história das bibliotecas, a constituição de fundos estrangeiros, a divulgação dos produtos editoriais e da tradução, como a história das coleções e do mercado

transnacional de arte, obviamente fazem parte da pesquisa sobre transferências culturais” (Espagne, 2017, p. 138).

Antes de passarmos a questões específicas da tradução realizada por Marpurg do tratado francês de Mermet, é necessário considerar, uma vez mais, as palavras de Espagne sobre a tradução como transferência cultural: “A pesquisa sobre transferência cultural deveria admitir que se pode apropriar de um objeto cultural e emancipá-lo do modelo que o constitui, ou seja, uma transposição, por mais distante que seja, tem tanta legitimidade quanto o original” (Espagne, 2017, p. 137).

Essa última citação de Espagne (2017) talvez seja a mais didática para o entendimento de uma transferência cultural, que implica a reinterpretação, a ressignificação em contexto diverso daquele em que a obra foi produzida *originalmente*. Há, em suas palavras, o foco sobre a transformação, entretanto, uma transformação que visa à autonomia: a autonomia de ser uma tradução tão legítima quanto o original, na verdade, a quebra da submissão de uma tradução a seu original e o seu levantamento a um patamar de “original” do ponto de vista de sua significação na cultura que a abriga.

O caso de tradução que apresentaremos a seguir ilustra com precisão a perspectiva de Espagne (2017), pois a tradução *ganha* novo espaço e novo significado, especialmente pela mudança de seu entorno, mas também pelas relações entre as duas culturas (França e Alemanha) em época de intenso intercâmbio (século XVIII).

### **Mermet via Marpurg: tradução como transferência cultural**

A tradução ilustra de modo preciso a descrição de transferência cultural oferecida por Espagne (2017), conforme mencionamos anteriormente. Há, entretanto, algo de especial, por assim dizer, que nos chamou a atenção desde o início, e que motivou a elaboração deste artigo: os sinais da transferência são *fisicamente* visíveis, ou seja, Marpurg, num processo de apropriação, amplia o texto de Mermet e o expande.

No âmbito da transferência cultural, Lüsebrink (2001) afirma que “a nova construção de sentido implica sua expansão, bem como a necessidade de que os receptores reempreguem os elementos da transferência em seus campos de ação (ou significado)”. Como expusemos, entendemos a expansão, inclusive, como fator *fisicamente* perceptível, ou seja, ocorrida na forma de acréscimos e notas explicativas ou, até mesmo, outros elementos paratextuais, como introduções e prefácios a traduções. É o que ocorre nesse caso, em que Marpurg, em seu artigo de 02 de dezembro de 1749, data em que publica a introdução e um trecho da primeira parte do tratado *Versuch über den*

*Verfall des guten Geschmacks in der Musik* de Mermet, faz uma breve apresentação da obra a seus leitores:

Entretanto, o bom gosto que cativa os ouvidos, na França, por meio do bom senso e dos esforços de Rameau, Leclair e outros, levou um acadêmico erudito de Lion, cujo nome é Bollioud de Mermet, a escrever um pequeno tratado sobre a corrupção do gosto na música francesa. Ele se dedica não apenas a compositores, mas também a intérpretes dos mais distintos instrumentos. Não posso negar que seus apontamentos, observados de modo geral, são bastante fundamentados. Seria fácil demonstrar que, em seu esboço, não quis tanto destacar os grandes mestres, mas, ao contrário, aqueles não tão conhecidos. Entretanto, prefiro deixar a decisão a cargo de meus leitores. ***Nós, alemães, somos inclinados, assim como os franceses, a banir o que é imperfeito (incorreto) da música*** [...] (Marpurg, 1970, p. 320, tradução nossa; grifo nosso).

Num primeiro momento, tem-se a impressão de uma separação, ou seja, o autor dos artigos separa aquilo que é seu, de próprio punho, da ideia do outro, da tradução. Entretanto, o final do artigo que precede a tradução, grifado na citação, mostra muito mais uma *junção* que uma separação, quando, ao se comparar com os franceses, o tradutor expõe um ponto de convergência, motivação, por certo, que o levou a traduzir este tratado francês, e ainda um outro, *Essai sur le bon goust en musique* (1732), cuja tradução, sob o título *Versuch über den guten Geschmack in der Musik*, foi publicada no *Der Critische Musicus an der Spree*.

A aproximação que Marpurg faz entre alemães e franceses é historicamente justificada, conforme aponta Espagne: “a Alemanha se tornou um elemento constitutivo da vida intelectual francesa” (Espagne, 2017, p. 137), um diálogo cultural, por assim dizer, que parece se consolidar a partir de meados do século XVIII. Além de relevante apontamento, ilustrado pelo texto de Marpurg, Espagne ainda afirma a “impossibilidade de se considerarem homogêneos e originais dois espaços culturais, num processo de transferência cultural”, já que “cada um deles tem uma história feita de sucessivas hibridações” (Espagne, 2017, p. 139). Nesse ponto, percebemos que, no caso específico da tradução do tratado de Mermet por Marpurg, os ambientes culturais, apesar de diversos, eram híbridos e, mais que isso, próximos.

Marpurg é um exemplo salutar da relação entre França e Alemanha no âmbito da música do século XVIII, em especial da música para instrumentos de teclado. A esse respeito, Moroney (2003, p. 122 apud Paschoal, 2021, p. 69-70) expõe:

Outro tributo desta natureza, não francês, é *Les Dryades*, de Marpurg, a última peça de seu pouco conhecido primeiro livro de cravo. Não apenas se trata de uma clara referência a *Les Sylvains*, de Couperin (driades e silvanos, criaturas

mitológicas dos bosques e das florestas), mas a obra de Marpurg, como seu modelo, é um rondó duplo em sol menor que explora o registro grave do cravo. Todo o volume de Marpurg é composto no mais puro estilo francês, o que não surpreende, já que foi publicado apenas em Paris. (Moroney, 2003, p. 122 apud Paschoal, 2021, p. 69).

Há vários compositores de música para teclado, na Alemanha, contemporâneos de Marpurg, cuja escrita remete ao estilo francês. E isso ocorre por certo intercâmbio cultural, no âmbito da música, entre França e Alemanha. No caso do tratadista alemão, esse intercâmbio é bastante explícito. Segundo Paschoal (2021), acerca de Marpurg, trata-se de:

Personalidade atuante no cenário cultural musical berlinense da primeira metade do século XVIII, viajou para a França depois de frequentar a universidade, em 1746, onde conheceu François-Marie Arouet (Voltaire) (1694-1778), e Jean-Baptiste le Rond d'Alembert (1717-1783) e onde buscou assimilar o estilo musical francês, perceptível em algumas de suas composições, dentre as quais se destacam cinco suítes (ao estilo de François Couperin e Jean Philippe-Rameau), sonatas, fugas e caprichos para órgão e cravo. (Paschoal, 2021, p. 69).

Assim, é natural que Marpurg tenha escolhido a obra de um tratadista francês para constar de sua coluna no semanário berlinense: não apenas por existir uma semelhança nos pontos de vista, mas, especialmente, pelo desejo de replicar a perspectiva de Mermet e incorporá-la ao seu próprio discurso de tratadista: uma tradução como transferência cultural.

Julgamos cabível expor algumas características de Marpurg como tradutor, relacionadas à sua tradução de outro tratado francês que mencionamos, o *Tratado sobre o Bom Gosto em Música*, de Nicolas Racot de Grandval, cujo início se encontra no número publicado em 03 de junho de 1749.

Antes de apresentar sua tradução, Marpurg, em letras menores que aquelas do texto principal, informa:

É útil dizer àqueles que possuem este escrito em francês, e, assim, oportunidade de compará-lo à tradução que, uma vez que o autor publicou suas ideias de modo que lhe fosse aprazível, eu, com o intuito de entregá-las numa disposição mais ordenada, modifiquei, aqui e ali, o lugar de algumas orações, quando julguei necessário fazê-lo<sup>8</sup>. (Marpurg, 1970, p. 109, tradução nossa).

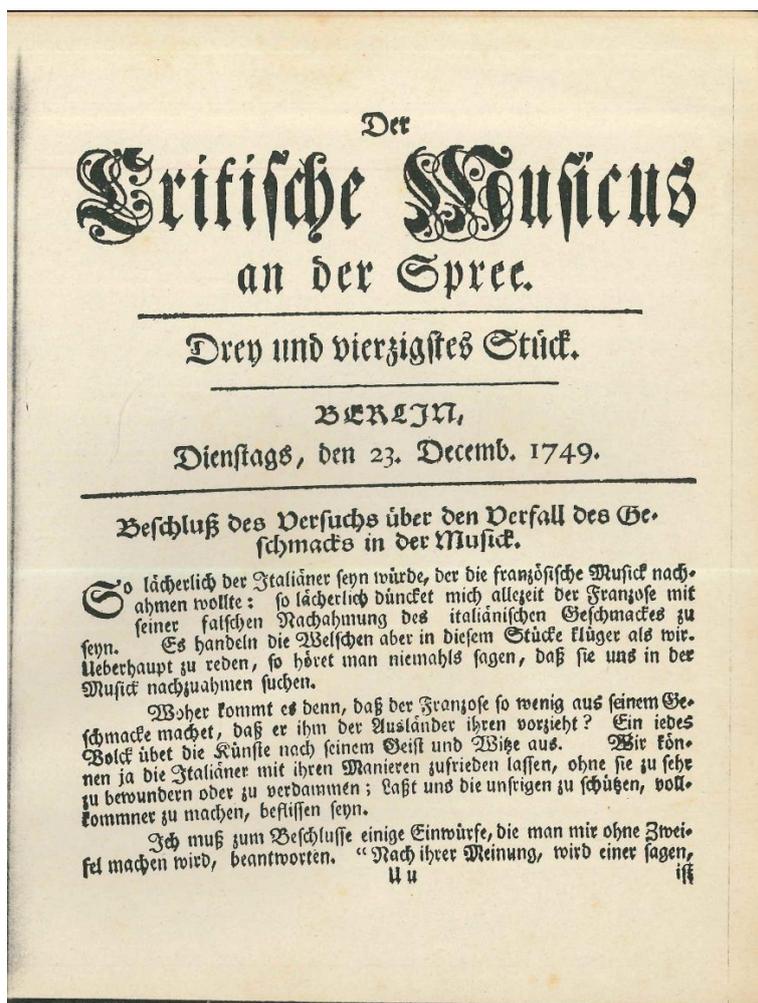
---

<sup>8</sup> No original: “Denjenigen, die diese Schrift in der frantzösischen Sprache besitzen, um die Uebersetzung dagegen zu halten, Gelegenheit haben, dienet zur Nachricht, daß, da der Herr Verfasser seine Gedancken, so wie sie ihm eingefallen, zu Papier gebracht zu haben scheint, ich, um dieselben in einem ordentlichern Zusammenhang, zu liefern, hin und wieder einige Sätze zu versetzen, und an einen anderen Ort zu bringen, für nöthig befunden habe”.

Marpurg se mostra à frente de seu tempo em questões de tradução, se considerarmos o rigor de algumas críticas de tradução de sua época. O autor alemão parece se importar, sobretudo, com a função comunicativa de um texto, considerando, por sua intenção didática, o seu público-alvo, algo que, em termos de teorias de tradução (a preocupação com o entendimento por parte do público) aconteceria apenas bem mais tarde.

Voltando-nos novamente à tradução do tratado de Mermet, cabe dizer que a incorporação do discurso mermetiano no próprio discurso ideológico-musical de Marpurg se dá de forma significativamente curiosa. Na publicação do dia 23 de dezembro de 1749, o autor alemão sinaliza a seus leitores o encerramento da tradução, ou seja, mostra claramente que ali termina [a tradução] do tratado de Mermet, ao incluir, como título, *Beschluß des Versuchs über den Verfall des Geschmacks in der Musik* (Término do tratado sobre a Corrupção do Gosto na Música), como vemos na Figura 1.

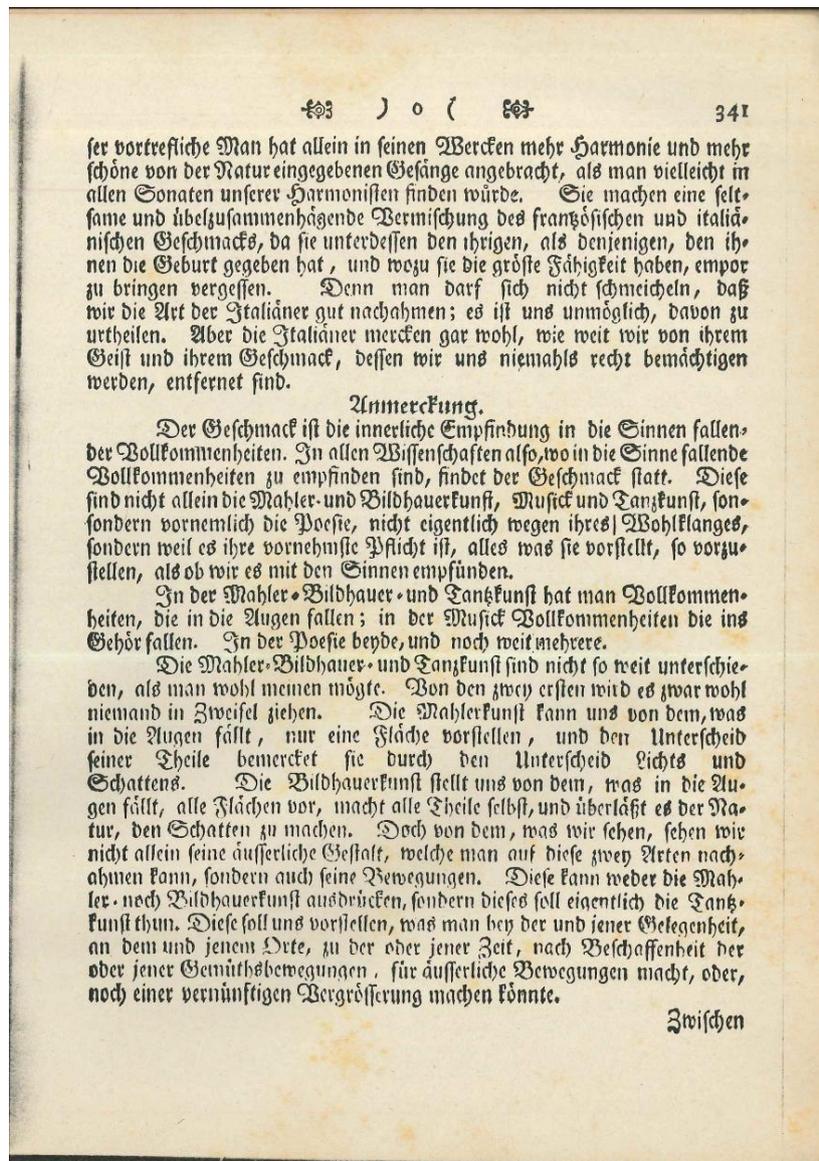
Figura 1 – Página inicial do artigo de 23 de dezembro de 1749.



Fonte: Marpurg (1970).

Além disso, quando a tradução termina, segue uma *Observação (Anmerckung)*. Não era possível saber ao certo, para o leitor da época que não tivesse o original francês e que o comparasse com a tradução, se a observação era do autor alemão ou uma tradução do tratado francês. Note-se a seguir (Figura 2) a ausência de sinais gráficos antes do termo *Anmerckung* ao final da tradução do tratado francês.

Figura 2 – Página intermediária do artigo de 23 de dezembro de 1749.

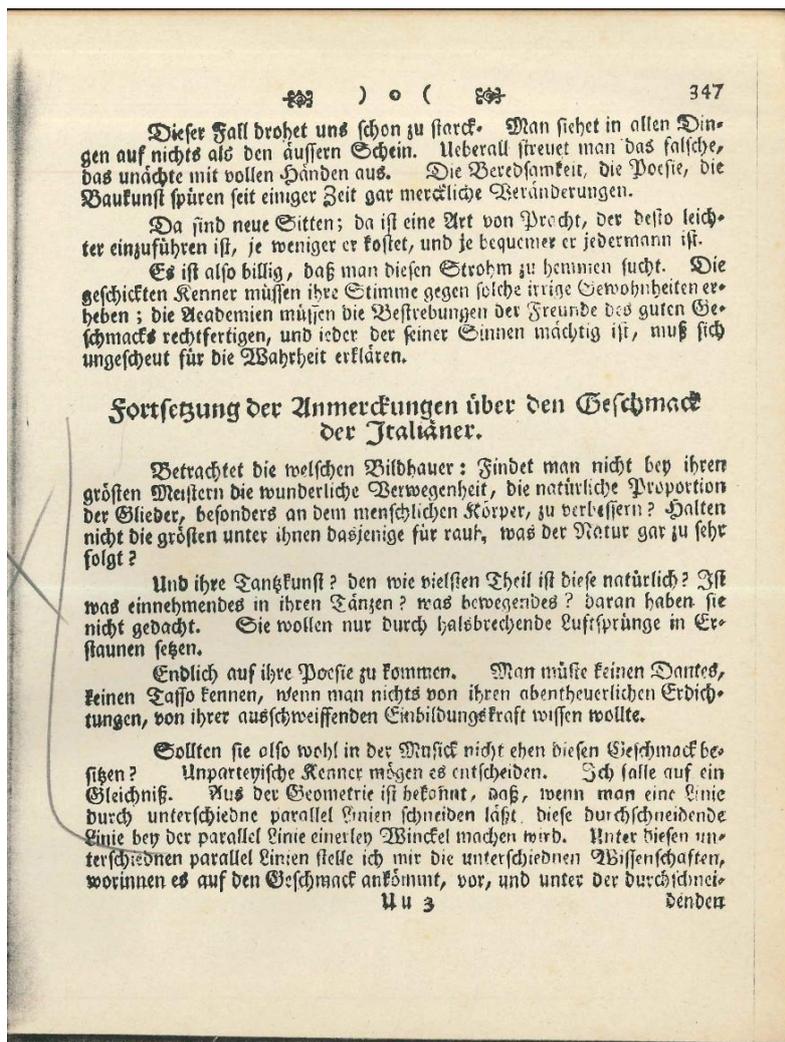


Fonte: Marpurg (1970).

O fato de Marpurg não indicar categoricamente o término da tradução do tratado de Mermet tem como consequência a atribuição, por parte dos leitores, das observações (*Anmerckungen*) ao próprio Mermet, por duas razões: [a] em primeiro lugar, é comum que elementos paratextuais sejam traduzidos; [b] em segundo lugar, o tradutor não indica, em nenhum momento, que são suas as observações; [c] em terceiro lugar, o tradutor não se refere ao autor do tratado em nenhuma de suas observações, e nem separa nelas o seu ponto de vista do ponto de vista do autor. É natural, pois, que o leitor atribua ao tratadista francês as observações, que poderiam perfeitamente funcionar como notas de fim. Algo ainda mais impactante: o término do tratado é anunciado no título do artigo do dia 23 de dezembro de 1749, e a primeira observação (*Anmerckung*) data de 16 de dezembro de 1749. Quando se anuncia o fim do tratado, na verdade se dá continuidade às observações (*Anmerckungen*) que já não faziam parte do tratado, ou seja, há uma verdadeira *incorporação* do discurso musical de Marpurg ao discurso de Mermet, num movimento de, primeiramente, apropriação e, em seguida, modificação (transformação).

Como se não bastasse a inclusão das observações (*Anmerckungen*) sem qualquer identificação ou marca de ruptura entre o texto de Mermet e o seu próprio texto (discurso musical), Marpurg, ao final das observações, apresenta sua continuação: *Continuação das observações sobre o gosto dos italianos (Fortsetzung der Anmerckungen über den Geschmack der Italiäner)*: a informação de que se trata do gosto *dos italianos* é nova em relação às observações feitas – e ajuntadas ao tratado – anteriormente. Veja-se na Figura 3:

Figura 3 –Página intermediária do artigo de 23 de dezembro de 1749.



Fonte: Marpurg (1970).

Já que se trata de uma matéria comum ao tratado de Mermet, pode o leitor novamente atribuí-las a Mermet. A tradução de Marpurg é um exemplo de expansão no sentido *físico*, mas também no discurso cultural e ideológico, já que, dentre os elementos de aproximação entre a música francesa e a música alemã para teclado no século XVIII, figura, sobretudo, a opinião sobre a música italiana (deste mesmo período). Marpurg prolonga o discurso de Mermet, e atribui, ele próprio, aos franceses, a apreciação do gosto dos italianos a partir de sua perspectiva. A expansão da tradução, nesse caso, contribui para mais hibridações, quase que *fundindo* original e tradução, ao mesmo tempo que confere à tradução autonomia de significação em meio cultural diverso.

### Considerações finais

Buscamos demonstrar, de modo breve, como, especialmente pela ausência de certos elementos textuais, a tradução do tratado *De la Corruption du Goût dans la Musique Française*, de Louis Bollioud de Mermet, para o alemão, por Friedrich Wilhelm Marpurg, sob o título de *Versuch über den Verfall des guten Geschmacks* se mostra genuinamente uma transferência cultural.

Não apenas a ausência de símbolos indicadores do final da tradução, antes das *Observações (Anmerkungen)*, indicam um meio de expansão do discurso mermetiano, conceito caro à transferência cultural. A omissão de parte do título (*dans la musique française*) nos mostra um dos procedimentos mais comuns no âmbito da transferência cultural: a apropriação. Antes de apresentar com nova roupagem determinado conjunto de sentidos e ideias, é necessário que haja, no caso específico desta tradução, a apropriação, que vai da seleção à reinterpretação e à consequente elaboração dos sentidos do texto.

Depois de apropriado pelo tradutor, o texto é recebido e apropriado pela nova cultura. A ressignificação do tratado de Mermet no ambiente cultural berlinense da primeira metade do século XVIII é completa: em primeiro lugar, Marpurg havia informado a seu público, ao apresentar a tradução do tratado, no número do dia 02 de dezembro de 1749 do hebdomadário *Der Critische Musicus an der Spree*, a semelhança entre franceses e alemães no âmbito musical. Em seguida, ao apresentar o tratado do colega francês, em alemão, Marpurg não informa que o tratado lida com questões de corrupção na música francesa. A omissão não impede o leitor de saber que a corrupção do gosto de que se fala se dá no âmbito musical. Entretanto, ao longo das leituras, embora sabendo tratar-se de uma tradução, o leitor não encontrará qualquer elemento que o remeta diretamente à música francesa. A tendência é que ele aplique as instruções mermetianas à música alemã.

Cabe ainda mencionar que, embora Marpurg, à luz das tendências de tradução vigentes à sua época, tenha praticado uma tradução predominantemente literal, não deixando de acomodar às estruturas da morfossintaxe do alemão de sua época nenhuma expressão ou frase, a sua interferência, de emendar o texto mermetiano com suas observações, ao tratar de uma matéria comum à música alemã e à música francesa, estendeu, ou seja, expandiu, também *fisicamente*, o tratado mermetiano.

A relação de Marpurg – tradutor – com os textos que traduz do francês mostra o emprego de procedimentos considerados avançados para sua época, a saber, uma

liberdade que o músico alemão se dá ao modificar a disposição de alguns trechos, procedendo, por assim dizer, à reorganização de certos períodos, algo evidente a partir da citação sobre a tradução do tratado de Nicolas Racot de Grandval, feita anteriormente. Esse procedimento em relação ao texto fonte salienta, de certo modo, o caráter de apropriação.

Há, por fim, dois pequenos pontos que merecem atenção: em primeiro lugar, ainda que ficasse *graficamente* claro serem as *Anmerkungen* de autoria de F. W. Marpurg, isso não eliminaria ou dispensaria a expansão ou o *estendimento* do tratado mermetiano, pois Marpurg dá continuidade a determinada matéria, cuja discussão fora iniciada por Mermet, ou seja, no texto fonte. Além disso, há coincidência entre as ideias francesas e alemãs acerca do gosto italiano e, na primeira metade do século XVIII, a França se revela, no âmbito da música para instrumentos de teclado, elemento constitutivo da vida intelectual (musical) da Alemanha.

Em segundo lugar, não há, na tradução do tratado de Mermet realizada por Marpurg, apenas uma apropriação do objeto, mas uma emancipação por meio de expansões (*estendimentos físicos*, inclusive) que revigoram o texto mermetiano em outro solo, conferindo a ele outros sentidos possíveis, tratando-se, assim, de uma transferência cultural.

## Referências

AZENHA JÚNIOR, João. Transferência cultural em tradução: contextualização, desdobramentos, desafios. **Tradterm**, São Paulo, v. 16, p. 37-66, jan./jun. 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2010.46311>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/46311/50074>. Acesso em: 20 nov. 2022.

ESPAGNE, Michel. A noção de transferência cultural. Tradução de Dirceu Magri. **Jangada**, Viçosa, n. 9, p. 136-147, jan./jun. 2017. DOI: <https://doi.org/10.35921/jangada.v0i9.60>. Disponível em: <https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/60/70>. Acesso em: 20 nov. 2022.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. Kulturtransfer: methodisches Modell und Anwendungsperspektiven. In: TÖMMEL, Ingeborg (ed.). **Europäische Integration als Prozess von Angleichung und Differenzierung**. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2001. (Forschungen zur Europäischen Integration, 3). p. 213-226. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-322-97505-8\\_13](https://doi.org/10.1007/978-3-322-97505-8_13). Disponível em [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-322-97505-8\\_13](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-322-97505-8_13). Acesso em: 20 nov. 2022.

MARPURG, Friedrich Wilhelm. **Der critische Musicus an der Spree**. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970. Erster Band.

MERMET, Louis Bollioud de. **De la corruption du goût dans la musique française**. Lyon: A. Delaroche, 1746. Disponível em [https://books.google.com.br/books/about/De\\_la\\_corruption\\_du\\_goust\\_dans\\_la\\_musique.html?id=rPvRllq\\_usoC&redir\\_ese=y](https://books.google.com.br/books/about/De_la_corruption_du_goust_dans_la_musique.html?id=rPvRllq_usoC&redir_ese=y). Acesso em: 20 nov. 2022.

MORONEY, Davitt. Couperin, Marpurg and Roesner: a Germanic ‘Art de Toucher le Clavecin’ or a French ‘Wahre Art’? In: HOGWOOD, Christopher (org.). **The keyboard in Baroque Europe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 111-130.

PASCHOAL, Stéfano. O caso Marpurg-Couperin: apropriação pela via da tradução e consequente autoria. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 24, n. 43, p. 66-95, maio/ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-8837244366>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pg/a/zJffHNMY4bqgQkgFDm5cQBR/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 nov. 2022.

RODRIGUES, Helenice. Transferência de saberes: modalidades e possibilidades. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 53, p. 203-225, jul./dez. 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/his.v0i53.24122>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/24122/16153>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SNELL-HORNBY, Mary. Transcodificação linguística ou transferência cultural? Uma crítica da Teoria da Tradução na Alemanha. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 30, p. 83-91, jul./dez. 1997. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639271/6867>. Acesso em: 20 nov. 2022.

STAUB, Alexander. **Der Critische Musicus an der Spree**. Baltimore, 2023. Portal: Retrospective Index to Music Periodicals. Não paginado. Disponível em: <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=DCM>. Acesso em: 18 jun. 2023.

Recebido em: 21/06/2023.

Aceito em: 15/09/2023.