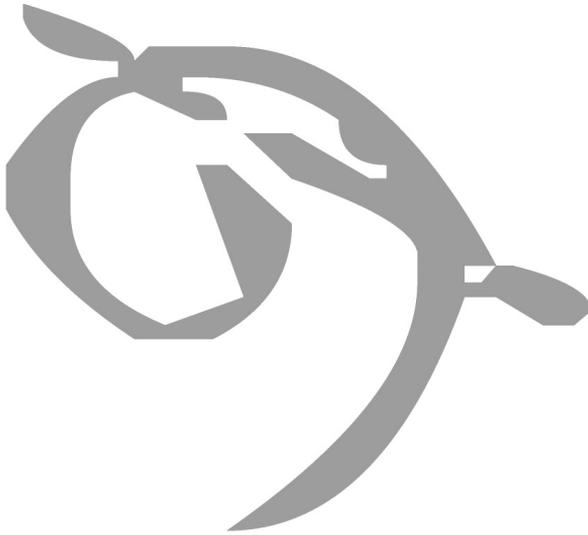


Música



Uma discussão estética sobre a noção de obra na produção violonística de Garoto

169

Artefilosofia, Ouro Preto, n.8, p. 169-180, abr.2010

Humberto Junqueira*

Introdução

Este artigo é o resultado parcial de uma pesquisa ainda em curso¹ que aborda a obra para violão solo de Aníbal Augusto Sardinha². O objetivo aqui é verificar a validade e aplicabilidade da noção de obra para a produção desse compositor e, ao mesmo tempo, apontar e discutir certas ambiguidades que nela estão presentes. Para essa tarefa, recorreremos tanto às reflexões de Jean-Jaques Nattiez, com seu modelo tripartite, quanto à proposta de *obra aberta* de Umberto Eco.

Embora a representação partitural possibilite a comunicação e identificação da obra musical em um meio determinado, ela apresenta uma série de limites que pretendemos apontar aqui. Nesse sentido, as considerações de Murray Schafer sobre a notação em relação à paisagem sonora, e de Rosângela Tugny e Anna María Ochoa Gautier quanto à noção de autoria em regimes e sistemas musicais diversos também serão fundamentais. A partir delas, discutiremos o tema da interpretação como recriação de um registro original (seja ele escrito ou não), tendo em vista que a ambiguidade do papel do intérprete, no caso emblemático de Garoto, se acentua devido ao fato de que as gravações são interpretadas (ouvidas), traduzidas para outro código (partitura) e reinterpretadas a partir dessa transcrição.

De resto, o próprio tema da transcrição é examinado neste texto, pelo fato de a obra de Garoto em questão provir não só de manuscritos, mas, principalmente, de gravações, tal como é revelado pela edição das peças do compositor paulista feita por Paulo Belinatti. Para aprofundar a discussão em relação a esse tema, nos serviremos da analogia com a tradução poética e com a linguística, mediante textos de Mário Laranjeira e Roman Jakobson, respectivamente.

Conceito de Obra

*Meditação*³

A noção de *obra* foi construída historicamente segundo os princípios estéticos do pensamento ocidental que associou a arte a um sentido de coerência e homogeneidade. Neste panorama, o objeto finalizado, acabado, se instituiu como produto imperfeível. Na obra musical, o sentido de coerência e unidade tende a ser associado ao registro escrito, uma vez que ele possibilita um determinado modo de elabo-

* humbertojunqueira@yahoo.com.br

¹ Esta pesquisa é realizada através do Programa de Mestrado da Escola de Música da UFMG, sob orientação do professor Flávio Terrigno Barbeitas.

² “Começou a tocar sozinho, de ouvido e, ganhando um banjo do irmão, integrou em 1926, com apenas 11 anos, o Regional Irmãos Armani, ficando conhecido então como Moleque do Banjo, por sua pouca idade. [...] Em fins de 1934 [...] mudou seu apelido de Moleque do Banjo para Garoto” (ENCICLOPÉDIA..., 2003, p.319).

³ Os subtítulos em itálico são alusões a nomes de peças de Garoto.

ração do discurso e de organização da forma, convergindo para uma sensação de integralidade.⁴

A evolução da escrita musical possibilitou uma expressão cada vez mais clara e detalhada das intenções do autor, que passou a desempenhar um papel determinante como representante de um contexto histórico e estilístico. Desta forma, a partitura funciona como evidência material da elaboração criativa do autor, além de simbolizar – até certo ponto – o contexto ao qual está vinculada. Além disso, a escrita permite a projeção da música para o futuro – em contextos diversos daquele em que foi produzida – resguardando, de certo modo, as informações pertinentes à sua origem. No entanto,

a obra musical não está constituída somente do que há não muito tempo se chamava texto, ou de um conjunto de estruturas (...), mas também dos processos que a geraram (os atos compositivos) e daqueles que a obra determina: os atos interpretativos e perceptivos⁵ (NATTIEZ, 1990, p. ix).

Sendo assim, de acordo com Nattiez, a interpretação e a percepção da obra também são decisivas em sua constituição, a qual demanda um intercâmbio entre a gênese e a recepção da forma simbólica (um poema, um filme, uma sinfonia etc.).

PRODUTOR → OBRA ← RECEPTOR

Com base nessas considerações, Nattiez propõe um modelo de tripartição semiológica no qual divide em níveis a configuração do chamado *fato musical*⁶:

1. Nível Poiético: explica a forma simbólica como resultado de um processo criador, considerando as condições de produção do trabalho do artista. O termo deriva do grego *poien*, fazer.
2. Nível Estésico: é o nível que diz respeito à forma como os receptores reconhecem um ou mais significados da forma simbólica. Está relacionado à fruição, contemplação, leitura, tradução e interpretação da obra. O termo deriva do grego *aistesis*, faculdade de perceber.
3. Nível Neutro: refere-se às propriedades físicas que a obra manifesta e que são acessíveis aos sentidos. Descreve a estrutura (configuração) imanente da obra enquanto objeto material (NATTIEZ *apud* PAOLIELLO, 2007, p. 57).

Os limites da notação *Sinal dos tempos*

Se, por um lado, considera-se que a partitura é parte fundamental para o estabelecimento histórico da noção de obra musical, por outro lado está claro que apenas a notação é insuficiente para consti-

⁴ Sobre o pensamento estético na música ocidental ver FUBINI (1988).

⁵ The musical work is not merely what we used to call the “text”; it is not merely a whole composed of “structures” (...), the work is also constituted by the procedures that have engendered it (acts of composition), and the procedures to which it gives rise: acts of interpretation and perception.

⁶ “Para designar essa totalidade de variáveis que constituem qualquer forma simbólica, Molino forjou o conceito de fato musical, análogo a fato social de Mauss: fatos que “fazem mexer, em certos casos, a totalidade da sociedade e das suas instituições...” (apud MOLINO, p. 114). Esse conceito traz consigo uma conotação importante, no sentido de se referir à música não como um objeto abstratamente considerado em alguns de seus aspectos, mas composto de uma totalidade heterogênea de elementos e relações” (PAOLIELLO, 2007, p. 50).

tuir essa idéia, principalmente em produções que, em sua concepção primeira, refletem a imaterialidade, a mutação, podendo se transformar e se degenerar com o passar do tempo.

O dilema da notação musical convencional está hoje no fato de ela já não estar à altura de enfrentar o emaranhado dos mundos da expressão musical e do ambiente acústico, que já identifiquei como sendo provavelmente o fato musical mais significativo de nosso século ou, ao menos, um dos que podem ser captados pelo projetista acústico das futuras gerações (SCHAFER, 1977, p. 177).

No caso das músicas de tradição oral, por exemplo, as figuras do autor e do intérprete misturam-se a cada nova execução em uma contínua recriação daquilo que não possui uma “versão original”. Nesse caso, a indefinição dos limites entre o criador e o intérprete gera o deslocamento dos níveis poético e estético. Tratam-se, aqui, de invenções instantâneas, reconhecíveis e identificáveis apenas pela fidelidade – mantida em diversos graus – a um modelo definido pelo tema, modo, fórmula rítmica, textura, etc. (PAOLIELLO, 2007, p. 67). A tradição oral apresenta valores estéticos diferentes daqueles essenciais à noção clássica de obra musical, que, como vimos, é extremamente ligada ao registro escrito e seus atributos (autoria, origem, registro, etc.). O envolvimento afetivo, a criação coletiva, o significado mítico e, fundamentalmente, a integração entre música e vida cotidiana sugerem-nos uma natureza diferenciada sobre o sentido do fazer musical.

É comum encontrarmos entre sociedades tradicionais um discurso que se refira a uma sede invisível, ausente, longínqua para a origem dos cantos e da música. As músicas – cantadas, dançadas ou tocadas em seus instrumentos – raramente são de autores conhecidos e individuais. Reportam-nas a um coletivo, a antepassados, ou mesmo a outros povos [...]. Para as noções indígenas – e acredito que para várias comunidades afro-descendentes – é justamente a linha de fronteira entre a natureza e a cultura que é impalpável, intangível (TUGNY, 2007, p. 12).

Outro tipo de produção, entretanto, encontra-se na fronteira entre a tradição oral e a noção tradicional de obra. Com elementos que evidenciam uma flexibilidade formal, a tradição da música popular brasileira demonstra-nos o trânsito livre entre o que é escrito, gravado, improvisado, recriado, transformado. Os registros, neste caso, funcionam como um roteiro aberto⁷ que auxilia o intérprete na transformação (improvisada ou não) da versão original. A preocupação do compositor em fixar os detalhes de suas escolhas para a permanência eterna da obra no tempo parece ser tão importante quanto estabelecer com o intérprete uma espécie de co-autoria.

O registro original (seja ele escrito ou gravado) muitas vezes é ambíguo e insuficiente para determinar com clareza ao intérprete como proceder diante da obra, impondo-lhe um tipo dife-

⁷ De acordo com Umberto Eco a “obra aberta” equivale a mensagens “definíveis como estado[s] de desordem em relação a uma ordem subsequente; como situação ambígua em relação a uma informação ulterior; como possibilidade de escolhas alternativas, escolha a ser feita, em relação a um sistema de escolhas efetuadas que será sua consequência” (ECO, 1971, p. 120).

rente de comprometimento com o objeto. Mesmo assim, a noção de autoria mantém-se preservada, sendo que a influência intensa da indústria cultural, através do surgimento da radiodifusão e o avanço das tecnologias de gravação, teve um papel fundamental para isso. É o que se depreende das seguintes palavras de GAUTIER (2006):

Há uma mudança de um tipo de regime de canções populares, onde os limites da autoria podiam ser relativamente fluidos, a um regime autoral onde a definição da obra como assunto de distinção é necessária para ingressar ao regime de propriedade intelectual da música popular (...). Em outras palavras, a *indústria musical* vem confundir os regimes de distinção da obra folclórica e da obra clássica impondo seu próprio regime de distinção⁸ (GAUTIER, 2006, p. 14).

Interpretação e recriação

Inspiração

Sabe-se que o trabalho criativo ao qual está normalmente associado o autor (nível poiético) só se completa, efetivamente, com a interferência do intérprete, que, não raro, modifica o original. O intérprete ocupa uma posição estética no momento de leitura da obra. Interferindo com sua percepção, ele cria uma nova mensagem no momento da execução. Assim, é possível considerá-lo como criador no processo de transmissão da mensagem final, o que faz com que ocupe também uma posição poiética no momento da recriação. Ocorre, no entanto, que o papel do intérprete pode não se apresentar separado por esses dois momentos.

Se acreditarmos que a obra não é completamente produzida a menos que seja executada, o processo poiético se estende até a performance se completar. A performance mostra ser, neste caso, o último estágio do poiético e o primeiro estágio do estésico (...). A diferença essencial entre a partitura e uma evidência acústica gerada por alguma performance é que a partitura é uma realidade física invariável, enquanto existirão tantas realizações acústicas quanto existem performances⁹ (NATTIEZ, 1990, p. 72).

É nessa direção que abordaremos a produção violonística de Garoto. A interpretação como processo criador (nível poiético) é uma evidência tão marcante nessa produção que o limite entre autor e intérprete, original e cópia ficam indefinidos. Uma das possibilidades de transformação das peças de Garoto compostas para violão solo ocorre através da improvisação. Rogério Luiz Moraes Costa, em interessante artigo sobre a improvisação, especifica o que seria a improvisação idiomática, ou seja, “aquela que tem nome e território bem delimitados” (COSTA, 2009, p. 88).

⁸ Hay un cambio de un tipo de régimen de canciones para ocasiones populares em donde los límites de lo autoral podían ser relativamente fluidos, a um régimen autoral donde lá definición de La obra como asunto de separabilidad es necesaria para ingresar al régimen de propiedad intelectual de la música popular (...). Em otras palabras, La industria musical viene a confundir los regímenes de separabilidad de la obra folklorica y de la obra clásica imponiendo su propio régimen de separabilidad.

⁹ If we believe that the work is not wholly “produced” unless it has been played, the poietic process extends until the performance is complete. Performance shows itself in this case to be last stage of the poietic, as well as the first stage of the esthetic (...). The essential difference between the score and the acoustic trace left by any given performance is that the score is an invariable physical reality, while there will be as many acoustic realizations as there are performance. (tradução minha).

O intérprete é quem realiza as possibilidades de jogo que existem em potência no idioma que, por sinal é resultante dinâmica das práticas interativas que envolvem os músicos que a atualizam. Talvez até mesmo o termo intérprete não seja adequado para essa situação em que, por um lado quase não há compositores e por outro, a música só existe na performance [...] Aqui o músico é sempre ao mesmo tempo criador ativo e intérprete de seu próprio discurso apesar das limitações mais ou menos rígidas impostas pelos sistemas que contam com toda uma gramaticalidade que molda as possibilidades do jogo. Trata-se, evidentemente, de um jogo com regras (COSTA, 2009, p. 88).

Por outro lado, é importante dizer que a produção violonística de Garoto, profundamente marcada por leituras variadas e pelo caráter ambíguo, também conserva características da noção tradicional de obra, uma vez que a preservação do sentido de autoria e a existência de registros originais, por exemplo, estão ali presentes. Como já antecipamos, o que ocorre nesse caso é que os registros não garantem *integralmente* uma intencionalidade pura, unívoca. As questões que se colocam neste momento são: como abordar uma produção que conserva como valor inicial a ambigüidade? É possível denominá-la como uma *obra* para violão? Como delimitá-la?

Garoto

Os manuscritos

Enigma

Do ponto de vista material, ou físico (de acordo com a terminologia de Nattiez), a produção violonística de Garoto conta com dois tipos de registros: notação convencional em manuscritos e gravações em fonogramas. Vejamos então as características desses registros originais:

As peças **escritas**¹⁰ para violão solo só foram revisadas, editadas e publicadas em sua totalidade na década de 1990, pelo violonista Paulo Bellinati, mais de 50 anos após a composição de algumas delas. Antes disso, na década de 1980, o violonista Geraldo Ribeiro havia publicado uma edição carente de informações mais detalhadas sobre os manuscritos. Embora a notação possa significar uma maneira precisa de detalhamento composicional, os comentários de Bellinati sobre a peça *Enigma* ilustram bem a insuficiência da partitura neste caso.

O único documento remanescente desta peça é um manuscrito em Si bemol menor que menciona ‘Nova Coleção para Violão’ e provavelmente foi escrito na década de 50. Este arranjo em Lá menor é quase uma transposição exata do texto original, possibilitando muito mais fluência e uma execução mais rica e natural. De acordo com o maestro Radamés Gnattali, a *partitura em Si bemol menor poderia ser para piano* (BELLINATI, 1991, p. 38)¹¹.

¹⁰ De acordo com o violonista e compositor Paulo Bellinati, pesquisador essencial para a divulgação da obra violonística de Garoto, existem oito manuscritos de peças para violão solo deste compositor: *Inspiração* (1947), *Enigma*, *Nosso Choro*, *Mazurka N°3* (1938), *Naqueles Vêlhos Tempos* (1953), *Doce Lembrança* (1938), *A Caminho dos Estados Unidos e Canção de Portugal*. (BELLINATI, 2008).

Como revela o trecho acima, a despreocupação de Garoto em fixar com precisão na partitura a data de composição, a tonalidade e a instrumentação acarreta ambiguidades e dúvidas que se estendem por praticamente toda a sua produção. O manuscrito indica uma peça para violão, mas a tonalidade da partitura não permite uma execução idiomática satisfatória neste instrumento. Apenas quando transportada para outra tonalidade – devido a uma interferência do intérprete – a peça se torna mais fluente. O título da composição – bastante sugestivo – pode apontar a intenção do autor em propor ao intérprete uma espécie de “jogo de adivinhação”, o que reforçaria a impressão de ambigüidade causada pela imprecisão da partitura.

Os manuscritos de Garoto em geral não primam pela precisão de informações e pelo detalhamento, como atesta o fato de a data da composição estar presente em apenas quatro dos oito manuscritos que chegaram até nós. Talvez a própria dinâmica de trabalho de Garoto e o fato de ele ser um músico eminentemente prático expliquem a ausência de rigor e certa despreensão com relação à sua obra, sinalizando, inclusive, que não antevia para ela um futuro tão importante no cenário da música brasileira.

Garoto morreu com 39 anos em 1955 e se dedicou mais intensamente ao violão nos últimos 10 anos de vida, por isso acredito que a maioria das obras originais para violão solo foram escritas entre 1945-1955. Antes disso o garoto era mais chorão, multiinstrumentista, especialmente virtuoso no violão tenor e bandolim, e escreveu muitos choros e valsas para estes instrumentos sempre para tocar acompanhado por outros violões e/ou conjunto regional (BELLINATI, 2008).

As gravações

Doce lembrança

Além de permitirem a conservação da obra no tempo (mesmo que precariamente), as gravações originais de Garoto devem também ser consideradas uma realidade física (nível neutro). Nesse caso, a ausência da partitura determina uma nova realidade para o registro e para o seu intérprete, o qual, ocasionalmente, poderá traduzi-lo para outro tipo de representação. Foi o que ocorreu quando Paulo Bellinati transcreveu as gravações de Garoto.

A gravação é um suporte inteligível para quem quer que esteja apto a ouvir, ao passo que a notação partitural restringe a comunicação a indivíduos que compartilham um determinado tipo de conhecimento. A passagem de um suporte a outro pode se inserir naquilo que Roman Jakobson denominou por tradução *intersemiótica*. Os signos originais podem ser total ou parcialmente substituídos por signos de outro código. A tradução será tanto mais satisfatória quanto mais a mensagem II se aproximar da mensagem I (JAKOBSON *apud* LARANJEIRA, 1993, p. 17). Vejamos como Jakobson propõe um modelo geral de comunicação para diferentes códigos:

Destinador I (autor do original)	Contexto I Mensagem I Contato I Código I	Destinatário I Tradutor/ Destinador	Contexto II Mensagem II Contato II Código II	Destinatário II
-------------------------------------	---	---	---	-----------------

JAKOBSON *apud* LARANJEIRA, 1993, p. 17.

Se utilizarmos este modelo como base para nosso objeto de estudo, Garoto transmitiria, através de uma gravação, uma *mensagem* que se dá em um *contexto* determinado passível de ser captado pelo destinatário. A gravação é a forma de *contato* entre o autor da mensagem original e o tradutor do *código*. Nesse caso, a tradução intersemiótica transforma ondas sonoras em símbolos visuais.

Os registros gravados em que Garoto interpreta suas composições ao violão datam da década de 1950.¹² Embora seja impossível precisar a data em que as peças foram compostas, é provável que isso tenha ocorrido entre 1945 e 1955, de acordo com Paulo Bellinati, para quem “os últimos anos de vida de Garoto foram em sua maior parte dedicados ao violão” (BELLINATI, 1991, p. 5). Por outro lado, o texto de apresentação do encarte do CD *Viva Garoto – Gravações Originais* esclarece:

O resgate desta obra histórica só foi possível graças ao zelo e carinho com que Ronoel Simões – pesquisador e professor de violão – tratou os acetatos originais durante 43 anos. Garoto gravou estas peças nos estúdios da RGE, em São Paulo, em 1950, com o intuito de presentear o amigo Ronoel (ENCARTE..., 1993).

Como se vê, Garoto não tinha intenções comerciais com as peças violonísticas. Das 17 composições, apenas uma delas (*Tristezas de um Violão*) foi lançada comercialmente pela Odeon, em novembro de 1950, como peça para violão solo (Antônio; Pereira, 1980, p. 85).

Caso emblemático é o de *Duas Contas*. A melodia dessa peça ganhou letra do próprio Garoto, foi gravada em 1952 e lançada como canção, interpretada por Fafá Lemos, em 1953 (Antônio; Pereira, 1980, p. 89). Anos mais tarde, na década de 1970, o Museu da Imagem e do Som lança gravações originais diversas do próprio Garoto executando vários instrumentos e músicas de autores diferentes. Entre os registros, está uma gravação de violão solo em que o músico toca *Duas Contas* (disponível em <http://www.mediafire.com/download.php?tjrqndot3y>. Acesso em 14 set. 2009). Só em 1993, o acesso a grande parte das gravações originais (14 peças) torna-se possível, através do *Projeto Memória Brasileira*, idealizado pelo famoso músico baiano João Gilberto. Três peças nunca foram lançadas comercialmente e só se tem conhecimento dessas músicas através das transcrições e regravações de Bellinati: *Sinal dos Tempos*, *Carioquinha* e *Gente humilde*. Com relação a essas peças, o músico afirma:

Sinal dos Tempos, Duas Contas e muitas outras vieram de acetatos que pertencem ao Ronoel Simões. 80% do meu trabalho foi baseado em cópias destas gravações [...] Já

¹¹ “The only remaining document of this piece is a manuscript in Bb minor that mentions ‘The new Serie for Guitar’ and was probably written in the ‘50s. This arrangement in A minor is almost an exact transposition of the original text, enabling a much more fluent, natural, and rich execution. According to maestro Radamés Gnattali, the score in Bb minor would be for piano”. (tradução minha).

¹² Os registros sonoros originais existentes são de 17 composições de Garoto: *Improviso*, *Nosso Choro*, *Um Rosto de Mulher*, *Jorge do Fusa*, *Choro Triste nº 1 (ou Tristezas de um Violão)*, *Lamentos do Morro*, *Voltarei*, *Vivo Sonhando*, *Inspiração*, *Gracioso*, *Debussyana*, *Esperança*, *Choro Triste nº 2*, *Meditação*, *Duas Contas*, *Carioquinha*, *Gente Humilde*.

Carioquinha e Gente Humilde vieram de uma gravação muito ruim feita aí em BH na casa de Pedro Quintão. Este senhor, já falecido, era casado com a irmã do Chico Xavier (o famoso médium espírita) e tanto o Garoto quanto o Radamés freqüentavam sua casa em BH na década de 50 [...] Também, ouvi o Zé Menezes tocar o Carioquinha algumas vezes e entre a gravação de BH e a versão do Zé Menezes, escrevi a única partitura que existe desta peça (BELLINATI, 2009).

As gravações funcionam, então, como uma espécie de partitura. Ela (a gravação) se torna o registro físico e material da elaboração criativa do autor.

Dois exemplos marcantes

Duas Contas

Até aqui, notamos as diversas características que tornam ambígua a produção violonística de Garoto. Observemos agora o caso de duas músicas que, por motivos opostos, interagem em universos diferentes aos de seus registros originais. Em outras palavras, essas peças são exemplares modelos de como a fronteira entre original e cópia, autor e intérprete, popular e erudito pode ser fluida.

A valsa *Desvairada*, composta e gravada por Garoto para solo de bandolim em março de 1950 e lançada comercialmente em junho do mesmo ano, foi definitivamente assimilada ao repertório violonístico. Através de versões virtuosas interpretadas por violonistas como Raphael Rabello, Yamandú Costa, Paulo Bellinati, Marco Pereira, e principalmente em função da transcrição dessa peça realizada por Bellinati, *Desvairada* se inseriu definitivamente no repertório violonístico, para o qual não havia sido originalmente destinada.

Trajatória inversa percorreu a música *Gente Humilde*.

Já Gente Humilde é uma canção e só, e a versão do Garoto (tb transcrita no meu livro) é muito simples, tipo o Garoto dedilhando a canção sem a preocupação de fazer uma peça para violão. Mostrando ou acabando a canção que nunca foi gravada comercialmente na época. Aliás tem uma outra letra que o Badeco dos Cariocas me passou e que se encaixa perfeitamente na melodia original (BELLINATI, 2009).

A versão original dessa peça parece ser apenas uma enunciação não-acabada de uma música que assumiria diversas formas posteriormente. De qualquer maneira, o registro factual, material, físico (nível neutro), em que o autor “dedilha a canção”, abre a possibilidade para considerá-la também como uma peça destinada à execução violonística.

Bellinati, em seu livro, transcreve a peça, acentuando e aperfeiçoando as possibilidades sugeridas pela versão original: “O arranjo que eu fiz para o meu CD é que a transformou em uma peça para violão e

preserva na íntegra a melodia\harmonia original que o Garoto criou” (BELLINATI, 2009). Como se sabe, a música se tornou amplamente conhecida quando Chico Buarque e Vinícius de Moraes, em 1969, escreveram para ela uma letra. Com isso, a música se transformou e se adequou aos moldes de uma canção popular, contextualizada pelo momento marcante da Bossa Nova. Radamés Gnattali e Raphael Rabello gravam *Gente Humilde* em outra época. Em um disco de duetos (piano e violão) onde interpretaram músicas de Garoto, executam uma versão instrumental com um arranjo altamente elaborado.

O percurso traçado por esta peça, desde sua gravação “precária” na década de 1950, passando pela MPB na década de 1960 (e ganhando aí inúmeras versões), pela música instrumental, pela música de concerto (uma vez que o compositor foi absorvido pelo repertório do chamado “violão clássico”), demonstra a vitalidade e o fôlego que a transformação e a ambigüidade podem gerar para uma produção artística.

A transformação como valor estético

Gracioso

As oposições entre autor/intérprete e original/cópia “são fruto de uma visão ideológica, dualista, não histórica” (LARANJEIRA, 1993, p. 25) e, por que não?, irreal. Uma das formas de perpetuação e consagração das obras de arte no curso da história se dá através de cópias, traduções, recriações e modificações. A respeito da oposição entre tradutor e autor na poesia, Mário Laranjeira afirma que

O tradutor está em pé de igualdade com o autor enquanto produtor do texto, realizador do poema na língua-cultura de chegada [...] [as] especificidades do traduzir não caracterizam o seu sujeito como um sujeito segundo e portanto secundário, inferior. O bom tradutor é o que produz um bom texto, um bom poema, autônomo, como objeto que, uma vez criado, passa a valer e a viver por si mesmo na relação que gera com seu leitor (LARANJEIRA, 1993, p. 38).

Sobre o enfoque tradicional entre original e cópia, que valoriza o primeiro em detrimento do segundo, Mário Laranjeira garante que “cada tradução é tão única quanto o poema original... Tanto o original quanto a tradução (ou as traduções) são perfectíveis, e essa perfectibilidade há que ser vista positivamente, pois é garantia de perenidade” (LARANJEIRA, 1993, p. 39-41).

A abertura da obra é uma noção que possibilita admitir a ambigüidade interpretativa como valor estético essencial. Assim, a obra só se configura por meio das leituras variadas, da indefinição na sua comunicação (gerada pela ambigüidade inerente a todas elas), das possibilidades infinitas de execução. Umberto Eco afirma que a obra aberta é

a proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o frui-

dor a uma série de “leituras” sempre variáveis; estrutura, enfim, como “constelação” de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas (ECO, 1971, p. 150).

De acordo com Eco devemos considerar o receptor da mensagem sonora como parte integrante e ativa no processo de construção da obra musical. A ambigüidade se torna um valor essencial para a noção de abertura. Assim, a autoria passa a ser um dos elementos constituintes da obra, sendo o fruidor e suas reações a garantia da configuração da obra em si (ECO, 1971, p. 40). A abertura significa sublinhar elementos como desordem, indefinição de comunicação, possibilidades infinitas de interpretação, liberdade de fruição, indeterminação e ambigüidade. Contudo isso não significa a descrença nas estruturas formais e factuais de um conjunto de informações registradas, tampouco equivale à “desordem cega e incurável, a derrota de toda possibilidade ordenadora”. **[dar referência]** Se há desordem, trata-se de uma “desordem fecunda”, que possibilita a infinitude das leituras e a garantia de comunicação permanente através da variedade de interpretações (ECO, 1971, p. 23).

A abertura e o dinamismo de uma obra [...] consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* para o jogo de uma vitalidade estrutural que cada obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos (ECO, 1971, p. 63).

Conclusão

Segundo Molino a “obra existe no horizonte de todas as suas possíveis transcrições” (MOLINO *apud* NATTIEZ, 1990, p. 70). Embora não seja este o propósito da afirmação, ela poderia nos conduzir a uma atitude de resignação em relação à obra de Garoto, uma vez que ela está escrita, revisada e editada. Ao contrário disso – e voltando às questões trazidas por esse texto – nosso objetivo foi o de tentar compreender uma produção ambígua e de achar maneiras de delimitá-la. Nessa tentativa, procuramos evidências que pudessem conferir à produção de Garoto, a despeito de toda a sua especificidade, o *status* de obra.

Com uma pesquisa de mestrado ainda em andamento, trazemos como resultados parciais evidências de que a ambigüidade não enfraquece a noção de obra e, que, ao contrário, pode colaborar para conservá-la pela constante transformação e atualização.

O termo “intérprete” esteve aqui descrito em diferentes acepções. Intérprete é aquele que lê, escuta, traduz, executa, recebe, mas também é aquele que cria. No caso de Garoto, todos estes significados são válidos, pois o compositor é intérprete (executante) de sua música, que será recebida por um ouvinte que, por sua vez, traduzirá o som em notação musical. A partitura (informação já transformada) será lida novamente e a (re)criação se dará de acordo com uma nova execução, gerando uma cadeia de intérpretes infinita.

Procuramos delimitar a obra de Garoto distinguindo-a por tipos de registros: **notação musical** e **gravações**. Buscamos ainda expor os desdobramentos gerados pelos tipos de registros e suas especificidades seja pela qualidade da conservação ou pela natureza das informações ali contidas. Além disso, a interpretação (leitura) dessas informações foi assunto de nosso interesse, no sentido de esclarecer como se dá a “tradução” de uma obra. Vimos que as tradicionais oposições autor\tradutor, original\cópia devem ser bastante relativizadas em se tratando do nosso objeto de estudo.

Os exemplos aqui relatados sobre o percurso das peças *Desviada* e *Gente Humilde* são decisivos para a constituição da noção de abertura. Essa noção confere uma maior responsabilidade ao intérprete (receptor) para configuração final da obra. A imprecisão dos manuscritos e a precariedade das gravações originais, no caso da obra de Garoto, são características favoráveis para interpretações variadas, contribuindo assim para a noção de abertura.

Mesmo as obras cujo acabamento é sugerido por um registro preciso e coerente, permanecem, contudo, abertas a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos. “A incerteza tornou-se um critério essencial para a compreensão do mundo” (ECO, 1971, p. 224).

Referências bibliográficas

- ANTÔNIO, Irati; REGINA Pereira. *Garoto*. Sinal dos tempos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. 92 p.
- BELLINATI, Paulo. Publicação eletrônica (mensagem pessoal). Mensagem recebida por: <humbertojunqueira@yahoo.com.br> em: 19\07\2008, 22\04\2009, 23\04\2009.
- BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991. Vol. I. 45 p.
- BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991 Vol. II. 41 p.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. A idéia de jogo em obras de John Cage e no ambiente da livre improvisação. *Per Musi*, Revista Acadêmica de Música UFMG, Belo Horizonte, p. 83-90, 2009.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007. 284 p.
- ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2003. 885 p.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Versón castelhana Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 2007. 596 p.
- VIVA GAROTO – GRAVAÇÕES ORIGINAIS, 1993. 1

ENCARTE de CD.

- GAUTIER, Ana Maria Ochoa. El contradictorio siglo del sonido. *Margens Márgenes* – Revista de Cultura, Belo Horizonte: UFMG, n. 8, p.4-15, jan./jun., 2006.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: EdUsp (Editora da Universidade de São Paulo), 1993. 217 p.
- NATTIEZ, Jean-Jaques. *Music and discourse*. Toward a Semiology of Music. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990. 272p.
- PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical*. O Caso da Fundação de Educação Artística (FEA-MG). Belo Horizonte: Faculdade de Educação, UFMG, 2007. 297 p. (Tese, Doutorado)
- TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional 1830/1930*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. 168 p. (Tese, doutorado)

Documentos Eletrônicos

Disponível em: <http://www.mediafire.com/download.php?tjrqndot3y>. Acesso em 14/09/09.

Disponível em: http://www.paixaoeromance.com/60decada/gentehumilde69/hgente_humilde.htm. Acesso em 14/09/09.