

## EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA EM MÚSICA

Flávia Camargo Toni  
flictis@usp.br  
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de S. Paulo

### Resumo

Os esboços e manuscritos dos compositores, ou seja, os suportes textuais de suas obras, são os elementos materiais suficientes para a área que se tem convencionalmente chamado de crítica genética. Na musicologia do Brasil um dos aspectos pouco mais conhecidos deste tipo de pesquisa é a edição crítica que, a bem dizer, é passível de análise ainda que não se tenha acesso aos autógrafos do artista. Assim, grosso modo, poderíamos definir a edição crítica como o estudo da metamorfose gradual de certos manuscritos que foram sendo submetidos a cópias ou edições periódicas, definição que visa, didaticamente e por oposição, caracterizar também a crítica genética em música. A riqueza documental de certos acervos possibilita, entre outros, conhecer o pensamento criador do artista, conhecimento este que tem desdobramentos teóricos e práticos.

Palavras-chave: edição crítica; crítica genética; Camargo Guarnieri

A possibilidade de trabalhar, na pesquisa, com os documentos acumulados em vida por um compositor alimenta, entre outras possibilidades, o estudo do pensamento criador, vale dizer, a evolução do pensamento ou dos conceitos estéticos que transparecem em sua obra. Em 1993 Helmut Lachenmann disse a Peter Szendy:

“Muitas das minhas peças não começam no primeiro compasso, mas *antes*. Ao formular um início, algo está *fixado* – portanto, *terminado*. E isto muitas vezes é para mim insuportável: é como se eu tivesse decidido construir uma casa em *tal* endereço, sabendo que jamais iria viver em outro lugar; é uma espécie de *morte*. Gosto de saber que eu ainda posso fazer alguma coisa *antes*.” (apud *Genesis*, 1993:7)

Eis o que idealmente viria a ser o estudo do pensamento criador, a possibilidade de se conhecer o *antes*, bem como a sua transformação na edificação de um caminho que conduziu ao perfeito entendimento da obra e de seu autor. A questão apresenta aspectos de interesse não apenas teóricos abrangendo, inclusive, o preparo dos intérpretes.

No número especial de *Genesis*, dedicado à música<sup>1</sup>, Pierre Boulez foi entrevistado pelo mesmo Peter Szendy. Ele queria saber, primeiramente, qual a relação do intérprete com os esboços e manuscritos das obras que costuma reger e, em seguida, qual a relação do compositor com seus próprios esboços e manuscritos. Para Boulez é de fato importante consultar tais documentos, embora ele não saiba precisar exatamente o porquê e, neste sentido, afirma que os esboços que mais o impressionaram foram os de certas cenas de *Pélleas* onde em algumas passagens o ritmo e a melodia dos cantores fora anotado por Debussy sem que houvesse a indicação de uma sílaba sequer, ou seja, o texto fora colocado em música sem estar lá. Da mesma forma, o regente confessou ter ficado muito impressionado com a maneira de compor de Strawinsky onde trechos escritos, como blocos, desenham um jogo de vai-e-vem sobre a partitura até que se posicionem definitivamente. (SZENDY, 1993: 135)

A entrevista seguinte de P. Szendy foi com Claude Helffer, intérprete que se dedica, entre outras, à obra de Boulez. O entrevistador pergunta no que o estudo do manuscrito pode auxiliar a análise de certa composição e, curiosamente, o pianista, meio encabulado, diz que em nada, desde que se tenha em mãos um texto confiável, uma edição bem feita, caso em que o manuscrito pouco teria a acrescentar. Apesar disso, confessa que a possibilidade de examinar os autógrafos de Debussy fizeram com que ele entendesse melhor a concepção da obra, porque é frequente constatar que os gravadores não respeitassem a grafia dos autores (SZENDY, op cit: 149)

Na análise da escrita, portanto, a importância do confronto entre os éditos e seus autógrafos é bastante relativa, pois leva em conta a qualidade das edições, a finalidade da análise e, principalmente, o grau de complexidade que se pretende alcançar no entendimento do texto em questão, já que nem todos trabalharam do início ao fim de uma peça quase sem rasuras, como se verifica em certos títulos de Mozart ou de Ravel. No entanto, para a compreensão do pensamento criador, o exame dos autógrafos é importante e será tão mais produtivo quanto rica for a documentação disponível.

No caso das grandes óperas, a questão ganha complexidade pela existência de um libreto que ora dita o fluir das idéias e ora é submetido a cortes e transgressões das mais diversas ordens. Aqui, como no teatro, a noção de gênese extrapola os limites da criação individual sendo possível às vezes documentar a presença do diálogo entre músicos e poetas configurando, assim, a escrita a várias mãos do texto literário. No Brasil, há poucos exem-

---

<sup>1</sup> *Genesis*, Revue internationale de critique génétique, Paris, IRCAM, Jean Michel Place Archivos, n. 4, 1993

plos documentados desse tipo de parceria. O mais antigo, embora não o mais estudado, é o da composição do *Guarany* por Carlos Gomes.

Sabe-se, e faz parte das lendas que tecem a vida de Carlos Gomes, que, em 1865, vivendo em Milão com saudade do Brasil, ele encontra, como que “por encanto”, uma versão do romance de José de Alencar traduzida para o italiano, vendida por um ambulante. O maestro busca imediatamente o poeta e jornalista Antonio Scalvini pagando-lhe 800 francos para transformar o drama no libreto, que fica pronto em 1867. Vislumbrando a possibilidade de encenar a ópera no Brasil ou na Itália, o compositor trabalha o texto modificando-o completamente entre agosto e setembro de 1869 em conjunto com o poeta e jornalista Carlo D’Ormeville. Com ele manterá curiosa correspondência onde se acompanha, passo a passo, a apropriação do trecho do romance original. As menores interferências dizem respeito ao desdobramento de versos ou substituição de falas, como o pedido de “versos com o mesmo metro de 10 sílabas”<sup>2</sup> quando lhe ocorre nova melodia para “Sento una forza indomita”. Porém, personagens são suprimidos e outros criados; o enredo é alterado em função de dificuldades cenográficas, e até mesmo um quarto ato é montado a partir do remanejamento de cenas anteriores. Nas “justificativas” do compositor explicando o que o levava a pedir certas alterações, é possível acompanhar a gênese de trechos do texto musical. Por exemplo: a melodia da “cabaletta” fora anteriormente pensada para o dueto “Sento una forza indomita”; a ária de D. Antonio, no quarto ato, a certa altura ganha mais compassos; os trechos dos 2º e 3º atos são refundidos e aparece um 4º ato; Carlos Gomes quer alterar o final do dueto de Peri e Gonzales do segundo ato e pede a D’Ormeville que escreva os últimos versos para os personagens e os ligue a um “stretto” escrito por ele, sugestões que não logram firmar-se. A parceria é nutrida por grande camaradagem e confiança, pois numa carta de setembro de 1869 se lê que o maestro pede o envio de material, já “do modo como deverão ser impressos” pois não guardara sequer uma cópia. Como se vê, Carlos Gomes atua como um co-autor do libreto montando, nas cartas, arquivos de criação d’*O Guarani*.

A estréia, no Scala de Milão, trouxe fama para o brasileiro que, em 1871, encena a ópera também no Rio de Janeiro. A crítica assinada por José de Alencar, após a primeira apresentação, mostra-o bem menos melindrado com as transformações do texto do que ficara o preterido Scalvini:

---

<sup>2</sup> Esta e as demais citações de cartas de Carlos Gomes estão em VETRO, Gaspare Nello (org.) *Antonio Carlos Gomes: Carteggi Italiani II*. Tradução e prefácio de Luiz Gonaga de Aguiar. Brasília, Thesaurus, 1998, p. 197-206.

O Carlos Gomes fez do meu Guarani uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobrezinha da Ceci a cantar duetos com o cacique dos Aimorés, que lhe oferece o trono de sua tribo, e fazendo Peri jactar-se de ser o leão das nossas matas. Desculpo-lhe, porém, tudo, porque daqui a tempos, talvez por causa das suas espontâneas e inspiradas harmonias, não poucos hão de ler esse livro, senão relê-lo – e maior favor não pode merecer um autor. (GÓES, 1996: 141)

No século XX a riqueza dos arquivos de criação teve seus dias contados devido à revolução operada pela informática na esfera do arte-fazer as grades de composição. Porém, autores dos mais expressivos da música brasileira atravessaram todo o século ilesos a este tipo de tecnologia possibilitando o trabalho da crítica genética, caso de Camargo Guarnieri. Aliás, a riqueza de seu arquivo reside ainda em sua maneira peculiar de trabalhar, o que se constata na Série Obra Musical de sua coleção, hoje patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Um exemplo é a *Sonata n.º 3*, para violoncelo e piano, composta em 1977 que, no Arquivo do IEB apresenta as seguintes versões: a) autógrafo a lápis, em papel de fibra de celulose; b) autógrafo a tinta, em nanquim sobre papel vegetal; c) cópia heliográfica do material b), com correções e d) edição da Funarte. As correções anotadas sobre a versão c) foram incorporadas a b)<sup>3</sup>.

O leque de documentos se amplia, uma vez que a gênese do 2º movimento da *Sonata* reside em outra peça para violoncelo e piano, *Sereno e triste* – aqui tomada como um paratexto - composta em 1974 e dedicada a sua filha, Míriam, estudante de violoncelo. Logo, é possível analisar a gênese desta Sonata sob dois ângulos diversos: as alterações operadas em *Sereno e triste* para que se transformasse no segundo movimento da peça maior e, de forma mais abrangente, as transformações operadas ao longo de toda a Sonata.

Resumidamente, e só para o primeiro caso, a análise demonstra que a peça dedicada à jovem era, naturalmente, bem mais simples. Ao ser incorporada à *Sonata*, ela ganha mais compassos, a tessitura tanto do instrumento de cordas quanto do piano é expandida, as expressões de dinâmica se multiplicam com a inclusão de staccatos, portatos, acentos e ligaduras. O piano passa a desenvolver o tema, introduz novos motivos, ou seja, passa a ser tratado principalmente como instrumento solista em detrimento de seu papel anterior de acompanhamento.

---

<sup>3</sup> Pesquisa desenvolvida por Érica Beatriz Navarro Manfredini, bolsista de Iniciação Científica, PIBIC/CNPq/USP, 2002.

Quanto à comparação sobre as quatro versões sumariamente descritas e classificadas de a) a d) e tomando como exemplo apenas o primeiro movimento, constata-se diferenças significativas no ritmo e/ou melodia em 43 compassos. Adiante-se que tais alterações por vezes são fruto da vontade do compositor que, ao passar a limpo ou copiar, muda certo trecho ou acorde; às vezes, no entanto, tais alterações foram causadas pelo copista da edição da Funarte.

Compreender o trajeto do trabalho a partir das diferentes versões de uma obra é uma das possibilidades facultadas pela metodologia de trabalho adotada pela crítica genética. Aqui as características físicas dos suportes – como tipo de papel, material usado para a escrita, tratamento das idéias e a ocupação das páginas, entre outros – são auxiliares de relevo, bem como o conhecimento da linguagem específica daquele autor. E ainda que brevemente enunciados alguns destes procedimentos, pode-se adiantar que, no caso da *Sonata n. 3* de Camargo Guarnieri o trabalho iniciou no autógrafo a lápis incorporando as alterações de *Sereno e triste*, no caso do segundo movimento; em seguida, foi feito o manuscrito autógrafo a tinta, em papel vegetal, o que dá origem à cópia heliográfica. As correções a lápis sobre a heliografia desaguarão no autógrafo a tinta que lhe deu origem e este é o que será usado para a edição da Funarte. Também vale acrescentar que, caso Camargo Guarnieri tivesse revisto a obra publicada, certamente teria localizado os enganos registrados pelo copista da edição.

### **Referências bibliográficas**

GÓES, Marcus. Carlos Gomes: a força indômita. Belém, Secult, 1996.

MANFREDINI, Érica Beatriz Navarro. Acervo Camargo Guarnieri: preservação e restauro (Relatório de Pesquisa). Programa Integrado de Bolsas de Iniciação Científica, Instituto de Estudos Brasileiros, USP/CNPq, 2002. (Orientação: Flávia Camargo Toni)

VETRO, Gaspare Nello (org.) Antonio Carlos Gomes: Carteggi Italiani II. Tradução e prefácio de Luiz Gonaga de Aguiar. Brasília, Thesaurus, 1998, p. 197-206.

SZENDY, Peter. Entretien avec Pierre Boulez, In: Genesis, Revue internationale de critique génétique, Paris, IRCAM, Jean Michel Place Archives, n. 4, 1993, p. 135-148.

SZENDY, Peter. Entretien avec Claude Helffer, In: Genesis, Revue internationale de critique génétique, Paris, IRCAM, Jean Michel Place Archives, n. 4, 1993, p. 149-157