

A CRÍTICA GENÉTICA E A OBRA DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

Carlos Alberto Figueiredo

A composição de uma obra musical, na tradição escrita ocidental, não é, na maior parte dos casos, um ato instantâneo, mas passa por várias fases, desenvolvendo um percurso, uma “transformação progressiva”.¹ Podemos dividir esse percurso composicional em vários segmentos: o primeiro, que vai da imagem mental que o compositor faz de sua obra, desde o momento inicial de sua concepção até uma primeira redação, considerada definitiva naquele instante. Havendo o desejo por parte do compositor de estabelecer uma segunda versão temos, então, um segundo segmento e tantos mais quantas forem as versões. Segre chama a atenção, ainda, para o fato de que não só o processo de elaboração é, quase nunca, coerente e linear, como também para o fato de que o texto definitivo não representa o resultado de uma rigorosa programação inicial.²

A maior parte desses estágios pode permanecer em estado mental, mas interessam ao pesquisador os vestígios escritos que tais segmentos possam ter deixado no decorrer do processo, já que apenas se pode dominar o desenvolvimento da fase escrita.³ Segundo Salles, “ao mergulhar no universo do manuscrito, as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas”.⁴

O termo manuscrito, usado acima, é tratado aqui de forma abrangente, significando qualquer documento de escrita originado do autor: anotações várias ou correspondências, onde planos sobre a obra podem ser mencionados, *sketchs*, rascunhos, manuscritos acabados, páginas datilografadas, provas para impressão ou o conteúdo de um disquete de computador.

Segre enfatiza a diferença entre os *sketchs* e os rascunhos, ao afirmar que aqueles representam os primeiros ordenamentos da matéria, sem uma preocupação formal desmedida ou sequer determinante, enquanto que esses estão um passo adiante dos primeiros, por já conterem o esboço formal e sintático da obra.⁵

¹ Salles, Cecília A., *Crítica genética - uma introdução*, São Paulo: EDUC, 1992, p.17.

² *Enciclopédia Einaudi* (verbete), vol. 17, Lisboa: Imprensa Nacional, 1989, p.168.

³ Segre, C., “Critique des variantes et critique génétique”, *Gênese - Revue internationale de critique Ggénétiq*ue, 7, 1995, pp.29.

⁴ Salles, C. A., op. cit., p.18.

⁵ *Enciclopédia Einaudi* (verbete), vol. 17, Lisboa: Imprensa Nacional, 1989, p.168.

Bellemin-Noël, ao destacar os rascunhos, afirma que eles desvendam os mecanismos da produção e da elaboração de um produto acabado, dando uma idéia aproximada das intenções do escritor, tornando visíveis as desistências, as reorientações, a maneira que pareceu necessária ou preferível para retificar um itinerário.

Uma peculiaridade de tais tipos de documentos, como rascunhos e *sketchs*, está no fato de que eles jamais foram concebidos para serem conhecidos do público, ou seja, foram “destinados a leitor nenhum”.⁶

Mesmo o chamado Autógrafo, ao qual se costuma referir como uma versão acabada de uma obra que será dada a conhecer ao público, apresenta também informações importantes para a pesquisa do processo criativo e, contrariamente ao aspecto sincrônico que parece ter, pode significar mais de uma camada da atividade composicional.⁷ Segundo Segre, num texto com correções, estamos, igualmente, na presença de textos sucessivos, superpostos no mesmo espaço, representando, assim, fases sucessivas.⁸

A Crítica Genética, corrente de pensamento que teve seu grande desenvolvimento na França, a partir da década de 1970, estuda as várias fases de elaboração de um texto, privilegiando suas “transformações de conteúdo”.⁹ Seu interesse fundamental está voltado para o processo criativo artístico, tentando discutir esse processo de criação.¹⁰ Tal estudo é feito, como vimos, a partir dos vestígios documentais existentes do processo.

A Crítica Genética desloca o eixo da atenção da obra acabada para o ato de sua produção, sendo seu discurso, segundo Grésillon, permeado por dois tipos de metáforas: a organicista e a construtivista.¹¹ Na organicista, descreve-se o compositor inspirado procedendo à gênese, ao nascimento de seu texto; já na construtivista, ele é visto como um técnico que, na sua fábrica, constrói sua obra a partir de um cálculo minucioso, de uma elaboração consciente.

Segundo Furio Brugnolo, a Crítica Genética cria a possibilidade de estabelecer como objetivo do filólogo não a reconstrução do texto, conforme os objetivos da Crítica das Variantes, mas sim a reconstrução e representação fiel e integral da gênese e desenvolvimento de uma obra.¹²

⁶ Grésillon, A., “Devagar: obras”, Trad. Júlio Castañon Guimarães, *Papéis avulsos*, 33, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1999, p.21.

⁷ Grier, J., *The Critical editing of music*, Cambridge: University Press, 1996, p.112.

⁸ Segre, C., op. cit., p.37.

⁹ Ibid., p.30.

¹⁰ Salles, C. A., op. cit., p.19.

¹¹ Ibid., p.22.

¹² Citado em Caraci Vela, M., “Introduzione”, In Caraci Vela, Maria, org., *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p.12.

COMO OPERA A CRÍTICA GENÉTICA?

Um rascunho é um conjunto de sinais que precisa ser organizado para ser lido, compreendido e interpretado.¹³ Assim sendo, um certo número de operações é indispensável, se o propósito do crítico é obter e fornecer desses rascunhos uma série de enunciados que conduzem a uma determinada obra.¹⁴ O objetivo é, assim, o estabelecimento de um prototexto.

O prototexto representa uma certa reconstrução dos antecedentes de um texto, estabelecida pelo crítico, com o auxílio de um método específico, destinada a ser objeto de uma leitura em continuidade com o dado definitivo,¹⁵ “não existindo em nenhum lugar fora desse discurso crítico que o produz”.¹⁶ Segre define o prototexto como o conjunto de materiais precedendo o estado definitivo de uma obra.¹⁷ Salles enfatiza, entretanto, que o prototexto não é o conjunto de manuscritos ou rascunhos, “mas esse novo texto formado pelo conjunto de documentos, que coloca em evidência os sistemas lógicos que o organizam”.¹⁸

Para o estabelecimento do prototexto pode haver uma série de etapas:¹⁹

- 1) constituir o dossiê integral dos manuscritos disponíveis da obra em questão, reunindo e autenticando todo o material
- 2) organizar o dossiê dos rascunhos e documentos de redação, obedecendo a uma finalidade
- 3) especificar, datar e classificar cada fólio desse dossiê
- 4) decifrar e transcrever o dossiê

Segundo Grésillon, o geneticista deve explorar o prototexto como tal: diferente da obra, mas diferente também desse papel de apêndice que a Edição Crítica faz com que as “variantes” desempenhem, ao afastá-las de seu terreno genético, ao rejeitá-las, no fim do volume, para o aparato crítico. Para Pasquali, “o aparato [crítico] não objetiva fornecer material para a reconstrução de um original, mas colocar sob os olhos os diversos originais sucessivamente, ou um original nos seus estágios sucessivos”.²⁰

¹³ Bellemin-Nöel, J., “Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto”, *Manuscrita. Revista de crítica genética*, 4, 1993, p.145.

¹⁴ *Ibid.*, p.144.

¹⁵ *Ibid.*, p.141.

¹⁶ *Ibid.*, p.159.

¹⁷ Segre, C., *op. cit.*, p.129.

¹⁸ Salles, C. A., *op. cit.*, p.53.

¹⁹ *Ibid.*, p.54.

²⁰ *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze: Le Lettere, 1988, p.XXI.

Entre os conceitos operacionais utilizados para o estabelecimento do proto-texto, encontramos o de unidade redacional, definido como um segmento de texto que foi redigido num único impulso, ou durante uma mesma sessão de trabalho, o que pode ser detectado, por exemplo, pelo uso eventual de diferentes instrumentos de escrita (tinta preta depois de tinta azul).

Que podemos aprender com estudos sobre *sketchs* e rascunhos, além da investigação do processo composicional?

- a) uma grande quantidade de informação sobre uma obra, como, por exemplo, a data de sua composição²¹
- b) como esse material pode auxiliar na análise de uma determinada obra?

Nesse aspecto, as opiniões divergem, desde a posição de Leonard Meyer, expressa em seu *Explaining Music*, de que “delinear a gênese de uma obra [...] não é como uma série crítica analítica, não podendo, sequer, substituí-la”,²² até a de Lewis Lockwood, ao propor, na introdução de seu livro *Studies in Musical Genesis and Structure*, que “tentaremos combinar uma visão da evidência genética com uma visão analítica da composição terminada”.²³ Pierre Boulez deixa entrever também a importância do estudo de esboços para a compreensão analítica de uma obra.²⁴

- c) como esse material pode ser um auxiliar da crítica textual, trazendo informações sobre a intenção de escrita, ou sonora, do compositor

Grier é da opinião de que esboços, ao apresentarem “o que o compositor poderia ter escrito”, não podem ser tomados como base para o estabelecimento de um texto editado”,²⁵ abrindo uma exceção, entretanto, para o problema do lá sustentado versus lá natural, no primeiro movimento da Sonata op. 106, de Beethoven.²⁶

- d) tirar “possíveis conclusões relativas a uma teoria da criação”²⁷

Gustav Nottebohm foi o primeiro a editar *sketchs* de um compositor – Beethoven – na segunda metade do século XIX. Esse foi o pioneiro esboço de um interesse genético em música, embora, na realidade, sua preocupação principal tenha sido utilizá-los para a preparação de um catálogo cronológico das obras desse composi-

²¹ Kerman, Joseph, “Lo studio degli schizzi”, *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*, Caraci Vela, Maria, org., Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p.100.

²² Citado em Kerman, J., op. cit., p.103.

²³ Ibid., p.102.

²⁴ Entrevistado por Peter Szendy, *Genesis, Revue internationale de critique génétique*, 4, 1993, p.137.

²⁵ Grier, J., op. cit., p.110.

²⁶ Ibid., p.106.

²⁷ Salles, Cecília A., op. cit., p.31.

tor.²⁸ Os *sketchs* de Beethoven têm sido a fonte de numerosos estudos desse tipo, principalmente no século XX,²⁹ devido ao fato de ter sido ele o compositor que nos legou o maior número de tais tipos de documentos.

Infelizmente, não são muitos os compositores que deixaram tantos *sketchs* e, na falta desses, passa-se a utilizar os manuscritos autógrafos, onde as rasuras, por exemplo, podem fornecer informações importantes. Segundo Salles, “o processo de criação é um ato permanente de tomada de decisão”³⁰ e uma rasura significa a conseqüência das prováveis discussões que o compositor teve consigo mesmo, no ato de compor sua obra.³¹

Observemos os exemplos seguintes em que surgem cinco casos de rasuras.



Exemplo 1: José Maurício Nunes Garcia, *Mottetto p^o. os S^{tos}. Mártires*, de 1812 (CPM 56), c.37/38 da partitura autógrafa, Fl I

O ré do compasso 38, na primeira unidade redacional, era claramente uma semi-breve, que teve, numa segunda unidade redacional, uma haste colocada no seu centro, sendo o mi bemol adicionado ao mesmo compasso, ligado ao precedente. Tal fato pode ser detectado pela distribuição gráfica anormal dos valores num autógrafo mauriciano. O objetivo dessa rasura foi igualar o desenho da flauta I ao do fagote I.

Se nesse exemplo anterior a rasura pode significar, talvez, uma correção por parte do compositor, no exemplo seguinte a situação se configura como uma mudança de idéia com relação ao trecho:

Exemplo 2: José Maurício Nunes Garcia, *Missa dos Defuntos*, de 1809, (CPM 184), *Kyrie*, c. 1/6 da partitura autógrafa

²⁸ Kerman, J., *Musicologia*, São Paulo: Martins Fontes, 1987, p.184.

²⁹ *Ibid.*, pp.185-191.

³⁰ Salles, Cecília A., *op. cit.*, p.31.

³¹ *Ibid.*

Inicialmente, a idéia do compositor, conforme o segundo pentagrama acima, seria fazer o Organo participar do grande uníssonos de todas as vozes, representadas no primeiro pentagrama. No terceiro pentagrama, percebemos que a parte de Organo tornou-se independente das vozes, numa clara reorientação de itinerário.

The image shows a musical score for four voice parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) and an Organ part. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The lyrics are: "da, mun-da me, mun-da me." The score is presented in four systems, with the organ part becoming more independent in the third system.

Exemplo 3: José Maurício Nunes Garcia, *Miserere P. 4ª. frª. de trevas*, de 1798 (CPM 194), c. 15/18 do 2º. movimento, partes vocais autógrafas

É possível perceber nesse exemplo a grande hesitação do compositor ao grafar o texto das vozes, sendo difícil, por outro lado, estabelecer a ordem dos acontecimentos, já que nenhuma das unidades redacionais (explicitadas pelas duas linhas de texto no Contralto, Tenor e Baixo) é satisfatória como resultado final, num estilo que pressupõe a absoluta verticalidade de colocação do texto vocal em trechos homófonos.

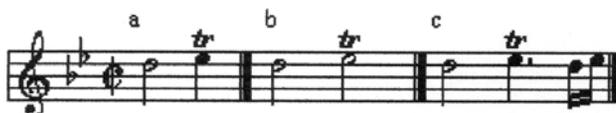
A solução prosódica do Soprano poderia ter sido adotada por todas as vozes. Não compreendemos porque não o foi. Podemos perceber que as mudanças no Contralto e no Tenor estão associadas, não tendo se refletido, entretanto, nem no Soprano nem no Baixo. A mudança no Baixo, no compasso 17, surgiu pela impossibilidade de um melisma, sobre a sílaba “da”, com repetição de mesma nota.

The image shows two musical examples, 4a and 4b, for Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, and Organ parts. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The lyrics are: "no - bis". Example 4a shows the vocal parts and organ part with the text "no - bis". Example 4b shows the vocal parts and organ part with the text "no - bis".

Exemplos 4a e 4b: José Maurício Nunes Garcia, *Para Sabado de Alleluia Antifona de N.S. desde a Pascoa athe a Trindade Regina Caeli Laetare Alleluia, s.d* (CPM 10), c. 64 da partitura autógrafa

Nesse exemplo podemos perceber que a modificação no Soprano foi motivada pela cifra do Organo, o que nos leva a supor que este foi escrito primeiro que aquele.

Essa partitura autógrafo oferece ainda a possibilidade de observarmos que, a partir do folio 4, havia a intenção do compositor de introduzir um *Victimae Paschali*, do qual só temos o cabeçalho, com título e autoria, além do registro do nome das vozes, Soprano, Contralto, Tenor e Baixo, e do Organo, e também o das claves e acoladas, o que nos permite deduzir os primeiros passos do compositor, ao preparar seu material para grafar uma nova composição.



Ex.5: José Maurício Nunes Garcia, *Sequencia de 5ª. frª. do Corpo de Deus*, de 1809 (CPM 165), Vn I, c.3 da partitura autógrafo

As duas primeiras notas fazem parte de um desenho melódico apresentado em uníssono pelas cordas, várias vezes no decorrer da obra. Na primeira vez em que aparece, no compasso 3, foi feita a modificação, apenas no Violino I, conforme “a” e “b” acima, ou seja, a semínima original foi transformada em mínima. No entanto, em todas as demais manifestações do mesmo desenho melódico, ele assume a figuração conforme “c” acima, em todas as cordas, o que aproxima a figuração em “c” de “a”. Podemos supor que a idéia apresentada em “c” estivesse latente no pensamento do compositor, ocasionando o lapso, logo corrigido, do terceiro compasso e que acabou sendo assumido no decorrer da obra.

Estudos do processo composicional de diferentes compositores vêm sendo feitos, tais como o de Marshall, sobre o de J.S.Bach,³² e o de Jessie Ann Owens, sobre o de Cipriano de Rore, esse último feito a partir das rasuras introduzidas pelo compositor no texto de um *Miserere* de sua autoria.³³ Na música contemporânea, encontramos ainda um bom número de estudos sobre o assunto.³⁴

Embora o objetivo da elaboração do prototexto não seja, necessariamente, a sua publicação, e sim o preparo do material original para uma análise genética,³⁵ é possível estabelecer uma edição a partir dele. Essa Edição Genética está sendo preparada a partir de fontes autógrafas do *Moteto de São João Baptista*, composto em 1810 por José Maurício Nunes Garcia.

³² *The Compositional process of J.S.Bach: A Study of the autograph scores of the vocal works*, Princeton: University Press, 1992.

³³ “The Milan part-books”, *Journal of the american musicological society*, 37/2, 1984, pp.270-297.

³⁴ Feneyrou, Laurent, “Luigi Nono: Prometeo, tragedia dell’ascolto”, *Genesis, Revue internationale de critique*, 4, 1993, pp.87-109; Piencilowski, Robert., “Assez lent, suspendu, comme imprévisible: quelques aperçus sur les travaux, approche d’Éclat”, *Genesis*, 4, 1993, pp.51-67; Szendy, Peter, “Réécrire: Quodlibet d’Emmanuel Nunes”, *Genesis*, 4, 1993, pp.111-133; Ungehueuer, Elena et Decroupet, Pascal, “Son pur - bruit - médiations: Gesang der Jünglinge de Karlheinz Stockhausen”, *Genesis*, 4, 1993, pp.69-85.

³⁵ Salles, Cecília A., op. cit., p.57.