

PRODUÇÃO, REGISTRO E RECEPÇÃO DE UMA OBRA ABERTA

Humberto Junqueira

Bacharel em violão pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e mestre em performance musical pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de violão na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e da Fundação de Educação Artística (FEA). Vencedor do 10º prêmio BDMG Instrumental (2010) e lançou seu primeiro CD autoral em 2012.

E-mail: junqueira.humberto@gmail.com

Resumo

O presente artigo tem como objetivo examinar a produção do compositor Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) para violão solo, em perspectiva com a noção de “Obra aberta” proposta por Umberto Eco (2007). Avaliaremos também os desdobramentos dessa obra através do tempo, verificando as formas de registro, conservação e recepção. Para tanto, a investigação a respeito das gravações originais, manuscritos e formas de manutenção dessa obra por parte de colecionadores, acervos e pesquisadores será fundamental. Discutiremos a relevância da interpretação como recriação de um registro original (seja ele escrito ou não). De resto, o próprio tema da transcrição será examinado neste texto, pelo fato da obra em questão provir não só de manuscritos, mas, principalmente, de gravações.

Palavras-chave: Obra aberta; Garoto; violão solo; registro; recepção; interpretação.

1 *Garoto e sua produção*

Como se sabe, a produção violonística de Aníbal Augusto Sardinha, mais conhecido como Garoto, se insere de maneira bastante particular nos contextos musicais formadores da cultura brasileira. As formulações que consideram o proveitoso campo de cruzamentos existente entre as diversas tradições culturais observáveis no Brasil nos permitem observar com mais atenção o caso de Garoto. Essa permeabilidade se faz notar em sua obra composta para violão, especialmente se verificarmos a contribuição do músico para a fundação da Bossa Nova, sua relação com Radamés Gnattali, sua atividade como concertista ou mesmo sua proximidade com movimentos musicais de vanguarda¹.

No entanto, ao discorrer sobre a obra para violão solo desse compositor, torna-se conveniente examinar qual é esta obra, afinal. Quais, quantas e de que forma essas músicas foram e continuam sendo interpretada pelos violonistas?

A grande maioria das músicas de Garoto compostas para violão só chegaram até os dias de hoje por meio de gravações que permaneceram durante anos em acervos de restrito acesso. Algumas dessas gravações ainda continuam inéditas e talvez nunca venham a ser lançadas comercialmente, seja pela qualidade do registro ou pela falta de viabilidade comercial. De qualquer modo, foi o zelo de alguns colecionadores e a curiosidade dos pesquisadores que possibilitaram a conservação e a recuperação de algumas dessas obras.

Talvez em 1941 Ronoel Simões² não suspeitasse que a coleção que acabara de iniciar - paralelamente às aulas de violão com Atilio Bernardini³ - viria a servir de referência e ser requisitada por pesquisadores e violonistas do mundo inteiro. De fato, não só o conteúdo do acervo, mas também o papel desse colecionador se tornam imprescindíveis quando o assunto em questão aborda a obra violonística de Garoto. Segundo Simões (2008), foi ele quem promoveu em 1950 o registro das composições originais para violão, conservando-as por mais de 50 anos.

Eu tenho tudo dele gravado, que ele gravou pra mim mesmo, em 1950 [...] Gravou numa gravadora aqui, na RGE. Na

1 Garoto esteve ligado ao movimento Música Viva, que teve H. J. Koellreutter, Claudio Santoro, Eunice Catunda, Arnaldo Estrela, Guerra Peixe, Edino Krieger como alguns de seus expoentes (KATER, 2001).

2 Ronoel Simões foi colecionador, pesquisador, violonista e amigo próximo de Garoto. Iniciou sua atividade didática em 1953, inaugurando a Academia Brasileira de Violão, a qual se dedicou até 1984. Foi colaborador de rádios, jornais, escreveu vários artigos para revistas especializadas e reuniu um dos maiores acervos do mundo relacionados ao violão (gravações, vídeos, revistas, partituras, manuscritos raros etc.). Após sua morte, em 2010, o acervo passou a ser cobijado por várias instituições e organismos, sendo então incorporado pela Fundação Municipal de Cultura da cidade de São Paulo por R\$130,00.

3 Atilio Bernardini foi professor de violão de Garoto.

rua Xavier Toledo. Era uma gravadora. Naquele tempo ainda não era comercial. Era particular, sabe? E ele gravou pra mim essas composições lá (SIMÕES, 2008, p. 6).

Corroborando com essa afirmação, verificamos que o projeto Memória Brasileira - “sob a inspirada ideia de João Gilberto e com o patrocínio e entusiasmo da Violões Di Giorgio”⁴, - lança, em 1993, o disco “Viva garoto”, que conta com 14 gravações pertencentes ao acervo de Ronnel. O encarte do disco revela que “Garoto gravou estas peças nos estúdios da RGE, em São Paulo, em 1950, com o intuito de presentear o amigo Ronnel”⁵.

Assim, algumas questões de natureza prática se colocam no sentido de organizar com mais rigor qual a origem e a forma de registro das peças que Garoto compôs para violão solo: todas as gravações originais de Garoto, existentes no acervo de Ronnel, teriam a mesma data (1950)? Teriam sido realizadas no mesmo local (estúdio da RGE)? Com a mesma finalidade? Existiriam gravações diferentes, realizadas em outros períodos, com motivações diversas? Segundo reportagem do jornal O Globo do dia 30 de junho de 1993:

O lançamento do CD “Viva Garoto” somente foi possível porque o pesquisador e violonista aposentado, Ronnel Simões, guardou as gravações realizadas em 1950. Amigo de Garoto, Ronnel acompanhou o músico no estúdio. Ao final do registro, feito em acetato, Garoto deu de presente para Ronnel as gravações (MIS, 2010).

De fato, não há dúvidas de que as músicas contidas nesse disco sejam provenientes do acervo mantido pelo colecionador em sua casa em São Paulo. Por outro lado, ao admitirmos isso, devemos considerar também a possibilidade de haver gravações diferentes, realizadas em períodos distintos, de uma mesma peça. Além disso, é possível também existir gravações de outras músicas em diferentes acervos.

Peças como “Tristezas de um violão” e “Choro triste n. 2” são exemplos de obras que pertencem ao acervo de Ronnel Simões, mas foram também gravadas - e, nesse caso, também lançadas comercialmente - em épocas e motivações diferentes. A gravadora Odeon lançou-as em 1950 e em 1955, respectivamente. Outro exemplo da divergência existente entre a história contada por Ronnel (e reproduzida por várias publicações) é o caso de “Duas contas”⁶. Trata-se de uma canção composta

4 Aníbal Augusto Sardinha - *Garoto. Viva Garoto* - Gravações Originais. São Paulo, 1993. Encarte.

5 Aníbal Augusto Sardinha - *Garoto. Viva Garoto* - Gravações Originais. São Paulo, 1993. Encarte.

6 Frequentemente “Duas contas” é associada ao surgimento do que viria a ser denominado, poucos anos depois, como Bossa Nova. Características como dissonância, alteração nos acordes, sofisticação poética, todas essas, atribuídas ao surgimento da Bossa Nova já estão presentes em “Duas contas”, com pelo menos sete anos de antecedência do marco fundador do movimento (o disco “Chega de saudade” de 1959).

por Garoto e que possui, no mínimo, outras duas gravações: uma realizada pelo Trio Surdina⁷ em 1953 e outra realizada por Garoto ao violão solo. A versão violonística foi lançada em 1979 em uma coletânea do Museu da Imagem e do Som. A contracapa do disco revela em um breve comentário a precariedade com que foi conservado o material arquivado:

Todo o trabalho de recuperação de velhos discos é um trabalho penoso. Principalmente quando esses velhos discos atravessaram longos anos empilhados, ao sabor da umidade, da poeira, dos ratos, traças e baratas, resistindo ao descuido, à indiferença e até ao conceito de coisa inútil [...] São gravações em acetato - algumas com base de vidro e outras com base de alumínio - realizadas, ao vivo, durante a irradiação dos programas da fase áurea da Rádio Nacional. Não se trata de discos “caprichados”, produzidos em moldes profissionais (TAPAJÓS, 1979).

Provavelmente se trata de uma gravação realizada em junho de 1951, em um dos programas Música em Surdina, em que Garoto solou algumas de suas composições. Como vemos, essa gravação tem origem, motivação e percurso bem diferentes da tradicional história contada por Ronoel (que Garoto teria gravado para ele - nos estúdios da RGE em 1950 - toda a sua obra composta para violão).

A atuação de Garoto no rádio possibilitou ao músico manter um contato próximo com estúdios, processos de gravação, novas tecnologias de amplificação que surgiam nas décadas de 1940 e 1950. Garoto atuou nas principais emissoras do país e é possível que ainda existam gravações do compositor nos acervos que conservaram e digitalizaram o material daquela fase do rádio. O acervo do Museu de Imagem e do Som (MIS) possui grande parte da produção da Rádio Nacional⁸, incluindo execuções de Garoto em diferentes instrumentos, inseridas na programação da emissora em programas como Nada Além de Dois Minutos, Um Milhão de Melodias e Música em Surdina. Nesse aspecto há um enorme trabalho a ser feito no sentido de catalogar e organizar essas gravações, definindo origem, data, instrumentação e outras informações pertinentes a cada um dos fonogramas. De fato, a coleção de Ronoel Simões significa parte importante para a pesquisa acerca da obra de Garoto para violão. Entretanto, outros acervos, bem como pesquisadores, músicos e colecionadores são também fundamentais para o estudo dessa produção.

7 Trio instrumental formado por Garoto (violão), Fafá Lemos (violino) e Chiquinho (acordeom). O grupo surgiu em 1952 no programa Música em Surdina da Rádio Nacional.

8 A Rádio Nacional ocupava um papel de destaque entre seus concorrentes, justamente por possuir um *casting* com artistas de renome nacional e internacional, além de alcançar uma adesão maior por parte dos patrocinadores.

2 O registro sonoro

A importância da gravação como fonte documental é ampliada quando ela se torna o único registro existente de um dado evento sonoro. Assim, as gravações funcionam como uma espécie de memória musical de sua época, expressando parte da realidade daquela obra e permitindo - até certo ponto - a conservação das músicas no decorrer do tempo. Assim como a partitura, a gravação torna-se um suporte valioso para a pesquisa e recuperação de informações do passado. Mesmo assim, as gravações impõem certos problemas ao pesquisador, como mostra Sandroni.

O estudo da música popular do passado através dos discos apresenta vários tipos de problemas. O primeiro deles é que, sendo o único registro sonoro de determinada época, os discos não são necessariamente o retrato fidedigno da música em questão [...] Assim como as partituras, os discos exprimem apenas uma parte das relações musicais vigentes em dada época e lugar, parte que pode ser mais ou menos importante em cada caso (SANDRONI, 2001, p. 186).

Apesar desse autor nos evidenciar as dificuldades inerentes ao trabalho de pesquisas que lidam com registros sonoros, parece razoável sustentar que as gravações constituem, hoje em dia, uma das principais fontes documentais para pesquisas sobre a música popular. Sendo assim, as gravações de Garoto elucidam aspectos a respeito da constituição de sua obra, possibilitando a investigação acerca da origem das peças e a reconstituição do percurso dessa obra ao longo do tempo.

Um importante fator distintivo entre a gravação e a partitura se refere à total acessibilidade do suporte sonoro em relação à notação partitural. A gravação será inteligível para quem quer que esteja apto a ouvir, ao passo que a partitura restringe a comunicação a indivíduos que compartilham um determinado tipo de conhecimento. Este conhecimento só é adquirido através de um estudo aprofundado, que possibilite uma boa prática e experiência com a notação musical. Nesse sentido, o músico que não possua a experiência e que, por outro lado, seja capaz de realizar uma boa transmissão das informações contidas naquele suporte sonoro, será, portanto, um virtual intérprete das obras cujo registro for uma gravação. Segundo Schafer (2001), a notação é uma tentativa de substituir fatos auditivos por sinais visuais. Essa tentativa tem evoluído e vem se modificando para formas de representação cada vez mais detalhadas e claras das intenções do autor, que também desempenha um papel determinante como representante de um contexto histórico e estilístico.

A noção de “representação” parece se adequar bem tanto ao exemplo do suporte

sonoro (a gravação “representa” - através de alto falantes - um determinado evento sonoro), quanto ao caso da partitura (que simboliza graficamente os sons). Na realidade, a diferença reside na forma de reprodução. A gravação se apresenta como aquilo que Schafer denominou como “fato auditivo”, se revelando um suporte pronto para o consumo, sem necessitar de um atravessador, (uma representação partitural, um intérprete, um maestro etc.). No caso da partitura, o “fato auditivo” só irá se constituir (apesar da representação pré-existente) através da mediação de um intérprete.

Assim, o músico que se propõe a decodificar e reinterpretar uma obra representada por uma gravação ou por uma partitura pode interferir na obra em uma medida maior ou menor como intérprete, dependendo da postura que adotar em relação à sua referência. Obviamente, alguns fatores (como qualidade da gravação, tipo de escrita do compositor) serão determinantes para uma decodificação e, posteriormente, uma reinterpretação daquela obra. Há ainda outro fator que reflete a recepção individual de cada intérprete. A recriação parece (mais que desejável) ser inevitável, pois nasce de uma compreensão pessoal que será diferente em cada caso. Eco comenta sobre a subjetividade da escuta:

Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual [...] Cada fruição é, assim, uma *interpretação* uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 2007, p. 40).

Ainda segundo o autor, a proposta da obra aberta tende a promover no intérprete atos de liberdade consciente, colocá-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais o próprio intérprete instaura sua forma, sem ser determinado por uma necessidade que defina previamente os modos definitivos de organização da obra fruída. Além disso, e apoiando-se em um significado mais amplo do termo “abertura”, quaisquer obras de arte, mesmo aquelas materialmente acabadas, exigem uma resposta livre e inventiva. É dessa maneira, com a compreensão do intérprete através de um ato de congenialidade com o autor, que a obra será de fato compreendida.

3 *Manuscritos*

Apesar de Garoto conhecer a notação musical e utilizá-la eficientemente, inclusive para produzir arranjos orquestrais, os manuscritos de sua obra violonística, em geral, não primam pela precisão de informações e pelo detalhamento. Isso pode ser evidenciado pelo fato de a data da composição estar presente em apenas quatro dos oito⁹ 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.

Assim como ocorre com muitas gravações, os manuscritos originais encontram-se dispersos em acervos particulares. Só tivemos acesso a cópias desses documentos através da publicação de Bellinati (1991), que divulga em seu álbum os manuscritos de maneira ilustrativa. Mesmo assim, nem todos os manuscritos são publicados em seu trabalho, caso da peça “Mazurka n. 3”, por exemplo. Essa é uma peça composta em 1938, dedicada ao parceiro Aimoré¹⁰ e que não foi gravada por Garoto. De acordo com Bellinati,

No começo de sua carreira, Garoto teve um amigo, um violonista conhecido como Aymoré, com quem tocou por muitos anos. Esta peça foi dedicada a ele e o manuscrito, datado em 27 de maio de 1938, foi encontrado em um dos livros de música de Aymoré com a seguinte inscrição: “Eu sinceramente dedico essa música ao meu colega e amigo Aymoré como um estudo”. Não há indícios da primeira e da segunda Mazurkas¹¹ (BELLINATI, 1991, p. 44, tradução nossa).

A peça “Doce lembrança” também foi composta em 1938 e o manuscrito original, a exemplo de “Mazurka n. 3”, não foi publicado por Bellinati em seu álbum. Ela é

9 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 velhos tempos” (1953), “Doce lembrança” (1938), “A caminho dos Estados Unidos” e “Canção de Portugal” (BELLINATI, 2008). Não é possível, porém, afirmar com certeza se “Canção de Portugal” é uma peça escrita para violão. Bellinati não a publica em seu álbum e também não grava. Geraldo Ribeiro publica, em 1980, a “Canção Portuguesa”. Trata-se, provavelmente, da mesma música, mas Ribeiro também não a grava. Não é possível saber, portanto, se a partitura publicada por Ribeiro é uma transcrição, um arranjo, uma adaptação, justamente porque não temos acesso ao manuscrito e nem a nenhuma outra versão dessa obra. De acordo com nosso levantamento, essa peça também nunca foi gravada comercialmente.

10 Aimoré foi instrumentista e compositor. Nasceu em Redenção da Serra, São Paulo, em 24 de junho de 1908 e morreu São Caetano, em 05 de junho de 1979. Tocava vários instrumentos e conheceu Garoto em 1930, com quem formou dupla para se apresentar em rádios e festas.

11 In the beginning of his career, Garoto had a friend, a guitar player named Aymoré, who played with him for many years. This piece was dedicated to him and the manuscript, dated may 27, 1938, was found in one of Aymoré’s music books with this inscription: “I sincerely dedicated this music to my colleague and friend Aymoré as a study”. There are no traces of the second and first mazurkas.

uma peça dedicada ao violonista paulista Jamil Jorge Neder e não há nenhum indício de que ela possa ter sido gravada por Garoto. Apesar de não publicar o manuscrito, Bellinati revela em nota as mínimas alterações entre o manuscrito original e a edição realizada por ele.

4 As transcrições

Como vimos, as gravações originais da obra violonística de Garoto constituem parte essencial do material de pesquisa a respeito desse autor. No entanto, foram as transcrições desses registros que permitiram que a obra se renovasse, se inserisse em novos meios de circulação cultural e ganhasse novo fôlego. Trabalhos como o de Paulo Bellinati¹² e Geraldo Ribeiro foram decisivos no sentido de fundir, divulgar e dar visibilidade à produção de Garoto, especialmente para o público que cultiva o violão.

Os registros sonoros das execuções de Garoto deslocam e aumentam as possibilidades de transcrição, justamente por evidenciar os detalhes de sua interpretação. Segundo Almeida e Queiroz (2004), “transcrever é traduzir; como na tradução, na transcrição também não há um ‘texto original’” (p. 167). Ainda de acordo com as autoras, a escuta do responsável pela transcrição será sempre seletiva; processará escolhas, marcando assim a leitura e a compreensão do tradutor acerca de determinada obra.

A transcrição é exatamente a reelaboração de uma obra através de mudança de meio. A diferença entre as noções clássicas de transcrição e arranjo é que a segunda seria mais abrangente, considerando-se também, dentro desta categoria, a simplificação de uma obra virtuosística para amadores, por exemplo. Além disso, ambas as categorias – de acordo com a visão clássica – teriam a partitura como ponto de partida.

Essa ‘fidelidade’ à partitura evidencia o forte teor ético e o julgamento moral que envolve a prática do arranjo e a questão da alteração de material original de que ela consiste. Além disso, fica claro também que o arranjo na música clássica é uma etapa opcional na dinâmica de produção (ARAGÃO, 2001, p. 17).

No entanto, na música popular, não haveria - segundo o autor - uma definição exata acerca de quais seriam os elementos constituintes do “original” de uma peça.

O que não parece ser tarefa muito simples é determinar com segurança -

12 Paulo Bellinati é, provavelmente, a maior autoridade em relação a obra violonística de Garoto. Estudou violão com Isaías Sávio e continuou seus estudos na Suíça durante seis anos. Foi também aluno de Abel Carlevaro e Oscar Cárceres. O resultado de mais de uma década de pesquisa foi a edição de dois álbuns de partituras com peças de Garoto para violão solo, além da gravação de um CD com todas as obras (24 músicas).

principalmente na música brasileira - uma distinção clara entre música erudita (ou clássica, de acordo com a terminologia utilizada por Aragão) e música popular. Em seu comentário, o autor associa a notação musical à música clássica e diferencia a música popular por entender que a origem - ou seja, o original - da obra não seria algo tão significativo para esta categoria. De fato, a partitura esteve historicamente ligada a uma tradição musical que associou a arte a um sentido de coerência e homogeneidade. Neste panorama, o objeto finalizado, acabado, se instituiu como produto imperfeível, uma vez que possibilita um determinado modo de elaboração do discurso e de organização da forma, convergindo para uma sensação de integralidade. Por outro lado, a tradição da música brasileira nos evidencia certa permeabilidade entre a chamada alta cultura e as produções populares. De acordo com Wisnik (2004), um exemplo disso é a obra do compositor e pianista Ernesto Nazareth, que não só relativizou, como devassou as fronteiras entre erudito e popular. A própria terminologia “erudito” e “popular”, designando categorias estanques, parece estar muito engessada para expressar a realidade musical do país (BARBEITAS, 2007).

Assim, a polarização da música em duas categorias constitui, a princípio, um obstáculo para a realização da transcrição. A transcrição tem por objetivo comunicar um fato, traduzi-lo de forma compreensível e satisfatória, necessitando, para isso, em certos casos, eliminar as habituais demarcações que polarizam a música em categorias circunscritas. A partir da década de 1980 com o trabalho de Geraldo Ribeiro e mais intensamente na década de 1990 com a publicação de Paulo Bellinati, as peças de Garoto foram inseridas e rapidamente assimiladas por violonistas ligados à tradição da música erudita. Isso reforça ainda mais a ideia de instabilidade na definição clara de uma fronteira entre música erudita e música popular, principalmente no Brasil.

As gravações originais¹³ de Garoto transmitem uma mensagem auditiva e na medida em que as peças são transcritas para a partitura, essa mensagem muda em sua forma, assim como sua finalidade e sua recepção. Utilizando o modelo a seguir, podemos verificar que a mudança de meio (ou contexto) provoca também uma alteração no propósito, na finalidade de uma determinada mensagem. Se a princípio a gravação se destina ao público, independente das especificidades deste público, a transcrição tem um objetivo bem diferente: comunicar aquela mensagem apenas aos músicos que compartilham determinado conhecimento. De certa forma, a transcrição das peças de Garoto tem como objetivo principal transmitir essas músicas para um contexto diverso daquele em que foram produzidas.

13 A respeito da oposição original e cópia ver Canclini (2008) e Laranjeira (1993).

QUADRO 1
Transmissão da mensagem sonora através da transcrição

	CONTEXTO I		CONTEXTO II	
Destinador I	Mensagem I	Destinatário I	Mensagem II	Destinatário II
Garoto (autor)	-Gravação -Representação sonora	-Público (leigos, músicos, violonistas, críticos, colecionadores etc.)	-Partitura -Representação visual	Músicos

Assim, para assegurar uma transmissão satisfatória da informação representada pela gravação para a partitura, o tradutor desta mensagem deverá compreendê-la e interpretá-la. Dessa forma, podemos postular que a obra de Garoto não é constituída apenas pelos sons executados por ele, mas também pela percepção e julgamento dos receptores das gravações. A transcrição de uma gravação termina por evidenciar o entendimento do intérprete em relação àquela obra, em um sentido mais amplo. Assim, é possível observar enormes contrastes entre as transcrições realizadas por Geraldo Ribeiro e Paulo Bellinati a partir das gravações de Garoto. Um dos exemplos mais marcantes dessa diferença pode ser notado nas transcrições dos dois intérpretes para a peça “Um rosto de mulher”. As duas transcrições revelam entendimentos completamente diversos da mesma música. O compasso, a tonalidade, as indicações de dinâmica, acentuações rítmicas, configuração dos acordes - divergentes na comparação entre as duas transcrições - são elementos que demonstram claramente a percepção dos editores em relação à peça.

Em geral, a gravação comunica ao ouvinte um evento sonoro e não tem uma função analítica em relação à identidade da obra ou à complexidade de construção daquela composição. Na gravação original de “Um rosto de mulher”, podemos ouvir o som das notas do violão, a execução de Garoto, sua atuação como intérprete, mas a gravação não nos transmite a compreensão analítica do compositor sobre aquela obra. Talvez nem mesmo haja, por parte do compositor, algum tipo de julgamento do ponto de vista teórico. Por outro lado, no momento em que se transcreve uma música a partir de uma gravação, a análise de elementos básicos para a construção de um texto musical - como compasso e tonalidade, por exemplo - passa a ser fundamental para que ocorra a transmissão de informações para um contexto diverso. Essa análise será descrita pelo músico em sua transcrição e repassada a um destinatário que será capaz de compreender a mensagem transcrita. Segundo Jean-Jacques Nattiez (1990), uma análise multifacetada da obra não poderá ser realizada sem o intermédio da transcrição.

A notação representa uma das possíveis descrições para aquela obra. Assim, as grandes diferenças entre as edições de Paulo Bellinati e Geraldo Ribeiro poderiam se explicar por aquilo que Haroldo de Campos chamou de “transcrição”.

Conclusões

As transcrições das peças de Garoto são, portanto, também atividades criadoras, e dialogam com as gravações originais renovando-as e aperfeiçoando-as. A esse respeito, e ampliando esta ideia para toda a produção de Garoto, é possível ainda considerar o conceito de “obra aberta”, proposto por Eco. Segundo Eco (2007), a obra aberta é uma noção que possibilita admitir a ambiguidade interpretativa como valor estético essencial. Assim, a obra só se configura por meio das leituras variadas, da indefinição na sua comunicação (gerada pela ambiguidade inerente a todas elas), das possibilidades infinitas de execução. 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 fruidor a uma série de “leituras” sempre variáveis; estrutura, enfim, como “constelação” de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas (ECO, 2007, p. 150).

De acordo com o autor, devemos considerar o receptor da mensagem sonora como parte integrante e ativa no processo de construção da obra musical. A ambiguidade 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 à garantia da configuração da obra em si (ECO, 2007). As recriações da obra de Garoto apenas revelam boa parte dessa ambiguidade interpretativa. A abertura significa sublinhar elementos como desordem, indefinição de comunicação, possibilidades infinitas de interpretação, liberdade de fruição, indeterminação e ambiguidade. Contudo, isso não significa a descrença nas estruturas formais e factuais de um conjunto de informações registradas, tampouco equivale à desordem cega e incurável ou à derrota de toda possibilidade ordenadora. 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, 2007).

Neste artigo, procuramos identificar qual o percurso da obra de Garoto através das décadas, bem como as múltiplas possibilidades de leitura e interpretação dessa obra. Verificamos que a variedade de interpretações provocaram mudanças de contexto, bem como alterações na forma de recepção. Analisamos também a importância do trabalho de colecionadores e pesquisadores para a manutenção e conservação de gravações das

peças violonísticas de Garoto. O quadro a seguir tem o objetivo de ilustrar essa obra, assinalando a forma de registro e a existência de transcrições de cada peça.

QUADRO 2
Obra completa de Garoto para violão solo

NOME DA PEÇA	MANUSCRITO	GRAVAÇÃO ORIGINAL	TRANSCRIÇÃO PAULO BELINATTI	TRANSCRIÇÃO GERALDO RIBEIRO
A caminho dos Estados Unidos	SIM	NÃO	SIM	NÃO
Ausência	-	-	NÃO	NÃO
Canção de Portugal	SIM	NÃO	NÃO	SIM
Carioquinha	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Choro triste n. 2	NÃO	SIM	SIM	SIM
Debussyana	NÃO	SIM	SIM	SIM
Desvairada	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Doce lembrança	SIM	NÃO	SIM	NÃO
Duas contas	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Enigma	SIM	NÃO	SIM	SIM
Esperança	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Gente humilde	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Gracioso	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Improviso	NÃO	SIM	SIM	SIM
Inspiração	SIM	SIM	SIM	SIM
Jorge do fusa	NÃO	SIM	SIM	SIM
Lamentos do morro	NÃO	SIM	SIM	SIM
Mazurka n. 3	SIM	NÃO	SIM	NÃO
Meditação	NÃO	SIM	SIM	SIM
Naqueles velhos tempos	SIM	SIM	SIM	SIM
Nosso choro	SIM	SIM	SIM	SIM
Sinal dos tempos	NÃO	SIM	SIM	SIM
Tristezas de um violão (Choro triste n. 1)	NÃO	SIM	SIM	NÃO
Um rosto de mulher	NÃO	SIM	SIM	SIM
Vivo sonhando	NÃO	SIM	SIM	SIM
Voltarei	NÃO	SIM	SIM	SIM



REFERÊNCIAS

AIMORÉ. In: ENCICLOPÉDIA da música brasileira. 3. ed., 1. reimp. São Paulo: Art Editora: Publifohla, 2003. p.8.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

ANTONIO, Irati; PEREIRA, Regina. *Garoto: sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. 126f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) - Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARBEITAS, Flavio. Música, cultura e nação. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 2, p. 127-148, jan 2007.

BARBEITAS, Flavio. Representações, língua e voz no percurso identitário da canção no Brasil. *Confluenze*, Bologna, v. 1, n. 2, p. 144-159, 2009.

BELLINATI, Paulo (ou paulbell@terra.com.br). *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: humbertojunqueira@yahoo.com.br em: 19 jul. 2008, 22 abr. 2009, 23 abl. 2009.

BELLINATI, Paulo. *The guitar works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991. v. 1. 45p.

BELLINATI, Paulo. *The guitar works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991 v. 2. 41p.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. 2002. 408f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.

- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. 2. ed. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Debates, 3).
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FERREIRA, Mauro. Violão que toca a modernidade: João Gilberto idealiza CD de Garoto. Quarta-feira, 30 de junho de 1993. O Globo, Rio de Janeiro, 30 jan. 1993.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para sair e entrar da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GAROTO. In: ENCICLOPÉDIA da música brasileira. 3 ed. – 1ª reimp. – São Paulo: Art Editora: Publifohla, 2003.
- GONÇALVES, Camila Koshiba. Disco caipira: simplicidade e recriação em 78 rotações. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 2006, São Paulo. *Universos da Música... cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais*. p. 84-91.
- GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Tradução de Carolyn Abbate. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

RIBEIRO, Geraldo. In: ENCICLOPÉDIA da música brasileira. 3 ed. – São Paulo: Art Editora, 2003.

RIBEIRO, Geraldo. *Álbum para violão dos grandes sucessos de Aníbal Augusto Sardinha* (Garoto). São Paulo: Musical Pierrot LTDA., 1980.

SANDRONI, C. Adeus à MPB. In: STARLING, Heloísa; CAVALCANTI, Berenice; IASENBERG, José. (Org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, v. 1, p. 23-35.

SANTOS, Climério de Oliveira. O livro do batuque: reflexões sobre uma experiência entre as tradições oral, escrita e eletrônica. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 2006, São Paulo. *Universos da Música...* cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais. p. 92-97.

SARDINHA, Aníbal Augusto. *Dados biográficos*. s/d. Fotografia. Museu da Imagem e do Som (MIS). 3p.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Maria Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SIMÕES, Ronoel. *Ronoel Simões*: São Paulo, 2008. Entrevista concedida a Humberto Junqueira no acervo de Ronoel Simões.

TAPAJÓS, Paulo. [texto de contracapa] In: *Garoto*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1979. 1 disco de vinil. Contracapa.

TRAVASSOS, Elizabeth. A codificação musical da mediação cultural. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 2006, São Paulo. *Universos da Música...* cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais. p. 124-129.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. *Sem receita*. São Paulo, Publifolha, p. 213-240.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: _____. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p.129-191, 2004.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: o caso Pestana. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, p.15-106, 2004.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Production, recording and reception of a work open

Abstract

The main goal of this article is to examine the production of composer Anibal Augusto Sardinha (Garoto) for solo guitar in perspective with the notion of Open Work proposed by Umberto Eco (2007). Also evaluate the consequences of this work through time by analyzing the different ways of recording, as well as the different ways of conservation and reception. In order to get there, it will be fundamental to make a deep research over the original recordings and manuscripts, observing at the same time the upkeep and maintenance of Sardinha's work by collectors, researchers and collections. Also, we will discuss the relevancy of the interpretation as a way to recreate an original record (whether it is written or not). Finally, the transcription matter, itself, will be analyzed in this text, due to the fact that the studied work comes not only from manuscripts, but mainly from recordings.

Keywords: Open Work; Garoto; solo guitar; record; reception; interpretation.