

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA  
MÚSICAS DOS SÉCULOS XX E XXI  
PERFORMANCE E PEDAGOGIA**

Tiago da Silva Oliveira

**O PROCESSO DE EDIÇÃO CRÍTICA NA OBRA *SONATINA PARA VIOLÃO SOLO* DE MARCELO DE CAMARGO FERNANDES**

Santa Maria, RS  
2020

**Tiago da Silva Oliveira**

**O PROCESSO DE EDIÇÃO CRÍTICA NA OBRA *SONATINA PARA VIOLÃO SOLO*  
DE MARCELO DE CAMARGO FERNANDES**

Monografia apresentada ao curso de Pós-Graduação Especialização em Música – Músicas dos Séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia – do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Música.

Orientador: Professor Dr. Renato Serrano

Santa Maria, RS.  
2020

**Tiago da Silva Oliveira**

**O PROCESSO DE EDIÇÃO CRÍTICA NA OBRA *SONATINA PARA VIOLÃO SOLO*  
DE MARCELO DE CAMARGO FERNANDES**

Monografia apresentada ao curso de Pós-Graduação Especialização em Música – Músicas dos Séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia – do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Música.

Aprovado em 05 de outubro de 2020:

---

**Jaime Renato Serrano Muñoz, Dr. (UFSM)**  
(Presidente/Orientador)

---

**Claudia Fernanda Deltregia, Dra. (UFSM)**

---

**Lúcius Batista Mota, Dr. (UFSM)**

Santa Maria, RS  
2020

## DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho a Carolina Almeida Rodrigues, por acreditar em mim e me apoiar incondicionalmente ao longo deste e de outros momentos importantes em nossas vidas. E a Manoela Rodrigues Oliveira, por todo o amor e paciência em esperar o papai voltar para casa depois das aulas.*

## AGRADECIMENTOS

*Concretizar este trabalho não teria sido possível sem a dedicação, o auxílio, e principalmente a compreensão de algumas pessoas pelo momento pessoal tão delicado que passei durante a realização deste curso. Agradeço a todos que me ajudaram ao longo desta jornada, especialmente:*

*- meu orientador e amigo, Renato Serrano, por toda dedicação e profissionalismo para que esta pesquisa fosse conduzida da melhor forma, assim como as orientações preciosas em performance musical. Não poderia em momento algum esquecer de também agradecer sua família: Perla, Nicanor e Silvestre, muito obrigado pela acolhida em Santa Maria;*

*- ao compositor Marcelo de Camargo Fernandes, pela disponibilidade, entusiasmo e generosidade em colaborar com este trabalho;*

*- a meu primeiro professor de instrumento da graduação em música, Márcio de Souza, com quem pude trocar algumas informações sobre os Seminários de Violão de Porto Alegre;*

*- a Marcelo Danéris, que forneceu de maneira indireta um dos manuscritos;*

*- a Marcos Victora Wagner, que gentilmente conseguiu a versão editada da obra pela Max Eschig;*

*- a meu amigo Thiago Borne, por todas idas e paradas gastronômicas a caminho da UFSM;*

*- a todos os colegas que compartilharam suas vivências e conhecimentos nesta primeira turma de especialização;*

*- a coordenação do curso, por todo o empenho de fazer acontecer uma especialização em música durante um momento tão turbulento na política de nosso país. Que este seja o primeiro passo de uma bela jornada que beneficiará aos estudantes e profissionais de música em nossa região;*

*- a Universidade pública, gratuita e de qualidade, pela oportunidade de realizar este curso e devolver como fruto o presente trabalho.*

## RESUMO

### O PROCESSO DE EDIÇÃO CRÍTICA NA OBRA *SONATINA PARA VIOLÃO SOLO* DE MARCELO DE CAMARGO FERNANDES

AUTOR: Tiago da Silva Oliveira  
ORIENTADOR: Prof. Dr. Renato Serrano

O presente trabalho apresenta o processo utilizado para realizar a edição crítica da obra *Sonatina* composta por Marcelo de Camargo Fernandes e premiada em 1978 no IIº Concurso Nacional de Composição para Violão dentro XX Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre. A obra teve uma única edição publicada em 1979 pela editora Max Eschig que foi confrontada com dois manuscritos autógrafos que segundo o compositor são datados de 1978. A revisão crítica desta obra levou em consideração principalmente os dois manuscritos, porque segundo o autor a editora não levou em consideração sua versão revisada entregue no final de 1978, apresentando inclusive discordâncias com o manuscrito de 1978 que foi o único material utilizado pela Max Eschig em sua publicação. Também temos um fato de extrema relevância, a participação de Marcelo Camargo Fernandes como colaborador neste trabalho, permitindo que fosse possível esclarecer diversos pontos que poderiam gerar dúvida no processo editorial e no resgate de sua biografia como músico e compositor. O método utilizado para realizar esta edição foi o filológico textual e se mostrou plenamente viável quando aplicado a música enquanto linguagem, abrindo novas possibilidades a futuras produções com mesmo cerne.

**Palavras-chave:** Edição Crítica. Sonatina. Violão. Marcelo de Camargo Fernandes.

## **ABSTRACT**

### **THE CRITICAL EDITING PROCESS IN THE SONATINE WORK FOR GUITAR SOLO BY MARCELO DE CAMARGO FERNANDES**

**AUTHOR:** Tiago da Silva Oliveira  
**ADVISOR:** Prof. Dr. Renato Serrano

The present academic paper presents the process used to carry out the critical edition of the oeuvre Sonatina composed by Marcelo de Camargo Fernandes and awarded in 1978 on the 2nd National Guitar Composition Competition within XX International Guitar Seminar at Porto Alegre - Brasil. The oeuvre had a single edition published in 1979 by the publisher Max Eschig which was confronted with two autograph manuscripts that according to the composer were dated 1978. The critical review of this research took into account mainly the two manuscripts, because according to the author the publisher did not take into consideration its revised version delivered at the end of 1978, including disagreements with the 1978 manuscript, which was the only material used by Max Eschig in its publication. We also consider Marcelo Camargo Fernandes as a collaborator in this research as an relevant fact, allowing it to be possible to clarify several points that could generate doubt in the editorial process and in the recovery of his biography as a musician and composer. The method used to carry out this edition was the textual philological and proved to be fully viable when applied to music as a language, opening up new possibilities for future productions with the same core.

**Keywords:** Critical Edition. Sonatina. Guitar. Marcelo de Camargo Fernandes.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
<b>A</b>	Manuscrito Revisado
<b>B</b>	Manuscrito Tristão
<b>C</b>	Edição Max Eschig
<b>D</b>	Edição Crítica Sonatina



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Manuscrito Tristão .....	29
Figura 2 - Manuscrito Revisado .....	30
Figura 3 - Edição Max Eschig .....	30
Figura 4 - <b>A</b> último acorde com a nota Fá natural .....	33
Figura 5 - <b>B</b> último acorde com a nota Fá natural .....	33
Figura 6 - <b>C</b> último acorde com a nota Fá bemol .....	33
Figura 7 - <b>A</b> nota Fá natural .....	34
Figura 8 - <b>B</b> notas Fá natural e Si bemol.....	34
Figura 9 - <b>C</b> nota Fá natural.....	34
Figura 10 - <b>A</b> nota Fá bemol .....	34
Figura 11 - <b>B</b> nota Fá sustenido.....	35
Figura 12 - <b>C</b> nota Fá bemol .....	35
Figura 13 - <b>A</b> notas Fá natural e Lá natural.....	35
Figura 14 - <b>B</b> notas Fá sustenido e Sol natural .....	36
Figura 15 - <b>C</b> notas Fá natural e Sol natural.....	36
Figura 16 - <b>A</b> nota Fá natural .....	36
Figura 17 - <b>B</b> nota Fá sustenido.....	36
Figura 18 - <b>C</b> nota Fá natural .....	37
Figura 19 - <b>A</b> acorde correto, Allargando e sem o decrescendo.....	37
Figura 20 - <b>B</b> acorde incorreto, Allargando e decrescendo .....	37
Figura 21 - <b>C</b> acorde incorreto e decrescendo .....	38
Figura 22 - <b>A</b> nota Fá sustenido.....	38
Figura 23 - <b>B</b> nota Sol sustenido.....	38
Figura 24 - <b>C</b> nota Sol sustenido.....	38
Figura 25 - <b>A</b> nota Lá natural .....	39
Figura 26 - <b>B</b> nota Lá natural .....	39
Figura 27 - <b>C</b> nota Lá natural sem linha suplementar superior .....	39
Figura 28 - <b>A</b> nota Ré natural.....	40
Figura 29 - <b>B</b> nota Ré sustenido .....	40
Figura 30 - <b>C</b> nota Ré sustenido .....	40
Figura 31 - <b>A</b> nota Sol natural .....	40
Figura 32 - <b>B</b> nota Sol natural .....	41
Figura 33 - <b>C</b> nota Sol sustenido.....	41
Figura 34 - <b>A</b> semicolcheias agrupadas.....	41
Figura 35 - <b>B</b> semicolcheias com outro agrupamento .....	42
Figura 36 - <b>C</b> semicolcheias com outro agrupamento .....	42
Figura 37 - <b>A</b> pausa no compasso 98 .....	42
Figura 38 - <b>B</b> ausência de pausa no compasso 98 .....	43
Figura 39 - <b>C</b> pausa no compasso 98 .....	43
Figura 40 - <b>A</b> nota Fá natural .....	43
Figura 41 - <b>B</b> nota Mi natural .....	44
Figura 42 - <b>C</b> nota Fá natural .....	44
Figura 43 - <b>A</b> andamento em português.....	44
Figura 44 - <b>B</b> andamento em português.....	44
Figura 45 - <b>C</b> andamento em italiano .....	45
Figura 46 - <b>A</b> piano súbito.....	45

Figura 47 - <b>B</b> apenas piano.....	45
Figura 48 - <b>C</b> apenas piano.....	45
Figura 49 - <b>A</b> notas Sol sustenido e Fá sustenido.....	46
Figura 50 - <b>B</b> notas Sol natural e Fá natural.....	46
Figura 51 - <b>C</b> notas Sol natural e Fá natural.....	46
Figura 52 - <b>A</b> nota Sol natural.....	47
Figura 53 - <b>B</b> nota Sol sustenido.....	47
Figura 54 - <b>C</b> nota Sol natural.....	47
Figura 55 - <b>A</b> .....	48
Figura 56 - <b>B</b> .....	48
Figura 57 - <b>C</b> .....	48
Figura 58 - <b>D</b> .....	48
Figura 59 - <b>A</b> Doce.....	49
Figura 60 - <b>B</b> Doce súbito.....	49
Figura 61 - <b>C</b> Dolce subito.....	49
Figura 62 - <b>A</b> Forte e metálico.....	50
Figura 63 - <b>B</b> Forte.....	50
Figura 64 - <b>C</b> Forte.....	50
Figura 65 - <b>A</b> Doce e sem indicação de crescendo.....	51
Figura 66 - <b>B</b> Doce súbito e crescendo.....	51
Figura 67 - <b>C</b> Dolce subito e crescendo.....	51
Figura 68 - <b>A</b> ATACA III MOVIMENTO.....	52
Figura 69 - <b>B</b> ATACA.....	52
Figura 70 - <b>C</b> nenhuma indicação.....	52
Figura 71 - <b>A</b> piano ( <b>p</b> ).....	53
Figura 72 - <b>B</b> pianíssimo ( <b>pp</b> ).....	53
Figura 73 - <b>C</b> pianíssimo ( <b>pp</b> ).....	53
Figura 74 - <b>A</b> ausência de ligadura de prolongamento na nota Lá natural.....	54
Figura 75 - <b>B</b> nota Lá natural com ligadura de prolongamento.....	54
Figura 76 - <b>C</b> ausência de ligadura de prolongamento na nota Lá natural.....	54
Figura 77 - <b>A</b> nota Sol natural.....	55
Figura 78 - <b>B</b> nota Fá natural.....	55
Figura 79 - <b>C</b> nota Sol natural.....	55
Figura 80 - <b>A</b> nota Fá sustenido.....	56
Figura 81 - <b>B</b> nota Fá sustenido.....	56
Figura 82 - <b>C</b> nota Fá sustenido.....	56
Figura 83 - <b>A</b> [Si natural, Ré sustenido e Lá sustenido].....	57
Figura 84 - <b>B</b> [Si natural, Ré sustenido e Lá sustenido].....	57
Figura 85 - <b>C</b> [Si sustenido Ré natural e Lá sustenido].....	57
Figura 86 - <b>A</b> sem indicação de dinâmica.....	58
Figura 87 - <b>B</b> mezzo forte.....	58
Figura 88 - <b>C</b> mezzo forte.....	58
Figura 89 - <b>A</b> duas semicolcheias e uma colcheia.....	59
Figura 90 - <b>B</b> três semicolcheias.....	59
Figura 91 - <b>C</b> duas semicolcheias e uma colcheia.....	59
Figura 92 - <b>A</b> barra de compasso.....	60
Figura 93 - <b>B</b> barra de compasso.....	60
Figura 94 - <b>C</b> falta barra de compasso.....	60

Figura 95 - <b>A</b> nota Lá natural e ligadura de prolongamento .....	61
Figura 96 - <b>B</b> nota Lá susenido e falta a ligadura de prolongamento.....	61
Figura 97 - <b>C</b> nota Lá susenido e ligadura de prolongamento .....	61
Figura 98 - <b>A</b> nota Mi natural e ausência da informação de dinâmica .....	62
Figura 99 - <b>B</b> nota Mi natural e informação de dinâmica .....	62
Figura 100 - <b>C</b> nota Mi natural sem uma linha suplementar e informação de dinâmica .....	62
Figura 101 - <b>A</b> Com Unha.....	63
Figura 102 - <b>B</b> Com Unha.....	63
Figura 103 - <b>C</b> omitiu a indicação.....	63

## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2 - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA</b> .....	16
2.1 - ESTABELECIMENTO DO TEXTO CRÍTICO.....	18
<b>2.1.1 - Recensão</b> .....	18
2.1.1.1 - <i>Localização e coleta de fontes</i> .....	19
2.1.1.2 - <i>Colaço</i> .....	19
2.1.1.3 - <i>Estemática</i> .....	19
<b>2.1.2 - Reconstituição</b> .....	19
2.2 - APRESENTAÇÃO DO TEXTO CRÍTICO.....	20
2.3 - ENTREVISTA.....	20
<b>3 - O COMPOSITOR E SUA OBRA</b> .....	22
3.1 - MARCELO DE CAMARGO FERNANDES.....	23
3.2 - SONATINA.....	23
<b>3.2.1 - Primeiro Movimento</b> .....	24
<b>3.2.2 - Segundo Movimento</b> .....	25
<b>3.2.3 - Terceiro Movimento</b> .....	26
<b>4 - ESTABELECIMENTO DO TEXTO CRÍTICO</b> .....	27
4.1 - RECENSÃO.....	27
4.1.1 - <i>Localização e coleta de fontes</i> .....	27
4.1.2 - <i>Colaço</i> .....	28
4.1.3 - <i>Estemática</i> .....	29
<b>5 - APRESENTAÇÃO DO TEXTO CRÍTICO</b> .....	31
5.1 - TEXTO.....	31
5.1.1 - <i>Lista de siglas</i> .....	31
5.1.2 - <i>Normas editoriais</i> .....	32
5.1.2 - <i>Aparato Crítico</i> .....	32
<b>6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	64
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	65
<b>APÊNDICE</b> .....	68

## 1 - INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar o processo de edição crítica da obra Sonatina para violão solo, primeira composição da carreira do paulista Marcelo de Camargo Fernandes (1956), esta obra foi premiada em 1978 no IIº Concurso Nacional de Composição para Violão que ocorreu dentro do Xº Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre.

Devido a grande importância destes eventos que ocorriam em Porto Alegre, o resgate desta obra passa a ter grande relevância já que foi premiada dentro de um evento que ainda figura entre os maiores já organizados no mundo do violão.

Como parte da premiação, Camargo Fernandes teve sua obra editada em 1979 pela tradicional editora francesa Max Eschig que já imprimia obras dedicadas ao violão de outros grandes compositores brasileiros, como: Heitor Villa-Lobos, Marlos Nobre, Almeida Prado e Edino Krieger. Para um jovem compositor, essa era uma grande oportunidade.

Outro fato relevante é que à obra foi peça de confronto no concurso de performance que aconteceria dentro da próxima edição do Seminário, fazendo com que ela circulasse pelas mãos de grandes intérpretes emergentes da época como por exemplo os finalistas Víctor Pellegrini, Paulo Porto Alegre e Eduardo Isaac.

A primeira e única gravação comercial da obra foi realizada pelo violonista Marcus Llerena que o gravou a obra de Marcelo Camargo Fernandes em 1993, no seu CD intitulado “PREMIÈRE”<sup>1</sup> que também tinha gravações de obras de Márcio Cortês, Radamés Gnattali e Marlos Nobre.

O trabalho de edição que será apresentado, realizar-se-á a partir da comparação das três fontes existentes da obra, que são: o manuscrito submetido de forma anônima para o IIº Concurso Nacional de Composição para Violão (1978), o manuscrito enviado para o Liceu Musical Palestrina revisado, digitado e assinado pelo compositor (1979) e a versão editada e distribuída pela Max Eschig (1979), que segundo o

---

<sup>1</sup> Segundo Marcus Llerena ele utilizou a partitura editada pela Max Eschig ao preparar a Sonatina para a gravação de seu disco, descartando assim a necessidade de confrontar a sua gravação como uma quarta fonte.

compositor, não levou em consideração sua versão revisada.

Em 2019, após apresentar trabalho referente a esta pesquisa que foi publicada nos anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) sob o título: “*Sonatina* para violão solo de Marcelo de Camargo Fernandes: procedimentos para estabelecer o aparato crítico da obra”, o compositor entrou em contato através de correio eletrônico e sua colaboração dada em forma de entrevista torna este trabalho muito especial para o repertório do violão brasileiro, pois trás à lume informações que músicos e pesquisadores já buscavam a respeito de Camargo Fernandes.

Na revisão bibliográfica apresentar-se-á o referencial teórico-metodológico que viabilizou a realização de toda a proposta deste trabalho. O marco teórico adotado para a edição crítica musical tem origem na metodologia filológica, e tornar claro isto ao leitor ao longo deste capítulo é fundamental para que ele se coloque ciente das decisões editoriais tomadas ao longo do capítulo 4.

A parte destinada a falar sobre a obra não se limita a tratar apenas da *Sonatina*, mas também trazer ao leitor informações a respeito de Marcelo de Camargo Fernandes e contextualizar a importância dos Seminários Internacionais de Violão de Porto Alegre.

Apresentação do texto crítico é onde todo o trabalho de edição crítica será mostrado ao leitor de forma que ele possa visualizar todas as decisões editoriais tomadas a partir do aparato crítico que foi usado para tornar a edição da *Sonatina* para violão solo possível.

Nas considerações finais serão expostos dados gerais do processo de edição crítica realizado e também são discutidos os aspectos positivos e negativos deste tipo de pesquisa para que outros pesquisadores possam tomar como lição os aspectos mais proveitosos apresentados, evitando assim obstáculos similares em pesquisas futuras.

As edições críticas encorajam leitores a refletirem sobre a obra, e não apenas apresentam o manuscrito da mesma, podendo também ser informativas em alguns tópicos como as fontes, contexto histórico, forma, estilo, e outros assuntos literários. Em geral, uma edição crítica irá conter uma única versão editada da obra, juntamente com um material introdutório substancial, explicativo e com notas textuais. (AGUERA; SCARDUELLI, 2015, p. 13)

## 2 - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Este trabalho tem por objetivo apresentar o processo de edição crítica de uma obra musical específica, porém deixaremos o leitor ciente de como ocorre o processo de edição em música, tendo em vista que é uma linguagem que difere em diversos aspectos da linguagem escrita que é estudada pela Filologia.

Segundo o Dicionário Grove (1995), editar é “a preparação de uma música para publicação, performance ou estudo, geralmente por alguém que não o compositor”, este conceito coaduna com o que defende HONEA (2002, p.26) como primeira tradição de edição, onde “na edição prática ou performática, o editor incorpora livremente sua interpretação pessoal do texto musical”. Na segunda tradição segundo o autor “é baseada no método filológico, que procura estabelecer um texto original, autêntico”.

O método filológico, que é o mais utilizado para o tipo de edição que nos propusemos a realizar, está vinculado diretamente a Filologia que segundo AUERBACH (1972, p.11) “é o conjunto das atividades que se ocupam metódicamente da linguagem do homem e das obras de escritas nessa linguagem”. Ainda segundo o autor “uma de suas formas mais antigas e até hoje considerada por numerosos eruditos como a mais nobre e autêntica, é a edição crítica de textos.”

A edição crítica busca estabelecer o texto perfeito através do confronto de manuscritos, edições antigas, anotações e informações sobre a vida do autor. Podendo também modernizar a pontuação, corrigir erros tipográficos, substituir sistemas ortográficos, porém tudo isso respeitando a língua, as formas e a fonética da época do autor.(MELO, 1981, p.16)

Segundo Antônio Houaiss (1967, p.204) a crítica textual ou ecdótica ainda se encontra sob grande influência do filólogo alemão Karl Lachman (1793-1851)<sup>2</sup> e está escalonada nas seguintes etapas após o recenseamento:

- a) A estemática é onde busca-se o estabelecimento da classificação genealógica das

---

<sup>2</sup> Os filólogos ainda tem como principal referencial teórico para a edição crítica o processo editorial concebido e sistematizado por Lachmann, e apresenta as seguintes características principais:elaboração dos conceitos rescencio, emendatio e arquétipo, agrupar geneticamente os manuscritos por meio de erros comuns (lugares-críticos), procedimento mecânico na reconstrução do arquétipo sob o fundamento de determinadas circunstâncias, eliminação de manuscritos suspeitos de interpolação e a tentativa de reconstruir por considerações diplomáticas e por testemunhos externos a história e o valor intrínseco de um texto.

- versões do texto segundo cópias, impressões ou edições que teve ao longo do tempo;
- b) Depois de estabelecido o estema, busca-se definir o protótipo (no caso de manuscrito autógrafo original) ou à edição base (versão impressa). Existindo apenas uma em vida ela é a edição base, mas caso exista mais de uma, o processo editorial se torna mais complexo;
- c) Após a fixação do protótipo ou texto base, segue-se o estabelecimento do texto crítico. Para isso, antes é necessário localizar os pontos onde as diferentes versões do texto apresentam divergências: esses são os lugares-críticos e devem apresentar soluções similares ao longo do texto. Além disso, é necessário ser apresentado um aparato crítico onde são justificadas as decisões editoriais que serão tomadas.

Entretanto Figueiredo (2004) não considera o método desenvolvido por Lachmann imprescindível, tendo em vista que cada teórico apresenta em sua metodologia pequenas diferenças. Em relação a Edição Crítica o autor apresenta a seguinte opinião:

“É aquela que investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a obra a ser editada [...] é essencialmente musicológica, baseando-se, necessariamente, em várias fontes, e adotando uma estrita aderência aos princípios e métodos da Crítica das Variantes ou da Crítica Textual, para atingir seu texto, "o mais autêntico possível". No caso de reconstituição do texto, entretanto, não é regra de que tenha que ser baseada apenas no método lachmaniano [...] sendo um tipo de edição "que interroga sobre o texto e sua transmissão", deve conter o maior número possível de partes acessórias, principalmente o aparato crítico, ponto central de uma edição desse tipo". (FIGUEIREDO, 2004, p. 45 - 46)

James Grier, que busca neste arcabouço metodológico da filologia a fonte principal de seu trabalho de edição, em *The Critical Editing of Music* explica que a edição consiste em uma série de escolhas criticamente informadas para o ato da interpretação e do impacto social que a obra tinha na época. Afirmando assim que o objetivo de uma edição crítica é “transmitir o texto que melhor representa as evidências históricas das fontes” (GRIER, 1996, p136).

Grier, que também escreveu o verbete Edição Musical no *Grove Dictionary*, deixa claro que devemos ficar muito atentos com o imbricamento da escolha técnico-interpretativa e da escolha puramente editorial, pois elas invariavelmente caminham



juntas devido a muitas vezes o editor inserir suas escolhas (interpretações) em relação ao texto base da obra.

“Como à edição é crítica, as edições são interpretativas e não podem ser definitivas: dois editores não editarão a mesma peça exatamente da mesma maneira”, sendo que “nenhum conjunto de diretrizes poderia acomodar a pluralidade de soluções para cada problema editorial. (GRIER, GROVE Dictionary, 1995, tradução do autor)

Para Camponogara de Mello “uma edição crítica investiga a intenção de escrita do compositor, com base no que é fixado nas fontes que transmitem o trabalho a ser editado” (CAMPONOGARA DE MELLO, 2019, p. 69). Neste trabalho tivemos a felicidade de ter a disposição os únicos documentos disponíveis além da edição comercial, além do auxílio do próprio compositor corroborando no que refere à intencionalidade da escrita citada anteriormente.

Optamos por utilizar a organização proposta por César Nardelli Cambraia em Introdução à Crítica Textual (CAMBRAIA, 2005, p.133) onde o processo é muito parecido com o que já foi exposto, e está dividido em duas grandes etapas. A primeira é o estabelecimento do texto crítico, que está subdividida em recensão e reconstituição. A segunda trata da apresentação do texto crítico dividindo-se em introdução e texto.

## 2.1 - ESTABELECIMENTO DO TEXTO CRÍTICO

O estabelecimento do texto crítico possui duas fases: a recensão onde se realiza o estudo das fontes que serão base para à edição, estas fontes podem ser de tradição direta (manuscritos e edições) ou indireta (traduções, paráfrases e citações). A outra fase é a reconstituição, que aqui será feita pela comparação do material disponível após a recensão e/ou por conjectura onde o editor deverá lançar mão de todas as suas ferramentas intelectuais, experiência, conhecimento estilístico, técnico-interpretativo para poder reconstituir instintivamente um determinado trecho musical.

### 2.1.1 - Recensão

A recensão é o estudo das fontes disponíveis da obra e se dá em quatro etapas: localização e coleta de fontes, colação, estemática e eliminação de testemunhos descritos. Não nos fixaremos neste último porque ele é oriundo de problemas editoriais que não passamos no presente trabalho, porém deve ser observado pelo pesquisador que optar em editar uma obra que tenha versões comerciais impressas por diferentes editoras.

#### *2.1.1.1 - Localização e coleta de fontes*

Etapa onde o editor deve localizar e coletar todas as fontes disponíveis da obra, independente de sua tradição (direta ou indireta). A localização deve ser feita através de todas as ferramentas físicas e virtuais disponíveis e após identificar onde estão estas fontes deve-se buscar à aquisição ou solicitar cópias aos proprietários.

#### *2.1.1.2 - Colação*

Segundo Cambraia (2004) esta é a etapa mais árdua do processo, é nela onde comparamos todas as fontes localizadas para estabelecer os *lugares-críticos*, que são os pontos onde encontram-se as divergências entre as fontes. Para isso deve ser eleita uma das fontes de tradição direta de onde serão feitas as comparações com as outras, ela se chama protótipo, edição base ou fonte de colação.

#### *2.1.1.3 - Estemática*

A estemática é o momento onde é estabelecida a genealogia das fontes coletadas pelo editor, a estemática no presente trabalho é relevante pois existem dois manuscritos autógrafos da obra em casos onde existe apenas manuscrito e edição impressa o estabelecimento da genealogia da obra se torna menos relevante.

### **2.1.2 - Reconstituição**

A reconstituição aqui será realizada através do estudo comparado e conjectural dos lugares-críticos recenseados na etapa anterior. A necessidade de combinar as duas formas de reconstituição se deu devido a não se ter acesso a outras obras de Marcelo de Camargo Fernandes, tornando-se particularmente difícil estabelecer um critério estético comum ao compositor.

A compreensão das linguagens musicais que compõem uma peça, o conhecimento das condições históricas em que foi composta ou os fatores sociais e econômicos que influenciaram sua execução, juntamente com uma sensibilidade estética para o estilo do compositor ou do repertório, podem contribuir para uma consciência crítica elevada. (GRIER,1996, p.5)

## 2.2 - APRESENTAÇÃO DO TEXTO CRÍTICO

A apresentação do texto crítico deve conter duas partes: introdução e texto. Na introdução devemos levar ao leitor informações sobre o compositor, a obra, localização de todas as fontes (independentemente da possibilidade de uso e/ou acesso), estemática e informações sobre pesquisas ou estudos já realizados com a obra. Por sua vez, o texto contém a apresentação das siglas das fontes utilizadas, as normas de edição adotadas, o texto musical e o aparato crítico (leituras e lições obtidas no processo de colação).

Avançando em direção ao procedimento editorial que será a metodologia principal deste trabalho, Aguera e Scarduelli estabelecem que a “edição crítica trata-se de uma edição onde se constrói o texto de uma obra utilizando todas as evidências disponíveis, independentemente da sua metodologia” (AGUERA e SCARDUELLI, 2015, p.13).

Além do referencial teórico necessário para realizar a edição crítica da Sonatina para violão solo, também tivemos que estabelecer parâmetros para entrevistar o compositor Marcelo de Camargo Fernandes.

## 2.3 - ENTREVISTA

A entrevista é um método quase sempre vinculado com pesquisas de caráter

qualitativo, ou seja, se preocupa muito mais com a qualidade dos dados coletados. Convém lembrar que a entrevista, quando submetida a mais indivíduos, também pode gerar números para interpretação quantitativa ou híbrida (quanti/quali). Segundo Marconi e Lakatos “alguns autores consideram à entrevista como o instrumento por excelência da investigação social” (2002, p.93).

Dentre os modelos de entrevista que as autoras citam a entrevista optou-se pelo modelo semi estruturado e não dirigido. Esta escolha se deu para que se pudesse criar um ambiente amistoso e informal com o entrevistado, deixando-o à vontade para responder da forma que desejasse mas sem perder o foco em questões centrais de interesse do trabalho. Abrindo espaço para respostas amplas e gerando assim um fluxo muito maior de informações.

O entrevistado tem liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada. E uma forma de poder explorar mais amplamente uma questão. Em geral, as perguntas são abertas e podem ser respondidas dentro de uma conversação informal. (MARCONI E LAKATOS, 2002, p.94)

Com esse intuito foi criado o roteiro, e esse, procurou ser seguido de forma bastante livre e descontraída, percebendo-se grande receptividade e descontração por parte do entrevistado. Esta entrevista acaba adicionando a presente pesquisa mais um fato de grande interesse a comunidade violonística brasileira, devido a toda uma situação que será explicada mais detalhadamente no próximo capítulo.

À entrevista foi combinada previamente via correio eletrônico e realizada através de vídeo chamada. Foi utilizando o aplicativo de comunicação WhatsApp e o encontro foi devidamente registrado em áudio para posterior transcrição.

### 3 - O COMPOSITOR E SUA OBRA

#### 3.1 - MARCELO DE CAMARGO FERNANDES

Nasceu em São Paulo dia 11 de março de 1956 e seu interesse pela música iniciou ao assistir desenhos animados na televisão, principalmente os que utilizavam música de concerto como trilha sonora. O compositor destaca uma animação do Pica-Pau cantando “O Barbeiro de Sevilha” enquanto atende seu cliente, onde o que mais lhe chamou à atenção foi a forma como a insanidade do protagonista se somava à música.

Foi coralista sob regência do maestro Walter Lourenção (1929), que na época também era responsável pela atração dominical da TV Cultura chamada Concertos Matinais. Neste período Marcelo começou a estudar violão no Conservatório Souza Lima, mas ainda sem ter maiores pretensões.

Ao ingressar no Colégio Naval começou a ter suas primeiras experiências como músico, sonoplasta e produção musical. Seu interesse em desenvolver uma linguagem artística aonde envolvesse música e cena começa neste período, onde trabalhou com o professor de inglês da instituição em uma montagem teatral. No mesmo ano foi premiado melhor sonoplasta dentro de um festival de teatro amador na cidade de Petrópolis/RJ.

Voltou à estudar no Conservatório Souza Lima, mas sua atenção continuava voltada para música e cena. Pouco depois inicia classes de violão com Henrique Pinto, que o coloca em contato com a metodologia de ensino de Abel Carlevaro, levando o então jovem de 17 anos a rever sua técnica instrumental de forma radical.

Ingressa no Conservatório do Brooklin Paulista, onde foi colega de Paulo Porto Alegre e Oscar Ferreira de Souza, com eles iniciaria sua trajetória com o trio Opus 12. Na mesma instituição estudou composição por um breve período com Sérgio Oliveira de Vasconcellos Corrêa.

Continuou seus estudos de música com o maestro Osvaldo Colarusso e com Henrique Pinto. Em 1977, o Trio Op.12 se apresenta no IXº Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, onde também ocorreu a primeira edição do concurso de

composição. E é aí que Camargo Fernandes decide compôr sua primeira obra para participar da próxima edição do concurso de composição para violão, e acaba sendo premiado.

No início de 1980 começa a estudar composição com Hans-Joachim Koellreuter que segundo o compositor, mudou sua maneira de pensar a música. Ainda lecionou música na FAP ARTE (Faculdade Paulista de Artes da Academia Paulista de Música) e no Conservatório de Tatuí, sempre organizando intervenções músico/teatrais voltadas para a comédia.

A seguir temos as principais obras listadas pelo compositor:

- Sonatina, para violão solo (1978);
- Orbital, para piano e fita magnética (1978);
- Lavra Dor, poesia de Mário Chamie. Para barítono e mezzo soprano, à capela (1979);
- Miniatura para 12 instrumentos (1980);
- Composição 80, para flauta e piano (1980);
- Densidades, para harmônio e piano (1982).

Atualmente, Marcelo mora na cidade de Ribeirão Preto, no estado de São Paulo, aposentado como Auditor Fiscal da Receita Federal.

### 3.2 - SONATINA

Sonatina é a primeira obra composta por Marcelo de Camargo Fernandes, à época com 22 anos e foi vencedora do IIº Concurso Nacional de Composição para Violão que ocorreu dentro da décima edição do Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre em 1978.

A partitura foi encaminhada para avaliação do júri do concurso sob o pseudônimo “Tristão”, além da partitura, os participantes tinham que enviar uma gravação em fita

magnética da obra para a organização do certame, além de conseguir alguém para tocar a obra ao vivo no concurso, o que no caso foi feito pelo próprio Marcelo. Esta partitura é nossa primeira fonte seguindo aspectos cronológicos.

Como já foi dito anteriormente a obra foi editada e publicada uma única vez pela editora francesa Max Eschig (1979), gerando assim a segunda fonte da composição utilizando como fonte para sua edição uma cópia da mesma partitura anônima submetida ao concurso de composição. Ambas as fontes apresentam em comum o texto musical com ausência de qualquer sugestão de digitação.

Isto não ocorre com a terceira fonte da obra: esta corresponde a um manuscrito identificado pelo nome do compositor onde Camargo Fernandes sugere as digitações para uma possível edição de performance de sua obra. Este fato foi confirmado com o compositor, e segundo ele a Max Eschig optou em imprimir baseado na primeira fonte desconsiderando também as revisões que ele havia realizado neste novo manuscrito. Na cronologia da obra este manuscrito data de 1978 e foi encaminhado ao Liceu Musical palestrina alguns meses após a premiação no concurso de composição.

Devido o fato do compositor ser violonista, trata-se de uma obra idiomática e que explora diversos recursos do instrumento, tais como: uso de sonoridades com maior ressonância, harmonias quartais, campanelas, ligados de articulação, cordas soltas, harmônicos naturais, rasgueados entre outros recursos técnicos.

A peça teve sua estrutura pensada em três movimentos:

1. Allegro
2. T. Aproximado  $\text{♩} = 56$
3. Deciso

### **3.2.1 - Primeiro Movimento**

O primeiro movimento está escrito em forma sonata, apresenta a primeira região temática escrita em compasso 2/4 em sua maior parte. Allegro é o andamento indicado para o trecho que é de grande intensidade rítmica e vai do compasso 1 ao 22. Do compasso 23 ao 33, surge a primeira alteração de andamento, indicando o trecho como

*Lento Livrementemente*. Esta seção sugere uma abordagem mais improvisativa sobre o texto musical, caracterizando a segunda região temática deste allegro de sonata.

No desenvolvimento mantém-se o andamento lento com uma heterometria<sup>3</sup> entre os compassos 5/4, 4/4, 3/4 e 2/4, se estendendo do compasso 34 ao 60. A escrita do trecho é bastante lírica e com passagens contrapontísticas idiomáticas ao violão, estabelecendo planos distintos de grande diálogo entre duas vozes. Os últimos 5 compassos servem como recapitulação ao tema inicial do primeiro movimento, que é reapresentado em alguns de seus elementos, porém com uma escrita onde é exigido do intérprete maior virtuosismo utilizando escalas e passagens contrapontísticas em tempo primo (Allegro) até o compasso 81. No compasso 82, o compositor fecha a recapitulação com uma reexposição da segunda região temática, elaborando o material já apresentado até o compasso 93 e utilizando nova mudança de andamento (Andante). No compasso 94, inicia-se uma coda de 20 compassos finalizando o movimento utilizado basicamente o material da primeira região temática.

### 3.2.2 - Segundo Movimento

O segundo movimento trata-se de uma canção escrita em forma de rondó com caráter coral se utilizando de muitos recursos de ressonância do instrumento. O compositor sugere andamento 56 de bpm's para a figura de mínima indicada com o texto "*T. Aproximado*".

Este movimento inicia com a utilização de intervalos harmônicos de segunda maior por 5 compassos, depois são 4 compassos de arpejos triádicos, retornam às segundas por 4 compassos e o acompanhamento agora é feito por quartas justas por outros 4 compassos e novamente retornam os arpejos triádicos por mais 4 compassos.

A partir do compasso 24 começa um desenvolvimento temático contrapontístico alternando-se com o acompanhamento harmônico agora em quintas justas. São inseridos arpejos triádicos, contraponto a três vozes e intervalos paralelos de terça, quarta, quinta

---

<sup>3</sup> Heterometria – similar ao conceito de polimetria, onde existe uma grande alternância de fórmulas de compasso no texto musical com o intuito do deslocamento dos tempos fortes dos compassos, gerando assim novos padrões de acentuação. Ver mais em *Heterometria e Irregularidad Rítmica*, de Elena CORVALAN e Ramón HURTADO, Santiago de Chile: Acabom, 1993.



e sexta. Até subitamente retornar ao acompanhamento em segundas do início do movimento. O resultado acústico obtido é muito interessante, com melodias e harmonias movimentando-se pouco a pouco até o clímax da peça a poucos compassos do final.

### **3.2.3 - Terceiro Movimento**

O terceiro movimento é uma forma rondó, escrita de forma bastante sucinta, onde a seção **A** é inicialmente demarcada pelo uso de harmônicos naturais em campanela. Todo o movimento é desenvolvido de forma enérgica e altamente rítmica como disse Fábio Zanon (2006), este movimento “parece crescer todo em um fôlego só”. Segundo o compositor em entrevista realizada para este trabalho em 2019, o terceiro movimento foi escrito de forma parecida “sentei com o violão e fui despejando ele...(risos)” e segundo o próprio compositor “eu queria que este movimento mostrasse muitos recursos do violão: campanelas, rasgueados, ligados...e tudo com muita energia”.

Zanon (2006) qualifica a peça como “um modelo de sonatina”, enaltecendo sua concisão e precisão quanto a desenvolvimento de temas e clareza de escrita ao longo de seus três movimentos. Pode-se destacar novamente a boa utilização do idiomatismo do instrumento, o que permite que o movimento tenha o vigor necessário mesmo em suas passagens com figuras rítmicas mais rápidas os ligados de corda presa para corda solta, passagem em contraponto, acordes paralelos e arpejos. Tudo isto num crescente dinâmico que vai ao limite do instrumento.

## **4 - ESTABELECIMENTO DO TEXTO CRÍTICO**

Como visto anteriormente no capítulo 2, para estabelecer o texto crítico que este trabalho se propõe, apresentaremos aqui os processos de recensão e reconstituição. O primeiro com as subetapas de localização das fontes, colação (estabelecimento dos lugares críticos) e estemática. Já a reconstituição se dará através da comparação das fontes recenseadas e quando for necessário será utilizado o método conjectural para chegar ao texto crítico mais adequado.

### **4.1 - RECENSÃO**

A recensão é estudo das fontes disponíveis da obra, no presente trabalho o processo foi realizado em três etapas: localização e coleta de fontes, colação e estemática.

#### **4.1.1 - Localização e coleta de fontes**

O relato de como se deu o acesso aos manuscritos da obra parecerá uma grande sequência coincidências, pois a única fonte necessária em localizar foi a publicada pela editora Max Eschig. Pode-se dizer que os dois manuscritos da obra me localizaram!

Vamos começar pela primeira fonte que chegou às minhas mãos. No ano de 1999 eu lecionava no Conservatório Palestrina em Porto Alegre, e algumas caixas com materiais diversos seriam descartadas, mas me disseram que teria material bibliográfico de violão em alguma delas e disseram que eu poderia ficar com o que fosse de meu interesse.

Havia uma quantidade bastante grande de material específico do instrumento, como: métodos, os Cuadernos de Técnica de Abel Carlevaro, partituras e o manuscrito autógrafa da Sonatina, revisada e dedilhada pelo autor. Segundo Marcelo de Camargo Fernandes esta partitura foi escrita e enviada para o Liceu Palestrina ainda em 1978, pouco tempo depois ele alcançar o primeiro lugar no concurso de composição. Esta fonte será chamada de Manuscrito Revisado (A).

Quinze anos depois, em 2014, acabei me encontrando para uma conversa a respeito dos Seminários Internacionais de Violão com o antigo diretor do Liceu Musical Palestrina, Marcelo Danéris. Após nossa conversa ele me disse que havia herdado alguns materiais dos proprietários do Liceu Musical Palestrina antes da instituição encerrar suas atividades e acabar descartando uma série de documentos valiosos para a história do violão no estado do Rio Grande do Sul.

Então ele disse que me daria este material para que fizesse o melhor uso possível. Ao abrir uma das caixas e começar a retirar diversas partituras, eis que aparece o manuscrito utilizado por Marcelo Camargo Fernandes para concorrer no concurso em que foi premiado.

Este manuscrito não está assinado porque era necessário manter o anonimato dos concorrentes do concurso de composição, para isso eles adotavam pseudônimos para entregar suas obras, o escolhido por escolhido por Marcelo foi “Tristão”. Esta fonte será chamada de Manuscrito Tristão (B).

A partitura comercializada pela editora Max Eschig teve apenas uma tiragem e não consta mais em seu catálogo, em 2018 perguntei ao violonista Marcos Victora Wagner se ele teria utilizado esta versão quando a interpretou. Marcos comentou que estudou a partir de uma cópia do violonista argentino Eduardo Isaac, que por sua vez tocara a sonatina como peça obrigatória no concurso de performance musical do Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre em 1979.

A ajuda oferecida por Marcos Victora Wagner, era a de procurar em algumas lojas européias e adquiri-la se chegasse a localizar a partitura, então assim que ele encontrou um exemplar realizou a compra. No mês de dezembro de 2018 eu estava em posse também da fonte que estava faltando para realizar esta edição crítica aqui proposta. Esta fonte será chamada de edição Max Eschig (C).

#### **4.1.2 - Colação**

Após realizar a colação, foram localizados trinta e sete *lugares críticos*. Por isso escolhemos para ser nossa fonte de colação o manuscrito revisado e digitado pelo

compositor. Ao longo do processo de colação foi possível observar que muitos dos lugares críticos se deram pela editora Max Eschig ter optado em não utilizar o manuscrito revisado (A).

#### 4.1.3 - Estemática

A organização genealógica das fontes antes da entrevista com o compositor era controversa, porque a partitura manuscrita revisada, dedilhada e assinada, estava catalogada na biblioteca do Liceu Palestrina com a data de 03/09/1987, gerando assim a dúvida de quando ela teria sido escrita. Porém, após entrevista realizada com Marcelo de Camargo Fernandes essa dúvida foi eliminada, pois, segundo o compositor, a cronologia das fontes é a seguinte: Manuscrito Tristão - B (1978), Manuscrito Revisado - A (1978) e Edição Max Eschig - C (1979).

*Figura 1 - Manuscrito Tristão*

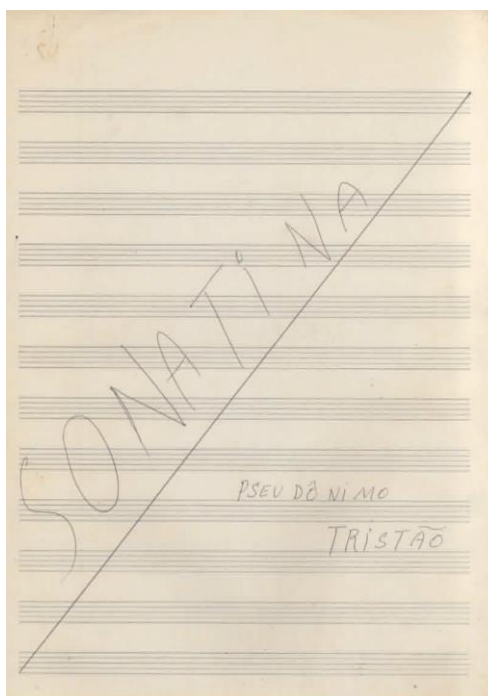


Figura 2 - Manuscrito Revisado

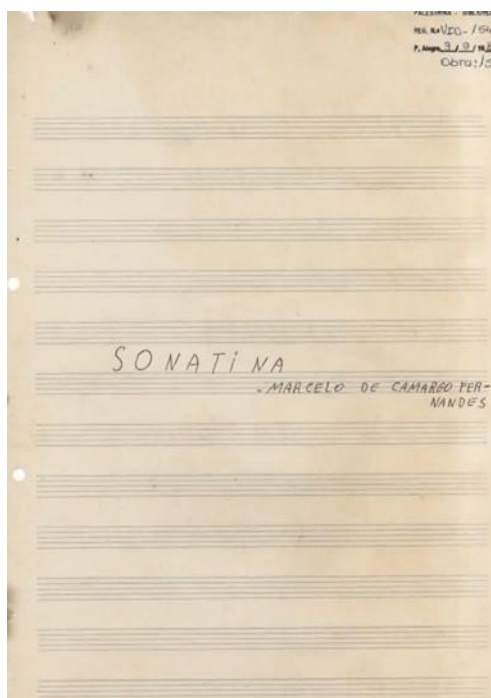


Figura 3 - Edição Max Eschig



## 5 - APRESENTAÇÃO DO TEXTO CRÍTICO

A apresentação do texto crítico deve conter duas grandes partes: introdução e texto. As informações que integram à Introdução da edição já foram abordadas de maneira bastante aprofundada ao longo do presente trabalho, tornando-se desnecessária uma recapitulação.

Nos deteremos com maior atenção na segunda parte, que trata propriamente do processo realizado para a obtenção do texto final desta edição crítica e com atenção especial ao aparato crítico.

Apresentaremos o aparato-crítico em forma de imagens digitalizadas das fontes, seguidas da descrição de cada trecho e as decisões editoriais tomadas a partir da fonte base em cada lugar-crítico.

- ➔ Introdução
  - ◆ Compositor
  - ◆ Tradição da obra
  - ◆ Localização das fontes
  - ◆ Estemática
- ➔ Texto
  - ◆ Siglas das fontes
  - ◆ Normas editoriais
  - ◆ Texto musical
  - ◆ Aparato Crítico

### 5.1 - TEXTO

#### 5.1.1 - Lista de siglas

Para a apresentação do aparato-crítico da Sonatina, utilizaremos as seguintes siglas:

- **A** (Manuscrito Revisado)
- **B** (Manuscrito Tristão)
- **C** (Edição Max Eschig)
- **D** (Edição Crítica Sonatina)

### 5.1.2 - Normas editoriais

Utilizaremos os números de compasso com base na fonte **A** que foi previamente estabelecida como fonte-base, a fim de facilitar a localização na partitura. Cada compasso ou grupo de compassos estarão em negrito no aparato crítico, com o intuito de se comparar as imagens digitalizadas das fontes divergentes em cada local-crítico a ser editado. Nos casos de decisões editoriais divergentes em relação ao texto-base, o trecho em questão estará acompanhado de nossa edição **D**.

### 5.1.3 - Aparato Crítico

#### **Iº Movimento - Compasso 8**

A primeira divergência ocorre no último acorde do compasso nº 8, onde observamos concordância entre as fontes **A** e **B**, sendo que a fonte **C** grafou a nota como um Fá bemol (  $b$  ). O que pode ter ocorrido foi um engano por conta das outras duas notas com bemol no acorde e por consequência o bequadro (  $\natural$  ) no Fá sustenido (  $\#$  ) ter sido trocado por um bemol.

Figura 4 - **A** último acorde com a nota Fá natural

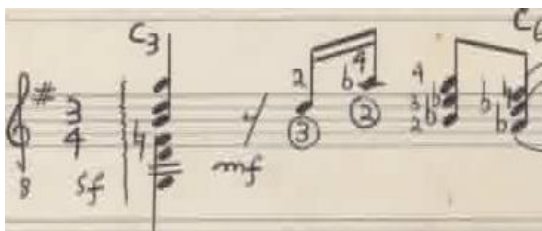


Figura 5 - **B** último acorde com a nota Fá natural



Figura 6 - **C** último acorde com a nota Fá bemol



### I° Movimento - Compasso 17

No compasso 17 ocorrem duas situações distintas. A armadura de clave neste trecho possui um Fá#, pela lógica da digitação que o compositor apresenta na fonte **A** e pela transposição que é feita com o tema do compasso 17, nos compassos 18 e 19, podemos afirmar então que todas as fontes necessitam de um bequadro na nota Fá# do acorde do segundo tempo do compasso referido.

Neste mesmo acorde ocorre outra situação, na fonte **B** verificamos a ausência da nota Sib, sendo que a mesma está devidamente assinalada nas fontes **A** e **C**.



Figura 7 - **A** nota Fá natural

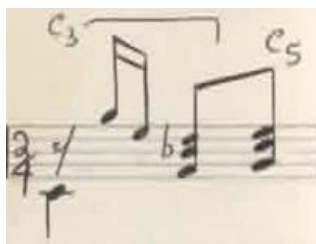


Figura 8 - **B** notas Fá natural e Si bemol

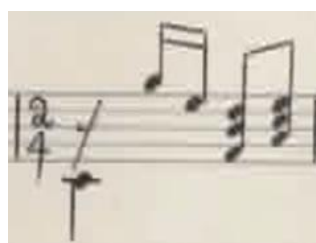


Figura 9 - **C** nota Fá natural



### I° Movimento - Compasso 18

Novamente neste compasso um problema editorial semelhante ao do compasso 17, mas a fonte **B** é a única que apresenta diferença em relação as outras, no acorde do segundo tempo do compasso falta um bemol na nota Fá.

Figura 10 - **A** nota Fá bemol

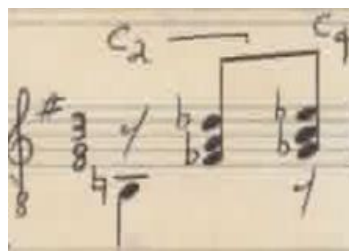


Figura 11 - **B** nota Fá sustenido

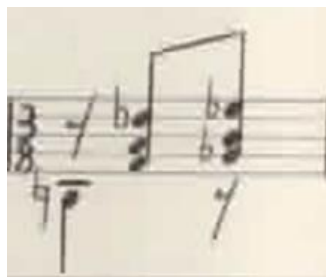


Figura 12 - **C** nota Fá bemol



### I° Movimento - Compassos 19 e 20

No compasso 19, nos deparamos novamente com uma divergência já vista nos compassos 18 e 17, no último acorde do compasso do compasso 19 falta um bequadro na nota Fá da fonte **B**.

Já o compasso 20 nas fontes **B** e **C** apresentam discordância na nota Lá do segundo acorde do compasso, confrontando-as com nossa fonte base **A** que estabelece a nota Sol neste acorde, consideramos mais adequado por questões idiomáticas do instrumento, além de manter a lógica harmônica da exposição deste allegro de sonata.

Figura 13 - **A** notas Fá natural e Lá

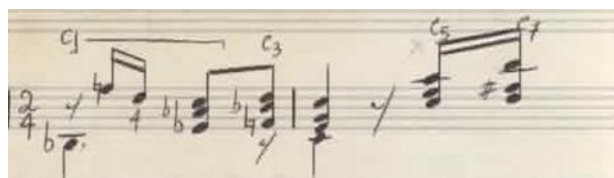


Figura 14 - **B** notas Fá sustenido e Sol

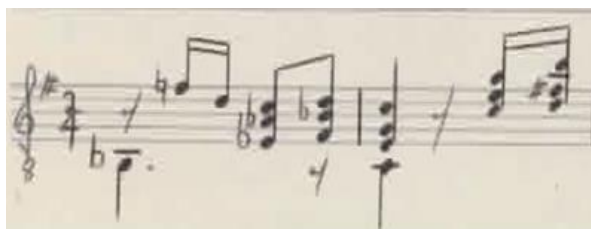


Figura 15 - **C** notas Fá natural e Sol



### I° Movimento - Compasso 22

Novamente neste compasso um problema editorial semelhante ao dos compassos 17, 18 e 19. A fonte **B** apresenta diferença em relação as outras, no primeiro acorde da segunda metade de tempo do compasso falta um bequadro na nota Fá.

Figura 16 - **A** nota Fá natural

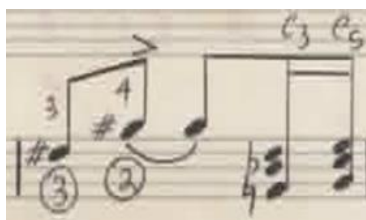


Figura 17 - **B** nota Fá sustenido

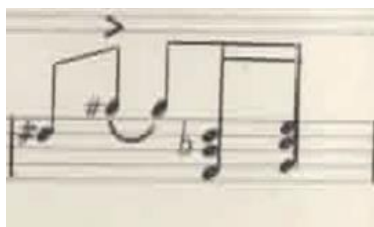


Figura 18 - **C** nota Fá natural



### I° Movimento - Compasso 23

Neste compasso temos algumas situações editoriais importantes para serem observadas, iniciaremos pelo tópico que vemos observando até o momento, lugares-críticos onde observamos troca de notas musicais.

No terceiro tempo do compasso das fontes **B** e **C** o acorde formado pelas notas [Lá bemol, Lá natural, Dó natural] deveria ser [Lá bemol, Sol natural, Dó natural] que aparece na fonte **A**. Pela primeira vez observamos uma omissão de agógica em uma das fontes, a expressão "Allargando" presente em **A** e **B** não consta da fonte **C**. Por sua vez nossa fonte base **A** não possui o sinal de decrescendo que está presente nas fontes **B** e **C**.

Figura 19 - **A** acorde correto, Allargando e sem o decrescendo



Figura 20 - **B** acorde incorreto, Allargando e decrescendo



Figura 21 - **C** acorde incorreto e decrescendo



### I° Movimento - Compasso 33

Neste compasso as fontes **B** e **C** apresentam no primeiro acorde do compasso a nota a nota Sol sustenido, porém a nota correta é a nota Fá sustenido que o compositor escreveu em sua versão revisada **A**.

Figura 22 - **A** nota Fá sustenido

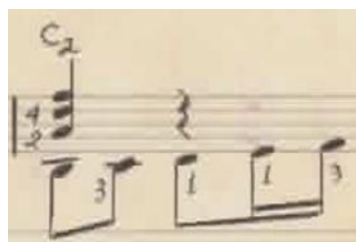


Figura 23 - **B** nota Sol sustenido

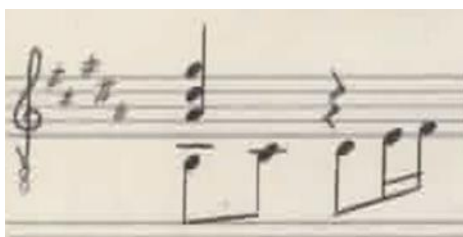


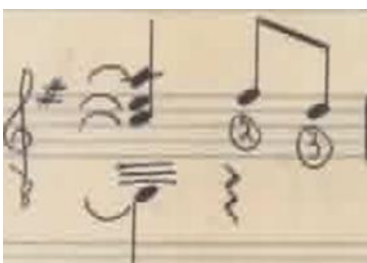
Figura 24 - **C** nota Sol sustenido



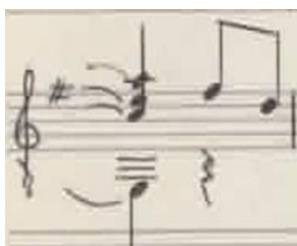
### I° Movimento - Compasso 59

Aqui nos deparamos com algo que não é um erro de edição, mas alguma falha. Em **C** no acorde do primeiro tempo do compasso 59 a linha suplementar superior da nota Lá natural não aparece, porém ela está no compasso anterior.

*Figura 25 - A nota Lá natural*



*Figura 26 - B nota Lá natural*



*Figura 27 - C nota Lá natural sem linha suplementar superior*



### I° Movimento - Compasso 62

Na reexposição da primeira região temática temos uma divergência com a fonte **B** onde no último acorde do compasso se faz necessário o uso do bequadro na nota Ré sustenido, como pode-se observar em **A** e **C**.

Figura 28 - **A** nota Ré natural

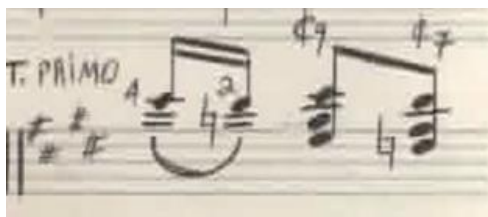
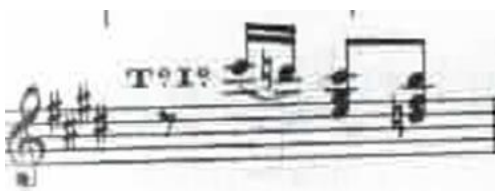


Figura 29 - **B** nota Ré sostenido



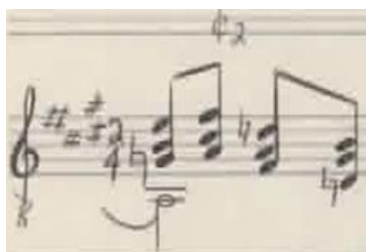
Figura 30 - **C** nota Ré sostenido



### I° Movimento - Compasso 71

O compasso 71 apresenta novamente uma divergência bastante recorrente na obra, as trocas de notas, aqui a fonte **C** no primeiro acorde do compasso necessita de um bequadro na nota Sol sostenido.

Figura 31 - **A** nota Sol natural



*Figura 32 - B nota Sol natural*



*Figura 33 - C nota Sol sustenido*



### **I° Movimento - Compasso 79**

Separamos este trecho para ilustrar apenas uma diferença de grafia, ela se encontra no segundo tempo do compasso 79 e na fonte base **A** o compositor em sua revisão optou em agrupar as semicolcheias que estavam separadas duas a duas em **B** e **C**.

*Figura 34 - A semicolcheias agrupadas*





*Figura 35 - B* semicolcheias com outro agrupamento



*Figura 36 - C* semicolcheias com outro agrupamento



### **I° Movimento - Compasso 97 e 98**

Nestes dois compassos mostramos a ausência de pausa na voz do baixo do instrumento no compasso 98 na fonte **B**, o que não ocorre em **A** e **C**.

*Figura 37 - A* pausa no compasso 98

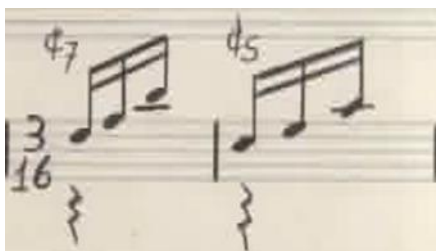


Figura 38 - **B** ausência de pausa no compasso 98

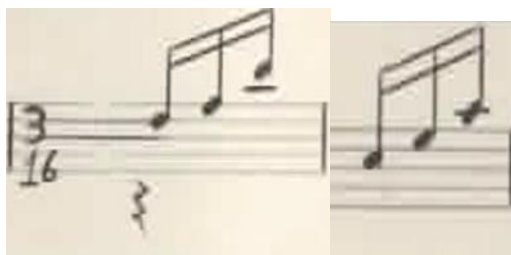


Figura 39 - **C** pausa no compasso 98



### I° Movimento - Compasso 107

Já na coda do allegro de sonata observa-se uma nota errada no segundo acorde do compasso 107 na fonte **B** que onde temos uma nota Mi natural deveria ser Fá natural como nas fontes **A** e **C**.

Figura 40 - **A** nota Fá natural

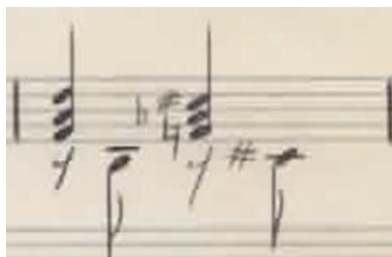


Figura 41 - **B** nota Mi natural

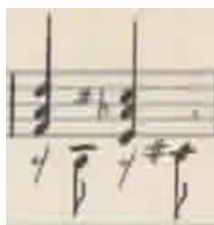


Figura 42 - **C** nota Fá natural



## II° Movimento - Andamento

Iniciamos o segundo movimento com uma pequena questão a ser decidida, o idioma a ser adotado nas indicações de tempo, caráter e agógica da obra, o compositor mistura termos em italiano e português. Como a maior incidência é em italiano e por este ser idioma tradicional em notação musical optaremos por ele para que as indicações na obra possam ser usufruídas por pessoas que não tem conhecimento da língua portuguesa. Portanto optaremos pelo andamento anotado na fonte **C**.

Figura 43 - **A** andamento em português

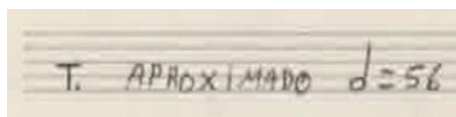


Figura 44 - **B** andamento em português

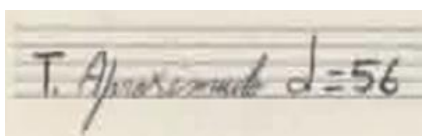
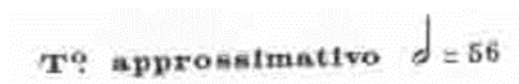


Figura 45 - C andamento em italiano



## IIº Movimento - Compassos 9 e 10

Nos compassos 9 e 10 podemos observar a concordância entre as fontes **B** e **C**, mas temos em **A** uma informação adicional do compositor que é o piano súbito nos dois compassos, isto acaba modificando um pouco a forma de interpretar este trecho da obra.

Figura 46 - A piano súbito



Figura 47 - B apenas piano

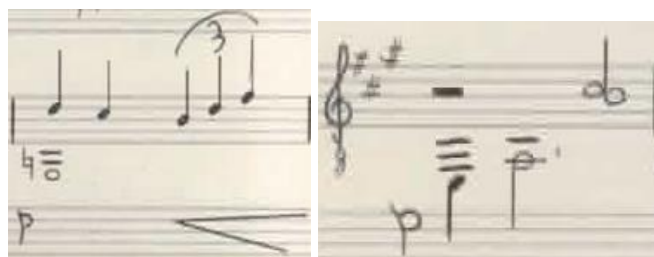


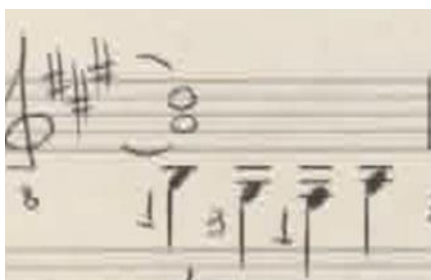
Figura 48 - C apenas piano



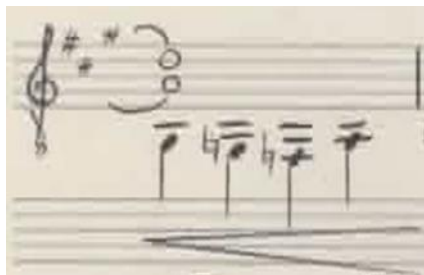
## IIº Movimento - Compasso 16

Neste compasso temos divergência entre fontes em duas notas melódicas do baixo, nossa fonte base **A** tem uma linha melódica no baixo com as seguintes notas: Si natural, Sol sustenido, Fá sustenido e Lá natural. Porém este tema aparece em outros trechos da música e deve ser tocado com as notas Sol natural e Fá natural, como aparece em **B** e **C**.

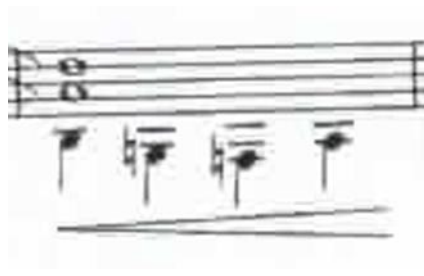
*Figura 49 - A* notas Sol sustenido e Fá sustenido



*Figura 50 - B* notas Sol natural e Fá natural



*Figura 51 - C* notas Sol natural e Fá natural

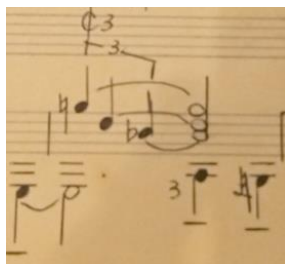


## **IIº Movimento - Compasso 21**

Novamente nos deparamos com uma divergência de altura, desta vez a fonte **B**

no último tempo do compasso apresenta uma nota Sol sustenido no baixo, porém esta nota deveria ser Sol natural, como podemos observar em **A** e **C**.

*Figura 52 - A nota Sol natural*



*Figura 53 - B nota Sol sustenido*



*Figura 54 - C nota Sol natural*



### **IIº Movimento - Compasso 29 e 31**

Nestes compassos tomamos a decisão editorial para que a nota Dó fosse anotada com um bequadro, o que era sugerida de forma intrínseca pela digitação da fonte **A**, devido ao bequadro não estar anotado em nenhuma das fontes.

Figura 55 - A

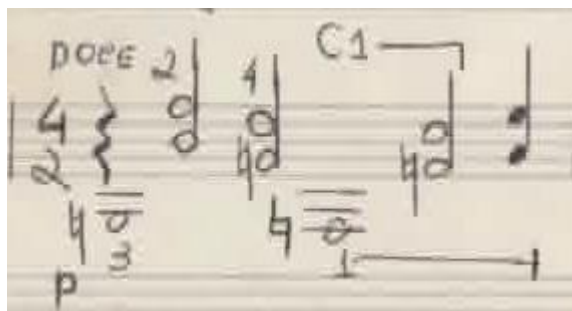


Figura 56 - B

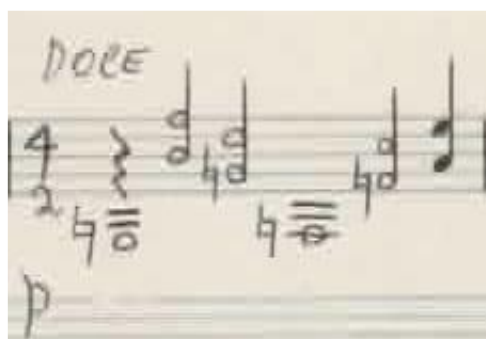


Figura 57 - C



Figura 58 - D



II° Movimento - Compasso 40

Temos neste compasso uma pequena divergência a respeito de timbre e caráter, onde temos que optar entre as indicações doce ou doce subito. Lembrando sempre que **A** foi o manuscrito revisado pelo compositor, mas desta vez optaremos pelas indicações encontradas em **B** e **C** porém em italiano “*dolce subito*”, como podemos observar na fonte **C**.

Figura 59 - **A** Doce

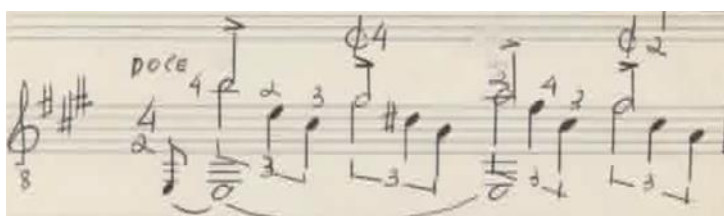


Figura 60 - **B** Doce súbito



Figura 61 - **C** Dolce subito



## IIº Movimento - Compasso 41

Logo após o compasso 40, temos em **A** a indicação para se utilizar um timbre metálico ao longo do compasso, justamente para gerar contraste com o compasso anterior onde o compositor pede um timbre “doce”, porém em **B** e **C** esta indicação de



timbre não aparece como podemos observar logo abaixo.

Figura 62 - **A** Forte e metálico



Figura 63 - **B** Forte

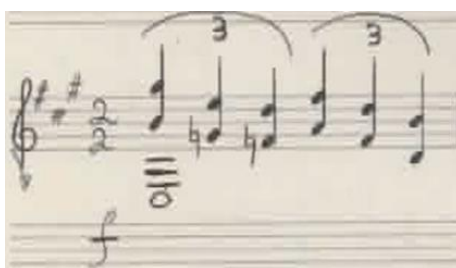


Figura 64 - **C** Forte



## II° Movimento - Compasso 42 e 43

Aqui temos um lugar crítico semelhante ao que aconteceu no compasso 40, por consequência, tomaremos a mesma decisão editorial pela indicação de “*dolce subito*”, que está ausente na fonte **A**. Além da expressão “*dolce subito*” presente em **B** e **C** no compasso 43 temos a expressão “*crecendo*” que não aparece em **A**.

Figura 65 - **A** Doce e sem indicação de crescendo



Figura 66 - **B** Doce súbito e crescendo



Figura 67 - **C** Dolce subito e crescendo



## II° Movimento - ataca

No final do segundo movimento aparece uma indicação em letras bastante chamativas em nossas fontes manuscritas **A** (ATACA III MOVIMENTO) e **B** (ATACA). Modificando de forma bastante acentuada a forma de interpretar a transição do segundo para o terceiro movimento da Sonatina. A fonte **C** omite esta indicação, optamos pela expressão em italiano “*Attaca subito*”.

Figura 68 - **A** ATACA III MOVIMENTO

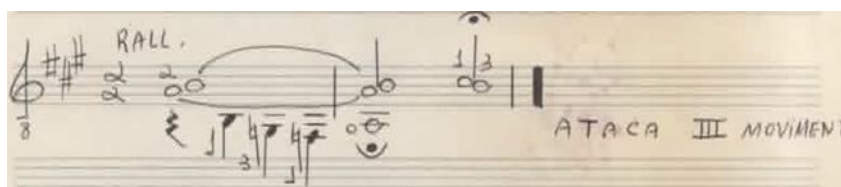


Figura 69 - **B** ATACA

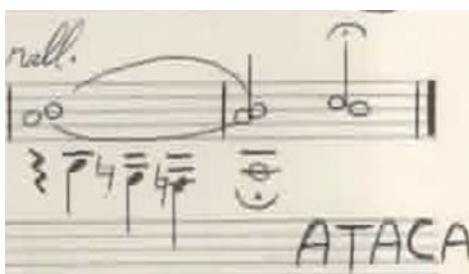


Figura 70 - **C** nenhuma indicação



### III° Movimento - Compassos 1 e 28

No primeiro compasso temos uma divergência em relação a indicação de dinâmica que inicia a parte A do rondó final. Em **A** temos como indicação de dinâmica *piano*, já em **B** e **C** temos a indicação de pianíssimo. A indicação para se fazer em pianíssimo (*pp*), em uma passagem onde o som é produzido com harmônicos naturais do instrumento é bastante temerária devido a este recurso técnico produzir o som de forma mais delicada. Portanto acredito que a indicação de *p* presente em **A** acaba sendo mais adequada para que se possa escutar de forma suave e clara o trecho em questão.

No compasso 28 temos a mesma situação do compasso 1, portanto adotamos a mesma solução.

Figura 71 - **A** piano (**p**)



Figura 72 - **B** pianíssimo (**pp**)

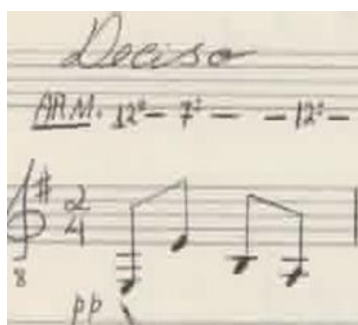


Figura 73 - **C** pianíssimo (**pp**)



### III° Movimento - Compassos 34 e 35

Este lugar-crítico apresenta algo não visto ao longo desta edição, observa-se aqui nas fontes **A** e **C** a ausência de ligadura de prolongamento na nota Lá natural que está no baixo começando no segundo tempo do compasso 34 e devendo prolongar a duração por mais dois tempos no compasso seguinte. O interessante é que a fonte **B** não contém esta divergência com **A**, pois ao longo desta edição verificamos acontecer exatamente o

contrário.

*Figura 74 - A* ausência de ligadura de prolongamento na nota Lá natural



*Figura 75 - B* nota Lá natural com ligadura de prolongamento



*Figura 76 - C* ausência de ligadura de prolongamento na nota Lá natural



### III° Movimento - Compasso 39

Neste compasso temos uma pequena divergência quanto ao acorde tocado no primeiro tempo do compasso da fonte **B** que apresenta um acorde com as seguintes notas [Lá bemol, Ré natural, Fá natural]. Mas seguindo questões de coesão harmônica utilizamos a nota Sol natural substituindo o Fá natural ficando o acorde da seguinte forma

[Lá bemol, Ré natural, Sol] como podemos verificar em **A** e **C**.

Figura 77 - **A** nota Sol natural

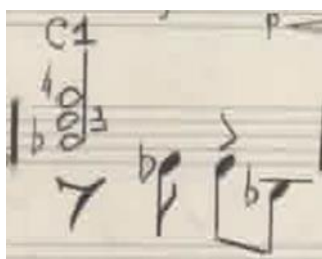


Figura 78 - **B** nota Fá natural

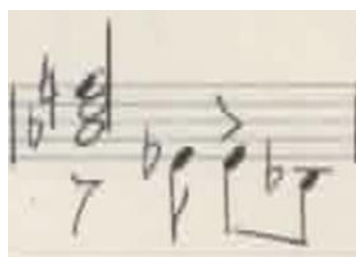


Figura 79 - **C** nota Sol natural



### III° Movimento - Compasso 43

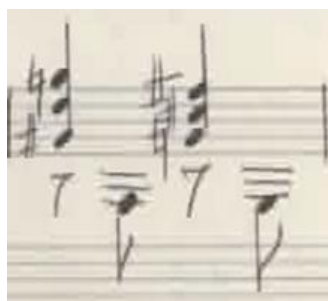
Observando trechos parecidos na obra e também o dedilhado sugerido por Camargo Fernandes, fica bastante claro que a nota Fá sustenido, presente na metade do primeiro tempo do compasso 43 deve ser tocada como Fá natural, portanto um bequadro se faz necessário nesta nota. Temos aqui um trecho onde conseguimos descobrir a nota correta por conta do dedilhado sugerida pelo compositor em **A**, já que as fontes **B** e **C** não possuem nenhum tipo de indicação, portanto seria impossível de

descobrir se só tivéssemos acesso a este tipo de material.

*Figura 80 - A nota Fá sustenido*



*Figura 81 - B nota Fá sustenido*



*Figura 82 - C nota Fá sustenido*



### **III° Movimento - Compasso 48**

Este compasso mostra uma troca de notas, no trecho temos um acorde arpejado. Em **A** e **B** as notas estão todas corretas [Si natural, Ré Sustenido e Lá sustenido]. O acorde que aparece em **C** é [Sí sustenido, Ré natural e Lá sustenido].

Figura 83 - **A** [Si natural, Ré sostenido e Lá sostenido]



Figura 84 - **B** [Si natural, Ré sostenido e Lá sostenido]



Figura 85 - **C** [Si sostenido Ré natural e Lá sostenido]

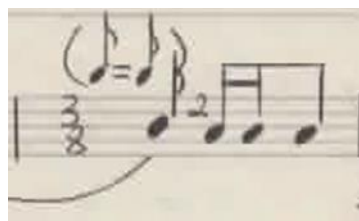


### III° Movimento - Compasso 61

No presente compasso podemos observar a ausência de indicação de dinâmica em nossa fonte base **A** portanto tomaremos a informação de dinâmica presente em **B** e **C**, *mezzo forte*.



*Figura 86 - A sem indicação de dinâmica*



*Figura 87 - B mezzo forte*



*Figura 88 - C mezzo forte*



### **III° Movimento - Compasso 68**

A divergência neste compasso é de ordem rítmica e está anotada no segundo tempo do compasso da fonte **B** onde lê-se três semicolcheias, deveriam ser duas semicolcheias pertencentes a segunda metade do tempo 1 e uma colcheia pertencente a primeira metade do tempo 2, como podemos observar nas fontes **A** e **C**.

Figura 89 - **A** duas semicolcheias e uma colcheia

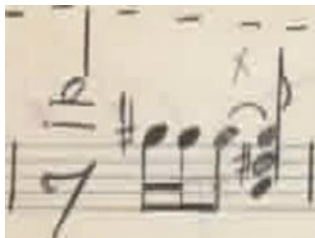


Figura 90 - **B** três semicolcheias

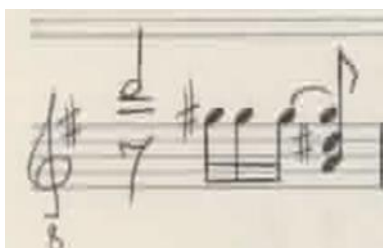


Figura 91 - **C** duas semicolcheias e uma colcheia



### III° Movimento - Compasso 81 e 82

Apresentamos aqui um erro presente em nossa fonte **C**, que não possui barra de compasso entre os compassos 81 e 82. Nas fontes **A** e **B** não ocorreu este tipo de divergência.

Figura 92 - **A** barra de compasso

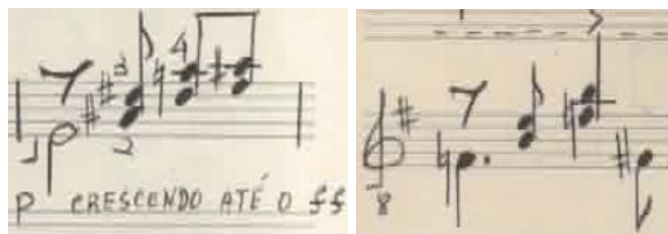


Figura 93 - **B** barra de compasso

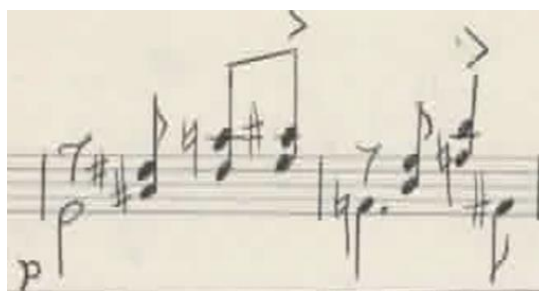


Figura 94 - **C** falta barra de compasso

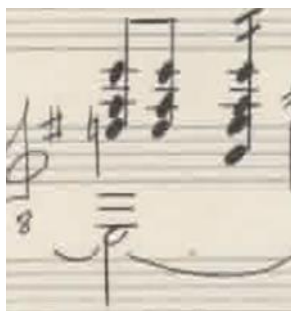


### III° Movimento - Compasso 93

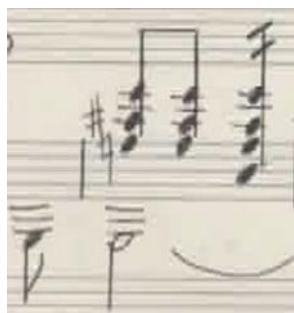
O compasso 93 nos trás duas divergências distintas para resolver, na fonte **A** está faltando um sustenido na nota Lá do acorde que é utilizado neste compasso, o mesmo acorde aparece no compasso anterior grafado de forma correta. Nas fontes **B** e **C** o acorde está com a grafia correta.

O outro lugar-crítico é a ausência da ligadura de prolongamento no baixo na nota Mi na fonte **B** o que não ocorre nas outras duas fontes da pesquisa.

*Figura 95 - A* nota Lá natural e ligadura de prolongamento



*Figura 96 - B* nota Lá sustenido e falta a ligadura de prolongamento



*Figura 97 - C* nota Lá sustenido e ligadura de prolongamento

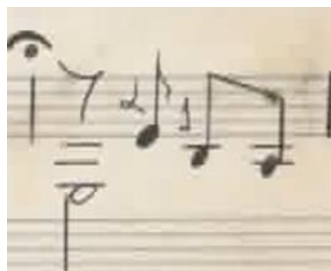


### III° Movimento - Compasso 96

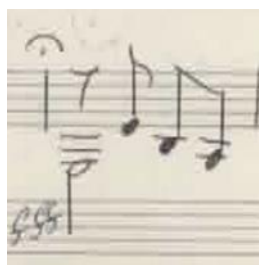
Um lugar-crítico parecido com este apareceu no compasso 59 do primeiro movimento onde a nota Lá da primeira linha superior ficou sem a linha complementar e parecia uma nota Sol. Aqui o caso é muito parecido na fonte **C** a nota que parece um Sol, na verdade é um Mi sem uma linha suplementar inferior.

Ainda temos à ausência da indicação de dinâmica fortíssimo (*fff*), na fonte **A**.

*Figura 98 - A* nota Mi natural e ausência da informação de dinâmica



*Figura 99 - B* nota Mi natural e informação de dinâmica



*Figura 100 - C* nota Mi natural sem uma linha suplementar e informação de dinâmica



### III° Movimento - Compasso 97

Este é o último lugar crítico desta edição e a divergência está relacionada a uma forma de produzir som do violão, o compositor indica que para tocar este acorde o violonista deve usar a unha para um toque mais intenso e claro seja produzido. Esta indicação, COM UNHA, está escrita nos manuscritos **A** e **B** enquanto que na fonte **C** foi omitida esta informação, acreditamos que por não ser uma indicação usual nos idiomas mais tradicionais, em italiano ficaria com a seguinte tradução: con l'unghia.

Figura 101 - **A** Com Unha

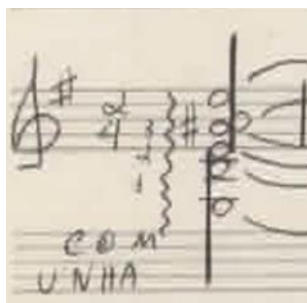


Figura 102 - **B** Com Unha

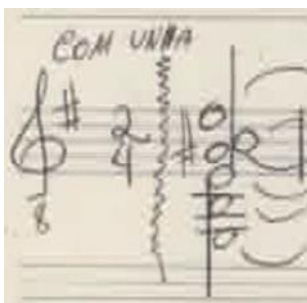


Figura 103 - **C** omitiu a indicação



## 6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que utilizar o do método filológico no processo de edição crítica da Sonatina para violão solo de Marcelo de Camargo Fernandes, se mostrou muito frutífera e permitiu estabelecer um texto crítico final extremamente satisfatório. Para pesquisadores que vierem a realizar trabalhos acadêmicos do mesmo viés no futuro à utilização desta metodologia foi amplamente compatível com as necessidades musicais inerentes ao processo de edição.

Para a tomada de decisões editoriais, o mapeamento dos distintos lugares-críticos apontaram que as principais intercorrências ao longo do processo de edição da obra se deram no que tange o texto musical. Com uma incidência bastante grande em alterações de notas devido à omissão e/ou troca de acidentes musicais.

Outros lugares-críticos também foram observados com menor incidência, aparecendo alterações e/ou omissões de pausas, barras de compasso, sinais de dinâmica, expressões de agógica, articulação e timbre.

O que torna esta edição bastante interessante enquanto resultado de pesquisa é que ela pôde ser feita a partir de três fontes documentais, ampliando assim o processo de colação e estemática para a posterior apresentação do texto crítico.

Outro ponto que faz esse trabalho de grande significado para o meio violonístico brasileiro, é o resgate da biografia do compositor Marcelo de Camargo Fernandes, que tinha seu paradeiro desconhecido no meio musical. Mas eis que esta pesquisa conseguiu atrair a atenção do compositor que seguiu outra carreira no final dos anos 1980 e manter uma amistosa e atenciosa colaboração em nosso trabalho.

O texto crítico não pôde ser inserido devido a falta de resposta da editora Durand-Salabert-Eschig sobre os direitos autorais da obra, evitando desta forma qualquer problema jurídico futuro.

Portanto além da edição de uma obra qualificada, que poderá vir ter a devida atenção por parte dos violonistas brasileiros, que já seria uma grande contribuição, soma-se a contribuição histórica de um compositor emergente que deixou sua marca dentro dos históricos Seminários Internacionais de Violão de Porto Alegre.

## REFERÊNCIAS

- AGUERA, Fernando; SCARDUELLI, Fábio. **Ritmata para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica.** *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 9-52, dez. 2015.
- AUERBACH, Erich. **A edição crítica de textos. In: Introdução aos estudos literários.** Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.
- CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAMPOGARA DE MELLO, Ricardo. **Concerto for guitar and small orchestra by Heitor Villa-Lobos: critical comentary and transcription for two guitars.** Tese de doutorado, University of Arizona, Tucson, 2019.
- FERNANDES, Marcelo de Camargo. **Sonatina para violão solo.** São Paulo: Partitura manuscrita, 1978.
- \_\_\_\_\_ **Sonatina para violão solo.** São Paulo: Partitura manuscrita, 1978.
- \_\_\_\_\_ **Sonatina pour guitare.** Paris: Max Eschig , 1979.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Tipos de edição.** Debates, Rio de Janeiro, n.7, p 39-55, 2004
- GRIER, James. **The critical editing of Music.** USA: Cambridge University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_ **Editing. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Londres: MacMillan, 1995.
- HONEA, Sion. **How to select a performing edition: na understanding of musical editorial practices can help teachers choose appropriate performance editions for themselves and their students.** Music educators jornal, vol. 88, issue 4, p. 24-57,2002.
- HOUAISS, Antônio. **Elementos de Bibliologia.** São Paulo: Hucitec, 1983.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de Pesquisa.** São Paulo: Atlas, 2002.
- MELO, Gladstone Chaves de. **Iniciação à Filologia Portuguesa.** Rio de Janeiro: Acadêmica, 1957.
- ZANON, Fábio. **O Violão Brasileiro – Nossos Intérpretes.** Violão com Fábio Zanon. São Paulo: Rádio Cultura FM, 26 de junho de 2006.  
<http://vcfz.blogspot.com/2006/06/26-marcus-llerena-paulo-martelli.html>



## APÊNDICE

SONATINA

Para Carín Marcelo de Camargo Fernandes  
( S. P. 1978 )

I movimento

**ALLEGRO**

**DOCE**

BONATINA Pseudônimo: TRISTÃO

I MOVIMENTO

*Allegro*

*sf* *mf*

*sf* *mf*

*Dolce*

*p*

à CARLIN

# SONATINA

pour Guitare

M. FERNANDES

(SÃO PAULO - 1978)

I

*Allegro*

*f* *mf*

*dolce*

*p subito*

*rit.* *Poco mosso*

## Sonatina

## I

Marcelo de Camargo Fernandes

Allegro

Musical score for Sonatina I, Op. 10, No. 1 by Marcelo de Camargo Fernandes. The score is in G major, 2/4 time, and consists of 26 measures. It features a variety of dynamics and articulations, including accents, slurs, and hairpins. The tempo is marked Allegro, and there is a section marked Lento Liberamente starting at measure 22.

Dynamics and markings include: *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, *dolce*, *p*, *p*, *p*, *Lento Liberamente*, *p*, and *p Súbito*.

Tiago Oliveira