

## OS ERROS TEXTUAIS: ASPECTOS E ATITUDES EDITORIAIS

Prof. Dr. **Carlos Alberto Figueiredo**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UNIRIO

Musicologia

cafig1@globo.com

**Resumo:** Os erros textuais podem ser cometidos por copistas, editores ou pelos próprios compositores. Na primeira parte deste estudo, abordo alguns aspectos ligados aos erros, tais como sua caracterização e sua tipologia, segundo sua gênese e seu impacto no texto, com exemplos tirados de manuscritos mauricianos, de tradição e autógrafos. Na segunda parte, abordo as atitudes dos editores com relação aos erros, partindo da literatura existente e dos depoimentos de editores brasileiros sobre suas decisões editoriais, complementados por estatísticas extraídas do Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – séculos XVIII e XIX.

**Palavras-Chave:** Crítica textual; Edições; Erros; Interferências editoriais.

### **Textual errors: aspects and editorial attitudes**

**Abstract:** Textual errors can be made by copyists, editors, and the composers themselves. In the first part of this paper, I deal with aspects connected with such errors, such as their characterization and typology, according to their origin and impact in the text, with examples from maurician sources, copies and autographs. In the second part, I deal with the attitudes of editors in relation to errors, departing of the existent literature and of statements of Brazilian editors about their editorial decisions, complemented with statistics extracted from the Catalogue of Publications of Brazilian Sacred and Religious Music – XVIII and XIX centuries.

**Keywords:** Textual criticism; Editions; Errors; Editorial interferences.

Ao lidar com as fontes, manuscritas ou impressas, para estabelecer seu texto, o editor se depara com vários problemas: lacunas, devido à ação do tempo ou dos insetos; inexistência de determinada parte, quando a fonte não se apresenta como grade; erros e variantes; e outros mais. Como lidam os editores com esses problemas?

Vou me deter aqui apenas nos erros, que já representam por si só um universo muito amplo de aspectos, além de demandarem uma abordagem específica.

O que é um erro textual?

Para Cambraia, é uma “modificação não autoral do texto” (2005:78) e Spina é mais abrangente ao defini-lo “todo e qualquer desvio do texto original, isto é, qualquer lição que o autor do texto não pretendeu escrever, seja ela formal ou ideológica” (1994:104). Ora, os erros podem ser cometidos tanto pelo compositor, no ato de registrar suas ideias, ou mesmo ao reproduzir graficamente o já escrito, como também por copistas, gravadores, tipógrafos, editores, etc. O problema na definição de Cambraia é excluir os erros autorais e o problema em ambas é não distinguir o erro da variante.

Como se caracteriza uma lição como erro e o que o distingue de uma variante?

Erros são lições ou estruturas evidentemente incorretas (CARACI VELA, 1995a:11), que podem ser detectadas na medida em que são impossíveis dentro das convenções estilísticas da obra (GRIER, 1995:5). Variantes são desvios da lição ou estrutura original, quando conhecidas, ou discrepâncias entre fontes quanto à mesma lição ou estrutura, mas que permanecem dentro das convenções estilísticas da obra.

O erro é detectável pela sua própria natureza enquanto que a detecção das variantes depende da comparação entre fontes ou até de lições dentro de uma mesma fonte. O conhecimento do estilo em que se insere uma obra musical é essencial para a correta avaliação desses dois itens, visando o estabelecimento de um texto.

Os erros podem ser analisados e classificados quanto à sua gênese e quanto ao seu impacto no texto.

Quanto à sua gênese, levemos em conta, inicialmente, que há quatro etapas principais no processo de copiar: leitura do modelo, memorização ou retenção do texto, ditado interior e execução manual ou manejo da mão (Roncaglia e Dain apud CAMBRAIA, 2005:79).

Na etapa da leitura, o copista alterna a atenção dos olhos entre o modelo e a sua cópia. Segundo Spina, ao se referir a cópias de textos literários “o copista não lê palavra por palavra, mas segmentos frásicos com sentido” (1994:132). Podemos supor procedimento semelhante com relação ao texto musical.

Na segunda etapa, o copista guarda para si fragmentos do texto do modelo, envolvendo certo tipo de memorização passageira (BOORMAN, 1995:46). O enfraquecimento da memória faz com que seja comum nessa etapa, por exemplo, que o copista transcreva com fidelidade a parte inicial do segmento, mas com erros a porção final (SPINA, 1994:132).

Na etapa do ditado interior, o copista diz para si o que vai copiando, sejam notas ou porções do texto literário ou litúrgico, quando há.

A etapa da execução manual é quando o copista efetivamente registra graficamente os itens que estão sendo copiados.

Spina enfatiza que em todas essas etapas a atenção é o suporte psicológico da boa ou má transcrição de um manuscrito ou texto impresso (1994:131). Segundo ainda o autor, o cansaço, as interrupções, a memória e os movimentos do olhar influenciam na qualidade da atenção (1994:131ff).

A cultura do copista, ou sua ignorância podem ser causas de erros. Uma *lectio difficilior*, ou seja, uma lição complexa, de difícil entendimento para quem copia, presente no

exemplar, pode ser transformada numa *lectio faciliior*, ou seja, uma lição facilitada. Uma *lectio difficilior* surge, por exemplo, em determinado contexto histórico, onde há mudança na notação musical, obrigando o copista a “traduzir” símbolos de um sistema para outro (CARACI VELA, 1995b:374). Castagna traz alguns exemplos da dificuldade de copistas brasileiros compreenderem, muitas vezes, o sistema de claves altas e baixas, gerando problemas na transmissão de obras em estilo antigo (2002:40-41).

Os hábitos e convenções do copista são também fatores importantes para a introdução de erros. Nas palavras de Grier, “a forma gráfica do texto é sujeita a mudança sempre que copiada [...], na medida em que cada copista novo traz seu conjunto de convenções, quando na tarefa de copiar o texto” (1995:78).

Havet recomenda que o futuro crítico, antes de abordar a arte de encontrar as correções, deverá estudar a arte principal: a de reconhecer e definir as presunções de erro (apud SPINA, 1994:131). E isto é válido tanto para os erros cometidos pelos compositores como pelos copistas.

Quanto ao seu impacto no texto, Lindsay propõe a terminologia erros de transposição, de omissão, de inserção, de substituição (apud SPINA, 1994:137), renomeados por Cambraia como de omissão, adição, substituição e alteração da ordem (2005:78):

Omissão – exclui lições que havia no modelo utilizado para a cópia, sendo casos especiais a haplografia, que consiste na omissão de lições que deveriam figurar duas vezes; o erro homoteleuto, aquele que surge quando, em presença de duas lições que se repetem no final de trechos, é omitido o texto intermediário; a homeoarchia, aquele que surge quando, em presença de duas lições que se repetem no início de trechos, é omitido o texto intermediário;

Adição – inclui lições que não havia no modelo, sendo um caso especial a ditografia, erro de ditado interior, que consiste na repetição equivocada de uma lição;

Substituição – substitui lições do modelo por outras;

Alteração da ordem – altera a posição de lições como existentes no modelo.

Essa terminologia é oriunda do domínio literário, onde a Crítica Textual tem longa história e metodologia consolidada. Como aplicá-la, porém, à notação da música tradicional?

O texto musical apresenta determinadas peculiaridades, quando comparado com o texto literário. Destaco alguns aspectos.

Enquanto que o texto literário tradicional é sempre concebido como uma seqüência de eventos, lidos horizontalmente, qualquer obra a mais de uma voz pressupõe a simultaneidade de eventos, lidos horizontalmente, mas também verticalmente. Mesmo quando consideramos uma única linha melódica, há simultaneidade de eventos: as notas têm durações diferentes,

através de seu formato, são afetadas por sinais de dinâmica e de articulação diferentes, e, havendo um texto litúrgico ou literário, ele corre paralelamente ao texto musical propriamente dito, o mesmo ocorrendo com as cifras de baixo-contínuo, entre outros exemplos. Não esqueçamos a figura do acorde. A quantidade de informações por centímetro quadrado numa partitura é imensa. Essa simultaneidade de eventos numa partitura cria possibilidades específicas de gênese de erros, tais como o fato recorrente do copista saltar um ou mais pentagramas quando exerce sua atividade, como veremos nos exemplos adiante. As viradas de página são outra causa comum para o surgimento de erros, conforme demonstram vários exemplos no estudo de Tyson sobre os problemas textuais no *Concerto para violino*, op. 61, de Beethoven (1967:passim).

Na notação da música tradicional, há dois parâmetros principais: altura e durações. As alturas são estabelecidas pela colocação das notas no pentagrama, mas também através da utilização dos acidentes ao lado das notas e das indicações de oitava acima ou abaixo das notas. As claves são o código essencial, fazendo com que notas colocadas a mesma posição no pentagrama possam ter significados bem diferentes. Como devemos classificar a inserção ou a subtração de um acidente? Como erro de adição ou subtração, respectivamente, ou como erro de substituição, considerando-se a totalidade da nota com seu acidente?

No caso das durações, há mais detalhes. As figuras de duração implicam na existência da cabeça da nota, sua cor, da existência ou não da haste e da existência ou não das bandeirolas. A inserção ou subtração de uma bandeirola ou uma haste deve ser considerada como erro de adição ou omissão respectivamente ou de substituição, considerando-se que a figura, como um todo, foi substituída por outra figura? Como classificar, ainda, os erros que envolvem pontos de aumento ou ligaduras de duração?

Apresento, a seguir, alguns exemplos de erros cometidos por copistas, analisando-os quanto ao seu impacto no texto musical e sua gênese.

Os exemplos foram tirados de um grupo de fontes manuscritas<sup>1</sup> que transmitem o *Christus factus est*, CPM 203, de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Todas essas fontes se apresentam como partes avulsas, vocais e instrumentais.

---

<sup>1</sup> Todas as fontes utilizadas para este estudo, partes cavadas, estão arquivadas na Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ. O problema é que a individualização que fiz dessas fontes não coincide nem com a catalogação antiga nem com a recente dessa biblioteca, o que me impede de dar a referência exata para cada uma dessas partes de onde os exemplos foram extraídos. A referência geral atual que posso oferecer para essas fontes é: 000349160, 000349161, 000349162, 000349163 e 000349164.



**Exemplo 1 – ditografia, com inclusão de uma semínima a mais no c.41.**

As seguidas repetições da nota Lá foram certamente a causa.



**Exemplo 2 – omissão da nota Si no terceiro tempo do c.50.**

É comum que os copistas iniciem um compasso num pentagrama e o terminem no pentagrama seguinte. A nota Si deveria ter sido escrita no pentagrama seguinte, mas o fato da primeira nota do c.51 ser a mesma que terminava o pentagrama anterior causou provavelmente a confusão.

Os quatro próximos exemplos estão relacionados entre si quanto à sua causa básica: os 16 primeiros compassos do *Christus factus est* apresentam, nas cordas, motivo rítmico e arpejado constante. Essa uniformidade rítmica causa enorme confusão visual, gerando erros de leitura.



**Exemplo 3 – ditografia, com repetição do c.4 e notas erradas no c.5.**

As duas primeiras notas do c.5, que deveriam ser Lá, e não Si (\*), foram, com certeza, copiadas erradas pela semelhança quanto ao início dos compassos anteriores.



**Exemplo 5 – cancelamento através de rasura do c.14.**

A confusão causada pela uniformidade motívica já descrita acima fez com que o copista anulasse o c.14, necessário na composição.

**Exemplo 6 – repetição no pentagrama de cima ou de baixo do c.70, levando a rasuras nos dois pentagramas.**

Para tentarmos compreender a gênese deste erro, são necessárias algumas considerações iniciais. Supondo que os modelos provavelmente usados para a cópia fossem as partes avulsas de Violino I e de Baixo instrumental, não posso imaginar que o copista viesse copiando os dois pentagramas desses dois modelos alternando sua atenção. Nesse caso, qual das duas partes teria sido copiada em primeiro lugar? Acredito que a parte de Violino I tenha sido copiada inicialmente, gerando a ditografia, ou seja, a repetição do c.70. Ao copiar a parte do Baixo instrumental, o copista chegou a grafar o c.71 abaixo do c.70, mas, se dando conta do problema, rasurou os dois pentagramas e deu sequência à cópia. Observemos, ainda, que a perturbação gerada pelo fato fez com que o copista adicionasse um sustenido erradamente ao Sol do c.72 (\*), certamente pela existência de um sustenido em posição semelhante no compasso anterior.

O copista dessa fonte estava certamente perturbado, já que nessa mesma página ele cometeu vários outros erros, que não detalharei aqui: omissão integral dos c.44-50 e omissão do c.77. Observemos uma causa que julgo fundamental para os quatro erros apresentados acima: há sempre mudanças de pentagramas envolvidas, gerando confusão na leitura.

**Exemplo 7 – substituição de Lá por Si, no c.63 (\*), e de Ré por Mi, no c.72 (\*).**

Na etapa de ditado interior descrita mais acima, os copistas provavelmente vão solfejando, ou seja, dizendo para si o nome das notas que estão copiando. O tipo de solfejo executado pelos copistas brasileiros no século XIX era provavelmente muito semelhante ao usado até hoje, conforme pode ser deduzido do verbete “Solfejo” do dicionário de Raphael Coelho Machado (1909:214-228). Assim sendo, o que, num primeiro momento, pode parecer erros de execução manual neste exemplo 7, acaba se caracterizando, a meu ver, como erros de ditado interior. As duas notas erradas corresponderiam às mesmas notas na clave de Sol.

A ignorância do latim por parte dos copistas é certamente a causa de muitos erros cometidos nessas fontes que transmitem o *Christus factus est*. A expressão *quod est* é grafada como *quo dest*, *quod dest*, *quo est*, caracterizando erros de ditado interior. A situação se agrava ainda mais pelo fato de no texto litúrgico haver tanto a expressão *quod et* quanto *quod est*. Há também confusão em torno de *illi* (dativo) com *illum* (acusativo). Um caso extremo acontece com o copista que grafa *et dedit illi*, forma gramatical correta, mas introduz rasura, resultando *et dedit illum*, ocasionando erro.

O compositor também está sempre sujeito a cometer erros ao grafar sua obra, tanto num primeiro momento quanto em cópias suas posteriores. A observação de Agostini e Monteiro exemplifica bem a situação:

se por um lado é evidente o cuidado com que Oswald confecciona seus manuscritos, também é patente a distração que o caracteriza na mesma tarefa. Verifica-se o esquecimento sistemático na utilização de acidentes, divergências nas indicações de articulação, dinâmica, agógica, assim como variações de notas (2007:3).

Os compositores têm consciência de que cometem ou podem cometer erros, e que nem sempre conseguem detecta-los e sana-los. Em carta de 25 de abril de 1931 ao organista Furio Franceschini (1880-1976), o mesmo Henrique Oswald reconhece que “ordinariamente os autores são péssimos revisores das próprias composições e, entre eles, eu sou o pior” (apud MONTEIRO, 2009: 56).

Os erros cometidos pelo compositor têm status especial, por acontecerem no bojo do processo criativo, e podem até ser confundidos com variantes. Porém, quanto à causalidade, eles têm muito em comum com os erros cometidos pelos copistas: distração, defeitos de memória, ditado interior, manuseio da mão, limites de cultura, etc. O ambiente em que Villa-Lobos trabalhava, certamente contribuía para o surgimento de erros, conforme descreve Duarte:

as pessoas que tiveram o privilégio de ser seus amigos e de ter um contato muito próximo com ele relatam que sua casa estava sempre cheia de amigos, colegas de profissão e muitas crianças, além do rádio ligado. E ele...compondo (2009:43).

A partitura autógrafa do *Moteto de São João Batista*, também de José Maurício (Garcia, 1810a), nos permite observar alguns erros de autor.

The image shows a musical score for two clarinets. The top staff is labeled 'Clarinetta I' and the bottom staff is 'Clarinetta II'. Both are in 3/8 time. At measure 8, Clarinetta II is marked 'Unis' (unison). At measure 12, there is a 'mudança de página' (page change) and Clarinetta II drops an octave. The notation includes various note values and rests.

Exemplo 8 – súbita mudança de oitava na parte de Clarineta II (c.II/8-13)

A partir do c.9 da 2ª. seção, o autor escreve a abreviatura “*Unis*”, indicando que a Clarineta II deve tocar em uníssono com a Clarineta I. Entretanto, no c.12, início de nova página, a Clarineta II se encontra na oitava de baixo. A mudança de página fez com que o compositor se esquecesse da indicação na página anterior. Observe-se que, neste movimento, as Clarinetas ora tocam em uníssono, ora oitavadas, com farta utilização das abreviaturas “*Unis*” e “*Unis 8ª. abaixo*”, o que aumentou ainda mais a confusão do compositor.

The image shows a musical score for Soprano and Contralto. The Soprano part is in 3/4 time and has a note with a sharp sign. The Contralto part is in 3/4 time and has the text 'plus quam Pro-phe-ta' below it. The notes are aligned across both staves.

Exemplo 9 – acentuação errada da palavra *Propheta*, nos c.III/22-23:

Tal colocação do texto só seria possível se a palavra fosse proparoxítone, de acordo com as regras mauricianas de prosodiar<sup>2</sup>. A união das hastes das duas primeiras notas do c.III/23 corrobora o fato, indicando que a sílaba “*phe*” serviria para ambas, recurso gráfico muito comum em manuscritos mauricianos e de outros compositores de sua época. Some-se a isso o caráter de appoggiatura das primeiras notas de ambas as partes do mesmo compasso.

A cópia feita por um compositor pode dar margem à continuação do processo composicional, com o surgimento de variantes. Possibilita também a correção de erros cometidos na fase anterior, mas enseja o surgimento de novos erros.

Outra fonte que transmite este mesmo moteto de José Maurício traz erros do autor, mas enquanto copista de sua própria partitura autógrafa Essa fonte é constituída de partes avulsas (Garcia, 1810b)<sup>3</sup>, cuja origem provável é o fato de serem cópias das partes para execução da obra.

<sup>2</sup> Sobre a prosódia mauriciano, ver Figueiredo, 2008.

<sup>3</sup> A catalogação dessas partes na Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ engloba as partes autógrafas e as copiadas, todas sob o mesmo número 000349005.

Vejamos alguns dos erros cometidos por José Maurício.

Fonte A c.11 c.12 c.13 c.14 c.15



Fonte B/I mudança de pentagrama c.11 c.12 c.13 c.15



Fonte B/II c.11 c.12 c.13 c.14 c.15



**Exemplo 10 – omissão de compasso na terceira seção, gerando várias rasuras:**

No pentagrama do meio, observemos a situação inicial, em que o compositor, ao copiar essa parte de Violino I, fonte B, da partitura, fonte A, omitiu o c.14. Ao se dar conta do equívoco, prolongou o pentagrama além do quadro normal, transcrevendo o c.13, e introduziu rasuras modificando as notas do c.14, de Si bemol para Lá. A mudança de pentagrama certamente causou a distração do compositor-copista.

Fonte A c.19 c.20 c.21 c.22 c.23 c.24



Fonte B/I c.19 c.20 c.19 c.20 c.21 c.23



Fonte B/II c.19 c.20 c.21 c.22 c.23



**Exemplo 11 – ditografia, com repetição de dois compassos, na primeira seção, gerando várias rasuras:**

O compositor, certamente por golpe de vista errado, repetiu os c.19-20 na fonte B, conforme o segundo pentagrama acima, omitindo ainda o c.22. Ao se dar conta do erro, inseriu rasuras nos dois compassos, dando-lhes o conteúdo correto e eliminou o compasso seguinte, conforme representado no terceiro pentagrama acima.

Muitos dos erros autorais permanecem despercebidos pelo compositor, mas outros sofrem correções de sua mão, seja no próprio documento, através de rasuras, seja em documentos posteriores, revistos. Na presença de correções de autor, não pairam dúvidas, evidentemente, quanto ao texto a ser considerado na origem.

### **Os erros textuais e as atitudes editoriais**

Tendo feito na primeira parte deste estudo um levantamento de aspectos em torno dos erros, surge agora a questão de como lidar com esses erros no processo editorial, o que enseja o surgimento de cinco perguntas para o editor:

- 1) pode-se ou deve-se corrigi-los?
- 2) por que ou não corrigi-los?
- 3) respondendo-se afirmativamente à primeira pergunta, que critérios utilizar para tais interferências?
- 4) deve-se explicitar para os usuários tais interferências?
- 5) respondendo-se afirmativamente à quarta pergunta, como explicitá-las?

Analisarei inicialmente como a literatura editorial, tanto literária como musical, tem respondido a essas perguntas.

Com relação à primeira pergunta, a literatura especializada se manifesta e parece convergir para a opinião de que os erros devem ser corrigidos:

“Onde a fonte está patentemente corrompida, deve ser corrigida” (GRIER, 1996:102); “Nenhum editor deveria hesitar em emendar racionalmente” (CALDWELL, 1995:5); “Todo editor cujo objetivo é uma edição crítica corrigirá, claro, erros manuscritos e tipográficos” (GREG, 1950:31). Spina, entretanto, é mais cauteloso, ao dizer que “o texto só será corrigido quando o erro é certo, indiscutível [...]; na hipótese de incerteza quanto ao erro, este continua no corpo da obra” (1994:114).

Os erros cometidos pelos autores-compositores trazem maior preocupação.

Já em 1768, no verbete “Copista”, de seu Dicionário de Música, Jean-Jacques Rousseau expressa sua preocupação com os erros de autor e as atitudes a serem tomadas. Dia ele que é dever do copista

[...] corrigir todas as notas erradas. [...] eu não entendo como notas erradas os erros da obra, mas aqueles da cópia que lhe serve de original. [...] a perfeição de sua [cópia] está em transmitir fielmente as ideias do autor, boas ou ruins. [...] É verdade que se o autor, por engano, colocou uma nota no lugar de outra, deve ele corrigi-la. Se, no entanto, o mesmo autor, por

desconhecimento, cometeu um erro composicional, deve ele mantê-lo como está (128).

Havet afirma que “os erros do autor não devem ser mais que simplesmente assinalados” (apud SPINA, 1994:112). Siegele se opõe, enfatizando que “notas erradas devem ser corrigidas, mesmo que seja em autógrafos de Bach ou Beethoven” (1995:344). Cunha é da mesma opinião, apresentando, porém, nuances:

o editor [...] pode e deve corrigir os descuidos da pena do autor, mas não pode e não deve em nenhuma hipótese substituir a cultura do autor pela sua. Se um autor fornece dados objetivamente inexatos [...] o editor advertirá em nota ao leitor, mas não corrigirá o texto (apud CAMBRAIA, 2005:85).

O mesmo alerta é dado por Grier sobre “a tentação de melhorar o compositor” (1996:136).

Nesse último aspecto, sabemos que um dos grandes fetiches no pensamento dos editores brasileiros é a sistemática observação sobre as quintas e oitavas na música brasileira do século XVIII, sempre encaradas como erros e como ignorância dos compositores. Exemplifico com a postura de Azevedo, que na Introdução à sua edição da *Missa de Defuntos* – 1809, de José Maurício Nunes Garcia, CPM 184, assim se expressa: “de nenhum modo, porém, ser-me-ia permitido dar curso à versão original, com aquellas 5as. e 8as. seguidas tão grosseiras [...]. Modifiquei, pois, o texto, de maneira a evital-as [...]”. (1934b:230ff.).

Com relação à segunda pergunta, Brown enfatiza, de saída, que “o editor deveria tentar colocar o mais claro possível as melhores intenções do compositor” (1980:839).

Qual o nível de impacto que os erros existentes nas fontes ou nas edições resultantes podem trazer para a compreensão dos diferentes tipos de texto? Podemos imaginar que em textos bíblicos ou escritos de Platão e Aristóteles o impacto na civilização ocidental pode ser profundo. Erasmo de Rotterdam (1466-1536), envolvido com os prefácios do Novo Testamento, pergunta: “existe alguma coisa de mais minúscula que uma vírgula? E, contudo, isto basta para produzir uma heresia” (apud CARINA, 1989:212). Em textos literários, fica comprometido o significado e a fruição estética para o leitor, além da análise do crítico literário, conforme o pitoresco exemplo apresentado por Cambraia (2005:21-22). No caso do texto musical, não parece haver estudos que abordem o impacto dos erros no significado musical. Tacuchian traz alguns exemplos de erros presentes em lições da *Walzer* do op. 23, de Schoenberg, que nunca foram corrigidos em edições (1994-1995:80-81). O que muda na compreensão do ouvinte ou na análise do teórico com a manutenção desses erros?

A terceira pergunta nos defronta com os critérios a serem adotados para tais interferências.

O processo de correção de erros pode ser feito de duas maneiras principais: através de consulta a outra fonte onde a lição esteja correta (*ope codicum*), ou através de conjectura (*ope conjecturae*), a partir do conhecimento estilístico da obra por parte do editor. Spina enfatiza, ainda, que se [o editor] prefere [...] corrigi-los [os erros], é mister que todas as emendas propostas sejam fundamentadas, quer justificando as razões da leitura preferida, quer explicando os motivos que levaram o copista à prática do erro (1994:115).

Com relação à quarta pergunta, Brown afirma que correções e emendas devem ser notadas na edição (1980:840) e que o editor “deveria diferenciar da maneira mais simples possível as suas próprias sugestões para realizar as intenções do compositor e os sinais encontrados nas fontes musicais sobre as quais ele baseia seu trabalho” (Idem:839).

No que diz respeito à quinta pergunta, constato que há duas maneiras principais para explicitar as intervenções do editor:

a) Integração Editorial (IE) – neste caso, as intervenções editoriais são explicitadas através de sinais no próprio texto musical – parênteses, colchetes, asteriscos, etc. Outro recurso é a utilização de fontes menores de editoração para explicitar, por exemplo, sinais de dinâmica ou articulação.

b) Aparato Crítico (AC) – é o meio tecnicamente mais completo e claro. Pode ser apresentado como listagem sistemática, em forma de tabela ou não, posicionado no início ou ao fim do corpo da publicação. Pode ser apresentado também como notas ao pé das páginas em que as intervenções ocorreram. Este último recurso é especialmente prático em edições onde as intervenções editoriais tenham sido poucas.

A quantidade de informação oferecida no Aparato Crítico é discutida por diversos autores. Para Grier “não há necessidade de reproduzir, no aparato, todas as nuances notacionais encontradas numa fonte em particular” (1996:173). Caldwell corrobora esta posição, afirmando que “é irreal supor que cada diferença entre uma fonte e uma edição, ou entre fontes, possa ser mostrada” (1996:9). Para Brown “uma grande quantidade de pequenos detalhes é tão difícil de controlar, que as supostas listas completas contêm muitos erros ou omitem muitos” (1980:840), o que o leva a propor que o processo seja restrito “às diferenças importantes ou musicalmente significativas” (Idem). Surge a pergunta inevitável: como julgar o que seja “musicalmente significativo”?

No que diz respeito à quinta pergunta, Ricardo Bernardes advoga “que todos e quaisquer casos de intervenção [editorial] devem ser devidamente assinalados em aparato crítico anexo, seguindo as regras da moderna edição crítica” (2004:55).

O Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – séculos XVIII e XIX (CMSRB) (Figueiredo, s.d.) vem nos colocando em permanente contato com o pensamento – ou ausência de pensamento - dos editores brasileiros. As partes acessórias das edições que geraram essas publicações nos trazem alguns subsídios para tentar entender sua filosofia editorial. Veremos, adiante, como alguns desses editores responderam, consciente ou inconscientemente, às cinco perguntas apresentadas acima. As citações de editores brasileiros, apresentadas abaixo, são apenas uma tentativa de ilustrar suas atitudes com relação aos erros.

Primeira pergunta: pode-se ou deve-se corrigir os erros?

Alberto Nepomuceno, em pioneiro documento de intenções editoriais, sua “Advertência” para a edição de 1898 do *Requiem* de José Maurício (1816), assim nos diz: “achei meu dever corrigil-os [descuidos], e fil-o escrupulosamente” (1898).

O Instituto Nacional de Música lança, em 1934, a série de partituras intitulada *Arquivo de Musica Brasileira*, como separatas da *Revista Brasileira de Música*. Luiz Heitor Correa de Azevedo, o editor responsável coloca como princípio editorial que

nenhuma alteração essencial do texto musical será praticada na transcrição dos mesmos [originais]. As modificações a serem feitas ficarão adstritas, exclusivamente, ao campo da *notação*, para modernisal-a, quando for necessário; no caso de um descuido evidente do compositor, ou erro de copia, também me permitirei retifica-los (1934a:65).

Jaime Diniz, na introdução de sua edição do *Te Deum* de Luiz Álvares Pinto, esclarece que

houve um trabalho de revisão das partes manuscritas, não para enfeitar, ou “corrigir” aquilo que nos pareceu pertencer ao autor, como alguns “erros” de oitavas e quintas seguidas. Visou o trabalho de revisão somente os *descuidos* nas cópias, descuidos evidentiíssimos em sua maioria (1968:V).

José Maria Neves resume toda a questão, afirmando: “evidentemente que todos os *erros* do manuscrito [...] podem e devem ser corrigidos” (1997:22).

Segunda pergunta: por que ou não corrigir os erros?

Alberto Nepomuceno, na sua já mencionada Advertência, diz que respeitou “o pensamento do autor ao ponto de preferir deixar os senões originaes, sempre que a correcção importasse uma desfiguração de sua ideia musical” (1898). Por outro lado, Jaime Diniz é da opinião de que “uma fidelidade mal-entendida aos originais poderia conduzir-nos a coisas absurdas e, até mesmo ridículas” (1968:V).

Terceira pergunta: respondendo-se afirmativamente à primeira pergunta, que critérios utilizar para tais interferências?

Pinto se afina com Grier, ao afirmar que procurou “através de uma cuidadosa análise dos diversos *aspectos históricos e estilísticos* (itálicos meus) pertinentes, realizar uma transcrição musicológica da Missa [ao *Divino Espírito Santo*]” (2004:11).

Azevedo destaca a necessidade de apresentar as razões que o levaram a adotar modificações feitas em suas edições (1934a:65).

Quarta pergunta: deve-se explicitar para os usuários tais interferências?

Azevedo, mais uma vez se expressa na Revista Brasileira de Música, enfatizando para os usuários de suas edições que indica as modificações feitas (1934a:65). Um ano depois, entretanto, ao comentar sobre suas edições do *O Salutaris*, de Francisco Manoel da Silva, FMSTC 14, diz não ser possível, *nem preciso* (itálicos meus), enumerar todas as passagens em que introduziu pequenas modificações, “a bem de uma relativa pureza da escripta”. (1935:222).

Mais editores optam pelo silêncio. Maurício Dottori (2000:13) fala sobre “notas obviamente erradas que foram *silenciosamente* (itálicos meus) corrigidas”. Da mesma forma, Harry Crowl justifica, em sua Introdução à edição da *Missa em Ré maior* de Castro Lobo que

tornaria-se (sic) demasiadamente longo um comentário exaustivo sobre os critérios de reconstituição da presente partitura, pois todas as cópias consultadas foram realizadas em épocas muito posteriores à composição da mesma, tornando-se praticamente impossível a realização de uma edição ‘Urtext’ (2001:X).

Régis Duprat, responsável por inúmeras edições de música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX, é categórico na sua aversão a expressar interferências editoriais:

optamos, portanto, por não congestionar o texto com a exibição de complicados exercícios alternativos de variantes e/ou versões [...]”, justificando que “[...] os regentes não devem ser sobrecarregados com as difíceis decisões que requerem a consulta a manuscritos originais e a reflexão demorada sobre a correção da escritura geral da peça (1999:X).

José Maria Neves discorda de seu colega, ao afirmar que “o texto final [...] deve mostrar o erro encontrado e a solução proposta, para que o leitor [...] julgue e aceite ou não a solução proposta” (1997:22).

Quinta pergunta: respondendo-se afirmativamente à quarta pergunta, como explicitar tais interferências?

Dois depoimentos de editores brasileiros apontam na direção da Integração Editorial: “não foram acrescentados sinais às indicações contidas nos originais, sem que isso tenha sido indicado no texto musical” (DOTTORI, 2000:13); “as transcrições obedeceram sistematicamente o princípio de indicar com parênteses as alterações consideradas indispensáveis para a execução moderna das obras” (DUPRAT e BALTAZAR, 1999:20).

A quinta pergunta abre espaço para o aprofundamento sobre a explicitação das interferências editoriais, sem a qual não se pode falar em Edição Crítica.

As citações apresentadas acima são apenas uma tentativa de ilustrar as atitudes dos editores brasileiros com relação aos erros. Elas são poucas porque a própria quantidade de textos introdutórios onde esses editores se colocam de maneira clara é pouca.

Outra forma de detectar a atitude dos editores com relação aos erros é através de um levantamento das edições que contêm efetivamente Aparatos Críticos e outros recursos que explicitem interferências editoriais.

A observação das cerca de 650 publicações elencadas no Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – séculos XVIII e XIX (CMSRB) (Figueiredo, s.d.), no que diz respeito às interferências editoriais, oferece um quadro consistente do pensamento dos editores brasileiros, de 1820 aos dias atuais. Destacarei a apenas a utilização de Aparato Crítico (AC) e Integração Editorial (IE):

<b>Tipos de explicitação de intervenção editorial</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Percentual</b>
Nenhuma	434	66%
AC+IE	097	15%
IE	098	15%
AC	012	2%
Outros casos	9	1%

**Tabela 1 - Tipos de explicitação de intervenção editorial – dados estatísticos.**

Como é possível observar, a quantidade de edições sem qualquer tipo de explicitação das intervenções editoriais prepondera consideravelmente, representando quase 67% do total. As que apresentam Aparato Crítico, de alguma forma (109), 17%, e Integração Editorial (195), 30%.

As edições Práticas têm predominado no panorama editorial brasileiro, nesses cerca de 190 anos que cobrem o CMSRB (cerca de 82% contra 17% Críticas). A grande modificação nesse quadro, com relação à explicitação de interferências editoriais através de Aparatos Críticos, veio com o projeto Acervo e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana,

que publicou 51 partituras, entre 2001 e 2003. A equipe de pesquisadores que participou desse projeto, Paulo Castagna, André Guerra Cotta, Marcelo Hazan, Carlos Alberto Figueiredo, entre outros, manteve essa linha de pensamento em outros empreendimentos em que estiveram envolvidos, tais como Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro (PAMM) e Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana. O projeto Música Sacra em Viçosa, coordenado por Modesto Fonseca, inspirado nesses mesmos princípios, publicou mais quinze partituras. Assim sendo, dos 105 Aparatos Críticos levantados acima, 84 (cerca de 80%) são oriundos da filosofia editorial desse “núcleo” de pesquisadores.

Regis Duprat não apresenta Aparato Crítico na maioria de suas edições, fiel a seus princípios apresentados acima. Da mesma forma, séries como Banco de Partituras da Academia Brasileira de Música, Música Sacra Mineira e Música no Brasil da FUNARTE, Ouro de Minas, não apresentam Aparatos Críticos, mas, eventualmente, Integração Editorial. Evidentemente, o fato dessas edições não apresentarem esses instrumentos não significa que seus editores não tenham adotado metodologia crítica em seu trabalho. Não há como saber.

Inversamente, a presença de Aparato Crítico ou Integração Editorial numa edição nem sempre é garantia do seu caráter realmente crítico. As idiossincrasias do editor, estabelecendo o que é ou não pertinente ser mencionado, gera problemas. Cito como exemplo a edição do *Memento Baiano*, de Damião Barbosa de Araújo (1778-1856), feita por Jaime Diniz<sup>4</sup> (Araújo, 1970). Nessa edição, é possível ver como a aparência de Edição Crítica pode ocultar muitas incoerências por parte de um editor.

### **Considerações finais**

Os erros textuais são uma constante em cópias, edições e também em fontes autorais. Esses erros podem ser analisados e classificados quanto à sua gênese e quanto ao seu impacto no texto e vários exemplos extraídos de fonte mauricianas manuscritas, autorais e de tradição nos dão um panorama dessas ocorrências.

Conhecer os aspectos ligados aos erros é de grande importância para o processo editorial, e vimos como a literatura especializada se expressa sobre a questão, com atitudes bem variadas.

Mais variadas são as atitudes dos editores brasileiros com relação às edições do repertório sacro e religioso brasileiros dos séculos XVIII e XIX: como lidam os editores com os erros? Há atitudes explícitas, que podem ser detectadas nos textos introdutórios de suas

---

<sup>4</sup> CMSRB-111/001

edições, mas como a maioria desses editores opta pelo silêncio, é-se obrigado a recorrer à observação direta das edições feitas. O levantamento estatístico sumário feito a partir das edições elencadas no Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira (CMSRB), cerca de 650 num período de 190 anos, nos dá um panorama da situação.

### Referências bibliográficas

- AGOSTINI, Juliana e Monteiro, Eduardo. Edição Crítica do *Romance op. 7 No. 2*, Para Violino e Piano, de Henrique Oswald. In *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2007 (1-12). Disponível em [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/musicol.html](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicol.html)
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. Archivo de musica brasileira. *Revista Brasileira de Música*, março de 1934a (61-66).
- \_\_\_\_\_. Archivo de musica brasileira / Missa dos defuntos de José Maurício. *Revista Brasileira de Música*, setembro de 1934b (229-232).
- \_\_\_\_\_. Archivo de musica brasileira. *Revista Brasileira de Música*, setembro de 1935 (219-223).
- BERNARDES, Ricardo. Edição musical do repertório brasileiro, italiano e português dos séculos XVIII e XIX: problemática das intervenções do editor. In *Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical*. Mariana: FUNDARQ, 2004 (51-60).
- BOORMAN, Stanley. Composition - Copying: Performance - Re-Creation: The Matrix of Stemmatic Problems for Early Music. In Borghi, Renato e Zappalà, Pietro (ed.), *L'Edizione Critica tra testo musicale e testo letterario* (Studi e Testi Musicali, Nuova Serie 3), Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995 (45-55).
- BROWN, Howard Mayer, 1980. Editing. In Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music*. Londres: Macmilan, volume V (839-848).
- CALDWELL, John. *Editing Early Music*. Oxford: Clarendon, 2nd edition, 1995.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARACI VELA, Maria. Introduzione. In Caraci Vela, Maria (org.), *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995a (3-35).
- \_\_\_\_\_. Problemi di diffrazione nei repertori polifonici del Quattrocento. In Borghi, Renato e Zappalà, Pietro (org.). *Edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995b (373-381).
- CARACI VELA, MARIA E GRASSI, Andrea Massimo. Glossario. In Caraci Vela, Maria (org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995 (379-394).

- CARINA, C. Filologia. In *Enciclopedia Einaudi*, volume 17. Lisboa: Imprensa Nacional, 1989 (200-217).
- CASTAGNA, Paulo. As *claves altas* na música religiosa luso-americana. *Per Musi*, 3, 2002 (27-42).
- DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou?* Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos. São Paulo: Algor, 2009.
- DUPRAT, Régis e Baltazar, Carlos Alberto. *Música no Brasil Colonial*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- DUPRAT, Régis. Introdução. In Duprat, Régis (org.), *Música Sacra Paulista*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999b (IX-XI).
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro, UNIRIO: Tese de Doutorado, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – séculos XVIII e XIX*. Disponível em [www.musicasacrabrasileira.com.br](http://www.musicasacrabrasileira.com.br)
- \_\_\_\_\_. Problemas de prosódia no Ofício dos Defuntos a 8 vozes de José Maurício Nunes Garcia. In Matos et aliii (org.), *Palavra Cantada – ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2008 (55-70).
- GREG, W.W. The Rationale of Copy-Text. *Studies in Bibliography*, 3, 1950-51 (19-36).
- GRIER, James, 1995. Musical Sources and stemmatic filiation: A tool for editing music. *The Journal of Musicology*, XIII/1, 1995 (73-102).
- \_\_\_\_\_. *The Critical editing of music*. Cambridge: University Press, 1996.
- MACHADO, Raphael Coelho. *Diccionario Musical*. Rio de Janeiro: B.L.Garnier, 1909.
- MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. *Edição Crítica do Quintetto op.18 de Henrique Oswald*. São Paulo, USP: Tese de Livre Docência, 2009.
- NEPOMUCENO, Alberto. Advertência. In Garcia, José Maurício Nunes Garcia, *Missa de Requiem (1816) para sólos e coros com acompanhamento de orchestra. Reduzida para órgão ou harmônio por Alberto Nepomuceno. Precedida de um esboço biográfico do autor pelo Visconde de Taunay*. Rio de Janeiro: Irmãos Bevilacqua, 1897.
- NEVES, José Maria. *Catálogo de Obras – Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- ROUSSEAU, J.J. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Veuve Duchesne, 1768.
- SIEGELE, Ulrich. Ein Editions-konzept und seine Folgen. *Archiv für Musikwissenschaft*, LII/4, 1995 (337-46).
- SPINA, Segismundo. *Introdução à Edótica – Crítica Textual*. São Paulo: EDUSP, 1994.

TACUCHIAN, Ricardo. Questões editoriais como subsídios para a análise da *Walzer* dos *Fünf Klavierstücke* op. 23 de Arnold Schoenberg. *Em Pauta*, 9/10, Dez/94–Abr/95 (78-87).

TYSON, Alan. The Textual Problems of Beethoven's Violin Concerto. *The Musical Quarterly*, 53/4, 1967 (482-502).

### Fontes musicais manuscritas e impressas consultadas

ANONIMO. *Missa em Dó Maior*, edição de Marshall Gaioso Pinto. In Pinto, Marshall Gaioso (ed.), *Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José de Tocantins* – Um episódio da música colonial em Goiás. Goiânia: AGEPEL, 2004 (76-204).

ARAÚJO, Damião Barbosa de. *Memento Baiano, para Côro e Orquestra*, edição de Jaime C. Diniz. Salvador: Departamento Cultural da Reitoria da Universidade Federal da Bahia, 1970.

CASTRO LOBO, João de Deus. *Missa in D Major*, edição de Harry Crawl, Jr. In Music archive publications, Series E, v.3. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 2001.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa dos Defuntos*, edição de Luiz Heitor Correia de Azevedo. *Revista Brasileira de Música*, 1934a (25-36).

\_\_\_\_\_. *J. M. N. G. em 1810 Motteto de S. João Baptista em 1810 p<sup>a</sup>. Sta. Cruz*. Partitura autógrafa. [Precursor Domino – Moteto de São João Batista, CPM 55]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349004, 1810a.

\_\_\_\_\_. *J. M. N. G. em 1810 Motteto de S. João Baptista em 1810 p<sup>a</sup>. Sta. Cruz*. Partes autógrafas e copiadas. [Precursor Domino – Moteto de São João Batista, CPM 55]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349005, 1810b.

OLIVEIRA, Manoel Dias de. *Matinas e Vésperas de Sábado Santo*, edição de Maurício Dottori. São Paulo: EDUSP (Música Brasileira 2), 2000