

***Lendas Capixabas* para violão solo de Carlos Cruz: um relato sobre a
contribuição de violonistas no processo de digitação da peça para a
elaboração da edição final**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Renan Colombo Simões
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)
renancolombo@uern.br

Leonardo Loureiro Winter
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
leonardo.winter@ufrgs.br

Resumo. O presente trabalho tem por objetivo relatar o processo de digitação da edição final da obra *Lendas Capixabas* (2000), para violão solo, do compositor brasileiro Carlos Cruz (1936-2011). Embora seja uma obra do período maduro do compositor, os manuscritos de *Lendas Capixabas* não apresentam digitações para o instrumento. Assim sendo, convidamos três violonistas, por aceitação e disponibilidade, a propor digitações em trechos específicos da obra com a finalidade de comporem uma edição crítico-interpretativa da obra. O referencial teórico é fundamentado por autores que tratam sobre edições musicais (FIGUEIREDO, 2004; GOSSETT, 2005; HONEA, 2002; GRIER, 1996) e digitação no violão (ALÍPIO, 2010). Após apresentar e discutir as proposições dos violonistas, que apresentaram contribuições relevantes para a versão final da nossa edição crítico-interpretativa, observamos que as principais contribuições se deram nos seguintes aspectos: (1) respeito a intenções sonoras específicas propostas pelo compositor, à quais não havíamos dado a devida importância; (2) “transgressão” de articulações e durações de notas propostas pelo compositor, mas que permitem maior fluxo e definição sonora das passagens, e que assim parecem corresponder melhor às intenções do compositor; (3) abordagem de alguma dificuldade técnica que a priori tínhamos descartado, ou mesmo movimentos inabituais da mão esquerda, mas com fins à melhoria do fluxo musical.

Palavras-chave. Digitação, Edição crítico-interpretativa, *Lendas Capixabas*, Violão, Carlos Cruz.

***Lendas Capixabas* for solo guitar by Carlos Cruz: a report on the contribution of
guitarists in the fingering process of the work for the elaboration of the final edition**

Abstract. This work aims to report the fingering process of the final edition of the work *Lendas Capixabas* (2000), for solo guitar, by the Brazilian composer Carlos Cruz (1936-2011). Although it is a work from the composer's mature period, the manuscripts of *Lendas Capixabas* does not feature fingerings for the instrument, which is why we invited three guitarists, by availability and acceptance, to propose fingerings in specific excerpts from the work, to compose a critical-interpretative edition. of the work, carried out by the authors of the research. The work is supported by authors who deal with musical editions (FIGUEIREDO, 2004; GOSSETT, 2005; HONEA, 2002; GRIER, 1996), and by the ideas of Alípio (2010) related to guitar fingering. After presenting and discussing the propositions of the guitarists, who made invaluable contributions to the final version of our critical-

interpretive edition, we observe that the main contributions were given in the following aspects: (1) with respect to the specific effects proposed by the composer, which we do not we had given due importance; (2) “transgression” of articulations and durations of notes proposed by the composer, but which allow greater flow and sound definition of the passages, and which thus seem to correspond better to the composer's intentions; (3) approach to some technical difficulty that a priori we had ruled out, or even unusual movements of the left hand, but with the aim of improving the musical flow.

Keywords. Fingering, Critical-interpretive edition, *Lendas Capixabas*, Guitar, Carlos Cruz.

Introdução

Carlos Vianna Cruz (1936-2011), natural de Vitória (ES), iniciou sua orientação musical com o pai, Clovis Cruz, e transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1957, onde estudou com Hans Graf, Esther Scliar, Roberto Schnorrenberg (nos Seminários de Música da Pró-Arte) e, a partir de 1970, com César Guerra-Peixe. Atuou como diretor e supervisor musical em diversas emissoras de rádio e TV do país, onde produziu programas e compôs trilhas sonoras para novelas. Cruz é autor do *Hino oficial da Cidade de Vitória*, premiado em 1979 em um concurso promovido pela prefeitura local; em 1982, conquistou os três primeiros lugares entre doze obras finalistas do I Festival de Música Capixaba, respectivamente com *Sonatina* para piano, *Igreja dos negros* para piano a quatro mãos e *Três peças* para violão. Lançou, em 1994, o livro *A heresia de pensar e criticar*. Faleceu no Rio de Janeiro no dia 30 de março de 2011, aos 74 anos.

A produção composicional de Cruz abrange diversas formações instrumentais e gêneros musicais. O primeiro autor deste trabalho realizou uma catalogação de sua obra, em visitas ao acervo de Carlos Cruz na cidade do Rio de Janeiro, entre 2012 e 2013, cujo resumo é apresentado a seguir:

- Música orquestral (16 obras);
- Música vocal (14 obras);
- Música de câmara (38 obras);
- Obras solo (39 obras);
- Arranjos;
- Canções populares (melodias com cifras ou apenas melodias);
- Arranjos populares/ trilhas para programas de televisão.

A obra para violão de Carlos Cruz encontra-se detalhada no quadro a seguir:

Quadro 1 – Obra para violão de Carlos Cruz.

Ano	Título	Instrumentação
1970	<i>Passacalha</i>	Flauta (ou violino) e violão
1981	<i>Três peças</i>	Violão
1987	<i>Imagens do agreste</i>	Duas flautas, cordas e violão
1997	<i>Imagens do agreste</i>	Violino solo, duas flautas, violão e cordas
1998	<i>Imagens do agreste</i>	Dois violões
1999	<i>Banda de congos</i>	Dois violões
2000	<i>Lendas capixabas</i>	Violão
2001	<i>Lendas capixabas</i>	Violão e orquestra de câmara
2002	<i>Banda de congos</i>	Quatro violões
2003	<i>Suíte em três movimentos</i>	Trompete e violão
2005	<i>Gravuras de Debret</i>	Violão
s/d	<i>Engenho</i>	Flauta e violão
s/d	<i>Imagens do agreste</i>	Quatro ou oito violões

Fonte: Autores

Cruz não era violonista, e contou com a colaboração de instrumentistas na revisão e digitação de suas obras para este instrumento, dentre os quais se destacam Nélio Rodrigues, Moacyr Teixeira, Fabiano Mayer e Pedro Pedrassoli.

Em 2012, ao consultar a única fonte pública da obra *Lendas Capixabas* para violão solo, percebemos que esta continha algumas inconsistências, além de trechos com escrita não idiomática para o violão. Assim sendo, consideramos a elaboração de uma nova edição de *Lendas Capixabas*, o que permitiu uma revisão mais pormenorizada do texto musical e uma execução mais fluente da obra, e que se deu a partir dos seguintes passos: (1) identificação, descrição, análise e comparação das fontes que informam a obra; (2) estabelecimento do texto musical; (3) digitação da obra. Os dois primeiros pontos já foram abordados anteriormente (SIMÕES; WINTER, 2013 & 2015), e neste trabalho objetivamos relatar o processo de digitação da edição final da obra, a partir da colaboração de três violonistas.

Fundamentação teórica

O processo de elaboração da edição crítico-interpretativa da obra *Lendas Capixabas*, para violão solo, de Carlos Cruz, foi fundamentado por Figueiredo (2004), que considera o processo de edição musical como um registro de um momento histórico, uma tradição da época, através das lentes do editor. Este autor considera a Edição Crítica como 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” (FIGUEIREDO, 2004, p. 47), o que é exatamente a nossa intenção, visto que pretendemos que a obra soe de forma fluente ao violão, respeitando e evidenciando as ideias do compositor.

Além disso, o presente trabalho foca em aspectos performáticos da obra, ou seja, em como a performance pode informar a elaboração da nova edição, o que enquadraria a edição como interpretativa. Com isso, optou-se pela utilização do termo Edição Crítico-Interpretativa, dado que este cumpre, de certa maneira, o requerido por Gossett (2005) para que uma edição possa ser considerada crítica: comparação entre fontes, reflexão sobre as peculiaridades das fontes e realização de correções e complementos que considerar necessários.

O conceito de edição crítico-interpretativa a ser utilizado neste trabalho, portanto, não se resume apenas à digitação instrumental e a alterações não justificadas do texto musical, mas engloba uma fundamentação crítica das decisões editoriais, a partir do estudo e comparação das fontes que informam a obra, e das decisões interpretativas advindas de sua performance. A utilização deste aporte musicológico em uma edição interpretativa coaduna com o que é apresentado por Honea (2002), de que o editor “incorpora livremente sua interpretação pessoal do texto musical” (HONEA, 2002, p. 26, tradução nossa)

A importância da postura crítica do editor, independente do gênero de edição abordado, é indicada por Grier já no título de seu livro, *The critical editing of music*, onde defende que o ato de editar é crítico por natureza (GRIER, 1996, p. xiii); ou seja, o editor é levado, constantemente, à tomada de decisões no processo de preparação da edição.

Assim, a autoridade do compositor é comunicada através das fontes – autógrafas ou não – que contêm o texto musical; a autoridade do editor consiste em sua interpretação dessas fontes e em suas decisões para o estabelecimento de uma edição. No presente trabalho, descreveremos como se deu o processo de escolhas digitais, a partir da colaboração de três violonistas.

Lendas capixabas: a obra

A obra *Lendas capixabas* foi composta para violão solo em 2000 e adaptada para violão e orquestra de câmara em 2001. Trata-se de uma obra da maturidade do compositor, que neste período contava com 63 anos de idade. A versão solo de *Lendas capixabas* foi a segunda das três obras escritas por Cruz para violão solo, e cada um dos seus três movimentos representa uma lenda do estado do Espírito Santo: *Juparanã*, *O Frade e a Freira* e *Itabira*. Novaes (1968) discorre detalhadamente sobre cada uma destas lendas: *Juparanã* refere-se a uma batalha entre índios e brancos, ocorrida nas cercanias de uma lagoa homônima, situada no município de Linhares; *o Frade e a Freira* refere-se a um conjunto de dois rochedos que se assemelham a um monge e uma devota, petrificados por viverem um amor proibido; *Itabira* refere-se a um fogo assombrado que percorria, todas as noites, um mesmo trajeto, em um sítio situado no município de Cachoeiro do Itapemirim (NOVAES, 1968, passim).

Ao realizar o mapeamento do acervo de manuscritos de Carlos Cruz, o primeiro autor deste trabalho coletou três fontes primárias que transmitem a obra *Lendas capixabas*; ademais, uma edição eletrônica foi realizada pelo violonista Moacyr Teixeira em 2012. A fonte utilizada neste trabalho, cujos trechos foram enviados aos violonistas, foi a segunda realizada pelo compositor para violão solo, que possui uma escrita mais idiomática para o violão, em relação à primeira.

Enfim, cabe ressaltar que os violonistas participantes dessa pesquisa são servidores públicos com muitos anos de experiência no ensino de violão, nos mais diversos níveis, e atuam em três estados diferentes do Brasil.

Decisões editoriais acerca das digitações

Alípio (2010) delinea a complexidade envolvida no processo de digitação ao violão:

A digitação não é somente uma questão de melhor combinação dos dedos para uma ou várias passagens. O fato de o violão ser um instrumento polifônico, de cordas dedilhadas e não friccionadas, e de não oferecer uma sustentação contínua de som, assim como um instrumento de arco, fazem com que o executante tenha que considerar um conjunto de fatores para tomar decisões quanto à digitação, principalmente no que se refere ao *legato*. (ALÍPIO, 2010, p. 11)

Muitas das decisões editoriais tomadas em nossa edição final da partitura, detalhadas em Simões & Winter (2015), priorizavam exatamente este efeito de *legato*, através da proposição de alterações e omissões que permitissem uma maior fluidez do discurso musical; e foram através destes mesmos parâmetros que realizamos a digitação instrumental da obra *Lendas Capixabas*.

A primeira decisão editorial acerca das digitações consiste em manter o texto do compositor o mais claro possível em seu aspecto visual, indicando as digitações apenas quando necessário. Esta decisão, aliás, foi uma das diversas contribuições ao trabalho do professor Daniel Wolff, que demonstra uma preferência por partituras com o mínimo de intervenções editoriais, nas quais as digitações são colocadas apenas onde sua ausência causaria certa ambiguidade. No entanto, ampliamos um pouco este parâmetro proposto por Wolff, com o propósito de informar mais precisamente algumas decisões editoriais. Esta primeira decisão desmembrou-se nos seguintes modos de ação:

- Digitar, essencialmente, a mão esquerda (ME); partimos do princípio de que, uma vez informada a digitação da ME, reduzem-se as possibilidades de execução da mão direita (MD), o que ficaria a critério de cada violonista;
- Não digitar notas ou passagens onde a digitação é evidente, como repetições, linhas melódicas e algumas cordas soltas, entre outros.

Outra decisão editorial foi a abordagem genérica das pestanas: estas são indicadas apenas pela letra C e o número da casa a ser realizada; não indicamos se é meia pestana ou pestana inteira, ou até quando mantê-la, parâmetros que são deliberados pelo intérprete.

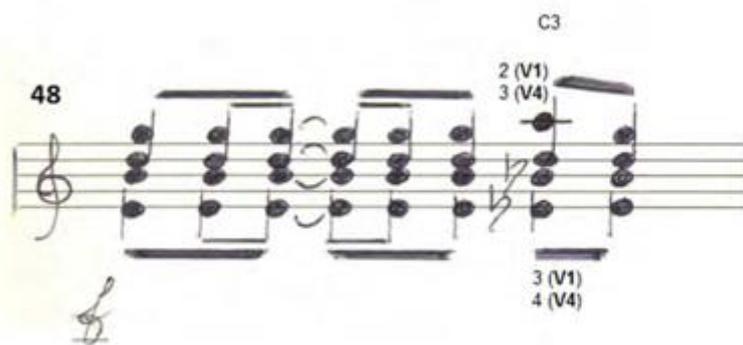
Foge ao escopo deste trabalho detalhar cada digitação escolhida, e optamos, para o desenvolvimento deste artigo, a abordagem de oito trechos específicos de *Lendas Capixabas* que apresentam dificuldades técnicas, por vezes simultâneas, da ME: mudanças rápidas de posição e apresentação, aberturas extremas e movimentos inabituais. Alguns destes trechos já haviam sofrido alterações do editor para uma melhor acomodação ao instrumento, o que foi detalhado em Simões & Winter (2015). Entretanto, estes trechos foram enviados, em sua forma original, a três violonistas (P1, P2 e P3), a fim de recolher suas sugestões sobre as digitações (ME e MD) e possíveis alterações no texto musical, o que proporcionou um diálogo enriquecedor entre estas decisões e as do editor (P4). Algumas digitações sugeridas por P1, P2 e P3, por fim, foram acatadas por P4 na edição final. Os trechos enviados foram os seguintes:

- *Juparanã*, compassos 48-51;

- *Juparanã*, compassos 52-56;
- *Juparanã*, compassos 63-69;
- *O Frade e a Freira*, compassos 17-19;
- *O Frade e a Freira*, compassos 22-24;
- *Itabira*, compassos 22-26;
- *Itabira*, compassos 29-34;
- *Itabira*, compassos 35-42.

No compasso 48 de *Juparanã*, P1 apresenta uma solução que ainda não havia sido testada por P4 e que se mostrou bem eficiente: realizar o Lá4 com o dedo 2 e o Mib3 com o dedo 3. Embora apresente uma abertura maior, a posição da ME é mais confortável e o legato do último Mib3 para o Lá3 do compasso seguinte, com o dedo 4, é facilitado, conforme demonstrado no exemplo a seguir:

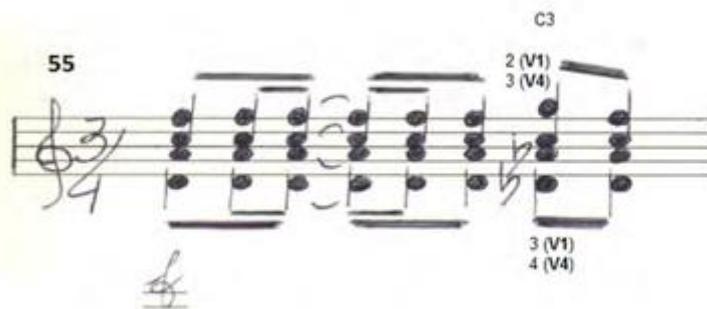
Figura 1 – *Juparanã*, compasso 48, sugestões de P1 e P4.



Fonte: Autores.

O mesmo procedimento pode também ser aplicado no compasso 55, com as notas Sol4 e Réb3.

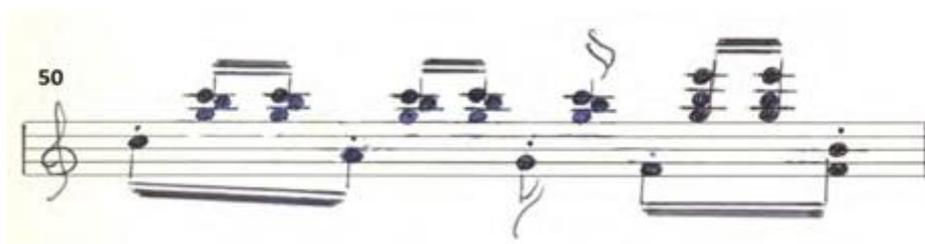
Figura 2 – *Juparanã*, compasso 55, sugestões de P1 e P4.



Fonte: Autores.

P1 também apresentou a seguinte solução para o compasso 50: ao invés de manter todas as notas (como realizado por P2 e P3, Fig. 3) ou oitavar abaixo os Sol4 e Si4 (como P4), P1 propõe que se oitavam apenas os Sol4, o que mantém o intervalo de segunda menor (Si4-D65) e facilita a mecânica da ME (Fig. 4).

Figura 3 – *Juparanã*, F2, compasso 50 (mantido por P2 e P3).



Fonte: Autores.

Figura 4 – *Juparanã*, compasso 50, sugestão de P1.



Fonte: Autores.

No compasso 53 de *Juparanã*, a fim de articular as ligaduras entre as semicolcheias da voz superior, separando-as das colcheias da voz inferior, P2 e P4 optaram por manter: todos os Sol3 na terceira corda solta, as semicolcheias do contratempo sempre na quarta corda e a voz inferior sempre na quinta corda (Fig. 5). Esta decisão gera sucessivas mudanças de posição, o que torna o trecho pouco fluente. P1 e P3 optaram por ligar a voz inferior à semicolcheia do contratempo (exceto na última colcheia de P3), o que não corresponde à articulação proposta por Cruz, mas torna o discurso mais fluente (Fig. 6).

Figura 5 – *Juparanã*, compasso 53, sugestão de P2 (semelhante a P4).



Fonte: Autores

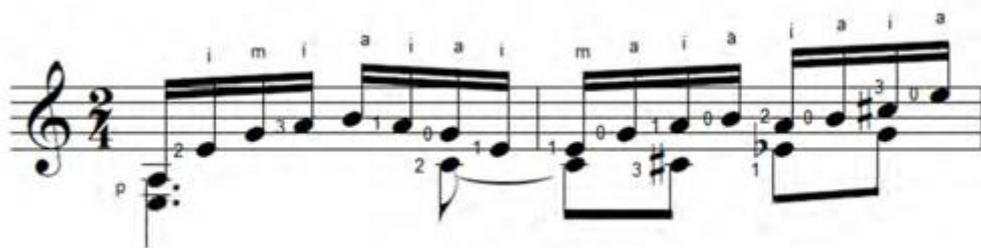
Figura 6 – *Juparanã*, compasso 53, sugestão de P3 (semelhante a P1) e resultado sonoro.



Fonte: Autores.

Nos compassos 63 e 64 de *Juparanã*, podemos destacar a digitação de MD realizada por P2, que os tornam mais fluentes através de uma alternância eficiente entre os dedos indicador (i), médio (m) e anular (a).

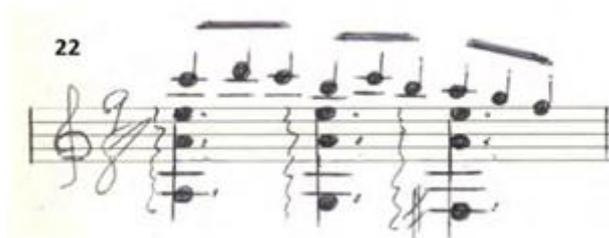
Figura 7 – *Juparanã*, compassos 63-64, sugestão de P2.



Fonte: Autores.

O compasso 22 de *O Frade e a Freira* (Fig. 8) recebeu um tratamento diferenciado de cada violonista. P1 optou por oitavar acima o Sol₂ e o Fá#₂, não eliminando nenhuma nota e mantendo quase todas as notas (com exceção do último Lá₃) por todo o tempo notado; a única dificuldade consiste em um salto no terceiro tempo (Fig. 9a). P2 optou por cortar todos os Lá₃, o que elimina a dificuldade de salto no terceiro tempo, adiciona algumas aberturas e cria uma textura menos densa; esta digitação não permite que o primeiro e o terceiro Mi₄ soem por todo o tempo notado (Fig. 9b). P3 optou por cortar apenas o segundo Mi₄, o que proporciona ainda mais aberturas entre os dedos 1-2 e 3-4 (Fig. 10a). P4 optou por omitir o segundo e o terceiro Lá₃ e oitavar acima o Sol₂ e o Fá#₂, o que proporciona um maior efeito de legato na melodia dos dois primeiros tempos e uma textura mais compacta, mas há ainda o salto para o terceiro tempo e a não sustentação integral do último Mi₄ (Fig. 10b).

Figura 8 – *O Frade e a Freira*, F2, compasso 22.



Fonte: Autores.

Figura 9 – a) *O Frade e a Freira*, compasso 22, sugestão de P1; b) *O Frade e a Freira*, compasso 22, sugestão de P2.



Fonte: Autores.

Figura 10 – a) *O Frade e a Freira*, compasso 22, sugestão de P3; b) *O Frade e a Freira*, compasso 22, sugestão de P4.



Fonte: Autores.

P1 e P2 realizaram o compasso 22 de *Itabira* na terceira posição, finalizando-o em *campanella*, o que não havia sido testado por P4.

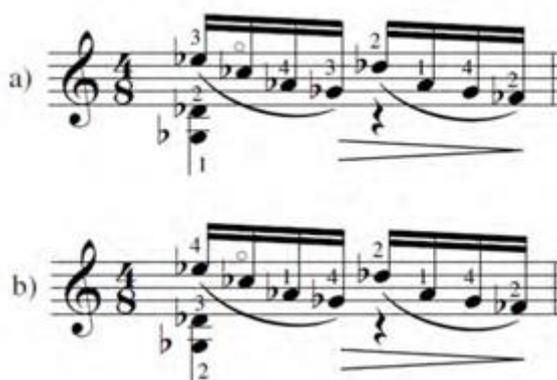
Figura 11 – *Itabira*, compasso 22, sugestão de P1 e P2.



Fonte: Autores.

No compasso 24, P1 e P2 realizaram uma digitação (similar a P4) que provoca certa instabilidade na ME, devido à abertura entre os dedos 3-4, na segunda posição, seguida de uma mudança para a primeira posição (Fig. 12a). Neste compasso, P3 encontrou uma solução que, embora aparentemente complexa, o resolve quanto ao legato e à estabilidade da mão: realizar a quinta Solb2-Réb3 com os dedos 2 e 3 (Fig. 12b).

Figura 12 – a) *Itabira*, compasso 24, sugestão de P1 e P2 (semelhante a P4); b) *Itabira*, compasso 24, sugestão de P3.



Fonte: Autores.

No compasso 30 de *Itabira*, P2 optou por realizar as notas Fá3 e Ré3 articuladas e na mesma corda, o que pode dificultar um pouco o efeito de legato (Fig. 13). O mesmo procedimento fora adotado por P4, porém com um ligado entre essas notas, o que contradiz a ligadura propostas por Cruz entre a sexta e a sétima semicolcheias (Fig. 14). Ao realizar essas duas notas em cordas separadas, P1 proporciona um maior efeito de legato e conforto técnico, embora a mudança do dedo 4, do Dó4 (quinta semicolcheia) para o Ré3 (sétima semicolcheia),

consista em um elemento de dificuldade (Fig. 15). Optamos por manter o dedo 3 nos três primeiros Ré3, o que favorece uma maior estabilidade da ME (Fig. 16). Esta foi uma das poucas passagens não digitadas integralmente por P3.

Figura 13 – *Itabira*, compasso 30, sugestão de P2.



Fonte: Autores.

Figura 14 – *Itabira*, compasso 30, sugestão inicial de P4.



Fonte: Autores.

Figura 15 – *Itabira*, compasso 30, sugestão de P1.



Fonte: Autores.

Figura 16 – *Itabira*, compasso 30, sugestão final de P4.



Fonte: Autores.

Por fim, no compasso 32, a utilização do dedo 1 em todos os Mi3, como realizado por P1, mantém a mão bem estável. Para tal, o Dó4 da sétima semicolcheia deve ser realizado com o dedo 4 (corda 3), e o Si3 em corda solta, o que inverte o padrão dos intervalos de segundas dos compassos 30 e 32, no qual a nota mais aguda era tocada na corda mais aguda e a mais grave, na corda mais grave (Fig. 17). P2 e P4 optaram por realizar o Dó4 na corda 2 e o Si3 na corda 3; para chegar a tal posição, é necessária uma mudança de apresentação de certa instabilidade da ME (Fig. 18).

Figura 17 – *Itabira*, compasso 32, sugestão de P1 (utilizada na nova edição).



Fonte: Autores.

Figura 18 – *Itabira*, compasso 32, sugestão de P2 (semelhante à sugestão inicial de P4).



Fonte: Autores.

Considerações finais

A presente pesquisa teve como objetivo relatar e discutir as decisões interpretativas de quatro violonistas, relacionadas a dedilhados em passagens selecionadas da obra *Lendas Capixabas*, para violão solo, do compositor Carlos Cruz. A digitação musical consiste em um conjunto de escolhas que permeiam o processo de construção interpretativa e que apresentam influências diretas na performance de uma obra. Quando o compositor não indica os dedilhados em uma obra, o intérprete precisa adotar decisões interpretativas que contemplem aspectos como idiomatismo instrumental, fluência técnica, controle de sonoridade, nitidez da articulação, amplitude dinâmica e expressividade musical, bem como aspectos que, como no caso do violão, possam influenciar na execução dos trechos específicos e da obra como um todo.

Elementos como o tamanho das mãos e dedos, e a facilidade e exequibilidade dos movimentos devem ser considerados nas decisões acerca dos dedilhados, em prol da fluência e do idiomatismo instrumental. Como os intérpretes têm características morfológicas e técnicas distintas, as digitações escolhidas têm papel fundamental para a performance musical. Nesse sentido, uma boa digitação é aquela que permite, ao intérprete, conforto e fluência técnica, exequibilidade da passagem e adequação ao estilo musical da obra.

Como podemos observar, muitas das proposições dos três violonistas contribuíram de forma inestimável para as digitações finais da nossa edição crítico-interpretativa de *Lendas Capixabas*; neste processo, reavaliamos nossas ideias iniciais e tomamos conhecimento de novas perspectivas sonoras e musicais para os trechos abordados.

Pontuamos que, em alguns casos, os colaboradores optaram por abarcar alguma dificuldade técnica que a priori tínhamos descartado, ou mesmo movimentos inabituais da ME, entretanto, com fins à melhoria do fluxo musical. Assim, uma maior abertura entre os dedos da ME, uma dificuldade convencionalmente evitada, pôde contribuir para uma posição mais confortável desta mão e para a melhoria do *legato* (cf. Fig. 1, 2 e 12).

Evidenciamos também as proposições que buscaram respeitar efeitos específicos propostos pelo compositor, aos quais não havíamos dado a devida importância, como a segunda menor entre as duas vozes mais agudas de um ostinato (Figuras 3 e 4), as ligaduras de expressão (Figuras 14 e 15) e uma provável intenção de toque destacado das notas, possibilitada por uma boa digitação de mão direita, em uma passagem que inicialmente teríamos pensado em ligados técnicos (Figura 7).

Por outro lado, houve uma proposição que, embora “transgredindo” articulações e durações de notas propostas pelo compositor, proporcionam a manutenção do fluxo e definição sonora da passagem, e desta forma parece corresponder melhor às intenções do compositor (Figuras 5 e 6). Por fim, cabe ressaltar também que, em um trecho específico, cada um dos três colaboradores apresentou uma solução de digitação/reescrita, mas optamos por uma quarta saída (Figuras 8-10).

Referências

- ALÍPIO, Alisson. *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. Porto Alegre, 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/28065> Acesso em: 03/08/2023.
- CRUZ, Carlos. *Lendas Capixabas*; violão solo. Rio de Janeiro: partitura manuscrita do compositor, 2000. Partitura manuscrita. 13 p.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. *Debates*, Rio de Janeiro, v. 7, p. 39-55, 2004. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4034> Acesso em: 03/08/2023.
- GOSSETT, Philip. Critical editions: musicologists and copyright. *Fontes Artis Musicae*, v. 52, n. 3, p. 139-144, 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i23507605> Acesso em: 03/08/2023.
- GRIER, James. *The critical editing of music: history, method and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 284 p.
- HONEA, Sion. How to select a performing edition: an understanding of music editorial practices can help teachers choose appropriate performance editions for themselves and their students. *Music educators journal*, v. 88, n. 4, p. 24-57, 2002. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.2307/3399787> Acesso em: 03/08/2023.
- NOVAES, Maria Stella de. *Lendas capixabas: lendas e estórias*. Vitória: Editora Franciscana, 1968. 163 p.
- SIMÕES, Renan Colombo; WINTER, Leonardo Loureiro. *Lendas capixabas* de Carlos Cruz: descrição, análise e comparação das fontes manuscritas. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXIII, 2013, Natal. *Anais...* Natal: ANPPOM, 2013, p. 1-8. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2459/public/2459-7001-1-PB.pdf Acesso em: 03/08/2023.

SIMÕES, Renan Colombo; WINTER, Leonardo Loureiro. *Lendas capixabas para violão solo de Carlos Cruz: decisões editoriais na elaboração de uma edição crítico-interpretativa*. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 104-118, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/39570> Acesso em: 03/08/2023.