

Reconstituindo um legado musical: a edição de obras para piano de José Brazilício de Souza (1854-1910)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: Musicologia

Rodrigo Warken
UDESC
rodrigowarken@gmail.com

Resumo. Este artigo apresenta o processo de edição de obras para piano de José Brazilício de Souza (1854–1910), contribuindo para a valorização de um repertório brasileiro oitocentista ainda pouco explorado. A pesquisa articula fundamentos da crítica textual — conforme os modelos de Lachmann, Bédier, Pasquali e Greg — às especificidades da edição musical, com base nas contribuições de Feder, Grier e Figueiredo. O corpus reúne 16 peças originais para piano — valsas, polcas, mazurcas, havaneiras e schottisches — preservadas no Museu Histórico de Santa Catarina e na coleção da família Souza. A metodologia adotada compreendeu a identificação e descrição das fontes, a transcrição musical e a anotação das intervenções editoriais, devidamente registradas em notas críticas. Conclui-se que a crítica textual aplicada à música possibilita não apenas reconstituir textos historicamente coerentes, mas também promover a circulação contemporânea de repertórios negligenciados, ampliando os horizontes da pesquisa, da performance e do ensino musical no país.

Palavras-chave. Crítica Textual, Edição Musical, José Brazilício de Souza, Repertório Pianístico, Música Brasileira

Title. Reconstructing a Musical Legacy: The Edition of Piano Works by José Brazilício de Souza

Abstract. This article presents the editorial process of piano works by José Brazilício de Souza (1854–1910), contributing to the appreciation of a nineteenth-century Brazilian repertoire that remains little explored. The research articulates the principles of textual criticism — according to the models of Lachmann, Bédier, Pasquali, and Greg — with the specificities of music editing, drawing on the contributions of Feder, Grier, and Figueiredo. The corpus comprises sixteen original piano pieces — waltzes, polkas, mazurkas, habaneras, and schottisches — preserved in the Museu Histórico de Santa Catarina and in the Souza family's private collection. The adopted methodology included the identification and description of sources, musical transcription, and the annotation of editorial interventions, duly recorded in critical notes. It is concluded that textual criticism applied to music makes it possible not only to reconstruct historically coherent texts but also to promote the contemporary circulation of neglected repertoires, thereby broadening the horizons of research, performance, and music education in Brazil.



Keywords. Textual Criticism, Music Editing, José Brazilício de Souza, Piano Repertoire, Brazilian Music

Apresentação

A edição de obras musicais é uma atividade que exige o diálogo entre diferentes domínios do conhecimento, como a crítica textual, a musicologia histórica, a paleografia musical, a teoria da performance e os estudos de recepção. Trata-se de um campo interdisciplinar voltado à restituição fundamentada de um texto musical com base em testemunhos historicamente situados, considerando tanto sua transmissão documental quanto os sentidos estéticos, sociais e interpretativos que a obra pode adquirir. No contexto da música brasileira, apesar da vasta produção editorial que aplica de forma sistemática os pressupostos metodológicos da crítica textual, ainda permanece um imenso repertório a ser explorado, especialmente no que se refere às obras dos séculos XIX e início do XX. Este trabalho propõe-se a contribuir para o avanço dessa disciplina por meio da análise e do tratamento editorial de fontes manuscritas de obras para piano de José Brazilício de Souza (1854–1910).

Trata-se de um estudo exploratório que combina levantamento de fontes e sua análise crítica, fundamentando-se em uma perspectiva que articula, por um lado, os princípios da crítica textual — conforme desenvolvida por autores como Karl Lachmann, Joseph Bédier, Giorgio Pasquali e Walter W. Greg e, no Brasil, Segismundo Spina e César Nardelli Cambraia — e, por outro, os desdobramentos específicos dessa tradição no campo da música, notadamente nas contribuições de Georg Feder, James Grier e Carlos Alberto Figueiredo. A metodologia adotada compreende a identificação, transcrição e anotação crítica dos testemunhos disponíveis, incluindo manuscritos autógrafos e cópias de época, com o objetivo de propor uma versão editada que reflita tanto os dados empíricos quanto as decisões editoriais assumidas pelo pesquisador.

A escolha das obras para piano de José Brazilício de Souza justifica-se por múltiplos fatores. Trata-se de um compositor de atuação relevante na formação musical catarinense entre o final do século XIX e o início do XX, tendo exercido as funções de professor, regente e pianista. Sua produção pianística constitui um exemplo expressivo da prática de salão no Brasil oitocentista, mesclando elementos da tradição europeia com sensibilidades locais. Embora



tecnicamente acessível, sua música revela inventividade melódica e harmônica que merece ser redescoberta, estudada e incorporada ao repertório pianístico nacional. O *corpus* editado é composto por valsas, polcas, mazurcas, havaneiras e schottisches, preservadas no acervo do Museu Histórico de Santa Catarina e na coleção particular da família Souza.

A presente pesquisa sustenta que a aplicação de fundamentos da crítica textual ao repertório musical brasileiro dos séculos XIX e XX permite revelar, por meio da análise de testemunhos, os processos de transmissão, transformação e fixação de obras historicamente negligenciadas, como as de José Brazilício de Souza, contribuindo para a valorização de um patrimônio sonoro ainda pouco documentado por edições sistemáticas. Este trabalho busca, assim, documentar e refletir sobre a elaboração da edição de obras para piano de José Brazilício de Souza, expondo os critérios editoriais adotados, a descrição das fontes utilizadas e os procedimentos de transcrição. Por fim, a edição proposta não se apresenta como uma conclusão definitiva, mas como uma leitura crítica aberta ao diálogo com futuras abordagens editoriais.

Conceitos Fundamentais da Crítica Textual

A crítica textual surgiu como resposta ao desafio representado pelas alterações sucessivas que ocorrem na transmissão de textos ao longo do tempo, podendo comprometer sua integridade original. No campo musical, essa tarefa torna-se ainda mais complexa devido à natureza semiótica da notação e à sua ligação direta com a performance. A presente seção propõe uma síntese dos fundamentos da crítica textual com base em autores clássicos como Karl Lachmann, Joseph Bédier, Giorgio Pasquali e Walter W. Greg, além das contribuições brasileiras de Segismundo Spina e César Nardelli Cambraia.

O marco da crítica textual moderna está nas contribuições de Karl Lachmann (1793–1850), que, ao editar o *Novo Testamento* e *De rerum natura*, de Lucrécio, sistematizou o método que leva seu nome. Esse método divide-se em *recensio* — levantamento e organização genealógica dos testemunhos — e *emendatio* — correção do texto com base em conjecturas justificadas. Lachmann introduz critérios fundamentais, como *recentiores non sunt deteriores* (“os mais recentes não são necessariamente piores”), *lectio difficilior potior* (“a leitura mais difícil é preferível”) e *eliminatio codicum descriptorum* (“eliminação dos códices copiados”), além de valorizar a coerência interna do texto em detrimento da autoridade isolada de



determinados manuscritos (Lachmann, 1855). Spina (1977, p. 64) o reconhece como “o criador da nova crítica textual”, tendo consolidado também toda uma terminologia latina da disciplina.

Apesar de sua importância, o método lachmanniano passou a ser questionado no século XX. Giorgio Pasquali (1885-1952) criticou sua rigidez e a crença na existência de um único arquétipo corrompido. Para ele, há situações em que diversos códices remontam diretamente ao original, tornando arbitrária ou inútil a construção de um *stemma codicum* (árvore genealógica dos manuscritos). Ele também contesta a aplicação automática da máxima *lectio difficilior*, advertindo que muitas vezes, a chamada lição mais difícil não é a verdadeira, mas apenas uma falha de transmissão (Pasquali, 1952), e propõe uma avaliação contextual que considere o conhecimento do autor, da obra e da tradição. Sua abordagem inaugura uma crítica textual mais empírica e histórica.

Outro crítico decisivo foi Joseph Bédier (1864–1938), que, ao editar textos medievais, observou que os *stemmas codicum* construídos segundo o método lachmanniano frequentemente assumiam uma forma artificialmente simétrica. O autor cita que, em regra, “todo filólogo que publica um texto depois do estudo das cópias distintamente alteradas que temos, fatalmente, consegue se convencer de que essas cópias, tão numerosas quanto possam ser, derivaram do original por intermédio de duas cópias perdidas, w e z, e somente dessas duas” (Bédier, 2023, p. 55). Bédier critica a tendência de ignorar os contextos históricos e materiais dos manuscritos, ressaltando que não é adequado estabelecer regras gerais a partir de situações observadas em cópias recentes e controladas, já que os testemunhos antigos passaram por processos complexos de circulação, uso e desgaste. Em oposição ao lachmannismo, propõe o método da “edição do melhor manuscrito”, que privilegia o testemunho mais completo e coerente, mesmo sem recorrer à reconstrução do arquétipo.

Cambráia (2005) observa que a crítica textual contemporânea se polarizou entre esses dois modelos: de um lado, o método genealógico de Lachmann; de outro, a edição do melhor manuscrito, proposta por Bédier. Essa dualidade estimulou a emergência de abordagens híbridas e abriu espaço para debates teóricos mais amplos sobre os fundamentos da edição crítica. Com isso, o foco passou gradualmente da tradição manuscrita para a crítica de impressos, especialmente a partir da metade do século XX, ampliando as possibilidades metodológicas do campo.



Nesse contexto, o artigo *The Rationale of Copy-Text*, de Walter W. Greg (1875-1959), representa uma inflexão importante ao propor uma distinção entre variantes substantivas — que alteram o sentido — e variantes acidentais — que afetam apenas a forma gráfica. Greg (1950) recomenda a adoção de um *copy-text* com autoridade reconhecida, mas que não deve ser adotado de maneira acrítica. Cabe ao editor discernir entre variantes substantivas e acidentais, combinando a forma acidental do texto-base com lições substantivas de outros testemunhos. Em sua perspectiva, o ecletismo racional, aplicado com critério e sustentado por sólido conhecimento acadêmico, constitui não apenas uma prática legítima, mas também indispensável, pois atribui ao editor uma função crítica e consciente na reconstrução do texto.

Tipologia das Edições

A definição da tipologia editorial constitui uma etapa fundamental em qualquer projeto de edição musical. Trata-se de uma decisão metodológica que orienta não apenas os critérios de seleção das fontes, mas também os graus de intervenção no texto e a forma como ele será apresentado ao público, seja este especializado ou não. A depender da finalidade — filológica, pedagógica, interpretativa ou documental —, o editor adota estratégias distintas para transmitir com fidelidade e clareza os conteúdos musicais historicamente situados. Nesse contexto, Cambraia (2005) propõe uma distinção fundamental entre dois grandes grupos de edição: as edições monotestemunhais, baseadas em um único testemunho, e as edições politestemunhais, que partem do confronto de múltiplas fontes.

Edições monotestemunhais

As edições monotestemunhais utilizam como base uma única fonte textual e podem assumir diferentes formas, conforme o grau de mediação editorial envolvido. Cambraia (2005) classifica essas edições em quatro modalidades principais: fac-similar, diplomática, paleográfica e interpretativa.

A edição fac-similar consiste na reprodução gráfica do original por meio de processos fotográficos ou digitais, com a intenção de preservar ao máximo a aparência material do documento. Segundo Grier (1996, p. 145, tradução própria), “toda ou a maior parte da informação visual apresentada na fonte é retida e apresentada no fac-símile com um grau de



detalhe que não pode ser reproduzido por descrição verbal ou réplicas impressas da notação original¹". Essa fidelidade documental garante autonomia ao leitor, que pode examinar diretamente o testemunho sem a mediação de uma interpretação editorial. No entanto, tal autonomia impõe um limite: a legibilidade pode ser comprometida, especialmente quando o documento apresenta grafia antiga, caligrafia difícil ou símbolos notacionais obsoletos. Assim, como assinalam Spina (1977) e Grier (1996), o uso desse tipo de edição restringe-se geralmente ao meio acadêmico e musicológico.

A edição diplomática, por sua vez, já pressupõe certo grau de intervenção. Trata-se, como define Cambraia (2005, p. 93), da "primeira forma de mediação efetivamente feita pelo crítico textual", ainda que classificada como de "*grau baixo de mediação*". A proposta é realizar uma transcrição rigorosa do testemunho, mantendo suas grafias, abreviaturas, erros e lacunas. Spina (1977, p. 78) sintetiza bem essa concepção ao afirmar que a transcrição diplomática "consiste numa reprodução tipográfica do original manuscrito, como se fosse completa e perfeita cópia do mesmo, na grafia, nas abreviações, nas ligaduras, em todos os seus sinais e lacunas, inclusive nos erros e nas passagens estropiadas". A vantagem reside na fidelidade textual; a limitação, no fato de ainda exigir conhecimentos técnicos para sua leitura.

Mais acessível ao leitor leigo, mas igualmente fundamentada em rigor documental, é a edição paleográfica — também chamada diplomático-interpretativa. Ela introduz elementos de interpretação, como a separação de palavras, o desenvolvimento de abreviaturas e a adição de pontuação. Cambraia (2005, p. 95) considera essa modalidade como de "*grau médio de mediação*", pois permite ao editor realizar intervenções justificadas no texto, desde que devidamente sinalizadas. Assim, trata-se de uma estratégia que busca o equilíbrio entre fidelidade formal e inteligibilidade, ampliando o público potencial da edição sem sacrificar seu compromisso com a fonte.

Na extremidade oposta do espectro situam-se as edições interpretativas, que promovem maior reorganização gráfica e editorial do texto. Seu objetivo é tornar a obra acessível a um público amplo, especialmente executantes e estudantes. Cambraia (2005) as define como representando o nível mais elevado de mediação entre o testemunho e o leitor. Ao reformular o texto com vistas à clareza, o editor corre o risco de incorrer em subjetividade excessiva. Daí a

¹ All or most of the visual information presented in the source is retained and presented in the facsimile in a degree of detail that cannot possibly be reproduced by verbal description or printed replications of the original notation.



advertência de Cambraia (2005, p. 97): “sua maior qualidade — a acessibilidade — determina igualmente seu maior defeito — a subjetividade”. Por esse motivo, o autor recomenda que o termo “edição crítica” seja reservado àquelas que se baseiam no confronto de testemunhos, e não às edições interpretativas de base conjectural.

Edições politestemunhais

Ao contrário das edições monotestemunhais, as edições politestemunhais operam com múltiplas fontes e visam reconstruir, de forma crítica, a forma mais autorizada do texto. Cambraia (2005) distingue dois tipos principais: a edição crítica e a edição genética. A primeira busca restituir a última forma atribuída pelo autor à obra, enquanto a segunda procura documentar o processo de criação, incluindo esboços e variantes sucessivas.

A edição crítica fundamenta-se no cotejo de diferentes testemunhos produzidos por copistas sem a supervisão do autor intelectual do texto, com o objetivo de identificar as leituras mais autênticas. Como afirma Cambraia (2005, p. 104), “Uma edição crítica caracteriza-se pelo *confronto de mais de um testemunho, geralmente apógrafos, no processo de estabelecimento do texto*, com o objetivo de se reconstituir a última forma que seu autor lhe havia dado”. Ao avaliar as variantes, o editor pode excluir erros de cópia e reconstruir passagens corrompidas. Cambraia (*Ibid.*) não hesita em afirmar: “uma edição crítica é muito superior a uma edição interpretativa”, justamente porque esta se apoia em conjecturas individuais, enquanto aquela se ancora no exame objetivo das fontes disponíveis.

Spina (1977, p. 79) oferece uma definição complementar ao afirmar que a edição crítica resulta de um texto apurado “segundo as leis e as normas da crítica textual”, sendo a “reprodução mais correta possível de um original, numa tentativa de alcançar com a maior fidelidade imaginável a última forma desejada pelo seu autor”. Nesse processo, o editor desempenha três funções fundamentais: facilitá-lo à leitura, torná-lo inteligível e valorizá-lo. A singularidade de cada obra, no entanto, exige que o editor adapte seus procedimentos às condições específicas do texto. Como observa Barbi (1938, p. X, tradução própria), “cada texto tem o seu problema crítico, e cada problema a sua solução²”. Embora existam, como ele mesmo

² ogni testo ha il suo problema critico, ogni problema la sua soluzione.



admite, normas gerais que são sempre observadas no estabelecimento crítico de um texto, tais diretrizes não eliminam a necessidade de um juízo fundamentado sobre cada situação particular.

Já a edição genética volta-se para a dinâmica do processo criativo, revelando o percurso da obra em vez de fixar uma forma final. Trata-se de documentar as “instabilidades, hesitações, correções, cortes e acréscimos que compõem a dinâmica do fazer artístico”, recorrendo a fontes heterogêneas, como notas, cadernos, diários, esboços, rascunhos e outros registros. Como esclarece Cambraia (2005, p. 99), “Uma edição genética deve, portanto, apresentar a forma final de um dado texto (ou seja, a forma que o autor considerou como definitiva) acompanhada do registro das informações relativas à sua gênese obtidas através das já referidas fontes”.

A edição Urtext e outras abordagens

Dentre os tipos de edição que buscam autenticidade, destaca-se a edição Urtext. Georg Feder (2011, p. 155, tradução nossa) afirma que, “Com frequência, a designação ‘Urtext’ descreve mais um ideal do que uma realidade³”. Para o autor, o conceito de edição Urtext corresponde, em sua formulação ideal, a uma edição de caráter diplomático, elaborada a partir de uma fonte autêntica, livre de erros e cuja notação se mantenha plenamente legível. Adverte, contudo, que as intervenções editoriais devem ser claramente assinaladas, uma vez que não há edição Urtext isenta de decisões editoriais. Grier (1996, p. xiii, tradução própria) reforça essa ideia ao afirmar que “editar é um ato de crítica” e que “mesmo os defensores mais fervorosos do conceito, Günter Henle e Georg Feder, reconhecem a necessidade do envolvimento crítico do editor⁴”. Na mesma linha, Figueiredo (2005, p. 100) argumenta que o verdadeiro Urtext deveria enfatizar “o aspecto do texto fixado na fonte, apenas uma, com um mínimo de intervenção editorial, não se distinguindo muito da edição diplomática”.

Essas observações indicam que mesmo edições que se propõem “neutras” ou “autênticas” são atravessadas por escolhas metodológicas. Assim, a tipologia editorial está menos associada a categorias fixas do que a contextos e objetivos específicos. Edições fac-similares, diplomáticas e paleográficas priorizam a fidelidade visual; edições interpretativas

³ Often this designation "Urtext" describes more a goal than a reality.

⁴ editing is an act of criticism [...] even the staunchest proponents of the concept, Günter Henle and Georg Feder, recognize the necessity for the editor's critical involvement.



visam à acessibilidade e funcionalidade; edições críticas e genéticas buscam reconstruir o texto autoral ou documentar seu processo.

Ao considerar essas múltiplas possibilidades, reconhece-se que o trabalho editorial não é neutro nem puramente técnico. Como mostram as contribuições de Feder, Grier, e Figueiredo, a escolha do tipo de edição musical reflete sempre uma tensão entre erudição, inteligibilidade e prática interpretativa. Cabe ao editor desenvolver sensibilidade histórica, domínio técnico e clareza metodológica para oferecer ao leitor uma restituição significativa do texto musical, consciente de suas limitações e potencialidades.

José Brazilício de Souza (1854-1910)

José Brazilício. Conheço-o desde há muito. É alto, magro e usa suíças escuras e *pince-nez*. Dá lições de música e recebe-as... de astronomia. De dia viaja pelas salas, entre as harmonias dos pianos e das rabecas, que ele dirige, ensinando aos discípulos, e à noite, eleva-se no largo voo do seu pequeno telescópio, a viajar pela resplandecência dos astros, num arrebatamento de luz, numa sofreguidão de conhecer o Infinito. Por Viriato Reis, na coluna “Perfis a Vapor” do periódico O Moleque. (Reis, 1885).

José Brazilício de Souza nasceu na cidade de Goyana, Província de Pernambuco, em 1854, mas viveu desde os dois anos de idade na cidade de Desterro (atual Florianópolis, SC). Estudou violino quando jovem, porém foi no piano que se destacou como exímio executante. Já aos 17 anos participava assiduamente dos saraus promovidos pelos clubes musicais de sua cidade tocando peças virtuosísticas do repertório pianístico, como as do norte-americano Louis Gottschalk. Logo surgiram suas primeiras composições. A partir de 1880, a imprensa noticia encenações de operetas cômicas musicadas por Brazilício, como *Os Namorados de Minha Mulher* (1880), *A Monomania* (1881), *O Eleitor* (1881), *Factos Diversos* (1892) e *Ditos e Feitos* (189-). Em 1883, consta do programa de um concerto no Theatro Santa Izabel (hoje Teatro Álvaro de Carvalho, em Florianópolis) a apresentação de um dueto da ópera inédita de José Brazilício, intitulada *O Ermitão de Muquém*. Compôs obras sinfônicas e de câmara, além da música do Hino do Estado de Santa Catarina em parceria com o poeta Horácio Nunes Pires. Figura multifacetada e ilustre em seu tempo, foi professor de história e geografia no Gymnasio Catharinense e na Escola Normal. Dedicou-se também à astronomia, publicando artigos



informativos com regularidade no Jornal do Commercio, com o pseudônimo Sufi Júnior. Faleceu precocemente em 1910 aos 56 anos.

Figura 1: Retrato de José Brazilício de Souza



Fonte: Acervo do Arquivo Público do Estado de Santa Catarina

Edição de obras para piano

As partituras para piano de José Brazilício de Souza me foram apresentadas pela primeira vez por sua bisneta, Sueli Sousa Sepetiba, por volta do ano de 2010. A quantidade de obras e a variedade de gêneros musicais me chamou a atenção: valsas, mazurcas, polcas, quadrilhas, schottisches, havaneiras e até um capricho em estilo virtuosístico. O acervo de músicas do compositor foi legado ao filho Álvaro Souza (1879-1939), também músico, e, posteriormente, ao neto Abelardo Souza (1920-1986), que, num gesto de magnanimidade, doou ao Museu Histórico de Santa Catarina um volume encadernado com partituras de José Brazilício, intitulado *Flores Musicais*⁵. O livro com peças manuscritas para piano, inclusive a

⁵ O álbum de músicas tem data de 1883, na capa e na lombada. Entretanto, além das obras de Brazilício há composições manuscritas de seu filho, Álvaro Souza, e de seu neto, Abelardo Sousa, o que indica que a encadernação foi feita em data posterior à data indicada no livro.

do *Hino do Estado de Santa Catarina*, encontra-se em exposição permanente no Museu. Um piano Pleyel que pertenceu a Brazilício também compõe o acervo.

Uma única peça do álbum *Flores Musicais* está assinada e datada (1897) por Brazilício, a valsa *Caridade*, oferecida à quermesse em benefício do Hospital de Caridade da Capital de Santa Catharina. Ainda assim, com base em análise comparativa da grafia do compositor — tanto textual quanto musical —, supõe-se que as demais composições não assinadas sejam de autoria autêntica de Brazilício. Tudo indica que as peças foram registradas em um mesmo caderno, de forma sequencial, embora não seja possível afirmar que estejam dispostas em ordem cronológica.

Figura 2: Autógrafo da Polka 7 de Novembro (início)



Fonte: Flores Musicais: álbum de músicas. Acervo de Museu Histórico de Santa Catarina.

Uma outra coleção de partituras encontra-se atualmente em posse da família Souza. São cópias manuscritas de obras de Brazilício de diversos gêneros e formações instrumentais. No caso das músicas para piano, não há referência ao nome do copista ou à data em que foram produzidas. No entanto, o estilo de grafia evidencia que foram feitas pela mesma pessoa. Não se sabe se essas cópias manuscritas foram supervisionadas por Brazilício.

A seleção de partituras para o presente trabalho inclui 16 composições originais para piano de José Brazilício de Souza. São 4 valsas, 5 polkas, 2 havaneiras, 3 schottisches e 2 mazurkas, no estilo e gosto da segunda metade do século XIX. Embora tenhamos encontrado anúncios (Jornal do Commercio, 1882) de composições de Brazilício à venda no comércio local da então Desterro, inclusive uma mazurca para piano intitulada *Carolina*, tais publicações não foram localizadas. Assim, acreditamos que algumas das peças que integram esta seleção, senão todas, estão sendo editadas pela primeira vez.

O objetivo desta edição é oferecer um texto musical o mais autêntico possível, baseado nas fontes disponíveis e com o mínimo de intervenções. Optou-se por manter a notação original do compositor em passagens onde ela possa servir de inspiração para escolhas interpretativas. Preservou-se, por exemplo, a escrita em “partes” (vozes) de algumas passagens e a ligação de colchetes conforme notado por Brazilício. Alguns aspectos da escrita de época, atualmente em desuso, foram atualizados para os padrões notacionais de hoje.

Todas as músicas constantes desta edição de partituras, com exceção da polka *Esperança*, foram baseadas em fonte primária única, o manuscrito autógrafo do autor. No caso da mencionada polka *Esperança*, na ausência do autógrafo, utilizou-se como fonte exclusiva a cópia manuscrita da obra. A polka *Sympathica* é a única peça que foi preservada nas duas versões e, embora haja pequenas divergências entre o autógrafo e a cópia (indicações de articulação, sinais de repetição e no arranjo de algumas passagens), utilizou-se o autógrafo como fonte referencial principal, a fim de resguardar a autenticidade da obra.

Figura 3: Polka 7 de Novembro (início)



A meu filho José
7 DE NOVEMBRO
Polka

JOSÉ BRAZILÍCIO DE SOUZA
(1854-1910)



Fonte: (SOUZA, 2024. p. 24)

Em algumas passagens dos autógrafos observam-se inconsistências, principalmente no uso de ligaduras, acentos, staccatos e sinais de repetição. Nessas situações, optou-se por intervir editorialmente apenas quando as incoerências comprometeriam a inteligibilidade ou a execução da obra. As intervenções foram indicadas por meio de notas editoriais, com justificativas baseadas em paralelismos internos, isto é, passagens idênticas, similares ou análogas dentro da mesma peça. Quando os acréscimos ou alterações do texto se mostraram menos evidentes, ou quando não prejudicavam a performance, preferiu-se manter a grafia original do compositor. Essa postura editorial equilibra a preservação documental com a clareza interpretativa, sem suprimir os traços históricos da escrita musical oitocentista.

A edição adota, portanto, uma abordagem crítica, embora flexível, sensível às particularidades do repertório e à tradição manuscrita que o sustenta. A fidelidade ao texto de origem não foi compreendida como um exercício de reprodução mecânica, mas como um gesto filológico de mediação entre a historicidade do documento e sua reinserção no presente. As notas críticas visaram documentar todas as decisões editoriais, oferecendo ao leitor elementos



suficientes para compreender e eventualmente questionar as escolhas realizadas. O respeito à autoria, à materialidade das fontes e ao contexto histórico das composições fundamenta a presente proposta editorial, que pretende abrir caminho para novas interpretações e investigações sobre a produção musical de José Brazilício de Souza⁶.

Considerações Finais

A investigação em torno das obras para piano de José Brazilício de Souza permitiu evidenciar tanto a riqueza de sua produção quanto a relevância da crítica textual como ferramenta metodológica aplicada à música. O trabalho demonstrou que, a partir da análise de fontes manuscritas, é possível restituir versões historicamente fundamentadas, capazes de oferecer uma partitura autêntica e, ao mesmo tempo, favorecer a circulação contemporânea desse repertório.

A edição proposta insere-se em um movimento mais amplo de valorização do patrimônio musical brasileiro oitocentista, ainda carente de estudos sistemáticos. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa reafirma a pertinência da edição crítica como gesto de mediação entre documento e performance, evidenciando que não existe texto definitivo, mas sim múltiplas leituras que devem ser analisadas com rigor e transparência editorial. As intervenções realizadas mostram que o trabalho do editor é, antes de tudo, um exercício de equilíbrio entre fidelidade às fontes e clareza interpretativa.

Por fim, este estudo reforça a importância de que repertórios até então negligenciados sejam revisitados e disponibilizados à comunidade acadêmica, aos intérpretes e ao público em geral. A recuperação das obras de Brazilício de Souza não apenas contribui para o conhecimento da história da música brasileira, mas também abre caminhos para novas pesquisas, performances e práticas pedagógicas, reafirmando a atualidade da crítica textual como disciplina interdisciplinar e indispensável à preservação e difusão do patrimônio musical.

Referências

⁶ As partituras editadas das obras de José Brazilício de Souza, bem como as notas editoriais, estão disponíveis no endereço eletrônico: <https://brazilicio.com.br/edicoes/>.



BARBI, M. *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*. Firenze: G. C. Sansoni, 1938.

BÉDIER, J. *A tradição manuscrita do Lai de l'Ombre: reflexões sobre a arte de editar os textos antigos*. Tradução, comentários e revisão: Edson César de Sousa Sobrinho; Arivaldo Sacramento de Souza. Revisão: Ana Maria Bicalho. Salvador: EDUFBA, 2023.

CAMBRAIA, C. N. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FEDER, G. *Music philology: an introduction to musical textual criticism, hermeneutics, and editorial technique*. Tradução de Bruce C. MacIntyre. Hillsdale (NY): Pendragon Press, 2011. (Monographs in Musicology, n. 14).

FIGUEIREDO, C. A. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. 2. ed. rev. [S.l.]: S2 Books, [2021?]. eBook. Disponível em: <https://www.musicasacrabrasileira.com.br>. Acesso em: 17 jul. 2025.

FLORES musicais: álbum de músicas. [S.l.: s.n.], [1883?]. 1 v. Encadernação posterior, contendo composições de José Brazilício de Souza, Álvaro Souza e Abelardo Sousa. Acervo do Museu Histórico de Santa Catarina, Florianópolis.

GREG, W. W. *The rationale of copy-text*. In: McKENZIE, D. F.; McDONALD, Peter D. (Ed.). *The library: transactions of the Bibliographical Society*. 5th series, v. 4, n. 1, p. 19–36, 1950.

GRIER, J. *The critical editing of music: history, method, and practice*. New York: Cambridge University Press, 1996.

LACHMANN, K. *Caroli Lachmanni in T. Lucretii Cari De Rerum Natura Commentarius*. 2. ed. Berolini: Impensis Georgii Reimeri, 1855.

PASQUALI, G. *Storia della tradizione e critica del testo*. 2. ed. Firenze: Le Monnier, 1952.

REIS, V. Perfis a vapor. *O Moleque*, Desterro, 29 mar. 1885. Coluna.

SOUZA, J. B. de. *Obras para piano: valsas, polkas, mazurkas, havaneiras, schottisches*. Edição e organização de Rodrigo Warken. Florianópolis: Rodrigo Warken, 2024. 56 p. ISBN 978-65-01-19163-8. Partituras.

SPINA, S. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

