



Abertura de um jazigo musical: a edição de manuscritos e elaboração de arranjos de obras do compositor Samuel da Fonsêca

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia, Estética Musical e Interfaces (Mídia, Semiótica, Musicoterapia)

Marllon Eduardo Martins Silva

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – music.emsmarllon@gmail.com

Marc Olaf Thiessen

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – marcolaf@gmail.com

Matheus Kenzo Funaki

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – matheusfunaki@gmail.com

Erickinson Bezerra

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – erickinson.bezerra@ua.pt

Resumo. O ineditismo que inebria o *corpus* deste trabalho emerge da manipulação e editoração dos manuscritos das obras do compositor Samuel da Fonsêca (1886-1939). Suas obras adormeceram em sacos plásticos desde sua morte em 1939, e se encontravam na posse de sua filha Inês Fonsêca. Nesta abordagem, através da pesquisa documental e da análise musical, foi possível editar as obras: *Valsa Cecília*, *Quadrilha Assim não vai*, *Chôro Falla Cavaco* e *o Sorrir da Mulher*. Os escritos de Guanais (2016) e de Lima (2018), fundamentam o objetivo de divulgar uma história musical perdida através do tempo. Como resultado desta pesquisa, os autores apresentam arranjos didáticos das obras em tela.

Palavras-chave. Samuel da Fonsêca. Acervo Inês Fonsêca. Edição de partituras. Arranjos didáticos.

Title. *Opening of a Musical Tomb: The Editing of Manuscripts and Preparation of Arrangements of the Works by Samuel da Fonsêca.*

Abstract. The originality that intoxicates the corpus of this work emerges from the manipulation and editing of manuscripts of the works of composer Samuel da Fonsêca (1886-1939). His works have fallen asleep in plastic bags since his death in 1939, and were in the possession of his daughter Inês Fosêca. In this approach, through documentary research and musical analysis, it was possible to edit the works: *Valsa Cecília*, *Quadrilha “Assim não vai”*, *Chôro Falla Cavaco* and *Sorrir da Mulher*. The writings of Guanais (2016) and Lima (2018) support the objective of disclosing a musical history lost through time. As a result of this research, the authors present didactic arrangements of these works.

Keywords. Samuel da Fonsêca. Inês Fonsêca collection. Editing sheet music. Didactic arrangements.

1. Introdução

Foi em Assu, cidade localizada no interior do estado do Rio Grande do Norte, onde nasceu e viveu Samuel Sandoval da Fonsêca (1886-1939). Não há informações precisas a respeito de sua formação, anseios, projetos, realizações pessoais e também por que e como

começou a compor. Sua produção musical permaneceu adormecida por mais de 80 anos desde o seu falecimento em 15 de janeiro de 1939 (GUANAIS, 2016).

Inês Fonseca de Medeiros, filha de Samuel, foi a grande responsável por conservar os manuscritos musicais do compositor, cujo volume chega a contagem de 2697 unidades. Somente em 2007 este material¹ foi doado ao compositor e musicólogo brasileiro Danilo Guanais, o qual realizou a digitalização e catalogação destes manuscritos², batizando todo este material de “Acervo Inês Fonsêca” em homenagem à sua guardiã protetora (GUANAIS, 2016). Além do elevado volume de material, “O conjunto de obras de Samuel “[...]chama a atenção pela grande quantidade de gênero que abarca, tanto no campo explicitamente popular, como o samba e o tango, quanto em gêneros mais rebuscados da época, como os destinados à igreja” (GUANAIS, 2016, p.53). Ao que tudo indica, Samuel era músico versátil fazendo “Música de toda ocasião. Carnaval, festas do padroeiro São João, culto na Igreja, serenata na rua ou uma canção despretensiosa no boteco, Samuel da Fonsêca estava presente com sua arte, enchendo de música os cantos da cidade” (GUANAIS, 2016, p. 27).

A música de Samuel da Fonsêca faz parte da genealogia da música popular urbana norte-rio-grandense, mais especificamente da cidade de Assu, que tem uma tradição e vasta história em torno de sua música. Guanais ressalta a forte tradição da festa de São João na cidade de Assu: “A cidade sempre foi devota de São João Batista, padroeiro e protetor do Assuense. A festa do santo feita lá é a mais antiga do tipo no Brasil” (GUANAIS, 2016, p 30).

O resgate da música do compositor Samuel Fonsêca possibilita um vislumbre do repertório (e em muitos casos dos arranjos) tocados e ouvidos à época, seja durante festividades como o carnaval, seja nas “tertúlias e saraus poéticos que, por tradição, seus habitantes insistem em cultivar em detrimento das condições adversas” (GUANAIS, 2016, p. 15). Trazer à tona a obra musical de Samuel da Fonsêca é dar vida a parte dessa história, é um vislumbre da realidade musical de Assu dessa época.

¹ De acordo com pesquisador, o material inicialmente estava em um grande saco plástico, porém, no decorrer de sua pesquisa o acervo foi se revelando mais extenso, sinalizando que a totalidade do material foi acondicionada em vários invólucros, conforme cita o pesquisador: “O grande saco plástico estava ali na minha frente. Inerte. Pleno de vontade, potência e história[...] Cada vez que eu recebia uma ligação telefônica de Eugênio Medeiros com a notícia do achado de mais um pacote de obras do avô, um misto de exultação e apreensão invadia-me, pelo paradoxo de ver crescer um acervo já maravilhoso, que mereceria mais do meu tempo e dedicação para novas digitalizações, levantamentos e análises. Cada partitura nova, texto, fragmento ou impresso ajudaria a revelar mais fatos sobre Samuel e sobre sua obra” (GUANAIS, 2016, p.49). Ver Guanais (2016) para informações detalhadas a respeito das condições do acervo.

² Todo este material é fruto de um extenso trabalho de recuperação de acervos musicais realizado pelo musicólogo Danilo Guanais em conjunto com a Escola de Música da UFRN.

Todos os manuscritos e demais documentos digitalizados podem ser acessados de maneira gratuita através da página “Acervo Inês Fonsêca” contida no website da EMUFRN (Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte)³.

Com o intuito de trazer vida a este material adormecido, o presente trabalho expõe a edição dos manuscritos: MS0071 ao MS0073, MS0482b, MS1519 e MS1535⁴, detalhadas no *corpus* deste artigo nos tópicos subsequentes. Também é realizada a delineação construtiva das partituras com o memorial descritivo do processo de produção de arranjos com finalidades didático-pedagógicas destas mesmas obras. “É preciso debruçarmos sobre tais criações e encontrar nelas não somente uma história ainda não contada, mas sobretudo, encontrar riquezas composicionais de um músico brasileiro” (LIMA. E.; LIMA E.; 2018, p.3).

2. Valsa Cecília

A partir de depoimentos de sua filha Inês Fonseca, foi possível inferir que Samuel celebrou seu casamento com Cecília Soares Filgueira entre os anos 1920 e 1921. Entretanto, especula-se que esta união já se anunciava desde março de 1916 quando Samuel compõe a *Valsa Cecília* em homenagem àquela que seria a sua futura esposa (GUANAIS, 2016).

A *Valsa Cecília* foi escrita originalmente para piano solo e sua forma é constituída de três grandes seções distintas (A-B-C). Seu material melódico é predominantemente tonal e apresenta-se sob a forma de pequenas frases sem amplo desenvolvimento motivico e temático. O discurso harmônico ocorre através da recorrente reiteração das funções dominante e tônica. De maneira geral, a “[...]obra de Samuel Fonsêca é construída sobre um conjunto de gêneros tradicionais da música ocidental oitocentista, romântica, reflexo provavelmente de sua formação musical baseada numa influência européia” (GUANAIS, 2016, p.51). O Exemplo 1 abaixo ilustra um fragmento da edição da partitura da *Valsa Cecília*, realizada a partir do manuscrito autógrafos do compositor.

Para dar vida à *Valsa Cecília*, além do trabalho de edição da partitura, realizou-se a confecção de um arranjo inédito⁵ (Exemplo 2). Com o intuito tanto de ressaltar um caráter mais intimista para a valsa como estimular uma maior fluidez na repercussão e execução deste repertório na contemporaneidade, optou-se pela escolha da clássica e consagrada formação de quarteto de cordas como instrumentação.

³ Disponível para acesso em: <<https://jobim.musica.ufrn.br/institucional/academico/pesquisa/samuel-fonseca>> Acesso em: 22 mai 2021.

⁴ Numeração utilizada por Guanais (2016) na catalogação dos manuscritos no acervo Inês Fonsêca.

⁵ Os arranjos poderão ser solicitados através do e-mail dos autores da presente abordagem.

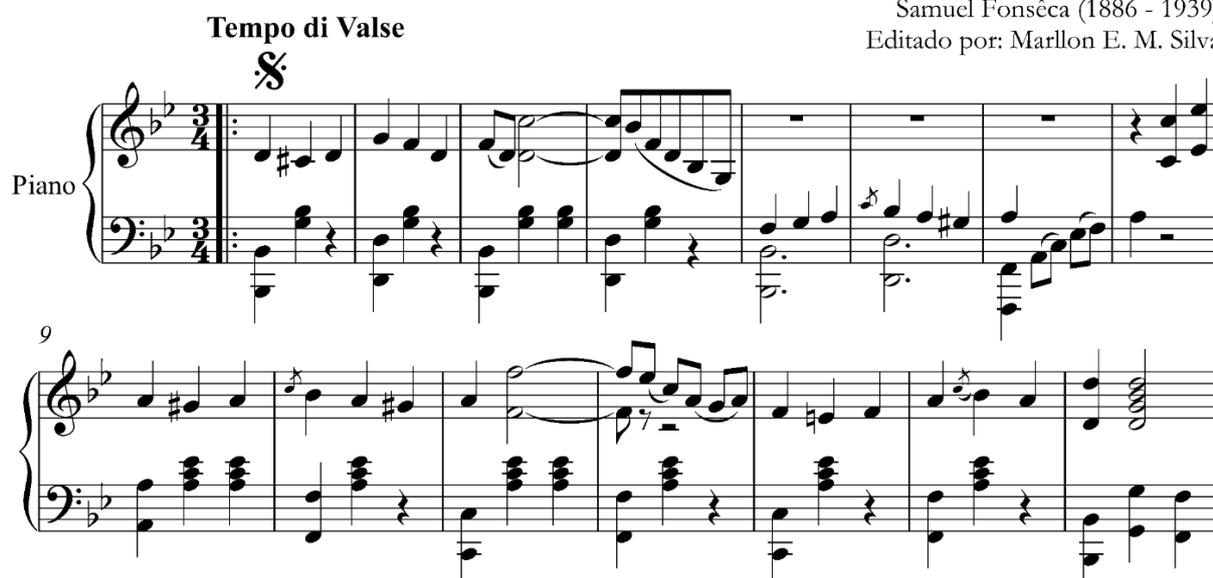
O arranjo pautou-se majoritariamente na conservação das principais características da composição original (melodia, discurso harmônico, acompanhamento e linhas melódicas do baixo). Todavia, apesar da aparência superficial de apenas uma “nova roupagem” para a composição, há sempre espaço para a introdução de novas idéias, contracantos, acompanhamentos e melodias, pois o arranjo é essencialmente um processo criativo (GUEST, 1996). Não há indicação de andamento no manuscrito original, entretanto, devido à natureza afetiva sugerida pelo título e ao caráter rítmico das valsas, sugere-se a execução com a marcação de semínima em aproximadamente 153 bpm.

Valsa Cecília

MS0071 - MS0073

Samuel Fonsêca (1886 - 1939)
Editado por: Marllon E. M. Silva

Tempo di Valse



Exemplo 1: Fragmento musical contendo os 15 primeiros compassos da *Valsa Cecília* de Samuel da Fonsêca. Edição realizada a partir dos manuscritos originais do compositor.

O arranjo também foi estruturado visando a sua acessibilidade para instrumentistas com grau técnico moderado. Com esta proposta didático-pedagógica em mente, o arranjo destina-se principalmente a estudantes que almejam refinar a prática de música de câmara. Para tal, evitou-se a inserção de passagens de cunho virtuosístico, primando pela construção de texturas que possibilitem um amplo diálogo entre os instrumentos — característica inerente e inevitável em uma escrita para quarteto de cordas. De forma sintética, apesar do caráter contrapontístico de algumas passagens, a textura predominante no arranjo é a homofônica do tipo melodia acompanhada, ocorrendo esta com a constante alternância entre as funções

desempenhadas pelos instrumentos durante todo o arranjo. O Exemplo 3 abaixo ilustra algumas destas principais características descritas.

Valsa Cecília
para Quarteto de Cordas

Samuel Fonsêca (1886 - 1939)
Arranjo: Marllon E. M. Silva

Tempo di Valse



The musical score is for a string quartet (Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello) in 3/4 time, B-flat major. It begins with a key signature change from B-flat major to E-flat major. The tempo is marked 'Tempo di Valse'. The score includes dynamics such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco). The first system shows measures 1-5, and the second system shows measures 7-11. The score is arranged for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello.

Exemplo 2: Fragmento musical contendo a grade com os 13 primeiros compassos do arranjo para Quarteto de Cordas da obra *Valsa Cecília* de Samuel da Fonsêca.



Exemplo 3: Fragmentos musicais contendo quatro diferentes texturas utilizadas no arranjo da *Valsa Cecília* para Quarteto de Cordas. a) Diálogo entre Violinos I e II com textura em bloco à duas vozes. b) Diálogo entre Violino I e Viola com textura em bloco à duas vozes. c) Textura do tipo coral a 4 vozes. d) Textura em bloco a 4 vozes.

Assim sendo, espera-se que a partir dos dois procedimentos descritos nesta seção: edição da partitura tendo como base o manuscrito original do autor e a confecção de um arranjo com fins didáticos, a *Valsa Cecília* enfim possa viver após permanecer relegada ao esquecimento por mais de cem anos.

3. Choros

Na vasta relação de obras do compositor Samuel da Fonsêca constam 15 peças musicais atribuídas ao estilo choro. O próprio compositor assinala as peças com esse nome, com as ocasionais variações chouro e chôro. No presente artigo, desenvolver-se-á uma narrativa em torno do processo de transcrição e arranjo de dois desses choros, a saber: *Chôro Falla Cavaco* (MS1519) e *Chôro O Sorrir da Mulher* (MS1535). Entretanto, realizou-se o procedimento de transcrição e arranjo de todos os choros presentes no acervo Inês Fonseca. Para tanto, fez uso do que chamou de “método cebola” que consistiu em fazer as transcrições e os arranjos por fases (ou camadas); primeiramente a transcrição fidedigna de todas as linhas melódicas. Em seguida, a adição de harmonia tonal e funcional a todas as peças, a partir da análise dos conteúdos melódicos que de forma geral são tonais. A fase seguinte foi a de especificar o sentido didático-pedagógico de cada arranjo, trazendo desafios diferentes para

cada peça. Em todos os arranjos o acordeom⁶ aparece, seja como instrumento solista ou de acompanhamento.

Uma das vantagens de se escrever para acordeom consiste na característica “completa” da escrita: constam na partitura a melodia, a harmonia (ritmo harmônico) e a linha do baixo, possibilitando uma leitura muito completa dos aspectos musicais por conjuntos das mais diferentes formações⁷.

A: Chôro Falla Cavaco

O processo de transcrição deste choro foi simples em decorrência da escrita limpa e clara do compositor. Ocasionalmente não fica claro se as notas são colcheias ou semicolcheias mas sempre que isso ocorre, o contexto do compasso elucida a questão. As únicas figuras musicais que inspiraram dúvida, foram as três apogiaturas dos compassos 18; 20 e 22 no original. O arranjo foi escrito para acordeom solo. O manuscrito constitui-se de apenas uma melodia e nada mais. Esta melodia é estritamente tonal e nesse sentido, o arranjo preserva uma harmonia dentro dos moldes tonais e da linguagem do choro.

A partir dos compassos 15 e 16 do original, foi criada uma introdução, copiando a melodia em cima de uma cadência II-V-I para estabelecer a tonalidade de Dó Maior. Em praticamente toda extensão da peça foi usado um ritmo (ou clave) na mão esquerda muito característico do choro e de fácil execução ao acordeom (Exemplo 4). No compasso 10 do arranjo, foi inserida uma pequena cadência muito idiomática do choro: IIIb° - ii – V7; na tonalidade de Dó maior e com extensões: Eb° - Dm7 - G7(13b).

Nos compassos 6; 14; 39 a 44, foi utilizado um recurso que consiste em realizar complementos da harmonia com a mão direita, ou seja, a mão direita toca em duas camadas: a melodia e o complemento harmônico (Exemplo 4)

⁶ Para o presente artigo adotou-se a grafia *acordeom*, entretanto *acordeon* e *acordeão* também estão corretos. No Brasil o instrumento também é chamado de *sanfona* ou *gaita*.

⁷ Existem particularidades no que diz respeito à escrita dos baixos do acordeom. Nos acordeons de 120 baixos existem 6 fileiras de botões, sendo as duas primeiras relativas às notas "soltas" de baixo e as quatro outras fileiras relativas às tríades prontas, a saber: maior, menor, sétima dominante e sétima diminuta. A grosso modo, a pauta da clave de fá é dividida ao meio. Notas escritas abaixo da terceira linha da clave de fá (ou seja abaixo do ré 2) representam as notas do baixo, notas escritas acima da terceira linha representam as tônicas das tríades prontas. Nos arranjos abordados no presente artigo, o autor optou pelo uso de cifras dada sua universalidade e inteligibilidade.



Exemplo 4: fragmento musical do *Choro Falla Cavaco* contendo o ritmo harmônico característico do choro na mão esquerda (compassos 11 a 13) e a mão direita arranjada em duas camadas, melodia e complementos harmônicos (compasso 14).

Foram criadas terminações para a sessão B; na casa 2 uma cadência através do acorde de C7, dominante da tonalidade da sessão C, Fá maior. Na sessão C também foram criadas terminações, sendo que na casa 2 aparece o acorde de G7, caracterizando o movimento cadencial para retornar à sessão A, na qual a tonalidade é a de Dó Maior. Outro recurso utilizado foi o de harmonização da melodia através de blocos. Tal recurso está presente nos compassos 31 a 35, criando diferenças na densidade do discurso musical.

É um arranjo de nível intermediário, que oferece alguns desafios técnicos para o executante, sendo o mais proeminente as melodias nos baixos. Tal aspecto faz referência à maneira de se tocar choro no violão de 7 cordas. A forma da música é: intro ABCA.

B: Chôro O Sorrir da Mulher

O processo de transcrição deste choro também não apresentou dificuldades, uma vez que foi escrito de forma clara e inteligível. No que diz respeito ao arranjo, buscou-se explorar as possibilidades do acordeom enquanto instrumento de acompanhamento, na formação de duo (flauta e acordeom).

A introdução foi criada com base num clichê cromático presente na melodia original (compasso 18 do arranjo). Optou-se por fugir um pouco da linguagem tradicional do choro, trazendo referências de outras linguagens da música popular brasileira, por exemplo o samba e a bossa nova. Uma das referências para isto foi a música “Coisa Nº 10” de Moacir Santos. A harmonização da melodia conta com uso de acordes “sub V” e empréstimos modais, além dos acordes mais óbvios do campo harmônico de Dó (sessão A) e Fá (sessão B). A parte da flauta de um modo geral segue a melodia original, a parte do acordeom, por sua vez, possui mais variedade de textura e densidade. Para tanto, foram utilizadas diversas técnicas.

Na sessão A, a mão esquerda executa notas de baixos somente (sem as tríades prontas), sendo complementada por acordes com várias extensões na mão direita. A sessão B

começa com um pequeno “solo” de acordeom, a mão direita executa a melodia e a esquerda faz o acompanhamento. Nesta sessão aparece um recurso muito utilizado na música popular brasileira para acordeom; a junção de tríades prontas com notas de baixo que não são as tônicas destas tríades. Por exemplo no compasso 28, a tríade de Sí bemol maior com o baixo em sol, resultando no acorde de Sol menor com sétima (Exemplo 5). Outro recurso utilizado foi o uso da mão direita para adicionar extensões aos acordes, como acontece no compasso 32, a mão esquerda faz o acorde de Mi Bemol com sétima e a mão direita complementa o acorde com as extensões: 7^a (repetida), 9^a, 11^a aumentada e 13^a (Exemplo 5).



The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 29, features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Chords are indicated below the bass staff: Gm, Gm/Bb, F/A, Abdim, BsG, and Db7. The second system, starting at measure 30, continues the melodic and rhythmic patterns. Chords indicated are Fdim, F, Cm6, and Eb7. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'f' and 'mf'.

Exemplo 5: fragmento musical do *Chôro O Sorrir da Mulher*, no compasso 29 a tríade de Sí bemol maior com o baixo em sol, resultando no acorde de Sol menor com sétima, no compasso 32 o acorde de Eb7 com demais extensões na mão direita.

Ainda na sessão B, foi criado um *interplay* entre flauta e acordeom, através de contracantos e melodias em terças e sextas. A parte do acordeom está toda escrita por extenso, entretanto as partituras são providas de cifras para possíveis releituras e diferentes execuções, bem como para leitura e execução em conjuntos com mais instrumentos (característica do gênero e da música popular em geral).

A forma da música não consta no original, entretanto como o choro só tem duas partes (A e B), criou-se um B com variações enquanto a seção A é sempre igual. Forma: AAB B' AAB B'

4. Quadrilha “Assim não vai”

Fazendo a cidade aquecer ainda mais, a quadrilha *Assim não vai* fazia parte de tantas outras compostas por Samuel da Fonsêca para serem executadas e dançadas na época da festa de São João (GUANAIS, 2016). Nos manuscritos originais do compositor, são três as peças que compõem as *Diversas Quadrilhas*, sendo *Assim não vai* uma delas. Com o caráter característico de festa e dança, esse gênero musical utiliza-se de uma linguagem musical simples e marcada pela repetição.

Durante a edição da peça, foram encontradas algumas incoerências de notação na partitura original. Um exemplo disso ocorre logo no início, onde nota-se oito colcheias compondo um mesmo compasso de fórmula dois por quatro (2/4), conforme mostra o Exemplo 6. Tendo em vista a importância do cuidado de preservar a autenticidade artística do compositor, foi avaliado a rítmica de caráter ágil da peça e o idiomatismo das quadrilhas compostas por Samuel para, desta forma, optar-se por dobrar as figuras rítmicas das oito colcheias do primeiro compasso, passando a se tornarem oito semicolcheias.



Exemplo 6: Trecho contendo o primeiro compasso da quadrilha *Assim não vai* de Samuel da Fonsêca. A esquerda, fragmento retirado diretamente do manuscrito original do autor para a obra, e a direita a edição deste mesmo trecho.

Com o objetivo de tornar a peça atrativa e acessível, aliado à proposta de reavivar o trabalho musical adormecido de Samuel da Fonsêca com o público-alvo de estudantes de música, ou seja, tendo em vista um discurso didático, o piano solo foi escolhido como instrumentação do arranjo de *Assim não vai*. Apesar disso, a fluidez e o caráter dançante e ágil das quadrilhas não foram deixados de lado, sendo, desta forma, o arranjo pensado para pianistas de nível técnico intermediário.

Foram alterados poucos aspectos do manuscrito após a edição, e, uma vez que este consiste em apenas uma melodia sem acompanhamento, buscou-se seguir outros exemplos de quadrilhas do próprio compositor, que foram editadas por Lima e Lima (2018), para compor o acompanhamento rítmico do arranjo de “Assim não vai” para piano solo.

Assim não vai

Samuel da Fonsêca

Arranjo: Matheus K. Funaki



The musical score is written for piano solo in 2/4 time, with a tempo of 80 beats per minute. It begins with a repeat sign and a dynamic marking of *mf*. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. The score includes a 'To Coda' section at the end, marked with a first ending bracket.

Exemplo 7: Fragmento musical contendo os primeiros oito compassos do arranjo para piano solo de “Assim não vai” por Samuel da Fonsêca.

Espera-se que, desta forma, *Assim não vai*, juntamente com outras quadrilhas e demais peças de Samuel da Fonsêca, enriqueça o repertório da música no Brasil.

5. Considerações finais

Através das edições dos manuscritos e dos arranjos abordados, existe a possibilidade de se dar vida à obra de Samuel da Fonsêca. Dando-lhes novas roupagens, cria-se um material inédito e ampliam-se as possibilidades de acesso à música. Com isso, se revela uma pequena parcela da vida e obra de um compositor, mas convoca para a sua possível inserção ao âmbito acadêmico-musical. Como expusera Guanais: "De toda maneira a história tende a se perder. Ela precisa do olhar atento e cuidadoso do próximo para permanecer." (GUANAIS, 2016, p. 19)

A descoberta do gigantesco acervo musical de Samuel da Fonsêca é prova latente de que muito do que chamamos de “história da música brasileira” não nos foi contada. Quantos compositores não estão esquecidos, adormecidos em acervos perdidos em porões ou debaixo de grossas camadas de poeira?



Referências

- FONSÊCA, Samuel da. Acervo Inês Fonsêca. Disponível em:
<https://www.musica.ufrn.br/institucional/academico/pesquisa/samuel-fonseca>. Acesso em: 16, jun. 2021.
- GUANAIS, Danilo. A cidade e o artista: a vida e a obra de Samuel da Fonsêca. Natal: EMUFRN, 2016.
- GUEST, Ian. Arranjo: Método Prático (incluindo revisão dos elementos da música). 2^a ed. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1996
- LIMA, Erickinson Bezerra de; LIMA, Erickaline Bezerra de. Quadrilhas Progresso, para piano solo de Samuel Fonsêca: e a divulgação de um acervo musical adormecido. Revista Vórtex, Curitiba, v.6, n.1, 2018, p. 1-9. Disponível em :
<<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/issue/view/135>> Acesso em 22 mai 2021.