

Andinas N.3 (Puna) de Rufo Herrera: o processo de construção de uma edição de performance culturalmente informada

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: SA5 - PERFORMANCE MUSICAL

Giuliano Coura
UFMG
giulianocoura@gmail.com

Flavio Barbeitas
UFMG
flatb@gmail.com

Resumo. Rufo Herrera é um compositor argentino, residente há mais de 50 anos no Brasil. Sua produção musical é extensa com peças para diversas formações instrumentais, desde instrumentos solistas até orquestra, incluindo ballets e óperas. Um recorte relevante dessa produção é dedicado ao violão e outros instrumentos de cordas dedilhadas, sendo este o caso de *Andinas N.3 (Puna)*. A peça foi originalmente escrita para viola caipira sob encomenda de Marcus Ferrer e teve adaptação para violão feita durante a pesquisa de doutorado em andamento. A presente comunicação mostra o tratamento do manuscrito para o desenvolvimento de uma edição de performance por meio de três exemplos comentados. O processo se fundamenta no conceito de *performance culturalmente informada*, (Foschiera e Barbeitas, 2021), em entrevistas com o compositor e com o dedicatário da peça, Marcus Ferrer, além de dados biográficos da vida e obra de Rufo Herrera. Já a visão crítica do processo de edição é amparada em autores como Araújo (2017), Grier (1995) e Sans (2016), que refletem sobre a postura crítica do editor durante o processo de edição de uma partitura. Ao final desse trabalho acreditamos que conseguimos enfatizar e valorizar as informações de caráter cultural inspiradoras da peça.

Palavras-chave. Rufo Herrera, violão, música latino-americana, música brasileira, edição de performance.

Title. *Andinas N.3 (Puna) by Rufo Herrera: The Process of Building a Culturally Informed Performance Edition.*

Abstract. Rufo Herrera is an Argentine composer who has lived in Brazil for over 50 years. His musical output is extensive, with pieces for various instrumental combinations, from solo instruments to orchestra, including ballets and operas. A significant section of his output is dedicated to the guitar and other plucked string instruments, such as *Andinas N.3 (Puna)*. The piece was originally written for "viola caipira" on commission by Marcus Ferrer and was adapted for guitar during my ongoing doctoral research. This paper shows the treatment of the manuscript for the development of a performance edition through three commented examples. The process is based on the concept of culturally informed performance (Foschiera and Barbeitas, 2021), interviews with the composer and the dedicatee of the piece, Marcus Ferrer, as well as biographical data on the life and work of Rufo Herrera. The critical view of the editing process is supported by authors such as

Araújo (2017), Grier (1995) and Sans (2016), who reflect on the editor's critical approach during the process of editing a score. At the end of this work, we believe that we have managed to emphasize and enhance the cultural information that inspires the piece.

Keywords. Rufo Herrera, Classical Guitar, Latin-American Music, Brazilian Music, Performance Edition.

Introdução

A trajetória musical de Rufo Herrera é de uma amplitude admirável e falar dela em um pequeno espaço é um desafio. Neste ano de 2023, no dia 1º de agosto, o compositor completou 90 anos de vida, mais de 80 deles dedicados à música. Do bandoneonista prodígio – nascido em Río Primeiro, pequeno distrito de Córdoba, Argentina – ao virtuoso instrumentista atuante na cena dos cafés concerto e orquestras de tango em Buenos Aires, Herrera afirma que sempre sentiu a necessidade de se expressar através da música, o que ocorreu, primeiramente, com o bandoneón e mais tarde pela composição. Em sua juventude, o compositor buscou estudar música formalmente no conservatório de Buenos Aires, onde cursou por um ano violoncelo com o professor Roberto Lisón e teve contato com teorias de composição e arranjo. Porém, o momento histórico de seu país, juntamente com o desejo de se aperfeiçoar como compositor, o impulsionaram a um périplo pelos países latino-americanos. A única ideia concreta dessa viagem era ir, de país em país, até o México para estudar composição na conceituada universidade da capital. Contudo, alguns anos depois, o compositor acabou por desembarcar em São Paulo. De sua saída da terra natal até o presente momento, se passaram mais de 50 anos, todos dedicados à música: ao bandoneón, à pedagogia e à composição. Como compositor, produziu obras de variados gêneros e para diversas formações, de peças orquestrais, óperas, concertos para instrumentos solistas a trilhas sonoras para teatro e cinema.

Herrera tem transitado por vários estilos e técnicas composicionais. Na década de 1970, integrou o célebre Grupo de Compositores da Bahia, liderado pelo suíço Ernst Widmer, dedicando-se à música experimental. Na mesma década, nos anos de 1976, 1977 e 1979, ministrou oficinas de composição intermídia nos Festivais de Inverno de Ouro Preto, evento de suma importância para a divulgação, implantação e fomento da música do século XX no estado de Minas Gerais (LOVAGLIO, 2010). A sua participação nessas edições do Festival marca o início de um vínculo profissional e afetivo com Minas Gerais. Concomitantemente, inicia-se a sua aproximação da Fundação de Educação Artística (FEA), importante instituição de ensino de música de Belo Horizonte. Consolidadas essas conexões, decorreram projetos marcantes

para o ensino e difusão da música contemporânea do estado, como as quatro edições do Encontro de Compositores Latino-Americanos (1986, 1988, 1992 e 2006), e as seis edições dos Ciclos de Composição Contemporânea (1984 a 1990), eventos realizados pela FEA que contaram com Herrera entre seus idealizadores. A partir do final da década de 1980, o compositor buscou uma reaproximação com as músicas tradicionais e populares latino-americanas. Desse período em diante, ele retoma mais intensamente a sua atuação como bandoneonista, apresentando-se frequentemente a solo ou à frente da orquestra, compondo e arranjando. Dois exemplos de destaque de sua atuação são a contribuição para a Orquestra Experimental da UFOP¹, com a criação de arranjos e composições originais, e o trabalho do Quinteto Tempos, seu grupo instrumental que conta com 4 álbuns de excepcional qualidade.²

Neste trabalho, vamos nos restringir a um recorte de sua biografia que compreende a saída do compositor da Argentina, e o início de sua jornada pelos países latino-americanos, entre 1958 e 1959, momento histórico em que seu país passava por forte crise sociopolítica devido ao golpe militar de 1955, que abalou e passou a perseguir o movimento cultural do tango e as figuras a ele ligadas. À época, o gênero era uma manifestação cultural muito ligada à corrente política deposta, o peronismo. O fechamento de estabelecimentos, como cafés e orquestras, ocasionou uma massiva crise no setor cultural, e o desemprego de trabalhadores direta ou indiretamente ligados à cena do tango era gigantesco. Esse e outros motivos levaram à sua saída da Argentina e à viagem por países do continente sul-americano, acompanhado por um grupo de amigos: um casal de bailarinos, um violinista e um violoncelista.

A chegada do grupo à região do noroeste argentino, mais precisamente às províncias de Salta e Jujuy – uma Argentina bem distinta da mais conhecida região portenha –, proporcionou a Herrera experiências que tiveram impacto direto em sua vida, tanto em termos pessoais quanto artísticos. Essa região da Argentina conta com forte presença da cultura andina e de povos originários, como a dos *Aimarás*, povo com o qual o compositor conviveu por cerca de um ano (Coura, 2021, p.111). O admirável histórico de lutas e a resistência secular dos *Aimáras* contra a dominação – desde as tentativas de subjugação pelo império Inca até a colonização espanhola –, possibilitaram-lhes a preservação de língua, escrita, costumes e cultura, e motivaram um afeto especial de Herrera para com esses indígenas.

¹ Projeto que foi rebatizado e atualmente é a Orquestra Ouro Preto.

² A discografia de Rufo Herrera pode ser acessada e ouvida pelo site oficial do compositor. Disponível em: <http://rufoherrera.com/discografia/>. Acessado em: 01 de jul. 2023.

Nesta comunicação pretendemos demonstrar como todo um conjunto de dados e informações – incluindo relações geográficas e culturais – pode, de algumas formas, se espelhar no texto da partitura e ajudar a fundamentar decisões do que se pode denominar uma edição de performance culturalmente informada. A inspiração para esse modelo de edição vem da absorção do conceito de *performance culturalmente informada*, criado por Foschiera e Barbeitas, que aborda o tratamento de informações de caráter cultural imprescindíveis para a compreensão e interpretação de um repertório concebido em locais e culturas diferentes ou distantes de onde se situa o performer.

A peça *Andinas N.3 (Puna)* foi composta para viola caipira com a afinação "Rio Abaixo"³, mas é possível considerá-la integrada ao ciclo de composições de Herrera para violão, por conter diversas similaridades com as obras escritas originalmente para esse instrumento. Na edição de performance, busco incluir na partitura informações técnicas, adaptações idiomáticas para o violão, informações acerca do contexto cultural que inspirou o compositor e que é comunicado na obra.

Informações geográficas e culturais

A primeira informação de grande relevância cultural está presente no título da peça *Andinas N.3 (Puna)*, possivelmente uma série de sete peças escritas para variadas formações⁴ em homenagem à região dos Andes. Já o subtítulo “*Puna*” se refere a ecorregião de Puna do Atacama (Figura 1), que abrange parte do território das províncias de Salta e Jujuy, na Argentina.

³ "Afinação Rio Abaixo na viola tem as ordens afinada em (da 1ª a 5ª) Sol, Ré, Sol, Si e Ré.

⁴ Ainda não é possível contar com um catálogo de obras do compositor, porém, muitas composições partituras foram doadas por Herrera para o acervo da Fundação de Educação Artística. Recentemente, esse acervo foi objeto de pesquisa de pós-doutorado, realizado na UFMG, do professor e compositor Guilherme Paoliello, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), mas ainda não publicado. Para nossa apreciação, segue o link da performance da peça *Andinas N.7*, feita pela Orquestra Flutuar e realizada na sala Sergio Magnani, em 2012. Disponível em: [04 Trens para Flutuar - Andinas n°7-077 - Rufo Herrera - YouTube](#) . Acessado em: 27 de jun. 2023.

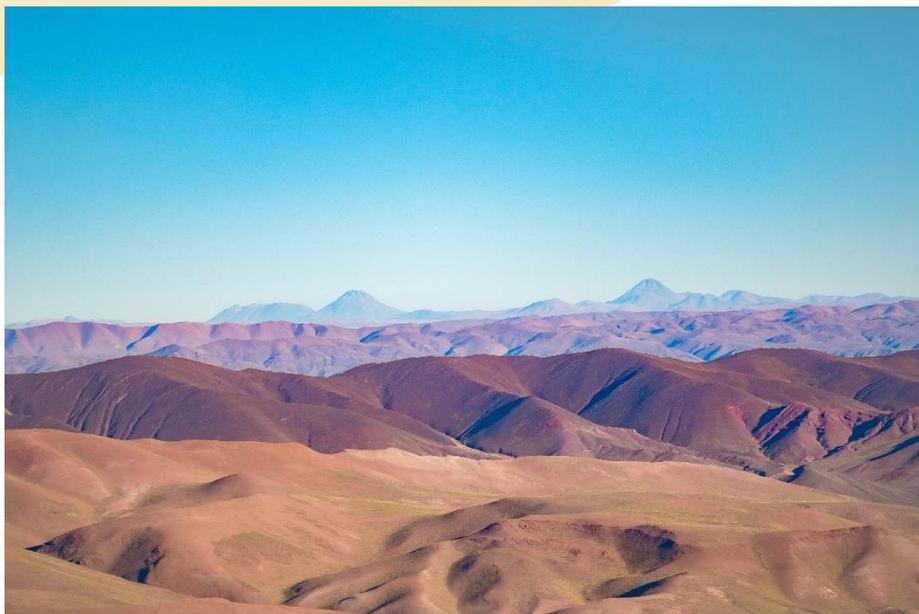


Figura 1 - Foto da região da Puna do Atacama

Fonte: Site Adobe Stock - <https://stock.adobe.com/br/>

A geografia sempre foi uma inspiração para o compositor, suas experiências pessoais em diferentes ambientes e países por onde passou são relatadas como fomento de seu processo de composição. Em um trecho da entrevista concedida a seu amigo de Quinteto Tempos, o contrabaixista Fernando César Santos (2005), pode se perceber como essa experiência, geográfica e cultural, ainda é presente nas reminiscências do compositor e em obras como *Andinas N.3*:

...quando eu andava por lugares isolados desses países, por esses interiores, no meio dos índios, por lugares assim, eu ouvia uma *quena* (um dos instrumentos principais da cultura Inca) tocar, assim há 5 km e o harmônicos me penetravam na carne. Quando eu ouvia um tambor, uma caixa, a quilômetros de distância, no meio da noite e você estava andando por uma estrada e ia se aproximando. Você ouvia alguns harmônicos assim, que o vento trazia e tum, tum, você se aproximava e isso tinha levado horas talvez. Eram distâncias por estradas no meio da serra, no planalto, na Bolívia, no Peru, no norte da Argentina. Eu começava a perceber a voz de alguém que estava cantando uma baguala por exemplo. (começa a cantar uma canção ancestral). E seguia esse tom e você tinha andado mais trinta minutos e ouvindo mais de perto e reconhecendo que era uma voz humana, que era um índio que estava cantando e tinha passado uma hora, talvez, que você tinha ouvido isso e vinha se repetia exatamente. E isso cada vez te arrepiava mais. Então ali é que nasce o negócio a que podemos chamar Minimalismo na música. É na repetição, mas não na repetição vazia. É a repetição cheia. A repetição que está carregada de sentido de conteúdo, de sentimento, de emoção, de harmônicos, de frequências. (SANTOS, 2005, p.49)

Também podemos constatar a presença das tradições musicais e culturais andinas, através das referências ao *canto con caja*⁵, prática ancestral proveniente do império Inca, em que as canções são acompanhadas pelo instrumento de percussão, a *caja chayera* (Figura 2), bastante popular na região do noroeste argentino e em países vizinhos como Bolívia, Chile e Peru.



Figura 2 – Foto de uma caja chayera

Fonte: Site *Argentina On the Go* - <https://argentinaonthego.com/en/argentina-a-vast-and-musical-country/>

Por fim, acreditamos que há também a evocação do *charango* (Figura 3), cordofone de 10 cordas bastante usado nas músicas populares das regiões andinas. Em um passado recente, a construção do fundo de sua caixa de ressonância era feita utilizando o casco de tatu. Hoje os modelos são mais populares são de madeira escavada (modelo boliviano) ou com uma caixa acústica similar à do violão (modelo peruano).

⁵ Um pouco mais sobre essa tradição pode ser visto no programa do canal argentino *Televisión Pública* “El origen de las espécies”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CpzC59ErKR4> . Acessado em 19/05/2023.



Figura 3 - Fotografia de um charango quirquincho, feito com casco de tatu

Fonte: Site Straordinaria - http://www.straordinaria.ch/taller/planos/Quirquincho_Clormann_2014/

Contexto de criação de *Andinas N.3 (Puna)*

A peça foi composta sob encomenda de Marcus Ferrer⁶, na ocasião da pré-produção do que viria a ser seu álbum solo “Violas em Concerto”, do ano de 2009 (Figura 4), projeto apoiado pela PETROBRAS e que teve como um dos objetivos, além da gravação, patrocinar a criação de novas peças solo para o repertório da viola caipira de dez cordas. Ao todo, o álbum contou com doze peças inéditas de nomes consagrados da composição brasileira. Além de Herrera – cujo trabalho Ferrer (2023) conheceu por conta da atuação do compositor junto ao Grupo de Compositores da Bahia – fazem parte dessa seleção Edino Krieger, Jorge Antunes, Roberto Victório, Pedro Velasco, Roberto Velasco, Marisa Rezende, Eli-Eri Moura, Edson Zampronha, Marcos Lacerda, Maurício Dottori e Frederico Richter.

⁶ Vídeo que contém mais detalhes sobre a vida e carreira do músico <https://musica.ufrj.br/presente-aqui-de-casa/583-presente-aqui-de-casa-marcus-ferrer>. Acessado em 25/05/2023.

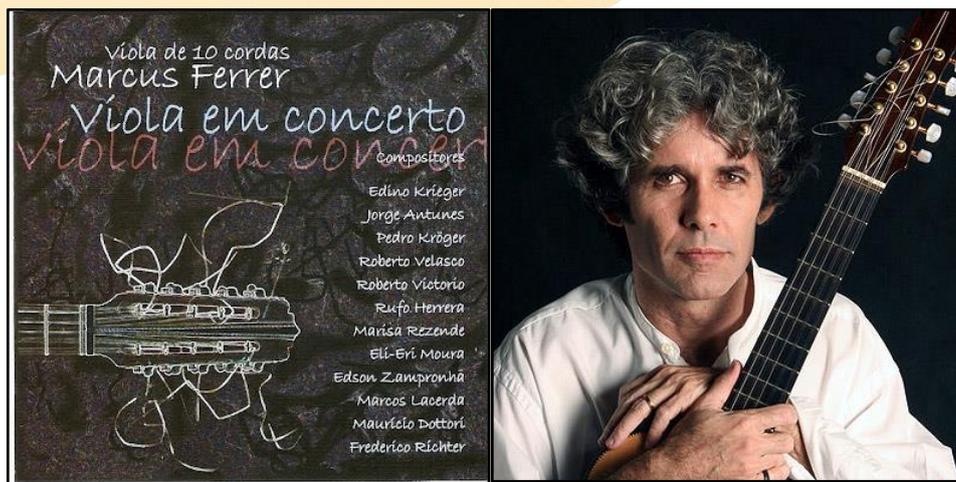


Figura 4 – Foto a direita da capa do álbum "Viola em concerto", e foto a esquerda o retrato do músico Marcus Ferrer

Fonte: capa do álbum: <https://camusufmt.blogspot.com/2009/12/marcus-ferrer-lanca-cd-viola-em.html> e retrato de Marcus Ferrer em <https://musicabrasilis.org.br/compositores/marcus-ferrer>

A pesquisa de doutorado em curso se depara com uma base de dados e bibliográfica quase inexistente sobre a obra musical de Herrera e, como apontado por Boni e Quaresma (2005), a entrevista estruturada é uma ferramenta metodológica bastante útil para coletas de informações qualitativas nas pesquisas sociais, algo de grande importância aqui.

A entrevista com Ferrer, por exemplo, trouxe à tona elementos muito importantes para se analisar a escrita para viola do compositor, e foi de suma importância para a tomada de decisões na adaptação da peça para o violão. Além da entrevista, o músico cedeu fotos da partitura usada na época da gravação, a qual contém anotações musicais – expressão, dedilhados, recursos e soluções usados para gravar determinados trechos. Além disso, o material contribuiu para entender um pouco melhor o processo de pesquisa e execução das gravações, além de colher as impressões de Ferrer sobre *Andinas N.3 (Puna)*. Por exemplo, o músico explicou que, dado o prazo de execução do projeto e o grande volume de gravações, o seu contato com Herrera e com a maioria dos compositores, se deu exclusivamente por meio de e-mail e ligações. Por um lado, esse recurso tecnológico permitiu a confecção de um projeto a nível nacional, mas, por outro, como havia compositores de todo país, foi inviável o processo de revisão das obras com eles, fato que explica, no repertório do disco, a presença de trechos que possuem problemas de exequibilidade, como o que veremos a seguir. Os compassos 18 a 21 de *Andinas N.3 (Puna)* não são exequíveis na viola com a afinação “Rio abaixo”. A imagem é um recorte da partitura usada na gravação e contém observações feitas na época. Destacamos

em vermelho a marcação de Ferrer a lápis (“2 canais”), relativa à solução de execução que o músico encontrou para gravar o trecho.

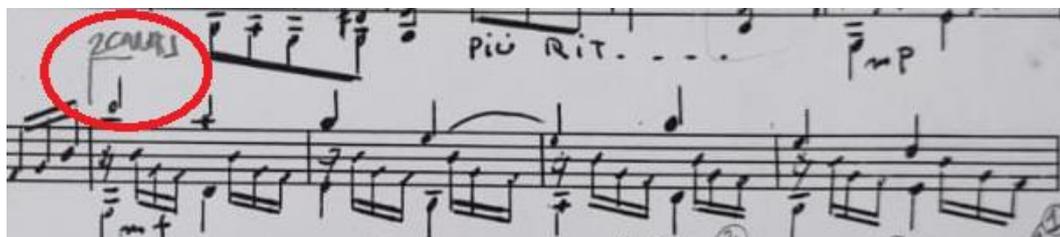


Figura 5 – Foto do manuscrito nos compassos 18 a 21, de *Andinas N.3* e disponibilizado pelo músico
Fonte: Próprio autor (2023)

Assim, a utilização de duas pistas separadas possibilitou gravar os arpejos em um canal e a melodia em outro, e é importante assinalar que essa solução não foi aplicada somente à composição de Herrera, mas também em outras faixas que compõem o álbum. Ferrer (2023) ressalta que *Andinas N.3 (Puna)* contém trechos idiomáticos para viola que soam muito bem no instrumento, como o do trecho a seguir (Figura 6), compassos 49 a53.

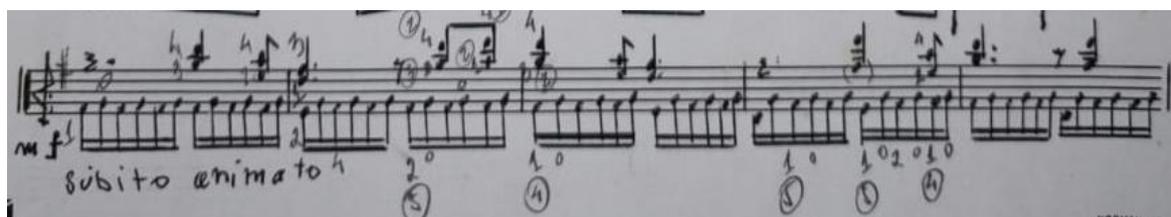


Figura 6 – Foto do trecho retirado da cópia do manuscrito, compassos 49 a 53, de *Andinas N.3* disponibilizado pelo músico
Fonte: Próprio autor (2023)

Em um relato pessoal, o compositor conta que teria aceitado o convite mesmo considerando não ter conhecimento desejável para compor para viola, algo que, diga-se de passagem, é um desafio até para quem tem intimidade com o instrumento. Ademais, ele considera que seu processo composicional é feito, primordialmente, fora dos instrumentos (salvo no caso do *bandoneón*). Ao se valer principalmente de inspirações imagéticas, Herrera considera que o fator idiomático do instrumento não o influencia durante seu processo de composição – e, segundo ele, teria sido o caso aqui.

Algumas questões teóricas sobre o papel do editor

Inferir e deduzir fazem parte das decisões inerentes a uma edição musical e trazem consigo a responsabilidade típica do trabalho de editor. A busca por tornar o processo de edição o mais ético e sensato possível requer a habilidade de fazer escolhas baseadas em reflexão, pesquisa e senso crítico quanto a fontes e informações sobre a música e o compositor. Dois nomes importantes na teorização sobre edição musical são o do canadense James Grier (1996) e o venezuelano Juan Sans (2015). A postura crítica do editor é um debate central no livro de Grier, “*The Critical Editing of Music: History, Method and Practice*”. Para o autor (1996, p.5), o trabalho do editor equivale ao da construção de uma interpretação musical do texto, afirmação também presente no artigo “*La edición musical como ocasión extrema de la interpretación*”, de 2015, do venezuelano Juan Francisco Sans. Para ele (2015, p.15) o trabalho do editor, mesmo que geralmente invisível para o público, é verdadeiramente o de um primeiro intérprete da obra, na medida em que possui acesso exclusivo a materiais, informações e fontes privilegiadas que deverão ser trabalhadas de forma crítica. O autor ainda avança no debate a respeito do tratamento e divulgação de um repertório musical latino-americano esquecido ou inédito, mas de grande valor histórico e cultural para história do continente (SANS, 2015, p.37-38).

Um bom exemplo (2015, p.18-19) é sobre a importância do compositor no êxito comercial de um repertório – caso da obra para violão do venezuelano Antônio Lauro que, em forma original ou arranjada, tornou este o compositor mais tocado e gravado na Venezuela. Tal feito estaria diretamente relacionado à publicação das boas edições de suas músicas feitas sob a supervisão do violonista Alírio Díaz. Outro caso em que a figura do editor foi preponderante no que hoje é considerado um repertório consagrado para o violão é o do violonista e compositor brasileiro Garôto (Aníbal Augusto Sardinha), cujas peças para violão solo, transcritas e editadas por Paulo Bellinati, são hoje frequentemente tocadas e gravadas ao redor do mundo.

A partir dessas considerações, e levando-se em conta que temos acesso à cópia do manuscrito, surgiu a ideia de adotar o modelo "edição de performance" que, de acordo com Fernando Araújo (2017, p. 115), tem papel fundamental na divulgação de um repertório desconhecido. Para Araújo, a edição de performance se caracteriza pelo

(...) grau e, principalmente, [pelo] tipo de interferência do editor no texto musical, ao qual são acrescentadas indicações técnicas (digitações, arcadas, pedais etc.) e musicais (dinâmica, agógica, fraseado, etc.) ausentes nas fontes autorizadas, podendo haver também alterações no próprio texto, como, por exemplo, supressão e acréscimo de notas e até a reescrita de material original.

Chegam a ocorrer, inclusive, alterações estruturais, como corte de compassos ou até seções inteiras. (ARAUJO, 2017, p.115)

Já o conceito de performance culturalmente informada, e especificamente quanto ao repertório violonístico, parte da constatação de que o violão é um instrumento absorvido e apropriado por diversas culturas, o que levou a práticas não uniformizadas, relativamente em contraste com outros instrumentos de origem europeia como piano e violino. Foschiera e Barbeitas (2021) destacam que essa difusão permitiu uma constante transformação das práticas de execução, enriquecidas pelo contato com gêneros musicais e usos culturais muito diversificados, interferindo na maneira de conceber o repertório e interpretá-lo. Por meio do conceito, portanto, é possível pensar a comunicação de elementos culturais presentes em *Andinas No.3 (Puna)*, a fim de possibilitar ao performer traduzir e absorver com mais consciência as práticas musicais de que o compositor se serviu para compor a peça.

Na edição de performance de *Andinas N° 3*, a fonte primária trabalhada foi a cópia do manuscrito. Não apenas essa peça, mas na quase totalidade das obras para violão de Herrera, o acesso se dá por meio de cópias do original. Aliás, isso se estende para obras de outras formações instrumentais, sendo poucas as peças do compositor que ganharam uma edição capaz de valorizar suas características intrínsecas. Das seis obras para violão, somente uma foi editada, a *Baguala por Atahualpa*, em 1994 (Figura 7), publicada pela extinta editora estadunidense *Brazilian Music Enterprise (BME)*, e que, na nossa visão, absolutamente não valoriza nenhum dos aspectos culturais apresentados aqui. Para exemplificar isso, na capa da publicação dessa partitura (Figura 7) está a foto de *Machu Picchu*, cidade *Inca* localizada em Cusco, Peru. Por que a edição decidiu usar a imagem de um local que é geograficamente distante – cerca de 1.700 km – e culturalmente estranho ao que o compositor evoca na sua composição? Claramente, isso decorreu de uma visão estereotipada da cultura andina e latino-americana.

Para nós, a simples constatação desses fatos apresentados torna válida a iniciativa desta pesquisa que, além de outros objetivos, pretende proporcionar a preservação das concepções composicionais, da obra e da memória de Rufo Herrera. A seguir, irei apresentar três exemplos extraídos da adaptação da peça e comentar quais procedimentos poderão ser utilizados para elaborar uma futura edição de performance de *Andinas N.3 (Puna)*.

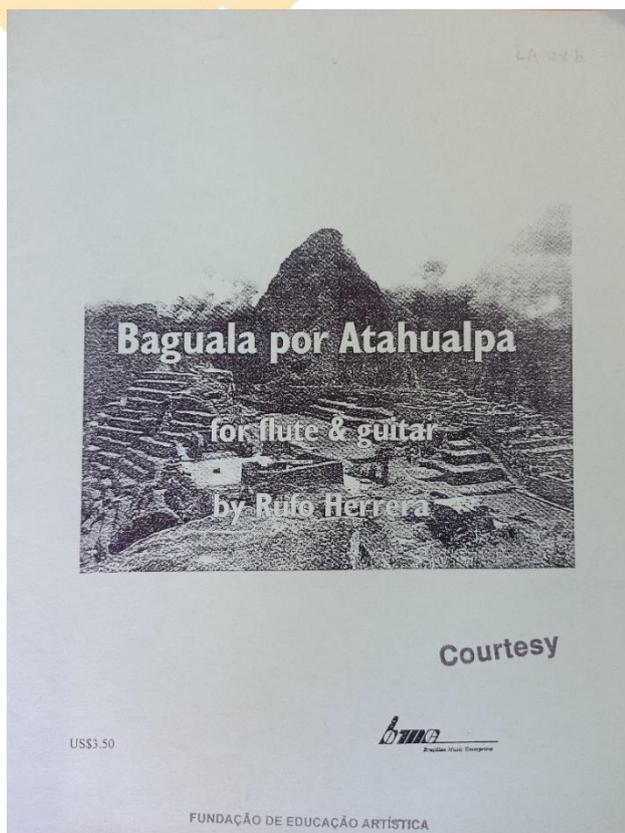


Figura 7 – Foto da capa da edição publicada de *Baguala por Atahualpa*

Fonte: Própria (2023)

Decisões e alterações feitas na adaptação para violão

Seguindo a ordem de compassos da peça, a primeira alteração feita na versão para violão está no acorde inicial (Tabela 1). O fato de a viola estar na afinação “Rio Abaixo” aponta que o compositor recorreu ao uso das cordas soltas do instrumento para dar mais ressonância ao acorde de abertura, analisado como Em9 (Mi menor com nona maior), e possibilitar a execução, na sequência, dos harmônicos oitavados. Portanto, para violão, considere alterar o baixo do acorde para a 6ª corda solta (Mi), e incluir a quinta justa do acorde (Si) na 5ª corda. Na tabela abaixo, é possível comparar a versão do manuscrito, a possibilidade de execução na viola e a adaptação feita para violão a partir da característica evidenciada no original.

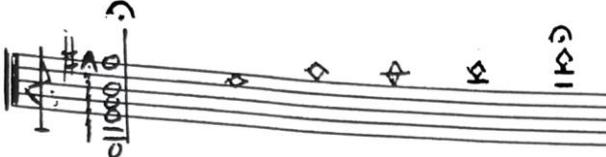
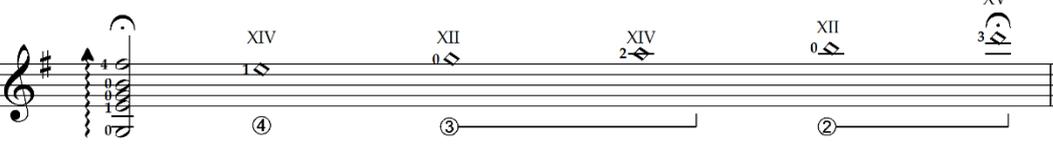
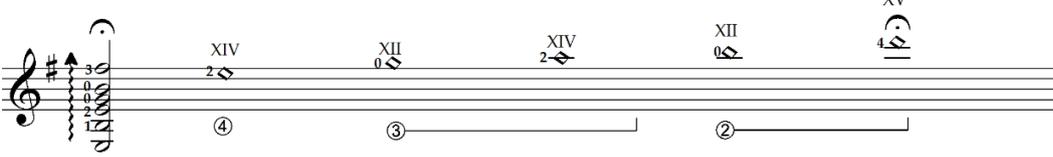
Compasso 1	
Manuscrito	
Viola	
Violão	

Tabela 1 - Comparativo entre o compasso 1 do manuscrito e dedilhado incluído na edição da viola e violão

Fonte: Própria (2023)

Ainda sobre essa passagem, em outras obras para violão de Herrera que são analisadas na pesquisa de doutorado, evidencia-se que o compositor faz uso recorrente do acorde de Em9 ao escrever para o instrumento. Portanto, adotamos essa disposição do acorde para adaptar a sua ressonância no instrumento em outras passagens da peça em questão.

Na sequência, do compasso 2 ao 5 (Tabela 2), o acorde presente será o mesmo, e na versão para violão, recebeu a mesma alteração. Outros dois pontos surgem nessa passagem: a decisão de manter a sinalização da técnica de *tambora* da mesma forma que no original e a necessidade de incluir o caráter evocativo da sonoridade da *caja chayera*. Pode-se notar que há uma variação melódica na corda 4 (Ré-Mi) que foi mantida na adaptação.

Compassos 2 ao 5

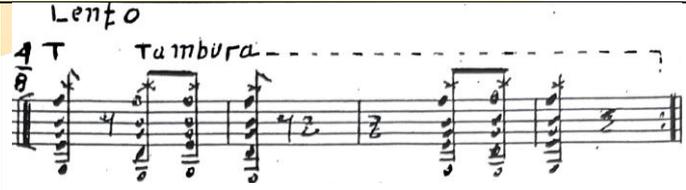
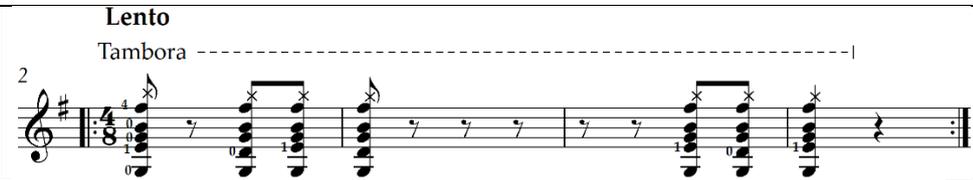
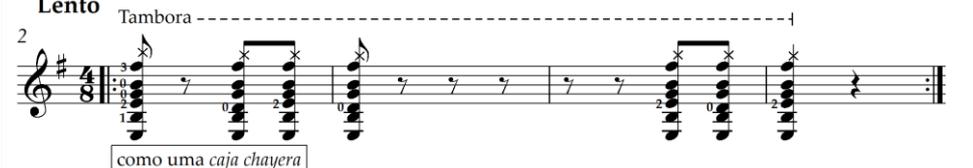
Manuscrito	
Viola	
Violão	 <p>como uma <i>caja chayera</i></p>

Tabela 2. Comparativo entre o compasso 2 ao 5 do manuscrito e dedilhado incluído na edição da viola e violão

Fonte: Própria (2023)

O terceiro e último exemplo é o de maior intervenção até o momento. O trecho (Figura 8) compreende os compassos 48 ao 55. Na partitura disponibilizada por Ferrer (2023), o músico assinala os compassos como não possíveis de serem tocados em apenas uma viola, anotando que o trecho deveria ser gravado em “2 canais”.

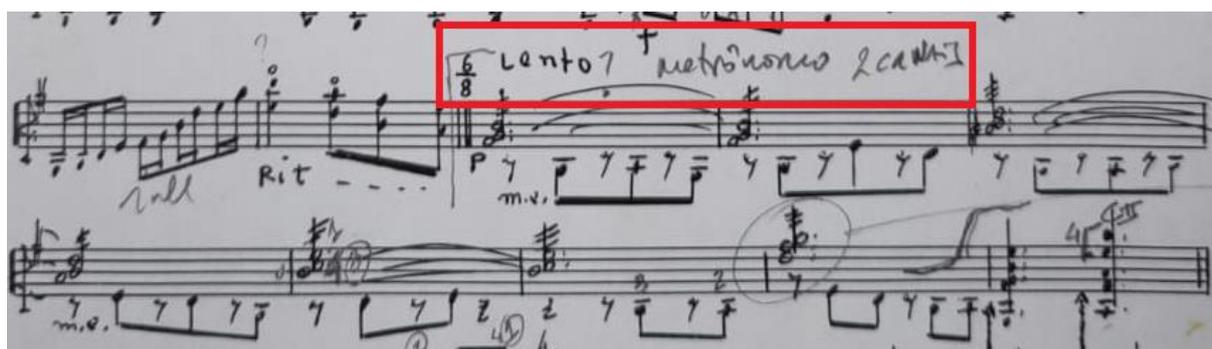


Tabela 3. Comparativo entre o compasso 2 ao 5 do manuscrito e dedilhado incluído na edição da viola e violão

Fonte: Própria (2023)

No manuscrito, Herrera registra poucas indicações técnicas e, no compasso 48 (Tabela 3), acreditamos que a passagem deva ser executada com a técnica de *vellutato*, descrita por Fernandes (2020, p.341, 342) como uma espécie de *rasgueo* bem sutil, feito com a polpa dos dedos da mão direita, enquanto a mão esquerda executa uma melodia nas cordas graves, usando

a técnica de ligado por vibração, termo utilizado por Carcassi (1988) em seu método para violão Op.59, referente a um ligado feito apenas com os dedos da mão esquerda, martelando sobre a nota desejada. Para deixar mais evidente o ligado, na versão para violão foi feita a modificação na forma da cabeça da nota em queé necessário aplicar a técnica. Essa mudança gráfica foi baseada na edição da partitura da peça *Percussion Study I* (1995) do compositor Arthur Kampela, que ao longo da composição faz uso do mesmo recurso. Outra alteração está nos acordes. Da maneira em que está escrito, fica inviável tocar também a melodia no grave. Na versão para violão buscamos incluir cordas soltas, com intuito de deixar os acordes com maior fluidez durante a execução da melodia. Por último, há a adição do termo “*como um charango*”, uma informação considerada necessária apontar a evocação da sonoridade do *charango*.

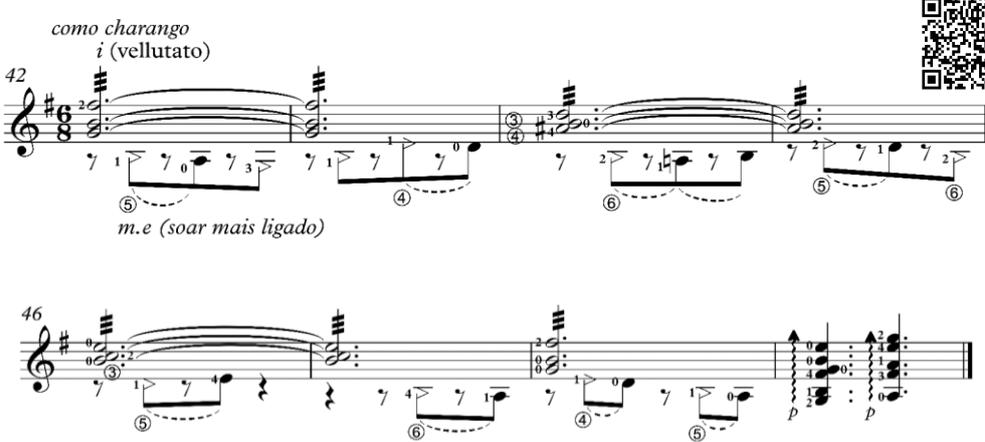
Compassos 48 ao 55	
Manuscrito	
Violão	<p><i>como charango</i> <i>i (vellutato)</i></p> <p>42</p>  <p><i>m.e (soar mais ligado)</i></p> <p>46</p>

Tabela 4 - Comparativo entre o compasso 48 ao 55 do manuscrito e modificações na feitas na escrita dos acordes e acréscimo do dedilhado na versão para violão.

Fonte: Própria (2023)

Por fim, gostaríamos de destacar o uso do *QR Code* como recurso tecnológico para ajudar a exemplificar a sonoridade pretendida para o trecho. A intenção de adicionar esse recurso à partitura é proporcionar fácil visualização de técnicas não muito usuais e passagens musicais mais elaboradas que acontecem na peça. Quando apontada a câmera do celular para o código, o leitor é direcionado a um vídeo, na plataforma *youtube*, onde a passagem é feita enquadrando a mão direita executando o *vellutato* em velocidade lenta, média e rápida. Espera-se que essa ferramenta possa proporcionar informação mais ágil aos músicos que venham a tocar a obra.



Figura 9 – A esquerda print retirado do vídeo exemplificando execução de *vellutato*. A direita, o *QR Code* para acesso ao vídeo postado na plataforma de vídeos *youtube*.

Fonte: Própria (2023)

Considerações finais

Buscamos apresentar nessa comunicação alguns dos processo e debates que estão envolvidos na realização da aptação de *Andinas N.3 (Puna)* para violão. Através dos três exemplos comentados no texto, demonstramos como nosso trabalho foi conduzido para um modelo de edição de performance culturalmente informada. Aqui, o termo busca dar um tratamento justo e atencioso às informações reunidas sobre o conxtexto cultural e geografico inspirador da peça. Posto isso, o uso de informações e fontes como dados biograficos, contexto de criação da peça e entrevistas com o compositor e seu dedicatário foram preciosos durante o processo. Temos ciência de que, assim como uma performance musical, e por mais minuciosa e cautelosa que seja, uma edição de partitura nunca será única e definitiva. Do mesmo modo, editores musicais diferentes nunca irão abordar o trabalho de edição de uma mesma partitura de igual maneira.

Espera-se que, ao final desse processo editorial, esteja concluída uma etapa para o objetivo de tornar mais acessíveis e presentes no repertórios do violonistas as peças de Rufo Herrera. A divulgação e circulação desse material é de grande valor para a memória e a história da música de concerto brasileira, mineira e belo-horizontina.

Referências

Livros

CARCASSI, Matteo. *Méthode Complete pour la Guitarra Op. 59*. Paris. Troupenas, 1836. Reimpressão fac-símile Minkoff. Genebra, 1988.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 267 p.

Trabalhos acadêmicos (TCC, relatórios, dissertações, teses)

ARAÚJO, Fernando. *Francisco Mignone e os manuscritos de Buenos Aires: contexto histórico, interpretação e edição de obras para duo de violões recém-descobertas*. Belo Horizonte, 2017. 270 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-ANJR53> . Acesso em: 1 jul. 2023.

COURA, Giuliano. *Da Puna ao Valle: percurso da vida e da obra de Rufo Herrera e proposta para uma edição de performance de Senda Aimára*. Belo Horizonte, 2021. 139 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/43556> . Acessado em: 25 ago. 2023.

FERNANDES, Stanley Levi Nazareno. *Percussive Resources of the classical guitar*. Belo Horizonte, 2020. 404 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/36056> . Acesso em: 01 de jun. 2023

LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música Contemporânea em Minas Gerais: Os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte (1986-2002)*. Uberlândia, 2010. 336 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16284> . Acesso em: 01 de jun. 2023.

SANTOS, Fernando César dos. *O Concerto dos Pampas Sul de Rufo Herrera: aspectos históricos, elementos composicionais e analíticos interpretativos no contrabaixo solista*. Belo Horizonte, 2005. 76 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-7YMFQS>. Acesso em: 02 de jun. 2023.

Artigo em periódico

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Revista Eletrônica dos Pós-graduandos em sociologia Política da UFSC*, Florianópolis, v.2, n.1, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027/16976>. Acesso em: 01 de jul. 2023.

FOSCHIERA, Marcos; BARBEITAS, Flávio. T. (2020). O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. *Revista Música*, 20(1), 177-218. <https://doi.org/10.11606/rm.v20i1.170193>

SANS, Juan Francisco. La edición musical como ocasión extrema de la interpretación. In: *Música e Investigación*, Buenos Aires, N° 23, p. 17-43, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/25164938/La_edici%C3%B3n_musical_como_ocasi%C3%B3n_e_extrema_de_la_interpretaci%C3%B3n . Acesso em: 1 jul. de 2023.

Fonte musicográfica (partitura) publicada

HERRERA, Rufo. *Baguala por Atahualpa*: música de câmara; flauta e violão. Nova Iorque: Brazilian Music Enterprise, 1994. 5 f.

Fonte musicográfica (partitura) não publicada

HERRERA, Rufo. *Andinas N.3 (Puna)*: monotonia, música instrumental, peça para viola solo. Belo Horizonte: cópia do manuscrito original, 2019. Partitura manuscrita. 2 f.

HERRERA, Rufo. *Andinas N.3 (Puna)*: monotonia, música instrumental, peça para viola solo. Belo Horizonte: Online: foto da partitura utilizada por Marcus Ferrer, 2023. Partitura manuscrita. 2 f.

KAMPELA, Arthur. *Danças Percussivas (Percussion Study I and II)*. Violão solo. Edição particular do compositor, 1995. 12 f. Partitura

Entrevista ou depoimento publicado online

FERRER, Marcus. Entrevista concedida à Giuliano Coura. Online. 65 minutos. Disponível em <https://youtu.be/IncLKSvDGwM> Acesso em: 1 set 2023