

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola De Música

Giuliano Stefano Elias Coura

DA PUNA AO VALLE:

**Percorso da vida e da obra de Rufo Herrera e proposta para uma edição de
performance de *Senda Aimára***

Belo Horizonte

2021

Giuliano Stefano Elias Coura

DA PUNA AO VALLE:

Percorso da vida e da obra de Rufo Herrera e proposta para uma edição de performance de *Senda Aimára*

Versão final

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Música

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientadora: Profa. Dra. Cecília Nazaré de Lima

Belo Horizonte

2021

C858p

Coura, Giuliano Stefano Elias.

Da puna ao valle [manuscrito]: percurso da vida e da obra de Rufo Herrera e proposta para uma edição de performance de Senda Aimára / Giuliano Stefano Elias Coura. - 2021.
138 f., enc.; il.

Orientadora: Cecília Nazaré de Lima.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Rufo, Herrera, 1933-. I. Lima, Cecília Nazaré de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Giuliano Stefano Elias Coura**, em 27 de setembro de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Cecília Nazaré de Lima
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Stanley Levi Nazareno Fernandes
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Araujo de Paula, Professor do Magistério Superior**, em 27/09/2021, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Campolina Vianna Loureiro, Professor do Magistério Superior**, em 27/09/2021, às 17:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cecília Nazare de Lima, Professora do Magistério Superior**, em 27/09/2021, às 17:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Stanley Levi Nazareno Fernandes, Usuário Externo**, em 28/09/2021, às 15:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

https://sei.ufmg.br/sei/controlador.php?acao=documento_imprimir_web&acao_origem=arvore_visualizar&id_documento=1028056&infra_sistema... 1/2



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0969727** e o código CRC **09EEC585**.

*À Vanessa Machado, minha amada noiva e
companheira de vida. Seu apoio, carinho e
incentivo foram essenciais para o
desenvolvimento e conclusão deste trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, José Agostinho Coura e Maria Aparecida Elias Coura, pelo amor, carinho e dedicação que me deram ao longo de minha vida.

Ao compositor Rufo Herrera, por sua obra, generosidade, acessibilidade e disponibilidade em contribuir sempre para que esse trabalho fosse possível de ser realizado.

Ao meu grande amigo e irmão que a vida me deu, Alef Caetano, formando o Duo Mineiro, o qual foi a centelha inicial dessa pesquisa.

À minha orientadora, Prof. Dra. Cecília Nazaré de Lima, que abraçou a pesquisa com tanto carinho, empenho e zelo durante o desenvolvimento do trabalho.

Ao Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula, pelos ensinamentos e orientações no violão, que com muita generosidade e paciência me ajudou a construir o repertório final.

Ao violonista e professor Celso Faria, que foi essencial para encontrar as cópias dos manuscritos das peças solos do Rufo Herrera.

À Fundação de Educação Artística, pelo apoio.

À Universidade Federal de Minas Gerais.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal e Nível Superior), cuja bolsa foi essencial para o desenvolvimento deste trabalho.

RESUMO

Senda Aimára (2011), para flauta e violão, foi escrita pelo compositor argentino, residente no Brasil, Rufo Herrera, em homenagem ao povo indígena *Aimára*. A peça foi inspirada no convívio do compositor com os *aimáras* no início da década de 1960, na região de *Salta* e *Jujuy*, províncias do noroeste argentino. A motivação para o estudo dessa obra escrita em três episódios - 1. *Vidála*, 2. *Chaya* e 3. *Huayno* - surgiu a partir das atividades do Duo Mineiro, formado por mim e pelo flautista Alef Caetano. Desde as primeiras interpretações mais intuitivas que fizemos da peça questões foram surgindo entre elas. A peça é investigada aqui pelo viés da performance e através do reconhecimento da trajetória do compositor, sua vida e sua produção musical, e do singular ambiente cultural e artístico envolvido na criação de *Senda Aimára*. Esse conhecimento subsidiou as escolhas que poderão criar uma edição de performance, que se orientou pelas posições e reflexões, entre outras, de James Grier (1996) e de Fernando Araújo (2017) sobre o trabalho de edição musical, e pelo conceito de performance culturalmente informada desenvolvido por Flávio Barbeitas e Marcos Foschiera (2020). Os resultados buscam orientar o performer sobre o caráter e o contexto cultural original desta obra, além de subsidiar as escolhas para uma performance fundamentada de *Senda Aimára*.

Palavras chaves: Rufo Herrera; Música latino-americana; Povo aimará; Duo para flauta e violão; Edição de performance.

RESUMEN

Senda Aimara (2011), para flauta y guitarra, fue escrita por el compositor argentino, residente en Brasil, Rufo Herrera, en honor al pueblo indígena aymara. La pieza se inspiró en el contacto del compositor con los aimaras a principios de la década de 1960, en la región de Salta y Jujuy, provincias del noroeste de Argentina. La motivación para estudiar esta obra escrita en tres episodios - 1. *Vidala*, 2. *Chaya* y 3. *Huayno* que surgió a partir de las actividades del Dúo Minero formado por mí y el flautista Alef Caetano. Desde las primeras interpretaciones más intuitivas que hicimos de la obra, han surgido preguntas, entre ellas: ¿cuál es la inspiración de *Senda Aimara*? ¿Quiénes son los aimaras y cómo viven? ¿Cuál es el significado de los textos insertados en la nota al pie de la partitura? Intentar aclararlos se convirtió en el principal objetivo de esta investigación. La pieza es investigada desde del desempeño interpretativo y a través del reconocimiento de la trayectoria del compositor, su vida y producción musical, y el entorno cultural y artístico único involucrado en la creación de *Senda Aimara*. Este conocimiento subvencionó las elecciones para la edición de la interpretación propuesta, que fue guiada por las posiciones y reflexiones, entre otras, de James Grier (1996) y Fernando Araújo (2017) sobre el trabajo de edición musical, y por el concepto de interpretación culturalmente informada. desarrollado por Flávio Barbeitas y Marcos Foschiera (2020). Los resultados buscan orientar al intérprete sobre el carácter y contexto cultural original de esta obra, además de subsidiar las preferencias para una interpretación fundamentada de *Senda Aimara*, a partir de la edición de performance resultante de esta investigación.

Palabras llave: Rufo Herrera; Música latinoamericana; Pueblo aymara; Dúo para flauta y guitarra; Edición de performance.

ABSTRACT

Senda Aimára (2011), for the flute and guitar, was written by Argentinian composer, resident of Brazil, Rufo Herrera. An homage to indigenous people known as *Aimára*, the piece was inspired by Herrera's experience with *aimáras* in early 60s, in *Salta e Jujuy*'s region, northwest of Argentina. The motivation for the research of this written work in three episodes, those 3 being, 1. *Vidála*, 2. *Chaya* and 3. *Huayno* came from my activities in Duo Mineiro, formed by flautist Alef Caetano and me. Ever since the first, more intuitive interpretations of this piece, more questions were raised about it as we played. The piece is analyzed by its performance and through the composer's trajectory, life and work in music, together with *Senda Aimára*'s singular cultural and artistic background. This research provided the informations used to develop a performance, guided by reflexions and positions of, but not limited to, James Grier (1996) and Fernando Araújo (2017), by the work of musical editing, and by the concept of culturally informed performance developed by Flávio Barbeitas and Marcos Foschiera (2020). The results aim to guide the performer by the piece's character and cultural context, and by also setting grounds to a fundamented performance of *Senda Aimára*.

Keywords: Rufo Herrera; Brazilian chamber music; Latin American Music; Aymara people; Guitar and flute duo; Performance edition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Rufo Herrera com primeiro bandoneón.....	23
FIGURA 2 – Primeiro registro profissional	24
FIGURA 3 – Comparação entre pinturas de Carlos Bracher	26
FIGURA 4 – Capa e contracapa do disco <i>Tangos de Vanguarda</i>	30
FIGURA 5 – Grupo de Compositores da Bahia.....	32
FIGURA 6 – Fotograma de abertura das animações produzidas por Chico Liberato que tiveram trilha sonora composta por Rufo Herrera	34
FIGURA 7 - Cartaz da peça de teatro <i>O Último Carro</i>	35
FIGURA 8 - Cartazes das edições de 1976, 1977 e 1979 do Festival de Inverno da UFMG..	38
FIGURA 9 - Manuscrito da cantata cênica <i>Nheengaria</i>	39
FIGURA 10 - Primeira página da obra <i>Poéticas Musicais No. II – Diuturno</i>	40
FIGURA 11 - Registros fotográficos da encenação de Sertão, Sertões (2001).....	42
FIGURA 12 - Segunda formação do <i>Quinteto Tempos</i>	43
FIGURA 13 – Rufo Herrera recebe premio de Cidadão Honorário da cidade.....	44
FIGURA 14 - Capa do álbum <i>Suíte Austral</i>	45
FIGURA 15 – Imagem do trecho inicial do manuscrito de <i>Ubiquas</i>	46
FIGURA 16 – Primeiros compassos da peça <i>Trunkas</i>	47
FIGURA 17 - Cabeçalho e primeiro sistema do manuscrito de <i>Andinas N°3 “PUNA” (MONOTONÍA)</i>	47
FIGURA 18 - Folha de rosto do manuscrito do <i>Concerto Dos Pampas Sul</i>	48
FIGURA 19 - Primeira página do manuscrito da peça <i>Poética Instrumental n. 2, Diuturno</i> (1992)	49
FIGURA 20 - Compassos iniciais da peça <i>Baguala</i> por Atahualpa.....	50
FIGURA 21 - Cabeçalho da primeira versão de <i>Senda Aimára</i>	53
FIGURA 22 - Mapa da República Argentina e suas divisões de províncias.....	54
FIGURA 23 - Nota do compositor ao intérprete	55
FIGURA 24 - Cabeçalho da partitura do 1º episódio – <i>Vidála</i>	58
FIGURA 25 - Texto legenda do 1º episódio – <i>Vidála</i>	59

FIGURA 26 - Exemplo de <i>Herké</i> e sua estrutura.....	59
FIGURA 27 - Trecho inicial do 1º episódio - <i>Vidála</i> com a indicação de trinado para a flauta	60
FIGURA 28 - Trecho do 1º episódio – <i>Vidála</i> com a indicação de <i>frullato</i> para a flauta.....	61
FIGURA 29 - Exemplo de <i>bombo leguero</i> e sua estrutura	61
FIGURA 30 - Texto-legenda do segundo episódio <i>Chaya</i>	63
FIGURA 31 – Imagens do <i>Charango</i>	63
FIGURA 32 – Imagens da flauta <i>Quena</i>	64
FIGURA 33 - Início do episódio 2 com a melodia da flauta remetendo a um chamado	65
FIGURA 34 – Imagem e estrutura da <i>Caja Chayera</i>	65
FIGURA 35 - Exploração do timbre percussivo no violão no 2º episódio – <i>Chaya</i>	65
FIGURA 36 - Terceira parte do episódio <i>Chaya</i> , compassos 17 ao 20.....	66
FIGURA 37 - Texto-legenda escrito no manuscrito do 3º episódio.....	67
FIGURA 38 - Foto de um <i>Pikullo</i>	68
FIGURA 39 – Base rítmica e trecho extraído da partitura.....	68
FIGURA 40 - Compassos finais do 3º episódio – <i>Huayno (Carnavalito)</i>	69
FIGURA 41 – Texto-legenda agora localizado abaixo do título de cada episódio	77
FIGURA 42 – Detalhe de gráfia do compositor.....	77
FIGURA 43 - Indicação metronômica, na edição de performance, nos três episódios.....	78
FIGURA 44 - Bula com mapeamento dos lugares a serem percutidos no instrumento.....	80
FIGURA 45 - Compasso 1-2 do primeiro episódio <i>Vidála</i>	81
FIGURA 46 - Trecho do manuscrito.....	82
FIGURA 47 - Mudança de dinâmica no compasso –24.....	83
FIGURA 48 - Compassos do 29 ao 31 que evocam o <i>herké</i>	83
FIGURA 49 - Compassos do 13 ao 17	84
FIGURA 50 - Acordes do compasso 31	84
FIGURA 51 - Penúltimo compasso.....	85
FIGURA 52 - Compasso 33 e 34.....	85
FIGURA 53 – Textos-legendas dos manuscritos do segundo episódio – <i>Chaya</i>	86
FIGURA 54 - Sugestão de execução técnica de <i>vellutato</i> dos compassos 2 ao 6, do segundo episódio.....	87
FIGURA 55 - Compassos 7 ao 10 no manuscrito 1	87

FIGURA 56 - Diferenças de detalhes de indicações técnicas e expressivas dos compassos do 7 ao 11	88
FIGURA 57 – Diferença entre os textos-legendas dos manuscritos	89
FIGURA 58 - Trecho com acréscimo de dedilhado	90
FIGURA 59 - Compassos 5 ao 8	91
FIGURA 60 - Rasuras dos compassos 27 e 28.....	92
FIGURA 61 - Rasuras do compasso 33 ao 34.....	92
FIGURA 62 - Rasura do compasso 39	93
FIGURA 63 - Rasuras dos compassos 47 e 48.....	93
FIGURA 64 - Rasura do compasso 51	94
FIGURA 65 - Rasura do compasso 54	94
FIGURA 66 - Mapa da Ferrovia General Manuel Belgrano, Argentina.	112
FIGURA 67 - Traje típico <i>aimára</i>	113
FIGURA 68 - Casa <i>aimára</i> de adobe	114
FIGURA 69 - Carnaval de Isluga.....	120
QUADRO 1 - Síntese de informações das obras para violão de Rufo Herrera abordadas no texto	50
QUADRO 2 – Proposições para uma edição de performance <i>Vidála</i>	95
QUADRO 3 - Proposições para uma edição de performance <i>Chaya</i>	96
QUADRO 4 - Proposições para uma edição de performance <i>Hauyno (Carnavalito Aimára)</i> .97	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 BIOGRAFIA E PRODUÇÃO MUSICAL DE RUFO HERRERA	21
1.1 As primeiras influências musicais e a paixão pelo bandoneón	21
1.2 Os anos de 1959 a 1963 - A saída da Argentina, percurso pela América latina e chegada ao Brasil	26
1.3 A relação com Minas Gerais: os Festivais de Inverno da UFMG, Encontros Latino Americanos de Compositores, Grupo Multimídia e FEA	36
1.4 As composições para violão.....	46
2 SENDA AIMÁRA SOB A ÓTICA DO CONTEXTO CULTURAL INSPIRADOR DA OBRA.....	52
2.1 O encontro com os <i>aimáras</i>	52
2.2 Características estilísticas musicais de <i>Senda Aimára</i> para flauta e violão	55
2.2.1 Vidála	58
2.2.2 Chaya	62
2.2.3 Huayno (Carnavalito).....	66
3 EDIÇÃO A PARTIR DOS MANUSCRITOS.....	70
3.1 Reflexões sobre o trabalho do editor.....	70
3.2 A motivação e a escolha da edição para <i>Senda Aimára</i>	71
3.3 A escolha da edição para <i>Senda Aimára</i>	74
3.4 Os destaques para uma edição de performance.....	76
3.4.1 O primeiro episódio – Vidála.....	82
3.4.2 Segundo Episódio – Chaya	86
3.4.3 Terceiro episódio – Huayno (Carnavalito Aimára).....	89
3.5 Síntese das proposições para uma edição de performance de <i>Senda Aimára</i>.	95

3.5.1 Vidála	95
3.5.2 Chaya	96
3.5.3 Huayno (Carnavalito Aimára).....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS	101
APÊNDICE A – Entrevista com Rufo Herrera	106
APÊNDICE B– <i>Urtext</i>	124
ANEXO A – Cópia da primeira versão do manuscrito de <i>Senda Aimára</i>.....	126
ANEXO B – Cópia da segunda versão do manuscrito de <i>Senda Aimára</i>.....	132

INTRODUÇÃO

Todo e qualquer processo de investigação tem como intenção primordial ampliar o conhecimento acerca do objeto estudado e, na pesquisa em arte, os processos que decorrem dessa busca estão relacionados ao modo particular que cada pesquisador conduz e, muitas vezes, interage com a investigação. Por isso mesmo, de maneira geral, a pesquisa em arte permite e gera um conhecimento novo ou um olhar diferenciado e singular sobre o objeto pesquisado, como se pretende mostrar nesse estudo sobre a peça *Senda Aimára*, do compositor argentino, residente em Belo Horizonte há mais de 40 anos, Rufo Herrera.

As motivações dessa pesquisa se iniciaram com a formação do Duo Mineiro, em 2013, por mim, como violonista, e pelo flautista Alef Caetano. Uma das intenções no início deste projeto era pesquisar e construir um repertório de composições, transcrições e arranjos, para flauta e violão, com o intuito de fugir do repertório canônico e consagrado para essa formação. A princípio, era consenso entre nós do duo que, mesmo com algumas variações, as peças tocadas mais frequentemente para duo de flauta e violão sempre recaíam em regulares repetições de compositores e obras. Queríamos construir um repertório diferenciado e, de preferência, que tivesse interação com a produção musical de compositores mineiros ou daqueles que tivessem vínculo com o nosso estado. Com esse intuito, conseguimos realizar uma compilação de obras de compositores, residentes em Belo Horizonte, de estilos diversos, como Guilherme Castro, Maurício Ribeiro, Ronaldo Cadeu, Nelson Salomé, Guerra-Peixe e o compositor foco desta dissertação, Rufo Herrera, que, apesar de ter nacionalidade argentina, vive há 40 anos em Belo Horizonte com atuação expressiva na cena musical de Minas Gerais. Dessa forma, foi nesse contexto, na busca de novas peças, que a obra *Senda Aimára* passou a integrar o repertório do Duo Mineiro.

Inicialmente, o que fez *Senda Aimára* se diferenciar no repertório é o fato dela ser a primeira peça manuscrita do repertório do Duo Mineiro - em contraste com as demais que estávamos trabalhando, todas elas editadas diretamente em softwares de partitura. Também a sua linguagem musical era diferenciada do repertório tradicional que

estávamos acostumados, sobre a qual eu tinha uma vaga ideia de que se referia a gêneros, instrumentos e estilos musicais argentinos. No primeiro ensaio, me surpreendeu a quantidade de informações extramusicais que o Alef já possuía sobre a composição, um conhecimento adquirido no ano de escrita da peça, 2011, quando ele integrava o extinto *Duo TerraSilva*, juntamente com o violonista Breno Terra. Naquela época, o respectivo duo havia ensaiado *Senda Aimára* sob as orientações diretas do compositor, anotando sugestões e modificações indicadas por ele.

Senda Aimára quer dizer caminho dos *aimáras*¹, um povo com o qual Rufo conviveu na década de 1960, no noroeste da Argentina, e que ele homenageia com a composição da peça.² Além desta primeira e importante informação, o compositor transmitiu ao *Duo TerraSilva* explicações sobre o caráter expressivo de cada um dos três episódios, o sentido dos curtos textos inseridos na partitura e sobre a sonoridade pretendida em alguns momentos. Foram essas informações iniciais que ajudaram o Duo Mineiro a construir uma primeira ideia de performance de *Senda Aimára* e que me permitiram constatar que não chegaríamos ao mesmo resultado sonoro apenas com as informações contidas no manuscrito. Desde 2013, *Senda Aimára* faz parte do repertório do nosso Duo e, a cada performance, tenho sido motivado a ampliar e aprofundar o conhecimento sobre o compositor Rufo Herrera e sua produção musical, com especial interesse sobre as inspirações e os agentes que conduziram a composição de *Senda Aimára*.

Uma das etapas que o trabalho aqui apresentado visa compreender é o do singular ambiente musical e sociocultural que inspirou a composição de *Senda Aimára*, por julgá-lo essencial para a interpretação e a construção de uma performance fundamentada e alinhada ao conceito de performance culturalmente informada (FOSCHIERA; BARBEITAS, 2020). Os procedimentos metodológicos escolhidos para a investigação

¹ Neste trabalho se optou por utilizar a grafia de *Aimára* da maneira escolhida por Rufo Herrera no título da peça. Entretanto, de acordo com a publicação *a folha*, boletim da língua portuguesa nas instituições europeias que propõe uma padronização de traduções para a língua portuguesa, diferentemente da proposição de Rufo Herrera, há listado três formas de grafia do mesmo nome: *aimara*, *aimará* ou *aymara*. Vale ainda esclarecer que utilizamos como pala-chave dessa pesquisa a grafia *aimará*, por considerar que ela é mais comumente utilizada na tradução portuguesa do termo. Disponível em: <https://ec.europa.eu/translation/portuguese/magazine/documents/folha40_pt.pdf>. Acesso em: ago. 2021.

² Vale mencionar que a convivência do compositor com os *aimáras* se deu no ano de 1961, como indicado na primeira versão do manuscrito da peça, e a composição da obra data de 2011; ou seja, a homenagem ocorreu 50 anos após o contato do Rufo com a cultura dos *aimáras* e com a expressão musical do noroeste argentino.

englobam análise do contexto musical, social e cultural da região noroeste da Argentina e dos *aimáras* que inspiraram a composição e a investigação, na partitura, sobre a maneira que esses agentes inspiradores se revelam na peça. Tendo a performance como a principal meta desta pesquisa, realizei, ainda, uma edição do manuscrito, elaborada a partir de duas versões manuscritas, apresentando detalhes e escolhas para uma sugestão de edição de performance, presente no aparato crítico, final do capítulo 3, as alterações sugeridas poderão ser cortejadas com a edição urtext elaborada por mim e incluída no urtext.

Podemos considerar que a pesquisa que estou desenvolvendo sobre *Senda Aimára* se caracteriza como uma pesquisa artística, e se enquadrada em dois dos três tipos de modelos pesquisa artística indicados por Fortin e Goseelin (2014), a saber: pesquisa **sobre artes**, exemplificada pelos autores com “a compreensão das músicas para dançar do século XVIII”; pesquisa **para as artes**, ilustrada pela “compreensão do impacto dos dispositivos eletrônicos entre dançarinos e iluminação”; e a pesquisa **em artes** que visa, por exemplo, compreender um conhecimento incorporado por determinado artista. Situo esse trabalho no modelo da pesquisa **para a arte**, pois busco oferecer sugestões de performance, principalmente por meio de uma proposta de uma edição de performance proposta, a partir do reconhecimento de elementos de inspiração da peça e de seu cotejamento com os procedimentos composicionais utilizados na composição. Ao mesmo tempo, ela pode também ser considerada uma pesquisa **em arte**, já que procuro compreender e analisar o conhecimento incorporado pelo Rufo na sua convivência com os *aimáras* e que deu origem à composição da peça foco da investigação.

Segundo os referidos autores, a pesquisa **em artes** é uma categoria controversa, pelo fato de propiciar uma mistura entre teoria e prática no decorrer da reflexão e análise do processo criativo do artista e do objeto analisado. Concordo também com a opinião dos autores de que

[...] buscar uma definição monolítica de pesquisas conduzidas no campo das artes é contraproducente, uma vez que investigações em artes tendem a mudar ao longo do tempo com os artistas que farão arte, e que estão buscando diferentes objetivos, utilizando diferentes ferramentas metodológicas. (FORTIN; GOSELIN, 2014, p.1).

As ferramentas que escolhi para a investigação de *Senda Aimára* englobam análise de contexto sociocultural e edição de partitura e, nesse sentido, entendo que o processo da investigação poderia ser melhor desenvolvido com o aproveitamento de metodologias qualitativas pós-positivista.

Ainda segundo Fortin e Gosselin (2014), metodologias pós-positivistas são usadas, majoritariamente, nas pesquisas de ciências humanas, sociais e nas pesquisas em artes – ou pesquisa artística – e possibilitam a exploração qualitativa dos conhecimentos advindos de experiências individuais e subjetivas dos envolvidos que, no nosso caso, incluem o compositor, o pesquisador e os intérpretes da obra.

O paradigma pós-positivista/qualitativo postula a existência de múltiplas construções da realidade segundo os pontos de vista dos pesquisadores. Ele se difere do paradigma positivista quanto à crença de que o conhecimento não pode ser separado do investigador. Partindo do pressuposto de que a realidade é uma construção social e cultural os indivíduos só podem compreender e representar realidades através de símbolos. Para artistas envolvidos em uma pesquisa baseada na prática em artes visando uma tese-criação o paradigma pós-positivista é mais apropriado do que o paradigma positivista, uma vez que eles enfocam aspectos do mundo experiencial individual, subjetivo ou intersubjetivo. (FORTIN, GOSSELIN, 2014. p.3).

As primeiras interpretações de *Senda Aimára* realizadas pelo Duo Mineiro foram construídas de forma mais intuitiva, a partir do pouco conhecimento de fatos, contextualizações culturais e sociais, procedimentos composicionais e gêneros musicais presentes na obra. Com o aprofundamento e expansão das informações que foram sendo adquiridas, não apenas sobre a referida peça, mas sobre a obra para violão do Rufo, certos procedimentos recorrentes, de caráter técnico e expressivo, foram ficando mais claros e evidentes. Essa interpretação mais objetiva das características musicais e estilísticas presentes em *Senda Aimára*, um procedimento metodológico associado à corrente positivista que tem como pressuposto o fato de que “existe uma realidade observável e mensurável, que é divisível em variáveis que podem ser estudadas de acordo com os modelos hipotéticos e dedutíveis” (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p.3), será também importante para a escolha da notação editorial mais apropriada, tendo em vista a padronização de escrita para certos procedimentos e a sugestão, ao intérprete, de um determinado resultado sonoro para algumas passagens. Importante salientar, por outro lado, a convicção, amparada, entre outros, em Cook (2006) e Grier (1996), de que uma partitura não é a música, não é autossuficiente em informações, e tampouco é garantia de resultados sonoros padronizados, nem deve ser isso o que se pretende em uma boa edição.

Outro recurso usado pelo compositor em *Senda Aimára* e que será ressaltado neste estudo e na edição da partitura são os curtos textos, originalmente escritos em nota de rodapé de cada um dos três episódios ou movimentos da peça. Esses textos, escritos pelo próprio compositor, encerram o sentido de cada episódio e, ao mesmo tempo, seu significado na construção da narrativa da peça como um todo, evocando, em poucas palavras, momentos específicos e cerimoniais presentes no cotidiano dos *aimáras*.

Esses textos, na minha opinião, têm uma função que se assemelha a do texto-legenda utilizado no jornalismo. Associado à foto e ao título da matéria, o texto-legenda complementa a informação e ajuda o leitor a compreender o assunto tratado. Na peça do Rufo, o título *Senda Aimára*, a partitura (fotografia) com o nome dos andamentos, *Vidála, Chaya e Huayno (Carnavalito Aimára)*, e os curtos textos vinculados a cada um deles (texto-legenda) ajudam a compor a narrativa da peça como um todo.

No desenvolvimento da pesquisa, a entrevista com compositor Rufo Herrera foi fundamental para a coleta e registro das informações transmitidas ao Duo Mineiro, inicialmente, de maneira informal. Considero um privilégio a oportunidade de ter o compositor disponível para relatar e ao mesmo tempo refletir sobre sua obra, esclarecendo relações de sentido entre as escolhas musicais e o roteiro, a narrativa pensada para a música *Senda Aimára*. Foi também possível, por meio da entrevista, aprofundar nas motivações do compositor para a escrita desta peça, entendendo o seu interesse pela música de povos originários latino-americanos, pela cultura popular dos países que ele visitou, revendo sua história de vida e as circunstâncias que refletem na sua obra como um todo.

Duarte (2004) comenta sobre a importância da escolha da metodologia e da estruturação da entrevista, pois, como a autora bem salienta, não é um bate papo informal, mas sim uma ferramenta que visa a extrair material empírico rico e denso:

Realizar entrevistas de forma adequada e rigorosa não é mais simples do que lançar mão de qualquer outro recurso destinado a coletar informações no campo: talvez elas tomem menos tempo na fase preparatória do que a elaboração de questionários ou check lists por exemplo, mas para serem realizadas de modo a que forneçam material empírico rico e denso o suficiente para ser tomado como fonte de investigação, demandam preparo teórico e competência técnica por parte do pesquisador. (DUARTE, 2004, p. 215-216).

Além do estudo e da prática que vinha dedicando à peça *Senda Aimára*, o estudo prévio de trabalhos acadêmicos e científicos que tratam da vida e da obra do Rufo³ foram importantes para o planejamento do formato e do conteúdo da entrevista. O modelo de entrevista semiestruturada se apresentou como a ferramenta mais indicada para a obtenção dos dados pertinentes ao estudo que pretendia desenvolver sobre a peça. Esse modelo é bastante utilizado em pesquisas qualitativas da área de ciências humanas e seu uso é geralmente indicado em entrevistas que buscam extrair do entrevistado relatos, informações e reflexões sobre sua biografia e prática profissional:

Realizar entrevistas, sobretudo se forem semiestruturadas, abertas, de histórias de vida etc. não é tarefa banal; propiciar situações de contato, ao mesmo tempo formais e informais, de forma a “provocar” um discurso mais ou menos livre, mas que atenda aos objetivos da pesquisa e que seja significativo no contexto investigado e academicamente relevante é uma tarefa bem mais complexa do que parece à primeira vista (DUARTE, 2004, p.216).

O modelo escolhido, semiestruturada, permitiu a criação de momentos de “discursos livres” do compositor, que possibilitaram o surgimento de novas questões que foram sendo colocadas e a obtenção de informações inéditas a respeito da obra. A entrevista foi registrada em áudio com duração total de uma hora e quarenta minutos e, posteriormente, transcrita. O processo de transcrição teve duas etapas: 1. transcrição literal do diálogo, preservando a linguagem coloquial original da língua falada; 2. edição, com a readequação dos dados para a forma de linguagem escrita mais formal.

Finalizada a segunda etapa da transcrição, foi realizada a conferência de fidedignidade que, de acordo Duarte (2004), se resume na comparação do texto transcrito, em mãos, com a fonte de áudio gravado com as informações originais. Ao final, a entrevista se mostrou uma fonte primária fundamental para o aprofundamento do estudo da peça e a abrangência de seu contexto. A partir das informações cedidas pelo compositor, que são sobre o contexto, o recorte temporal, biográfico, social e cultural, envolvidos no período de convivência com os *aimáras* foram se desdobrando em maiores esclarecimentos obtidos com o auxílio de artigos acadêmicos, documentos, programas audiovisuais, matérias de jornais, mapas, fotografias produzidas por órgãos estatais dos governos da Argentina e Chile.

³ Entre esses estudos, a dissertação de mestrado do contrabaixista Fernando César Santos (2005) sobre o “Concertos dos Pampas” para contrabaixo e orquestra, na qual consta entrevista com Rufo Herrera e a entrevista cedida ao pesquisador Guilherme Paoliello publicada na Revista Artefilosofia (PAOLIELLO, 2014).

Os resultados do estudo desenvolvido serão apresentados em três capítulos. No primeiro deles, me dedico a trazer um panorama biográfico e da trajetória musical de Rufo Herrera, partindo da sua origem na cidade de Río Primero, na província de Córdoba, na Argentina até sua chegada e permanência no Brasil. Sua produção musical, premiações e parcerias com artistas e instituições culturais importantes serão abordadas, já que a obra de Rufo é extensa e sua atuação vai da música de vanguarda, trilha para cinema e teatro, música de câmara até a música popular.

No segundo capítulo, irei focar na análise comparativa entre as escolhas composicionais adotadas por Rufo Herrera na composição de *Senda Aimára* e as características musicais e culturais inspiradoras da peça reveladas na pesquisa. Tratarei do encontro e da experiência de Rufo Herrera com os membros da etnia *aimára*, o modo de vida desse povo, os rituais e as atividades cotidianas que motivaram a escrita de *Senda Aimára*. Buscarei explicitar, por exemplo, a relação sonora entre instrumentos tradicionais do duo (flauta e violão) com os instrumentos de origem andina, como o *Herké*, as flautas *Quena* e *Pikullo*, os instrumentos de percussão *Caja Chayera* e *Bombo Leguero* e o cordofônico *Charango*, em cada um dos movimentos. Além disso, abordarei a relação do conteúdo semântico dos textos escritos no rodapé de cada episódio com a música composta, assim como a sua influência na interpretação e na performance da peça.

O terceiro e último capítulo trata do processo de edição da partitura que envolveu a escolha de uma edição mais apropriada aos objetivos da pesquisa a partir das cópias dos manuscritos, atento às transformações e desafios envolvidos nesse processo de passar de uma escrita personalizada, feita a mão, para os sinais padronizados de software específico para de confecção de partituras; escolhi trabalhar com o editor *Sibelius*. Proponho, também, reflexões relacionadas aos processos de edição de partituras e, principalmente, ao papel do editor, a partir de diálogos com autores que abordam o assunto, entre eles o canadense James Grier (1996) e os pesquisadores e violonistas Fernando Araújo (2017), Flávio Barbeitas e Marcos Maturro Foschiera (2020). Além disso, busco justificar a opção pela edição de performance e discutir sobre a padronização, na partitura editada, de sinais musicais, como, entre outros, dedilhados, técnica expandida e sinais extramusicais que possam auxiliar no entendimento da peça. Já nas considerações finais, revisitarei o caminho percorrido durante a construção desta pesquisa e comentarei sobre resultados obtidos e conclusões.

Por fim, é relevante destacar que o nome escolhido para essa dissertação, *Da Puna ao Valle*: Panorama biográfico do compositor Rufo Herrera e proposta para uma edição de performance de *Senda Aimára*, foi inspirado na narrativa que o compositor propôs para a peça, por considerar que ela, por analogia, expressa o meu processo de pesquisa e, possivelmente, o desenvolvimento de muitas pesquisas artísticas. O meu trajeto se iniciou a partir da performance mais intuitiva e sensível da peça *Senda Aimára*, um “lugar”, como a *Puna*, amplo e cheio de possibilidades ainda indefinidas. No percurso, diferentes caminhos foram sendo trilhados e explorados, passando por cruzamentos e encontros que possibilitaram a ampliação e a construção de novos saberes sobre o compositor, sua obra e conseqüentemente sobre *Senda Aimára*. Chegamos ao *Valle* mais preenchidos e animados, ansiosos por compartilhar essas experiências e informações.

1 BIOGRAFIA E PRODUÇÃO MUSICAL DE RUFO HERRERA

1.1 As primeiras influências musicais e a paixão pelo bandoneón

Nascido em 1933, no município de Río Primero na província de Córdoba, na Argentina, Rufo Herrera é o oitavo, dos dez filhos de Pedro Herrera e Cristina Cejas. O seu pai, Pedro, segundo Rufo (SANTOS, 2005, p. 31), era camponês e músico amador, responsável pela fonte de renda familiar que advinha exclusivamente do trabalho relacionado ao campo. Sua rotina se dividia em, durante o dia, trabalhar nos afazeres da fazenda, como a criação de gado, e, no período da noite, tocar violão. Rufo ainda relata que a lembrança de dormir escutando seu pai, um músico amador que sempre tocava violão e improvisava versos ao estilo *pampeano*,⁴ foi uma experiência marcante na sua vida.

Entre outros gêneros musicais populares que Pedro Herrera frequentemente tocava estava a *vidala*, bastante difundido por toda Argentina e que terá uma atenção especial no capítulo 2 deste trabalho. Rufo afirma que foi criado musicalmente dentro do folclore argentino, influência que o acompanha em toda sua carreira.

Mas ele continuava tocando todas as noites, ele vinha do trabalho, cantava, ficava tomando seu chimarrão. Minha mãe levava o chimarrão e ele ficava lá sozinho improvisando. E eu ali ouvindo, então esta foi minha iniciação. O curioso é que eu vi que gostava de música. Não me lembro quais foram as que ele tocava. Tenho no ouvido uma música.... Essa obra *Vidala*, que é em homenagem a ele e que está gravada no CD *Tocata Del Alba*, eu dediquei a ele, e o tema era algo que me lembrava dele, das improvisações dele. Porque ele tocava estes gêneros, *Vidala*, *Vidalita*. Eram canções sobre as quais ele improvisava. São todas canções que tem um tema, é como uma forma quase, mas não chega a ser um tema que se repete. Em cima disso ele põe versos que desenvolve e volta, como um estribilho na música popular. Então isso foi o que fez o meu ouvido quando criança. (SANTOS, 2005, p. 31-32).

Pedro Herrera valorizava a educação dos filhos, o contexto político e a condição socioeconômica dos trabalhadores do campo daquela época permitiam que a criação, a administração e a manutenção das escolas regulares ficassem por conta dos moradores das fazendas. O papel de alfabetização das crianças era delegado às mulheres da família,

⁴ Estilo *pampeano* é descrito por Rufo Herrera como um “tipo de milonga lenta, sempre em cima de uma fórmula que seria como um modo, como um modo nordestino.” (SANTOS, 2005, p.37).

que eram alfabetizadas primeiramente, e, depois, alfabetizavam as outras pessoas da comunidade. Rufo iniciou sua formação nesse contexto e como parte do calendário escolar aconteciam as celebrações de datas comemorativas. Na ocasião de uma das edições da festa da pátria, comemorada no dia 9 de julho, o irmão mais velho de Rufo, Eusébio, na casa dos 20 anos, convidou um trio, bandoneón, violão e violino, formado por amigos, para tocar durante a *velada*⁵; foi a primeira vez que Rufo viu um bandoneón de perto. Com apenas 5 anos de idade, a paixão e o desejo de estudar aquele instrumento surgiram, apesar da expectativa familiar de que, assim como o pai, ele fosse se interessar pelo violão.

Naquela época, o acesso ao bandoneón era difícil, de todas as formas: quase não havia oferta do instrumento para a aquisição, quando disponível, os preços eram altos e, ainda, era difícil encontrar um professor para dar aulas. Sua família, tentando contornar essas dificuldades, temporariamente lhe ofereceu uma sanfona,⁶ mas esse instrumento não cativou Rufo da mesma maneira.

A partir desse momento, fiquei fascinado não só pela música, mas por esse instrumento, pelo bandoneón, mas na idade que eu estava mal conseguia pegar no instrumento: era pesado, minha mão não era suficiente para o teclado, o bandoneón era muito grande pra mim, mas eu insistia. Havia um primo que foi criado na minha casa e que tinha um bom ouvido; ele tocava sanfona nas veladas e me disse: olhe, tenho uma sanfona ali que está velha, por que você não pega? Assim comecei a tocar, mas o som era horrível, o que eu queria era o bandoneón.... Acabei largando a sanfona. Chegando aos meus sete, oito anos, comecei a frequentar a cidade e a escola pública; meu irmão, que era funcionário público na cidade, tomava conta de mim em uma casa alugada em Córdoba pela família; mas o que mais me interessava, me movia, era a música, até que ele me disse: “Se você passar de ano na escola a gente conversa.”. (PAOLIELLO; PATRIOTA, 2014, p.21).

O seu primeiro bandoneón (FIG. 1) foi adquirido pelo irmão, Zenóbio, após a venda de uma máquina de escrever *Remington*. Foi com esse primeiro instrumento que Rufo

⁵ Segundo o dicionário da Real Academia Espanhola, o termo *velada* é usada para remeter a uma festa, um encontro ou uma reunião noturna com várias pessoas. Disponível em: <<https://dle.rae.es/velada>>. Acesso em: out. 2021.

⁶ Sanfona (acordeon) e bandoneón são instrumentos aerófonos de palhetas livres, ou seja, seus sons são emitidos a partir da pressão do ar produzida pelo fole do instrumento que faz vibrar uma ou mais palhetas de aço rebitadas à uma placa. As diferenças desses instrumentos podem ser notadas desde o fole à posição do teclado, mas talvez a mais importante seja em relação ao timbre, que no bandoneón é mais rico em ressonâncias. Isto se deve ao fato de que, diferentemente do acordeon, no bandoneón as palhetas estão todas rebitadas em chapas contínuas e inteiriças, permitindo que “ao vibrar uma nota esta vibração faça soar também os harmônicos das outras notas rebitadas na mesma chapa.”. Disponível em: <<http://bandoneonbrasil.blogspot.com/2010/07/diferencas-entre-bandoneon-e-acordeon.html>>. Acesso em: jun. 2021.

começou a tocar e estudar sozinho, tirando acordes, harmonias e melodias de ouvido. Percebendo o empenho e dedicação de seu irmão, Zenóbio matriculou-o em uma escola de música. Rufo conta que tinha facilidade para tocar de ouvido e, na época, não tinha uma boa leitura de partituras

Foi aí que comecei a estudar, mas como eu tinha dificuldade em leitura e facilidade com o ouvido, perguntava ao professor: “como se faz isso?” Ele tocava uma vez para me mostrar e eu, de ouvido, repetia, “enrolava” mesmo [para não ler] [...] Assim se passaram um, dois anos e meu irmão, satisfeito, decidiu comprar um outro bandoneón para mim, não um novo, mas um instrumento de estudo decente. (PAOLIELLO; PATRIOTA, 2014, p.212).



FIGURA 1 – Rufo Herrera com primeiro bandoneón
O iniciante Rufo Herrera aos 10 anos de idade com seu primeiro bandoneón, "um Doble A de estúdio", menor do que os da linha profissional (aprox. 1943).
Fonte: acervo pessoal do compositor.

Aos 11 anos, ele começou a se apresentar e a ganhar dinheiro como bandoneonista, tocando no restaurante de sua tia Dolores, “um café concerto do interior”, durante os oito dias de festa em Capela dos Remédios, segundo ele, um pequeno vilarejo parecido com Chapada perto de Ouro Preto. Rufo acrescenta que foi também neste evento que os primeiros passos na composição foram dados, com os improvisos realizados quando findava o repertório do pequeno instrumentista. A partir desse momento, passou a ser convidado para muitas apresentações e festas. Aos 12 anos participou de apresentações em um programa para crianças talentosas em uma rádio de Córdoba: “fazer aquele programa mudou a minha vida”, consolidando o início de sua atividade profissional como músico (FIG. 2).

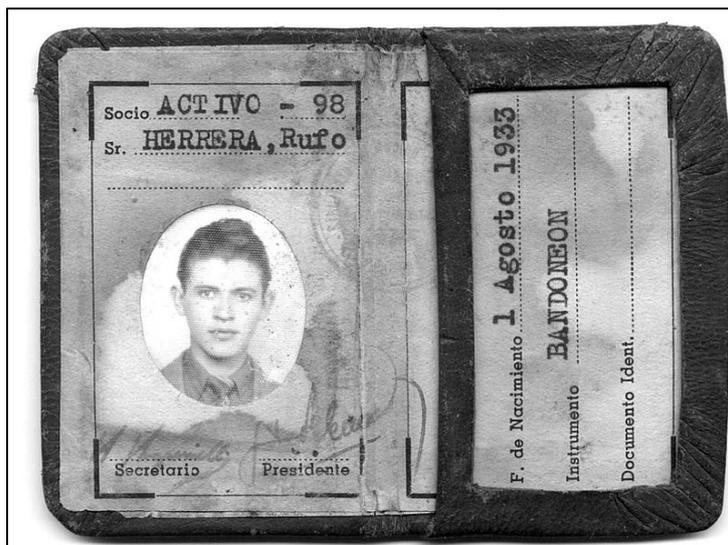


FIGURA 2 – Primeiro registro profissional
 Primeiro registro profissional aos 17 anos.
 Carteira da Ordem dos Músicos de Córdoba.
 Fonte: acervo pessoal do compositor.

Foi durante um desses programas na rádio que Rufo escutou pela primeira vez a música de J.S Bach tocada por um bandoneonista que estava aquecendo antes de fazer sua apresentação. Essa música o fascinou tanto quanto o som do bandoneón na ocasião da festa da pátria. Em entrevista cedida aos autores Paoliello e Patriota (2014), Rufo contou que, depois desse dia, ele quis muito aprender a música de Bach, mas tirando de ouvido o máximo que conseguia era tocar o tema principal. Posteriormente, ele viria saber que o bandoneonista que ele viu tocando Bach na rádio era Pedro Garbero,⁷ que, mais tarde, foi seu primeiro professor e incentivador ao aprofundamento musical, que até aquele momento era intuitivo e sem o conhecimento de leitura de partitura.

A nova meta do jovem músico era entrar para uma orquestra típica profissional de tango, o que ocorreu, primeiramente, com sua aprovação para a Orquestra Los Dado Rojos, em Vila do Rosário e, depois, com o trabalho realizado ao lado de um “renomado maestro”⁸ (HERRERA, 2021), em Córdoba, até os 21 anos de idade. Aos 23 anos, em Buenos Aires, Rufo firma contrato com a Orquestra de Tango Argentinidade, sobre da qual não encontramos nenhum registro. De acordo com Rufo Herrera (2021), possivelmente essa

⁷ Sobre Pedro Garbero, encontramos a indicação de sua participação em discos de grupos musicais regionais de Córdoba. Disponível em: <<https://longplaysdelcuartetocordobes.blogspot.com/2018/09/carlitos-rolan-debuta-como-solista-1972.html>>. Acesso em: abr. 2021.

⁸ Na entrevista não publicada e registrada em audiovisual, Rufo faz questão de destacar esse renomado maestro, apesar de não se recordar do nome dessa figura.

lacuna de informações sobre orquestras de tango do país se deve ao fato da perseguição aos símbolos do peronismo que ocorreu na década de 1950, período de golpe militar.

Na capital, Rufo sonhava estudar com Alejandro Barletta,⁹ segundo ele, o primeiro concertista de bandoneón do mundo (HERRERA, 2019). “Fui ouvi-lo e fiquei impressionado. Aquilo era outra coisa, outro bandoneón. Mas ele já construía a sua carreira na Europa e não podia me dar aula. Então, indicou-me outro professor: Marco Madrigal¹⁰.” (*Ibidem*, p.3).

Vale a pena destacar que, o bandoneón, instrumento construído pelo inventor alemão Heinrich Band (1821-1860), tornou-se a marca mais impressa da musicalidade de Rufo Herrera. Desde o fascínio que lhe causou a sonoridade desse instrumento presente no ambiente musical de sua infância, o bandoneón passou a fazer parte de sua história, “como uma extensão de seu próprio corpo” (MATEUS, 2021). Esta simbiose, compositor bandoneonista, pode ser conferida em toda a discografia lançada por ele e divulgada no seu site oficial.¹¹ A fotografia do músico tocando o bandoneón compõe a capa de quatro, dos sete discos produzidos por ele desde 1995 até 2017 e no disco de 1999 a ilustração da capa é uma pintura do renomado e premiado artista mineiro, natural de Juiz de Fora, Carlos Bracher (1940), representando Rufo Herrera e seu instrumento. O mesmo tema foi reproduzido novamente pelo artista, em 2005, na tela intitulada *Rufo Herrera e seu bandoneón* (FIG. 3).¹² Musicalmente, em *Tocata Del Alba*, de 1995, por exemplo, o bandoneón está presente em todas as dez faixas do disco; em 2002, ele lançou disco intitulado *Bandoneón*; e no *Suite Austral*, lançado em 2017, as oito faixas são dedicadas ao bandoneón solo.

⁹ Sobre o músico bandoneonista argentino Alejandro Barletta, encontramos a informação de que a sua atuação como intérprete era mais dedicada à música de concerto, com o bandoneón. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2008/05/08/necrologicas/1210197602_850215.html>. Acesso em: abr. 2021.

¹⁰ Marcos Madrigal foi um músico bandoneonista argentino, atuante intérprete de tangos. Disponível em: <https://www.clarin.com/espectaculos/musica/Quejas-bandoneon_0_SJZQY5TDXg.html>. Acesso em: abr. 2021.

¹¹ Disponível em: <<http://rufoherrera.com/#discografia>>. Acesso em: maio 2021

¹² A performance ao vivo com Carlos Bracher pintando Rufo Herrera ao bandoneón pode ser conferida no registro do Programa Harmonia da Rede Minas de televisão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Yo2Wf36y_g>. Acesso em: jul. 2021.



FIGURA 3 – Comparação entre pinturas de Carlos Bracher
 À esquerda, capa do CD *Toda Música do Quinteto Tempos* (pintura de Carlos Bracher), lançado em 1999, e, à direita, *Rufo Herrera e seu bandoneón*, Carlos Bracher, óleo sobre tela, 130 x 150 cm, 2005.

Fonte: <<http://rufoherrera.com/portfolio/toda-musica/>> e <<http://brasilnrw.de/assets/brasilconsult/Carlos%20Bracher%20Frankfurter%20Buchmesse%202013-web41-95.pdf>>. Acesso em: out. 2021.

Retomando a cronologia biográfica do Rufo, nos três anos que precederam sua saída da Argentina, Rufo estudou violoncelo no Conservatório Nacional de Buenos Aires¹³ com o professor Roberto Lisón. A motivação para o seu ingresso no conservatório foi a possibilidade de estudar algum instrumento de orquestra e aprofundar o conhecimento de teoria musical e leitura de partituras. Porém, em paralelo aos estudos formais de música, ele continuava a se dedicar ao bandoneón como instrumento principal, se mantendo financeiramente com os trabalhos relacionados à música popular.

1.2 Os anos de 1959 a 1963 - A saída da Argentina, percurso pela América latina e chegada ao Brasil

A decisão de Rufo de deixar a Argentina, em 1959, se deu por diversas razões. Em entrevista publicada por Santos (2005 p.32), Rufo comenta sobre o difícil período socio político-econômico da Argentina, que passava pela instabilidade decorrente de um golpe militar que ocorreu em 1955¹⁴ e uma crise econômica grave que atingiu bruscamente o

¹³ Parece que o nome do Conservatório mudou com o passar do tempo, encontramos informação em algumas publicações como esse nome: Conservatório Nacional de Buenos Aires. Mais informações sobre o Conservatório estão disponíveis em: <<https://cmbsas-caba.infed.edu.ar/sitio/historia/>>. Acesso em: abr. 2021.

¹⁴ O golpe militar de 1955 depôs o presidente argentino Juan Domingo Perón e empossou o general e ditador Pedro Eugenio Aramburu, ao qual coube iniciar o processo de desperonização do país. Segundo Romero

setor cultural/musical, principalmente na capital. Segundo o compositor, o cenário cultural em Buenos Aires definhava, várias orquestras de tango famosas encerraram suas atividades, os cafés concertos fecharam as portas e os artistas que residiam na cidade não tinham onde trabalhar. Rufo (2019, p.2) conta que as opções naquele momento eram desistir da carreira artística e voltar para o interior ou sair da Argentina, como ele escolheu,

Temos que sair, vamos sair. Não se podia trabalhar mais. Estava muito mal para se trabalhar. As melhores orquestras, com muito nome, com muitos discos gravados estavam parando. Eu ficava tocando em uma boate lá em Quilmes, cidade que tinha que pegar um trem para ir tocar nessa boate. Acordava às cinco horas da madrugada. Era uma vida assim inviável. Então nessa época ali em Buenos Aires não estava ficando ninguém. Piazzolla formou o quinteto. Estava batalhando, mas estava batalhando fora do País. Estava na França, Itália. Ia e voltava. E quando chegava em Buenos Aires ele ficava parado. Não trabalhava. Eu pensava, como ficar aqui se não está dando para viver. Voltar para o interior não dá. [...] Córdoba muito menos. Estava pior claro. Se Buenos Aires estava assim. Eu comecei a ver que tinha que sair do país, ou ia parar como meus colegas que estavam parando. Então organizamos um trio, bandoneon, violino e piano, e pegamos um casal de bailarinos que trabalhava com a orquestra que me levou para Buenos Aires. (SANTOS, 2005 p.34).

Além do cenário descrito acima, havia motivações pessoais que o compositor sempre carregou consigo e que impulsionaram a decisão de sair do país e conhecer a cultura e a música da América Latina. Rufo, quando estava trabalhando com as orquestras de tango, já havia feito pequenas turnês e shows pelo Chile e Uruguai. O interesse pela música instrumental, pela cultura popular dos países latino-americanos, pelas formas musicais e culturais dos diversos povos indígenas presentes no continente e, também, a intenção de chegar ao México para estudar composição, já que o país era uma referência no ensino e formação de compositores, são relatados por Rufo no trecho

Nesse momento, quando eu comecei a conhecer outros países, iniciei um projeto de conhecer a cultura de raiz da América, cultura indígena. Uma vez, quando fui ao Chile, a orquestra ficou uma temporada de dois meses. Tive a oportunidade de conhecer muita gente boa nisso e que me deu muitas dicas importantes de quais outros países eu deveria conhecer. Países como o Peru, onde já havia uma pesquisa muito boa em folclore, a Venezuela, que também já tinha uma pesquisa na área, na Colômbia... e nesse momento eu conheci pessoas que tinham estudado na Escola de Música do México. A escola era maravilhosa, muito boa, me recordo. E eu dizia, vou sair andando, vou indo, vou indo... e, chegando ao México, eu vou parar para estudar composição. (HERRERA, 2019 *apud* COURA, 2021, p. 107).

(2012, p.10), o tango viveu seu apogeu no período *peronista*, entre os anos de 1946 e 1955, e com a ascensão do governo militar, que acou os espaços de socialização como salões de bailes e cabarês, o tango foi alvo de perseguição política nesse período.

Decisão tomada, o compositor, juntamente com amigos artistas, começa a viagem pela América Latina, integrando um grupo artístico formado por um trio instrumental - bandoneón, violino, piano - e um casal de bailarinos. Esse formato permitiu que o grupo se adaptasse a diversas situações, podendo tocar todos os tipos de música, de folclórica até Bach (HERRERA, 2019 *apud* COURA, 2021, p. 107). Assim, foram de cidade em cidade, país em país, fizeram muitos shows e apresentações em rádios, televisões, teatros e boates.

Foi muito bom, mas a gente tinha pouco tempo em cada país, porque às vezes não conseguíamos visto ou trabalho. Não dava para ficar sem trabalho e cada país tinha uma condição, às vezes muito difícil. Quando arrumávamos trabalho, fosse numa emissora de rádio, ou em uma boate ou teatro, a gente começava a fazer contatos, via se tinha universidade, escolas, ou conservatório para pesquisar sobre a música raiz, música folclórica. Procurávamos saber também quem e o que se pesquisava, com quem poderíamos conversar sobre esse tema. (HERRERA, 2019 *apud* COURA, 2021, p. 107).

Desse modo, Rufo conheceu o Chile, Bolívia, Peru, Equador e Venezuela. No início dessa jornada, se deu o encontro do artista com o povo Aymará, na região argentina de Salta e Jujuy, tema que será tratado em mais detalhes no segundo capítulo deste estudo. Nessa viagem, após temporada na Venezuela, o grupo de amigos artistas retornou à Bolívia e, depois de mais ou menos três anos, se dissolveu por diversas razões. Alguns integrantes voltaram para a Argentina, outros ficaram pela Bolívia, onde Rufo também se fixou por um tempo. Naquele momento, os planos do jovem músico giravam em torno conseguir viabilizar sua ida ao México para estudar composição, porém era preciso juntar dinheiro para pagar as despesas da viagem e os estudos.

Meu roteiro era chegar ao México e ficar por lá, onde havia escola superior de música. Aí, formei um trio com bandoneón, violino, piano e um casal de bailarinos folclóricos. Saímos para o Chile, Peru, Equador, Venezuela e Bolívia. Ficávamos o tempo que dava... três, seis meses num país. Não pensava em voltar para a Argentina. Em La Paz, o casal decidiu voltar, eles tinham saudades dos filhos. O pianista era jovem e também fez o mesmo. Ficamos o violinista e eu – ele decidiu ficar em La Paz. (HERRERA, 2015 *apud* COUTINHO, 2015).

Em La Paz, Rufo trabalhava como arranjador em rádios da cidade e, em uma delas, um produtor musical lhe ofereceu contrato para criação de arranjos de orquestra e metais para dois LPs de um artista local. Para esse trabalho, os músicos deveriam gravar em algum estúdio da Odeon, que, naquela época, tinha estúdio em apenas três cidades da América Latina: Buenos Aires, São Paulo e Cidade do México. Para Rufo, Buenos Aires não interessava; sua prioridade era o estúdio do México, que conciliaria com seus planos de

ir até o país para estudar composição; São Paulo também era uma boa opção, já que ele tinha interesse em conhecer o país e se aproximar da música brasileira. A gravadora ofereceu o estúdio brasileiro e foi assim que o compositor veio para o Brasil. As gravações dos dois discos ocorreram no período de dois meses. Com a finalização deste contrato de trabalho, o compositor decidiu mudar os planos e, ao invés de ir para o México, ficou em São Paulo.

Rufo foi conseguindo trabalhos como arranjador, instrumentista, fazia apresentações locais e, assim, foi se manter financeiramente no Brasil. Fixou residência, primeiramente, na capital paulista e, após dois anos no país, conseguiu os documentos necessários para se radicar brasileiro; o próximo passo seria continuar com o seu objetivo de estudar composição. Em São Paulo, conheceu o maestro, compositor e, naquela época, fagotista da Orquestra Sinfônica de São Paulo, Oliver Toni, que veio a se tornar seu mentor e professor de composição, arranjo, harmonia e contraponto durante a estadia do compositor na cidade. De acordo com Rufo, em Paoliello e Patriota (2014), o incentivo de Oliver Toni foi fundamental para o aprofundamento no estudo de composição “dizendo que devia continuar estudando e compondo. Aí comecei sozinho a compor; apresentava [o material] para ele, ele se sentava ao piano e dizia: ‘É isso mesmo, composição não é difícil, não é um bicho de sete cabeças’” (PAOLIELLO; PATRIOTA, 2014, p.4). Paralelamente ao estudo de composição, ele também tinha lições de piano complementar com a professora Martha Cerri (OLIVEIRA, 2010, p.39).

A atuação musical de Rufo Herrera na cidade de São Paulo, em shows, gravações e arranjos, resultou, em 1966, em um convite para gravar um álbum de tangos, pelo selo musical Farroupilha¹⁵ (FIG. 4). Para Rufo, esse disco foi um marco importante para sua carreira musical, especialmente para a sua carreira de compositor, como ele mesmo expressa:

E assim um grande músico e produtor da RGE me disse: “Você vive gravando aqui, por que não grava algo para você?”. Eu dizia que não tinha nada, que estava estudando música erudita e contemporânea, “tem dez anos que vivo como músico, não quero não”. Mas ele foi insistindo, insistindo, até que concordei. Então me perguntou: “O que você quer gravar?” Disse que me

¹⁵ Rufo não possuía uma cópia desse LP e através de um amigo do ator Henrique Mourão - integrante do Grupo Oficina Multimídia - que achou um exemplar disponível em um sebo na cidade de São Paulo, conseguindo assim digitalizar e disponibilizar as imagens e os áudios. O disco está integralmente disponível para audição online ou download no site do compositor: <<http://rufoherrera.com/portfolio/rufo-herrera-y-su-quinteto/>>. Acesso em: jul. 2021.

interessava em gravar Piazzolla, e ele, “gravar Piazzolla, como é esse Piazzolla?” Peguei o bandoneón e toquei um tango de Piazzolla, e ele reagiu: “Mas isso é tango?”. E olhe que ele era músico! Me pediu uma semana para estudar o caso e depois me disse que eu poderia gravar Piazzolla, mas desde que também gravasse seis tangos tradicionais. Foi então que gravei o disco “*Tangos de Vanguarda*” [1966], que considero um preparo para entrar na composição. Depois da produção do disco, comecei a compor. (HERRERA, 2015 *apud* PAOLIELLO; PATRIOTA, 2013, p.24).

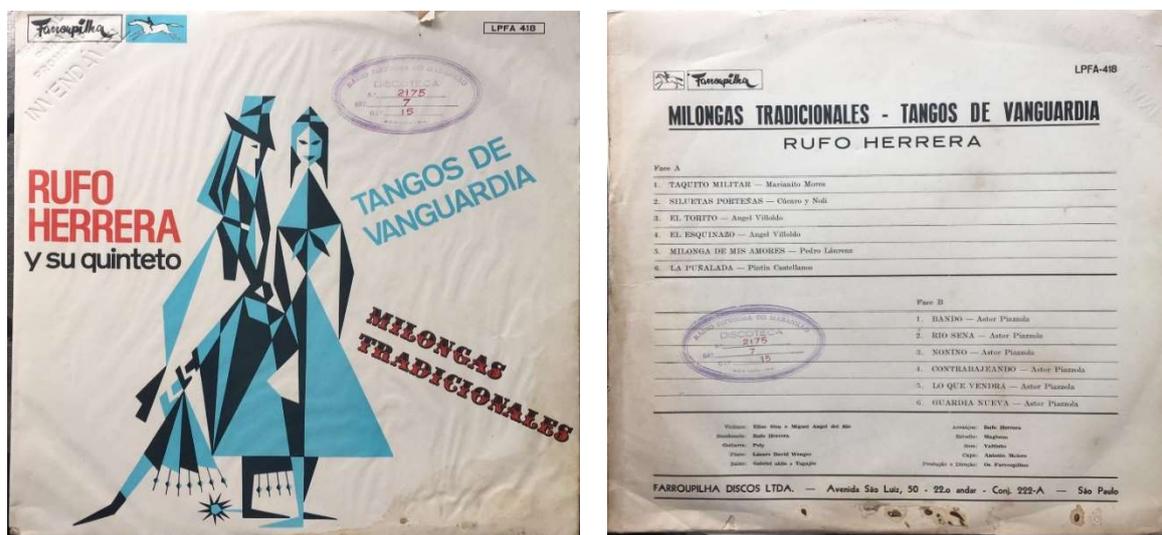


FIGURA 4 – Capa e contracapa do disco *Tangos de Vanguarda*
Imagem da capa e contracapa do disco de vinil de Rufo
Herrera, 1966, lançado pelo selo Farroupilha.
Fonte: HERRERA, 1966.

O disco¹⁶ é composto por seis tangos tradicionais e seis composições de Astor Piazzolla, que naquela época ainda era um nome desconhecido no cenário musical mundial; todas as composições receberam um arranjo inédito de Rufo. “Foi um rebuliço entre os músicos e os intelectuais”, diz o compositor (COUTINHO, 2015). Rufo, em entrevista ao jornal Uai de Notícias (COUTINHO, 2015), diz que o não obteve sucesso comercial, pois era o início de um novo movimento do tango na época, encabeçado por Piazzolla. Segundo Coutinho (2015), com esse disco, possivelmente Rufo tenha sido o primeiro bandoneonista a gravar Piazzolla fora da Argentina, já que o sucesso mundial para Piazzolla viria chegar somente no ano de 1973.

A sua primeira participação em um festival como compositor viria acontecer posteriormente com a obra *Oito variações sobre um tema pentatônico (indígena) para orquestra de cordas*, apresentada em 1968, na ocasião do Festival de Música

¹⁶ O disco foi gravado com os músicos Elias Sion e Miguel Angel Del Rio, nos violinos; Poly, na guitarra; Lázaro David Wenger, Gabriel Ahlis e Tapajós.

Contemporânea, na cidade de São Caetano do Sul, São Paulo. No ano seguinte, 1969, participou do I Festival da Guanabara, com sua obra *Ciclo da Fábula*, que foi uma das obras classificadas para a final, conquistando o 6º lugar, colocação simbólica dentro do festival, mas que se fez necessária dada a qualidade expressiva da obra apresentada por Rufo; segundo o compositor, era um “prêmio estímulo” (HERRERA, 2015 *apud* PAOLIELLO; PATRIOTA, 2013, p.25). Sobre a importância dessa classificação para a sua carreira de compositor, Rufo acrescenta que

Em 1969 veio o Festival de Música da Guanabara, e eu enviei essa obra; o festival tinha um prêmio que somava quase o que eu recebia por ano; era uma boa premiação. Para toda a minha geração, esse festival foi essencial, pois determinou quem ia ser compositor no país, abriu o caminho para todos; fui um dos classificados da etapa de São Paulo, depois fui para a semifinal e para a final; estava um pouco surpreso com a colocação...”. (HERRERA, 2003 *apud* SANTOS, 2003, p.39-40).

O Festival de Música da Guanabara teve uma relevância significativa para a música de concerto brasileira, a presença efetiva de jovens compositores que viriam a se tornar referências dentro da composição de vanguarda nacional marcou essa edição do evento. Como elencou a autora Cevallos (2018), a lista de premiação foi dada as obras e compositores, na ordem, primeiro para *Pequenos Funerais Cantantes*, de Almeida Prado; segundo lugar ao *Concerto Breve*, de Marlos Nobre; em terceiro à *Procissão das Carpideiras*, de Lindembergue Cardoso; o quarto à *Heterofonia do Tempo*, de Fernando Cerqueira; e o quinto lugar à obra *Primevos e Postídios*, de Milton Gomes. O reconhecimento de sua obra nesse festival também redeu a Rufo o convite para ingressar em um expressivo movimento da composição nacional, o reconhecido Grupo de Compositores da Bahia¹⁷ (FIG. 5), movimento criado e dirigido pelo compositor Ernst

¹⁷ O Grupo de Compositores da Bahia foi um movimento iniciado em abril de 1966, reflexo do ensino de composição então desenvolvido pelo professor Ernst Widmer, naquela Universidade [Universidade Federal da Bahia]. Este movimento, de amplas e profundas consequências na cultura e na educação musical da Bahia, é especialmente lembrado pela quantidade de produção, pela originalidade do produto, pelo compromisso com a novidade e com a tradição, pelo envolvimento com a cultura baiana, pela abertura a toda e qualquer expressão cultural, e pela grande influência que exerceu nos programas de ensino, pesquisa e difusão musical daquela Universidade. Esta influência refletiu no interesse pela contemporaneidade, no cultivo da criatividade, no respeito pelas tradições musicais das distintas etnias que convivem na Bahia, na conscientização do valor da música como bem cultural e no despertar para a reflexão sobre as funções sociais da música. (NOGUEIRA, 1999). Disponível em: <<https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/bahiacomp/nogueira-po.html>>. Acesso em: maio 2021.

Widmer,¹⁸ em 1970, motivo pelo qual levou o compositor a fixar residência na capital baiana, Salvador.

Num concurso [I Festival da Guanabara], conheci um grupo de compositores da Universidade Federal da Bahia. O líder era o Ernst Widmer, suíço radicado no Brasil, um grande mestre. Fui convidado por ele para participar do grupo de compositores e passei a morar e a dar aulas de composição na Bahia. Começa aí um outro ciclo, a minha história como compositor e educador. (HERRERA, 2015 *apud* COUTINHO, 2015).



FIGURA 5 – Grupo de Compositores da Bahia
Da esquerda para direita: Lucemar de Alcântara
Ferreira, Walter Smetak, Milton
Gomes, Ernst Widmer, Rufo
Herrera, Lindembergue
Cardoso e Jamary Oliveira.

Fonte: Peter Keurten Jacobs.

Em Santos (2005 p.41), Rufo conta que esse foi um período de imersão no estudo da composição e da experimentação musical, durante o qual havia muitos festivais e

¹⁸ Ernst Widmer (Aarau, Suíça 25.04.1927 - 03.01.1990): compositor, regente, pianista e professor de composição, orquestração, improvisação, teoria, percepção e educação musical da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Estudou no Conservatório de Zurique sob a orientação de Willy Burkhard (composição), Walter Frey (piano) e Paul Müller (instrumentação), graduando-se, em 1950, em Piano, Composição e em Pedagogia de disciplinas teóricas e contraponto. Membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia, Widmer foi mentor intelectual de uma geração de compositores brasileiros de distintas tendências, com um traço comum, entretanto, que se tornou o distintivo da produção do Grupo: o ecletismo. Sua produção artística (a qual chega ao opus 173) contém vários gêneros musicais (peças didáticas, religiosas, de concerto, ópera, balé, música para filme e teatro instrumental), escritas para uma enorme variedade de forças instrumentais. (NOGUEIRA, 1999). Disponível em: <<https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/bahiaincomp/nogueira-po.html>>. Acesso em: maio 2021.

concertos em que ele pôde apresentar suas composições para um público diverso. Em 1972, apresentou sua ópera multimeios *Antistrofe*,¹⁹ que fazia parte do repertório da série de concertos chamados de *ENTROcamentos SONoros*, dirigido pelo compositor Ernst Widmer e com apoio do Instituto Goethe da Bahia. (NOGUEIRA, 2011, p.375).

Nessa época, também, Rufo se aproximou de outras linguagens artísticas, como o teatro, dança e artes visuais, desenvolvendo trabalhos artísticos multimeios o compositor buscava criar uma integração das linguagens da arte na construção dos espetáculos. A aproximação dele com o reconhecido artista baiano Chico Liberato²⁰ se deu nessa época e esse encontro rendeu alguns trabalhos, como a composição das trilhas sonoras para as animações *Ementário* (1972)²¹, curta vencedor do prêmio “Cinemateca” do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, durante a I Jornada de Cinema, em 1972. As animações de Chico Liberato também compuseram a encenação da já citada ópera multimeios *Antistrofe*,²² essa animação estava armazenada no acervo da Cinemateca e infelizmente foi totalmente destruído devido ao incêndio que atingiu o prédio da instituição no ano de 2016.²³ Em 1973, Chico fez a animação cenário da ópera *Onirak*²⁴, de Rufo Herrera. Essa ópera multimeios também contou com a coreografia da professora, bailarina e coreógrafa Lia Robatto. Já o curta metragem *Caipora*²⁵, de 1974, teve a trilha composta por Rufo e Jorge Ledezma e foi gravada com instrumentos construídos pelo músico Marco Antônio Guimarães. Esse curta recebeu a menção honrosa do Instituto Nacional de Cinema do

¹⁹ A formação da obra é composta por dois coros mistos, septeto instrumental, grupo de dança contemporânea, *tape* e filme de desenho cenográfico. A obra está catalogada no acervo da cinemateca. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=022212&format=detailed.pft>>. Acesso em: jun. 2021.

²⁰ “Chico Liberato faz parte da segunda geração de artistas modernos da Bahia. Autodidata, passou a integrar o mundo da arte desde que entendeu o seu lugar no mundo, abrindo e explorando caminhos próprios de expressão. É artista multimeios: desenhista, pintor, escultor, gravador, cineasta, designer gráfico. Sua obra é reflexo de experiências vivenciadas no exercício dessas múltiplas linguagens visuais, em sete décadas de produção ininterrupta.” Mais informações sobre o artista baiano se encontram no seu site oficial. Disponível em: <<https://www.chicoliberato.com.br/>>. Acesso em: jul. 2021.

²¹ Mais informações sobre a produção estão disponíveis em: <<https://www.chicoliberato.com.br/a-obra/arte-em-animacao/ementario/>>. Acesso em: jul. 2021.

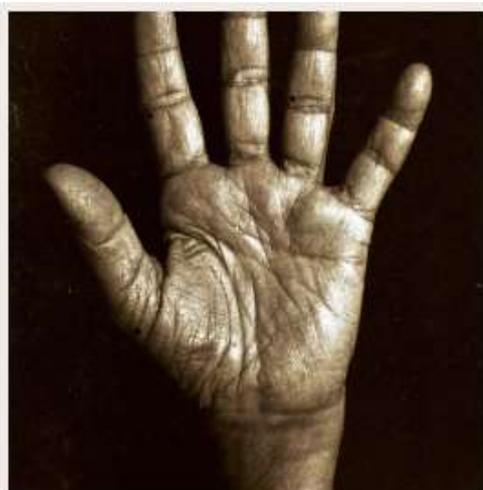
²² Mais informações sobre a produção estão disponíveis em: <<https://www.chicoliberato.com.br/a-obra/arte-em-animacao/antistrofe/>>. Acesso em: jul. 2021.

²³ Matéria do portal de notícias G1 sobre o incêndio que atingiu o acervo da Cinemateca. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/02/incendio-atinge-area-da-cinemateca-brasileira.html>>. Acesso em: jul. 2021.

²⁴ Disponível em: <<https://www.chicoliberato.com.br/a-obra/arte-em-animacao/onirak/>>. Acesso em: jul. 2021.

²⁵ Disponível em: <<https://www.chicoliberato.com.br/a-obra/arte-em-animacao/caipora/>>. Acesso em: jul. 2021.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na III Jornada Brasileira de Curta Metragem, no ano de 1974.



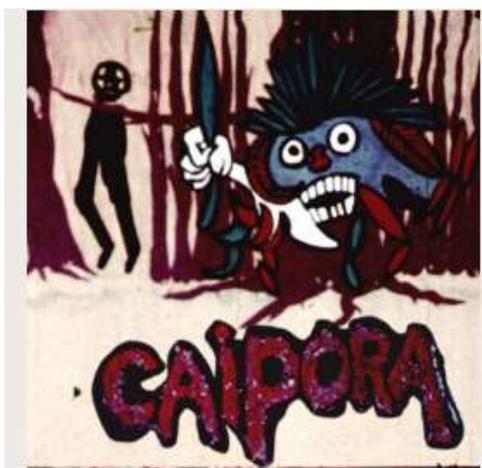
Ementário. 1972



Onirak. 1973



Antístrofe. 1973



Caipora. 1974

FIGURA 6 – Fotograma de abertura das animações produzidas por Chico Liberato que tiveram trilha sonora composta por Rufo Herrera

Fonte: <<https://www.chicoliberato.com.br/secao/a-obra/arte-em-animacao/obra-individual/>>. Acesso em: set. 2021.

Em 1975, a convite de João das Neves,²⁶ muda-se de Salvador para a cidade do Rio de Janeiro para trabalhar e compor a trilha sonora da peça teatral *O Último Carro*²⁷ (FIG. 7), do reconhecido grupo teatral *Opinião*. Com essa trilha o compositor alcança grande sucesso de crítica e público, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, o que lhe rendeu o prêmio troféu *Associação de Críticos Paulistas* (1978) por melhor música incidental (SANTOS, 2005, p.4). Essa parceria viria a se repetir no ano de 1992, na composição da trilha sonora para a peça *Primeiras Estórias*, peça que foi adaptada e dirigida por João a partir do livro de contos homônimos de Guimarães Rosa.

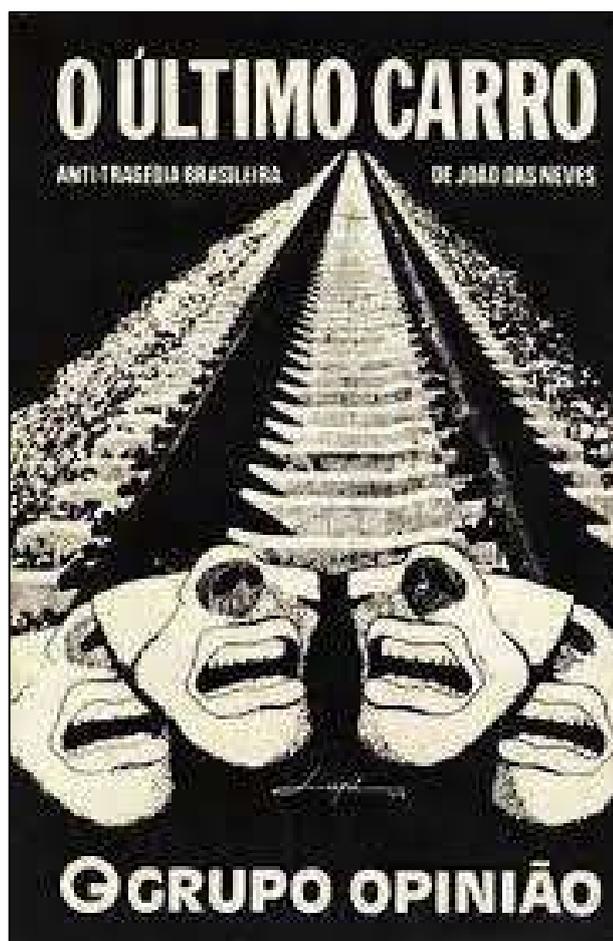


FIGURA 7 - Cartaz da peça de teatro *O Último Carro*
 Fonte: <<https://primeiroteatro.blogspot.com/2014/07/joao-pela-mata-campos-e-cidades.html>>. Acesso em: out. 2021.

²⁶ João das Neves (1934 – 2018) foi dramaturgo, diretor, ator e escritor carioca, fundador do Grupo Opinião, grupo de teatro de protesto e de resistência atuante de 1964 a 1982.

²⁷ A entrevista do compositor ao Instituto Cultural Itaú sobre o processo de composição da trilha sonora da peça *O Último Carro* está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nfy1-YuCniU>>. Acesso em: maio 2021. Também há uma descrição do processo no site do Instituto. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento389759/o-ultimo-carro>>. Acesso em: jun. 2021.

No ano de 1976, de acordo com Rufo, ele viveu por seis meses na Cidade do Panamá, capital do Panamá, a convite do Ministério da Cultura daquele país para criar e implementar o curso de composição no Instituto Nacional de Música do Panamá.

Nessa época, o governo do Panamá me convidou pra criar o curso de composição na Escola Nacional de Música do Panamá. O Instituto Nacional de Cultura me convidou. Eu devia ficar um semestre pra implantar uma proposta de curso de composição. Aceitei e fui pra lá. Meio assim pensando, será que eu vou pra lá? Aqui (no Brasil) já fiz uma parte da minha vida. Já estudei composição, tenho uma série de coisas realizadas. Mas eu fui pra lá e fiquei um semestre. Lá reatei contato com a Guatemala, com o México, com Cuba, que estavam muito isolados há muito tempo. Mas com o tempo eu fui vendo que não me adaptaria pra aquele lado... Muita influência americana, na cultura, isso me desagradou. O governo (do Panamá) queria renovar o meu contrato, eles gostaram do trabalho. Mas eu preferia indicar outro compositor da minha linha, que continuasse esse trabalho. E eu indiquei Joaquim Aureliano²⁸, que esteve aqui dando curso, no Festival de Inverno. (HERRERA, 2003 *apud* SANTOS, 2003, p.43).

1.3 A relação com Minas Gerais: os Festivais de Inverno da UFMG, Encontros Latino Americanos de Compositores, Grupo Multimídia e FEA

O Festival de Inverno da UFMG é um evento cultural importante para a formação artística e cultural dentro do estado de Minas Gerais, buscando uma integração entre os trabalhos culturais de sujeitos ligados ao ensino e à produção artística. O primeiro Festival de Inverno da UFMG aconteceu em 1968. Nos anos de 1970, os Festivais de Inverno, como escreve Paoliello (2007), viriam a mudar sua ênfase “gradualmente deslocada de aspectos como a formação do instrumentista para os problemas relacionados à criação musical” (PAOLIELLO, 2007, p.103), consolidando “essa tendência de centralidade na problemática da criação musical e uma opção definitiva pela vanguarda” (PAOLIELLO, 2007, p.111). Uma das mudanças que demarcariam singularidade ao Festival seria a integração de obras de compositores contemporâneos e a criação de peças especialmente compostas para o evento. Na edição do ano de 1971, a peça *Ritual da Palavra*, do compositor Ailton Escobar, foi a primeira peça composta especialmente para o evento e foi estreada no concerto de encerramento do Festival. Naquele mesmo ano, o Festival

²⁸Averiguando a lista de participantes dos cursos de inverno e encontro de compositores, Lovaglio (2009), o mais provável é que o nome do compositor correto seria do compositor guatemalteco Joaquín Orellana. Um pouco da história do compositor pode ser visto na matéria “Joaquín Orellana personaje del año 2017” no canal do Youtube Prensa Libre. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xh7rpJE3jTo> . Acessado em 16/07/2021.

contou com a participação dos compositores suíços-baianos Ernst Widmer e Walter Smetak, atuando conjuntamente no curso *Música Nova: Composição e Informação*, curso que marca o primeiro contato da direção do Festival com o Grupo de Compositores da Bahia (PAOLIELLO, 2007. p.107, 108).

Ernest Widmer, em 1973, encaminha carta a Berenice Menegale,²⁹ pianista, educadora musical e responsável pela organização do Festival de Inverno daquele ano, com propostas de concertos formados exclusivamente com intérpretes e obras do Grupo de Compositores da Bahia. Uma das propostas era a realização do repertório da série de concertos *ENTROcamentos SONoros*, na qual constava a ópera *Antístrofe e Enantiodromia*, de Rufo Herrera. A proposta de Widmer não foi concretizada, mas com essa carta se consolidou a aproximação do Grupo de Compositores da Bahia com o Festival de Inverno.

A relação de Rufo com o estado de Minas Gerais começa no ano de 1976, quando ele foi convidado para ministrar a oficina de arte integrada por Berenice Menegale, então diretora da atuante instituição promotora de cultura e música da cidade de Belo Horizonte, Fundação de Educação Artística (FEA), e novamente organizadora do Festival de Inverno da UFMG daquele ano (FIG. 8), que acontecia na cidade Ouro Preto. A importância dos festivais na trajetória de Rufo vai além de sua atuação como professor, músico e compositor; esse período irá promover o estreitamento dos laços do compositor com a FEA.

²⁹ Berenice Menegale é uma pianista e educadora musical mineira de grande destaque e relevância para o estado. Foi uma das fundadoras da FEA e hoje atua como diretora executiva da instituição, sendo também uma grande articuladora de eventos artísticos e divulgação das artes do estado de Minas Gerais. Disponível em: <http://feabh.org.br/team/berenice-menegale/>>. Acesso em: jul. 2021.



FIGURA 8 - Cartazes das edições de 1976, 1977 e 1979 do Festival de Inverno da UFMG
 Fonte: <<https://www.ufmg.br/festivaldeinverno-noticias/galerias/cartazes-historicos-resgatam-50-anos-do-festival-de-inverno-da-ufmg/>>. Acesso em: maio 2021.

Na edição do Festival em 1977, a partir das experiências com as oficinas ministradas, Rufo cria o *Grupo Oficina Multimídia*³⁰. E, em 1979, fechando a décima terceira edição do Festival, a participação do compositor é marcada pela realização de sua ópera *Nheengaria* (FIG. 9), baseada na obra *Maira*, de Darcy Ribeiro, dedicada a esse autor e escrita especialmente para o Festival, com formação para solista, coro e grupo instrumental (LOVAGLIO, 2010 p.28). Essa obra também marca a concretização do conceito de obra multimeios utilizado por Rufo, no qual o compositor visa a integrar os papéis e atuações cênicas dos músicos durante a performance. Após o fim do Festival de 1979, a cantata foi encenada no Palácio das Artes, o que significou, na visão de Rufo, a validação de sua proposta artística. Após o fim do festival de 1979, a cantata foi encenada no Palácio das Artes, o que significou, na visão de Rufo, a validação de sua proposta artística.

³⁰ “O Grupo Oficina Multimídia pertence à Fundação de Educação Artística desde 1977, quando foi criado pelo compositor Rufo Herrera no Curso de Arte Integrada do XI Festival de Inverno da UFMG. O espetáculo ‘Sinfonia em Ré-fazer’ (1978) inaugurou a linguagem multimeios e, pela primeira vez, levou para o palco os instrumentos de Marco Antônio Guimarães (UAKTI) integrados ao texto, movimento e material cênico.” Disponível em: <<http://oficinamultimedia.com.br/v2/o-grupo-oficina-multimedia/>>. Acesso em: maio 2021.

FIGURA 9 - Manuscrito da cantata cênica *Nheengaria*

Nesse manuscrito é possível observar a notação do movimento cênico, juntamente com a notação musical convencional e não convencional de Rufó Herrera.

Fonte: PAOLIELO, 2007, p.115.

Na sua relação institucional com a FEA, Rufó irá desempenhar um papel fundamental no desenvolvimento de uma proposta pedagógica e artística, caracterizada pelo foco na música experimental e centralizada na questão da criação, juntamente com outro nome importante para a música mineira, o compositor Marco Antônio Guimarães, que também teve passagem pelo Grupo de Compositores da Bahia (PAOLIELO, 2007, p.121). Esse período de atuação na instituição marca uma nova fase nas obras de Rufó, na qual o compositor começa a referenciar materiais provenientes de expressões da música popular argentina e brasileira.

A Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte queria uma obra criada em que participassem os profissionais da área, mas aqui em Minas não se fazia muita música contemporânea, então fomos fazer uma cantata que introduzisse esses profissionais. E assim fiz a cantata *Zero Hora*. Nesta fase, começo a reunir elementos culturais de raiz; enquanto vanguarda eu não havia visto necessidade de inserir esses elementos, pois era uma ideia aberta, livre. Quando você começa a tentar consolidar uma proposta, uma estética em relação à música e à arte, aí você tem que considerar todos os aspectos. (HERRERA, 2014 *apud* PATRIOTA; PAOLIELO, 2014, p.7).

Nos anos de 1980, 1990 e 2000, Rufo participou ativamente da cena de música contemporânea da cidade de Belo Horizonte, em especial, nas seis edições dos Ciclos de Música Contemporânea e nas quatro edições dos Encontros Latino-Americano de Compositores: o primeiro em 1986; o segundo em 1988; o terceiro em 1992; e o quarto, e último, em 2002. Em seu trabalho, a autora Vânia Lovaglio (2010) faz o levantamento de todas as obras apresentadas nos Encontros. As composições de Rufo apresentadas nesses Encontros são: *Ideofonia III*, para o grupo *Uakiti* e voz, com estreia mundial no primeiro Encontro; no segundo Encontro, foi realizada a performance de *Imagel*, para bailarina, violoncelo, com direção de Rufo; no terceiro Encontro, foi estreada a *Poética Instrumental No. II – Diuturno* (1992), para bandoneón, violão, piano e percussão (FIG. 10).

FIGURA 10 - Primeira página da obra *Poéticas Musicais No. II – Diuturno*
A obra foi apresentada no IIIº Encontro de Compositores
Latino-Americanos, em 1992
Fonte: HERRERA, 1992.

No último encontro de compositores, foi apresentada a obra *Meditâncias* (2001); no catálogo elaborado por Lovaglio (2009) consta que a peça é para orquestra de cordas, bandoneón e piano, porém, em conversa com o compositor, e com o acesso partitura e a

gravação feita para o álbum *Bandoneón* (2002), foi constatado que, além dos instrumentos citados por Lovaglio, há uma parte escrita para violão que perpassa por toda a peça.

A produção da já citada cantata cênica *Nheengarai* rendeu, no ano de 1985, a encomenda feita pelo Palácio das Artes ao Rufo Herrera da composição de uma ópera, que viria a ser a ópera *Balada para Matraga*,³¹ inspirada no conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, do livro *Sagarana*, do escritor mineiro Guimarães Rosa, para com quem Rufo manteve profunda admiração desde a sua chegada ao Brasil. As apresentações se tornaram um grande sucesso de público e bilheteria nas três semanas que ficou em cartaz. Rufo conta que a proposta de se trabalhar com a obra do escritor mineiro não foi bem aceita pela direção da instituição, em um primeiro momento; o Palácio das Artes pretendia um tema de apelo mais comercial para aquele momento e, na época, a obra literária de Guimarães Rosa não possuía a projeção que tem hoje. Rufo alega ter defendido que sua ópera seria um instrumento de popularização da obra literária de Guimarães Rosa, o que de fato ocorreu. No ano de 2001, dado o sucesso já mencionado e pela ocasião da comemoração dos 30 anos do Palácio das Artes, a instituição encomenda ao compositor uma nova ópera inspirada na obra de Guimarães Rosa, surgindo assim *Sertão, Sertões*³² (FIG. 11), baseada no livro *Grande Sertão: Veredas*, que igualmente alcançou grande sucesso. Infelizmente, não houve registros fonográfico e visual de qualidade profissional das performances dessas óperas, as quais, desde suas datas de estreia, nunca mais foram montadas. O fato de ter duas óperas montadas pelo corpo artístico da Fundação Clóvis Salgado é um feito único até o momento para um compositor residente e atuante no território municipal, estadual e até mesmo nacional, tendo como base o histórico de montagens de óperas

³¹ O elenco da ópera “foi composto por Helvécio Ferreira (Narrador, Ancião), Clovis Carrero (Tião da Tereza), Ricardo Batista (Augusto Matraga), Miriam Borges (Dionora), Verônica de Castro (Mimita), Thelmo Marques (Ovidio), Lucas Cardoso (Major Consilva), Nilza Moreira (Mãe Quitéria), Luciano Luppi (Padre) e Marcos Thadeu (Joãozinho Bem-bem, Carlím). Coro infantil e adulto do Palácio das Artes, Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Coreografia de D. Hermann e J. Dubrul, cenários e figurinos de Belém Machado, direção cênica de Helvecio Guimarães e regência de Afrânio Lacerda.” (HARTKOPF, 2010, p. 77).

³² “A montagem custou à fundação cerca de R\$ 500 mil, dinheiro que veio de empresas que se beneficiaram com a lei estadual de incentivo à cultura. Os gastos foram reduzidos, já que a infraestrutura e grande parte do pessoal pertencem à própria fundação.” Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2304200111.htm>>. Acesso em: jun. 2021.

realizadas pelo Palácio das Artes em seus 50 anos de história, ficando atrás somente do compositor Carlos Gomes, que teve três de suas óperas encenadas pela instituição.³³



FIGURA 11 - Registros fotográficos da encenação de Sertão, Sertões (2001)
 Fonte: Guto Muniz. Disponível em: <<http://www.focoincena.com.br/guto-muniz>>. Acesso em: out. 2021.

A atuação de Rufo na cena artística também se destaca como bandoneonista, porém por um período ele se distanciou de seu instrumento de coração, devido à intensa atividade como compositor e educador. Em 1986, isso tem uma reviravolta, como ele conta ao jornalista Bruno Mateus (2021), a sua reaproximação com o instrumento aconteceu na ocasião da presença do compositor Astor Piazzolla em Belo Horizonte, que faria um show no Palácio das Artes. Rufo, ao encontrar seu conterrâneo, comentou que acompanhava a carreira de Piazzolla e este o devolveu a pergunta: “E o bandoneón?” Aí tive que abaixar a cabeça e falar que tinha largado. Ele não comentou nada, mas fez uma cara” (HERRERA, 2021 *apud* MATEUS, 2021). Outro fato que estimulou a retomada da dedicação do músico ao instrumento foi a leitura do livro *Che Bandoneón*, do autor Renato Modernell, especialmente na passagem em que é perguntado a Piazzolla se ele vislumbrava algum músico habilitado a dar continuidade ao seu trabalho: “Ele respondeu:

³³ Informações levantadas pelo site *Movimento*, revista online especializada na divulgação de música coral e óperas. Disponível em: <<https://movimento.com/um-baile-de-mascaras-de-verdi-em-bh/>>. Acesso em: jun. 2021.

‘os caras que continuaram estudando e que poderiam compor tanto quanto eu, largaram o bandoneón’. Tomei a frase como se fosse para mim, aí retomei o bandoneón” (HERRERA, 2021 *apud* MATEUS, 2021).

Assim, a retomada como bandoneonista deu origem, em 1991, à fundação e à direção do expressivo grupo *Quinteto Tempos* com a proposta de unir expressões sonoras da música erudita e da música popular. O grupo inicialmente era formado por Clayton Vetromilla, no violão; Antônio Viola, ao violoncelo; Eduardo Campos, no vibrafone, pandeiro e triângulo; Fernando César dos Santos, no contrabaixo; e liderado por Rufo Herrera, no bandoneón, composições e arranjos. Juntos, eles gravaram o álbum *Tocata Del Alba* (1995). Após a saída de Clayton Vetromilla, o violonista Alvimar Liberato assume o posto e o novo grupo (FIG. 12) grava os álbuns *Toda Música* (1999) e *Balada para un loco* (2008). Após a gravação desse último trabalho, o violonista Alvimar Liberato sai do grupo e músico Gleidson Araújo assume o posto.



FIGURA 12 - Segunda formação do *Quinteto Tempos*

Formação composta por Antônio Viola (violoncelo), Rufo Herrera, (bandoneón), Fernando César dos Santos (contrabaixo), Eduardo Campos (pandeiro) e Alvimar Liberato (violão).

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rufo_Herrera>. Acesso em: out. 2021.

Em 1995, Rufo compôs a trilha do curta *Negócio da China*,³⁴ a qual lhe rendeu o prêmio de melhor música no Festival de Brasília do mesmo ano. A atuação de Rufo no cenário musical de Minas Gerais tem acontecido em dois polos principais: Belo Horizonte e Ouro Preto. O compositor participou da criação dos cursos de música e foi professor da Universidade de Ouro Preto, de 1994 até o ano de 2018. No ano 2000, Rufo Herrera foi cofundador, juntamente com o professor Ronaldo Toffolo, da, na época, Orquestra Experimental da UFOP³⁵, que viria a ser rebatizada de Orquestra Ouro Preto, em 2009. Em 2006, recebeu do prefeito de Ouro Preto, à época Ângelo Oswaldo, o título de Cidadão Honorário da cidade (FIG. 13). Atualmente, é compositor residente e coordenador artístico da orquestra Ouro Preto, com a qual gravou três discos: *Bandonéon* (2005), *Latinidade* (2007), indicado ao Grammy Latino na categoria de melhor disco instrumental, e *Latinidade* (2015).



FIGURA 13 – Rufo Herrera recebe prêmio de Cidadão Honorário da cidade. Imagem fotográfica na câmara de vereadores de Ouro Preto (2006), durante a cerimônia para recebimento do título de Cidadão Honorário da cidade. Da esquerda para direita: Wanderley Rossi Júnior (Presidente da Câmara), Rufo Herrera, Ernani Aguiar (compositor) e Ângelo Oswaldo (Prefeito de Ouro Preto).

Fonte: <<http://www.abmusica.org.br/wp-content/uploads/2020/03/ABM-Revista-Brasiliiana-n%C2%BA-22.pdf>>. Acesso em: maio 2021.

³⁴ O curta está disponível no site Porta Curtas. Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/?name=negocio_da_china>. Acesso em: jul. 2021.

³⁵ “Buscando reviver a histórica vocação musical da cidade de Ouro Preto (Minas Gerais), Rufo Herrera e Ronaldo Toffolo, associados a um grupo de instrumentistas que integravam o grupo Trilos e o Quarteto Ouro Preto, criaram, no ano de 2000, a Orquestra Experimental da UFOP, hoje Orquestra Ouro Preto. É formada por cerca de 20 músicos, aos quais se associam músicos convidados, em função do repertório a ser executado. Tem como Diretor Artístico e Regente Titular o Maestro Rodrigo Toffolo”. Disponível em: <<http://www.orquestraouropreto.com.br/site/a-orquestra>>. Acesso em: out. 2019.

Em 2017, Rufo lança CD *Suíte Austral* (FIG. 14), que é integralmente dedicado a composições para bandoneón solo. O álbum é composto pela faixa que dá nome ao trabalho, *Suíte Austral*, composta em quatro movimentos, e ainda conta a interpretação do *Prelúdio e Fuga n.1 em Dó*, de J.S Bach; as faixas *La Muerte Del Angel*; e *Milonga Del Angel*, de Astor Piazzolla.



FIGURA 14 - Capa do álbum *Suíte Austral*

Fonte: <<http://rufoherrera.com/portfolio/suite-austral/>>.

Acesso em: jul. 2021.

Atualmente, em decorrência da pandemia do novo Coronavírus, o compositor se manteve em isolamento social, mas continua desenvolvendo diversos trabalhos de composição e como instrumentista, em destaque fica as suas performances ao bandoneón nas *lives* junto com os membros da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais³⁶ e componentes do Quinteto, Antônio Viola e Fernando César, interpretando o tango *Adios Nonio*, de Astor Piazzolla. Também se apresentando como solista frente a Orquestra Ouro Preto³⁷ em dois concertos, o de comemoração de 20 anos de atividade e fundação da orquestra, intitulado *Latinidades*, e o primeiro concerto totalmente interativo da música clássica chamado *Você Decide* que foram transmitidos ao vivo pela página do YouTube da instituição.

³⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CMHICuyB-8n/?utm_source=ig_embed&ig_rid=04c1f366-d492-4f0b-bbdb-220d0ba2a1c0>. Acesso em: jul. 2017.

³⁷ Os links para os concertos *Latinidades* e *Você Decide* estão disponíveis respectivamente em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gxt0S4_GtxI> e <<https://www.youtube.com/watch?v=VXQQMUbw5sc>>. Acesso em: jul. 2021.

1.4 As composições para violão

Através do contato com o compositor, pude reunir partituras manuscritas e ir tomando conhecimento da produção de peças que foram escritas originalmente para violão e que são anteriores à *Senda Aimara*. As obras pesquisadas foram escritas para o formato de solo, duo, música de câmara e um concerto para violão e orquestra, detalhadas abaixo. Ademais, fora do eixo de produção do compositor para o instrumento no contexto da música de câmara o número de composições é ainda maior, se incluindo os arranjos e composições feitas para a Orquestra Ouro Preto, as suas trilhas sonoras originais para o *Grupo Oficina Multimídia* e os arranjos e composições tocados pelo *Quinteto Tempos*.

Rufo escreveu duas peças para violão solo: *Ubiquas* (1990), tem o manuscrito, representado na FIG. 15, dedilhado pelo violonista e professor da Fundação de Educação Artística, Teodomiro Goulart. Essa peça tem caráter e linguagem experimental, possuindo elementos de composição de vanguarda, sem indicação de compasso e contendo técnicas de escrita como serialismo e o atonalismo. Segundo o compositor, a obra foi sua primeira tentativa de escrever para o violão, tentando explorar as ressonâncias do instrumento, através de recursos idiomáticos como os harmônicos naturais, cordas soltas e percussão no tampo.

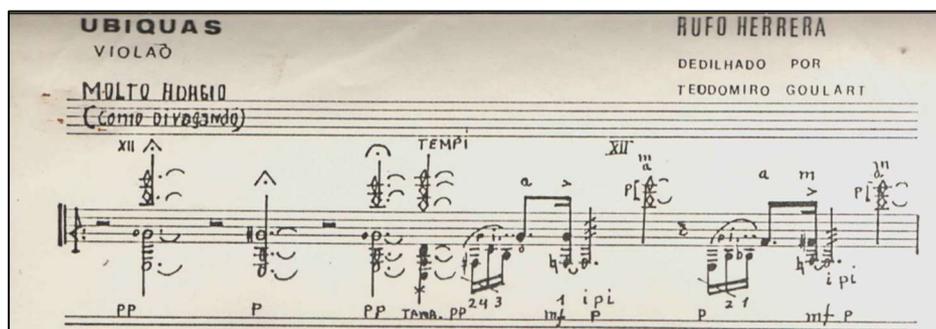


FIGURA 15 – Imagem do trecho inicial do manuscrito de *Ubiquas*
Fonte: HERRERA, 1991, p.1.

A obra *Trunkas I* (1999), dedicada ao violonista e professor Clayton Ventromilla, é baseada na forma da *baguala trunca*, que é uma variação da *baguala* tradicional (FIG. 16). Possui uma célula rítmica escrita em 10/8 (6 + 4) ou em 11/8 (6 + 5), baseada em sete variações de um motivo de uma *baguala*, comum nas províncias argentinas de Salta e Jujuy, segundo o compositor. Ao final da segunda folha do manuscrito (FIG. 16), Rufo escreve uma breve bula para contextualizar o violonista de informações importantes para

a performance da peça, como a indicação de como a parte percussiva - *tambora* - deveria ser feita e indica que o instrumento percussivo que se faz alusão é a *caja chayera*.

FIGURA 16 – Primeiros compassos da peça *Trunkas*

Na imagem do manuscrito é possível ver onde há a execução de um trecho percussivo ao violão simulando a *caja chayera*.

Fonte: HERRERA, 1993, p.1.

A obra *Andina n.3 (Puna)* (FIG.17), escrita originalmente para viola caipira (afinação Rio Abaixo³⁸), foi composta por encomendada do violeiro e professor de música da UFRJ Marcus Ferrer para a gravação de seu álbum intitulado *Viola em Concerto* (2009), composto integralmente por obras inéditas de viola solo. Apesar de não ser uma peça pensada originalmente para o violão, algumas similaridades dos dois instrumentos, a linguagem e escrita que Rufo utiliza na composição, deixam-na perfeitamente transponível para o violão, o compositor afirmou em entrevista que era uma vontade sua fazer uma versão para violão.

FIGURA 17 - Cabeçalho e primeiro sistema do manuscrito de *Andinas N°3 "PUNA" (MONOTONIA)*

Fonte: HERRERA, 2009, p.1.

³⁸ A afinação "Rio Abaixo" é o nome dado a afinação em Sol maior aberto, ou seja, as dobras de corda da viola são afinadas da seguinte forma: (1) Ré, (2) Si, (3) Sol, (4) Ré e (5) Sol.

No *Concerto dos Pampas Sul* (FIG. 18), cada um dos quatro movimentos descreve uma fase da história do tango: peça: I - Contrabaixo (Estilo Pampiano); II-Viola (Milonga); III – Violoncelo (Tango); e IV – Violino (Tango moderno). Uma orquestra de cordas está presente nos quatro movimentos do concerto e a percussão/atabaque no segundo. Segundo Rufo, o segundo movimento dessa obra nunca foi tocado e se encontra inédito.

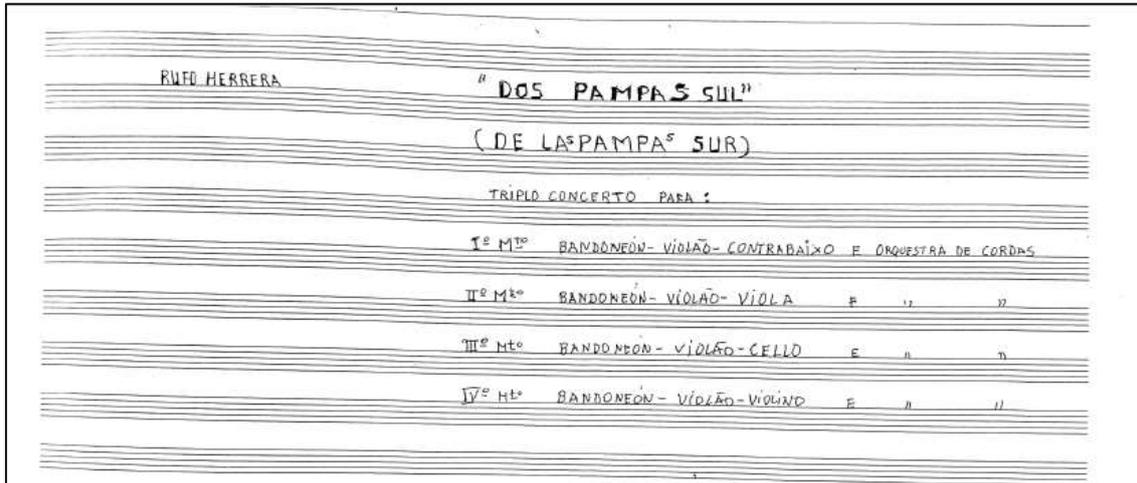


FIGURA 18 - Folha de rosto do manuscrito do *Concerto Dos Pampas Sul*
Na imagem é possível ver a indicação da quantidade de movimentos e suas respectivas instrumentações.

Fonte: HERRERA, 2003, p.1.

A já citada anteriormente *Poética Instrumental n. 2, Diurno* (1992) foi composta para bandoneón, violão, piano e percussão (FIG. 19), com estreia mundial, no mesmo ano, no 3º Encontro de Compositores Latino-Americanos, em Belo Horizonte (LOVAGLIO, 2010, P. 277).

FIGURA 19 - Primeira página do manuscrito da peça *Poética Instrumental n. 2, Diuturno* (1992)

Fonte: HERRERA, 1992, p.1.

Para duo de flauta e violão, encontramos a peça *Baguála por Atahualpa* (1993), dedicada ao flautista Felipe Amorim e ao violonista Cleyton Ventromilla, em que há a existência de dois manuscritos e a versão publicada pelo selo *Brazilian Music Enterprise (BME)* em 1994. Nessa peça, Rufo faz referência direta ao *Canto con Caja*, escrevendo na sua introdução uma *copla*³⁹, com linha melódica com intervalos de 5^a justa, que referencia a forma de canto ancestral andina chamada de *Jói-jói* (GUTIERREZ FORNELSS, 2016, p.98). O acompanhamento do violão é construído com a evocação do acompanhamento rítmico tradicional da *baguala*, traduzido para o instrumento com o uso da técnica estendida de *tambora*⁴⁰ e harmônicos naturais. Nas intervenções vocais dedicadas ao violonista (FIG. 20), o compositor ainda cita, na letra da melodia, o instrumento de percussão *caja*, que está sendo evocado pelo violão, e a *quena*⁴¹ que está sendo evocada

³⁹ “[...] a copla é um costume mantido na memória coletiva das comunidades andinas, principalmente as de origem Diaguita-Calchaquí. Possui estrutura de quatro versos, em sua maioria octossilábicos, com rima consonantal ou, às vezes, dissonante, dependendo do cantor-compositor e da região onde a copla é criada e mantida como prática incorporada. A execução do canto coplero representa a sabedoria popular e a própria reflexão humana, livre de qualquer dominação cultural.” (GUTIERREZ FORNELSS, 2016, p.98).

⁴⁰ Técnicas, estilos e gêneros musicais serão tratados e explicado mais adiante no texto.

⁴¹ O instrumento será abordado mais a frente, pois será referenciado também em *Senda Aimára*.

pela flauta, com articulações e técnicas inspiradas no instrumento andino. Finalmente, a sua mais recente produção para flauta e violão, *Senda Aimara* (2011), objeto de estudo deste trabalho.

FIGURA 20 - Compassos iniciais da peça *Baguala* por Atahualpa
Os versos escritos são: “Que triste suena la caja en el cerro colorado”.

Fonte: HERRERA, 1993.

Por fim, o acesso a outras obras escritas para violão de Rufo possibilitou a identificação de traços particulares de escrita do compositor para o instrumento, tais como tipos de notações e gráficas para técnicas estendidas e, também, o uso dos elementos extramusicais, comuns na sua obra em geral. Essas observações, que surgiram a partir do levantamento de sua produção integral para o instrumento, serão levadas em conta no momento da investigação da obra *Senda Aimara*, capítulo 2, e na sugestão de elaboração de uma edição de performance, capítulo 3.

QUADRO 1 - Síntese de informações das obras para violão de Rufo Herrera abordadas no texto

Nome da peça	Data da composição	Formação	Como/onde se encontra	Estreia/gravação
<i>Ubiquas</i>	1991	Violão solo	Cópia do manuscrito no acervo do compositor	...
<i>Poética Instrumental No.II - Diurno</i>	1992	Bandoneón, violão, piano e percussão	Cópia do manuscrito no acervo do compositor	3º Encontro de compositores Latino-Americanos (FEA)

<i>Baguala por Altahualpa</i>	1994	Duo de flauta e violão	Cópia do manuscrito no acervo do compositor e versão publicada pela editora <i>Brazilian Music Enterprise</i>	Recital de formatura Clayton Ventromila (violão), flauta Felipe Amorim.
<i>Trunkas N.1</i>	1999	Solo	Cópia do manuscrito no acervo do compositor	...
<i>Concerto Dos Pampas do Sul – Concierto de Los Pampas Sur</i>	2003	Bandoneón, violão, instrumento solista e orquestra de cordas.	Cópia do manuscrito no acervo do compositor	...
<i>Andinas N°3 “PUNA” (MONOTONÍA)</i>	2009	Violão Solo	Cópia do manuscrito no acervo do compositor	Gravada e lançada no disco <i>Viola em Concerto</i> (2009, pelo violeiro Marcus Ferrer.
<i>Senda Aimára</i>	2011	Flauta (Flauta-baixo, flauta em dó e flautim) e violão.	Cópia do manuscrito no acervo do compositor	Duo <i>Terra Silva</i> . Premiação BDMG Jovem Música de 2011.

Fonte: Autor.

2 SENDA AIMÁRA SOB A ÓTICA DO CONTEXTO CULTURAL INSPIRADOR DA OBRA

2.1 O encontro com os *aimáras*

Os *aimáras* são uma etnia indígena instalada na cordilheira dos Andes e Altiplano da América do Sul. Seus antepassados foram subjugados pelos Incas que tentaram sua dominação no período pré-colonial Espanhol na América do Sul. Atualmente, a maioria da população *aimára* vive em uma região que abrange desde o Peru até o norte e noroeste da Argentina. Muitos vivem e trabalham como camponeses no Altiplano e há registro da presença deste povo em quatro países da América do Sul: na Bolívia, a população dos *aimára* é estimada em 1.191.352; no censo de 2017 do Peru, 548.292 pessoas se intitulam *aimára*; no Chile, em 2017, o resultado da população *aimára* foi de 156.754 pessoas; e no censo de 2010 da Argentina, o número foi de 20.822.⁴²

Em entrevista, Rufo Herrera (2019) relatou os motivos que o levaram a decisão de sair da Argentina, entre os anos de 1959 e 1960. Sua ideia inicial era a de chegar ao México, passando por países da América do Sul e da América Central, pois havia um interesse pessoal em estudar composição naquele país. A escolha de ir passando de país em país se vinculava a um interesse profundo e particular pelas culturas populares dos povos latino-americanos, pois ele próprio se reconhece como fruto dessa cultura popular.

A América Latina sempre esteve mais ao meu alcance... e eu sempre me interessei pela música latino-americana. Nasci no folclore de raiz, então, isso é uma coisa que carrego comigo para a vida toda. Eu comecei a tocar folclore, meu pai foi um violonista amador, um camponês que tocava violão e recitava versos, improviso, como muitos gaúchos faziam. Então, eu ouvi esse tipo de música. (HERRERA, 2019 *apud* COURA, 2021, P. 107).

⁴² Censo da Bolívia (2013) está disponível em: <https://www.cedib.org/wp-content/uploads/2013/08/Tabla-Poblacion-Indigena1.pdf>. Acesso em: out. 2021.

Censo do Peru (2017) disponível em: <http://m.inei.gob.pe/prensa/noticias/inei-difunde-base-de-datos-de-los-censos-nacionales-2017-y-el-perfil-sociodemografico-del-peru-10935/>>. Acesso em: out. 2021.

Censo da Argentina (2010) disponível em: https://www.indec.gob.ar/ftp/cuadros/poblacion/censo2010_tomo1.pdf>. Acesso em: out. 2021.

Censo do Chile (2017) disponível em: <https://www.censo2017.cl/descargas/home/sintesis-de-resultados-censo2017.pdf>>. Acesso em: out. 2021.

E foi nessa jornada, no ano de 1961, como indicado por ele no primeiro manuscrito de *Senda Aimára* (FIG. 21), compositor teve seu convívio com o povo *Aimára*. Ao seguir de trem para a Bolívia, nas últimas estações do lado da Argentina, mais precisamente nas províncias de Salta e Jujuy, Rufo começou a observar o modo de vida desse povo em vilarejos que ficavam no caminho do trem e em uma ocasião específica de colheita ruim, o que obrigava alguns indígenas a buscar emprego em lavouras de cana de açúcar fora de sua região.

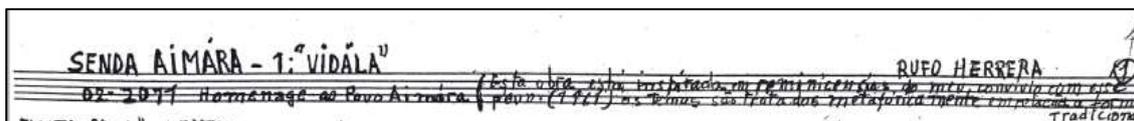


FIGURA 21 - Cabeçalho da primeira versão de *Senda Aimára*

Nele está contido a seguinte frase: “Esta obra está inspirada em reminiscências do meu convívio com esse povo (1961), e os temas são tratados metaforicamente em relação a forma tradicional”.

Fonte: HERRERA, 2011, p.2.

Jujuy e Salta... Era a última estação de trem que vinha da Argentina para a Bolívia. Do lado de Argentina é La Quiaca e do lado da Bolívia é La Villazón. Alí é que você pode ver os costumes desse povo..., essas pessoas (*Aimáras*) estavam nesse trem, até lá. Mas, antes tínhamos estado em outra cidade chamada Tartagal, em Salta, que é fronteira, era a chegada. Verificamos que esse povo aimára, quando tinha seca e dificuldade de sobrevivência, tinha que ir trabalhar na cana de açúcar no Norte da Argentina. (HERERRA, 2019 *apud* COURA, 2021, P. 107).

Segundo o compositor, ele ficava mudando de vilarejo em vilarejo, na fronteira da Argentina e Bolívia, províncias de Salta e Jujuy (FIG. 22), sem estabelecer uma residência fixa. Ele conviveu com os *aimáras* nessa região por aproximadamente um ano e, após esse período, seguiu a sua jornada pela América Latina rumo ao México.



FIGURA 22 - Mapa da República Argentina e suas divisões de províncias
O destaque da região das províncias de Salta e Jujuy foi realizado pelo autor.

Fonte: Instituto Geográfico Nacional - IGN Argentina.

Rufo Herrera (2019 *apud* COURA, 2021, P. 107) informou que, na convivência com os *aimáras*, ele pôde observar que a música está presente e entranhada nas atividades cotidianas desse povo que é, quase na sua totalidade, camponês e vive da agricultura e comércio local. De acordo com Herrera, os *aimáras* cotidianamente precisam se deslocar por vários quilômetros a pé, pois não há estradas nos terrenos que fazem parte de seus territórios e utilizam as Lhamas - animais que conseguem carregar até 20kg de mercadoria cada - como principal veículo de transporte de seus produtos. O compositor acrescenta que, nesses trajetos, os indígenas vão tocando seus instrumentos musicais, sendo os mais comuns entre eles o *Charango*, a *Quena* ou o *Pinkullo*, e executando frases melódicas simples que os motivam a fazer a longa caminhada, tornando-a menos desgastante fisicamente.

Rufo Herrera escreveu a peça *Senda Aimára* inspirado nessa característica singular dos *aimáras*, ou seja, camponeses que incentivados pela música que executam costumam percorrer grandes distâncias a pé para comercializar ou adquirir alimentos e insumos para sua sobrevivência. Batizada com esse nome, que traduzido do espanhol significa o *Caminho dos Aimára*, a peça é uma homenagem de Rufo Herrera a esse povo.

A investigação de *Senda Aimára* que se segue visa a identificar os elementos culturais inspiradores da peça, suas raízes e características, e a maneira que eles são traduzidos ou referenciados na obra.

2.2 Características estilísticas musicais de *Senda Aimára* para flauta e violão

O contexto geográfico inspirador do percurso sugerido no título da peça se inicia na *Puna*, uma região alta da Cordilheira dos Andes, e vai descendo até chegar ao *Valle*. *Senda Aimára* é constituída de três episódios (ou movimentos), cada um com carácter expressivo distinto, simbolizando diferentes momentos do trajeto. O primeiro, *Vidála*, é de carácter fúnebre, representando uma cerimônia de sepultamento que acontece na parte alta da Cordilheira. O segundo episódio, *Chaya*, é a representação de uma preparação de festividade dos *aimáras*, que partem de suas aldeias nas regiões mais altas e descem rumo ao vale. Esses festejos antecipam a festividade do momento, que pode estar prevista no calendário das tradições dos *aimáras* ou ser de carácter particular, como um casamento, uma festa de aniversário ou o nascimento de uma criança. Já o terceiro e último episódio, *Huayno (Carnavalito)*, é o momento da festa, em que eles dançam, tocam e bebem muito a *chicha* uma espécie de aguardente de milho, até caírem de embriagados.

A peça foi escrita originalmente para violão e flauta baixo no primeiro episódio – *Vidála*; violão e flauta em Dó no segundo – *Chaya*; e violão e flauta *piccolo* no terceiro - *Huayno (Carnavalito Aimára)*. A diferenciação do instrumento de sopro em cada episódio visa a maior aproximação com os instrumentos originais tocados pelos *aimáras*, e presentes na cultura regional do noroeste argentino e cultura andina, como será observado na abordagem de cada episódio. Entretanto, o compositor indica na partitura que os três episódios podem ser tocados na flauta em dó, com a devida atenção para as adequações das dinâmicas que deverão ser realizadas neste instrumento (FIG. 23). A parte do violão permanece inalterada nesta segunda versão.

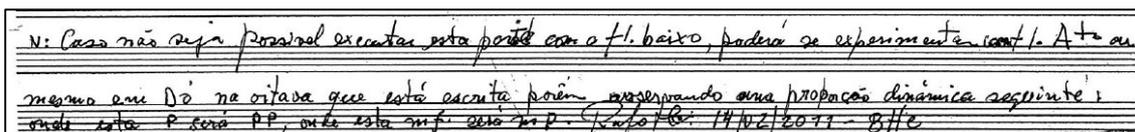


FIGURA 23 - Nota do compositor ao intérprete
Observações sobre dinâmica para quem opte por
tocar a obra somente com a flauta em dó.

Fonte: HERRERA, 2011.

Ao final da partitura de cada episódio, Rufo Herrera inclui pequenos textos em espanhol, escritos, segundo ele, de maneira mais próxima à fala cotidiana dos indígenas. Esses textos têm uma função que, a nosso ver, se assemelha a do texto-legenda utilizado no jornalismo. Associado à foto e ao título da matéria, o texto-legenda complementa a informação e ajuda o leitor a compreender o assunto tratado. Na peça de Herrera, o título *Senda Aimára*, a partitura (associada à fotografia) com o nome dos andamentos, *Vidála*, *Chaya* e *Carnavalito*, e os curtos textos vinculados a cada um deles (texto-legenda) ajudam a compor a narrativa e o entendimento da peça como um todo. Por isso, adotamos o termo texto-legenda para nos referirmos aos textos inseridos por Rufo Herrera na partitura.

Ao ser perguntado sobre essa característica dos textos e do porquê de sua inclusão na partitura, o compositor responde que os *aimáras* são de poucas palavras e muito simples e que essa característica cultural é expressa na obra através desses textos: “os poemas⁴³ representam na obra um personagem, que é o povo *aimára*” (HERRERA, 2019 *apud* COURA, 2021, P. 107). Essa informação nos faz refletir sobre a intenção do compositor de trazer para a peça musical *Senda Aimára* uma representação cultural e simbólica desse povo sintetizada nos poemas. Além disso, ainda torna mais evidente a necessidade de o intérprete compreender esses pequenos textos como um elemento extramusical fundamental para que se estabeleça uma conexão com essa singular civilização, seu modo de vida e seus costumes, revelando aspectos que poderão orientar e sustentar as escolhas técnicas, artísticas e expressivas para uma performance da obra.

Em *Senda Aimára*, portanto, Rufo Herrera convida o ouvinte a percorrer um trajeto de impressões e percepções próprias mescladas a eventos e práticas rotineiras do povo homenageado. Partimos da *Puna* e descemos em direção ao *Valle*, com os dois pontos extremos unidos pelo segundo episódio, a *Chaya*, e identificados pelas situações contrastantes, no primeiro episódio, de um momento fúnebre, triste e silencioso, e, no terceiro, de euforia com a festa no vale.

⁴³ A decisão pela nomenclatura de texto-legenda foi tomada após a realização e edição da entrevista. Quando Rufo foi entrevistado por mim, fiz a pergunta nomeando os textos na partitura como poemas, por esse motivo a resposta foi dada como “poema” e não texto-legenda.

As práticas da tradição cultural e musical presentes nas províncias de Jujuy e Salta remetem a uma herança ancestral do império Inca chamada de *Canto con Caja*, bastante popular na região dos Andes, noroeste Argentino, Bolívia, Chile e Peru. Elemento essencial nos ritos sagrados e festivos das comunidades indígenas andinas, o *Canto con Caja* pode ser cantado sozinho ou em conjunto, mas sempre acompanhado do instrumento de percussão, a *caja*. Em *Senda Aimára* podemos observar a forte presença dessa prática, principalmente nos episódios *Vidála* e *Chaya*, influenciando a estruturação melódica da peça, o acompanhamento rítmico e a escolha de timbres percussivos que são executados pelo violão. Já no último episódio - *Huayno (Carnavalito Aimára)*, veremos que o gênero *huayno*, também de origem indígena, está ligado a festividades e é o único dos três que se enquadra no gênero dançante.

Além de buscar identificar as características de cada gênero musical adotado e sua vinculação com a narrativa ou com o evento sugerido nos poemas em cada episódio da peça, a investigação visa a evidenciar trechos que remetem a instrumentos populares na cultura do noroeste argentino, tais como, em momentos distintos nos três episódios, a menção da flauta ao *herké*, à *quena* e ao *pinkullo*, e a do violão ao *bombo leguero*, ao *charango* e à *caja chayera*. A identificação dessas características irá auxiliar os intérpretes dos instrumentos convencionais do duo flauta e violão na busca de estratégias técnicas e expressivas que evoquem os instrumentos peculiares da prática musical do povo *aimára*. Além disso, os dados levantados nessa investigação da obra orientaram as decisões editoriais da confecção da partitura.

Na nossa interpretação da peça *Senda Aimára*, de maneira global, assim como da produção de Rufo Herrera para violão a partir de 1991 (*Ubiquas*), pudemos perceber uma economia de materiais que vão sendo trabalhados de maneira cíclica, com repetições ligeiramente modificadas, com predominância de andamentos lentos, resultando em uma atmosfera musical que induz a uma reflexão e a uma impressão mais subjetiva do tempo transcorrido. Nas palavras de Herrera, podemos constatar que essa estética foi influenciada e sendo construída a partir de suas experiências com os *aimáras*.

Eu venho retomando uma certa coisa que eu já tinha vivido, como se já tivesse vivido antes. Talvez, antes, noutras vidas. Sei lá de onde vem... Vêm coisas, o que se chama 'o senso ancestral de alguma coisa' que te origina. Você não sabe muito bem, o que e como. Mas você sente que te origina alguma coisa. Porque 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 os 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 vaguala 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. Nós podemos chamar isso em certos casos, como na música africana por exemplo, de hipnótico. De alguma forma, não acho que seja hipnótico. Aquilo te sacudia fundo, alguma coisa que você não tem nem idéia. Isto vem de muito longe, isto é profundo. Nunca você esquecia uma experiência dessa, nunca, até hoje eu a sinto como naquela noite, de 1960 ou 1961. Aquilo não é brincadeira não. Algumas coisas há ali. Aí eu comecei a olhar pro Minimalismo de outra forma. (SANTOS, 2005, p. 49-50).

2.2.1 Vidála

A *Vidála* é uma forma musical presente no cancionero noroeste da Argentina e é enquadrada como um gênero popular argentino não dançante. Sua instrumentação no acompanhamento do canto é feita pelo *bombo leguero* e, segundo Herrera (2019), eventualmente ao violão. Segundo Valladares (2000), o termo tem sua origem na mistura dos idiomas espanhol e quéchua e significa *vidita* (vidinha, em português). O canto, nesse estilo, varia conforme a estrutura da letra, sendo que os versos na *Vidála* apresentam geralmente estrutura hexa silábica, segundo Aguilar (1990). O compositor observa que a escolha desse gênero de canção foi dada para ilustrar um cenário fúnebre, o que tem muita relação com a tradição musical popular desse gênero (FIG. 24), como ele mesmo explica:

A *Vidála* é um canto, uma forma de canção. De modo geral um canto de nostalgia, de falta, de tristeza, de saudade, de distância, de isolamento, no Noroeste se canta isso. O que seria similar a toada brasileira. Eles têm as músicas deles (os *aimáras*), tem *Huayno*, o *Taquirari*. No norte da Argentina, nós já absorvemos esses elementos da cultura deles. Por exemplo, uma música triste e fúnebre, seria a *Vidála* [...] (HERRERA, 2019 *apud* COURA, 2021, P. 107).

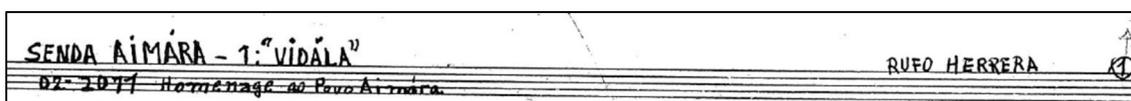


FIGURA 24 - Cabeçalho da partitura do 1º episódio – *Vidála*
Fonte: HERRERA, 2011, p.1.

No rodapé do manuscrito da partitura há a seguinte indicação para o intérprete: “Para interpretar: sugiro que se execute os três episódios (ou partes) sem interrupção”. Logo abaixo segue o primeiro texto legenda da obra: “*Puna, silencio y viento, El Hérke suena a lamento... algún indio há muerto, algún indio há muerto...*”.⁴⁴ (FIG. 25).

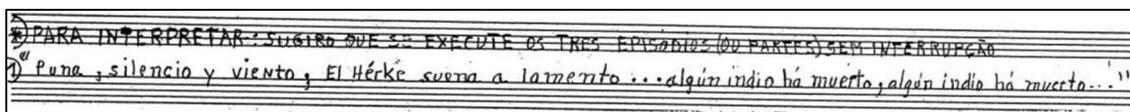


FIGURA 25 - Texto legenda do 1º episódio – *Vidála*
Fonte: HERRERA, 2011, p.1.

O *herké*⁴⁵ (FIG. 26), citado no texto, é um instrumento de sopro de sonoridade grave, popular no folclore argentino e muito presente nas regiões de Salta e Jujuy. Na primeira versão da peça, a flauta baixo, na *Vidála* remete à sonoridade desse instrumento tradicional, enquanto o violão evoca o *bombo leguero*.

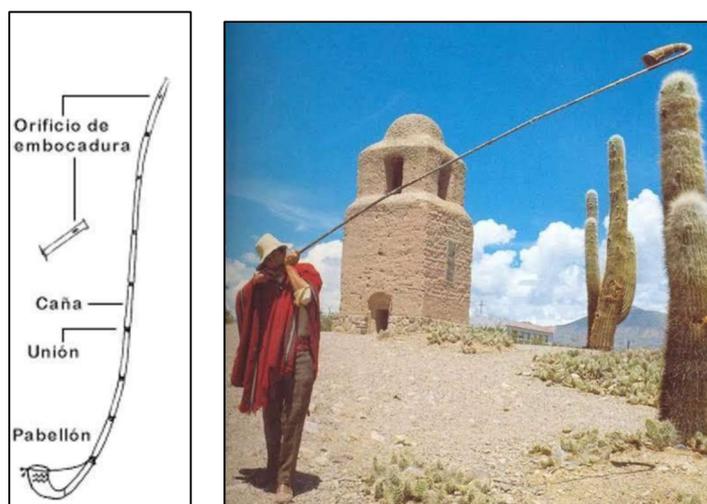


FIGURA 26 - Exemplo de *Herké* e sua estrutura
Fonte: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/erque.html>> e
<<https://www.flickr.com/photos/122267223@N07/13614627804/>>. Acesso em: out. 2021.

No texto-legenda, a imagem da tristeza e do momento introspectivo gerado por uma ausência é sugerida no silêncio e no vento do alto da montanha, de onde se ouve o som

⁴⁴ Segundo Rufo, os textos-legendas não devem ser traduzidos no momento da performance, mas a título de informação para o público pode ser comentado e citado antes de cada apresentação. A tradução nossa seria: “*Puna* (região dos Andes), silêncio e vento, o *Herké* (instrumento) soa a lamento... algum índio morreu, algum índio morreu.”.

⁴⁵ Mais informações sobre esse instrumento estão disponíveis em: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/erque.html>>. <https://www.youtube.com/watch?v=1bYxr4rPeVg> Acesso em: nov. 2019.

do *herké* anunciando: “*algún indio há muerto, algún indio há muerto...*” No seguinte trecho da entrevista, Rufo expõe mais detalhes dessa imagem

Senda é trilha, caminho. Então, ela (essa música) vem caminhando lá de cima, só que eu pensei e escrevi para flauta baixo. Quando está lá em cima - na *Puna* - o instrumento grave, o *herké*, é o que se ouve, por que as distâncias são enormes. Eles não têm encontros frequentes, vivem muito isolados, cada um no seu lugar, e por algum acontecimento é que eles, uma zona ou região, se juntam para alguma solenidade, por exemplo. Mas, geralmente, é por causa da morte, quando morre alguém, então se convoca uma música dos *herkés*. Os *herkés* são feitos de bambu e são enormes, então o som é grave, gravíssimo, e ele produz muitos harmônicos. Como a região é plana e alta, o vento propaga os harmônicos para muito longe. Então, de muito longe se sabe que morreu alguém. (HERRERA, 2019).

Essa contextualização geográfica e cultural do evento, como expresso no poema e nas informações do compositor, auxilia o músico performer a conceber suas escolhas interpretativas. Um claro exemplo dessa conexão entre o texto-legenda e a música é descrito em um relato de performance realizado pelo flautista Alef Caetano. Alef (SILVA; COURA, 2018) diz que na tentativa de evocar um ambiente em que há muito vento, como a *Puna*, e que este mesmo vento soa a lamento e tristeza ele optou, em sua interpretação, por aumentar o nível de sopro na execução técnica de determinados trechos do episódio. Na parte da flauta, há dois trechos do *Vidála* em que estão presentes a indicação de *trinado* e de *frullato*, para os quais o flautista poderia escolher entre duas possibilidades de realização destas técnicas, ou seja, com mais ou com menos sopro (FIG. 27 e 28). Entretanto, a partir do conteúdo semântico do texto-legenda e das imagens extramusicais que ele sugere, optou-se por uma execução com mais sopro, a fim de evocar o canto melancólico do *herké*, cuja sonoridade é diretamente evocada nos compassos 29 ao 30 e o vento lamentoso que propaga a sonoridade desse instrumento pela *Puna* anunciando a morte de um indígena, segundo Alef (FIG. 28).

The image shows a musical score for two instruments: Flauta B♭ (B-flat Flute) and Violão (Acoustic Guitar). The Flauta B♭ part is marked 'LENTO' (Lento) and features a trill (trinado) indicated by a wavy line above the notes. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'mp' (mezzo-piano). The Violão part includes markings for 'T' (tapping), 'ARH.' (arpeggio), 'PERCUTIR NA TAMPA' (percussive), 'vibr.' (vibrato), and 'Pizz M.E.' (pizzicato). The score is written on two staves.

FIGURA 27 - Trecho inicial do 1º episódio - *Vidála* com a indicação de trinado para a flauta
Fonte: HERRERA, 2011.

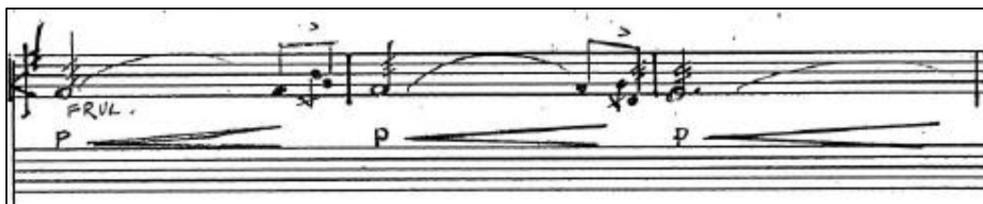


FIGURA 28 - Trecho do 1º episódio – *Vidála* com a indicação de *frullato* para a flauta
Fonte: HERRERA, 2011.

Também nos primeiros compassos do *Vidála*, pode-se observar que o compositor pretende que o violão assuma o papel de instrumento percussivo, utilizando a técnica de tambora e a indicação de “percutir na tampa” (FIG. 27), evocando o *bombo leguero*, uma espécie de tambor que é um dos principais instrumentos de percussão na música argentina (FIG. 29).



FIGURA 29 - Exemplo de *bombo leguero* e sua estrutura
Fonte: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/bombo.html>>. Acesso em: out. 2021.

A fim de referenciar o instrumento, Rufo optou pela utilização de duas técnicas percussivas no violão, a *tambora* e o golpe no tampo do instrumento. Na passagem que utiliza essas técnicas, o compositor escreve sua execução junto a um acorde de Em^9 (omit3) (Mi menor com nona maior e terça omitida).

A escolha interpretativa nesse trecho é de que a *tambora* soe como um ataque com baqueta de ponta macia na pele do *bombo leguero*, resultando em um som grave do instrumento. Com a finalidade de promover uma maior aproximação com essa sonoridade, sugere-se que essa técnica seja realizada, no violão, com o polegar da mão direita entre o cavalete e as cordas - 6ª, 5ª, 4ª e 3ª.

No caso do efeito descrito na partitura “percutir na tampa”, quando há, na escrita violonística, alguma passagem que utilize essa técnica estendida, geralmente os compositores indicam visualmente, ao final da partitura, a região do instrumento que o músico deverá percutir para alcançar o efeito desejado. Apesar de Rufo Herrera não oferecer essa indicação em *Senda Aimára*, a notação para se alcançar o efeito sonoro desejado foi encontrada na bula manuscrita pelo compositor na peça *Trunkas n.1* (1993), como será abordado no capítulo 3, sobre como poderá ser abordado em uma sugestão para edição de performance. A decisão interpretativa adotada, nesse caso, considerando o contexto desse primeiro episódio, foi a de buscar uma sonoridade semelhante a um ataque no aro do *bombo leguero*, portanto, sonoramente mais seca e sem muita ressonância, tecnicamente alcançada pelo ataque simultâneo dos dedos *i* (indicador da mão direita) e *m* (dedo médio da mão direita) no tampo do instrumento, logo abaixo do cavalete.

2.2.2 Chaya

A *Chaya* é um dos gêneros de canção que compõem o *canto con caja*, presente na região noroeste da Argentina. Segundo a musicóloga e professora Miriam García⁴⁶, o *canto con caya* é uma expressão dos povos do noroeste argentino e “tem toda a influência do mundo andino, onde intervém a voz, a melodia e a percussão através de um tambor de mão que no Noroeste (argentino) se chama *caja*, que no português se equivale à caixa”. Segundo Aguilar (1991), a *Chaya*, que também recebe os nomes de *Vidála chayera* ou *Vidála riojana* é um gênero não dançante, de compasso ternário e, geralmente, tem acompanhamento rítmico realizado pela *caja chayera*. Em *Senda Aimára*, diferentemente da *Vidála*, o segundo episódio, *Chaya*, é mais movido, com intenção de sugerir um caráter mais festivo e alegre para o momento, como podemos observar no texto-legenda⁴⁷ associado a ele (FIG. 30).

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_WnVZg55plU>. Acesso em: dez. 2019.

⁴⁷ “Hoje é domingo de *Chaya*, vamos descer a serra... e assim será, e assim será”. O compositor aponta que a expressão “así nomá-y ser, así noma-y ser” reflete um gesto de simplicidade e conformação dos *aimáras* com seu estilo de vida. Uma convivência pacífica e harmoniosa com o que a natureza lhes oferece e sendo um contraponto ao estilo de vida europeu/colonizador, que destrói e explora a natureza de maneira predatória.

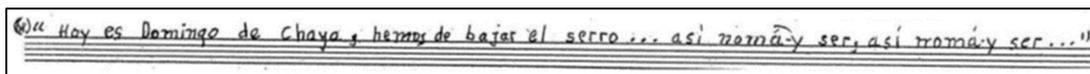


FIGURA 30 - Texto-legenda do segundo episódio Chaya
Fonte: HERRERA, 2011.

Nesse segundo episódio, Rufo Herrera evoca a preparação das pessoas para um evento festivo, percorrendo o trajeto de descida da *Puna* até o vale, onde acontecerá o evento que, por sua vez, será evocado no 3º episódio da peça musical, como ele explica:

Chaya são festas, são comemorações que podem ser religiosas, pessoais, casamentos [...] No *Chaya* (segundo episódio) o ritmo sugere a viagem para o baile (terceiro episódio) [...] é mais uma viagem para chegar no baile, o percurso, aquela alegria de estar indo para o carnaval. Então, se é alegre a viagem, não é sacrificante, não é triste, não é pesada, ela é leve. Todo mundo está indo alegre, estão levando alegria. (HERRERA, 2019).

Na gravação de *Senda Aimára* realizada pelos autores Silva e Coura (2008), pode-se perceber que, do primeiro para o segundo episódio, há uma mudança significativa de andamento, como também do carácter e da expressividade, essas determinadas principalmente pelas escolhas timbrísticas dos instrumentos. De acordo com os instrumentistas, nesse segundo episódio, o violão evoca o *charango*⁴⁸ (FIG. 31) e a *caja chayera*⁴⁹, já a flauta evoca a *quena*⁵⁰ (FIG. 32), instrumentos tradicionais no noroeste argentino.

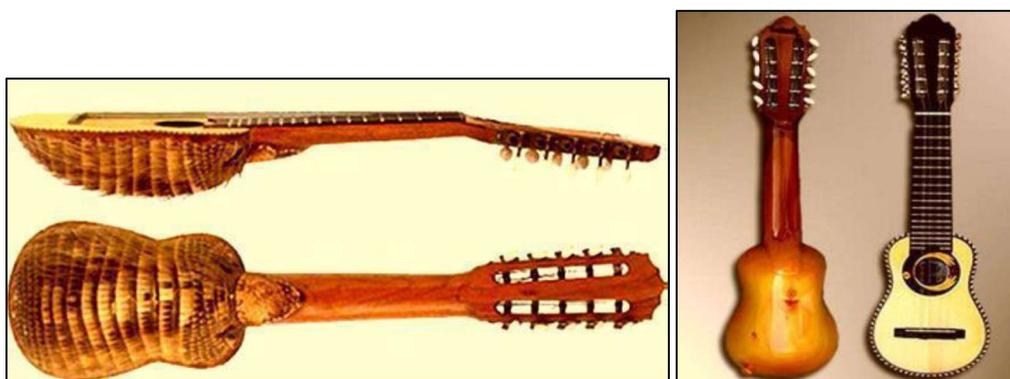


FIGURA 31 – Imagens do *Charango*

Fonte: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/charango.html>>.

Acesso em: out. 2021.

⁴⁸ Mais informações sobre esse instrumento estão disponíveis em: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/charango.html>>. Acesso em: dez. 2019.

⁴⁹ Mais informações sobre esse instrumento estão disponíveis em: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/caja.html>>. Acesso em: dez. 2019.

⁵⁰ Mais informações sobre esse instrumento estão disponíveis em: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/quena.html>>. Acesso em: dez. 2019.



FIGURA 32 – Imagens da flauta *Quena*

Fonte: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/quena.html>>.

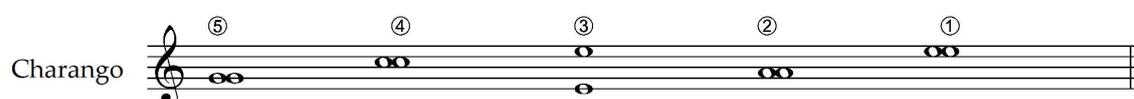
Acesso em: out. 2021.

Segundo o flautista Alef Caetano (SILVA; COURA, 2018), o texto-legenda o levou a escolha interpretativa de um timbre mais vibrante para a flauta, que melhor representasse um momento de felicidade para o povo *aimára* e que se assemelhasse ao som do *quena*, instrumento de sopro com extensão e colorido timbrístico próximo ao da flauta transversal moderna, mas tradicionalmente usado na *Chaya*.

A afinação do *charango* (1ª ordem Mi/Mi, 2ª ordem Lá/Lá, 3ª ordem Mi/Mi, 4ª ordem Dó/Dó e 5ª ordem Sol/Sol)⁵¹ é bem distinta da utilizada no violão (1ª Mi, 2ª Si, 3ª Sol, 4ª Ré, 5ª Lá e 6ª Mi), e a corda com afinação mais grave fica na ordem do meio do instrumento, característica conhecida como afinação reentrante. Em (SILVA; COURA, 2018) pude expor uma solução técnica no violão para que a sonoridade se aproxime a do *charango*, pois a diferença de afinação entre os dois instrumentos torna inviável a utilização de uma técnica comum aos dois instrumentos; conforme demonstro nesse trabalho, no violão é necessário utilizar a técnica de *vellutato*, ou uma técnica de similar ao trêmolo, só que em quatro cordas.

Estruturalmente, esse episódio - *Chaya* - pode ser dividido em três partes, criando uma narrativa inspirada no depoimento de Rufo. A primeira parte, do compasso 1 ao 8, pode ser compreendida como uma chamada para o início da viagem, com as pessoas se preparando, saindo de suas casas e se reunindo para começar a caminhada até o vale. Musicalmente, o trecho tem um carácter livre e lírico, quase recitativo, não havendo

51



necessidade de rigor rítmico tão grande por parte dos músicos, como pode-se inferir pela parte do violão que executa *rasgueados*, como o *charango*, e pela melodia expressiva e predominantemente ascendente da flauta que soa como um chamado (FIG. 33).

FIGURA 33 - Início do episódio 2 com a melodia da flauta remetendo a um chamado
Fonte: HERRERA, 2011.

A segunda parte, compasso 9 ao 16, pode ser interpretada como o início da viagem, com as pessoas caminhando ao som das melodias com *glissandos* e *mordentes* da *quena*. No violão, podemos perceber a menção à *caja chayera* (FIG. 34), no ostinato rítmico bem-marcado (FIG. 35), motivando as pessoas a não perderem o ritmo e a alegria da caminhada. Ao contrário do *bombo leguero*, a referência a *caja* vem através da escolha de um timbre mais agudo e com pouca reverberação.

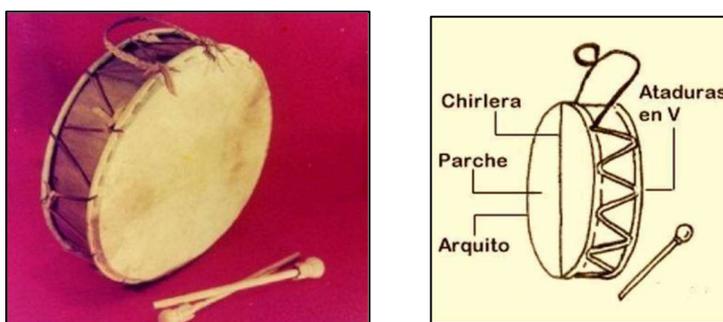


FIGURA 34 – Imagem e estrutura da *Caja Chayera*
Fonte: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/caja.html>>. Acesso em: out. 2021.

FIGURA 35 - Exploração do timbre percussivo no violão no 2º episódio – *Chaya*
Fonte: HERRERA, 2011.

Por fim, a terceira parte, compasso 17 ao 20 (FIG. 36), pode ser interpretada como a chegada ao local da festividade. Nesse trecho acontece um *crescendo* e *acelerando*, que culmina com a flauta em dinâmica forte e o violão realizando um *rasgueado* no acorde de Em/F# (Mi menor, com a nona no baixo), remetendo a um momento de grande euforia e felicidade.



FIGURA 36 - Terceira parte do episódio *Chaya*, compassos 17 ao 20
Fonte: HERRERA, 2011.

2.2.3 Huayno (Carnavalito)

O terceiro e último episódio é descrito por Rufo Herrera como *Huayno (Carnavalito Aimára)*. Ao ser perguntado se esses dois estilos são diferentes e qual seriam os elementos que os diferenciam, o compositor responde:

São, eu acho que são regiões diferentes, numa região se toca no baile o *Huayno*. *Huayno* é mais indígena, *carnavalito* é mais misturado. Talvez (o *Carnavalito*) no carnaval grande, ele se popularizou tanto, Zaldivar - (canta a letra) "Llegando está el carnaval quebradeño, mi cholita" - ele não era um indígena. Aquilo que se buscou foi uma expressão mais popular para retratar essa alegria que o carnaval tem. Não era esse carnaval pra lá, era trazer daquele para aqui, para dentro da sociedade culta. E pegou e ficou, na verdade o ritmo tem a mesma finalidade. (HERRERA, 2019).

Para a pesquisadora Valladares (2000), o *huayno* e o *carnavalito* são estilos musicais muito similares, sendo que o primeiro é de origem mais antiga, da época do império Inca, um dos responsáveis pela sua difusão do Equador até o norte da Argentina. Suas qualidades rítmicas também são muito próximas, e ambos os estilos possuem formação melódica com base em escalas muito parecidas, como as escalas pentatônicas e outras derivadas dos modos eclesiásticos.

Tradicionalmente os *huaynos* cantados são acompanhados por instrumentos de sopro, como o *pinkullo* e a *quena*, e de cordas dedilhadas, como o *charango*, e, no *Carnavalito*, o ritmo fica bem-marcado pela presença do *bombo* e da *caja*. Segundo o sociólogo Radek Sánchez Patzy, em *El Origen de Las Especies* (2013), o *Huayno* tem uma estreita relação com o *Carnavalito*, ou *Wayñu*, como se fala na Bolívia, e se trata de uma dança e música típicas das épocas de chuva, originárias do Altiplano do Peru e Bolívia. Ele acrescenta que nos *huaynos* cantados a voz aguda feminina é muito importante. O músico Luis Salamanca, no mesmo documentário (EL ORIGENS, 2013), diz que o *huayno* é um dos ritmos mais antigos dos povos andinos, com papel essencial nas celebrações e festividades. Ele ressalta que não há apenas uma forma de *huayno*, mas muitas variantes para se tocar no *charango*, na *quena*, no violão e voz. Esse gênero de música sofreu um processo de mescla ao entrar em contato com a cultura dos colonizadores espanhóis. Segundo a musicóloga Nancy Sánchez (EL ORIGENS, 2013), a influência da música espanhola no *huayno* tem a ver com a introdução dos violões e com a forma de versos da *Copla*⁵², e, na época dos *Incas*, o *huayno* quase sempre estava associado a rituais e símbolos que tinham a ver com a sacralização do cotidiano.

Como evidenciado no texto-legenda⁵³ a ele dedicado (FIG. 37), esse último episódio retrata um ambiente de festa, de alegria e diversão. Os participantes tocam, cantam e dançam acompanhados, segundo o compositor, de uma bebida alcoólica chamada *Chicha* feita pelo processo de destilação dos grãos de milho.

*) EN EL VALLE HAY DE BAILAR Y CHUPAR, HASTA CAIR DE MACHADITOS... ASI NOMAY SER.

FIGURA 37 - Texto-legenda escrito no manuscrito do 3º episódio
Fonte: HERRERA, 2011.

⁵² De acordo com o dicionário Houaiss, Copla é “poesia popular espanhola, com estâncias curtas e métrica variável, ger. cantada com acompanhamento de música improvisada.”

⁵³ “E no vale vão bailar e beber, até cair de bêbados... assim será, assim será.” (HERRERA, 2011, tradução do autor).

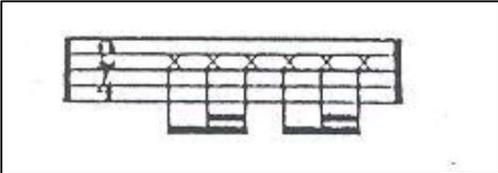


FIGURA 38 - Foto de um *Pikullo*

Fonte: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/pincullo.html>>.

Acesso em: out. 2021.

Nesse episódio, originalmente indicado para ser tocado pelo *flautim*, o compositor faz referência ao *pinkullo*⁵⁴ (FIG. 38) que possui extensão melódica e timbre similar ao do instrumento europeu. Essa informação é um importante parâmetro timbrístico para o flautista na performance da segunda versão instrumental da peça, com a flauta em dó, já que o timbre do instrumento original é mais claro e brilhante. O violão soa, nesse episódio, tanto como o *charango*, quanto a *caja*, de percussão e as frases melódicas são construídas com base no ostinato do acompanhamento rítmico do *huayno* (FIG. 39).

a) 

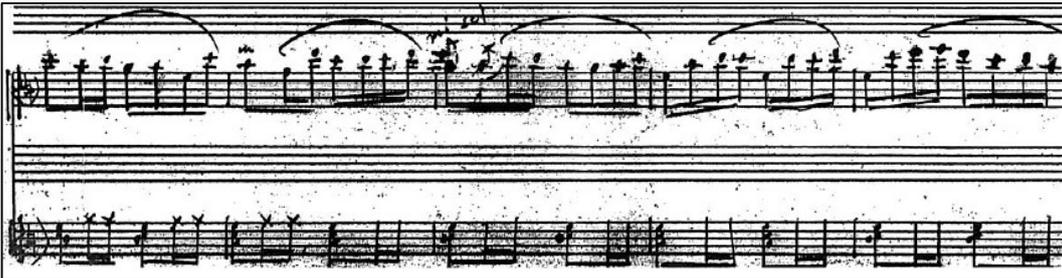
b) 

FIGURA 39 – Base rítmica e trecho extraído da partitura

- a) base rítmica do *huayno/carnavalito* (acima), segundo Aguilar (1990).
- b) trecho extraído da partitura demonstrando o caráter percussivo e melódico do violão com base nesse mesmo ritmo.

Fonte: HERRERA, 2011.

⁵⁴ Mais informações sobre o instrumento estão disponíveis em: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/pincullo.html>>. Acesso em: set. 2020.

O texto-legenda do episódio sugere uma atmosfera festiva e dos três gêneros musicais escolhidos por Rufo para a composição de *Senda Aimára* esse último é o único que tradicionalmente é dançante. Visando evidenciar essa característica, na gravação de Silva e Coura (2018), os instrumentistas optam por não fazerem muitas inflexões no tempo. Como sugerido no poema, no fim da festa todos irão cair de bêbados e no último compasso (FIG. 40) a indicação de um *glissando* descendente, tanto para o violão quanto para a flauta, pode ser considerada uma ilustração bem-humorada dessa situação final da festa dos *Aimára*.



FIGURA 40 - Compassos finais do 3º episódio – *Huayno (Carnavalito)*
Fonte: HERRERA, 2011.

3 EDIÇÃO A PARTIR DOS MANUSCRITOS

3.1 Reflexões sobre o trabalho do editor

Neste capítulo, pretendo destacar a relevância de se criar uma edição da partitura do duo *Senda Aimára* que, além de contribuir para a divulgação da obra e de seu compositor, apresente aos intérpretes, de maneira clara e completa, um conjunto de informações obtidas ao longo de performances, entrevistas formais e informais com o compositor e do desenvolvimento da pesquisa, provendo-lhes subsídios contextuais, técnicos e expressivos para a interpretação e performance da peça. Antes, porém, apresentarei argumentos e reflexões a respeito do trabalho do editor musical que influenciaram minhas escolhas na realização da edição da peça.

Como aponta Araújo (2017), a principal referência bibliográfica no campo da edição musical é o livro *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, escrito no ano de 1996 pelo autor canadense James Grier. O livro busca trazer mais que contribuições de caráter técnico e funcional para se editar uma partitura, se preocupando em demonstrar que questões centrais no trabalho do editor estão ligadas a uma postura conceitual e filosófica. Para Grier (1996), o editor deve se posicionar ativamente nas escolhas inerentes ao processo de editoração de uma obra musical, sendo que cada obra requer um estudo diferenciado, exigindo o aprofundamento sobre características e elementos específicos. Grier afirma que

A edição, portanto, consiste em uma série de escolhas, escolhas embasadas, criticamente informadas; em suma, o ato de interpretação. A edição, mais ainda, consiste na interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor. Os compositores exercem sua autoridade sobre as fontes criadas por eles próprios ou sob sua supervisão direta, embora, como discuto a seguir, essa autoridade seja afetada e limitada pelas instituições sociais, políticas e econômicas por meio das quais essas fontes são produzidas e disseminadas. A autoridade dos compositores se estende, pelo menos indiretamente, a fontes cuja produção eles não supervisionam diretamente, pois o próprio ato de

reprodução exibe pelo menos um reconhecimento simbólico dessa autoridade.⁵⁵ (GRIER, 1996, p.2-3).

Assim, o trabalho do editor é uma atividade crítica, ou seja, nunca imparcial. De acordo com Grier, o processo de edição é aberto e subjetivo, como também é a construção de uma performance musical, um entendimento que vem tendo um consenso no campo da pesquisa em performance musical. A crítica de Grier está alinhada a um modelo de edição e de performance musical entendido como um processo aberto, colaborativo e um fenômeno indiscutivelmente social. Assim, cada edição, como cada performance, é singular e única, e influenciada por fatores como historicidade, contextos sociais, políticos, geográficos e culturais. Nesse contexto, a partitura passa a ser vista como um roteiro, que oferece ao músico algo para ser interpretado e gera significado social.

“[...] ao invés de vermos as obras musicais como textos dentro dos quais as estruturas sociais são codificadas, as vissemos como scripts em resposta aos quais as relações sociais são levadas a cabo: o objeto da análise torna-se presente e auto-evidente nas interações entre os performers e no traço acústico que eles deixam. Chamar a música de uma arte de performance, então, não é somente dizer que nós a interpretamos [perform it]; é dizer que a música interpreta o sentido [performs meaning]”. (COOK, 2006, p.19).

3.2 A motivação e a escolha da edição para *Senda Aimára*

A cópia do manuscrito que tive o primeiro contato com a peça *Senda Aimára*⁵⁶ foi o reeditado pelo compositor para ser interpretado pelo flautista Alef Caetano. Só em 2021, tive o acesso à cópia do primeiro manuscrito, o que possibilitou uma comparação da notação utilizada nas duas partituras. Apesar de não haver diferenças muito significativas entre eles, algumas alterações foram percebidas como importantes de serem consideradas na edição proposta, tais como diferenças entre acordes, indicações de sonoridades, acréscimos, retiradas e trocas de notas. As diferenças entre os manuscritos também se

⁵⁵ “Editing, therefore, consists of series of choices, educated, critically informed choices; in short, the act of interpretation. Editing, more- over, consists of the interaction between the authority of the composer and the authority of the editor. Composers exert their authority over sources created by themselves or under their direct supervision, although, as I discuss below, that authority is affected and limited by the social, political and economic institutions through which those sources are produced and disseminated. The authority of composers extends, at least indirectly, to sources whose production they do not directly supervise, for the very act of reproduction exhibits at least a token acknowledgement of that authority.” (GRIER, 1996, p.2-3, tradução do autor).

⁵⁶ A fonte original de *Senda Aimára*, ou seja, a partitura escrita manualmente pelo compositor, se encontra na biblioteca da FEA. Entretanto, durante o desenvolvimento desse trabalho, não foi possível nem mesmo visualizá-la, pelas restrições de acesso ao material durante o período da pandemia do novo Coronavírus.

aplicam aos textos-legendas e à possibilidade, indicada na partitura, da obra ser tocada exclusivamente com a flauta em Dó⁵⁷, o que consta apenas na segunda versão do manuscrito. Cada escolha editorial fruto da comparação dos manuscritos será comentada mais adiante.

Durante o processo de estudo, interpretação e performances de *Senda Aimára*, pude perceber a necessidade da indicação musical e extramusical de elementos, técnicas e procedimentos revelados após o conhecimento mais profundo a respeito do processo criativo da peça e das práticas musicais tradicionais do noroeste argentino. Características próprias da música daquela região, por exemplo, são referenciadas no duo de Rufo Herrera, tais como as sonoridades de instrumentos originais, como o *herké* e a *caja*, reproduzidas nos instrumentos tradicionais do duo, a flauta em dó e o violão, por meio de técnicas diferenciadas e específicas. Apesar dos manuscritos de Rufo serem ricos de informações e detalhados na escrita musical, pude observar que alguns procedimentos poderiam ser padronizados em uma nova edição, tendo como base uma notação já estabelecida para os recursos de instrumentos, sobretudo em se falando de música contemporânea. Para a parte do violão, dedilhados foram notados e foi acrescentada uma bula para orientar a execução de partes percussivas nesse instrumento.

Rufo Herrera também constrói uma narrativa para a peça *Senda Aimára*. Por meio da concatenação dos três episódios ou movimentos, que são gêneros musicais típicos da região andina homenageada, e da inserção de pequenos textos no rodapé de cada um deles, ele sugere um percurso geográfico, da *Puna* ao *Valle*, e uma experiência de eventos vivenciados por ele junto aos *aimáras*. Esse percurso dos *aimáras*, recriado nas lembranças de Rufo Herrera e transportado para a sua música, foi sendo conhecido e trilhado novamente nesse estudo, por meio da imersão no contexto da música daquela região e das conversas com o compositor. No sentido de expor e estender esse conhecimento aos interessados na interpretação desse duo, no início da edição de performance da obra, seria viável acrescentar um breve texto elucidativo sobre o caráter global da peça e sobre essa narrativa construída pelo compositor.

No que se refere à edição de partituras para violão, de maneira geral e do ponto de vista histórico, há diferenças e ambiguidades quando se trata, por exemplo, do registro de

⁵⁷ Nos dois manuscritos, *Senda Aimára* é indicada para flauta baixo, flauta em dó e flautim.

dedilhados e de técnicas mais usuais no instrumento, que incorrem em uma variedade de gráficas, de acordo com a editora e o editor responsável pela publicação. O professor, violonista e pesquisador Fernando Araújo (2017) comenta sobre as implicações a respeito de edições, realizadas por especialistas, de obras compostas por compositores, no caso, não violonistas:

A literatura violonística inclui um grande número de obras escritas por compositores não violonistas, as quais necessitam, em função das especificidades do instrumento, ser editadas por um especialista para se tornarem, se não idiomáticas, ao menos possíveis de executar. Isso gera a curiosa situação de que uma obra original seja publicada, na realidade, em uma edição de performance, uma vez que são acrescentadas indicações técnicas e realizadas alterações que não constam na fonte. (ARAÚJO, 2017, p.108).

Na edição de *Senda Aimára*, buscamos uma padronização da escrita técnica para o violão, em sintonia com a produção editorial já existente para o instrumento. Foi adotado como modelo o livro *Behind Bars: A Definitive Guide To Music Notacion* (GOULD, 2011), da autora Elaine Gould. Como o nome sugere, a publicação se propõe a ser um guia definitivo para a escrita e notação musical. No livro, são abordados os principais instrumentos da tradição europeia de concerto, tendo padronizações para a escrita da flauta, no capítulo para instrumentos de madeira e metais (GOULD, 2011, p.243) e um capítulo completo dedicado à notação do violão de concerto (nylon), *classical guitar* como notado no livro (GOULD, p.391-409).

A especificidade da escrita para o violão e o destaque dado à performance culturalmente embasada são apontados pelos autores Flávio Barbeitas e Marcos Maturro Foschiera (2020) e contribuíram para as escolhas na edição de *Senda Aimára*.

A necessidade de informação cultural é particularmente aguda quando se trata do repertório para violão. Instrumento globalizado na sua forma europeia com 6 cordas simples, o violão, todavia, por diversas razões que não cabe aprofundar aqui, não uniformizou a sua prática pelo mundo a partir de uma técnica e de um repertório fortemente consolidados, tal como ocorreu com o piano. Pelo contrário, um aspecto interessante do violão é o fato de ele ser culturalmente apropriado nos diversos territórios em que circula. O resultado desse processo é que sua técnica e seu repertório estão em contínua transformação em virtude do diálogo que desencadeia com práticas musicais específicas e instrumentos afins. Assim, o que se poderia apontar como uma técnica “universal” – a técnica do “violão clássico” – é fortemente enriquecida, ao longo do tempo e em diferentes lugares, por acréscimos, variações, jeitos de tocar, idiossincrasias culturais diversas, tudo isso advindo, como é lógico, dos gêneros locais aos quais o violão eventualmente se adaptou, mas também de “empréstimos técnicos” de outros instrumentos ou por meio de simples alusões a estes. (BARBEITAS; FOSCHIERA, 2020, p.184).

O conceito de performance culturalmente informada tratado pelos autores deve ser considerado, no caso de *Senda Aimára*, também pelo flautista. Isso pois, como ficou

evidenciado no capítulo 2, o compositor recorre a uma variedade de práticas musicais, formas e sonoridades que remetem a instrumentos similares à flauta, mas que são originários da América do Sul e, portanto, com construções e qualidades sonoras específicas.

A primeira impressão do flautista Alef Caetano a respeito da parte da flauta de *Senda Aimára* foi a de que não havia necessidade de se acrescentar elementos de notação musical especificamente para a flauta na edição final da peça, com a argumentação de que a escrita da flauta para essa obra de Rufo Herrera não apresentava nenhuma notação “errada” ou, tecnicamente falando, nenhuma passagem que implicasse em uma impossibilidade ou ambiguidade de execução. O desenvolvimento dessa pesquisa acabou funcionando como um convite ao referido flautista a fazer uma reflexão sobre a sua prática nessa peça, visando trazer à luz detalhes de interpretação naturalizados na sua performance, mas que poderiam ser muito elucidativos para outros intérpretes. A reação positiva do Alef a esse convite gerou a possibilidade de inserção de elementos técnicos e expressivos na parte dedicada à flauta, tais como, entre outros, indicação de respirações, dinâmicas e detalhamento de ataques de notas. Ainda assim, em algumas passagens para esse instrumento escritas no manuscrito há um sombreamento de notas e rasuras que podem confundir. A decisão editorial na escolha final das notas a serem notadas na partitura serão tratadas neste trabalho em momento oportuno.

3.3 A escolha da edição para *Senda Aimára*

Em sua tese de doutorado, o autor Araújo (2017) propõe uma abordagem no processo de edição de partituras que se ampara no estudo e análise de uma bibliografia advinda de autores da área da filologia. Amparado na proposta do autor entendo que o produto que a pesquisa poderá resultar é classificado como uma edição *politestemunhal*, por ter sido elaborada recorrendo a mais de um tipo de fonte. A partir desse conceito, começo a trabalhar com a possibilidade de fazer escolhas e interferências no novo material que poderá ser gerado, levando em conta a discussão sobre a autoridade do editor/performer nas escolhas editoriais presentes no trabalho de Araújo (2017) na seguinte passagem:

Não é raro que um músico despenda dezenas e, até mesmo, centenas de horas na preparação de uma obra para a performance. Em muitos casos, ao final de todo o processo — estudo, ensaios e apresentações — é possível que tenha

convivido por mais tempo com a peça do que o próprio compositor. Todo esse tempo de convivência lhe permite aprofundar e espriar o olhar sobre a obra em incontáveis níveis e direções, em um processo contínuo de aquisição e geração de conhecimento, novos insights e descobertas. Em outras palavras: um processo de pesquisa. Dada a natureza da atividade do performer, o principal — e frequentemente único — canal de vazão de todo esse acervo de conhecimento, ideias e experiências é a própria performance. (ARAÚJO, 2017, p.153).

Dentro dessa perspectiva de elaboração de um texto politemunhal, usando mais de uma fonte, a discursão do processo de criação de uma edição de performance foi o foco desse trabalho desde o início. Entretanto, antes de tratar diretamente das interferências que traria ao texto musical de Rufo Herrera, senti necessidade da elaboração da partitura *urtext*⁵⁸, cujo intuito é o de gerar uma partitura mais aproximada possível do manuscrito.

Segundo Grier (1996, p.18), esse tipo de publicação *urtext* foi uma tentativa de reproduzir e comercializar o texto original do compositor, sem a interferência do editor no processo de confecção da partitura, uma proposta de edição que se colocava de acordo com a visão da partitura como um produto fechado, autossuficiente. No entanto, hoje entende-se que durante o processo de confecção do *urtext* há sempre algum nível de interferência editorial no texto musical. Grier (1996, p.19) exemplifica isso com o fato de existirem mais de uma versão *urtext* de uma mesma obra. Em *Senda Aimára*, se considerarmos apenas a mudança da ferramenta de mídia, do papel para o digital, já podemos falar em interferência.

Considero que a edição *urtext* irá contribuir para a divulgação e acesso à obra. Além disso, criar uma partitura mais próxima do original possibilitará a outros músicos a visualização das escolhas editoriais que tomei na edição de performance e, ao mesmo tempo, dará abertura para que sejam lançados outros olhares sobre a peça. Como acrescenta Araújo (2017),

O aprofundamento dos conhecimentos sobre as fontes, assim como as mudanças no pensamento artístico e editorial de cada época, pode tornar necessária uma reavaliação de trabalhos dados por terminados. Isso justifica, por exemplo, as novas edições críticas das obras de J.S. Bach e Mozart. (ibid., p. 38) Além disso, como bem lembra Tanselle (1989, p. 74), diferentes editores terão diferentes visões sobre um mesmo material, com diferentes resultados finais. (ARAÚJO, 2017, p.107).

⁵⁸ Segundo Araújo (2017), “o termo *Urtext* significa ‘texto original’ em alemão. Ao longo do séc. XX o emprego do termo tornou-se muito mais um artifício comercial do que uma referência técnica a um determinado tipo de tratamento editorial”. (GRIER, 1996 *apud* ARAÚJO, 2017, p.107).

A escolha pelo modelo de apresentação do texto edição de performance surgiu pela possibilidade de acrescentar uma visão crítica e específica sobre a escrita do compositor, e de prover a partitura com elementos da notação musical e extramusical que abarcassem o conhecimento obtido no desenvolvimento da pesquisa sobre o processo composicional e o contexto cultural que inspirou a obra. A edição de performance, de acordo com Araújo (2017, p. 115), tem papel fundamental para a divulgação de um repertório desconhecido, como é o caso de *Senda Aimára*, e registro de práticas de performance de grandes artistas, criando uma base de informações sobre práticas de interpretação ao longo da história. O autor acrescenta, ainda, que tais edições são criadas por instrumentistas consagrados e carregam em si uma base de informações sobre práticas musicais de determinada época ou estilo, porém, há a dificuldade de entender o que no texto seria intervenção da música do que é a intenção do compositor. Para sanar essa lacuna, foi criada, no último item deste capítulo, o QUADRO 2, que pretende explicitar os locais de interferência na edição de performance tendo como base as duas versões do manuscrito.

Na edição de performance de *Senda Aimára*, além das entrevistas com o compositor e do aprofundamento em documentos que tratam das práticas musicais e culturais do noroeste argentino, os estudos e ensaios do *Duo Mineiro* para as performances da peça fizeram parte essencial na definição das escolhas editoriais, posição que vai ao encontro também do entendimento de Grier (1996) de que toda edição registra uma visão pessoal interpretativa.

3.4 Os destaques para uma edição de performance

Aqui, busco comentar as decisões editoriais que tomei para a elaboração da edição de performance baseando nas reflexões teóricas anteriores e práticas musicais estudadas ao longo da dissertação, demonstrando também o meu processo de tomada de decisões. De maneira geral, foram decisões de cunho estético da partitura (layout), escolhas dedilhado para algumas passagens, subtração de notas em passagens musicais que apresentavam alguma dúvida ou problema de execução técnica, inserção de uma bula e de um breve texto introdutório.

Primeiramente, em relação ao layout da partitura, optei por mudar a orientação de página da cópia do manuscrito, originalmente em paisagem, para retrato na nova versão. A intenção é de ordem prática, já que a orientação retrato possibilita que mais páginas sejam dispostas na estante de partitura e detalhes de dedilhados, sinais de agógica e de dinâmica sejam mais bem visualizados pelos intérpretes. A disposição dos textos-legendas na partitura também foi alterada (FIG. 41), visto que o seu conteúdo semântico, analisado no capítulo 2, oferece ao músico performer informações importantes sobre o caráter e aspectos culturais da obra. Assim, de rodapé, eles passam a ser vinculados ao título de cada episódio, destacando e ressaltando a sua importância no conjunto da obra.

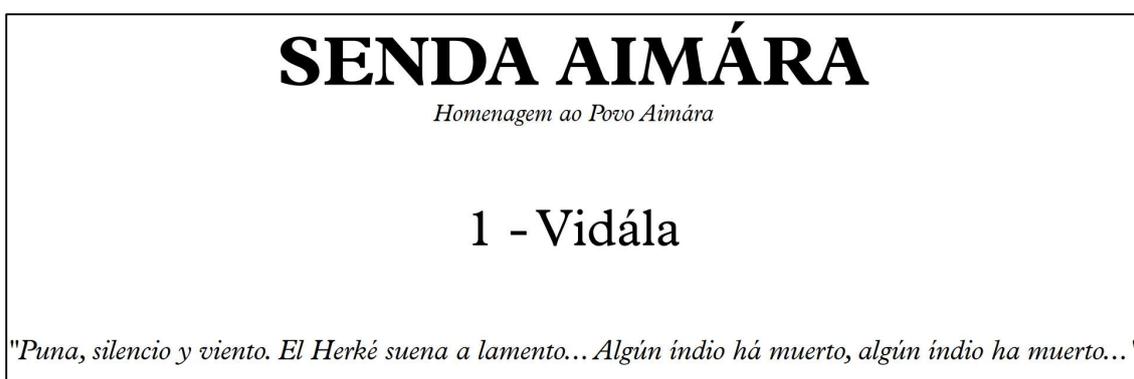


FIGURA 41 – Texto-legenda agora localizado abaixo do título de cada episódio
Indicação da mudança de localização do texto-legenda, que sai do rodapé na cópia do manuscrito e aparece abaixo do título de cada episódio na edição de performance.

Fonte: autor.

Ainda relacionado as escolhas estéticas para a partitura, procurei preservar alguns detalhes da gráfia do compositor, com o intuito de criar uma identidade visual própria para a edição e evitar, minimamente, a escrita homogeneizada de aspectos da gráfia musical que os programas de edição de partitura, de maneira geral, oferecem (FIG. 42).



FIGURA 42 – Detalhe de gráfia do compositor

Detalhe da gráfia do compositor para a indicação percussão no violão preservado na edição de performance.

Fonte: HERRERA, 2011.

Foram adicionadas indicações metronômicas, com o sentido de dar maior precisão às indicações de andamento de cada episódio que constam no manuscrito: I. Lento – II. Andante moderato – III. Allegro moderato (FIG. 43). Tal decisão me pareceu necessária, sobretudo no primeiro episódio, já que Rufo sempre orientava a tocá-lo “muito lento”. Tal interpretação não é evidente, ainda mais pelo compasso binário composto – 6/8 dessa primeira seção da peça.

a) **Lento** ♩ = 50

Flauta Baixo

Violão

Tambora ----

b) **Andante moderato**, ♩ = 140

Quase recitativo

Flauta (C)

Violão

c) **Allegro moderato**, ♩ = 90

Com leveza

Flautim

Violão

FIGURA 43 - Indicação metronômica, na edição de performance, nos três episódios

- a) *Vidála*
- b) *Chaya*
- c) *Huayno*

Fonte: autor.

No violão, há diferentes locais do tampo que podem ser percutidos e que geram, portanto, uma grande variedade de sonoridades, timbres e efeitos. Para a parte do violão em *Senda Aimára*, julguei necessária a elaboração de uma bula para mapear os locais a serem percutidos no instrumento (FIG. 44), por julgar que eles correspondem melhor aos efeitos indicados por Rufo: *tambora*, “percutir na tampa”, “como caixa” e “percutir nas cordas”. Essa orientação poderá auxiliar o performer na busca de uma tradução mais embasada nas sonoridades e na função dos instrumentos percussivos - *caja* e *bombo leguero* nos gêneros tradicionais utilizados pelo compositor nessa peça. A bula foi elaborada com base em uma outra desenhada a mão pelo próprio compositor e que está presente na peça para violão solo *Trunkas n°1* (1993).

a)

b)

Tambora: percutir com o polegar entre o cavalete e as cordas graves do violão. Esse efeito busca evocar a sonoridade grave do *bombo leguero*.

T

a m

Percutir na tampa: com a polpa dos dedos *a* e *m*, percutir na região demonstrada, buscando uma sonoridade seca. Esse efeito busca traduzir a sonoridade do aro do *bombo leguero* no episódio *Vidala*. Já no segundo episódio, *Chaya*, ele aparece evocando a *Caja Chayera*.

Percutir nas cordas: Executar o movimento com a mão fechada e encima da escala do violão. O timbre agudo e seco no episódio *Huayno (Carnavalito Aimára)*, irá remeter a sonoridade da *Caja Chayera*.

II - Chaya

Sugestão de execução dos acordes em trêmolos, compassos 1 ao 8, e no compasso 20.

Nessa sugestão, se deve executar os trêmolos com a polpa do dedo *i*.

FIGURA 44 - Bula com mapeamento dos lugares a serem percutidos no instrumento
 a) Bula contida na peça *Trunkas I* para violão solo, de Rufô Herrera
 b) Bula para execução das técnicas percussivas utilizada na edição de *Senda Aimára*.

Fonte: autor.

Sobre a *tambora* (FIG. 45), o autor Stanley Fernandes (2020, p.221) identificou e mapeou no repertório do violão diversas formas de escrita e uma descrição detalhada de como o efeito soa e deve ser executado.

Como tocar: Bata em um grupo de cordas, ou, com menos frequência, em uma corda individual, com qualquer dedo, fazendo a mão ricochetear imediatamente depois, de modo que as cordas vibrem. Pode ser necessário silenciar cordas indesejadas com a outra mão. O movimento se origina no ombro, no antebraço (usando a rotação no caso do polegar), nas falanges B.A (para dinâmicas mais silenciosas) ou combina todas essas articulações. Apesar dessa origem, no momento do ataque, apenas o peso dos dedos ou da mão deve ser sentido nas cordas, sem nenhuma pressão ativa, exercida exclusivamente pela inércia do movimento, conforme descrito por Aguado. A força usada pode não ultrapassar o limite de encaixe para aquela área particular da corda. Perto da ponte, podem ser absorvidos golpes muito fortes, permitindo uma maior dinâmica com um timbre mais escuro. O posicionamento exato do complexo mão-braço é ditado pelo timbre desejado e pelo contexto técnico. Como o limite de encaixe é menor no *sul tasto*, as *taboras* nessa área são limitados a *mf*.⁵⁹ (FERNANDES, 2021, p.252-253).

The image contains two musical staves. The top staff is a single-line notation with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It contains several notes and rests, with a dynamic marking of *mp* and the instruction "PERCUTIR NA TAMPA" written below the staff. The bottom staff is a two-line notation with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It contains notes and rests, with a dynamic marking of *mp* and the instruction "ostinato (com monotonia)" written below the staff. The instruction "percutir na tampa" is also written below the staff.

FIGURA 45 - Compasso 1-2 do primeiro episódio *Vidála*
Fonte: autor.

⁵⁹ “How to play: Slap a group of strings, or, less often, one individual string, with any finger [3, 2], making the hand rebound immediately thereafter, so that the strings are left to vibrate. It might be necessary to mute unwanted strings with the other hand. The movement originates either from the shoulder, the forearm (using rotation in the case of the thumb), the B.A phalanxes (for quieter dynamics), or combines all of these articulations. Despite that origin, at the moment of the attack, only the weight of the fingers or hand should be felt in the strings, without any active pressure, exerted exclusively through the inertia of the motion, as described by Aguado. The strength used might not surpass the threshold of *snapping* for that particular string area. Close to the bridge, very strong slaps can be absorbed, allowing for higher dynamics with a darker timbre. The exact positioning of the hand-arm complex is dictated by the desired timbre and the technical context. Because the snapping threshold is lower at *sul tasto*, *taboras* in that area are limited to *mf*.” FERNANDES, 2021, p.252-253, tradução do autor).

3.4.1 O primeiro episódio – Vidála

Destacarei, inicialmente, as alterações na edição de performance que se referem à parte dedicada à flauta baixo. A primeira delas foi a inclusão de sinais de respiração (FIG. 46), compassos 6, 11, 16, 21, 23, 29, 30, 31 e 33.



FIGURA 46 - Trecho do manuscrito

- a) Compassos 6 – 7, sem indicação técnica para a flauta.
- b) Mesmo compasso na edição de performance.

Fonte: autor.

A mudança de dinâmica, com o acréscimo do *pp súbito* no compasso 24 e *mf* ou invés de *p* no compasso 25 (FIG. 47), teve a intenção de valorizar a condução para o ponto culminante da passagem.

a)

b)

FIGURA 47 - Mudança de dinâmica no compasso -24

a) Dinâmica escrita por Herrera.

b) Dinâmica baseada na performance do Duo Mineiro.

Fonte: autor

Para os *frullatos* os compassos 29 ao 31 foi acrescentado a sugestão expressiva “executar o *frullato* o mais límpido possível” (FIG. 48). A indicação foi acrescentada pela percepção de que, na região grave do instrumento o *frullato*, se não bem trabalhado, tende a sair ruidoso e indefinido. Nesta passagem o timbre do *herké* é evocado e, na flauta, o *frullato* mais límpido se assemelhará mais ao brilho e à vibração desse instrumento andino. A questão de colocar o que de garganta ou de língua aparece porque há pessoas que conseguem fazer isso usando úvula, tendo autonomia de escolher a forma que vai produzir o *frullato* mais límpido.

29 frul. *executar o frullato o mais límpido possível

FIGURA 48 - Compassos do 29 ao 31 que evocam o *herké*

Fonte: autor

O primeiro destaque que faço na parte do violão é para a passagem dos compassos 13 ao 17, o acréscimo da nota encontrada na segunda versão do manuscrito (nota si, segunda corda solta), enquanto na primeira não está presente (FIG. 49).

a)



b)



c)

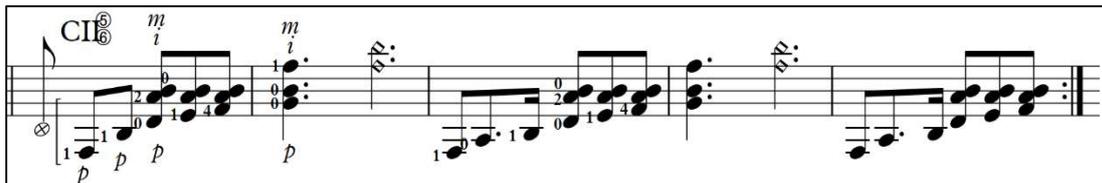


FIGURA 49 - Compassos do 13 ao 17
 a) Primeira versão.
 b) Segunda versão.
 c) Edição de performance.

Fonte: autor

A seguir, na passagem do compasso 31 (FIG. 50), o movimento melódico da linha mais grave do trecho (notas Sol, Fá#, Mi e Ré) na disposição colocada dos acordes gera uma dificuldade de se manter a realização em *legato*. Para tentar resolver esse problema, indiquei a opção de realização do trecho com a omissão da nota Mi (5ª casa da corda 2) e passando, assim, a nota Si, das 3ª cordas presa na 4ª casa, para a 2ª corda solta juntamente com o fá# (2ª casa da 1ª). Se, a princípio, essa solução possa parecer equivocada, pois ela elimina a ressonância do intervalo de 2ª maior gerado pelas notas mi (2ª corda na 5ª casa) com o fá# (1ª corda na 2ª casa), ela foi baseada em uma passagem similar à escrita por Rufo, no compasso 34 (FIG. 51).



FIGURA 50 - Acordes do compasso 31
 À esquerda os acordes como escritos no manuscrito e à direita como na edição de performance.

Fonte: autor.



FIGURA 51 - Penúltimo compasso

O compositor omite a nota mi, conseqüentemente elimina o intervalo de 2ª maior e função da fluidez técnica do trecho.

Fonte: HERRERA, 2011 (houve alteração na imagem com acréscimo de um destaque, para fins didáticos).

No compasso 33 (FIG. 52), o movimento melódico na linha do baixo sob a intervenção ritmada de acordes estáticos é um motivo que aparece ao longo de toda a peça. Porém, nesse caso, com o acorde $Em^{7(9)}$, as notas estáticas estão em posições presas e impossibilitam a execução da nota Ré (5ª casa na 5ª corda) como na notação original, e também da nota Mi (7ª casa na 5ª corda). Na edição de performance, decidi tocar a nota Ré com corda solta e não fazer o $F\sharp$ no acorde, dando prioridade a nota da condução melódica do baixo.

a)

b)

 Part (a) shows a musical score snippet with a red box highlighting a specific interval in the bass line. Part (b) shows the resolution of the problem in the performance edition, with fingerings (0, 1, 0, 1, 0, 1) and dynamics (p) indicated.

FIGURA 52 - Compasso 33 e 34

a) Trecho do segundo manuscrito.

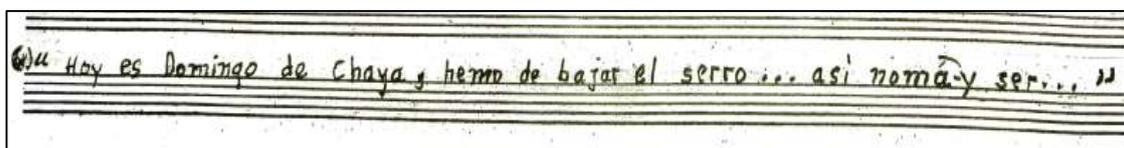
b) Resolução do problema na edição de performance.

Fonte: autor

3.4.2 Segundo Episódio – Chaya

No segundo episódio, existem mais algumas diferenças a serem observadas entre as duas versões do manuscrito. A primeira é no texto-legenda (FIG. 53), que possui somente uma vez a expressão “*asi nomá-y ser...*”, enquanto na segunda versão Rufo escreve duas vezes “... *asi nomá-y ser, asi nomá-ser...*”. Optei pela segunda, pois é a versão revisada pelo compositor.

a)



b)

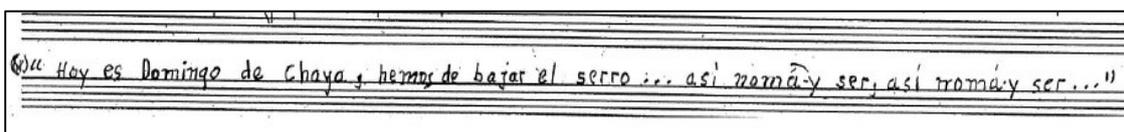


FIGURA 53 – Textos-legendas dos manuscritos do segundo episódio – Chaya

a) Manuscrito número 1.

b) Manuscrito número 2.0

Fonte: HERRERA, 2011.

Dos compassos 2 ao 6, o violão irá executar a técnica de *vellutato* nos acordes, remetendo aos acompanhamentos líricos e livres do *charango*. Como já observado na análise no capítulo 2, quando usada a mesma técnica de rasgueado do *charango* feita no violão, tenho a impressão de não conseguir um resultado sonoro parecido com o instrumento andino. A seguir, proponho uma sugestão que visa a criar um efeito de “cascata” de notas (FIG. 54):



FIGURA 54 - Sugestão de execução técnica dos *vellutatos* dos compassos 2 ao 6, do segundo episódio
Fonte: autor

Apenas na primeira versão do manuscrito (manuscrito 1), temos uma indicação do compositor “como *charango*” que demonstra que o trecho busca evocar a sonoridade desse instrumento, em consonância com os achados deste trabalho (FIG. 55).

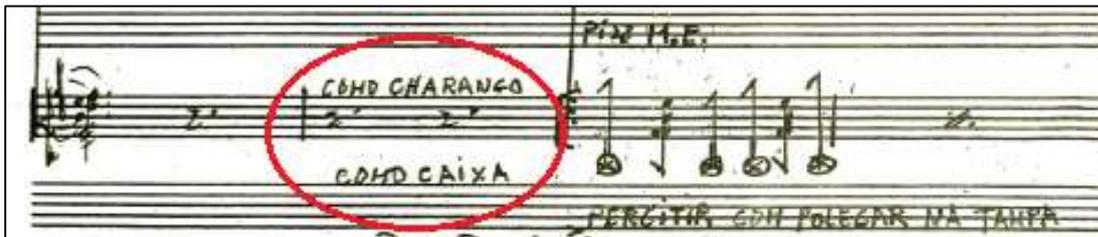


FIGURA 55 - Compassos 7 ao 10 no manuscrito 1
No trecho é possível ver a indicação do compositor “como *charango*”.
Fonte: HERRERA, 2011 (houve alteração na imagem com acréscimo de um destaque, para fins didáticos).

Outra diferença considerável entre os dois manuscritos e a edição de performance está presente nos compassos 7 ao 10, na parte do violão e se refere aos aspectos: andamento, caráter expressivo e execução técnica de acordes (FIG. 56). No manuscrito 1, Rufo escreve o acorde com as notas F#4 (4ª casa na 4ª corda), Sol (3ª corda solta), Si (2ª corda solta) e Mi (1ª corda solta), e no manuscrito 2 ele escreve F#4 (4ª casa na 4ª corda), Si (4ª casa na 3ª corda), Mi (5ª casa na 2ª corda) e Sol (3ª casa na 2ª corda). Optei pela segunda versão e acrescentei, na edição de performance, a sugestão de que a execução dos acordes seja feita em *rasgueado* com o polegar da mão direita, ao invés de *pizzicato* de mão direita do manuscrito 1 (ver compasso 9). Nesse mesmo compasso, ao invés da indicação do manuscrito 1 de “percutir com o polegar”, mantivemos a proposição da bula referida anteriormente de percutir na tampa com os dedos *m* e *a*. A indicação expressiva *Com Anima* do manuscrito 1 foi adaptada na edição de performance para “Com precisão e animação”. Lembramos que tal passagem se refere, na narrativa sugerida por Rufo

Herrera, à caminhada em direção ao vale, que se inicia no compasso 9 e é antecedida pelo encontro *aimáras*, no *quase recitativo* compassos 1 ao 8.

a)

Handwritten musical score for Manuscript 1. The top staff features dynamics *mp*, *cresc.*, and *f*, with a *gliss. lento* marking. The bottom staff is for guitar, with markings *COMO CHARANGO* and *COMO CAIXA*, and a *PERCUTIR COM POLEGAR NA TAMPA* instruction.

b)

Handwritten musical score for Manuscript 2. The top staff features dynamics *mp*, *cresc.*, and *f*, with a *gliss. lento* marking. The bottom staff is for guitar, with markings *COMO CAIXA* and *PERCUTIR NA TAMPA*.

c)

Printed musical score for the performance edition. The top staff features dynamics *mp*, *cresc.*, and *f*, with a *gliss. lento* marking. The bottom staff is for guitar, with markings *como caixa* and *percutir na tampa*, and a *CII* marking.

FIGURA 56 - Diferenças de detalhes de indicações técnicas e expressivas dos compassos do 7 ao 11

- a) Manuscrito 1.
- b) Manuscrito 2.
- c) Edição de performance.

Fonte: autor.

3.4.3 Terceiro episódio – *Huayno* (*Carnavalito Aimára*)

Huayno é o episódio que trouxe mais desafios para as decisões de caráter editorial e técnico instrumental. As indicações que foram acrescentadas aumentaram o número de páginas desse episódio, de duas, nos manuscritos, para 4 na edição de performance. Também nesse episódio existem divergências entre os textos-legendas dos manuscritos 1 e 2, com o acréscimo, no manuscrito 2, da expressão “así nomáy ser” (FIG. 57).

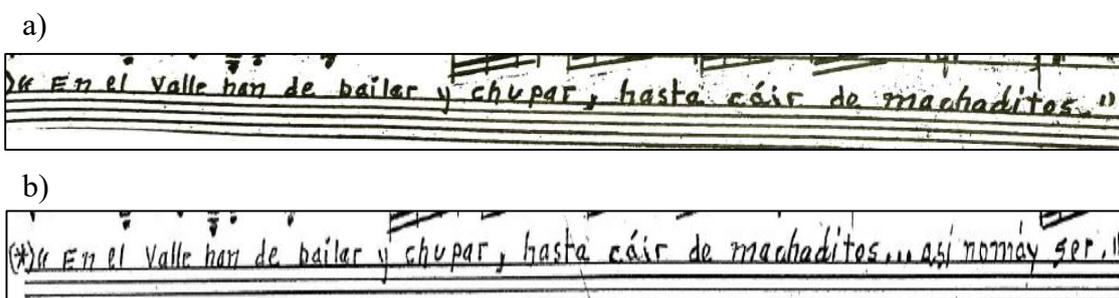


FIGURA 57 – Diferença entre os textos-legendas dos manuscritos

a) Manuscrito 1.

b) Manuscrito 2.

Fonte: HERRERA, 2011.

Como comentado no capítulo 2, a indicação do gênero *Huayno* para esse episódio que consta dos dois manuscritos se equivale ao *Carnavalito*, nome mais popularizado entre os argentinos para esse gênero musical. Para a edição de performance, optamos por utilizar o termo *Carnavalito*, entre parênteses, como complemento ao título, por sugestão do próprio compositor de maneira informal ao flautista Alef Caetano.

Na parte do violão, acrescentei um dedilhado com efeito de *campanella*, sempre que possível, com a intenção de seguir as linhas de frase escritas por Rufo Herrera. Tal efeito possibilita um fraseado mais *legato*, com sustentação de notas em diferentes cordas na execução de movimentos escalares. Por outro lado, esse recurso busca criar maior diálogo e sincronia com o flautim, que tem as mesmas linhas de frases sugeridas pelo compositor, como demonstrado nos fragmentos dos compassos 1 ao 4 (FIG. 58).

a) **3 "HUAYNO" ALLEGRO MODERATO**

b)

FIGURA 58 - Trecho com acréscimo de dedilhado

- a) Parte do violão da edição de performance, com efeito *campanella*: manuscrito 2.
 b) Edição de performance.

Fonte: autor

Dos compassos 5 ao 8 (FIG. 59), propus uma solução a passagem do violão solo, que traz o desafio de manter o acorde Em⁹ (Sí, Mi e Fá#) junto com a frase melódica na linha do baixo. A dificuldade é acentuada pelo andamento rápido do episódio, em semicolcheia em 90 bpm, inviabilizando sua execução tal como escrita no manuscrito. A sugestão foi excluir a nota Mi do acorde, já que essa fundamental do acorde é evidenciada na frase melódica do baixo. Tal solução foi baseada também na passagem semelhante, linha melódica no baixo e acorde no compasso 34 do episódio *Vidála* (ver FIG. 52), no qual o compositor opta, como aqui, por manter o acorde somente com as notas Si e Fá#, omitindo a nota Mi do acorde, dando mais fluência para o trecho.

a) 

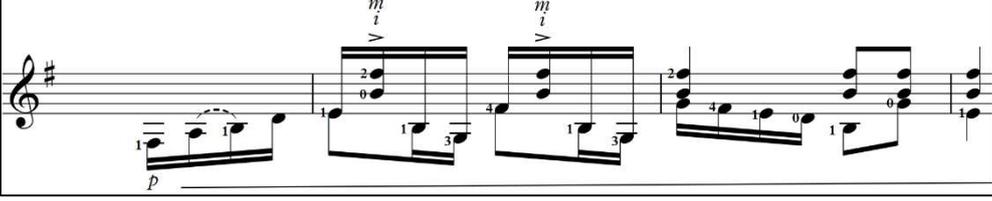
b) 

FIGURA 59 - Compassos 5 ao 8

a) Trecho da segunda versão do manuscrito.

b) Solução apresentada na edição de performance.

Fonte: autor

Para o flautim, em ambos os manuscritos podemos observar a existência de rasuras. Acredito que essas rasuras fazem parte de um processo composicional anterior à definição dos trechos escritos. Portanto, na edição de performance, procurei trazer apenas as notas que se destacavam nas passagens, como é possível acompanhar nas FIG. 60 a 65. Na possibilidade futura de termos acesso ao manuscrito original, tais escolhas poderão ser melhor revisadas, pois teremos a oportunidade de comparar contrastes de diferentes ferramentas de escrita (lápiz, canetas de cores distintas, marcas de borracha etc.).

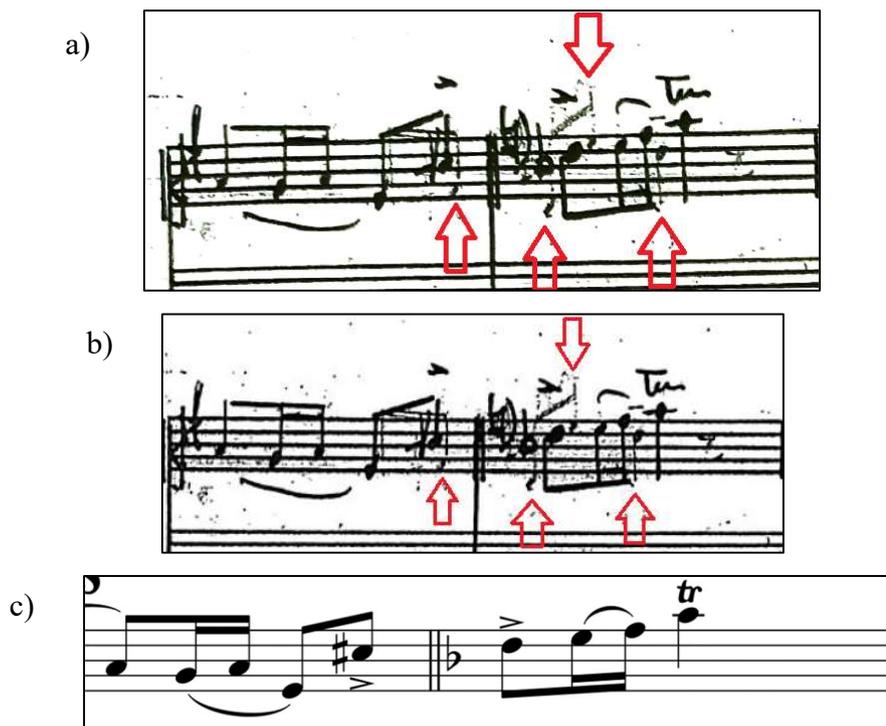


FIGURA 60 - Rasuras dos compassos 27 e 28

a) Manuscrito 1.

b) Manuscrito 2.

c) Edição de performance.

Fonte: autor.

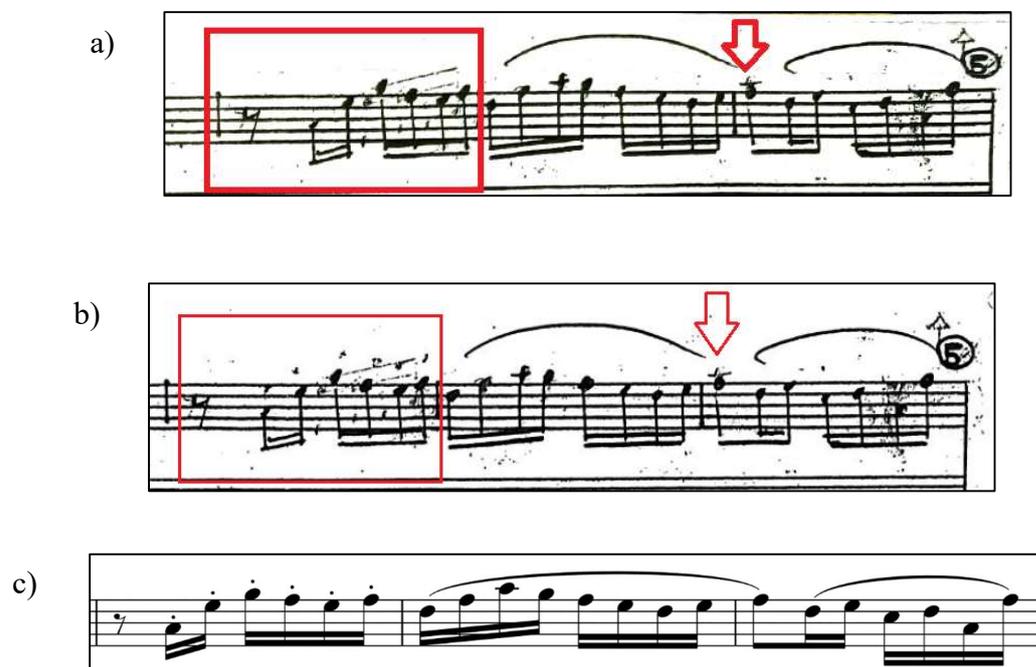


FIGURA 61 - Rasuras do compasso 33 ao 34

a) Manuscrito 1.

b) Manuscrito 2.

c) Edição de performance.

Fonte: autor.

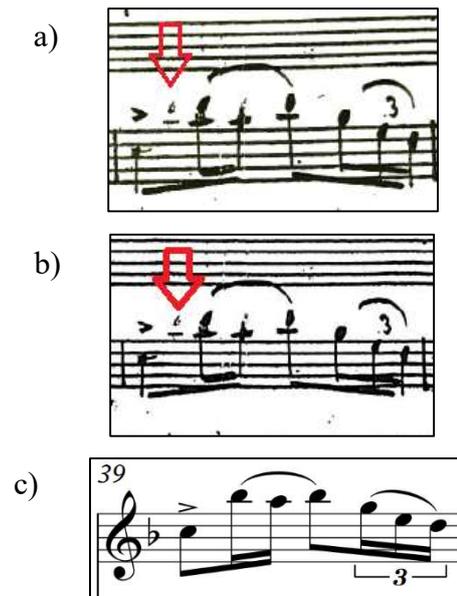


FIGURA 62 - Rasura do compasso 39

a) Manuscrito 1.

b) Manuscrito 2.

c) Edição de performance.

Fonte: autor.

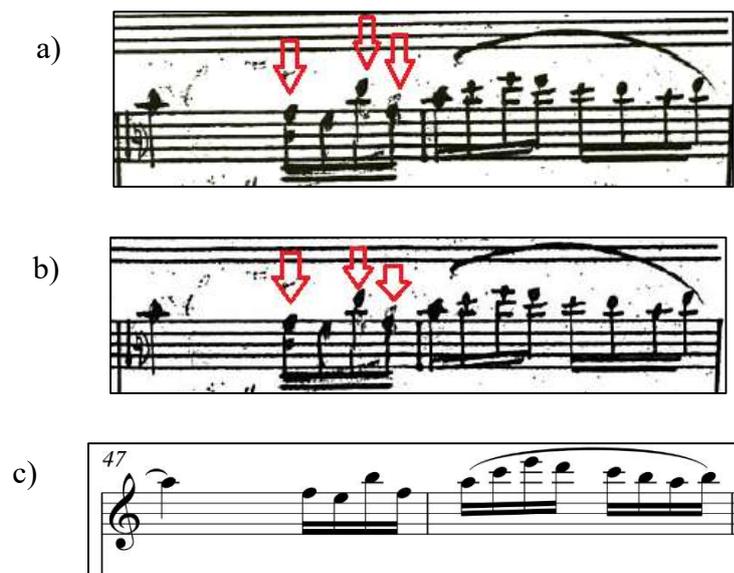


FIGURA 63 - Rasuras dos compassos 47 e 48

a) Manuscrito 1.

b) Manuscrito 2.

c) Edição de performance.

Fonte: autor.

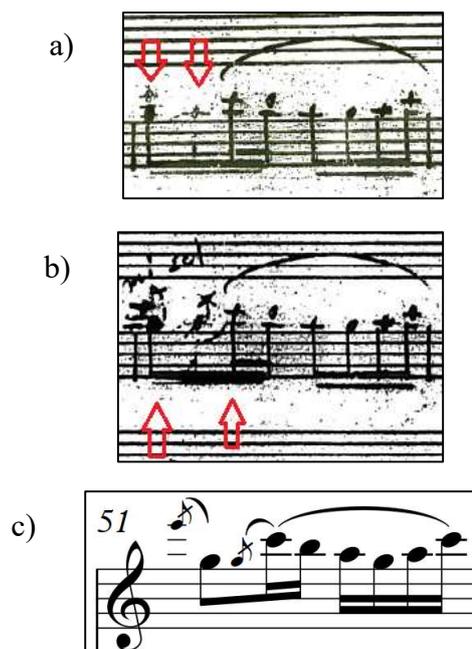


FIGURA 64 - Rasura do compasso 51
 a) Manuscrito 1.
 b) Manuscrito 2.
 c) Edição de performance.

Fonte: autor.

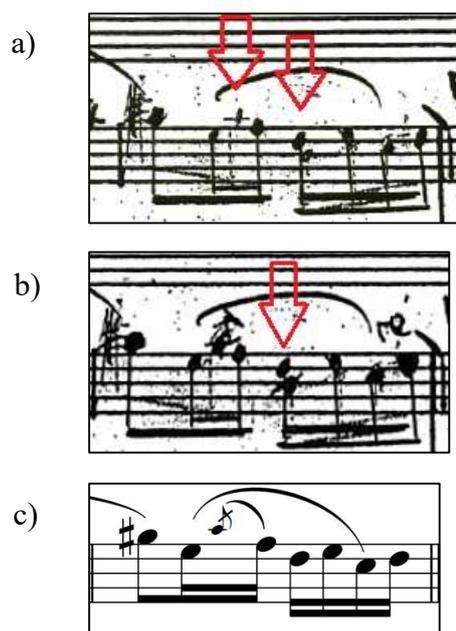


FIGURA 65 - Rasura do compasso 54
 a) Manuscrito 1.
 b) Manuscrito 2.
 c) Edição de performance.

Fonte: autor.

3.5 Síntese das proposições para uma edição de performance de *Senda Aimára*.

Nesta seção, serão apontadas as intervenções propostas para uma edição de performance de *Senda Aimára*, tendo como base as informações contidas nas duas versões do manuscrito da peça, sendo a primeira identificada como Partitura-fonte 1 (PF1)⁶⁰ e a segunda como Partitura-fonte 2 (PF2)⁶¹. O intuito desse texto é o de deixar claro para ao leitor quais escolhas e informações foram de caráter editorial. As intervenções poderão ser comparadas com a edição *urtext* realizada neste trabalho (ver APÊNDICE B).

3.5.1 *Vidála*

QUADRO 2 – Proposições para uma edição de performance *Vidála*

Compasso ou local na partitura	Intervenção	Figura correspondente no texto
Acima do título	Escolha do texto-legenda contido na PF2	..
No canto esquerdo, acima do primeiro sistema	Adição da marcação de metrônomo [$\text{♩} = 50$]	FIG. 43
c. 6, 7, 11, 16, 22, 23, 29, 30, 31 e 33	Adição da indicação de respiração na parte da a flauta	..
c. 13,15 e 17	Escolha do trecho presente na PF2, que contém a adição da nota Si (2ª corda solta), para o violão	FIG. 49
c. 17	Adição do texto [repetir somente na primeira vez]	..
c. 22	Mudança de dinâmica de <i>mp</i> , em PF2, para <i>p</i>	..
c. 24	Adição da indicação de dinâmica <i>pp súbito</i>	FIG. 47
c. 25	Adição da indicação de dinâmica <i>mf</i>	..

⁶⁰ Partitura-fonte 2 (PF2): HERRERA, Rufo. (2011) *Senda Aimára*, versão 2. 1 partitura (6 p.), violão e flauta. Partitura manuscrita em folha pautada A4, posição paisagem.

⁶¹ Partitura-fonte 2 (PF2): HERRERA, Rufo. (2011) *Senda Aimára*, versão 2. 1 partitura (6 p.), violão e flauta. Partitura manuscrita em folha pautada A4, posição paisagem.

c. 28	Supressão da nota Mi (2ª corda, 5ª casa) no acorde escrito para o violão	FIG. 50
c. 29	Adição do texto [<i>executar o frullato o mais límpido possível</i>]	FIG. 48
c. 30	Supressão da nota Mi (2ª corda na 5ª casa) no acorde escrito para o violão	..
c. 33	Supressão da nota Fá# (4ª corda na 4ª casa), na sexta colcheia do compasso	FIG. 52
c. 35	Adição da indicação de <i>rallentando</i>	..
Canto inferior direito, abaixo do c. 35	Adição, abaixo da pauta, da indicação em minutos da duração aproximada do episódio [12'00"]	..

Fonte: autor.

3.5.2 Chaya

QUADRO 3 - Proposições para uma edição de performance *Chaya*

Compasso ou local na partitura	Intervenção	Figura correspondente no texto
Acima do título	Escolha do texto-legenda contido na PF2	FIG. 53
Canto superior esquerdo	Adição da indicação de caráter expressivo [<i>Quase recitativo</i>]	..
Canto superior esquerdo.	Adição da marcação de metrônomo [$\text{♩} = 120$]	FIG. 43
c. 3, 4, 6 e 15	Adição da indicação de respiração na parte da a flauta	..
c. 8	Supressão da indicação “como <i>charango</i> ”, PF1, na parte do violão	FIG. 56
c. 9	Adição da indicação de caráter expressivo [Preciso e com animação]; supressão da indicação, PF1, “percutir com o polegar na tampa”, parte do violão.	FIG. 56

c. 9, 10, 13 e 14	Escolha do trecho na parte do violão presente na PF2	FIG. 56
c. 10	Supressão da indicação de caráter expressivo “Com Ânima”, PF1	FIG. 56
c. 16,17,18	substituição do sinal gráfico dinâmica crescente, ao invés da indicação <i>cresc</i> , em PF1 em PF2.	..
Canto inferior esquerdo, abaixo da pauta	Adição, abaixo da pauta, da indicação em minutos da duração aproximada do episódio [1’40”]	..

Fonte: autor.

3.5.3 Huayno (Carnavalito Aimára)

QUADRO 4 - Proposições para uma edição de performance *Huayno (Carnavalito Aimára)*

Compasso ou local na partitura	Intervenção	Figura correspondente no texto
Acima do título	Escolha do texto legenda da PF2	FIG. 57
No canto esquerdo acima do primeiro sistema	Adição da marcação de metrônomo [$\text{♩} = 90$]	FIG. 43
c. 4	Adição do sinal de crescendo	..
c. 6,7 e 8	Supressão da nota Mi (2 ^a corda, 5 ^a casa) nos acordes presentes do trecho para violão	FIG. 59
c. 11 e 12	Adição do sinal de dinâmica <i>p</i> e agógica <i>cresc</i> , para flauta e violão	..
c. 15	Adição do sinal de dinâmica <i>mf</i> , flauta	..
c. 18	Adição do sinal de dinâmica <i>f</i> , flauta	..
c. 22	Adição do sinal de decrescendo e <i>mf</i>	..

c. 29	Supressão da nota Lá (3ª corda, 2ª casa) do acorde de Dm (Ré menor), na parte do violão	..
c. 29	Adição do sinal de decrescendo, flauta	..
c. 32	Adição do sinal de dinâmica <i>mf</i> e a indicação expressiva [<i>levemente</i>], flauta e violão	..
c. 47	Adição do sinal de dinâmica <i>mf</i> , flauta	..
c. 58	Adição do sinal de dinâmica <i>mf</i> e agógica <i>cresc</i> , flauta	..
c. 55	Adição do sinal de decrescendo, flauta e violão	..
c. 55	Adição da indicação expressiva [<i>ao nada</i>]	..
Canto inferior esquerdo, abaixo da pauta	Adição da indicação em minutos, da duração aproximada do episódio [2'00"]	..

Fonte: autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a pesquisa desenvolvida neste trabalho, algumas considerações merecem ser destacadas. Primeiramente, concluo que o reconhecimento de informações extramusicais e de caráter cultural influenciam e abrem uma perspectiva mais ampla do estudo da música aplicada a área da performance musical, posicionamento que encontra ressonância com o conceito de performance culturalmente informada. Durante a elaboração do trabalho busquei investigar se e de que maneira as práticas culturais e musicais do noroeste argentino influenciaram a composição de *Senda Aimára*, bem como outras obras de Rufo Herrera; reconhecê-las ao longo de sua obra pode orientar e subsidiar o performer em escolhas interpretativas.

Sobre o compositor e sua obra, busquei reunir informações que se encontravam espalhadas entre trabalhos acadêmicos, publicações, entrevistas e no site oficial do compositor. A cronologia foi uma metodologia importante para a organização das informações coletadas e, nesse processo, surgiu a indicação de algumas obras do compositor que não apareciam nos registros, nem mesmo estavam listadas no seu site oficial. Em relação a essas outras obras de Rufo Herrera, fica claro que algumas não estão devidamente registradas nos meios oficiais de informação musical (partituras, gravações ou vídeos) sob o risco de se perderem ao longo do tempo. Também, foi encontrada certa dificuldade para acessar algumas informações, apesar do contato e em entrevista com Rufo, ele mesmo mostrou que não mais possui todos os seus manuscritos das obras levantadas. Nesse ponto, o contexto da pandemia inviabilizou o aprofundamento e o acesso a certos aspectos da vida e das obras compositor, além do acesso a bibliotecas e acervos, como a da FEA.

Além disso, pude observar que a escrita de Rufo para o violão possui um estilo próprio, que se diferencia de outros compositores contemporâneos e, frequentemente, remete às sonoridades do noroeste argentino. Como violonista, o olhar mais focado no repertório desse compositor para esse instrumento permitiu o reconhecimento de padrões de escrita e de resultados sonoros que motivam a continuidade de seu estudo. Essa assinatura, e cenário inspirador, pode ser encontrada desde sua primeira obra para violão, *Ubiquas* (1991), até de *Senda Aimára* (2011).

Por meio do resgate da produção artística de Rufo Herrera, foi possível mostrar a sua versatilidade criativa. Apesar de ser mais conhecido por sua brilhante atuação como bandoneonista, na composição musical ele investiu e teve várias fases ao longo de sua carreira, atuando desde a música de vanguarda, composições e arranjos para orquestra, óperas, compondo, passando por trilhas para teatro e cinema e na sua tentativa bem-sucedida de associar o popular e o erudito, como confirmam o sucesso da Orquestra Ouro Preto e Quinteto Tempos. A vida do compositor também carece de mais estudos e registros, considerando sua relevância no cenário musical nacional e latino-americano e a disparidade de poucos registros sobre o tema nos meios de pesquisa.

De forma que vida e obra se intermeiam, o manuscrito original de *Senda Aimára* não foi encontrado, a despeito de extensa busca. Considero importante que, ao nos depararmos com este manuscrito no futuro, seja feita uma cópia *fac-simile* da peça, a fim de se preservar as qualidades da partitura. Portanto, os achados dessa pesquisa abrem espaço para trabalhos futuros acerca do tema inicialmente abordado aqui, que considero ser amplo e relevante.

Por fim, a conjunção das informações das duas versões da partitura, a pesquisa sobre a vida do compositor, o cenário de fundo de *Senda Aimára* e o estudo desses assuntos possibilitaram a criação de uma edição de performance. Nesse processo, concluo que a edição de partitura é algo subjetivo, criativo e crítico, que permite ao editor fazer escolhas embasadas em diversos aspectos, tornando-a um produto final diferente do inicial.

A riqueza de detalhes culturais e musicais da peça somada a relevância artística do compositor Rufo Herrera para a música de concerto de Minas Gerais, e do Brasil, merecem ser reconhecidas como uma importante herança cultural e, assim, tendo o cuidado de registrar, analisar, gravar e interpretar essa obra, que culturalmente homenageia um povo, uma região, diferente dos cânones da música brasileira, mas ao mesmo tempo se faz uma composição universalista.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Maria Del Carmen. **Folklore para Armar**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1990.

ARAÚJO, Fernando. **Francisco Mignone e os manuscritos de Buenos Aires**: contexto histórico, interpretação e edição de obras para duo de violões recém-descobertas. 2017. 270 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-ANJR53>>. Acesso em: jun. 2021.

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: jan. 2020.

CAMBRAIA, César N. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005 *apud* ARAÚJO, Fernando. **Francisco Mignone e os manuscritos de Buenos Aires**: contexto histórico, interpretação e edição de obras para duo de violões recém-descobertas. 2017. 270 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-ANJR53>>. Acesso em: jun. 2021.

CEVALLOS, Semitha. **Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara**: música e sociedade. 2018. 181 f. TESE (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/12506/teseversoafinal.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: ago. 2021.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução de Fausto Borém. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22. Disponível em: <https://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf>. Acesso em: out. 2021.

COURA, Giuliano; LIMA, Cecília Nazaré de. Os Poemas de Rufo Herrera em Senda Aimára e sua influência na interpretação da obra. In: BORÉM, Fausto (Org.); CAMPOLINA, Eduardo (Ed.). **Diálogos Musicais na Pós-Graduação**: Práticas de Performance. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, n.5 p.56-77, 2020. Disponível em: <<https://musica.ufmg.br/selominasdesom/wp-content/uploads/2020/06/LIVRO-Di%C3%A1logos-Prat-Perf-N.5.pdf>>. Acesso em: jun. 2021.

COUTINHO, Jefferson da Fonseca. Ao lado de Rufo Herrera, Estado de Minas desfia o fio do tempo. **Estado de Minas**, Minas Gerais, 8 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2015/02/08/noticias-musica,164336/ao->

[lado-de-rufo-herrera-estado-de-minas-desfia-o-fio-do-tempo.shtml](#)>. Acesso em: ago. 2021.

DÍA del carnavalito: la história de el humahuaqueño. **El Herald**o Cultura, Concórdia, Província de Entre Rios, Argentina. 11 de fevereiro de 2019. Disponível em: <http://www.elheraldo.com.ar/noticias/172383_dia-del-carnavalito-la-historia-de-el-humahuaqueño.html>. Acesso em: maio 2021.

DUARTE, Rosália. Entrevistas em pesquisas qualitativas. **Educar em Revista**, v. 20, n. 24, p. 213-225, dez. 2004. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/2216/1859>>. Acesso em: 17 out. 2021.

EL Origen de las Especies - Canto con Caja. 13 de dezembro de 2013, 1 vídeo (26min 13s). Estúdio Pacífica para o Canal Encuentro. Publicado pelo canal Juan Quintero. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WnVZg55pIU>>. Acesso em: nov. 2020.

EL Origen de las Especies - Carnavalito. Andrés Irigoyen e Lucía Lubarsky. 13 de dezembro de 2013, 1 vídeo (26min 25s), Estúdio Pacífica para o Canal Encuentro. Publicado pelo canal Juan Quintero. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LQzQqmynWns>>. Acesso em: nov. 2020.

FERNANDES, Stanley Levi Nazareno. **Percussive Resources of the classical guitar**. 2020. 404 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/browse?type=author&order=ASC&rpp=20&value=Stanley+Levi+Nazareno+Fernandes>>. Acesso em: jun. 2021.

FIQUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de Edição. **Debates**, Rio de Janeiro, v. 7, p. 39-55, 2004. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4034>>. Acesso em: jun. 2021.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>>. Acesso em: jun. 2021.

FOSCHIERA, M. M.; BARBEITAS, F. T. O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. **Revista Música**, v. 20, n.1, p. 177-218, 2020.

GLEISNER, Christine; MONTT, Sara. **Aymara**: serie introducción histórica y relato de los pueblos de Chile. Ministerio de Agricultura. FUCOA, Chile, 2014. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.ciren.cl/handle/123456789/26183>>. Acesso em: jun. 2020.

GOULD, Elaine. **Behind Bars**: A Definitive Guide to Music Notation. 1ªed. Londres: Faber Music, 2011. 696 p.

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

GUTIERREZ FORNELLS, Victor Hugo. **Performance del canto coplero: la baguala y la vidala como práctica cultural andina**. 2016. 191 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Integração Latino-americana (UNILA), Foz do Iguazú, 2016. Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/531>> . Acesso em: jun. 2021.

HERRERA, Rufo. (2011) **Andinas n.3 (Puna)**. 1 partitura (2 p.), viola. Partitura manuscrita em folha pautada A4, posição paisagem.

HERRERA, Rufo. (1993) **Baguala por Altahualpa**. 1 partitura (2 págs.), violão e flauta. Partitura manuscrita em folha pautada A4, posição retrato.

HERRERA, Rufo. (1994) **Baguala por Atahualpa**. 1 partitura (2 p.), violão e flauta. Partitura manuscrita em folha pautada A4, posição paisagem.

HERRERA, Rufo. (1994) **Baguala por Atahualpa for Flute and Guitar**. Lopez, WA: Brazilian Music Enterprises.

HERRERA, Rufo. (2003) **Concerto dos Pampas do Sul**. 1 partitura (20 p.), bandoneón, violão e orquestra. Partitura manuscrita em folha pautada A4, posição paisagem.

HERRERA, Rufo. **Instrumental No.II – Diuturno**. 1992. Partitura em folha A4. Posição paisagem.

HERRERA, Rufo. (2011) **Senda Aimára**. 1 partitura (6 p.), violão e flauta. Partitura manuscrita em folha pautada A4, posição paisagem.

HERRERA, Rufo. (1993) **Trunkas n.1**. 1 partitura (2 p.), violão. Partitura manuscrita em folha pautada A4, posição paisagem.

HERRERA, Rufo. (1991) **Ubiquas**. 1 partitura (2 p.), violão. Partitura manuscrita em folha pautada A4, posição paisagem.

HERRERA, Rufo. Belo Horizonte, Fundação de Educação artística, 28 de agosto de 2019. Entrevista concedida a Giuliano Coura.

HARTKOPF, A. L. L. **Ópera brasileira nos séculos xx e xxi de 1950 a 2008**. 182 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/dissertacoes/alessandra-hartkopf>>. Acesso em: out. 2021.

LAVÍN, Carlos. La vidalita argentina y el vidalay chileno. **Revista Musical Chilena**. Santiago, v. 8, n. 43, p. 61-84, 1952. Disponível em: <<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12124>>. Acesso em: jun. 2021.

LOVAGLIO, Vânia Carvalho. **Música Contemporânea em Minas Gerais: Os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte (1986-2002)**. 2010. 336 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia,

2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16284>>. Acesso em: jun. 2021.

MATEUS, Bruno. Rufo Herrera, um argentino de espírito mineiro. **Jornal O Tempo**, 2 de abril de 2021. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/rufo-herrera-um-argentino-de-espirito-mineiro-1.2467266>>. Acesso em: set. 2021.

NOGUEIRA, Ilza. Grupo de compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais. In: **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 28-35, jan. 1999. Disponível em: <<https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/bahiacomp/nogueira-po.html>>. Acesso em: out. 2021.

NOGUEIRA, I. A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia. **Revista Brasileira de Música**, v.24, n.2, p. 351-380, 2011.

OLIVEIRA, Paula. **Grupo De Compositores Da Bahia (1966-1974): Desenvolvimento E Identidade**. 2010. 202 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8978>>. Acesso em: jun. 2021.

PAOLIELLO, Guilherme. **A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística (FEA-MG)**. 2007. 297 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/FAEC-84NNC6>>. Acesso em: jun. 2021.

PAOLIELLO, Guilherme; PATRIOTA, Rainer. Rufo Herrera; entre a vanguarda e a tradição. **Revista ArteFilosofia**, v.16 n.9, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/520>>. Acesso em: jun. 2021.

ROMANO, José González; WEINBERG Marina. **El pueblo kolla de Salta: Entre las nubes y las yungas**. 1. ed. ilustrada. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación y Deportes de la Nación, 2016. Disponível em: <<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005418.pdf>>. Acesso em: maio 2020.

ROMERO, Avelino. **Buenos Aires, história e tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras”**. 2012. 428 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História da UFF. 2012. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2012_Avelino_Romero.pdf>. Acesso em: out. 2021.

SANTOS, Fernando César dos. **O Concerto dos Pampas Sul de Rufo Herrera: aspectos históricos, elementos composicionais e analíticos interpretativos no contrabaixo solista**. 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: jun. 2021.

SIBELIUS. Versão 7.5.1. Avid Technology Inc., 2014. Disponível em: <<https://www.avid.com/sibelius>>. Acesso em: out. 2021.

SILVA, Alef Caetano; COURA, Giuliano. Senda Aimára: relato de experiência performática em uma obra de Rufo Herrera. In: ROCHA, Edite *et. al.* **4º Nas Nuvens... Congresso de Música**: anais. Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte/MG, 2018. Disponível em: <<https://musicanasnuvens.weebly.com/26---senda-aimacutera-relato-de-experiecircncia-performaacutetica-em-uma-obra-de-rufo-herrera.html>>. Acesso em: jan. 2021.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2011.

VALLADARES, Leda. **Cantando las raíces**: coplas ancestrales del noroeste Argentino. 1ªEd. Buenos Aires: Emecé, 2000.

APÊNDICE A – Entrevista com Rufo Herrera

O roteiro da entrevista, concedida na FEA no dia 28/08/2019 às 11h, com duração de 1h e 30min., foi elaborado com o intuito de compreender e buscar mais informações sobre o contexto cultural e musical que serviram de inspiração para a composição de *Senda Aimára*. A entrevista buscou esclarecer aspectos sobre a trajetória biográfica do compositor, sua trajetória artística, concepções sobre música e especificar o momento em que ele conviveu com os indígenas nessa região. Nesta edição da entrevista, incluí fotos, mapas e links de exemplos musicais, com o intuito de melhor situar o leitor sobre o assunto e as especificidades trazidas por Rufo.

Giuliano Coura: A obra *Senda Aimára* é excelente; eu e o flautista Alef Caetano temos incluído ela sempre no repertório do Duo Mineiro. Você estava presente em um recital em que ela foi tocada, há uns quatro anos atrás, no teatro da ALMG (Assembleia Legislativa de Minas Gerais). O Duo também recebeu alguns prêmios com essa peça. No ano passado, Alef e eu submetemos um artigo sobre a obra no congresso 4º Nas Nuvens, Congresso de Música online, e recebemos o prêmio de Recital Conferência da edição.

Rufo Herrera: Ah sim, da professora portuguesa.

GC: Sim, da Professora Edite Rocha.⁶²

RH: Sei, sim. Que bom. A gente tem a dizer muitas coisas interessantes, mas não temos um intercâmbio, digamos, oficial e sistemático com outros países. Às vezes, acontece de criarmos uma relação e essa relação Brasil/Portugal, por exemplo, poderia ser muito mais rica. E, sempre quando acontece, é muito rica.

Eu estive com a orquestra Ouro Preto lá em 2013, e fizemos uma turnê por todas as capitais. Foi muito fantástico, e o público sempre nos recebeu muito calorosamente. Em todas as cidades que passamos fui encontrando ex-alunos que estão residindo no país fazendo doutorado ou mestrado. Essa troca de experiências, eu acho fantástica! Só que eu

⁶² Edite Rocha, portuguesa e professora da Escola de Música da UFMG, é idealizadora do Congresso Nas Nuvens, que congrega pesquisas na área da Música.

notei que cada um estava isolado em sua cidade e universidade. Na cidade de Porto, três ou quatro alunos, duas moças e dois rapazes foram alunos meus; um eu sei que era da cidade de Poços de Caldas, e os outros eram de São João Del Rey, na área do teatro. Em Lisboa, me encontrei com Carlinhos Versiani, que foi aluno da primeira turma de teatro que formamos lá na UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto), no curso que criamos na universidade. Foi fantástico encontrar as pessoas, mas, eu percebi que não havia muita comunicação entre eles. Para mim, se houvesse, poderia render muito mais.

Eu vejo que há interesse nesses trabalhos, sabe! E se a gente, instituições e artistas, não derem importância suficiente, outras pessoas saem daqui e levam esse conteúdo para fora.⁶³ Por exemplo, nessa turnê nós tocamos um concerto para violoncelo de Clóvis Pereira; era o Hugo Pilger que estava solando.⁶⁴ E depois tocamos um concerto para vibrafone meu, que o Sérgio Aluotto, percussionista da Filarmônica de Minas Gerais, solou. O Aluotto me encomendou esse concerto e o estreou. Eu sempre escrevi muito para vibrafone, por conta do meu trabalho com o *Quinteto Tempos*, que tem vibrafone na sua formação.

Na minha obra, *Concertino para Vibrafone e Orquestra*, eu escolhi o vibrafone por ter um timbre que, particularmente, me interessava, e também seria uma outra personalidade, em oposição a da guitarra elétrica, que na obra de Piazzolla era muito forte. Então, diante desse histórico, Aluotto me disse: "Rufo, ninguém conhece o vibrafone como você e eu queria que você escrevesse um concerto". Não é que ele tinha razão? Eu deveria escrever mais para vibrafone. Aí, eu estava lá em Botafogo, no Rio de Janeiro, na casa de um amigo que me emprestou a sua residência para que eu ficasse isolado dispondo de tempo integral, dia e noite.

GC: Isso foi quando? 2013 ou foi antes?

RH: Fiquei lá em 2011, 2012, 2013 e 2014. Quando escrevi o concertinho, em 2013, sendo que a estreia foi no Sesc do Rio de Janeiro. No mesmo ano, a Orquestra Ouro Preto

⁶³ O conteúdo que Rufo se refere se relaciona às pesquisas e ao repertório musical latino-americano.

⁶⁴ Clóvis Pereira é compositor, arranjador e pianista pernambucano, membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e da Academia Pernambucana de Música. Já Hugo Pilger é um violoncelista brasileiro, nascido em Porto Alegre, e professor na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

foi para Portugal e Espanha, em uma turnê nesses dois países. É isso que me surpreendeu. Eu nunca tinha ido a Europa, e nunca fui ao Estados Unidos também. Os países em que eu trabalhei e andei sempre foram os da América Latina, e que sempre estavam mais ao meu alcance. Eu escolhi esses países, pois sempre me interessei pela música latino-americana. Eu nasci no folclore de raiz e isso é uma coisa que carrego comigo para a vida toda. Eu comecei a tocar folclore; meu pai foi um violonista amador, um camponês que tocava violão, recitava versos e improvisava como muitos gaúchos faziam. Então, eu cresci ouvindo esse tipo de música.

GC: Eu encontrei a dissertação de metrado do Fernando Cesar dos Santos,⁶⁵ do contrabaixo, que escreveu sobre o seu “Concerto dos Pampas”. Na entrevista a ele, você falou sobre uma história de que seu pai só foi tocar violão depois de já tocar outros instrumentos, como o bandoneon, estou certo?

RH: Não, era o violão mesmo. Ele nunca tocou outro instrumento. Mas, eu quero dizer que essa raiz musical nunca me incomodou, nem me impediu de pesquisar e ir a fundo em todas as técnicas musicais. Quando cheguei na Bahia,⁶⁶ em São Paulo já faziam música eletrônica. Em uma época em que não existia música eletroacústica aqui no Brasil, havia um estúdio aqui, na Argentina, o que permitiu que alguns músicos, como Marlos Nobre, Jorge Antunes, tivessem uma formação em música eletroacústica.

Esses compositores brasileiros haviam conseguido uma bolsa no instituto Di Tella, em Buenos Aires, que era o único estúdio na América Latina, o único em música eletroacústica. E ali eles trabalharam com bolsa. Vários compositores de países latino-americanos, como Guatemala, Porto Rico, México, Colômbia, ganharam bolsas e fizeram música eletroacústica lá.

⁶⁵ O contrabaixista Fernando César dos Santos é integrante da formação original do *Quinteto Tempos* e gravou os três álbuns de estúdio do grupo: *Tocata Del Alba* (1995), *Toda Música* (1999) e *Balada para un loco* (2008). Em 2005, defendeu a dissertação de metrado em música pela UFMG intitulada *O Concerto dos Pampas Sul de Rufo Herrera: aspectos históricos, elementos composicionais e analíticos interpretativos no contrabaixo solista*. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-7YMFQS>>. Acesso em: maio 2020.

⁶⁶ Rufo foi para a Bahia em 1970, a convite de compositores ligados a Universidade Federal da Bahia - UFBA, após sua primeira obra, *O Ciclo da Fábula*, para coro e orquestra, ser premiada no Festival de Música da Guanabara (Rio de Janeiro). O grupo era organizado pelo professor e compositor Ernest Widmer (1927-1990) e contava com a participação de compositores como Lindemberg Cardoso, Fernando Cerqueira, Jmary Oliveira, Milton Gomes, Rinaldo Rossi, Nicolau Kokron, Walter Smetak, Agnaldo Ribeiro, Alda Jesus de Oliveira, Antônio José Santana Martins (ou Tom Zé), Lucemar Alcântara Ferreira e Ruy Brasileiro Borges (SANTOS, 2005, p.3).

Eu não estudei composição em Buenos Aires, mas foi lá que construí minha carreira de instrumentista; cheguei para tocar nas orquestras com o bandoneon, é claro. Fui para me aperfeiçoar no instrumento e, a princípio, eu queria estudar com o bandoneonista Barletta, que foi o primeiro concertista do instrumento no mundo, mas não foi possível porque, naquela época, o Barletta não parava em Buenos Aires. Então, tive aulas com o Marcos Madrigal, que formou vários bandoneonistas da minha geração e de outras até há pouco, pois ele faleceu faz pouco tempo. Tem gente boa por aí na Europa que foi aluno dele e está tocando muito. E eu estudei com ele, mas eu estava interessado no violoncelo, então empenhei mais nisso. Fiz a prova e consegui entrar no Conservatório Nacional, e ali estudei os dois instrumentos, o violoncelo, pois eu queria estudar um instrumento de orquestra, e o bandoneon que eu não sabia ler e, na época, havia muito preconceito com esse instrumento.

GC: Como ocorreu com o violão aqui no Brasil também...⁶⁷

RH: Pois é, aqui o violão passou a mesma coisa, um instrumento de seresta, não tinha categoria. O bandoneon passou por isso, então, eu decidi que tinha que tocar um instrumento de orquestra, mas, eu quero dizer que tinha as matérias básicas, como harmonia e contraponto no conservatório e que isso me calhou muito bem. Eu não tinha como ter estudado essas coisas em Córdoba. Eu tinha um bom professor do instrumento, mas ele não chegou a trabalhar comigo nesses aspectos mais profundos. E ali, no conservatório, eu consegui sair com conhecimento básico de harmonia e contraponto, o que foi importante para começar a fazer arranjos, pois a Buenos Aires daquela época estava sofrendo uma terrível crise financeira; a gente percebia que teria que sair do país. As opções eram ir embora ou parar com a carreira musical; uma escolha triste. Acabou que optei por sair para ampliar minha formação musical e, somado a isso, pela crise econômica que o país estava passando.

⁶⁷ No Brasil, o preconceito envolvendo o violão está relacionado ao fato do instrumento ser amplamente utilizado para acompanhar canções populares, nos períodos do fim do século XIX e início do XX. Naquela época, o instrumento era alvo de críticas que partia de uma elite cultural e intelectual e a sua inclusão nas salas de concerto foi tardia e difícil. A pesquisadora desse tema Márcia Tabora elucida que “Nenhum outro instrumento suscitou tantos comentários e críticas quanto o violão. Pau e corda que acalentou modinhas, embalou lundus e se fez tamborim para marcar e difundir o samba nascente. Instrumento de capadócio, capoeira, boêmios e malandros. Nessa maldição, a contrapartida simbólica: o atestado de timbre instrumental mais tipicamente brasileiro. O violão deu sempre o que falar. Nas críticas de jornais, nos concertos, na literatura. Envolveu a paixão dos que o defenderam, atraindo a mesma paixão daqueles que o atacaram” (TABORDA, 2011, p.168).

Enquanto eu estava em Buenos Aires, tocava com algumas orquestras que eram famosas e por esse motivo viajávamos para outros países como Chile, Peru, México, enfim...

Nesse momento, quando eu comecei a conhecer outros países, iniciei um projeto de conhecer a cultura de raiz da América, cultura indígena. Uma vez, quando fui ao Chile, a orquestra ficou por lá uma temporada de dois meses. Tive a oportunidade de conhecer muita gente boa nisso e que me deu muitas dicas importantes de quais outros países eu deveria conhecer. Países como o Peru, onde já havia uma pesquisa muito boa em folclore, a Venezuela, que também já tinha uma pesquisa na área, na Colômbia... e nesse momento eu conheci pessoas que tinham estudado na Escola de Música do México. A escola era maravilhosa, muito boa, me recordo. E eu dizia: Vou sair andando, vou indo, vou indo... e, chegando ao México, eu vou parar para estudar composição. E assim...

O fato foi isso mesmo, não é? Só que eu não parei no México; viria para São Paulo. Vamos por partes.

Foi do meu interesse sair da Argentina para me dedicar aos estudos e à composição. O resto dos detalhes a gente não pensa. Fui acompanhado por um trio de músicos e um casal de bailarinos. Era para a gente se virar, e estávamos preparados para tocar todo tipo de música, da popular até um concerto de Bach.

GC: Isso foi mais ou menos em qual década?

RH: Foi exatamente em 1959 e 1960 que saí e não voltei à Argentina. Foi muito bom, mas a gente tinha pouco tempo em cada país, porque às vezes não conseguíamos visto ou trabalho. Não dava para ficar sem trabalho e cada país tinha uma condição, às vezes, muito difícil. Quando arrumávamos trabalho, fosse numa emissora de rádio ou em uma boate ou teatro, a gente começava a fazer contatos, via se tinha universidade, escolas, ou conservatório para pesquisar sobre a música raiz, música folclórica. Procurávamos saber também quem e o que se pesquisava, com quem poderíamos conversar sobre esse tema. Era comum, quando eu perguntava sobre esse assunto, algumas pessoas ficarem ofendidas, saírem xingando, falando para mim: "O que você vem a querer com essa música"?

GC: Achando você um intruso?

RH: Não, achando que aquilo não merecia ser estudado, e interessados em saber porque eu estava querendo saber de uma coisa que para eles não valia nada. Por quê? Porque já eram professores de música, já tinham estudado fora do país, e voltaram com a cabeça feita de que aquilo que eles tinham não valia nada.

GC: Aqui também teve muito isso...

RH: Muita coisa se perdeu por causa disso, a gente não prestou atenção e não cuidou. Isso é um preço que se paga.

Em termos de pesquisa, o pouco que eu consegui achar ali, as pessoas com quem pude conversar e trocar ideias, pode até ser precário, mas foi muito rico e interessante.

GC: E, nesse caso, vou puxar um pouquinho para o lado da sua obra. Como você foi parar lá com povo *aimára*, já que eles estão na Bolívia, no Peru?

RH: Exatamente, ali é a Puna de Atacama, o deserto de Atacama uma região muito alta.

Então, esses povos, os *aimáras* foram conquistados pelos *Incas*. Eles eram um povo que não tinha nada a ver com o Império Inca. Eram autônomos e moravam nessa região da fronteira da Bolívia, Argentina e Chile.

Essa guerra das conquistas dos Incas durou muito tempo, muitos e muitos séculos. O fato é que quando os espanhóis chegaram na América, por exemplo, quando Pizarro chegou no Peru, ele ficou e se instalou lá. Os espanhóis ocuparam as terras e conquistaram os *Incas*, mas os Incas já tinham dominado os *aimáras*.

E o que os *aimáras* podiam fazer? Eles não queriam lutar para defender os interesses dos Incas, já que a invasão que estava acontecendo era contra os Incas. Eles viram uma possibilidade de se refugiarem nas regiões mais altas, onde os espanhóis não iriam chegar, nem tinham condições de chegar. E isso preservou os *aimáras*. Eles criaram um tipo de vida na Puna do Atacama, desenvolveram muitas experiências com culturas de grãos e de batatas. Também faz parte da sua alimentação a carne e o leite da lhama. Alguns estavam perto das salinas e passaram a comercializar esse item básico na região de *Jujuy* e *Salta*.

utilidade da casa e levavam só os pertences pessoais. Não tinham grandes coisas, basicamente a roupa do corpo, que é igual a uma manta.



FIGURA 67 - Traje típico *aimára*
Fonte: Wikimedia⁶⁹

E eu soube que quando nós pegamos esse trem era uma época de final de safra. As pessoas estavam voltando para o seu “centro”, e vimos algumas coisas que não acreditamos de princípio. Por exemplo, (Rufo desenhando um mapa no ar) você, quando saiu do seu povoado, estava aqui; você vem aqui, passou por ali, passa por esse e agora está voltando; nesse ponto, você desce e ocupa uma casa, se está voltando antes de um outro que ali já esteve. Isso era normal para eles. Parece que a propriedade não era privada.

⁶⁹ Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1986312>>. Acesso em: jun. 2020.



FIGURA 68 - Casa *aimára* de adobe
 Fonte: Aymara: serie introducción histórica y relatos de los pueblos de Chile (p.52) ⁷⁰

GC: Coletiva?

RH: Percebi que esses povos já tinham essa mentalidade social. Achei que eram muito adiantados. Os mais cabeça do mundo tentando implantar a igualdade social e até hoje não rolou. Gastaram muita pólvora e correu muito sangue e muito sangue. Se você comparar o que se conseguiu em nível de igualdade, em nível de direitos humanos, é triste ver o que conseguimos em alguns países, implantar e depois arruinar. Estragaram, pois os que estavam ali não estavam educados para pensar que o poder podia ser outra coisa. Os *aimáras* têm um pensamento coletivo, de autogestão.

Fiquei observando e conversando com as pessoas para conhecer melhor esse costume. Então era assim: eu fico na sua casa só porque eu cheguei antes, por acaso, e você vai para minha antiga porque chegou depois de mim. Entendi que era assim que funcionava.

GC: Acho que tudo isso que você me falou se reflete na obra. E como você percebeu a relação deles com a música?

⁷⁰ Disponível em: <<http://bibliotecadigital.ciren.cl/handle/123456789/26183>>. Acesso em: jun. 2020.

RH: Primeiro, a música para esse povo é essencial e isso se materializa e se manifesta no cotidiano de suas vidas. Percebi algo interessante quando estava lá. Vi que eles não vão a lugar nenhum sem seu instrumento, não fazem nenhum percurso sem tocar. Agora, com o olhar de músico, pude perceber que eles tocavam um ou dois acordes.

GC: Esses acordes tinham uma formação, como tríades ou tétrades? Ou uma construção pentatônica?

RH: Sim, uma coisa pentatônica. Era de acordo com a afinação das cordas dos instrumentos.

GC: E qual seriam esses instrumentos?

RH: Nesse caso que citei é o *charango*, o de casca de tatu, ou também pode ser os instrumentos de sopro, *quena* ou *pinkiyllu*⁷¹, feitos de madeira.

GC: É como é o *quena* e o *pinkiyllu*?

Rufo Herrera: *Quena*, é um instrumento de sopro, semelhante a uma flauta em dó. Já o *pinkiyllu* é um flautim, uma flauta soprano.

GC: Esses são os mais presentes que você viu?

RH: Sim, sendo que a *quena* se via mais frequentemente e era a feita de bambu, e o *pinkiyllu* eles a constroem de madeira.

GC: E o *charango*?

RH: Bom, era de 10 cordas de tripa. Os *aimáras* iam andando de um lado para o outro, chegavam lá no local que tinham que ir e paravam, faziam o que tinha que fazer e depois voltavam tocando. Os harmônicos desse instrumento produzem frequências que coincidem com as frequências do corpo humano e causam uma motivação a mais, dão ânimo e força, no caso dos *aimáras*, para percorrer grandes distâncias a pé. Geralmente, nos locais onde se encontram os vilarejos não tem transporte. Seria muito difícil ter também, pois não há estrutura de estrada ou rodovias. Os indígenas transportam seus produtos no lombo das lhamas. Cada animal aguenta por volta de 20kg, e os produtos que eles comercializam são diversificados. Por exemplo, em um rebanho de lhamas eles levam batata, milho, sal para vender nos mercados vizinhos e depois voltam para seus

⁷¹O instrumento possui diversas gráficas e optamos por manter a escrita atribuída ao da língua *aimára*, que seria *pinkiyllu*. Outros tipos de gráficas podem ser encontrados no site: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/pincullo.html>>. Acesso em: jun. 2020.

lares. Os *aimáras*, até hoje, são essencialmente camponeses, nunca quiseram saber da vida urbana. Nessa peça, descrevi um pouco do meu convívio de alguns anos que passei na presença deles.

GC: Você se lembra quanto tempo que você passou com eles?

RH: Só na Bolívia, devo ter ficado mais de um ano.

GC: Com os *aimáras* mesmo, direto com eles?

RH: Sim. Muito mais do que com os *kolles*, do que lá na Bolívia. Os *kolles* são os descendentes dos incas e falam o idioma *quechua*, e os *aimáras* foram conquistados pelos incas e falam o *aimára* até os dias atuais. Os *aimáras* têm muito desprezo pelo *kolles*., pois são vistos como um povo muito miscigenado com os espanhóis.⁷²

Então, bom, agora eles têm essa vida simples de camponeses. A música *Senda Aimára* um percurso numa zona, uma região, uma estrada que a gente chegou a fazer algumas vezes quando estive com eles, ou subindo para a *Puna*, ou descendo do planalto para *Jujuy*, o Vale.

GC: Qual seria a melhor tradução de “*Senda Aimára*” para o português?

RH: Senda é trilha, caminho. Então, essa música vem caminhando assim, lá de cima. Eu pensei em escrever para flauta baixo, pois quando se está lá em cima (*puna*) o instrumento que se ouve é o *herké*. A questão é: as distâncias entre os povoados são enormes e eles não se encontram frequentemente. É uma vida muito isolada, cada um no seu lugar. Apenas em algum acontecimento ou solenidade é que eles saem de sua região para se juntar. Geralmente, o motivo principal é o da morte de algum indígena e, nesse caso, se convoca a música dos *herkés*. Os *herkés* são feitos de bambu, são instrumentos musicais enormes de som grave, gravíssimo. Como a região da *puna* é alta e plana, quando ele é tocado produz harmônicos que o vento propaga, levando-os para distâncias muito remotas. Assim é que se torna possível para as outras pessoas saberem que alguém morreu.

⁷² *Kolle* ou *Colle* é um povo originário das américas, seu idioma é o *quechua* e se localizam no noroeste argentino, Bolívia e Chile. O que o compositor Rufo Herrera retrata é um preconceito enraizado, mais precisamente entre os habitantes da província de Jujuy, onde esse povo é visto como “índios” estrangeiros, e por algum tempo foi menosprezado e inferiorizado, sendo alvo de vários ataques. Disponível em: <<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005418.pdf>>. Acesso em: abr. 2020.

GC: Isso tem muito a ver com a poesia que você coloca na partitura. Eu gostaria de te perguntar sobre a relação do poema e da música que, pra mim, parece muito esclarecedora. Eu tinha traduzido o primeiro poema como "Montanha, silêncio e vento, o *herké* soa a lamento, algum índio morreu, algum índio morreu".

RH: A região da *puna* não tem muitas montanhas, há algumas colinas, é como um deserto, uma planície. *Puna* é um nome que quer dizer isso. Quando se desce, você começa a escalar para baixo e vai entrando na montanha, descendo até chegar no vale. Então, você pega essa viagem, vem de lá de cima, não é? Do grave, do *herké*, daquele onde o vento propaga o som, que é fúnebre. Quando muda a música, por exemplo, inicia a viagem para baixo, é porque é a festa.

GC: Aí seria a "*Chaya*"?

RH: Sim, *chaya* são festas, são comemorações que podem ser religiosas e pessoais como casamentos, por exemplo.

GC: Essas festas não têm uma data específica então?

RH: Algumas que têm data, como por exemplo o carnaval, o carnaval grande.

GC: O carnaval é uma *chaya* também?

RH: Sim. É que *chaya* é tudo que é diversão. O Carnaval é uma festa com calendário determinado. Mas a *chaya* engloba tudo que é farra, que é comemoração e alegria.

GC: Eu havia traduzido o segundo poema como: "Hoje é domingo de *chaya*, vamos descer a colina, assim será, assim será".

RH: Isso; a *chaya* é o ritmo para viajar até o baile.

GC: Fiquei na dúvida se a *chaya* é um ritmo ou um evento social. Mas, na composição, a *chaya* é um ritmo?

RH: A *chaya* é para a viagem até o baile, o que conduz o percurso e a alegria de estar indo para o carnaval. Então, se a música é alegre a viagem não fica sacrificante, triste ou pesada, a música torna o percurso alegre e leve. Todo mundo está indo alegre para o baile, estão levando alegria.

GC: Isso esclarece muita coisa. E, depois, se chega no vale. Eu tinha traduzido: "No vale irão dançar e beber até cair de bêbados, assim será".

RH: *Asy nomay-ser, Asi nomay-ser*, o que significa que não pode ser de outra forma, assim sempre vai ser.

GC: O que eles bebem lá na festa?

RH: A *chicha* que é uma bebida alcoólica fermentada do milho.

GC: Você chegou a beber dela?

RH: Sim, tomei várias vezes. Ela te derruba pois é docinha e muito agradável de beber, mas quando você vê já está bêbado.

GC: Você participou de mais de uma festa?

RH: Sim, de várias, e não era em um lugar só. As que são mais famosas acontecem em vários locais.

GC: Rufo, queria te perguntar algumas coisas sobre os gêneros contidos em *Senda Aimára*. O que seria a uma *vidála*?

RH: A *vidála* é um canto, uma forma de canção. De modo geral, de nostalgia, de falta de algo, de tristeza, de saudade, de distância ou de isolamento. A *vidála* expressa isso no canto, o que seria similar à toada brasileira. Os *aimáras* possuem músicas próprias de sua cultura, como por exemplo o *huayno* e o *takirari*. No norte da Argentina, há uma assimilação com outros gêneros de caráter parecido. Por exemplo, uma música triste e fúnebre, a *vidála* tem muito disso. Um canto assim, vou te cantar uma *vidála*⁷³:

*Vidala tengo una copla,
no me la vas a quitar.
Dejala que me acompañe,
así conmigo andará.
Pa' cuando vuelva a mi pago,
entonces juntitos la hemos de cantar.*

⁷³ Na *vidála* podemos averiguar que o andamento varia conforme a interpretação da canção. No caso acima, o compositor cantou a canção *Vidala de La Copla* em um andamento lento, mas podemos encontrar versões mais movimentadas dessa música, como a do grupo folclórico Kruepas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aZcyMqRjToI>> Acesso em: maio 2020; ou em um andamento mais moderado, como o caso da gravação do grupo *Los Chalchaleros*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j0dMk6_tUXU>. Acesso em: maio 2020.

RH: É bem lento, não é?⁷⁴

GC: Sim. E esse acompanhamento é um ostinato?

RH: Sim.

GC: Qual seria o instrumento para realizar esse ritmo?

RH: É feito por um *bombo leguero*. Geralmente não tem violão na *vidála*, somente voz e percussão.

GC: O segundo movimento também tem uma marcação bem rítmica por parte do violão, não é?

RH: Sim, porque ali entra o *charango* que é animado (Rufo cantarola o ritmo do *charango*). *Chaya* é um ritmo que serve para conduzir a alegria, a diversão, e tem a função de tornar o percurso até a festa mais alegre e menos penoso. Como você acha eles devem chegar até o local da festividade? Com alegria, não é?

GC: E no terceiro? Tem alguma diferença entre *carnavalito* e *huayno*?

RH: Não. Eu acho que são realizados em regiões diferentes; numa região se toca mais, nos bailes, o *huayno*. O *huayno* é de raiz indígena, o *carnavalito* já se misturou mais com elementos de outras culturas. Talvez o carnaval grande se popularizou muito com a canção *El humahuaqueño*, de Zaldivar (Rufo canta) "*Llegando está el carnaval quebradeño, mi cholita...*". Ele não era um indígena e o que ele buscou com essa canção foi uma inspiração de origem popular do noroeste argentino. A intenção era trazer a alegria que o carnaval dessa região tem para cidade grande, para a dita sociedade culta, e não o contrário. E pegou, e ficou; na verdade, os dois ritmos tem a mesma finalidade.⁷⁵

⁷⁴ Rufo solfeja o seguinte acompanhamento rítmico, em andamento lento, usualmente realizado pelo *bombo leguero* na *vidála*.



⁷⁵ Sobre a inspiração da canção *El humahuaqueño*, citamos: “Zaldivar não conhecia o Norte (Argentina), então sua tarefa era mais interpretativa do que experimental. Para realizar sua tarefa, ele se serviu de imagens e fotos de Jujuy, nas quais viu algumas muito bonitas de Humahuaca (cidade argentina localizada da província de Jujuy) e até o nome do povo do norte o agradou, então ele decidiu que esse lugar seria aquele a quem ele dedicaria sua música, que a princípio ele considerava *Huayno* e com toques poéticos típicos da música daquele lugar, como erke, charango e bombo ” (El Heraldo, 2019, tradução nossa). Disponível em: <http://www.elheraldo.com.ar/noticias/172383_dia-del-carnavalito-la-historia-de-el-humahuaqueño.html>. Acesso em: maio 2020.



FIGURA 69 - Carnaval de Isluga
 Fonte: Serie introducción histórica y relatos de los pueblos de Chile (2014, p.47).⁷⁶

GC: No primeiro movimento você citou o *herké* como instrumento similar a flauta baixo. Gostaria de saber quais seriam os instrumentos tradicionais correspondentes no segundo e no terceiro episódios?

RH: No segundo a flauta em dó evoca a *quena*, e no terceiro é a *pinkiyllu*.

GC: E os poemas que você escreveu? Eles me ajudaram muito a ter uma imagem da peça.

RH: E é para isso mesmo. São feitos para dar às pessoas um senso estético maior desse tipo de música e ajudar a entender o sentido dela. Mas não é nada rigoroso, sabe? A música acontece e muda ao longo do tempo, sempre tem variantes, sempre aparece uma coisa nova.

GC: O tamanho dos poemas chama a atenção, pois são curtos, porém, concisos e profundos. Queria saber se eles têm alguma influência do haicai, ou se os *aimáras* praticavam uma forma regional de poesia?

RH: Acho que quando você presta atenção nesse tipo de manifestação cultural, você vai encontrar muitos paralelos parecidos e coincidências assim, sabe! Porque, enfim, a cultura de um ser humano de um lugar, de uma região, pode ser parecida ou similar a outras

⁷⁶ Disponível em: <<http://bibliotecadigital.ciren.cl/handle/123456789/26183>>. Acesso em: jun.2020.

culturas de um outro local extremo no mapa. Os *aimáras*, no geral, são um povo conciso e que culturalmente falam muito pouco.

GC: Mas há uma poesia própria dos *aimáras*? Se há, como como você percebeu ela no cotidiano deles?

RH: Eu acho que a relação está mais na atitude como, por exemplo, a que citei anteriormente, da relação com instrumento musical na rotina cotidiana. Acho que é nisso que é poético. Um outro exemplo, eu cheguei a ser convidado para festas de santos, festas particulares, casamentos e muitas outras coisas. Percebi que eles falavam muito pouco entre si e, às vezes, muito baixo. Para você pegar uma conversa assim é muito difícil.

GC: E isso te inspirou diretamente a escrever conciso assim na partitura?

RH: Exatamente; você vê que são homens que vêm do silêncio.

GC: E por que a escolha da instrumentação de flauta e violão para essa peça?

RH: Eu já havia composto para essa formação. Compus uma para a formatura do Felipe Amorim com o Clayton Ventromilla, e também escrevi uma parte falada para o violonista; o nome é Baguala por *Altahuapa*.⁷⁷

GC: Eu acho que o Alef tem essa partitura. É uma peça que está editada?

RH: Sim, está. Nessa, tem um momento que o violonista fala. Em *Senda Aimára* vocês falam os poemas?

GC: Na verdade, não. Você acha que devemos falar?

RH: Não. É importante, mas, eu acho que se for falado tem que ser no original, entende? Sem tradução. Agora, se você quiser, por exemplo, explicar o contexto traduzindo você

⁷⁷ Felipe Amorim é flautista e professor da UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais) e Clayton Ventromilla é violonista e professor na UNIRIO (Universidade Federal do Rio de Janeiro). A peça foi escrita para os músicos e sua estreia ocorreu em 1993. No ano de 1994, a peça foi publicada pela BME (Brazilian Music Enterprises). A melodia escrita por Rufo nessa peça, com a informação contida no manuscrito de “tocando e cantando introspectivo”, é:

Voz



que tri - te sue - na la ca - ja en el ce - rro co - lo - ra - do
que tris - te llo - ra la que - na en el ce - rro co - lo - ra - do

o faz. Têm coisas que são vernáculas, no caso, os poemas estão escritos no idioma vernáculo, de como eles falam.

Os *aimáras* são um povo que se conforma em sobreviver lá em cima e com muito pouco. É o “assim tem que ser”, “*asi nomay-ser, asi nomay-ser*”, que no espanhol correto seria “*así no más ser ou así no será*”, (o Rufo imita o sotaque e o jeito dos *aimáras*, e recita o poema com sotaque). É uma conformação, uma aceitação desse povo com a vida que eles têm.

GC: Então os poemas devem ser recitados? Deveriam ser feitos pelos músicos ou poderia entrar a figura de um narrador?

RH: Fica em aberto. Eu digo assim, o texto sendo falado vernaculamente soa como a música, senão, viria como uma informação que pode ser dada fora do momento.

GC: Nunca falei isso nos recitais, sempre achei que seria uma ferramenta mais para o músico e não para o público. E não seria o caso de uma música descritiva ou programática?

RH: Não. É porque o povo é uma personagem, e poderia ser feita uma melodia para eles, mas não se tratava disso nessa peça.

GC: Em outras composições você também utiliza do recurso do texto para exemplificar?

RH: Sim. Tenho uma suíte que compus para orquestra, em específico, para a Orquestra Ouro Preto. É uma suíte de danças do norte da Argentina e eu escrevi uns textos assim, uns poemas e trechos expressos.

GC: Seria uma ferramenta para os músicos ou algo que se teria que dizer?

RH: É algo que, em certo momento, pode-se dizer.

GC: Rufo, só para a gente terminar, eu acho que eu já perguntei tudo que eu queria saber nesse primeiro encontro. Espero que seja o primeiro de muitos. Fico muito feliz de você estar aberto a essa oportunidade, que para mim, como músico, é um privilégio.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Maria Del Carmen. **Folklore para Armar**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. 1990.

DÍA del carnavalito: la historia de el humahuaqueño. **El Herald**o Cultura, Concórdia, Província de Entre Rios, Argentina. 11 de fevereiro de 2019. Disponível em: <http://www.elheraldo.com.ar/noticias/172383_dia-del-carnavalito-la-historia-de-el-humahuaqueño.html>. Acesso em: maio 2021.

GLEISNER, Christine; MONTT, Sara. **Aymara**: serie introducción histórica y relato de los pueblos de Chile. Ministerio de Agricultura. FUCOA, Chile, 2014. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.ciren.cl/handle/123456789/26183>>. Acesso em: jun. 2020

HERRERA, Rufo. (1993) **Baguala por Altahualpa**. 1 partitura (2 págs.), violão e flauta. Partitura manuscrita em folha pautada A4, posição retrato.

HERRERA, Rufo. (1994) **Baguala por Atahualpa for Flute and Guitar**. Lopez, WA: Brazilian Music Enterprises.

ROMANO, José González; WEINBERG Marina. **El pueblo kolla de Salta**: Entre las nubes y las yungas. 1. ed. ilustrada. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación y Deportes de la Nación, 2016. Disponível em: <<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005418.pdf>>. Acesso em: maio 2020.

SANTOS, Fernando César dos. **O Concerto dos Pampas Sul de Rufo Herrera**: aspectos históricos, elementos composicionais e analíticos interpretativos no contrabaixo solista. 2005. 76 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-7YMFQS>>. Acessado em: maio 2021.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2011.

3

18

24

30

Nota do compositor: Caso não seja possível executar essa parte com a fl.baixo, poderá se experimentar com a fl.alto ou mesmo em Dó, na oitava que está escrita porém, observando a proporção da dinâmica seguinte: onde está *p* será *pp* e onde está *mf* será *mp*. *Rufo Herrera 14/02/2011.*

ANEXO A – Cópia da primeira versão do manuscrito de *Senda Aimára*

SENDA AIMÁRA

PARA

FLAUTAS E VIOLÃO

- 1) Baixo
- 2) EM C.
- 3) Flautim

RUFU HERRERA

02-2011

SENDA AIMARA - 1: "VIDALA"

OR. 2074 *Harmonage de Raimo Aimara* (Este obra es un homenaje a los músicos de la comunidad de Tadalcocha)

RUEDA HERRERA

FLAUTA 8ª LENTO

6/8

VIOLÃO

PERCUSS. NA TABUA

vibr.

Pizz. M.E.

The musical score is written on ten staves. The top staff is for Flute 8th (FLAUTA 8ª) in a 6/8 time signature, marked 'LENTO'. The second staff is for Violão (VIOLÃO). The third staff is for Percussion on the board (PERCUSS. NA TABUA) with 'vibr.' (vibrato) markings. The fourth staff is for Rueda Herrera (RUEDA HERRERA). The fifth staff is for a string instrument, marked 'Pizz. M.E.' (Pizzicato Mezzo-Escudo). The sixth staff is for another string instrument, marked 'M.E.' (Mezzo-Escudo). The seventh staff is for a string instrument, marked 'T.' (Tutti). The eighth staff is for a string instrument, marked 'T.' (Tutti). The ninth staff is for a string instrument, marked 'T.' (Tutti). The tenth staff is for a string instrument, marked 'T.' (Tutti). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

una, silencio y viento; El Herke suena a lamento... Alguien indio ha muerto.

A handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and various symbols. Annotations include "R.W." on the second staff, "D.C." with a double bar line on the fourth staff, and "FIN." at the end of the fourth staff. A circled number "2" is written at the top right of the page. The score is written in black ink on a white background.

2. ANDANTE MODERATO - "HAYA"

RUED HERRERA

3

FL. ②

VIOLAB

mp CRES. f

COBO CHARANGO

COBO CAIXA

HERZITA CON POLEGAR NA TARRA

CRES. F. ACCL. PAZO A PACO

Hay es Domingo de Chaya y hern de bajar el serro... asi nomay ser...

"HUAYNO" ALLEGRO MODERATO

FLAUTA

VIOLÃO

ROBO HERRERA

En el Valle han de bailar y chupar y hasta c&oscar de machaditos.

A handwritten musical score on ten staves, oriented vertically on the page. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in black ink on a white background. The staves are connected by a spiral binding at the top. The notation is dense and appears to be a complex piece of music. At the bottom of the score, there are markings for "FIN" and "G".

ANEXO B – Cópia da segunda versão do manuscrito de *Senda Aimára*

SENDA AIMÁRA (2011)

RIUFO HERRERA

PARA

- Ep. 1: Flauta-baixo e Violão
- Ep. 2: Flauta em Dó e Violão
- Ep. 3: Flautim e Violão

REV. 5.



SENDA AIMARA - 1.ª VIDALA

RUF0 HERRERA

02-2011 Homénage au Povo Aimara

FLAUTA 8ª LENTO 1/6

VIOLAO

MP DISTINTO (CON INTENSIDAD)

mp

PARA INTERPRETAR SUSISTO QUE SE EXECUTE OS TRES EPISODIOS (OU PARTES) SEM INTERFERENÇA

Para silencio y viento, El Hérke suena a lamento... algún indio há muerto, algún indio há muerto...

Handwritten musical score for a piece, likely a flute solo. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a circled '2' and an upward-pointing arrow, and a bass clef staff. The second system has a treble clef staff with a circled '1' and a downward-pointing arrow, and a bass clef staff. Dynamics include mp, mf, p, and f. Performance instructions include 'FRUL.' and 'D.C. 12'. The piece ends with 'FIN.' and a final chord.

N: Casa não seja formal excecção para poder com o fl. baixo, poder se experimentar com 1. A to eu mesmo em D² na oitava que esta escrita porém experimentando uma D¹ com dinâmica seguinte e ainda com p sera pp, onde esta mf. esse mp. *Propo/B: 14/12/2011 - DFC*

2. ANDANTE MODERATO - "CHAYA"

RUBEN HERRERA

The musical score is written for Flute (FL.) and Violin (VIOLÃO). It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'ANDANTE MODERATO'. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves, with dynamics ranging from *f* to *mf*. The second system contains the next two staves, with dynamics including *mp*, *f*, and *mf*. Performance instructions include 'CRESC.' (crescendo), 'CABO CAIXA' (with an arrow pointing to the right), 'Perc. - m. támpa.' (percussion - m. tambores), and 'REPETE 3 VEZES' (repeat 3 times) followed by 'mf CRESC. E ACCLERA. POCO' (mf crescendo and accelerate a little). The score concludes with a double bar line and a fermata.

«Hoy es Domingo de Chaya y he mds de bajar el serro... asi nomã y ser, asi nomã y ser...!»

3 "HUAYNO" ALLEGRO MODERATO

FLAUTIN

VIOLAO

RUFO HERRERA ④

(*) En el Valle han de bailar y chupar, hasta coir de machaditos... así nomá ser!!

