

1- Introdução

Ao ser convidado, no início dos anos noventa, para fazer parte como contrabaixista do *Quinteto Tempos*, grupo musical liderado pelo compositor e bandoneonista Rufo Herrera, não tinha noção de sua importante influência sobre minha carreira musical como contrabaixista e como musicista em geral. O trabalho e a convivência com esse compositor, especialmente a partir de minhas experiências com o gênero musical tango, pouco a pouco despertaram em mim um interesse crescente, que se tornou a principal motivação desta pesquisa, especialmente após Rufo decidir escrever uma nova obra que incluiria o contrabaixo solista, cuja parte me dedicaria. Outro fator foi a necessidade de compreender melhor a literatura do meu instrumento e expressar seu conteúdo de uma maneira mais fundamentada, daí surgindo o meu interesse pela colaboração entre contrabaixistas e compositores na composição de novas obras para o instrumento, e conseqüente desenvolvimento da escrita idiomática, o que faz parte do projeto “*Pérolas*” e “*Pepinos*” do *Contrabaixo*, coordenado pelo Prof. Fausto Borém desde 1994. O estudo de modelos anteriores desta colaboração inclui trabalhos sobre as colaborações de contrabaixistas com os compositores Ernst Mahle (ARZOLLA, 1996; BORÉM, 2001 1a), Santino Parpinelli (NASCIMENTO e BORÉM, 2003), Andersen Viana (BORÉM, 1999), André Dolabella (BORÉM, 2001), o norte-americano Lewis Nielson (BORÉM, 2001 1b) e o argentino Eduardo Bértola (BORÉM, 2003; 1998).

Esta pesquisa apresenta aspectos históricos de uma obra musical inédita e aspectos biográficos do compositor Rufo Herrera, do qual há poucas e minguadas referências na literatura (MARIZ, 2000, p. 504) e de cujo trabalho não há nenhum estudo sistemático. Esta pesquisa, também, faz um alerta para a necessidade da prática analítica estrutural de uma obra musical, antes ou durante o processo de sua aprendizagem, buscando mostrar a importância dessa prática na criação de um processo consciente de performance, e pretendendo, finalmente, colaborar para o resgate, documentação e divulgação do acervo musical brasileiro contemporâneo. Em especial, este trabalho apresenta sugestões de dedilhados, arcadas e aspectos interpretativos na performance do contrabaixo a partir de dados resultantes da integração entre a análise e a prática.

O presente artigo é estruturado em cinco partes principais, ladeadas por uma introdução e uma conclusão. A primeira parte, de caráter descritivo, apresenta aspectos biográficos do compositor e bandoneonista Rufo Herrera. A segunda parte aborda os aspectos históricos do tango e da obra *Concerto Dos Pampas Sul*. A terceira parte se concentra na colaboração compositor-intérprete, ocorrida no Primeiro Movimento desta obra, onde são discutidas as alterações na parte do contrabaixo solista, em particular aquelas resultantes do processo de experimentação no instrumento e confirmação ou não pelo compositor. A quarta e a quinta partes, de caráter analítico-descritivo, são direcionadas à estrutura formal e às questões técnico-musicais do Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul*, especialmente da parte do contrabaixo solo e sua interação com os outros dois instrumentos solistas e com a orquestra de cordas, quando necessário. Os procedimentos utilizados nesta análise incluem a identificação de motivos temáticos, melódicos e rítmicos, suas utilizações e desenvolvimento na obra com vistas às decisões de arcadas, dedilhados e de interpretação. Esta pesquisa disponibiliza uma bibliografia e quatro documentos em anexo: (1) uma entrevista semi-estruturada com o compositor Rufo Herrera; (2) uma edição eletrônica da partitura do Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul*, elaborada com o programa *finale*; (3) a parte do contrabaixo solista, contendo indicações de arcadas e dedilhados decorrentes deste estudo; (4) uma cópia do manuscrito original.

2- O compositor e bandoneonista Rufo Herrera

Rufo Herrera, o oitavo filho de Dom Pedro Herrera e Dona Cristina Sejas, nasceu no município de Rio, província de Córdoba na Argentina, em 1933. Ainda muito cedo, aos cinco anos de idade, se interessa pelo bandoneon, mas só aos oito anos consegue ganhar o seu primeiro instrumento. Estudou o instrumento com os mestres Pedro Garbero e Marcos Madrigal. Mais tarde ingressa no conservatório nacional de Buenos Aires, para estudar violoncelo com Roberto Libón. Em seu país, fez parte das melhores orquestras de tango, mas com o declínio deste gênero na década de 1960, muito em função do crescente predomínio da música *pop* internacional, Rufo Herrera decide deixar a Argentina no verão de 1959, residindo por algum tempo em mais de

cinco países: Chile, Peru, Equador, Venezuela e Bolívia, o que intensificou seu interesse de pesquisar a música latino-americana. Em 1963, a convite de uma produtora musical da Bolívia, Rufo Herrera chega ao Brasil, para arranjar e gravar um *long-play* nos estúdios *Odeon*, na cidade de São Paulo, onde decide morar. Após alguns anos residindo e trabalhando na capital paulista, a saturação que sentia como instrumentista da música popular foi decisiva na sua resolução de dedicar-se à composição, como relata o próprio HERRERA (2002, livreto. CD).

. . . saí pelos países da América, com a esperança de que o público “culto” reconhecesse o meu trabalho, a minha evolução no instrumento e a minha aspiração de elevar a um patamar digno este instrumento maravilhoso quanto os outros já consagrados pela história da música. Mas quem é que queria vestir trajes de concerto para ouvir este instrumento de cabaré? Me pediam para tocar o tango “Garufa”. Assim carreguei a minha decepção por seis países e cheguei ao Brasil, o sétimo. Uma noite, tocando numa casa noturna na Rua Timbiras, chamada El Grego, tive de tocar o tango “Garufa” vinte e duas vezes. Guardei o bandoneon como concertista e resolvi me dedicar à composição, “ao encontro com o destino.”

Passando a viver de apresentações e encomendas de arranjos musicais, Rufo Herrera se radica no Brasil, com visto permanente concedido pelo governo brasileiro, mas permanecendo com a sua nacionalidade argentina. Em meio a esta rotina o jovem arranjador conhece o maestro, compositor e professor Olivier Toni, que, além de ser um grande incentivador de sua carreira como compositor, dá condições para que ele atualize seus conhecimentos de harmonia funcional e contraponto. Em 1969, após sua primeira obra, *O Ciclo da Fábula* para coro e orquestra, ser premiada no Festival de Música da Guanabara (Rio de Janeiro), Rufo é convidado a integrar o grupo de compositores da Universidade Federal da Bahia (UFBA), organizado pelo então professor e compositor Ernest Widmer (1927-1990). Neste grupo, conheceu e conviveu com Lindemberg Cardoso, Fernando Cerqueira, Jmary Oliveira, Milton Gomes, Rinaldo Rossi, Nicolau Kokron, Walter Smetak, Agnaldo Ribeiro, Alda Jesus de Oliveira, Antônio José Santana Martins (mais conhecido como Tom Zé), Lucemar Alcântara Ferreira e Ruy Brasileiro Borges, que se destacariam como representantes de uma nova geração da música contemporânea brasileira. Residindo em Salvador, dedica-se em tempo integral à composição. Rufo é autor de mais de duzentas obras, entre música de câmara, conjuntos populares, solistas, obras sinfônicas, óperas, cantatas, bailados e trilhas sonoras originais para teatro e cinema. Algumas delas

receberam importantes prêmios como: *Canto Ints*, para Soprano, Coro e Orquestra no concurso de composição dos Institutos Goethe (Alemanha, 1971), *Engramas*, na categoria Música de Câmara no Festival Internacional de Música Contemporânea (Gras-Austria, 1972), *Lavras Novas, Velhas Lavras*, para o Curta-Metragem *Negócio da China*, de J.Vargas, Festival do Cinema Brasileiro (Brasília, 1975), *Akirema*, Ópera Contemporânea em Sete Episódios, que recebeu o Prêmio Nacional Bolsa da Fundação Vitae (São Paulo, 1990). A afinidade de Rufo Herrera com os aspectos populares da cultura brasileira, e mais especificamente de Minas Gerais, refletiu-se em duas importantes obras de sua carreira: a ópera *Balada para Matraga* (1985) e *Sertão Sertões* (2002), ambas baseadas na literatura do escritor João Guimarães Rosa e estreadas com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, o Coro, Coro Infantil e Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado, além de atores, cantores e instrumentistas solistas eruditos e populares da região. Dentre o legado composicional de Rufo Herrera, apenas duas obras foram dedicadas ao contrabaixo enquanto instrumento solista: *Malambaixo*, composta em 1995 para o grupo musical *Quinteto Tempos*, e o *Concerto Dos Pampas Sul*, objeto do presente estudo.

Para comemorar os cinqüenta anos da *Semana de Arte Moderna*, Rufo compõe a ópera multimeios *Antístrofe* (1972), para dois coros mistos, septeto instrumental, grupo de dança contemporânea, *tape* e filme de desenho cenográfico, estreada no ano de sua composição em Salvador e reapresentada posteriormente no MASP (Museu de Arte Moderna de São Paulo) em 1973, ópera que MARIZ (2000, p. 504) destaca pelo seu valor vanguardista. Entre os anos de 1975 e 1979 as oportunidades e experiências musicais foram intensas, na carreira artística do compositor, desenvolvendo assim notável atuação no meio musical. Após sua mudança de Salvador para a capital do Rio de Janeiro em 1975, a convite do dramaturgo, diretor, ator e escritor João das Neves, compõe a trilha sonora da peça teatral *O Último Carro*, com o renomado grupo teatral *Opinião*. Com esta música, 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. Em 1976 é convidado pela pianista e educadora musical Berenice

Menegale, então coordenadora do Festival de Inverno da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) em Ouro Preto, para ministrar oficinas de Arte Integrada, desenvolvendo um trabalho com as diversas áreas da criação artística. Essas oficinas refletem o projeto multimeios criado por Rufo por ocasião da ópera *Antístrofe* acima mencionada. Nesse mesmo ano o compositor é convidado pelo Instituto Nacional de Cultura do Panamá para a implantação de uma nova metodologia de criação musical em um curso de composição, para ser implantado em centros onde não existiam escolas superiores de música, com vistas a estimular e desenvolver o nacionalismo musical panamenho. A estadia no Panamá influenciou sua postura filosófica em relação à mídia e ao colonialismo cultural norte-americano, causando-lhe certo distanciamento dos mesmos. De volta ao Rio de Janeiro em 1977, Rufo Herrera decide se desligar dos grandes centros urbanos e muda-se para o sertão da Bahia, tornando-se proprietário de uma fazenda no município de Saúde, a qual fazia divisa com a de seu amigo, o escritor, roteirista e colaborador do *Cinema Novo*, Álvaro Pérez. O compositor se afasta dos aglomerados urbanos, porém não da música. Ainda em 1977, Rufo Herrera ministra cursos da Oficina Multimeios no Festival de Inverno da UFMG, desta vez em Belo Horizonte, retornando a Ouro Preto, para o mesmo propósito, nos anos de 1978 a 1980, e depois, levando sua oficina também a Diamantina nos anos de 1981 a 1984. Estas atividades em Minas Gerais o motivam na sua mudança definitiva do sertão baiano para a capital mineira em 1985, quando participa dos Festivais de Inverno da UFMG, em São João Del Rey (1985 e 1986) e Poços de Caldas (1987). Atualmente exerce o cargo de Professor Visitante do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde criou a Orquestra Experimental de Câmara da UFOP em maio de 2000 e é seu Diretor Artístico. Em março de 2005 recebeu o título *Honoris Causa*, em reconhecimento, por seu trabalho nesta universidade.

3- Aspectos históricos do *Concerto Dos Pampas Sul*

A obra *Concerto Dos Pampas Sul* teve sua gênese iniciada a partir de lembranças do compositor, que por meio da forma, estrutura e elementos musicais buscou retratar o passado e o presente da história do tango (HERRERA, 2005). No mês de setembro

de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, Rufo Herrera se propôs a compor uma obra solo para os três instrumentistas que se achavam presentes: o violonista e professor da Uni-Rio Clayton Vetromilla, o próprio Rufo Herrera no bandoneon e eu, Fernando Santos, como contrabaixista.

A peça foi planejada em quatro movimentos, sendo que cada movimento descreve uma das quatro fases distintas da história do tango. Todos os movimentos reúnem os três instrumentos solistas, o violão, o bandoneon e um dos instrumentos das cordas orquestrais, acompanhados por uma orquestra de cordas e uma percussão que faz parte da instrumentação do Segundo Movimento, como demonstra o quadro abaixo (Ex.1).

Movimentos	Instrumentos solistas			Orquestra
I-Movimento	Bandoneon	Violão	Contrabaixo	Orquestra de cordas
II-Movimento	Bandoneon	Violão	Viola	Orquestra de cordas Percussão/atabaque
III-Movimento	Bandoneon	Violão	Violoncelo	Orquestra de cordas
IV-Movimento	Bandoneon	Violão	Violino	Orquestra de cordas

Ex.1 – Instrumentação dos quatro movimentos do *Concerto Dos Pampas Sul* de Rufo Herrera.

Por outro lado, o título concerto, a instrumentação *ripieno x concertino* e a forma do *Concerto Dos Pampas Sul* fazem referência ao *concerto grosso*, gênero musical desenvolvido no período barroco, em que os solistas do grupo *concertino* dialogavam entre si e se opunham ao grupo acompanhante, representado pelo *ripieno*. A improvisação, conhecida e praticada pelos músicos barrocos, é um aspecto também explorado pelo compositor em sua obra.

O Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul*, que foi concluído no dia onze de novembro de 2003 em Belo Horizonte, é dedicado ao contrabaixo e, historicamente, apresenta elementos de uma das primeiras expressões musicais da Argentina, o chamado *estilo pampiano* (HERRERA, 2005). Gênero representativo da cultura rural argentina, o *estilo pampiano* é formado por elementos musicais indígenas e dos

criollos descendentes de conquistadores espanhóis. O andamento mais distendido, as repetições de materiais temáticos e uma certa monotonia fazem alusão à geografia e quietude típica dos pampas. Em alguns trechos, despontam fragmentos que, mais tarde, se desenvolverão em elementos característicos do tango como, por exemplo, as ênfases rítmicas em *arsis*, os contratempos e os *glissandi*. Os principais intérpretes deste estilo foram os tropeiros argentinos conhecidos como *gauchos* e os *payadores*, cantadores provincianos argentinos, semelhantes ao nosso repentista nordestino.

O Segundo Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul* é dedicado à viola, membro da família do violino. A viola nesse movimento representa a *milonga*, que foi a primeira expressão musical urbana argentina. De caráter dançante a *milonga* foi criada em meados do século XIX, em meio à transferência dos interesses econômicos do campo para as cidades. Este gênero musical, oriundo dos prostíbulos,¹ cabarés e dos *conventillos* (casas de inquilinato) localizados nos subúrbios de Buenos Aires, surgiu da fusão do ritmo afro-argentino conhecido como *candombe*² e o *estilo pampiano* (HERRERA, 2005). Seus intérpretes e divulgadores também foram os *payadores*, antes estritamente ligados à música popular folclórica rural, mas que se profissionalizam e passam a atuar como músicos, geralmente em grupos pequenos, em bordéis da capital argentina. Como forma de demonstração da influência africana e da marcação dançante, Rufo acrescenta na instrumentação do segundo movimento um atabaque como instrumento de percussão.

O Terceiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul* é dedicado ao violoncelo, que nesse movimento representa o tango propriamente dito. O grande protagonista cultural da vida da cidade, e talvez a maior contribuição de Buenos Aires à cultura popular universal (COGGIOLA, 1997, p. 112), é hoje o gênero musical dançante mais difundido da Argentina. O tango surgiu em fins do século XIX (O primeiro tango assinado *El Entrerriano* data de 1896) tornando-se internacionalmente conhecido por

¹ Significativamente chamados de quilombos em Buenos Aires, onde, na primeira metade do século XIX, o termo quilombo tinha o mesmo significado que o brasileiro (COGGIOLA, 1997, p. 101).

² Candombe: forma de dança na qual o casal não se abraçava e dançava de uma maneira mais marcada pela percussão do que pela melodia (MAÍNAS, J. Alberto). Disponível em <http://www.bailedetangotrasnochado.com/historia.html>

volta de 1910 (SADIE, 1998, p. 930). A internacionalização do tango implicou na difusão, não apenas da música, mas segundo CASOY (2004, p. 2), de toda uma filosofia de costumes. Este gênero, além de apropriar-se de características dos estilos musicais anteriores, discutidos acima, recebe as influências da *habanera* cubana e de melodias populares européias, como, por exemplo, a *romança francesa*, que deu origem ao chamado tango-canção. Dois aspectos importantes contribuíram para o sucesso do gênero tango. Primeiro, a formação musical culta e a qualidade técnica dos instrumentistas vindos das classes média e alta argentinas; em segundo, a introdução do piano e do bandoneon³ na sua instrumentação característica. De instrumento acompanhador, o bandoneon não levou muito tempo para se tornar um instrumento solista e um símbolo sonoro e visual dos mais marcantes desse gênero musical.

O Quarto Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul* é dedicado ao violino e expressa a excelência alcançada pelo tango por volta de 1950, tanto em relação ao virtuosismo instrumental quanto em relação às suas influências musicais deste período. O aprimoramento composicional do gênero se deve muito às influências de compositores eruditos, como os nacionalistas Igor Stravinsky, Manuel De Falla, Béla Bartók e Alberto Ginastera, os expressionistas atonais Alban Berg e Krzysztof Penderecki; observou-se também uma grande influência da música de Johann Sebastian Bach, especialmente de sua técnica de contraponto imitativo e fuga. Estes elementos levam o tango a se afastar um pouco de suas origens populares, então representadas naquele momento pelo tango-canção e o tango clássico (ou de orquestra). Este afastamento proporcionou o surgimento do tango-concerto que, mais tarde, com o movimento vanguardista do qual fez parte Astor Piazzola, alcança um nível musical mais sofisticado.

³ Inventado pelo violoncelista Heirenrich Band em 1835, o bandoneon foi pensado por seu criador para servir nas cerimônias religiosas de pequenas comunidades cujas igrejas não possuíam órgão. O bandoneon, ao imigrar da Alemanha para a Argentina, abandona sua vocação original e se associa ao tango no fim do século XIX, início do Século XX. Agrega-se ao conjunto típico da música portenha daqueles anos, constituído de flauta, guitarra e violino, e ao redor de 1910, é impossível pensar em um agrupamento *tanguero* sem a voz rouca e sentida do bandoneon. Sua história é a história do tango, que começa nos prostíbulos e cabarês da velha Buenos Aires, para depois ser admitido nos salões de bailes e nas casas de família (CASOY, 2004, p. 2).

4- A colaboração compositor-intérprete no Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul*

Rufo Herrera se define atualmente como um compositor que utiliza uma linguagem musical acessível e que se preocupa com a comunicação tanto com o público quanto com o intérprete. Segundo ele, os elementos utilizados na maioria de suas composições não são preconcebidos, mas surgem de pura inspiração, geralmente não trazendo consigo especificidades da técnica instrumental. As limitações ou dificuldades impostas pela realização são trabalhadas no momento em que a música é transferida para o papel e, sempre que possível, contam com a colaboração do intérprete para solucioná-las.

A colaboração entre o compositor e o intérprete pode acontecer em todas as fases do processo composicional, segundo BORÉM (2001 1a, p. 41) e pode apresentar

“... graus variáveis de interferência que dependem de (1) das habilidades e domínio técnico-musical do contrabaixista e sua influência no compositor, (2) da flexibilidade do compositor em relação às mudanças sugeridas, (3) da obediência estrita ou não aos elementos composicionais geradores da obra (como intervalos, registros, ritmos, articulações e timbres) e, principalmente, (4) da experimentação, comprovação e aprovação do resultado sonoro. Assim, a negociação rumo à versão definitiva da obra, sempre passa pela percepção musical e apreciação estética de suas mudanças.”

Rufo Herrera reconhece que erros ou problemas de ordem técnica podem ocorrer principalmente quando se escreve para um instrumento no qual não houve uma intensa convivência. Ao mesmo tempo, o compositor demonstra uma serenidade ao dizer que a solução de falhas dessa ordem pode ser delegada tranqüilamente ao instrumentista dentro de uma relação de colaboração (HERRERA, 2004).

Esta postura humilde por parte do compositor encontra ressonância entre os teóricos que têm refletido sobre questões envolvendo o criador e o intérprete, o processo de criação e o processo de recriação da obra de arte. Segundo HEIDEGGER (1954, p. 580), a interpretação não é tomar conhecimento de que se compreendeu, mas a elaboração das possibilidades projetadas na compreensão. Já para PAREYSON (1991, p. 213), ler não quer dizer abandonar-se ao efeito da obra, sofrendo

passivamente, mas assenhorear-se dela tornando-a presente e viva, ou seja, fazendo-lhe o efeito operativo. Este é também o conceito descrito pelo círculo hermenêutico, que descreve a interpretação como uma atividade inteiramente interativa. Segundo ABDO (2005), o que se requer do executante não é mera obediência à partitura ou à intenção autoral, nem tampouco uma arbitrária reelaboração dos fatos musicais, mas uma interpretação, ou seja, um diálogo vivo e interativo com a trama sonora da composição, abordando-a de um certo ponto de vista e fazendo-a viver em sua plena realidade material e sensível. Finalmente, PAREYSON (1997, p. 198) reflete sobre o início e o fim do processo artístico:

“... ainda nos podemos perguntar se ele se conclui com a obra ou se ainda continua depois. Há, com efeito, os que afirmam que a obra de arte é substancialmente incompleta e, por isso, não se oferece ao leitor senão reclamando que ele participe no ato criativo do autor e o prolongue por conta própria, com os mais diversos e originais complementos”.

Em relação ao repertório contrabaixístico, esta atitude é, não apenas desejável, mas necessária pois a maioria dos compositores, assim como os tratados de orquestração desconhecem as particularidades composicionais do instrumento. BORÉM (2001 1a, p. 41) lembra que “até mesmo gênios da música como Beethoven apresentam problemas relativos à real potencialidade do contrabaixo”. Um dos mais importantes contrabaixistas e pedagogos do contrabaixo, Stuart SANKEY (1975, p. 95), observa que,

“Embora a música de Beethoven seja considerada de alto nível para o repertório orquestral, está repleta de passagens as mais ingratas com que nós contrabaixistas temos que confrontar dentro do repertório clássico [...] são exigidas enormes quantidades de tempo, esforço e habilidade para que as demandas apresentadas sejam resolvidas no instrumento; mesmo fazendo adequações técnicas, o mais habilidoso contrabaixista não ficará completamente satisfeito com o resultado final escolhido, em alguns momentos da obra de Beethoven”.⁴

⁴ “For while Beethoven's music is among the most highly regarded in the orchestral repertoire, it abounds with some of the most ungrateful passages with which we have to cope in the classic literature. . . tremendous amounts of time, effort, and skill are required to effectively meet the demands which he placed upon the instrument but even then it is likely that even the most skilled of double bass players will not be completely satisfied with the final result of certain choice moments in Beethoven's works”.

Isto mostra que o caminho da colaboração compositor-intérprete, ao contrário de configurar uma deficiência ou demérito para o compositor, é antes uma alternativa mais segura em direção ao desenvolvimento de uma escrita mais idiomática do contrabaixo, como de qualquer instrumento. Rufo Herrera mostrou-se um compositor atento a esta colaboração, apresentando e pedindo sugestões, ajustando e corrigindo o manuscrito diversas vezes, mesmo depois de autorizada a performance de sua obra em público, como boa parte dos grandes compositores, que buscam um aprimoramento na realização de suas idéias musicais sem as pressões do tempo ou dos editores.

Durante a composição do Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul*, Rufo Herrera não buscou a colaboração de intérpretes, como é comum no seu processo composicional. Depois de concluído o primeiro movimento e tendo em vista meu interesse em analisá-lo e experimentá-lo no contrabaixo, mesmo antes da conclusão dos outros movimentos, o compositor se dispôs a um trabalho de colaboração em que lhe mostrei a realização de cada trecho e suas implicações quanto à sua melhor exeqüibilidade, conforto do ponto de vista do instrumentista e eficiência do resultado sonoro. Todas as alterações aqui descritas passaram primeiramente por um processo de experimentação e discussão entre os contrabaixistas do grupo de pesquisa “Pérolas” e “Pepinos” do Contrabaixo, depois apresentadas a Rufo Herrera e negociadas dentro da relação compositor-intérprete e, finalmente, incorporadas ao texto musical. Às vezes, esse processo era repetido para uma mesma passagem até que uma solução satisfatória fosse encontrada pelo compositor. É importante ressaltar que as mudanças sugeridas e acatadas por ele foram registradas gradualmente no próprio manuscrito do Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul*. Seis exemplos dessa colaboração compositor-intérprete são discutidos abaixo.

No primeiro exemplo, insatisfeito com a introdução (c. 1-8), que não previa o contrabaixo solista, ou talvez motivado pela presente pesquisa, o compositor decidiu fazer um acréscimo na instrumentação incluindo este instrumento em *pizzicato*, mesclando esse timbre característico com o timbre em *pizzicato* do violão. Esta

inclusão solicitou inicialmente um $F\sharp_3$ (corda I)⁵ em harmônico⁶ que deveria ser tocado entre duas notas na região⁷ grave do contrabaixo: depois de um $F\sharp_2$ e antes de um Sol_1 (Ex.2).

introdução

c.1 Pizz

cordas IV solta II I IV

Ex.2 – Acréscimo do contrabaixo solista na introdução do *Concerto Dos Pampas Sul* (Primeiro movimento) com a utilização do harmônico $F\sharp_3$ (corda I).

Neste registro do contrabaixo (o registro médio), o harmônico $F\sharp_3$ só pode ser realizado como harmônico artificial. Porém, a facilidade de emissão sonora característica dos harmônicos naturais e a agilidade para realizar as outras notas do trecho em registros diferentes foram um apelo mais forte para o compositor, que preferiu ouvir alternativas para esta passagem. Numa região mais aguda, o $F\sharp_4$ existe como harmônico natural na segunda corda (corda Ré) e, assim, foi sugerida a mudança do original uma oitava acima. Essa medida, entretanto, gerou outras dificuldades, com saltos de difícil movimentação entre registros extremos e difícil afinação entre a nota anterior $F\sharp_2$ (corda II) e a nota posterior Sol_1 (corda IV). Diante desse complicador, sugeriu-se também transpor o $F\sharp_2$ (corda II) uma oitava acima

⁵ O contrabaixo orquestral é um instrumento transpositor, cujo som real soa uma oitava abaixo das notas que são escritas na partitura, inclusive no caso de harmônicos naturais.

⁶ Harmônicos são componentes de um som, os quais são membros de uma série em que a relação entre eles é harmônica; os membros são múltiplos inteiros de uma frequência ou som fundamental (série harmônica). Harmônicos podem também ser chamados de parciais (URGEL, 2000, *Per Musi*, v.1, p. 87).

⁷ Segundo BORÉM (1998, p. 51), as regiões do contrabaixo podem ser classificadas da seguinte maneira, considerando-se o Dó central do piano como Dó3:

Região grave: Mi1 – Sol2

Região média: Sol2 – Lá3

Região aguda: Lá3 – Sol4

Região superaguda: Sol4 – até o final da corda Sol no cavalete.

para o $F\sharp_3$ (corda III *capo tasto*⁸) e transpor o Sol_1 (corda IV, tocada como corda presa), uma oitava acima, para o Sol_2 (corda I, tocada como solta e no c.5 com a mão esquerda ao invés de mão direita, como é de costume), para que os dois $F\sharp$ fossem tocados na mesma posição da mão esquerda. A nota Mi_1 (corda IV, tocada como corda solta) permaneceu como estava no original, por permitir ao *pizzicato* grande reverberação na região mais grave do instrumento. Após a audição do trecho com essas modificações, Rufo Herrera adotou todas as sugestões que resultaram na versão final da introdução (EX.3).

introdução

c.1

Pizz

nota presa em *Capo tasto*

harmônico natural

cordas

IV solta

III II

I solta

Ex.3 – Versão final da parte do contrabaixo solista na introdução do *Concerto Dos Pampas Sul* (Primeiro movimento).

Em outro trecho, o compositor também decidiu valorizar mais a participação do contrabaixo solista na obra. Após a primeira versão do contratema apresentado nos c.9-14, o próprio Rufo alterou o c.9, substituindo a mínima pontuada Sol_2 por uma pausa de mínima seguida de duas semínimas Sol_2 e $F\sharp_2$. A inserção desta pausa marca melhor o início deste solo do contrabaixo (Ex.4).

c.9

8^{va}

Ex.4. – Primeira alteração do contratema com inserção de pausa na parte do contrabaixo solista.

⁸ *Capo tasto*: Técnica em que o polegar da mão esquerda ao tocar (com ou sem pressão) a corda sobre o espelho produz sons de diferentes alturas, como normalmente acontece com os outros dedos da mão esquerda nos instrumentos de cordas.

Mesmo com essa alteração, a melodia do contratema ainda se restringia à região grave e média do instrumento. A técnica moderna do contrabaixo ampliou consideravelmente sua tessitura, especialmente na região aguda em passagens expressivas, o que se contrapõe aos limites conservadores de registros (graves e médios) que ainda figuram em diversos tratados de orquestração (BORÉM, 2001 1a). Para valorizar o potencial solístico do contrabaixo e explorar as diversas regiões do instrumento, sugerimos ao compositor a criação de um *ossia*⁹ para o contratema, no qual as quatro primeiras notas (Sol, Fá, Mi e Ré#) nos c.9-10 fossem transpostas duas oitavas acima, sendo mantida a mesma oitava a partir da nota Si₃ no c.11. Após a audição desse trecho musical com essas alterações, Rufo Herrera adotou as sugestões que resultaram em duas opções para o intérprete (Ex.5).

c.9

Ossia do contratema

Notas transpostas duas oitavas acima

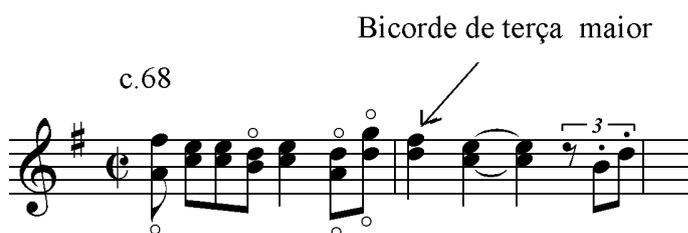
Ex.5 - *Ossia* para o contratema na parte do contrabaixo solista no *Concerto Dos Pampas Sul*.

Como uma maneira de emular a prática característica dos duos vocais populares, que cantam simultaneamente em intervalos de terças ou sextas, Rufo Herrera utiliza o procedimento técnico das cordas duplas no contrabaixo. Esta prática pode ser observada na tradição folclórica portenha, como na arte dos cancioneros provincianos argentinos do final do século XIX e início do século XX, conhecidos como *payadores* e que foram elementos importantes para a consolidação do gênero musical tango, poeticamente descrito por Jorge Luiz BORGES (1955, p. 146).

⁹ *Ossia* é uma indicação de alternativas (p. ex., simplificada, ornamentada, modificada) para uma passagem em partituras (SADIE, 1988).

“O homem momentâneo e severo que nos permitem ver, para sempre, os dois versos da [história], significa muito bem a primeira reação das pessoas [da cidade] perante o tango, *aquele réptil de bordel* como definiria Lugonrs com laconismo desdenhoso (*O payador*, página 117). Muitos anos foram necessários para que o Bairro Norte impusesse o tango - já apropriado por Paris, é verdade - para os subúrbios, eu não sei se aceitaram completamente isto. O que era antes uma diabrura orgiástica; hoje é uma maneira de caminhar”.¹⁰

Como em qualquer instrumento de cordas, uma seqüência de cordas duplas é sempre mais fácil quando os mesmos intervalos são mantidos, ou seja, há poucas alterações na fôrma da mão esquerda. No caso do contrabaixo, os intervalos de terças maiores e menores são mais fáceis de serem realizados nas regiões grave e média do instrumento. No trecho do Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul* em que Rufo recorre às cordas duplas (Ex.6), o bicorde de terça maior Ré₃ - Fá#₄ na região aguda do contrabaixo (c.69) torna-se de difícil execução devido à mudança de fôrma de mão esquerda exigida na passagem do bicorde anterior, uma quarta justa em harmônicos naturais (c.68) .



Ex.6 - Trecho em cordas duplas do contrabaixo solista: dificuldade de execução devido à mudança de fôrma de mão esquerda entre os bicordes de quarta justa e terça maior na região aguda.

Diante dessa dificuldade, foi sugerido ao compositor substituir o bicorde de terça maior pelo bicorde de sexta maior Lá₃ - Fá#₄, uma vez que os intervalos de sexta em cordas duplas são de realização muito mais fácil na região aguda do contrabaixo. Esta alternativa não mudaria o contexto harmônico do trecho, pois se a terça maior original Ré₃ - Fá#₄ equivalia à tônica de Ré Maior, a sexta maior Lá₃ - Fá#₄ se aproximava da segunda inversão do mesmo acorde.

¹⁰ “El hombre momentâneo y severo que nos dejan entrever, para siempre, las dos estrofas, significa muy bien la primera reaccion del pueblo ante el tango, *ese réptil de lupanar* como lo definiría Lugonrs con laconismo desdeñoso (*El payador*, página 117). Muchos años requirió el Barrio Norte para imponer el tango – ya adecentado por Paris, es verdad – a los conventillos, y no sé si del todo lo ha conseguido. Antes era una orgiástica diablura; hoy es una manera de camina”.

Rufo Herrera afirma que sua atitude minimalista resultou muito mais de uma reação contra os excessos do formalismo e racionalizações do serialismo, uma das correntes composicionais dominantes nos anos 50 (CERVO, 2005, p. 2), do que da influência direta dos compositores que consolidaram este estilo.¹² De acordo com Schwartz, citado por Cervo (2005), nenhum estilo da música contemporânea recente provocou tanta controvérsia quanto o Minimalismo, sendo que por três décadas esta estética musical foi ridicularizada pelos compositores e críticos da *mainstream* (corrente principal) (SCHWARTZ, 1996, p. 8). Esse descaso para com a música minimalista no ambiente acadêmico fez com que a maior parte da literatura e artigos sobre o Minimalismo musical surgisse no meio acadêmico norte-americano somente a partir do final dos anos 80 e na década de 90 (CERVO, 2005, p. 1). Rufo Herrera reconhece neste trecho sua afinidade com a música do compositor norte-americano Jonh Cage (1912-1992), cuja relação com a filosofia oriental pode explicar a presença de elementos repetitivos, presentes na meditação ou transe. Na primeira versão deste trecho, a articulação destes grupos de semicolcheias aparece sob a forma de um *legato*, cuja ligadura sugeria agrupar 8 notas em cada arco. Após ouvir o trecho, o compositor reconheceu a imprecisão e pouca intensidade nas arcadas dos grupos de oito notas com a articulação *legato* e solicitou a experimentação de outras possibilidades de arcada. Rufo buscou, então, uma articulação de caráter mais percussiva, sugerindo experimentar duas arcadas tradicionais da técnica de arco ditas “fora da corda”, que foram:

¹² O Minimalismo surgiu primeiro nas artes plásticas, com os pintores e escultores que desejavam desviar a arte para um rumo alternativo com metodologias mais precisas sistemáticas (GABLIK, 1980, P. 177). Influenciada por este estilo, a música no início dos anos 60, também conhecida como *música sistemática*, apresentava características como harmonia estática, ritmos e repetições padronizadas, numa busca de redução radical da gama de elementos composicionais, opondo-se diretamente à música serial e à crescente complexidade que marcou a maior parte da música ocidental desde 1600. Entre os principais compositores estão seus quatro “pais fundadores”: La Monte Young (1935-), Terry Riley (1935-), Steve Reich (1936-) e Philip Glass (1936-), influenciando outros compositores de grande visibilidade, tais como Arvo Pärt (1936-), Louis Andriessen (1939), Cornelius Cardew (1936), Michael Nyman (1944), John Adams (1947) e Michael Torke (1961), e estimulando compositores em todo o mundo.(CERVO, 2005, p. 1).

*saltellato*¹³ e *spiccato*,¹⁴ ou mesmo uma combinação entre elas. Finalmente, numa segunda seção de experimentação, optou pela articulação em *pizzicato*, que permitiu mais regularidade e controle por parte do instrumentista, especialmente porque o trecho envolve muitos cruzamentos de cordas. Entretanto, surgiu um novo problema com a falta de tempo hábil para facilitar a mudança da articulação de *arco* da seção anterior para o *pizzicato* desta seção. A solução encontrada pelo compositor foi substituir as colcheias Si₂ e Dó₂ (c.128) por uma pausa de semínima, evitando assim que o trecho ficasse atropelado do ponto de vista de sua realização (Ex.8).

Tranquilo
A tempo
c.128

Tranquilo
A tempo
c.128

saltellato

Tranquilo
A tempo
c.128

Pizz

substituição de colcheias por pausa

I II I

cruzamento de cordas

Ex.8- Seqüência de mudanças de articulação do contrabaixo na seção final do Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul*: de *legato* para *saltellato spiccato* e, depois, para *pizzicato*.

¹³ *Saltellato*: *saltellato*, *sautillé*, *saltitato* e *spiccato* são termos que têm o mesmo significado em italiano, francês, português e alemão. Os termos italianos *saltellato*, *balzato* e *spiccato* não deixam de ser também sinônimos, pois indicam a mesma arcada, apenas implicam na intensidade da pancada sobre as cordas e têm como princípio a técnica de arco pertencente à família das arcadas jogadas conscientes, que dependem do aproveitamento das molas do arco e da corda que juntamente com a força da gravidade impulsionam o arco a saltar, existindo três tipos de *saltellato* que são: *Saltellato perlée*, *Saltellato spiccato* e o *Saltellato balzato*. *Saltellato-Perlée*: Ou *Saltellato* propriamente dito é rápido e muito baixo, o arco, num mínimo salto, quase não levanta das cordas. Provoca-se o *saltellato* livre com um pequeno movimento de semilua para baixo. A quantidade de arco gasto é mínima. Para os que não têm uma idéia nítida aconselha-se ouvir o *Moto Perpétuo* de Paganini, tocado em disco pelo grande Heifetz. (Salles, 1998, p. 125).

¹⁴ *Saltellato-Spiccato*: Ou *spiccato* é mais batido (muito pulado) e o arco cai com mais força, dando até, quando bem feito, uma idéia de *martelato* pequeno. Podem ter uma idéia aqueles que ouvirem o trecho tocado por Kubelik no final do 2º Concerto de Wieniawski (ibid. p. 126).

No quinto exemplo, o desfecho da obra (c.137-146) é uma retomada do clima onírico apresentado na introdução, o que é enfatizado pelos sons de harmônicos naturais na região aguda do instrumento (c.139). Ao ouvir sua realização no contrabaixo, o compositor demonstrou surpresa por verificar que o trecho soava uma oitava abaixo do que fora escrito (o Si₃ na corda IV, o Mi₄ na corda III e o Fá#₄ na corda II), conforme mostra o (Ex.9a). Isto se explica porque, ainda hoje, para muitos compositores, predomina o costume difundido por volta do final do século XIX e a primeira metade do século XX (observável em obras de Debussy, Ravel e Stravinsky, por exemplo) de acordo com o qual os harmônicos naturais do contrabaixo eram notados em oitava real, não transpondo uma oitava abaixo, diferentemente dos outros sons do instrumento. Como esses harmônicos também podem ser realizados na região superaguda do contrabaixo, embora em alguns instrumentos sua emissão possa não ser tão homogênea, o compositor pediu que os mesmos fossem tocados uma oitava acima do que foi escrito (o Si₄ na corda I e o Mi₅ e o Fá#₅ na corda II), o que foi confirmado após experimentação (Ex.9b).

Ex.9a

c.139

cordas IV III II

Ex.9b

c.139

8va

cordas I II -----

Ex.9 - Oitavação, após experimentação, de harmônicos naturais do contrabaixo, passando do registro agudo (cordas IV, II e II, Ex.9a) para o registro superagudo (cordas I e II, Ex.9b).

A colaboração compositor-intérprete, à qual Rufo Herrera se mostrou inteiramente favorável e disponível, serviu para corrigir também falhas inerentes à grafia rápida de um manuscrito; falhas estas detectadas em revisões do próprio compositor e descritas a seguir:

- No c.44, a mudança da clave de Fá para a clave de Sol.
- No c.55, Rufo Herrera acrescenta a indicação de *Tempo Primo* na grade do *Concerto Dos Pampas Sul*.
- No c.66 o compositor corrigiu a nota Lá para nota Si, dando seqüência ao bicode anterior de quarta justa (Fá# - Si).
- Para dar continuidade ao efeito de articulação destacada no c.70, o compositor mudou, nos c.71 e 72, os sinais de *tenuto* para *staccato*.
- Nos c.73 e 83, na parte do contrabaixo solo, o compositor acrescentou cesuras que explicitam melhor o início de uma nova frase musical.
- No c.101, após a *Cadenza* do bandoneon, na parte das violas, o compositor corrigiu as notas Mi, Ré e Dó# para as notas Sol, Fá e Mi.

Finalmente, se os compositores em geral assumem posturas que vão desde a mais completa rigidez a uma grande flexibilidade no estabelecimento de uma data em que consideram uma obra musical finalizada, Rufo parece se identificar com a concepção de que a música é uma entidade viva que, gradualmente, amadurece e encontra sua forma definitiva.

5- Análise estrutural do Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul*

É comum, ao depararmos com uma nova obra musical, iniciarmos o estudo pela prática, esta realidade é fator excludente de uma importante etapa no processo construtivo de uma performance. Ao eliminarmos as diversas possibilidades de análise que poderiam anteceder à prática de uma obra, limita-se um processo consciente de interpretação, ficando o intérprete amparado apenas de sua experiência conquistada ao longo dos anos, à mercê de sua familiaridade mecânica com o instrumento ou de sua intuição musical. LESTER (1992, p.76) chama a atenção

dos intérpretes para a importância de se conhecer as estruturas musicais. Além disso, o conhecimento de elementos como práticas de performance específicas, os estilos de época e os entornos da obra, que podem incluir detalhes sobre o processo de composição ou sobre o compositor, dão ao intérprete elementos para fundamentar sua performance. A seguir, abordaremos a interpretação da parte do contrabaixo solista no *Concerto Dos Pampas Sul*, a partir de elementos de sua técnica e de elementos analíticos como aspectos da forma, motivos melódicos, rítmicos e temáticos. Os dedilhados e arcadas sugeridos nesta interpretação encontram-se na parte editada do contrabaixo (Anexo 3).

Do ponto de vista interpretativo, o Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul* pode ser dividido em seis seções. A **Seção I** (C.1-8) apresenta uma suave combinação de timbres no contrabaixo e violão, ambos em *pizzicato* acompanhados pela orquestra de cordas, criando uma atmosfera onírica e uma tessitura homofônica. A exploração dos sons em harmônicos no contrabaixo sugere uma suspensão do tempo, própria do devaneio pretendido pelo compositor, como relata o próprio Rufo: “por isso que, quando eu começo o 1º movimento não há *milonga*, não há nada de afro nisso, é o *estilo pampiano*. É uma coisa mais próxima do modal, é um tonal mais modal. Você fala que é estilo, aquela coisa sentimental, destendida, reflexiva, meditativa, filosófica, própria do pampa, da planície, do infinito, do que é imenso, nostálgico” (Herrera, entrevista, 2005). Um ponto principal a que o intérprete deve estar atento neste trecho é a dinâmica em pianíssimo, momento em que o contrabaixista deve equilibrar a intensidade com o violonista. A grande espacialização das notas na parte do contrabaixo demanda um dedilhado que mantenha a mão esquerda o mais estática possível, recorrendo-se também às cordas soltas para evitar saltos enormes. Assim, sugere-se tocar a nota F \sharp -₃ (c.1) na corda III em *capo tasto*. Neste conjunto pouco convencional, enquanto a mão esquerda mantém-se fixa no agudo das cordas III e II do instrumento, a mão direita cruza sobre ela (à maneira do cruzamento de mãos sobre o teclado do piano) para tocar em *pizzicato* as cordas soltas IV e I, com o polegar, imprimindo uma sonoridade mais “doce” e “suave”. Um

detalhe a ser observado nessa seção é a necessidade de deixar ressoar também o harmônico F \sharp ₄ na corda II.

A **seção II** (C.9-45) consiste na apresentação temática (tema e contratema) do primeiro movimento da obra e desenvolvimento rítmico-melódico deste material, em que aparecem fragmentos musicais que serão continuamente elaborados nas demais seções. O tema, o contratema e sua reapresentação são baseados no canto dos *payadores*, compreendendo uma melodia construída em forma de arco, muito comum na música popular. Essa seção exige do arco uma sonoridade mais ligada e mais intensa, em que podem ser utilizados *portamenti* para tornar alguns saltos de mão esquerda mais expressivos, o que pode ser intensificado por um vibrato mais “vivo”. Sugere-se ao contrabaixista experimentar a técnica de vibrato de dois dedos (dedos 1 e 2 juntos) na nota Sol₄ que inicia o contratema.

A **seção III** (c.46-61) apresenta o ritmo marcante e impulsivo pelo qual o tango moderno é conhecido e cujo caráter decidido exige uma articulação clara e vigorosa. Para maior dramaticidade desse trecho, sugere-se que o performer toque, o mais *staccato* possível, repondo o arco no talão de forma que não sejam elididas as partes prolongadas das semínimas, para uma melhor articulação dos contratempos, quando for o caso. As acentuações exigidas pelo compositor devem ser rigorosamente executadas. A partir da segunda nota Dó \sharp ₄ (c.46) o performer pode beneficiar-se do *capo tasto* (quando possível) para evitar mudanças de posições desnecessárias.

A **seção IV** (C.62-96), de caráter *cantabile*, requer uma sonoridade e articulações contrastantes daquelas empregadas na seção anterior. O *vibrato* deve ser mais amplo, o qual pode ser realizado com posição mais achatada (“polpa”) dos dedos da mão esquerda, e pode ser combinado com uma maior velocidade do arco em ponto de contato não muito próximo do cavalete e menor pressão sobre as cordas. Do ponto de vista afetivo, sugere-se buscar uma atmosfera mais “suave”, mais “aveludada”, com menos freqüências agudas no espectro da série harmônica, em que o canto paralelo dos *payadores* é emulado pelas cordas duplas no contrabaixo. Para enfatizar

este caráter, pode-se experimentar um andamento um pouco mais lento, em contraste com a seção anterior.

Na **seção V** (C.97-127), a métrica 2/2 às vezes é interrompida por trechos musicais livres de compasso, dando lugar a pequenas cadências, onde o compositor oferece também a opção da improvisação para cada instrumento solista: o bandoneon do c.97 a 101, o violão do c.117 a 120 e o contrabaixo no c.127. Nestes momentos são mantidos, pela orquestra de cordas, os pedais harmônicos de Ré menor para a *cadenza* do bandoneon (c.100), de Mi maior com sétima e nona para a *cadenza* do violão (c.117) e Mi menor com nona para a *cadenza* do contrabaixo (c.127). Na cadência do contrabaixo, são lembrados materiais expostos anteriormente e alguns efeitos característicos como (1) *glissandi* descendentes, que devem ser realizados à maneira popular, com uma brusca interrupção antes do seu final, (2) o *strapatto col legno*,¹⁵ o qual exige vigor na sua realização, mas cujo excesso pode danificar o arco e (3) a utilização do contrabaixo como instrumento de percussão, cujo ritmo fica melhor realizado com a combinação das duas mãos, momento em que o arco deve ser colocado de lado (opcional) e as pontas dos dedos percutem na caixa harmônica do contrabaixo. Sugerimos que a última nota (semínima) do trecho deve ser percutida com as palmas das mãos diferenciando-se dois registros desta percussão, o agudo e o grave, respectivamente (Ex.10).

c.127

percutindo com as mãos

Ex.10 – Ritmo percussivo típico do tango, cuja execução é realizada na caixa harmônica do instrumento.

¹⁵ *Strapatto col legno*: o *strapatto* é um efeito instrumental típico do tango muito utilizado nas seções rítmicas, onde as notas (geralmente cordas soltas), ao serem tangidas, neste caso com a madeira do arco (*col legno*), são simultaneamente repercutidas com a mão esquerda, causando assim um efeito percussivo. Sugerimos que se use a baqueta do arco do meio para o talão para evitar danos ao arco (nota do pesquisador).

Em relação à escala ascendente do final da *cadenza* (c.127), para caracterizar o estilo improvisatório de passagens como esta, sugere-se que a escala comece lentamente e com um *accelerando* progressivo até repousar na semibreve que é seu ponto de chegada. Já os harmônicos que receberam a indicação de serem realizados em *pizzicato* (c.127) podem soar muito pouco ou de maneira inconsistente, dependendo da qualidade do instrumento ou, ainda, da acústica do local da performance. Então, sugere-se como alternativa, e para um melhor resultado sonoro, a sua realização em *arco*. Embora o compositor tenha escrito esta cadência na partitura, fica como opção do intérprete modificá-la ou escrever a sua própria ou ainda improvisar como originalmente eram executadas no barroco tardio e no início do período clássico (HERRERA, entrevista, 2004).

A **seção VI** (C.128-146), que conclui o Primeiro Movimento do Concerto Dos Pampas Sul, e a qual recebe a indicação de expressão *Tranquilo*, tem como característica a utilização de técnicas composicionais do estilo minimalista que muito influenciou o compositor nos anos setenta. Sua textura é baseada em uma linha principal no bandoneon, acompanhado por uma polirritmia gerada pela interação entre módulos que se repetem nos outros instrumentos solistas e na orquestra (*colcheias col legno battuto* esparsas nas cordas agudas e um motivo com acentuações rítmicas típicas do tango. Nos c.129-138, o contrabaixo solista e o violão repetem, em escrita paralela, fragmentos de escalas e arpejos. Depois, do c.139 até o final da obra (c.164) há uma intenção de desvanecimento onde o violão gradativamente rarefaz o material que fazia anteriormente com pausas e o contrabaixo passa a tocar harmônicos naturais na região superaguda. Para o encaixe destes ritmos com os demais ritmos que criam a polirritmia nesta seção (a orquestra enfatiza a subdivisão do compasso quaternário em 3+2+3 nos c.128-136 e, depois, 3+3+2 do c.137 ao final), sugere-se uma pequena acentuação no início de cada grupo de oito semicolcheias. No trecho final em harmônicos (c.139 ao 145), sugere-se utilizar um pequeno ataque e toda a crina do arco para se obter mais precisão e intensidade na parte do contrabaixo, e para que o som reverbere, é necessário também que, após tocar o harmônico, o dedo se desencoste da corda para não cortar sua vibração. Em relação à localização correta

desses harmônicos superagudos, deve-se manter a fôrma da mão direita bem definida e ter a nota Si₄ (na corda I) como referência para as outras (Mi₅ e Fá#₅ na corda II). Finalmente, pode-se experimentar um *rallentando* para realçar a atmosfera reflexiva do final do movimento.

6- Questões técnico-musicais do contrabaixo no *Concerto Dos Pampas Sul*

A primeira questão que se apresenta é a escolha do tipo de cordas. Para o contrabaixo moderno, de quatro cordas, o mercado de acessórios musicais dispõe de dois tipos de encordoamentos. O primeiro, para a música sinfônica, recebe o nome de “afinação de orquestra” (Mi₁ - Lá₁ - Ré₂ - Sol₂, do grave para o agudo) e o segundo, um tom acima, é chamado “afinação solo” (Fá#₁ - Si₁ - Mi₂ - Lá₂), muito utilizado, mas não exclusivamente, no repertório solístico. Desta forma, há uma tendência dos contrabaixistas de escolher um repertório em que não haja a necessidade de mudar a afinação (ou as cordas) durante o mesmo programa. Conseqüentemente, se o Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul* fizer parte de um concerto sinfônico com outras obras, o contrabaixista solista poderá facilmente voltar para o naipe e tocar o restante do programa. Entretanto, se o Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul* fizer parte de um recital de contrabaixo, será mais conveniente que as demais obras do programa utilizem afinação de orquestra. Uma alternativa, que dependerá muito da qualidade do instrumento e das cordas, seria a utilização de cordas para a afinação solista (cordas um tom acima da afinação normal de orquestra) e abaixá-las de um tom (ou seja, mais frouxas) no momento de se tocar o Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul*. Cabe no momento informar que o contrabaixo é um instrumento transpositor; por isso, a não ser quando há a indicação “som real” (ou *suono reale*, *real sound*, *sounding octave* etc.), soa uma oitava abaixo do que está escrito na parte.

Em relação ao andamento do Primeiro Movimento, há a questão de percepção do pulso. Embora o primeiro movimento do concerto comece em compasso binário 2/2, uma peculiaridade de origem do tango, o andamento e a própria natureza quaternária do tango moderno sugerem que a música seja sentida em subdivisão 4/4. Os

andamentos apresentados pelo compositor para o Primeiro Movimento da obra são: (1) *Andante più moderato* (c.1- semínima = 60 a 72), (2) *Più cantabile* (c.15), entretanto do c.46 ao c.54 Rufo não fez notação de andamento, porém em uma das audições conjuntas ele mencionou que esse trecho musical poderia ser um pouco mais andado, alertando-me de que nessa seção não se tratava do tango propriamente dito, (3) *A tempo* (c.55) e o *Tranquilo final* (c.128).

A articulação dos ritmos, que em geral relaciona-se diretamente ao período estilístico (no caso da música erudita) ou às características dos gêneros musicais (no caso da música popular), é outro ponto importante. Elementos rítmicos característicos da música argentina, assim como as *arsis* e as *síncopes*, os quais refletem a impulsividade e enfatizam o gestual dançante desse país, estão presentes em todas as seções do Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul*. Assim, pode-se partir do princípio segundo qual esse caráter rítmico deve ser mostrado de maneira vigorosa e enérgica. Do ponto de vista técnico, isto significa que o arco do contrabaixo, muitas vezes, se concentrará na região do talão e nas chamadas arcadas para baixo, com articulações mais curtas. Já os trechos em *cantabile*, também característicos da nostalgia portenha e marcadamente presentes nas seções centrais dos tangos, devem ser executados com toda a extensão do arco em uma articulação mais *legato*.

Conclusão

A produção do compositor e bandoneonista argentino Rufo Herrera, cuja carreira musical tem se desenvolvido principalmente no Brasil, o coloca como uma das mais importantes figuras do cenário musical de Minas Gerais e do Brasil, bem como um dos mais destacados músicos que integra as linguagens musicais, erudita e popular, combinando-as também às outras artes como a literatura, dança, teatro e cinema. Seu estilo *sui generis* (AVELLAR, 2001) combina influências diversas como o Barroco (contraponto e fuga), Classicismo, Romantismo, Expressionismo, Serialismo, Minimalismo e as músicas: incidental, aleatória, descritiva, atonal, concreta, eletrônica, popular e folclórica.

O comprometimento do compositor Rufo Herrera com a cultura musical latino-americana e sua busca por formações instrumentais inusitadas são notáveis na obra *Concerto Dos Pampas Sul*. Os três instrumentos solistas (bandoneon, violão e, em cada movimento da obra, um dos membros da família do violino), acompanhados por uma orquestra de cordas e uma percussão incluída em um dos movimentos, fazem referências a quatro períodos históricos do tango argentino. O Primeiro Movimento representa um histórico musical do *estilo pampiano*, uma das expressões musicais precursoras do tango, e tem o contrabaixo como um dos instrumentos solistas.

A colaboração compositor-intérprete é uma característica utilizada no processo composicional de Rufo Herrera e é uma das razões pelas quais sua música se mostra tão idiomática e aberta ao desenvolvimento das técnicas dos diversos instrumentos. No Primeiro Movimento do *Concerto Dos Pampas Sul*, essa interação, partindo sempre da experimentação, incluiu a adição e mudanças na parte que resultou em uma escrita que explora o contrabaixo solista nos seus diversos registros (do grave ao superagudo), cordas duplas, harmônicos artificiais e diversos efeitos como *glissandi*, *strapatto*, *portamenti*, *col legno*, percussão no tampo do instrumento e *tremulo*. A flexibilidade dada por Rufo Herrera a mim como intérprete permitiu que a realização da parte do contrabaixo solista pudesse ser fundamentada dentro das possibilidades reais de performance do instrumento. A análise de elementos estruturais da partitura e de seu contexto programático consubstanciou as sugestões de arcadas e dedilhados, incluídas na edição da parte do contrabaixo solista, visando a sua interpretação.

Finalmente, espera-se que esta pesquisa sirva de estímulo para estudos posteriores sobre outras obras, estudos sobre processos e resultados da colaboração compositor-intérprete e que envolvam a escrita idiomática além das práticas de performance do contrabaixo.

Bibliografia

ABDO, Sandra. Citação Abdo, 12 de março, 2005 (E-mail).

AVELLAR, Marcelo Castilho. Inquietações de um Velho Revolucionário. *Jornal Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30/03/2001, Caderno de Cultura [s.p].

ARZOLLA, Antônio R. C. dal P. *Uma abordagem analítico-interpretativa do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra de Ernst Mahle*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996. (Dissertação, Mestrado em Música).

BORÉM, Fausto. Duo Concertant Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para Contrabaixo. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.2, 2001b, p. 46-59.

_____. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo. *Opus*. v.5. Rio de Janeiro, agosto, 1998. p. 48-75.

_____. O estilo musical de Eduardo Bértola em *Lucípherez* e outras obras: elementos históricos, psicológicos e analíticos. *Em Pauta*. V.14, n.2, jun. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 85-116.

_____. O Projeto ?Pérolas? e ?Pepinos? e a ampliação do repertório idiomático brasileiro para o contrabaixo: transcrições e obras resultantes da colaboração compositor-contrabaixista. *ANAIS DO V ENCONTRO INTERNACIONAL DE CONTRABAIXISTAS*. Ed. Sônia Ray. Goiânia, 2001a (CD ROM, 10p.).

_____. Perfect partners [: a performer-composer collaboration in Andersen Viana's Double bass Sonata]. *Double Bassist*. London, England. Spring 1999, n.8, p. 18-21.

_____. *Prelúdio Op.14 N.4* de André Dolabella: integração entre o processo composicional e a escrita idiomática para contrabaixo. *ANAIS DO XIII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA*. Ed. Fernando Iazetta. Belo Horizonte, 2001. (CD ROM, 5p.).

BORGES, Jorge Luiz. *Evaristo Carriego*: 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1955. 174 p.

COGGIOLA, Osvaldo. Buenos Aires, Cidade, Política, Cultural. *Revista Brasileira de História*, ANPUH, São Paulo USP, v,17, nº 34 - biênio 1997/1999, p. 101-118, 1997.

CASOY, Sérgio. Revista Guia do ouvinte. São Paulo, SP: Imprensa oficial, Rádio Cultura, 2004. Mensal nº 203.

CERVO, Dimitri. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. *Per Musi*. n.11, jan-jun 2005 (no prelo).

GABLIK, Suzi. *Minimalismo*. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*: Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1991. cap. Minimalismo, p. 174-181.

HEIDEGGER, Martin. *Sein un Zeit*. Marburg.1954. *apud*. ABBAQNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 1014.

HERRERA, Rufo. Entrevista do compositor e bandoneonista Rufo Herrera a Fernando Santos nos dias 11 e 18 de dezembro de 2004 e 6 de março de 2005. Transcrição Fabiano Caldeira e Fernando Santos. Belo Horizonte: Fita cassete, 2004/2005.

_____. *Bandoneón Rufo Herrera e Orquestra Experimental da UFOP*. Belo Horizonte: 2002. Um disco CD, estéreo, Karmim Produções KPCD - 0322002. Acompanha livreto.

LESTER, Joel. Wallace Berry's Musical Structure and Performance Reviewed by Joel Lester. *Music Theory Spectrum*, v. 14, n. 1, 1992.

MAIÑAS, J. Alberto. Candombe. Disponível em <http://www.bailedetangotrasnochado.com/historia.html>.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5ª. ed. ampliada.e atualizada Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 550 p.

NASCIMENTO, Paulo André; BORÉM, Fausto. As obras para contrabaixo de Santino Parpinelli: aspectos biográficos e análise estilístico-interpretativa In: *ANAIS DO XIV ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA*. Luciana Del.

PAREYSOM, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*, Tradução Ephraim Ferreira Alves. 1 ed. Petrópolis, RJ: Vozes Editora, 1993.

_____. *Os problemas da estética*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Ed concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1048 p.

SCHWARTZ, Robert. "Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams." *American Music*, 8 (1990): 245-273.

SALLES, Mariana Isdebski. *Arcadas e golpes de arco: A questão da técnica violinística no Brasil*. Proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco. 1 ed. Brasília-DF: Thesaurus Editora de Brasília LTDA, 1998. 143 p.

SANKEY, Stuart. On the question of minor alterations in the double bass parts of Beethoven. *International Society of Bassists Journal*, v.1, nº 4, p. 95. USA, 1975.

URGEL, Cláudio. Performance de harmônicos naturais com a técnica de nodo duplo aplicada ao violoncelo. *Per Musi*, Revista de Performance Musical, UFMG, Belo Horizonte, MG, v.1, p. 77-88, jan-jun 2000.

Anexo 1

Entrevista com o compositor Rufo Herrera

Anexo 1- Entrevista com o compositor Rufo Herrera

Essa entrevista foi realizada por Fernando César dos Santos com o compositor Rufo Herrera em Belo Horizonte nos dias 11 e 18 de dezembro de 2004, e no dia 6 de março de 2005.

FERNANDO CÉSAR DOS SANTOS: Rufo você poderia falar um pouco de seus pais, formação musical e a música na família?

RUFO HERRERA: Sim. Na minha família meu pai, tocava violão. Ele me contava que quando jovem, eu sou o filho mais novo, o caçula da família, quando eu nasci ele já era um homem de idade avançada, então eu o conheci já com mais de cinquenta, perto de sessenta. Ele casou também tarde com mais de trinta, então ele me contava... mas eu sabia pouco da vida dele de quando ele era mais jovem. Ele me contava que na infância dele ele pegava um instrumento que chamava de *viuela*. E eu suponho que deve ter sido alguma coisa parecida... uma versão espanhola, talvez, da viola de dez cordas. Que já não existe, um instrumento que já se perdeu, não se vê mais. Quando apareceu o violão abandonaram este instrumento, e não existia mais. Então ele tocava violão, mas o estilo dele era o *estilo pampiano*. O *estilo pampiano* é um tipo de milonga lenta, sempre em cima de uma fórmula que seria como um modo, como um modo nordestino. Este modo nordestino que usam os repentistas, violeiros, cantadores. E um deles improvisa versos. E esta parece que foi a iniciação dele, e o início quando ele atuava assim como um homem do campo, camponês, ele trabalha, cria gado e pega a viola e toca nas festas, nos lugares. A juventude dele tinha isso. Depois que ele casou ele parou com isso. Naquela época ele não chegaria a ser um profissional, um músico desses, não havia gravação, não havia registro, para você tocar em rádio. Era uma carreira muito longa para você chegar a rádio. Só consagrados chegavam à rádio. Não era qualquer um que chegava e entrava. Então muitos talentos assim ficaram por isso mesmo. Na juventude deles, faziam suas festas [...]. Então o nome de Ernesto Lecuona era conhecido na época e tal. 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,

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. Por que 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. Agora o curioso é que quando eu devia ter seis anos no máximo... E o meu pai era obsessivo por educação... E ele só foi na escola por quarenta dias por que era o filho mais velho de uma família de onze filhos, que ficou órfão de pai muito novo, ele tinha onze anos ou doze, e teve que criar os filhos menores, e não pode ir à escola, mas os irmãos menores foram para a escola e as irmãs foram. E esta família tinha uma coisa que era uma família [...]. E essa família era assim, todas as mulheres eram alfabetizadas e depois que eram alfabetizadas tinham uma escolinha na fazenda. Não era uma fazenda, era uma casa de campo, não chegava a ser uma fazenda, eram totalmente pobre, no máximo tinha duzentos hectares, cem, cento e cinquenta, oitenta hectares. E eles sobreviviam e criavam a família com isso. Eu dizia que na Argentina já existia nesta uma reforma agrária maravilhosa que se perdeu agora. Não existia quase latifúndio nesta república. A terra era muito distribuída. Então o camponês pobre sobrevivia bem, educava a sua família inteira. Criavam escolas, cooperativas de crédito que sustentavam as escolas. Então alfabetização lá não faltava. E eram as mulheres que se encarregavam disso. Em casa logicamente que teve escola. Tinha quatro mulheres, então tinha escola. Em julho é a festa do 9 de julho, dia da Pátria, tinha a festa na escola e começavam as férias das crianças, e faziam uma festinha, de dia para as crianças e a noite chamavam a *velada* para os adultos que terminava num fogo alto. Então meus irmãos já tinham nesta época vinte anos ou mais e um já tinha estudado, tinha se formado e já era funcionário empregado do governo. E ele tinha conhecimento, conhecia música, tinha amigos músicos, e convidou um trio para tocar desta vez [...] E este trio estava composto de bandoneon, violino e violão. Ali eu

conheci o bandoneon. Eu fiquei fascinado. Por que se fosse pela minha iniciação eu teria pegado o violão, mas me fascinei pelo bandoneon e não queria saber de outro instrumento de jeito nenhum. O bandoneon era difícil de tocar, não tinha quem ensinasse no lugar, não tinha bandoneonistas por ali, era um instrumento mais caro mais difícil de conseguir. Acordeom era muito mais fácil de conseguir. E queriam me convencer a tocar acordeom. E isso foi assim indo. Até que esse irmão meu arrumou um bandoneon e me levou para ver se eu conseguia aprender, e num fim de semana eu consegui tirar uma música aqui, um sol maior ali. Ele disse: Esse cara vai tocar. Ele me prometeu que quando eu fosse para a escola que ele ia me arrumar um. E escola só tinha na cidade, tinha que fazer escola pública. Fomos para lá, ele alugou uma casa e ficamos com um irmão lá. Ele comprou um bandoneon usado, velho. Um *Doble A.* velho para eu estudar. Lá tinha uma academia muito boa. [...] Mas eu já tocava de ouvido. [...] e fui tocando assim. E isso é uma coisa que vem por que meu pai tinha esse talento. Ele tinha um ouvido fantástico por que eu ouvi coisas dele surpreendentes. De vez em quando ele ia para a cidade e se hospedava na casa da irmã dele que morava na cidade, e ela já tinha rádio. Quando era noite ele preparava o seu quarto, pegava o rádio para ouvir música. E aquilo devia ser programa de música clássica. Por que ele chegava de volta, pegava o violão e saía tocando esses minuetos que ele ouvia lá. Sei lá... de Tarrega, desses grandes violonistas espanhóis que gravavam. Por que o rádio difundia isso. Ele tirava essas coisas de ouvido. De onde vem isso? Um homem sem cultura nenhuma tocando um minueto aqui. Depois imaginava isso. Na hora nem sabia que música era aquela. Era bonito. Ficava no meu ouvido. Mas não sabia de que se tratava e de onde ele tirava isso. Mas depois se soube que era isso. Que ele ouvia no rádio o programa e conseguia. Devia ser na época André Segovia. Que já gravava, era conhecido na música espanhola. André Segovia. Ele devia ouvir aquilo. E tocava de ouvido aquilo. Doente já. Com esclerose. Esta doença fica isolando as pessoas. Fica muito alterada e não se comunica mais. Se trancava no quarto e ficava tocando sozinho. Acho que a música o acompanhou.

FCS: Qual era o nome dele?

RH: Pedro Herrera.

FCS: E o nome da sua mãe?

RH: Cristina Cejas.

FCS: Rufo, entre o verão de 1959, data em que você decide sair da Argentina, até sua chegada ao Brasil em 1963, decorrem-se quatro anos; o que você fez em termos musicais ou filosóficos? você teve alguma relação com outros compositores argentinos e latinos americanos? você se alinhou com algum pensamento musical durante esse período de tempo?

RH: Tinha idéias mas não tinham direções. Estando em Buenos Aires com as orquestras que tinham mais nome. Que eram conhecidas fora do país. Sempre tinha uma tournée, alguma temporada em algum país vizinho. Às vezes Uruguai, às vezes Chile. Alguma vinha de vez em quando ao Brasil. Brasileiro era mais difícil por causa do idioma. Tínhamos ido duas vezes ao Chile, San Pedro de Chile, ficar dois meses tocando. Ali eu vi que o ambiente intelectual era bem avançado. Discutia-se ideologia, estética, filosofia, estas coisas . Sempre artistas. Parecia que eu era um cara que não pensava. Aí eu comecei a ver que era outra coisa. Então me influenciou o Chile. Então quando saí em 59 a primeira coisa que organizamos... 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. Que era Orquestra Espetáculo de Lorenzo Valdez. E ele fazia espetáculos de dança Argentina. E os bailarinos eram muito bons, do norte. Naturais de províncias do norte. Muito bons mesmo bailarinos de folclore. Fomos ao Chile primeiro por que tínhamos contatos lá. Conseguimos ficar quase seis meses trabalhando. Depois subimos para o Peru de lá para o Equador, Venezuela. Aí começa história... No Chile... eliminou-se o problema da pesquisa. Que não era problema mais assim... Não é mais fazer música mas que música fazer. Por que você tem uma cultura musical assim... Europa, tal, essas coisas... Jazz... Mas e aí? Eu não era ainda um compositor. Era um arranjador. Isto eu já tinha aprendido, fazia arranjos por minha conta junto com a prática desenvolvia. Neste caso eu escrevia para o trio. Chegava em cada país e ficava o tempo que dava para trabalhar. Fazia conta com músicos, com artistas, com teatro, e começava a ver como era a música ali. Qual era a raiz daquela música dali. Ah é assim! E tem um povo indígena que tem esta tradição. Tal época tem um festival. Esse tem um disco tal. Aí eu comecei a ir atrás destas coisas, a conhecer realmente na fonte como era aquilo. Aí comecei as descobertas aos poucos. Por exemplo, o ritmo, essas coisas. As escalas que eles usavam e a harmonia que resultava destas escalas. Pentatônica, principalmente hexatônica e tal. E o ritmo. Eu ouvia falar que norte havia uma dança chamada de *trunca* por que tinha um compasso quebrado. De vez em quando tinha um cinco e às vezes não tinha. Quando eu fui investigar as coisas com musicólogos descobri que eles corrigiam o compasso quebrado. Eles se enganaram. Isso é um erro. Então eles completavam o que faltava ali e ficava um seis por oito nas anotações. [...] a pesquisa é outra coisa. Então comecei a entender que... Vamos investigar por que, comecei a perguntar. Aí na fonte se sabe... por que essa música vem de uma dança. Essa dança é assim. Significa isso, isso e isso. Significa a conquista de uma mulher. O Homem conquistando a mulher. Onde em certo momento ela oferece, em certo momento ela nega. E essas expressões eles conseguiam com isso. Com um compasso diferente. Que é uma força de expressão. Então foi uma das primeiras descobertas que fiz. Isto é muito interessante. Não é coisa primitiva. Tem um mistério. Há uma tradição. E três,

quatro mil anos de cultura. E chamamos de primitivo. Então comecei a compreender a nossa cultura também. Aí fui indo. Em cada país eu conhecia sistematicamente neste incursão. Todo o tempo que tinha usava para estudar. E comecei a entender a poesia, literatura, teatro... O que tinha de tradição... Cheguei a descobrir uma obra prima, *Orientali*, uma estória escrita no século XIII. Duzentos anos antes de os espanhóis chegarem aqui. E era uma obra dramática, com estrutura perfeita, escrita em versos, como se fosse uma obra de Homero. E originalmente escrita em códice que depois de muito tempo um descendente traduziu para o quíchua arcaico, nem era o quíchua moderno que esses povos ainda falam. Um quíchua que não se falava mais. É um quíchua dos incas arcaicos, contemporâneos dos gregos clássicos. Eu tenho essa obra aí se alguém quiser traduzir para o português será a primeira tradução que existe.

FCS: Qual é o nome da obra?

RH: *Orientali*. Então essa coisa me... Enquanto eu andava tentando sobreviver nestes países e nenhum lugar era fácil. A gente trabalhava no que vinha. Se tinha [...], tocávamos, se tinha teatro municipal, tocávamos no teatro municipal. Éramos músicos capazes de tocar qualquer música. Se era Bach, tocávamos Bach. Se era folclore, tocávamos folclore. Se era tango tocávamos tango. Então sobrevivíamos sobrevivendo. Chegávamos no país com a cara e a coragem. Se tinha uma emissora de rádio íamos lá e dizíamos: Temos um trabalho aqui. Se interessavam, fazíamos um programa. Depois do programa já aparecia trabalho para tocar em algum lugar. E começávamos assim. E com isso ficávamos dois, três, quatro cinco meses em um país. Aí passávamos para outro. E nisso chegamos à Bolívia. Já na Bolívia.

FCS: Então você passou por Chile, Peru, Equador...

RH: Venezuela e Bolívia. Quando chegamos a Bolívia, já voltando assim. Encontramos outros companheiros. Teatro de revista. Viajamos dois meses com eles. Depois ficamos sozinhos de novo e fizemos outro roteiro. Tocamos em toda a Bolívia. Todos os sindicatos das minas da Bolívia. Até na Mina Santa Fé, a cinco mil metros

de altitude. Tocamos em todo lugar. Lá conheci muita coisa da tradição, da cultura arcaica, do teatro, dessas coisas, do rito. Até que eu disse... Bom... Chegou um momento que o grupo chegou a fazer três anos ou mais fora. Um tinha casado, deixado filhos, queria voltar. O mais jovem dos três também disse, eu também preciso voltar. Ficamos eu e o violinista em La Paz. O violinista era um homem de cinqüenta e cinco, cinqüenta e seis anos? Grande violinista. Tinha sido primeiro violino da orquestra do Horacio Salgán. Era uma das maiores orquestras de Buenos Aires. Tinha tocado nas orquestras sinfônicas. Grande violinista.

FCS: Qual o nome dele?

RH: Domingos Perego. Esse nome você vai encontra na sala da Orquestra Sinfônica da Bolívia. Por que ele é o fundador da Orquestra Sinfônica da Bolívia. Ele me disse: Eu vou ficar aqui. E o que você vai fazer aqui? Vou criar uma orquestra sinfônica. Mas como? Se não tem nenhum violinista neste país. Eu não conheci nenhum violinista, nenhum conservatório, nenhuma escola. E não é que ele fez. E está lá. Allandia, aquele compositor boliviano que esteve aqui em Belo Horizonte ele é que me deu a notícia. Sim, a orquestra sinfônica leva o nome dele. E eu... O meu destino... Eu vou para o México. Para Buenos Aires não volto. Eu vou para o México. Por que lá era... O México era grande metrópole da cultura. Eu tinha muita coisa com o México. Vou para o México. Vou juntar dinheiro aqui. Fazer uns trabalhos nas rádios como arranjador. E vou embora. E nisso. Nesse tempo surge um produtor de um selo boliviano me convidando para fazer os arranjos que queria gravar com orquestra, com cordas, madeiras, grande orquestra. Cantor e compositor boliviano e faria dois Lps, dois compactos. Disse vamos fazer e tal. Ta legal. Mas só que vamos ter que ir para uma cidade onde tenha estúdio Odeon. E na América latina só três cidades tinham estúdio Odeon na época: Buenos Aires, São Paulo e México. Eu disse: Buenos Aires eu tenho restrições por que não quero voltar, mas se sair para México para mim está nas nuvens. São Paulo eu topo, por que queria conhecer o Brasil. Mas não tinha planos de ficar por que não conhecia a língua, era uma coisa muito estranha a cultura brasileira. Não havia intercâmbio nenhum em traduções. Só em universidades se

encontrava alguma coisa traduzida. Nas livrarias absolutamente nada, às vezes em uma banca de Buenos Aires, era interessante, se encontrava tudo, se comprava alguma revista daqui. A revista cruzeiro eu conhecia lia muito. Quando tinha. Era toda a cultura brasileira que eu tinha. Então foi dessa forma que eu cheguei a São Paulo. Saiu São Paulo. Fui gravar lá em São Paulo. Levou uns dois meses para gravar os dois discos e aí acabou o contrato. Quando cheguei a São Paulo, no dia seguinte já tinha decidido ficar. Assim [...] Nem sei por que, mas é aqui que eu vou ficar. No meu segundo dia me veio isso na cabeça e já comecei a me comportar como se fosse ficar. Entende? Após uma semana já tinha onde tocar. Já tinha outra gravadora para gravar e não parei mais. Aí não saio mais de São Paulo de jeito nenhum. Quando terminou o contrato fiquei lá ilegal, por que não tinha contrato de trabalho ainda, tinha que fazer documento, tinha que ter o visto permanente para poder ficar Fui tramitando isso sem sair do país. Até que consegui. Levei dois anos para conseguir. Mas depois de dois anos já estava ambientado. Estudando. Imediatamente após resolver me radicar e resolver o problema de trabalho comecei a estudar. Continuando os estudos de Buenos Aires. E a idéia era estudar composição. Uma idéia que já nasceu decidida. Por que escrevendo arranjos... Gravando conheci o pessoal da sinfônica, conheci as orquestras. E isso me levou a conhecer o maestro Oliver Toni que ainda era fagotista da Sinfônica Municipal e ele é um cara que é muito mentor... de talento... Os maiores compositores que o Brasil tem hoje passaram pela mão dele. Os grandes da música contemporânea. Gilberto Mendes morou com ele. Mário Ficarelli que é um compositor muito respeitado foi aluno dele numa época. Meus estudos foram um pouco depois.... Sim eu diria que essa época veio a resolver, eu sou intuitivo. Então eu tinha uma série de curiosidades, de interrogações sobre a música que me intuía. Eu não tinha muita base. Também na filosofia tinha lá a Faculdade Popular de filosofia que dava uns cursos, palestras muito boas. Eu não perdia. Parece que a única coisa que havia em Buenos Aires era isso. E fui lendo os filósofos, principalmente José Martí, que me influenciou e que considero o mais importante da América Latina. Eu saí com uma série.

FCS: [...] então fizeram parte da turma de alunos do Oliver Toni, o Willy Correa, Mario Ficarelli, Gilberto Mendes, etc..

RH: Tiveram com Koellreutter . Mas ele, digamos, que era o maestro, o compositor alternativo pra música do século XX, porque na época se considerava outros mestres, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, que quase não estava no país na época. O Magnani (Sérgio Magnani) não lecionava, não teve muitos alunos. Não sei. Gnatalli (Radamés Gnatalli) devia lecionar. Eram considerados na época, nacionalistas. E até havia um certo preconceito, dos intelectuais em relação ao nacionalismo, como interpretação histórica, então as críticas são cabíveis. Acredito que o problema do compositor é conhecer a sua raiz. E conhecer a música que é dele. A música que está no sangue dele. Que está no DNA dele. Esse é que é o problema. Então, todos os compositores da história da humanidade são nacionalistas. E ninguém compôs música do nada. O Mozart compôs música do nada...? Entende? O Bach compôs música do nada... É uma música que vem do ouvido dele desde que nasceu. Com o ambiente dele, com o povo dele. Toda música vem de outra música. O que é música erudita? É uma música que foi popular. O que é música popular? É uma música que foi erudita. (risos) Uma definição que eu aceito é isso. Aí eu comecei a estudar composição. Larguei tudo, só tocava para sobrevivência e o outro tempo era pra estudar. Estudei composição. Peguei piano complementar. Fiquei lá 7 anos. Estudando, estudando. Claro que numa forma autodidática de estudar, orientada por um grande músico. De uma cabeça, uma mentalidade aberta, informada, atualizada.

FCS: Isso foi nos anos de 1960?

RH: Comecei em 64, 65. Isso foi até 70. Em 69 teve aquele Festival de Música da Guanabara. Júri internacional e tal, onde nós aparecemos todos de minha geração, Almeida Prado, os baianos todos, Lindemberg Cardoso, Jamary Oliveira, Fernando Cerqueira. Toda essa geração de compositores brasileiros, nós aparecemos nesse festival. Todos fomos classificados e depois fomos pra final, fomos pra finalíssima e ganhamos o 1º prêmio, até o 6º lugar, Isso deu uma virada na música

contemporânea brasileira. E as universidades brasileiras estavam começando a criar as suas escolas de graduação em música e isso ajudou a haver uma virada do que era a música até aí. Que era mais uma coisa como composição, ou você estudava fora ou estudava com um (particular). E talvez a interpretação, na época, de escola de composição, seria uma coisa, talvez, um pouco ultrapassada. Depois que Bela Bartók disse: que compor ninguém ensina. Impossível ensinar a compor. Você pode ensinar técnica de composição. Isso era uma realidade pedagógica mais certa do que as 'escolas de composição'. Onde saíam uma série de compositores compondo como o mestre ensinava e depois não se libertavam disso. Fica uma obra repetida do mestre, só que nunca como o mestre. Era uma opção (a das escolas de composição) que tinha que ser revista. Cada época tem a sua mazela. Então a forma de Koellreutter, eu disse não, essa linha não me convém, eu vou por aqui. Em 69, depois desse concurso, eu fui convidado pelo grupo de compositores da Bahia pra me incorporar lá ao trabalho que eles estavam realizando na universidade, com muito apoio, na época. Com bom material, por exemplo, o Koellreutter criou o seminário Música Viva e conseguiu muitos convênios com países europeus, Itália, Alemanha, França. Então, vinham grandes músicos de lá, professores, grandes profissionais. Ficaram por dois, quatro anos, e a maioria acabava ficando pra sempre. E aí se criou uma orquestra sinfônica dentro da escola, tinha grupos de câmara, grupos do que você quisesse. Trio, quarteto, quinteto, sexteto, orquestra de sopro, tinha corais, tinha grupo de percussão.

FCS: Essa orquestra sinfônica da escola seria a orquestra sinfônica de Salvador?

RH: Muito depois veio a ser a orquestra do Teatro Castro Alves, orquestra estadual da Bahia. Tanto é que a orquestra sinfônica da escola não existe mais. Ficou a orquestra estadual. Mas naquela época existia a da escola, e com essa é que se tocava o repertório. Os spallas e os músicos vinham da Europa. Piero Marcio Bastianelli, o violoncello. O Klaus Halford, grande clarinetista. O trompista Moreira, um trompista português, muito bom. Ficavam aqui, eram spallas ou provisórios. Lá (na Bahia) se

fazia música bem feita mesmo. E para um compositor chegar numa escola que tem tudo isso? Você tem todo o material que precisa. É só pesquisar e estudar. Então esses 7 anos que eu fiquei na Bahia foram de pesquisa mesmo, estudo, investigação. As técnicas mais atualizadas você podia experimentar, ali e com público. Tinha 3 festivais por ano. Alguns dos mais novos, dos principiantes, dos mais velhos, dos premiados, tudo. Imagina a prática que se pegava quando você está continuamente escrevendo e ouvindo e levando pro público as coisas que é o essencial da música. Ela não se realiza até que se complete esse círculo. O público é indispensável pra música.

FCS: Houve uma época em sua vida que você abandonou os grandes centros urbanos e passa a viver em uma fazenda no sertão da Bahia. Quais foram os motivos que o levaram a tomar esta decisão? Onde você ficou? O que você produziu neste período?

RH: Em 1976 eu tinha conseguido alguns prêmios importantes. Em 1972 eu fui um dos classificados no Festival Mundial na Áustria. Isso coroava a minha fase de pesquisa da música experimental. Eu experimentei música concreta, música feita com ruído, música eletrônica. Não havia equipamento ainda, não havia estúdio, mas a gente mexia com as fitas lá e tentava acompanhar. De vez em quando vinha compositor da Alemanha pelo Instituto Goethe que trazia muita coisa de lá, atualizava muito. E se fazia seminário ali, a gente participava. Então toda essa coisa de atualização, de pesquisa, pra mim, estava bastante realizada na Bahia. E posta em prática. Essa convivência que éramos música e artes cênicas. Tinha escola de teatro, de música, de dança. Ali convivendo. Eu cheguei há um ano, dois anos e passei a andar de uma pra outra. A fazer um trabalho com escola de dança, com escola de teatro. Tinha um grupo independente da qual eu fazia parte, com a Lia Robato, que era uma precursora da linguagem contemporânea no Brasil. Ela tinha um grupo de improvisação, ela fazia tudo com improvisação, invenções. Nos apresentamos na 10ª Bienal, me parece que em 1970, em São Paulo, em um trabalho que parece que foi até filmado, gravado. Tem um documentário disso. E ali éramos uma série de

músicos, compositores que improvisávamos. E principalmente, tocávamos com instrumentos de percussão. Porque lá entramos muito na percussão. Djalma Correa estava lá nessa época. Vários percussionistas famosos saíram de lá, Tutti Moreno, se tocava muita percussão. Então todos entramos a investigar o problema da percussão. Improvisamos muito e Fernando Cerqueira estava nesse grupo, Marco Antônio Guimarães do *Uakti*. Ele era aluno nessa época e estava se formando lá. E isso deu uma abertura enorme para a pesquisa, para a experimentação. Como uma vanguarda radical. Passou isso, eu me interessei muito pelo teatro, pela dança, pelo cinema também. Fizemos muitos filmes com artes plásticas, com desenho animado, com Sílvio Liberato, fizemos vários filmes assim, artesanalmente. Tudo era pesquisa. História de pescadores, história de candomblé, mitos indígenas. Isso é uma pesquisa que fica pra sempre. Aquilo fica como teu conteúdo, aquilo que você conhece. Da tua raiz. E o que você conhece de lá de fora, isso é informação, mas aquilo que você conhece de dentro isso é o teu conteúdo. Em 1976, o dramaturgo e diretor João das Neves, ele tinha ficado sozinho com o Teatro Opinião que era do Grupo Opinião no Rio de Janeiro. E ele tinha uma peça, que eu tinha lido e gostado muito, *O Último Carro*, uma estória que acontecia na Central do Brasil. Sobre trens. Ele me convida pra fazer a música. Já tínhamos feito várias coisas juntos lá, vários Brecht que ele dirigiu e eu fazia a música. Ele me convida e eu venho pro Rio de Janeiro, mas antes em julho eu tinha estado em Ouro Preto pro festival de inverno dando uma oficina de arte integrada. Eu desenvolvi um trabalho de linguagem que integrava música, dança e teatro, literatura, e artes-plásticas e tudo. Então eu dava oficina para artistas de todas as áreas. Um grupo, 20 vagas. E eu fazia uma técnica de revezamento pra que um músico tivesse noção do que fosse um trabalho de corpo, o que era um trabalho de texto. E que o ator e o bailarino soubesse o que é bater um ritmo, o que é tocar um instrumento, usar a voz. E eu já tinha um grupo funcionando mesmo. Já tinha estreado em São Paulo em 74 com a Ópera Multimeios. Era muito imenso porque era sem tecnologia digital, isso não existia na época. Era artesanal e no máximo analógico, quatro pistas, no máximo, fizemos isso lá no MASP, isso fica registrado pra aquele que se diz precursor da música cênica, que aprenderam muito depois. Eu fiz 20, 30 anos antes desses e está registrado que eu estreei no MASP em 73. Outubro

de 73. E voltei em 74 à Feira de Artes da Bahia com a minha ópera. E estreei no Teatro Vila Velha. E aí até cinema entrava. E se chamava *Antístrofe*. E foi encomendada pela universidade para comemorar os 50 anos da Semana de Arte Moderna. Como essa época, década de 70 parece que foi apagada pela mídia, não ficou nenhum registro. E as pessoas ficam imaginando que inventaram uma coisa que a gente já fez há 30 anos atrás. No currículo de um colega ali, dizendo que ele é precursor de uma coisa que eu já fiz há 30 anos atrás. O que falta é informação porque não há registro. Agora no catálogo e na revista do MASP consta isso. Teve uma crítica na Folha de São Paulo do Emerich que ele achou muito ruim aquilo, achou uma provocação, uma falta de respeito, porque era vanguarda radical mesmo. Não tem nada de Ópera, isso é outra coisa. Mas eu quero chamar de ópera porque quer dizer obra total. Ópera é obra total. Então tinha todas essas linguagens que eu me permitia, com fundamento, chamar de ópera. Mas eles achavam que ópera tinha que ser a ópera romântica de Verdi. Também diziam que aquilo que era não era tonal não era música. Aí fui a fazer música para teatro no Teatro Opinião no Rio de Janeiro. Fui muito bem, aquilo foi um sucesso enorme, montamos na Bienal de São Paulo, ficou mais um ano lá. Muitos prêmios, acho que 18 prêmios. Eu estava bem no Rio de Janeiro, quase me radicando. Já tinha um apartamento pra me radicar. Todo mundo falando você tem que ficar. Nessa época, o governo do Panamá me convida 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 Aureliano, que esteve aqui dando curso, no Festival de Inverno. Joaquim Aureliano, da Guatemala. E voltei, teoricamente para o Rio. Quando estava

no Rio eu comecei a pensar que entraria mais num esquema de mídia. Por causa da peça, os produtores estavam me procurando. Eu comecei a pensar: eu acho que não é isso que eu quero. E eu tinha um amigo que estava no sertão da Bahia, exatamente no município de Saúde, entre Senhor do Bonfim e Jacobina. No pé da Serra do Urubu, cordilheira do Espinhaço, Serra da Carnaíba, onde tem as minas... Não tinha nem estrada na época. Eu vou visitar esse amigo pra ver se clareio a minha cabeça. Álvaro Perez é um poeta que escreve pra teatro, escreveu para cinema. Foi amigo de Glauber Rocha, quando começaram, garotos, a mexer com cinema. Conhecia muito o Glauber o Ney São Paulo, que era também dessa safra. Foram bons cineastas, boas cabeças. Mas ele (Álvaro Perez) se envolveu com o movimento de Lamarca. E ele foi comprar aquela fazenda, no início era com o apoio logístico do movimento de Lamarca. Fracassou, o movimento, pegaram todos. Prenderam todos e alguns escaparam. Perez fugiu e comprou a parte dos outros e resolveu ficar por lá. Ficou lá criando gado. Ele não queria voltar pra Salvador de jeito nenhum, ele tinha família em Salvador. E eu vinha meio ressabiado de todo esse negócio. A década de 70 foi brava. Eu fui muito ativo. Fui vanguarda radical, estávamos no meio de uma ditadura, de uma repressão, de uma censura. Fiz coisas ousadas, atrevidas mesmo. Não aquietei. Mas eu estava meio ressabiado. Estava percebendo que tudo aquilo que nós estávamos trabalhando como resistência cultural, a mídia que já estava crescendo, a Globo já estava a mil, estava faturando em cima. Em cima da distorção (do som) do que nós fazíamos como protesto para romper o cerco da burguesia, estávamos fazendo funk e vendendo às pampas. Então comecei a perceber que estávamos fazendo o jogo dos caras, com esse tipo de vanguarda radical. Comprava esses aparelhos pra fazer distorção e tava lá a música concreta que eu tinha pesquisado anos. “Olha, eu vou voltar aqui, vou arrumar as minhas coisas lá” (dizendo pra Álvaro Perez). Lá na universidade vou arrumar pra receber correspondência, vou voltar aqui e ficar trabalhando com você. Vou fazer uma experiência. Uns dois meses. Em 1977.

FCS: Foi em Salvador a universidade com a qual você manteve contato?

RH: Era de Salvador. Era 77, início de 77, eu tinha estado no 2º semestre de 76 no Panamá, voltei. Pensei, vou experimentar, vou ver como reajo com esse ambiente aqui (sertão da Bahia). É um interesse pessoal. Não tem nada a ver com arte. Quero fazer uma experiência. E eu me adaptei imediatamente. Comecei a trabalhar com cavalo, com gado. Eu entendo. Era a minha origem. E o pessoal começou a gostar de mim. O vaqueiro começou a ficar assim, nossa o homem entende. Pensaram, esse cara vai cair do cavalo. E eles viram que eu era bom. Montava um cavalo de vaquejada. Você tem que segurar. E eles me largaram no gado, sozinho, não me protegiam não. E eles falando, o homem entende mesmo. E eu fui ganhando uma amizade com os vaqueiros. O primeiro ambiente foi com os vaqueiros. Eu resolvi ficar, eles já estavam olhando uma terra pra eu comprar. Eu tinha uns dólares que me pagaram no Panamá. E consegui uma terra baratinha ao lado da fazenda do Álvaro, pequena, 100 hectares, parte mata, serra. Pensei, ah, eu vou ficar aqui. Fiquei. Comecei a trabalhar. Ah, eu não volto mais. Pra mim já está bom. Foi passando um tempo, chegou julho. Aí o Marco Antonio Guimarães e Berenice Menegale escrevem pra mim: Rufo, e a Oficina Multimeios? Quem é que vai dar esse ano no Festival de Inverno? Não, mas eu to aqui (no sertão)... Duas semanas, três semanas... Pensei, também não posso deixar os outros com problemas. Então eu fui lá. Isso me criou um compromisso. Eu tinha feito essa proposta da Oficina Multimeios e na época, não tinha ninguém com essa pesquisa. Uma técnica de criação artística integrada não existia. Eu componho uma ópera ou a música para teatro, propriamente, é uma outra linguagem, e ela está integrada a outras linguagens, à iluminação, ao tempo, ao tempo dramático, que não é o tempo musical. Você tem que buscar a média entre o timing musical e o timing dramático, senão dá aquela sofreguidão, sai 15 minutos pro cara dizer que vai dar uma punhalada no outro, entende, não coincide o timing dramático e o timing musical, então não tem quem agüenta aquilo, a dramaticidade vai pro buraco. Fica uma coisa fingida, irreal, tudo isso eu tinha estudado e pesquisado. Quando eu ia fazer música pro teatro, eu conhecia a peça tanto quanto o diretor. Analisava mesmo, o que é um personagem, como ele vai se comportar, ou como ele vai se resolver, tudo. Daí, cenário, tudo, o que significa você pintar uma coisa vermelho ali, que linguagem é essa. E a música como funciona com esse

vermelho aí? Uma série de questões que eu estou me levantando com relação a isso. Qual a prática de fazer música pra teatro e pra dança? Tanto assim é que todos os alunos que se inscreveram nesse festival (pra fazer o curso comigo) voltaram no próximo. Porque eles queriam continuar. Onde é que eles iriam estudar isso? Nas escolas deles não tinha essa disciplina. Então, eu estava obrigado, tinha compromisso com essa proposta. Aí voltei em 77 pra Belo Horizonte, o festival em 77 foi em Belo Horizonte. Em 78 voltou a ser em Ouro Preto, e os meus alunos ficaram, se constituiu um grupo.

FCS: Mas você dava as oficinas e voltava para o sertão da Bahia?

RH: Voltava pra lá. E aí em 78, 79, que eu escrevi a Cantata Nhehengari que eu adaptei do romance de Darcy Ribeiro, Maíra. Já é uma outra linha, já é mais a música indígena, a língua indígena, a escala indígena, eu não mais interessado em atonal, já comecei a virar em 180 graus. Já não fazia mais gráfico, voltei a escrever partitura. Nota mesmo, tinha muito policiamento ainda. Os colegas: “não, tem que ser atonal, sem voltar pra trás”. Tinha uma fala do personagem do Avá-Mirim, personagem central do livro Maíra, o índio que levava o menino para estudar num seminário de padre, e que foi escolhido por ser o mais inteligente. E era o filho do cacique. E leva ele pra Roma, pra se formar lá e ele passa a vida lá. E já tem mais de 20 anos e vai se ordenar como padre. Quando ele vai se ordenar, ao chegar o tempo, começa a haver uma coisa na cabeça dele. Quando ele está orando em latim, por exemplo, ele mete palavras dos deuses e mitos da floresta, Maíra Coraci, por exemplo, e ele se dá conta de que ele não é um branco, não vai conseguir ser um branco. Muito menos um padre branco. Aí ele se arrepende, e desiste, e volta para o povo dele. Os Mairuns. Mas ele está tuberculoso e chega lá e não tem mais os músculos, nem o físico nem a percepção do índio. Então ele diz: é preciso ir adiante, voltando atrás. Ele tinha que reconquistar tudo isso para ir adiante. Essa frase do Darcy Ribeiro, por um personagem criado por ele, claro, me serviu muito. No começo tem que ir adiante, tem que ir adiante. Isso é importante. Mas se é preciso voltar atrás, a gente vai voltar atrás. Se precisar voltar atrás pra seguir adiante, é melhor sempre, do que ficar

parado e não se dar conta de que está parado. Porque você entra num beco sem saída. E morre num beco sem saída. Isso que não pode acontecer com um artista. E artista não se iluda não, a obra na gaveta, é morte. Artista é um semelhante dos outros que convivem com ele no seu tempo e no seu espaço. Ele não é nenhuma coisa separada disso. Arte, criação artística é um fenômeno coletivo. Eu crio porque algo me estimula. Esse algo é o semelhante que está lá com a necessidade dele de ouvir uma coisa ou viver uma coisa, que o faz sobreviver. Que o faz ter vontade de sobreviver. Que lhe dá força de enfrentar o seu destino. Esse é o problema do ser humano, o destino. Que ele não conhece e tem que enfrentar. E a força da arte é isso, a beleza. A beleza te faz enfrentar o mundo, a beleza é que te faz enfrentar o destino, por ruim que seja. Se o homem não tivesse beleza, pra se inspirar, pra se animar, pra correr atrás, ele morre sentado, ele se arrasta. Então eu percebi isso, quando você estiver num beco sem saída, você tem que procurar outra saída. Tem que sair.

FCS: ... mesmo que seja voltando atrás!

RH: Mesmo. Aí, eu comecei de novo, escrevi pra coro e orquestra, partitura e voltando pro teatro e mandava ali, e outro, e outro e outro e não parei.

FCS: ... aí você já estava escrevendo lá no sertão da Bahia.

RH: Eu já estava morando lá e outra coisa: quando eu estava no sertão da Bahia o pessoal ficou comentando, o Rufo largou a música. Num larguei não, continuo compondo. Compor é uma coisa que eu poderia fazer em qualquer lugar do mundo, é uma coisa que ta comigo.

FCS: Como é compor longe dos instrumentos e dos instrumentistas?

RH: Os instrumentos o instrumentista o meio e tudo isso é uma matéria, um material que você usa como veículo. É isso. Você mesmo é veículo, mas veículo das idéias, o outro é o veículo da finalidade das idéias. Porque não tem idéia sem finalidade, não

existe isso, não é? Ninguém teria uma idéia se não tem uma finalidade. Então o meio ambiente, a orquestra, o músico e tudo aquilo que forma é o veículo da finalidade. E a finalidade é o semelhante, o público, quem que ouve, quem precisa ouvir, quem tem que ouvir. E a pretensão não tem que haver. A aspiração, que é outra coisa, deve ser para que sirva para esse semelhante isso que eu faço. Porque isso me dá sentido para a vida, se não serve não me dá sentido para a vida, porque não tem finalidade. Então tem que servir pro outro, tem que servir pra alguma coisa. Alguma coisa ele tem que tirar daquilo que eu faço, senão pra mim não tem sentido. E isso é bem diferente de dizer, eu quero sucesso, eu quero aplauso, eu quero dinheiro. É bem diferente, a mim não interessa, se vai ter lucro ou não. Fama ou não. A mim interessa se vai servir ou não vai servir. Se servir, o que vier ta bom pra mim. Se não serve o que vier, não ta bom pra mim. Pode vir o que vier não ta bom pra mim. Então, posso dizer que estou definido. Se toda essa experiência não me levasse a me definir, eu seria um idiota.

FCS: Rufo você poderia nos falar sobre sua fase minimalista e como ela surgiu em sua vida?

RH: Eu poderia falar algo sobre a minha relação com essa técnica, que seria uma técnica entre as tantas técnicas de composição, desenvolvidas no século XX. O século XX foi assim, um século extremamente cheio de idéias, algumas fantásticas, algumas terrivelmente inúteis. Esse filósofo argentino, de tango, Henrique Santos de Secco, ele disse “século XX, *cambalache*, problemático e febril” , quem não chora não mama, esse *cambalache* você sabe o que é? É Bagunça. Esse século é uma bagunça, houve de tudo. Existem mil coisas. Eu passei 2 anos pesquisando, fazendo música com ruídos. Com barulho, com ruídos mesmo. Às vezes saíamos com um gravador e entrávamos numa fábrica, num prédio em construção e gravávamos a furadeira, o grito do capataz e tudo que era ruído, ficamos lá elaborando aquilo, montando 4 pistas, um ruído aqui, combinando com outro e então a gente fazia coisas incríveis. Tudo se fez. Mas, de tudo isso tem que haver um processo. Um processo que vai decantando, fazendo uma espécie de triagem. Você vai decantando através

da sua própria sensibilidade, percepção da realidade, da intuição, da sua própria consciência, digamos. Consciência do que está fazendo, do que quer fazer ou da direção pra onde as coisas andam. E às vezes a tua consciência te diz que as coisas estão andando contra. Contra o vento. A coisa ta indo pro sul, não, é pro norte. E não adianta, consciência é consciência, você não discute com ela. Essas coisas, você começa a prestar atenção e rever tudo. Isto, qual o significado disto, de onde se originou isto? E aquilo de onde se originou? 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. Alguma

coisa há ali. Aí eu comecei a olhar pro Minimalismo de outra forma. Aí você diz, claro, como todos tínhamos Música Atonal e Serial por mais Serial e Serialismo Integral e toda coisa que se atribua a isso, porque se escreveu muita literatura sobre isso e se ouviu muito pouca música, entende? E daí se saiu o quê? Sim, saíram obras primas. Mas saiu muita porcaria, muita coisa sem profundidade, sem conteúdo, sem verdade nenhuma. Só porque tinha todo esse embasamento teórico que a coisa ia ser verdade? Não, a verdade não está nas palavras não. A verdade está no ato. Então havia uma confusão e eu estava vendo essa confusão. Então tem que rever isso. Isto (o Minimalismo) pra mim tem uma origem também, mas tem uma outra origem, uma origem que vem do outro lado que me pega, então eu não nego isso, porque se não tiver origem não dá, Weber compôs a Cantata Opus 28 que é uma obra-prima. Você ouve aquilo e não tem como você não se arrepiar. Então, no Minimalismo, também, tem muita gente que diz “ah é repetir, então vamos repetir”. Mas repetição vazia é uma coisa, e com sentido é outra. Com profundidade é uma coisa, com superficialidade é outra. Com verdade é uma coisa, com artifício é outra. Você com artifício engana. Pode, tranquilamente. Então são reflexões que são indispensáveis ao artista, para se fazer continuamente. Não uma vez na vida, mas se é possível, todos os dias. Reflexões. Então isso me leva a dizer, ah, espera aí, Minimalismo eu passei por ele, eu vivi ele e ele não foi inventando por Hiller lá nos EUA. Agora, se eu te digo que quando ouço alguma obra minimalista, por exemplo, no caso de John Cage que foi pra lá, mas também ele foi pra música indígena. E você nota que John Cage fazendo minimalismo é outra coisa. Ele conseguiu driblar o artificialismo, o artifício, e ele vai ao conteúdo, ele vai buscar isso, é uma coisa, tá lá, ele foi buscar nessa fonte. Se há uma cabeça que pensou música no século XX, John Cage é essa cabeça, principalmente. Então o que salva a música no século XX é isso, porque muita gente viveu perdida e continua perdida.

FCS: Você uniu essa experiência de estar lá no planalto boliviano e ouvir essas repetições, da memória ancestral. E você fala do John Cage. Você teve influência do John Cage?

RH: Acho que quando conheci o trabalho de John Cage e li as coisas que ele tinha escrito, já era em um momento posterior à minha reflexão. Apenas eu tive umas constatações. Aquela coisa que você lê e diz: puxa, esse cara está falando pra mim. Antes de eu ler ele já falou pra mim. Você fez tanta reflexão e o cara foi lá com aquela que você fez. Ora, vivemos no mundo da hegemonia. Comunicação é uma hegemonia, informação. Então tem coisa que chega muito antes de outras. Eu posso ser absolutamente desconhecido. Mas não quer dizer que eu não tenha chegado antes de muita gente conhecido. E isso acontece muito, sempre aconteceu isso. O mundo se rege por hegemonia. Aquilo que tem mais poder, mais força, ele impõe o tempo, o calendário pra você.

FCS: Rufo você poderia nos falar de como surgiu a idéia de delinear a evolução do tango no Concerto Dos Pampas Sul e como você utiliza estes aspectos históricos na obra?

RH: Há uma coisa que tem a ver com a forma musical que está baseada na origem das coisas e que tem origem nesse movimento. E isso é histórico, a própria noção de música que a gente tem, mesmo que seja elementar e intuitiva, ela tem esse sentido das coisas do passado, do presente e do futuro. A música é o reflexo da vida. E dessa forma, quando eu penso numa obra, numa idéia musical, por exemplo, eu penso já na estrutura e no desenvolvimento dela. Onde é que ela se origina? No caso do Concerto, por ser uma forma de grande desenvolvimento. Não é uma peça, uma pequena idéia ou uma suíte. Não, é uma obra de desenvolvimento, de envergadura. Aí, principalmente nesse caso, ouvi muito, me atraiu muito essa idéia de que ela estivesse baseada na origem da história da música que eu tive muita vivência, que foi o tango. Praticamente, eu trabalhei o folclore quando criança, o regional, mas para me profissionalizar na música popular na época, na década de 40, 50, me profissionalizei muito cedo, com o tango, como profissional de uma orquestra de tango. Então a minha vivência no tango é grande porque fui com isso dos 14 até os 25 anos, em que saí de Buenos Aires, talvez 24, eu vivi o tango 24 horas por dia. Vivía muito o tango. Isso ficou muito fundo na minha formação musical, na minha personalidade musical.

Isso não desaparece quando você estuda harmonia e contraponto, quando você analisa o Romantismo, o Barroco, o Classicismo ou o Impressionismo ou quando você entra no Atonalismo e Serialismo, no Serialismo Integral. É conhecimento, mas isso não faz a tua personalidade, isso faz o seu conhecimento. A tua bagagem. A personalidade é uma coisa que vem com a natureza da gente. Com a tua origem, com a tua geografia. Com aquilo que você é realmente. Não com aquilo que os outros fazem de você. São duas coisas diferentes. Então, é natural, quando eu penso numa obra, é natural que ela está inspirada nisso ou naquilo, motivada por esse ou aquele fato musical, ou filosófico, e ela se resolve assim. Se for uma obra de grande envergadura, você vai buscar uma idéia mais ampla que seria a história. Aí eu penso: como que eu entro em contato com o tango? Com suas manifestações rurais, que já tinham inclusive, um centro histórico do *estilo pampiano*. Isso é a primeira música argentina rural. Folclore popular rural. Não existiam cidades, metrópoles, então, a primeira cultura argentina musical é rural. Não existia urbana. E ela vai alimentando aos poucos o urbano, ela vai chegando às cidades. Então quando se forma uma cultura musical na cidade de Buenos Aires, ela se forma um pouco, com influência da Europa, um pouco com influência da colônia que já tinha 500 anos. É um processo, porque aí vem misturar a escala indígena com os intervalos da escala ocidental, diatônica, pentatônica, ali vem num *estilo pampiano* pra isso. Tanto é que morreu um modo que todo Payador usava, como aqui no modo nordestino todo repentista usa. Esse modo se chamava Estilo.

FCS: Há também influência dos ritmos africanos?

RH: Não. Ainda não. Estou falando de muito antes dos escravos. Estou falando da Argentina, desses países da América do Sul, descobertos e colonizados. De uma coisa que se processou 200, 300 anos antes, ali. Para chegar ao século XIX, onde começa a existir a vida urbana. Os reinados, vice-reinados, formando aquela cortê e começaram a se formar as capitais. Os centros urbanos. E ali começa a se produzir uma cultura urbana. Que é fortemente produzida diretamente da Europa. Dançava-se *Polka*, dançava-se Valsa, tudo isso vinha da Europa. Das cidades maiores, mas no

campo tinha 200 anos de processo e já se dançava o *Malambo*, se dançava coisa que tinha mais influência indígena, era tanto indígena quanto espanhola. *Criollo*, *Gaúcho*, já tinham sua dança, sua cultura, história, sua literatura, sua poesia, quando vem a coisa colonial. Então isso apenas se junta e vai penetrando o que você poderia ser. Ah, você é um argentino, pode ser estudado, um intelectual, um músico que estudou no conservatório. Mas é obvio o estilo, ele sabe de onde vem a *Milonga Pampiana*. Dentro disso, quando chega o século XX, já temos a abolição da escravatura, onde o homem africano é livre. Ele pode viver onde ele quer. Mas ele também produz a sua própria cultura. Aí é que começa a influenciar a cultura urbana. A dança urbana Argentina tem a influência africana e se junta com aquela. Por isso que, quando eu começo o 1º movimento não há milonga, não há nada de afro nisso. É *estilo Pampiano*. É uma coisa mais próxima do modal, de um tonal mais modal assim. Você fala que é estilo. Aquela coisa sentimental, destendida, reflexiva, meditativa, filosófica. Do pampa, da planície, do infinito, do que é imenso. Nostálgico...

FCS: O 1º Movimento se refere à história do tango?

RH: Exatamente. Eu aponto na partitura pro motivo, pro tipo de ritmo, uma frase, um unísono, um agudo, que aponta pro giro melódico do tango e o ritmo apontando para o futuro. Ele volta a desaparecer e volta o calmo, o destendido, o reflexivo, o profundo. E termina assim. Termina com harmônicos no contrabaixo, com acorde sustentado no bandoneon, na orquestra e tal, no violino. Aquele pampa como se fosse no fim do dia. E o horizonte fica vermelho, sangue. O pôr do sol do Pampa é vermelho, cor de sangue. Tem uma poesia do norte argentino, do folclore argentino, do vaqueiro, do tropeiro, que viajava (começa a cantar uma cantiga em espanhol). O vaqueiro que toca gado pro patrão e ele defronte o pôr do sol, como se fosse degolar, correr muito sangue. A cara do sol e o vermelho, por debaixo do sol. Que imagem! Essa poesia é muito mais indígena do que espanhola. Isso é o Pampa. Eu tento ser descritivo do Pampa, porque não ser descritivo? Eu não vejo a história da música parcelada. Eu to aqui não to lá... Eu sou músico, toda a história da música está em mim. Não só a passada como se tiver, a futura. Então, não tem a hora de ser

romântico, de ser barroco, se for descritivo, atonal, serialismo, aleatório pra mim isso é natural, conheço tudo isso, vivi tudo isso, sou tudo isso. Não separo nada, não corto nada, não julgo nada. Não me interessa o que é superior, o que é inferior. Pra mim a música tem outra função. Mais uma função psicoterapêutica, perto da boa saúde, da boa qualidade de vida. Do planeta. Não é só do ser humano. Do planeta. O planeta, por causa dos harmônicos, os maias acreditavam nisso. São frequências. Nós somos filhos de frequências. Então somos feitos por harmônicos também (risos). Eu vejo a música por aí. É muito mais amplo. Não vejo a música ocidental, africana, não sei o quê, argentina, brasileira, sem separar. Eu não separo nada. A música é uma coisa só. Mas é muito grande. Muito maior do que todos os gêneros da música juntos. Ela a música é maior ainda. Então qualquer coisa que eu fosse imaginar e querer determinar qualquer conceito sobre a música, não passaria de pretensão. Aos 71 anos, é assim como eu entendo a música, lido com ela. Isso é que causa as idéias, elas vão pro papel, no papel também, elas não são música. Pra mim a música só quando alguém toca, aí ela vai existir. E quando alguém ouve, aí ela se completa. Antes, nada feito. No papel ela não significa nada. É uma experiência pessoal minha e não passa disso. Como qualquer outra. É um momento, uma necessidade intrínseca minha, pessoal. Mas isso não determina a realidade da música. Determina a minha realidade. A realidade da música é mais sábia do que eu. E ela só vai se configurar quando se completar o processo. Eu componho, alguém toca, alguém ouve. Acontece alguma coisa comigo? Sim. Acontece alguma coisa com quem toca? Sim. Acontece alguma coisa com quem ouve? Sim. completou! Se acontecer comigo e não acontecer com o que toca, então há um buraco. Se acontecer comigo e com o outro, mas não acontecer com o público, há um buraco. Se acontecer com você que toca e com o público mas não acontecer comigo, nada feito.

FCS: Você usa alguns motivos rítmicos e melódicos na obra que já apontam para o futuro do tango. Eu gostaria que você comentasse mais sobre esses detalhes de sua composição para exemplificar a história do tango? Como que esses motivos melódicos ou rítmicos, que você diz apontar para o futuro do

tango, estão apresentados no Primeiro Movimento? O motivo da obra é o *estilo pampiano*? E este estilo é precursor do tango?

RH: Sim, formalmente, eu uso o tempo lento. Distendido. As vozes independentes tanto na orquestra, como no trio solista, sempre trabalhando vozes distendidas, longas. O *estilo pampiano* me permite que a música que eu faço para orquestra seja assim. E que o motivo central dele, o tema, seja evocativo disso. E um pequeno estribilho (cantarola). Isso era pra mudar o assunto, pra mudar o caráter do tom, o payador, o improvisador. E eu conservo esses motivos evocativos como ponte para avançar para outro tipo de textura harmônica. Mas sempre produzindo algumas novidades, algumas modificações, uma evolução. Continuamente evoluindo. E dentro dessas evoluções, em certo momento, elas saem desse contexto e apontam pra alguma coisa que vai vir depois, e que nem vai vir nesse movimento. Vai vir no 2º ou 3º movimento. Então é nesse sentido que acontece, como forma de ponte, que em algum momento se quebre um pouco essa monotonia da voz, da textura contrapontística meio parada, lenta, distendida. E que se articule esse tipo de motivo (simula a orquestra). Que se anuncie alguma coisa que vem e ele pára por aí. Tanto assim que, nem como nas outras vezes, onde os 3 solistas sempre estão contrapontando, dessa vez eles trabalham com isso. Pra reforçar essa lembrança que ela vai aparecer, possivelmente, declaradamente no 3º movimento. Então é dessa forma que eu trabalho o caráter da obra, fundamental, num tratamento da textura harmônica e das sonoridades que se vão formando com planos diferentes. Outra coisa, que é importante nesse movimento (1º) para firmar o caráter quase que descritivo, esse caráter do parado, do pampa, do infinito, do monótono, é que, eu trabalho texturas e trabalho timbres que ali desempenham papel mais importante do que a harmonia. A coisa tímbrica. A própria monotonia de algum processo de repetição que eu te falava que estava associado ao Minimalismo. O princípio da repetição quando ele cria um determinado tempo, timing. Alguns ignorantes pensam que é falta de opção... Não. Se eu quisesse mudar durante 2 horas cada compasso eu tenho repertório suficiente pra isso. Quando uso a repetição é porque eu quero criar a monotonia.

FCS: Eu pude observar na obra, que uma das características é o motivo rítmico em arsis. Essa característica do *estilo pampiano* é que vai se consolidar no tango?

RH: Sim, sempre o motivo clássico pampiano (cantarola). Ele mantém quase que em anacruse até resolver com o refrão.

FCS: Os *payadores* são cantores do povo, vindos do folclore. Mas me parece que eles recebem uma outra conotação, quando no final do século XIX início do século XX surgem como músicos de bordel. Eles abandonam o campo e vêm para os grandes centros urbanos?

RH: Não.

FCS: Não! Eles tocavam em bordel ou não houve isso?

RH: Não. Borges (Jorge Luís Borges, escritor argentino) é quem disse isso. Os *gauchos*, de onde surgem os *payadores* são homens que desconfiam da cidade. Tanto assim é que quando eles vinham em tropas, entregar num matadouro por exemplo, eles não se hospedavam. Não. Eles preferiam se alojar na beira dos currais, onde faziam o fogo deles, o churrasco, o mate. Dormiam no chão mesmo, no relento. Coberto com uma manta. Porque eles não entravam na cidade. Porque a cultura rural, ela, sempre desconfiou da urbana. A cultura rural foi assimilada por compositores e homens urbanos cultos, eles se influenciaram *do payador*. E começou a construir as letras falando de assuntos que o payador improvisava como por exemplo um fato que tinha acontecido, que poderia ter terminado nalguma coisa trágica. Mas o que era o payador eram como os trovadores medievais. Ele afinava o seu tom no violão, para ele era a *Viuela* ainda. Um tipo de guitarra espanhola. E fazia aquela introdução e depois ele improvisava um fato que tinha acontecido. Ele narrava o fato.

FCS: Então, Borges tomou o termo *payador* para classificar alguns músicos que tocavam em bordéis? Em festas para divertir as pessoas?

RH: Não, mas aí já existia o Buenos Aires urbano. Os bordéis, os lugares grandes tinham uma periferia. A periferia era o limite, a fronteira entre o rural e o urbano. Então há uma coisa fronteira entre esse ambiente, que talvez o espanhol o frequentasse e o influenciasse, e esses e o afro, a dança. O espanhol não tem nada a ver com dança. Ele é poesia, é literatura é cordel. Dança já tinha outra função. Isto (poesia, literatura) tem a função de refletir, de filosofar. Dança tem a função de divertir, de distrair, do sensual, da sensualidade, do sexo, da sexualidade. Tudo isso está na coisa da dança ao invés da coisa da poesia. Então essa *Milonga* que quando se fala de bordel, essa nasceu no bordel, essa é a *Milonga*, não é o estilo. O estilo é rural. A *Milonga* tem sua origem dos subúrbios, dos bordéis e da influência afro. Ela se torna a música da periferia e desses lugares que estavam na periferia. Isso não existia no centro de Buenos Aires. Tinha que ter na periferia, bordéis, esse tipo de coisa. Poderia haver prostituição (em Buenos Aires) mas era outra categoria.

FCS: Então essa conotação de *payador* para esses músicos ela é errônea?

RH: Não é muito real. Ela é fronteira. Não é alheia mas também não é apropriada. tanto assim, que por algumas décadas isso se desenvolve como dança. E não se ouve falar que essas melodias tivessem letras. Depois em algumas se colocou letras. O tango-canção que vem com Gardel (Carlos Gardel , cantor de tango argentino) , esse sim, tinha influência do Payador. O tango-canção, a poesia, a letra, esses vêm de lá. A primeira fase de Gardel tem muito do *estilo pampiano* (cantarola). E o acompanhamento do violão vinha dali, dessa linha, e isso vai se desenvolver. Mas veja bem que já é um artista urbano culto. De uma vivência mais informada, mais europeizada.

FCS: Falam que o tango-canção recebe influência da romança francesa. Mas o *estilo pampiano* também é um grande influenciador desse tango-canção?

RH: É o lado local que influencia a Canção. Por isso eu trato mais o aspecto da música argentina, como dança. Eu não entro pela canção. Eu acho que há uma bifurcação.

FCS: Então os aspectos históricos que você usa, são elementos que vão aparecer nos próximos movimentos e que, vão identificar o gênero tango?

RH: Sim. Tanto assim que, por exemplo, no 2º movimento você já pode identificar no ritmo e no corpo melódico a *Milonga*, inclusive porque eu acrescento uma percussão, um atabaque. Então ali já entra mesmo o que eu chamo de dança urbana, a origem da dança urbana. E o tratamento intervalar eu trato com a maior liberdade. O tipo de escala que eu uso, o tipo de relação intervalar, harmônica, se usa a imitação, o contraponto. Tudo enfim, mas o caráter da música está bem claro. Centrado nisso. No 3º movimento me interessa delinear mais, apesar de o desenvolvimento não ser algum tango, mas sim um movimento de Concerto, fica mais claro ritmicamente a construção das frases e a forma de trabalhar esses aspectos rítmicos da coisa... Que se torna mais claro do que quando eu estou me virando com o tango. É que vai caminhando pra ali e que se delinea o 3º movimento. Tanto quanto o 4º movimento começa se afastando disso. Ele começa a se trair e a se soltar daquelas referências que me guiaram até ali.

FCS: No Primeiro Movimento a tessitura é homofônica?

RH: É. Eu diria que é mais o tipo de homofonia em movimento. Eu gosto muito da possibilidade de fusão entre a polifonia e a homofonia. Onde uma coisa se move e desemboca numa determinada harmonia, numa determinada textura daquilo que você segura, pára, detêm, retêm, é óbvio que é homofônico aquilo. No entanto a coisa está em movimento.

FCS: Mas isso é característico do *estilo pampiano* que você quer demonstrar.

Rh: Exatamente.

Anexo 2

**Edição eletrônica da grade do *Concerto Dos Pampas Sul*
(Primeiro Movimento)**

Concerto Dos Pampas Sul

Andante Più Moderato

Rufo Herrera

♩ = 60

Musical score for the first system of 'Concerto Dos Pampas Sul'. The score includes staves for Bandoneón, Contrabaixo Solo, Violão, Violino I, Violino II, Violino III, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo is 'Andante Più Moderato' with a metronome marking of ♩ = 60. The Bandoneón part is mostly silent. The Contrabaixo Solo part features a melodic line with 'Pizz' (pizzicato) and '(m.o)' (more o) markings. The Violão part has a rhythmic accompaniment. The string parts (Violino I, II, III, Viola, Violoncelo, Contrabaixo) play a sustained harmonic accompaniment with 'C'sord.' (Crescendo) markings.

©Santos

Musical score for the second system of 'Concerto Dos Pampas Sul'. The score includes staves for Bandoneón, S.Cb., OSSiá, Ac. Gtr., Vln. I, Vln. II 1, Vln. II 2, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo is 'Andante Più Moderato'. The Bandoneón part is marked 'Più cantabile' and features a melodic line with 'p' (piano) dynamics. The S.Cb. part has 'Arco' (arco) markings. The OSSiá part has a rhythmic accompaniment. The Ac. Gtr. part has a rhythmic accompaniment. The Vln. I, II 1, and II 2 parts have 'C'sord.' (Crescendo) and 'T'sord.' (Tutti) markings. The Vla. and Vc. parts have 'Pizz' (pizzicato) markings. The Cb. part has 'T'sord.' (Tutti) markings. A rehearsal mark 'A' is placed above the Bandoneón staff at the beginning of the system.

B

Bandonon
S.Cb.
Ac.Gtr.
Vln. I
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla.
Vc.
Cb.

C

Bandonon
S.Cb.
Ac.Gtr.
Vln. I
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla.
Vc.
Cb.

Musical score for page 5, measures 33-40. The score is for a full orchestra and includes the following instruments: Bandoneón, S.Cb., Ac.Gtr., Vln. I, Vln. II 1, Vln. II 2, Vla., Vc., and Cb. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, across all instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each instrument.

D

Musical score for page 6, measures 41-48. The score continues from page 5 and includes the same instruments: Bandoneón, S.Cb., Ac.Gtr., Vln. I, Vln. II 1, Vln. II 2, Vla., Vc., and Cb. The music continues with complex rhythmic patterns and includes a 'D' marking above the staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each instrument.

Musical score for page 7, measures 49-56. The score includes parts for Bandoneon, S.Cb., Ac.Gtr., Vln. I, Vln. II 1, Vln. II 2, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#). The Bandoneon part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The strings play sustained notes with some movement. Dynamics include *p*, *mf*, and *mf^s*.

Musical score for page 8, measures 57-64. The score includes parts for Bandoneon, S.Cb., Ac.Gtr., Vln. I, Vln. II 1, Vln. II 2, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#). A section marked 'E' begins at measure 61. The Bandoneon part has a dynamic of *f* in measure 57, then *mp* in measure 61. The strings play sustained notes with some movement. Dynamics include *f*, *mp*, and *p*. A performance instruction *p. sempre e più stac.* is present in the Viola part.

F

Musical score for measures 65-72. The score includes parts for Bandonon, S.Cb., Ac.Gtr., Vln. I, Vln. II 1, Vln. II 2, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Bandonon part features a melodic line with triplets and accents. The S.Cb. part has a bass line with triplets and accents. The Ac.Gtr. part has a rhythmic accompaniment with triplets and accents. The Vln. I, II 1, and II 2 parts have a melodic line with accents. The Vla., Vc., and Cb. parts have a bass line with accents. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and performance instructions like *Piu staccato* and *Pizz*.

Musical score for measures 73-79. The score includes parts for Bandonon, S.Cb., Ac.Gtr., Vln. I, Vln. II 1, Vln. II 2, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Bandonon part features a melodic line with accents and performance instructions like *Pizz* and *Arco*. The S.Cb. part has a bass line with accents and performance instructions like *Pizz* and *Arco*. The Ac.Gtr. part has a rhythmic accompaniment with accents. The Vln. I, II 1, and II 2 parts are mostly silent. The Vla., Vc., and Cb. parts have a bass line with accents. The score includes dynamic markings such as *mp*.

G

81
Bandonion
S.Cb.
Ac.Gtr.
Vln. I
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla.
Vc.
Cb.

H

89
Bandonion
S.Cb.
Ac.Gtr.
Vln. I
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla.
Vc.
Cb.

Cadenza
(o solista poderá optar pela improvisação)

Bandoneón

S.Cb.

Ac.Gtr.

Vln. I

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla.

Vc.

Cb.

a piacere

Cadenza Bandoneon

Bandoneón

S.Cb.

Ac.Gtr.

Vln. I

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla.

Vc.

Cb.

cola parte

cola parte

cola parte

cola parte

115 **K**

Bandonon

S.Cb.

Ac.Gtr.

Vln. I

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf *f* *mp*

124 **L**

Bandonon

S.Cb.

Ac.Gtr.

Vln. I

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf *pp*

Cadenza Contrabaixo (o solista poderá optar pela improvisação)

col legno percutindo de mão esq. col legno Più staccato

Strap Pizz

Musical score for page 21, measures 139-144. The score is arranged for the following instruments: Bandonion, S.Cb., Ac. Gtr., Vln. I, Vln. II 1, Vln. II 2, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "dim." and "Pizz".

Measures 139-144:

- Bandonion:** Measures 139-142 are mostly rests. Measures 143-144 have a few notes with slurs.
- S.Cb.:** Measures 139-144 feature a melodic line with slurs and accents.
- Ac. Gtr.:** Measures 139-144 feature a rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- Vln. I, Vln. II 1, Vln. II 2:** Measures 139-144 feature a rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- Vla.:** Measures 139-144 feature a melodic line with slurs and accents.
- Vc.:** Measures 139-144 feature a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamic markings include "dim." and "Pizz".
- Cb.:** Measures 139-144 feature a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamic markings include "dim." and "Pizz".

Anexo 3

Edição eletrônica da parte do contrabaixo solo.

Concerto Dos Pampas Sul

Contrabaixo Solo

Rufo Herrera

Andante Più Moderato
semínima = 60/72

Pizz

5 (m.e) Arco

c.9 e 10 ossia 8ª abaixo

11

17

23 8

35

40

45

49

52 rit.

Concerto Dos Pampas Sul

56 ^{8^{va}} 6 *mf* *Piu staccato*

66 ^{8^{va}} II I

70 ^{8^{va}} I³ 3 3 II³

75 Pizz Arco V Pizz Arco I II III

80 II *rit.*

85 *orquestra* **11** **3** **Cadenza Bandoneon**

102 *orquestra* **9** **6** **Cadenza Violão** *orquestra* **7**

126 *mf*

Concerto Dos Pampas Sul

Cadenza Contrabaixo

(o solista poderá optar pela improvisação)

127

Strap

col legno

percutando c/ mão esq.

Pizz

Arco

Più staccato

**A Tempo
Tranquilo**

128

Pizz

II

I

II I

mf

130

132

134

Pizz

II

I

136

II

I

138

rit. -----

I

II -----

142

Anexo 4

Cópia do manuscrito autógrafo



