

Revisão e digitação de *Desterro – Noite*, para violão solo, de Maria Ignez Cruz Mello¹

Bruno Madeira²

Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

Resumo: O artigo apresenta o processo de revisão e digitação do primeiro movimento de *Desterro*, a única peça para violão solo escrita pela compositora Maria Ignez Cruz Mello (1962-2008). É traçada uma breve biografia da compositora, levantada a bibliografia que embasa as decisões de revisão e digitação e são descritos os procedimentos realizados na peça em questão. Anexadas ao artigo constam a edição consultada e a edição revisada e digitada, esta última sendo o produto final da pesquisa.

Palavras-chave: repertório de violão, violão solo, revisão e digitação ao violão, Maria Ignez Cruz Mello.

¹ *Revision and fingering of Desterro - Noite, for solo guitar, by Maria Ignez Cruz Mello*. Submetido em: 17/04/2018. Aprovado em: 07/11/2018

² Premiado nos maiores concursos de violão do Brasil, o violonista Bruno Madeira vem se destacando como solista, professor e pesquisador. Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas, Bruno se apresentou em diversos festivais, salas e séries de concerto do Brasil, Argentina, Alemanha, Equador, República Tcheca, Eslováquia e Áustria. Atualmente é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina, sendo regularmente convidado para realizar masterclasses em universidades, conservatórios e festivais. E-mail: madeirabruno@gmail.com

Abstract: The article presents the process of revisioning and fingering the first movement of *Desterro*, the only piece for solo guitar written by the composer Maria Ignez Cruz Mello (1962-2008). A brief biography of the composer is drawn up, the bibliography that bases the revision and fingering decisions is presented, and the procedures made in the piece are described. Attached to the article are the consulted and the revised and fingered edition, the latter being the final product of this research.

Keywords: guitar repertoire, classical guitar, guitar revision and fingering, Maria Ignez Cruz Mello.

* * *

Desterro é uma peça para violão solo, em dois movimentos (Noite e Dia), composta em novembro de 2003 pela compositora Maria Ignez Cruz Mello (1962-2008). Trata-se de sua única composição para o instrumento, selecionada para apresentação na XVI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro, em 2005. Na ocasião, o violonista Paulo Pedrassoli fez a estreia da peça, que passou onze anos sem ter sido tocada. Seu resgate foi feito pelo violonista Benedikt Mensing em 2016, que a inclui frequentemente no programa de seus recitais.

Desterro não teve uma edição publicada comercialmente e os manuscritos se perderam. A edição disponível e aqui apresentada nos anexos foi disponibilizada por Mensing, que a obteve a partir do contato com Acácio Piedade, compositor e professor da Universidade Estadual de Santa Catarina, companheiro de Mello por muitos anos. Essa edição foi fruto do trabalho da compositora com o violonista Luiz Mantovani, que apesar de não estar citado, colaborou principalmente no segundo movimento.

O nome da peça remete à cidade de Florianópolis, capital do estado de Santa Catarina. Segundo Campos (2009: 81), a ilha recebeu diversos nomes desde sua fundação:

Data	Descrição
1651/1673	É fundada a Póvoa de Santa Catarina
1726	O povoado é elevado à categoria de Vila com o nome de Freguesia Nossa Senhora
1823	Desterro é catalogado como cidade
1894	Forças comandadas por Floriano Peixoto impõem a alteração do nome Desterro

Quadro 1 – Nomes históricos da atual cidade de Florianópolis (CAMPOS, 2009).

Portanto, consideramos que Desterro é relacionado ao nome oficial da ilha no período entre 1726 e 1893. Os títulos dos movimentos da peça de Mello, *Noite e Dia*, evocam o contraste da natureza e os diferentes momentos no cenário da ilha.

O presente artigo se justifica por trazer à tona uma composição praticamente desconhecida, mas com qualidades composicionais que merecem destaque. A detalhada construção polifônica é uma das características marcantes da peça, sobretudo os trechos a duas ou três vozes nos compassos 5-6, 12, 18, 24-25 e 26-27³. O primeiro e o último dos trechos citados apresenta amplo uso de cromatismo. A utilização da escala hexafônica chama a atenção no compasso 15 (repetido no 48), também pelo paralelismo ascendente em sextas menores e trítonos. No compasso 52, a voz superior apresenta uma linha descendente também na escala hexafônica, porém em sua segunda transposição. Adicionalmente, nesse trecho a voz inferior apresenta uma movimentação em sua maior parte paralela usando apenas notas naturais, o que gera um resultado polimodal. Por fim, destaca-se o uso de alternâncias entre duas notas como material temático ou de acompanhamento, presente na linha superior dos compassos 7-8, 26-27, 44-45 e 53, na intermediária dos compassos 13-14, 16-17, 22-23, 34-35, e na inferior dos compassos 28-32.

1. BIOGRAFIA

Maria Ignez Cruz Mello nasceu em 1962, começando ainda criança a tocar piano e a compor. Entre 1969 e 1979 foi bolsista do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, tendo se formado no curso de piano com a professora Marilena Guimarães Vianna. Na década de 1970 foi premiada quatro vezes com o Troféu Bach, prêmio de composição do Centro de Pesquisas Físicas, Biológicas e Musicais de São Paulo.

Foi regente do Coral da Secretaria Estadual da Justiça de São Paulo entre 1980 e 1981 e participou da classe de regência do professor Henrique Gregori no Festival de Inverno de Campos do Jordão em 1981. Em 1986 estudou composição de música eletrônica e eletroacústica com Conrado Silva.

Formou-se bacharela em Composição na Universidade Estadual de Campinas em 1986, tendo estudado com José Antônio de Almeida Prado e Levy Dammiano Cozzella. Viveu na Alemanha e Áustria entre os anos de 1987 e 1989, tocando em diversos grupos de música popular e jazz, estudando alemão e

³ Os números de compasso se referem à edição revisada, publicada como Anexo 2.

Musicologia na Universidade de Colônia. Em 1990 regressa ao Brasil, trabalhando na cidade de São Paulo como produtora cultural, como integrante do Madrigal Psychophármakon e abrindo a escola de música Casa Dois.

Em 1992, tem com Acácio Piedade sua filha Júlia. Mudou-se para Florianópolis em 1994, obtendo seus diplomas de mestrado (1999) e doutorado (2005) na Universidade Federal de Santa Catarina na área de Antropologia Social, tendo pesquisado a música dos Wauja no Alto Xingu. No ano de 2005 ingressou como professora da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Mello produziu dezenas de artigos científicos e capítulos de livros, tendo especial foco na música e etnologia indígenas, sendo pioneira nos estudos de música e relações de gênero no Brasil. Sua importância nessa área de pesquisa é percebida pelas dedicatórias dos livros *Burst of Breath: New Research on Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America* (HILL; CHAUMEIL, 2011) e *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas* (NOGUEIRA; FONSECA, 2013) e na resenha de Lacerda e Hoffmann (2014) sobre o livro de Hill e Chaumeil.

Em 2007 foi curadora da mostra de arte indígena NAAKAI – a trama ritual na vida Wauja, realizada no Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná (MusA – UFPR).

A produção composicional de Mello abrange:

- Marilena (piano solo) (1970)
- Prelúdio Barroco (piano solo) – Prêmio Troféu Bach 1975(1971)
- Dez clássicos e chorinhos (1975?)⁴
- Prelúdio, op. 3, nº. 3 – Prêmio Troféu Bach 1976 (1976)⁵
- Prelúdio, op. 3, nº. 5 – Prêmio Troféu Bach 1978 (1978)²
- Miniatura (trombone e piano) (1983)
- Nie (orquestra de cordas) (1983)
- Tema com Variações (orquestra) (1984)
- Scherzo (piano solo) (1985)
- O Corvo, poema de Edgar Allan Poe (piano, guitarra elétrica, sintetizador e narrador) (1985)

⁴ Conforme consta no Diário de SP de 22 de outubro de 1975 e no Diário da Noite de 21 de outubro de 1975. Porém, não foram encontradas mais informações sobre essas composições.

⁵ As peças do op. 1 e 2 não foram encontradas, bem como os Prelúdios nº. 1, 2 e 4 do op. 5.

- ABC das almas (coro SATB) (1990)
- Emoção (canção) (1992)
- Pra Valer (canção) (1992)
- Desterro (violão solo) (2003)
- Paisagem arcaica (piano solo) (2004)
- Danças brasileiras – Toada Destoante, Baião Chorado, Valsa alento, Frevo Rasgado, Canto Contido, Batuque Progressivo (piano solo) (2006)

Há ainda canções, arranjos e muitas obras incompletas. Mello faleceu precocemente em 2008, devido a um câncer.

2. INTERAÇÃO COMpositor-INTÉRPRETE

O instrumento principal de Mello foi o piano, sendo *Desterro* a primeira e única peça que escreveu para violão solo. A edição consultada não apresenta nenhuma digitação no primeiro movimento; mas, no segundo, possui digitações detalhadas. Essas digitações foram fruto da colaboração do violonista Luiz Mantovani, com quem Mello trabalhava na Universidade do Estado de Santa Catarina. A peça foi composta em 2003 e estreada em 2005, tendo sido selecionada para apresentação na Bienal de Música Contemporânea da FUNARTE, no Rio de Janeiro. O precoce falecimento de Mello impediu a possível continuidade na produção composicional para violão solo, incentivada pela boa recepção que a peça teve.

A escrita para instrumentos nos quais não se tem proficiência pode gerar trechos cuja fluência é comprometida pelo aspecto técnico do instrumento, ou mesmo seções inexecutáveis. A escrita específica para o violão parece ser ainda mais problemática, tendo escrito Berlioz, no seu tratado de instrumentação: “É quase impossível escrever bem para o violão sem ser capaz de tocá-lo” (BERLIOZ, 1948 [1844]: 145).

Por conta dessa característica, é frequente a colaboração de compositores não-violonistas e intérpretes violonistas. Segundo Domenici, “compositores e intérpretes acumulam experiências distintas no âmbito da educação formal que resultam em percepções e sistemas de valores específicos” (DOMENICI, 2010: 1143). Essas diferentes percepções contribuem para um produto final mais bem resolvido em distintos aspectos. Em seu artigo, a autora discorre sobre a importância da interação compositor-intérprete, ressaltando o processo de troca e seu impacto tanto para a composição, quanto

para a performance.

Andrés Segovia (1893-1987) foi um dos pioneiros nesse tipo de parceria, colaborando com os compositores Manuel Ponce (1882-1948), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Federico Moreno-Torroba (1891-1982) e Alexander Tansman (1897-1986), entre outros, para criar grande parte do repertório violonístico canônico do século XX. Julian Bream (1933-) seguiu essa ideia em sua carreira, tendo trabalhado junto a William Walton (1902-1983), Benjamin Britten (1913-1976), Lennox Berkeley (1903-1989), Toru Takemitsu (1930-1996), entre outros. No Brasil, Turívio Santos (1943-) encomendou e editou peças de Edino Krieger (1928-), José Antônio de Almeida Prado (1943-2010), Marlos Nobre (1939-), Francisco Mignone (1897-1986), Ricardo Tacuchian (1939-), Cláudio Santoro (1919-1989) e Radamés Gnattali (1906-1988), “tendo sido responsável por iniciar a maioria desses compositores no universo do violão” (RODRIGUES, 2018: 18).

O período histórico no qual os compositores e intérpretes citados estão inseridos é uma característica comum. O século XX não marcou o início da colaboração entre compositor e intérprete, mas foi nele em que houve grande interesse nesse tipo de interação. No século anterior, é frequente o trabalho de composição e interpretação serem realizados pela mesma pessoa, como nos casos de Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), Johann Kaspar Mertz (1806-1856), Giulio Regondi (1823-1872) e Francisco Tárrega (1852-1909), entre muitos outros.

Em alguns aspectos, o trabalho de revisão aqui apresentado difere das interações entre compositor e intérprete, por não haver possibilidade de diálogo. Por esse motivo, as ações em relação ao texto musical não procuram descaracterizar o material original, mas torná-lo mais adequado às particularidades técnicas e idiomáticas do violão. Além desse objetivo, espera-se que com a publicação do presente artigo a peça possa ser conhecida e tocada pela comunidade violonística.

3. PROCESSOS DE REVISÃO DE *DESTERRO – NOITE*

A revisão aqui apresentada foi composta por ações de três tipos: inserção, alteração e supressão.

As ações de inserção, marcadas na cor verde na partitura, englobam a adição de acidentes de precaução, de indicações de dinâmica e de andamento, a escrita da ressonância de algumas notas, e a adição de pausas para tornar clara a polifonia do compasso.

Em relação às alterações, constam a substituição de notas naturais por harmônicos, a alteração de

valores rítmicos para deixar clara a polifonia ou hierarquia métrica do trecho, explorar a ressonância de cordas soltas, e em dois casos, a substituição de notas visando a fluência do discurso. As alterações foram marcadas com a cor vermelha.

Por fim, a proposta de supressão de algumas notas internas de acordes colaborou para a fluência do discurso e a exequibilidade técnica. Os acordes dos quais foram suprimidas notas foram destacados em azul.

A fim de melhor organizar o texto, não foram colocados exemplos como figuras, já que as edições se encontram nos anexos.

3.1 INSERÇÕES

Compassos 1, 3, 38 e 40: A ressonância da nota Mi da sexta corda foi prolongada para os compassos 2, 4, 39 e 41, respectivamente, através de uma ligadura.

Compassos 2, 4, 39 e 41: Foram adicionados bequardos de precaução nas notas Fá.

Compassos 13, 15, 17 e 34: Foram adicionadas pausas de semicolcheia nos tempos fortes da linha intermediária, que foi separada da linha inferior para esclarecer a polifonia do trecho.

Compasso 20: Foi adicionado um ponto à nota Mi do segundo tempo para preencher o compasso. Originalmente, constava apenas uma colcheia.

Compasso 54: Foram adicionadas ligaduras abertas em cada semínima pontuada, para que a notação de ressonâncias sobrepostas se mantenha simples.

3.2 ALTERAÇÕES

Compasso 9: Originalmente, a nota intermediária do último acorde do primeiro tempo era um Lá. Substituindo por um Sol, o dedo 2 fica livre para a realização da nota Sol seguinte na linha inferior, colaborando para a fluência do trecho. Harmonicamente, a substituição da nota não gera mudança significativa, pois a nota Sol já estava presente em todos os acordes desde o início do compasso.

Compasso 11: De forma semelhante ao caso do compasso 9, a nota Lá foi substituída pela nota Sol, garantindo fluência ao trecho.

Compassos 11 e 12: As fórmulas de compasso 6/8 e 3/8 foram trocadas por 3/8 e 6/8. Segundo

Madeira (2013), “no século XX, a métrica passa a ser um elemento menos estático [...] e mais suscetível a diferentes tratamentos” (MADEIRA, 2013: 30). Em seguida, há o exemplo de uma peça de Maurício Orosco, no qual a partir da duração das frases, o compositor define a duração do compasso. Os compassos 11 e 12 formam uma pequena variação dos compassos 9 e 10 e tem a função de levar a música para sua próxima seção. As notas Fá e Lá são o segundo tempo do compasso 11 na edição consultada, enquanto as notas Mi e Sol marcam o primeiro tempo de um novo compasso em 3/8. Portanto, a hierarquia métrica sugeriria uma importância maior para estas últimas, que não procede ao se avaliar o todo. O novo corte destaca o início de uma nova ideia nas notas Fá e Lá, como acontece no compasso 10.

Na edição proposta, ao compasso 11 foi atribuída a fórmula de compasso 3/8 pelo contexto rítmico presente desde o início da peça. Entre os compassos 1 e 4, a fórmula de compasso 6/8 sugere, a princípio, a acentuação leve a cada duas semicolcheias, para que a subdivisão ternária de cada tempo apareça. Entre os compassos 5 e 8, é clara a ênfase nas colcheias pontuadas, sugerindo ao violonista a interpretação rítmica de um compasso 12/16. A compositora não optou por mudar a fórmula para 12/16, provavelmente para manter certo nível de ambiguidade e deixar por conta do intérprete a acentuação das subdivisões. Sendo assim, apesar do compasso 11 ser sentido em 6/16, optou-se por manter a base 8.

Compasso 12: O segundo tempo foi escrito em três vezes, ao invés das duas constantes na edição consultada. Assim, as notas da linha superior foram alteradas para colcheias, sendo incluídas pausas na linha intermediária.

Compassos 13, 14, 17 e 34: As notas Lá da linha inferior tiveram seu valor rítmico substituído de semicolcheia para semínima pontuada. Essa alteração é somente gráfica, já que mesmo estando escrita como semicolcheia, o Lá não seria abafado.

Compasso 15: A nota Lá da linha inferior teve seu valor rítmico alterado de semicolcheia para mínima pontuada, para que o trecho tenha mais ressonância.

Compasso 16: A nota Lá da linha inferior foi substituída por um harmônico natural na casa 12 da quinta corda, liberando a mão para uma realização menos exigente do ponto de vista técnico.

Compasso 28: A nota Mi teve seu valor rítmico alterado de semínima pontuada para mínima pontuada, com o mesmo propósito das alterações dos compassos 13, 14, 17 e 34, acima.

Compasso 54: A rítmica das notas do trecho foi alterada para semínimas pontuadas, para completar os valores exigidos pela fórmula de compasso.

3.3 SUPRESSÕES

Compasso 36: O início do compasso apresenta uma alternância entre os acordes de F7M e Em7. Originalmente, os dois acordes eram tétrades completas, que geram disposições de dedos distintas. A mudança de disposição dos dedos aliada à mudança de posição da mão e ao fato de serem semicolcheias acaba por quebrar a fluidez do trecho por motivos técnicos. Isso ocorre porque os acordes apresentam movimento paralelo do ponto de vista musical, não do ponto de vista técnico-instrumental. A solução proposta é a supressão da nota Si do acorde de Em7; com isso, os dedos 1, 3 e 4 permanecem na mesma corda, facilitando a troca de acordes. A omissão da quinta justa não descaracteriza o acorde, pelo intervalo não ter um papel na determinação da sua qualidade. Como o acorde de F7M continua com a tétrede completa, a impressão geral do trecho permanece praticamente inalterada.

Compasso 44: A sequência de semicolcheias em intervalo de segunda maior aparece pela primeira vez como material entre os compassos 27 e 31. Como a digitação sugerida para o trecho envolve a utilização de duas cordas, no c.43 a nota Si obrigatoriamente seria executada na primeira corda, enquanto a nota Lá ficaria na segunda. Com isso, a realização das notas graves Lá e Mi do original ficam comprometidas, por precisarem ser realizadas nas cordas 6 e 5, respectivamente. A supressão sugerida é a da nota Mi da quinta corda, possibilitando a realização da nota Lá na quinta corda solta e liberando os dedos 1 e 4 para a realização das notas agudas.

Compasso 46: Para a execução do acorde de Bb em primeira inversão (segunda semicolcheia do segundo tempo), seria necessária a realização da nota Ré presa na quinta corda, a nota Fá na quarta e a nota Si Bemol na terceira. Alcançar essa disposição de dedos a partir do acorde anterior gera uma quebra no discurso, que seguiria sem fluência também pelas próximas duas semicolcheias. Considerando que a partir da quarta semicolcheia do segundo tempo o trecho já é composto de duas notas em intervalo harmônico, a sugestão é suprimir a nota intermediária dos acordes da segunda e terceira semicolcheia do segundo tempo, mantendo a mesma textura e colaborando para a fluência escalar do trecho.

4. DIGITAÇÃO

O violão é um instrumento rico em se tratando de possibilidades de digitação, já que uma mesma nota pode ser realizada em diferentes cordas. Segundo Koonce, “isso se dá porque a interpretação e

performance musical é amplamente subjetiva, formulada em parte por preferências estéticas individuais e limitadas pelas capacidades físicas individuais” (KOONCE, 1997: 2, tradução nossa)⁶. O intérprete deve levar em consideração diversas características que digitações diferentes apresentam, como possibilidades de timbre, articulação, andamento, dinâmica e vibrato. O contexto estilístico também deve ser levado em consideração, atitude corroborada por Wolff (2001: 1). Isso se dá pelas preferências de músicos de um determinado período histórico às primeiras posições ou a posições mais altas, ao uso de glissandi e ao timbre. Referente ao último aspecto, Fernández escreve: “[...] o universo de cor do violão de Sor, por exemplo, tem pouco em comum com aqueles de Barrios ou Brouwer em *La Espiral Eterna*” (FERNÁNDEZ, 2001: 41, tradução nossa)⁷.

Todos esses fatores são relacionados com a concepção interpretativa que se tem de um determinado trecho, sendo essa relação um consenso entre vários autores (WOLFF, 2001: 3; FERNÁNDEZ, 2001: 11, 40; ALÍPIO, 2010: 13, KOONCE, 1997: 2). Do ponto de vista físico instrumental, digitar uma obra passa invariavelmente pelas possibilidades que o instrumento oferece. Segundo Huron e Berc (2009), o conceito de idiomatismo instrumental está intimamente relacionado às noções de *affordances* e *funktionale Tönung*, termos respectivamente cunhados por James Gibson e Jakob von Uexküll. Nos dois casos, “a ideia é a que um objeto fornece possibilidades de ação latentes e que a percepção de um objeto pode implicar a apreensão de determinadas funções” (HURON; BEREC, 2009: 1-2, tradução nossa)⁸. Gimenes e Manzolli (2006) sintetizam *affordances* como “propriedades físicas e observáveis do objeto, principalmente aquelas que preconizam como este objeto pode ser usado” (GIMENES; MANZOLLI, 2006: 289), e afirmam que:

[...] um determinado trecho musical somente é possível (realizável/tocável) quando se situa dentro dos limites dessa ‘*affordance*’, que, via de regra, ocorre no nível físico das interfaces, ou seja, nos pontos de contato aonde o músico e instrumento se comunicam (teclados, chaves, paletas, baquetas, arcos e mãos, entre outros). (GIMENES; MANZOLLI, 2006, p.289)

⁶ “This is because the interpretation and performance of music is largely subjective, formulated in part by individual aesthetic preferences and bound by individual physical capabilities.” (KOONCE, 1997: 2)

⁷ “[...] so for example the colour universe of Sor’s guitar, has little in common with those of Barrios, or Brouwer in *La espiral eterna*.” (FERNÁNDEZ, 2001: 41)

⁸ “In both cases, the idea is that an object provides latent action possibilities and that the perception of an object may entail the apprehension of certain functions.” (HURON; BEREC, 2009: 1-2)

Não há nenhuma indicação de digitação escrita na edição consultada do primeiro movimento de *Desterro*, somente no segundo. Portanto, todas as indicações da edição revisada são frutos de decisões interpretativas do presente autor. A seguir, serão detalhados algumas dessas decisões, expondo distintas possibilidades e motivos pelos quais foram escolhidas certas digitações em detrimento de outras. Assim como na seção anterior, optou-se por não inserir imagens no texto, devendo ser consultada a edição anexada.

Compassos 1 a 4: A digitação do trecho determina o tipo de sonoridade que virá na peça. Cada nota do arpejo cíclico é realizada em uma corda diferente, gerando grande ressonância do violão.

Compassos 5 e 6: Para que haja o legato na linha superior, com uma sutil sobreposição das notas, cada nota de um par de notas (Fá Sustenido e Sol, Fá Bequadro e Fá Sustenido, por exemplo) foi realizada em uma corda diferente. Isso acarreta em grandes distensões⁹ da mão esquerda, que passa a abranger cinco ou seis casas no compasso 5; porém, conferem uma ressonância particular ao trecho.

Compasso 8: No segundo tempo, o acorde de C#m7(b5) é realizado com três cordas soltas, para que só seja necessário o movimento paralelo do dedo 1. A utilização de cordas soltas confere maior fluência ao trecho.

Compasso 15: A digitação foi pensada para evitar um grande número de traslados, que geraria instabilidade na mão esquerda.

Compassos 19 e 20: Foi priorizada a realização de notas em cordas diferentes para obter um efeito de *campanella*¹⁰. No compasso 19 essa realização não gera dificuldades técnicas, mas para que se mantenha a articulação, no compasso 20 as notas Mi e Fá precisam ser feitas nas cordas 5 e 4, respectivamente. No segundo tempo do compasso, para que se sustente a nota Mi enquanto a nota Lá é ouvida, é necessária uma rápida pestana com o dedo 4. Apesar de ser um procedimento pouco comum, a dificuldade técnica não é demasiada pelo fato da pestana abranger duas cordas e precisar ser sustentada por apenas uma semicolcheia. Exercícios preparatórios para esse tipo de procedimento técnico podem ser encontrados em Madeira e Scarduelli (2013).

Compasso 22: Para que se mantenham as durações de semínimas pontuadas da linha superior, é

⁹ “Qualquer configuração de mão esquerda onde os dedos cobrem mais do que quatro casas.” (CARLEVARO, 1988: 60). No original, “Any left hand configuration where the fingers cover more than four frets.”

¹⁰ “A superposição sonora, como sinos, de notas escalares criadas através do uso otimizado de cordas soltas e da digitação de notas sucessivas em cordas adjacentes.” (YATES *apud* VASCONCELOS, 2002: 94)

sugerida uma pestana no segundo tempo, com uma distensão para que o dedo 4 alcance a nota Fá Sustenido na quinta corda.

Compassos 28 a 32: A ideia de *campanella* permeia a peça desde o início, sendo que nesses compassos é de especial importância para a continuação da concepção sonora. Assim, as notas do acompanhamento de semicolcheias são realizadas sempre em duas cordas, o que gera posições em distensão por conta da melodia em semínimas. Apenas uma vez é necessária a realização das notas de acompanhamento em uma mesma corda (c.31), devendo o intérprete realizar o trecho o mais *legato* possível e controlar a dinâmica da nota Sol para que ela não chame a atenção.

Compassos 44 e 45: Assim como no caso anterior, as notas de acompanhamento em semicolcheias precisam ser realizadas em duas cordas para a manutenção da concepção sonora. No compasso 44, a importância desse tipo de realização é tão alta que sugeri a supressão de uma nota da linha intermediária.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constam como anexos a edição consultada (Anexo 1) e a revisão proposta pelo autor no presente artigo (Anexo 2). *Dia*, o segundo movimento de *Desterro*, está sendo revisado para que possa ter uma publicação semelhante à do presente artigo. Espera-se que com esse trabalho a produção de Mello se torne acessível à comunidade violonística, ampliando o repertório brasileiro para o instrumento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Acácio Piedade, Luiz Mantovani e Benedikt Mensing, pelas valiosas contribuições ao artigo.

REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson. *O processo de digitação para vilão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

BERLIOZ, Hector. *Treatise on Instrumentation: Enlarged and Revised by Richard Strauss*. Tradução de Theodore Front. New York: Kalmus, 1948 [1844].

CAMPOS, Edson Telê. *A expansão urbana na região metropolitana de Florianópolis e a dinâmica da indústria da construção civil*. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

CARLEVARO, Abel. *Guitar Masterclass Volume III: Technique, Analysis and Interpretation of the Guitar Works of Heitor Villa-Lobos – 12 Studies (1929)*. Heidelberg: Chanterelle, 1988.

DOMENICI, Catarina Leite. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: ANAIS DO XX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 10., Florianópolis. Anais... Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p.1142-1147.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Technique - Mechanism - Learning: An investigation into becoming a guitarist*. Columbus: Guitar Heritage, 2001.

KOONCE, Frank. *Left hand movement: a bag full of tricks*. 1997. Disponível em <<https://www.frankkoonce.com/articles/A%20Bag%20of%20Tricks.pdf>>. Acesso em 2 mar. 2018.

GIMENES, Marcelo; MANZOLLI, Jônatas. Técnicas e “affordances” instrumentais: um modelo para a performance e a criação na música contemporânea. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. Anais... Brasília: Universidade de Brasília, 2006. p. 288-293.

HILL, Jonathan; CHAUMEIL, Jean Pierre (Orgs.). *Burst of Breath: New Research on Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska, 2011.

HURON, David; BEREC, Jonathon. Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances. *Empirical Musicology Review*, vol. 4, n. 3, Columbus, p. 103-122, 2009.

LACERDA, Izomar; HOFFMANN, Kaio. Resenha –Jonathan D. Hill & Jean-Pierre Chaumeil (Orgs.). *Burst of Breath: New Research on Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. *Revista de Antropologia*, v. 57, nº. 1, São Paulo, 2014, p. 537-545.

MADEIRA, Bruno. *A obra para violão de Maurício Oroscó: Uma abordagem analítica, interpretativa, técnica e idiomática de peças selecionadas*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2013.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: em estudo sobre a pestana. *Per Musi*, n. 27, Belo Horizonte, 2013, p. 182-188.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Desterro*. Florianópolis: [s.n.], 2003. Partitura.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Orgs.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

RODRIGUES, Fernando Augusto. *Obras brasileiras da Coleção Turibio Santos: Processo de elaboração de uma edição crítica*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2018.

VASCONCELOS, Marcus André Varela. *Recursos Idiomáticos em Scordatura na Criação de Repertório para Violão*. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

Maria Ignez Cruz Mello

Desterro

-noite

-dia

**Peça para
violão solo**

Florianópolis, novembro de 2003

Desterro

- Noite -

♩. = 50
grave

Maria Ignez Cruz Mello

Musical staff 1: Treble clef, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted half notes. The key signature has one sharp (F#). A dynamic marking of *mp* is present below the staff.

Musical staff 2: Treble clef, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted half notes. The key signature has one sharp (F#). A measure rest of 3 is indicated at the beginning.

Musical staff 3: Treble clef, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted half notes. The key signature has one sharp (F#).

Musical staff 4: Treble clef, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted half notes. The key signature has one sharp (F#).

Musical staff 5: Treble clef, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted half notes. A first ending bracket labeled '1.' spans the first two measures. The key signature has one sharp (F#).

11

13

15

mf

17

VII

19

22

36

38

40

42

44

46

48

a tempo

50

52

diminuendo

54

mf

DESTERRO

NOITE

Edição: Bruno Madeira

Maria Ignez Cruz Mello (1962-2008)

Grave ♩ = 35

mp

3

5

7

1. 9

2. 11

13

8

15

8

16

8

mf

18

8

21

8

24

8

cresc.

26

8

28 *expressivo* $\textcircled{3}$
4 4 3 1 $\textcircled{3}$
fp $\textcircled{3}$ $\textcircled{4}$

31 $\textcircled{2}$ 1 1 1 1 0
 $\textcircled{4}$ 4 2 0

33 4 0 4 2 2
3 0 2 3 2 0 1 1 3 3 *mf*

35 4 4 1 4 1 2 4 1 3
1 1 2 3 2

37 0 0 0 4 1 2 4 2 4
0 3 1 4 3 2 2

38 *f*

40

42 C1

44 2

46 C1

48

50 *rall.* *a tempo*

52 C5 C2 C2 C4

54 *mf* *diminuendo*