

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

PÉRICLES DE MORAIS CUNHA

VIOLÃO E ACORDEON: composições e arranjos inéditos para duo

RIO DE JANEIRO

2024

Péricles de Moraes Cunha

VIOLÃO E ACORDEON: composições e arranjos inéditos para duo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

C98v Cunha, Péricles de Moraes
Violão e acordeon: composições e arranjos inéditos para duo / Péricles de Moraes Cunha. -- Rio de Janeiro, 2024.
65 f.

Orientador: Paulo Henrique Loureiro de Sá.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação Profissional em Música, 2024.

1. Música brasileira. 2. Composições. 3. Arranjos. 4. Violão. 5. Acordeon. I. Sá, Paulo Henrique Loureiro de, orient. II. Título.

Péricles de Moraes Cunha

VIOLÃO E ACORDEON: composições e arranjos inéditos para duo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em: 29 de Agosto de 2024



Paulo Henrique Loureiro de Sá, Doutor, PROMUS-UFRJ



Marcus de Araújo Ferrer, Doutor, PROMUS-UFRJ



Afonso Cláudio Segundo de Figueiredo, Doutor, PPGMC-UFRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal do Rio de Janeiro, representada pela Escola de Música, por oferecer toda estrutura necessária para o bom andamento do curso e pelo suporte institucional imprescindível para a realização deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), por ter contribuído para meu aperfeiçoamento intelectual e profissional. Concluo esta etapa com a certeza de ter sido transformado pelo contato com conteúdos, professores e colegas que tanto agregaram à minha formação.

Ao orientador, Paulo Sá, por ter aceitado o projeto e por ter sido sempre solícito e presente em todas as vezes que se fez necessário. Certamente, não haveria pessoa melhor para me auxiliar na realização deste projeto.

À coordenação e ao corpo docente do PROMUS, pela dedicação e esforço voltados para a melhoria contínua do curso.

Aos membros da equipe, Roberto Kauffmann e Júlia Ribeiro, por contribuírem imensamente, com profissionalismo e talento, para a conclusão do projeto. Vocês foram pessoas fundamentais.

À minha mãe, Leila Maria Avelino de Moraes, por sempre me motivar a estudar, a fazer o que gosto e por me ensinar a ser quem eu sou.

À Prisciliana Silva, minha parceira em todas as aventuras da vida, por estar sempre presente nos altos e baixos e por compreender e incentivar minha trajetória acadêmica.

O coração é o metrônomo da vida.

Heitor Villa-Lobos

RESUMO

CUNHA, Péricles de Moraes. **Violão e acordeon: composições e arranjos inéditos para duo**. 65f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2024.

O presente trabalho relata o processo de criação musical de composições e arranjos voltados à instrumentação em duo de violão e acordeon. O projeto teve como um dos principais objetivos a exploração das possibilidades sonoras e técnicas desses instrumentos em conjunto, além da produção e edição de registros audiovisuais das obras, que foram disponibilizadas nas principais plataformas de reprodução de áudio e vídeo. Em última instância, foi discutida a inserção e aceitação desses instrumentos em ambientes formais de ensino e mesmo suas formas de aprendizado. No processo criativo, a metodologia aplicada incluiu o uso de habilidades intuitivas e técnicas em uma abordagem interativa e colaborativa entre os músicos, que permitiu, apesar das dificuldades, a potencialização das especificidades tanto de um quanto de outro. Foram desenvolvidas peças e arranjos que consideram as particularidades dos instrumentos, partindo do idiomatismo inerente a cada um deles. Os resultados atingidos foram bem expressivos para um duo de música instrumental sem projeção internacional, pois o alcance foi global e obteve um número de ouvintes/espectadores provavelmente maior daquele que seria atingido no mesmo espaço de tempo em apresentações ao vivo. Esta dissertação não apenas relata a experiência do trabalho realizado, mas também enfatiza a importância de inserir o acordeon em espaços formais de ensino. Pois, diferentemente do violão, esse aerofone permanece à margem do ambiente acadêmico e, apesar de sua riqueza, ainda sem despertar grande interesse daqueles que compõem música de concerto e de câmara no Brasil. Por isso, a produção em questão tenta contribuir para a transformação de tal cenário, já que o instrumento foi trazido, em posição de destaque, para dentro de uma instituição acadêmica de grande prestígio. Em implementações futuras, recomenda-se a continuidade da expansão do repertório e o uso de sonoridades além das convencionais, uma vez que os resultados apresentados ao fim do processo confirmaram as hipóteses iniciais e demonstraram a viabilidade de tal instrumentação.

Palavras-chave: Música brasileira. Composições. Arranjos. Violão. Acordeon.

ABSTRACT

CUNHA, Péricles de Morais. **Guitar and accordion: unpublished compositions and arrangements for duo**. 65p. Dissertation (Master of Music). Federal University of Rio de Janeiro, School of Music, Rio de Janeiro, 2024.

This work reports on the musical creation process of compositions and arrangements designed for a guitar and accordion duo. One of the main objectives of the project was to explore the combined sound and technical possibilities of these instruments, as well as to produce and edit audiovisual recordings of the pieces, which were subsequently made available on major audio and video streaming platforms. Additionally, the acceptance and incorporation of these instruments into formal educational environments and their learning methods were discussed. In the creative process, the methodology applied included both intuitive and technical skills through an interactive and collaborative approach between the musicians, which, despite challenges, amplified the distinctive qualities of each instrument. Pieces and arrangements were developed to consider the instruments' unique characteristics, drawing from the idiomatic features inherent to each. The results achieved were highly expressive for an instrumental duo without international exposure, as the reach was global, likely exceeding the audience size that would have been possible through live performances within the same timeframe. This dissertation not only reports on the project experience but also emphasizes the importance of incorporating the accordion into formal educational spaces. Unlike the guitar, this aerophone remains at the periphery of the academic environment, and despite its richness, has yet to attract significant interest among Brazilian composers of concert and chamber music. Thus, this work seeks to contribute to transforming this scenario by bringing the instrument to a place of prominence within a prestigious academic institution. Future recommendations include continuing to expand the repertoire and exploring sonorities beyond conventional limits, as the final results confirmed initial hypotheses and demonstrated the feasibility of this instrumental pairing.

Keywords: Brazilian music. Compositions. Arrangements. Guitar. Accordion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Microfone Shure SM58	42
Figura 2: Microfone Røde NT5	42
Figura 3: Microfone Sennheiser e845	42
Figura 4: Microfone Røde NT1-A	43
Figura 5: Captador Fishman Sonitone GT2	43
Figura 6: Captador Harmonik AC5001-RG	43
Figura 7: Microfone de lapela Audio-Technica ATR335	44
Figura 8: Microfone de lapela Boya BY-M1	44
Figura 9: Gravador de voz Sony ICD-PX240	44
Figura 10: Placa de som PreSonus Quantum 2626	45
Figura 11: Digital Audio Workstation Logic Pro X	45
Figura 12: Câmera filmadora Nikon D5200	45
Figura 13: Lente Nikon AF-S 35mm	46
Figura 14: Lente Nikon AF-S 18-55mm	46
Figura 15: Software de Edição de Vídeo DaVinci Resolve 18	46

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 VIOLÃO E ACORDEON: DESAFIOS E POTENCIALIDADES	15
1.1 PROCESSOS E CONTEXTOS DE ASSIMILAÇÃO MUSICAL	16
1.2 O VIOLÃO E SUAS ESPECIFICIDADES	20
1.3 O ACORDEON E SUAS ESPECIFICIDADES	23
1.4 A SONORIDADE EM DUO	25
2 COMPOSIÇÕES E ARRANJOS	27
2.1 SELEÇÃO DO REPERTÓRIO	27
2.1.1 Sobre as peças escolhidas	28
2.2 A CRIAÇÃO PARA DUO	29
2.2.1 Idiomatismo: breve reflexão	31
2.3 PROCESSO CRIATIVO	31
2.3.1 Fundamentos: intuição e técnica	34
2.4 INTERAÇÃO E COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE	37
3 GRAVAÇÕES: REGISTROS AUDIOVISUAIS	40
3.1 PRODUÇÃO	40
3.1.1 Estilo dos vídeos	40
3.1.2 Locação das filmagens	41
3.1.3 Equipamentos	41
3.1.3.1 Áudio	42
3.1.3.2 Vídeo	45
3.2 O PROCESSO DE GRAVAÇÃO	47
3.3 PÓS-PRODUÇÃO	49
3.4 FICHA TÉCNICA	49
3.5 ANÁLISE DOS RESULTADOS	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51

REFERÊNCIAS	53
APÊNDICE A – PRODUTO ARTÍSTICO: CAPA E CONTRACAPA	58
APÊNDICE B – PRODUTO ARTÍSTICO: QR CODE E LINK	59
APÊNDICE C – AMOSTRAS DAS PARTITURAS	60

INTRODUÇÃO

A presente dissertação descreve a experimentação da interação entre dois instrumentos bastante presentes na vasta cultura musical brasileira: o violão e o acordeon. A motivação para a realização do projeto foi a possibilidade de exploração dos desafios e das potencialidades a partir do uso desses instrumentos em duo, tanto em contextos tradicionais quanto em novas abordagens musicais. Serão descritos os processos aplicados na criação de composições e arranjos para tal instrumentação, bem como os métodos e as escolhas estéticas empregados na produção fonográfica e no registro audiovisual das obras. O objetivo do trabalho previa a criação musical e o registro audiovisual das *performances* em duo, resultando em duas composições e quatro arranjos inéditos que totalizaram aproximadamente 25 minutos de duração. O produto artístico fruto desse processo foi disponibilizado em todas as principais plataformas de reprodução de áudio e vídeo da atualidade.

O primeiro capítulo discute os pontos fundamentais de contato e divergência entre o violão e o acordeon. Ressalta-se o fato dos instrumentos terem uma presença notável em diversas manifestações artísticas brasileiras, estarem disseminados no país e serem muito versáteis, podendo integrar diferentes formações instrumentais ou mesmo *performances* solo. No entanto, as diferenças pragmáticas entre os dois também são significativas: enquanto o violão é acessível e portátil, o acordeon é custoso e pesado. Adiante são abordadas as trajetórias recentes desses instrumentos, discutindo os diferentes processos de assimilação de ambos. Enfatiza-se a inserção do violão em variados contextos socioculturais, passando da informalidade à aceitação em espaços renomados. Por outro lado, o acordeon segue um processo de aprendizado via tradição oral, com carência de literatura musical dedicada ao instrumento e incipiente participação em ambientes formais de ensino.

É feita uma análise detalhada das características técnicas e estruturais tanto de um quanto do outro. Destaca-se as variações na construção dos instrumentos, as especificidades de escrita individuais e os desafios da sonoridade em duo. Apesar de uma tímida discografia dedicada a essa instrumentação, alguns exemplos atestam sua viabilidade, como: Retratos (1990), Rafael Rabello e Chiquinho do Acordeon; Lado B (2010), Yamandu Costa e Dominginhos; e Comum de Dois (2014), Marco Pereira e Toninho Ferragutti¹. Ademais, essa seção do texto fornece algumas informações interessantes para compositores e

¹ A discografia completa é detalhada na subseção 1.4 A SONORIDADE EM DUO

arranjadores que desejem aprofundar seus conhecimentos sobre os aspectos técnicos de tais instrumentos.

O capítulo seguinte foca no processo criativo em si, analisando as práticas empregadas no desenvolvimento das composições e arranjos que compõem o projeto. No primeiro momento, explica-se o interesse na exploração das características de alguns dos gêneros² ligados à música brasileira, mas em uma visão mais expandida por não seguir estritamente todas as usuais características harmônicas e formais. A delimitação estilística influenciou diretamente a seleção do repertório, mas não somente, pois também foram considerados os aspectos de exequibilidade e, para os arranjos, a liberação de direitos autorais. Há uma breve reflexão sobre o conceito de idiomatismo é discutida a importância de uma escrita idiomática que, valorizando as particularidades de cada instrumento, favoreça a *performance* dos músicos.

Outro ponto interessante dessa seção, é o debate acerca do equilíbrio entre intuição e técnica na criação artística, pois foi essa a perspectiva adotada no desenvolvimento do projeto. É apresentada uma proposta de análise do conceito de intuição sob a ótica da teoria de Henri Bergson, o filósofo defende que a soma desses dois recursos permite que a produção criativa seja integral. Ainda em relação à metodologia, o texto expõe a parceria entre compositor e intérprete, evidenciando os tipos de abordagem interativa e colaborativa segundo os compositores e teóricos Sam Hayden e Luke Windsor. Enfim, há um detalhamento sobre a preparação do repertório, explicando a respeito dos métodos empregados nessa etapa, da comunicação entre os membros da equipe e da flexibilização do cronograma para a conclusão do projeto.

A última parte da dissertação é bastante objetiva, isso porque trata principalmente da fase de produção das músicas e relata as razões das escolhas feitas. Descreve-se o estilo da filmografia, a locação das gravações e os equipamentos de áudio e vídeo utilizados, havendo imagens ilustrativas dos dispositivos, explicando os diferentes procedimentos adotados em cada sessão de gravação e aqueles aplicados na pós-produção. Ao final, é realizado um diagnóstico dos resultados alcançados, no qual se observa a contribuição quanto à necessidade do acordeon ocupar lugar na universidade brasileira e a inovação do produto artístico por

² Os conceitos de gênero e estilo, bem como os outros que aparecem ao longo do texto, serão oportunamente melhor examinados a depender do grau de relevância para as discussões propostas em cada capítulo.

cooperar com a inserção desse instrumento em uma instituição acadêmica de prestígio. Em suma, nota-se que a proposta inicial se viabilizou e alcançou um número expressivo de ouvintes/espectadores a partir da divulgação das músicas em plataformas de áudio e vídeo.

1 VIOLÃO E ACORDEON: DESAFIOS E POTENCIALIDADES

Alguns pontos de contato entre violão e acordeon se destacam ao analisarmos o cenário de diferentes gêneros musicais ao redor do Brasil, especialmente aqueles ligados aos aspectos tradicionais da cultura nacional, como choro, samba, forró, etc. Em relação aos instrumentos mencionados, acredito ser possível salientar dois fatores marcantes, sendo um de ordem cultural e outro de caráter musical. O primeiro diz respeito ao fato de, tanto violão quanto acordeon, estarem presentes, nas mais diversas localidades, em muitas manifestações artísticas brasileiras caracterizadas como populares. O último se trata de um aspecto técnico, uma vez que os dois podem ser identificados como instrumentos capazes de atuar harmônica e melodicamente a depender das demandas impostas pelos arranjos e composições. Apesar de tais similaridades, há outros pontos importantes de distanciamento que também merecem ser debatidos. Um deles, por exemplo, é a própria diferença sob o ponto de vista monetário e logístico entre ambos: o violão é acessível e fácil de transportar; o acordeon é oneroso e bastante pesado.

No campo da música popular³, além da uma grande variedade acerca de elementos musicais que têm influência direta na sonoridade, há uma distinção significativa nos processos de aprendizagem e trajetórias de formação entre os instrumentistas. Não à toa, dentro desse universo, é possível encontrar músicos com sólida formação acadêmica atuando em conjunto com aqueles que tenham, exclusivamente, a tradição oral como escola. Evidentemente, em um país com proporções continentais e com tanta diversidade regional, não é razoável defendermos qualquer tipo de homogeneidade no que tange certas práticas musicais. Apesar destas interessantíssimas minúcias sobre o assunto, devo ressaltar que, como o interesse deste trabalho não é analisar tais questões, algumas generalizações se farão necessárias com a intenção de apresentar uma perspectiva mais global dos temas tratados.

Antes de prosseguir examinando as propriedades que conectam os dois instrumentos, considero necessária a elucidação de conceitos que aparecerão com frequência:

³ A compreensão priorizada sobre o conceito é a seguinte: “O termo ‘música popular’ aqui utilizado serve para abranger uma larga faixa de estilos, incluindo a música tradicional e moderna, gravada ou não, dos últimos cem anos, de todo o mundo. Esse tipo de música teve a sua origem e evolução com base na aprendizagem informal e coexistiu com a educação formal, embora de forma distinta. Contudo, nos últimos trinta anos, em muitos países da cultura ocidental, a música popular entrou gradualmente nos modelos de educação formal” (Green, 2017, p. 65-66). Não há, porém, qualquer interesse em estabelecer dicotomias ou mesmo debater profundamente as diferenças entre os conceitos de popular e erudito, trata-se simplesmente de uma visão ampla e generalizada.

gênero e estilo musical. Em uma visão geral, tratarei gênero como uma categorização abrangente de determinados eventos musicais em relação às suas semelhanças e contextos socioculturais. “Consequentemente, a atribuição de um gênero a uma música não estaria determinada apenas pelas qualidades intrínsecas da linguagem musical, mas também pelos usos que se faz dela” (Guerrero, 2012, p. 19, tradução nossa⁴). Enquanto estilo, apesar dos casos de sinonímia, em concordância com Sève (2016), será caracterizado pela padronização de procedimentos formais, fraseológicos, rítmicos, melódicos, harmônicos e interpretativos. A seguir, trarei algumas reflexões adicionais sobre a trajetória recente deste duo em nossa música, bem como as dificuldades e possibilidades ao se trabalhar com tal instrumentação.

1.1 PROCESSOS E CONTEXTOS DE ASSIMILAÇÃO MUSICAL

A importância do violão para a cultura brasileira pode ser facilmente observada. Além de ser um instrumento difundido geograficamente em larga escala, seu timbre está presente em grande parte da produção fonográfica do país. Estes pontos marcantes foram fundamentais para o desenvolvimento de uma música profundamente associada às melodias, ritmos e harmonias tocados pelas seis cordas – e também pelo sétimo bordão adotado no século passado – ao longo da história do Brasil (Taborda, 2011). Somado ao cavaquinho e à flauta, o cordofone de nylon formou o que seria a essência instrumental da música popular e urbana do Rio de Janeiro, colaborando para o desenvolvimento do gênero galvanizador dos alicerces da cultura musical brasileira: o choro (Tinhorão, 2010).

É na chegada do século XX que o violão começa a ser aceito em espaços sociais tradicionais. Diferente das décadas anteriores, nas quais o instrumento estava associado à ideia de boemia e vadiagem, desde os anos 1910 personalidades como João Teixeira Guimarães, no Rio de Janeiro, e Américo Jacomino, em São Paulo, contribuíram significativamente para uma mudança importante sobre a percepção que se tinha a respeito do violão até então. De acordo com Pereira e Gloeden (2012), ambos seriam responsáveis pela profissionalização da figura do violonista e também por uma produção musical dedicada ao instrumento como solista. Outro sujeito importante para a popularização do violão entre a alta sociedade carioca, em grande atividade nos anos seguintes, foi o educador musical conhecido como Quincas Laranjeiras, que, por ser um obstinado divulgador do instrumento, formou

⁴ En consecuencia, la adjudicación de un género a una música no estaría determinada únicamente por las cualidades intrínsecas del lenguaje musical sino también por los usos que se hace de ella.

muitos músicos atuantes naquele período.

A partir da década de 1920, o violão “destacou-se, em todo o mundo, como instrumento de grande penetração social e amplos recursos musicais, recebendo a atenção da maioria dos compositores que atuaram a partir dessa época” (Castagna; Schwarz, 1993, p. 190). No Brasil, a obra para violão solo de Heitor Villa-Lobos⁵, apesar de não muito numerosa, foi um divisor de águas por elevar o nível de sofisticação para a escrita do instrumento e abrir caminho para uma estética⁶ moderna de gêneros musicais populares.

[A *Suíte Popular Brasileira*] traz algumas das primeiras obras que conhecemos do compositor e seu mérito está no tratamento da escrita violonística, com encadeamentos e efeitos inusitados para o ambiente do choro, na qual a obra se insere e inaugurando assim, o repertório do violão solista brasileiro já dentro do modernismo nacionalista, uma vez que essas obras, a despeito de se utilizarem de formas e frases características dos chorões, apresentam refinamentos idiomáticos e de encadeamentos harmônicos que fazem com que consideremos essas peças como apropriações modernistas dos gêneros populares e não como obras populares autênticas. (Pereira e Gloeden, 2012, p. 86)

De mero vadio a prestigioso membro da elite, o violão passou a ser executado tanto nos botequins e esquinas quanto nos mais renomados teatros e salas de concerto. Além do aspecto artístico, ocorreu um processo de assimilação em instituições de ensino ao longo do último século. Diante da ampliação de seu uso nas mãos de diferentes intérpretes e ocasiões, desenvolveu-se uma literatura própria para o instrumento que caracterizou um idiomatismo típico com abordagem técnica e estilística específicas. A linguagem daquilo que passou a ser chamado de violão brasileiro⁷ se tornou uma das mais representativas mundialmente, sendo objeto de análise entre músicos e pesquisadores interessados em compreender as singularidades formadoras de um caráter estético particular, com nuances que

⁵ *Suíte Popular Brasileira* (1908–1923), *Chôros n.º.1* (1921), *Doze Estudos* (1924–1929); *Cinco Prelúdios* (1940); *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* (1951).

⁶ O termo “estética” é derivado da palavra grega *aisthesis*, que significa sensação ou percepção baseada na experiência, na vivência pelos sentidos e na observação, metódica ou não. Na filosofia está diretamente relacionado aos conceitos de beleza, gosto e padrões de julgamento, especialmente nas artes. Nesta dissertação não há pretensão de um aprofundamento filosófico, mas, por outro lado, o sentido de estética não é aqui limitado a questões sobre forma e conteúdo musical. De maneira mais ampla, relaciona-se também com a experiência sensório-emocional, denominada por Friedmann (2018) como “sucesso estético”, onde o conceito de beleza é mais propriamente entendido a partir da interação crucial entre o som e o ouvinte, e a funcionalidade da música, isto é, se determinados textos e padrões musicais (composições, arranjos, transcrições, reduções, adaptações, etc) funcionam ou não nos mais variados contextos da música (época, estilos musicais, instrumentação, *performances*, estúdios, salas de concerto, entre outros).

⁷ Assim designado não como um conceito amplamente estabelecido, mas aproximando-se de um termo informal para fazer referência às mais diversas expressões violonísticas que, portanto, não são algo homogêneo e sistematizado. Mesmo porque, foge ao escopo deste trabalho o debate aprofundado sobre tal questão.

evidenciam a tradição musical de cada região, contido nas obras de diferentes compositores nacionais.

Igualmente, é inegável a forte presença do acordeon em diferentes manifestações da nossa música. Este, por sua vez, aliado ao triângulo e à zabumba, compõe a tríade mais representativa da música nordestina e dos ritmos pertencentes ao universo do forró. Em outras regiões, porém, o aerofone assume diferentes características estando, no Centro-Oeste, ligado principalmente à música de poética tradicionalmente sertaneja e, no Sul, à milonga e ao chamamé influenciados pelas culturas folclóricas fronteiriças.

Apesar dessa relevância, há pouco material escrito para acordeon e permanece um processo de aprendizagem do instrumento que acontece de forma muito intuitiva. Fundamentalmente, a formação se dá com base na tradição oral, sendo muito comum a transmissão do conhecimento entre acordeonistas de uma mesma família ou comunidade. Nota-se, em uma análise conjectural, que os grandes compositores da música de concerto⁸ do Brasil não se interessaram pelo instrumento da maneira devida, sendo evidente o fato de termos pouca produção acadêmica e literária a esse respeito até os dias de hoje.

[...] motivado pela carência de literatura sobre o acordeon de modo geral, e ao mesmo tempo pensando na contribuição que esta pesquisa pode trazer para a inventividade do compositor, para a pesquisa na área de composição, para a área de *performance* e de criação composicional; todas estas questões se encontram ainda significativamente obscuras e muitas vezes de difícil acesso para a realidade de muitos compositores de diversos países pelo mundo, inclusive no Brasil. (Lima, 2018, p. 14)

Além de uma literatura ainda incipiente, que colabora para um cenário de pouca exploração do instrumento em contextos distintos dos já ocupados tradicionalmente, a inserção do acordeon no ambiente universitário também carece de esforços e estímulos eficientes⁹. Não à toa, conforme destaca Nascimento (2012), a aprendizagem do instrumento permanece ligada majoritariamente à informalidade de práticas musicais cotidianas. Vale ressaltar que, apesar desta situação, não há dúvida quanto ao reconhecimento e prestígio manifestados pela classe artística diante de instrumentistas oriundos de camadas populares

⁸ Terminologia aqui adotada como sinônimo de expressões como: “música erudita”; “música clássica”; “música de câmara”.

⁹ Das universidades localizadas nas 27 capitais da federação, apenas a Universidade Federal da Paraíba possui uma ação de extensão voltada ao ensino do instrumento. De acordo com Tanaka (2018), o Curso de Acordeon/Sanfona foi aberto em 2013. Porém, até o momento da finalização deste texto, não havia atualizações na página oficial da instituição, desde 2019, sobre a continuidade da atividade.

que tiveram pouco ou nenhum contato com o universo formal de educação musical como, por exemplo, Luiz Gonzaga, Sivuca e Dominginhos, para citar apenas três dos mais consagrados.

É possível constatar tal realidade no relato de Araujo (2010) ao decidir aprender o instrumento:

Em pouco tempo percebi a complexidade do instrumento, e logo me deparei com o primeiro impasse: onde encontrar um professor? Procurei em escolas tradicionais de ensino musical, como o Conservatório Brasileiro de Música, a Escola Villa-Lobos e mesmo a UNIRIO, mas nenhuma oferecia o estudo da sanfona, alegando falta de professores [...] comecei a frequentar a Feira de São Cristóvão, reduto da cultura nordestina no Rio de Janeiro, a fim de aprender com os experientes sanfoneiros que tocavam com seus trios de sanfona, triângulo e zabumba em barracas montadas nas redondezas do Pavilhão. O “aprender” a que me refiro está no sentido de observar. Eu os observava em sua prática. Lembro que normalmente eu os procurava durante os intervalos das apresentações, querendo marcar um encontro e, quem sabe, possíveis aulas. Mas eles recusavam, alegando não terem a prática de ensinar. (Araujo, 2010, p. 2-3)

Supostamente, por causa desta ausência nos espaços formais de educação musical e do pouco repertório escrito especificamente para o instrumento – com descrição de utilização dos recursos técnicos como baixos, fole e teclado – muitos acordeonistas, principalmente os autodidatas, são obrigados a aprender as músicas de ouvido; ou, os que possuem educação formal em música, muitas vezes precisam ler partituras de outra natureza. A habilidade de tocar de ouvido, no entanto, não é necessariamente vista como algo negativo no âmbito da música popular. Na verdade, ao contrário disso, trata-se de uma competência valorizada e considerada uma importante virtude por proporcionar intervenções criativas não antes pensadas pelo arranjador, conforme aponta Costa (2016). Porém, a despeito desse aspecto positivo, é importante salientar que tal prática pode, também, gerar algumas distorções interpretativas em um contexto no qual a leitura musical seja considerada importante.

Contudo, ao considerarmos as décadas de 1940 e 1950, quando o acordeon experimentou seu auge, constata-se que o cenário exposto nem sempre foi assim. Devido ao sucesso de Luiz Gonzaga, famoso pela alcunha de “rei do baião”, o instrumento alcançou todo o Brasil. Nesse período, um importante divulgador e educador musical foi Mário Mascarenhas, conhecido por ser autor do célebre *Método de Acordeão*, de 1951, utilizado ainda hoje em dia por iniciantes. Com a diminuição da popularidade adquirida pela presença

maciça em programas de rádio e televisão, a ideia de ser um objeto associado exclusivamente à música regional nordestina foi o que restou no imaginário popular. Principalmente a partir dos anos 1960, o acordeon começa a cair em desuso e passa a sofrer forte preconceito atribuído à ascensão da bossa nova e ao movimento musical/cultural da Jovem Guarda. Em relação à música de concerto, apesar do repúdio dos compositores causado pelo frenesi em torno do acordeon, o instrumento experimentou alguma inserção, ainda que tímida, mas sem grande eco em períodos posteriores.

[...] a sanfona era usada em um repertório exclusivamente de música popular: choros, baiões, ritmos regionais, valsas, xotes, entre outros. Houve raras exceções como Antenógenes Silva, que teve algumas aulas com Guerra Peixe e chegou a acompanhar cantoras líricas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Com o modismo em torno do acordeão na década de 50, o instrumento passou a ser objeto de desejo dos jovens da classe média/alta. Foi neste momento que ele começou a se fazer mais presente nos teatros, e o repertório deixou de ser somente de “música popular”. Porém, principalmente nos recitais dos alunos organizados pelas escolas do Mário Mascarenhas, as reduções e adaptações para acordeão eram feitas de forma bem simplificada, devido ao nível técnico elementar dos alunos. (Kleber, 2018, p. 961)

A complexidade técnica do acordeon, a carência de bons manuais sobre a escrita para o instrumento e o desinteresse de compositores de música do concerto são alguns dos fatores que contribuem para sua ausência em contextos artísticos para além da música popular. Por isso, “características técnicas do acordeon na música brasileira foram sendo apreendidas e reproduzidas na oralidade e através da gravação, não sendo registradas em guias de composição publicados no Brasil” (Ávila, 2019, p. 26), fazendo com que o repertório camerístico para o instrumento ainda seja tão inexpressivo. Sendo assim, merecem destaque o *Concerto para Acordeon, Tumbadoras e Cordas*, de 1978, escrito por Radamés Gnattali e estreado por Chiquinho do Acordeon, uma das várias parcerias da dupla, e o *Concerto Sinfônico para Asa Branca*, escrito e estreado por Sivuca, em 1985.

Pode-se dizer que, de forma mais expressiva, a inserção do instrumento na música instrumental brasileira de estética próxima à camerística, baseada em gêneros da tradição popular, ocorre a partir do trabalho do Trio Surdina fundado por Garoto, Chiquinho do Acordeon e Fafá Lemos – violão, acordeon e violino respectivamente – em atividade de 1952 a 1955, "valorizado pelo virtuosismo de seus integrantes e pelo caráter camerístico de suas performances" (Vicente, 2014, p. 118).

1.2 O VIOLÃO E SUAS ESPECIFICIDADES

O desenvolvimento do violão tem uma particularidade que se perpetua ao longo de sua existência porque, de acordo com Taborda (2011), nunca houve qualquer definição quanto aos padrões de construção do instrumento. Por isso, há uma notável variedade em termos de estrutura, sendo possível encontrar violões com dimensões e formas diversificadas, a depender do profissional responsável pela confecção. Além dos aspectos estruturais, há diferenças nos tipos de afinação e no número de cordas. Diante desta característica peculiar, é importante deixar claro que, ao longo do texto, refiro-me ao modelo mais tradicional conhecido como guitarra clássica.

Devido à maneira como ocorre a emissão de som no violão, este é enquadrado na família das cordas dedilhadas. Trata-se de um cordofone composto:

Os cordofones compostos, mais sofisticados do ponto de vista da construção, abrangem os instrumentos em que o suporte das cordas e o ressonador são organicamente unidos e não podem ser separados sem destruir o aparelho sonoro. Essa categoria subdivide-se em três famílias: harpas, liras e alaúdes. Nesta última se inserem, além do próprio alaúde, o violino, a viola e seus familiares e o violão. Observe-se que a classificação dos cordofones não deve ser feita em função da técnica de execução que os dividiria, por exemplo, em instrumentos de arco ou instrumentos de cordas dedilhadas. (Taborda, 2011, p. 35-36)

Outro fato relevante é que o violão é um instrumento transpositor, ou seja, a escrita não representa o som real que será executado. Cada nota, ao ser tocada pelo intérprete, soa uma oitava abaixo do que foi notado na partitura. A digitação é um atributo que torna a escrita consideravelmente complexa, pois há diferentes opções ao longo do braço para se atacar a mesma nota. Questões como timbre, exequibilidade e fluidez do som devem ser consideradas como itens fundamentais durante o processo de leitura e escrita para o instrumento. Além disso, o sistema de notação típico do violão, no qual todas as camadas texturais são grafadas em um único pentagrama, torna a aparência intrincada, devido à quantidade de informações em um espaço visual restrito.

A baixa amplitude sonora do violão torna sua interação com outros instrumentos desafiadora, exigindo uma escolha criteriosa em qualquer combinação. A curva dinâmica deste cordofone é pequena, fazendo com que as indicações de intensidade tomem significados distintos, dependendo do contexto. Um crescendo que inicie em pianíssimo e chegue ao fortíssimo no violão terá uma gradação menor do que a de muitos outros instrumentos, com nuances ampliadas de acordo com a técnica, o timbre, o ambiente, entre outras variáveis.

Mesmo com as atuais possibilidades tecnológicas de incremento da capacidade sonora do violão, os violonistas lidam com o volume sonoro disponível em seus instrumentos e com os contextos acústicos da *performance* através de elementos técnicos e musicais. Estes elementos permitem realizar diferenciações de intensidade tão distintas quanto qualquer outro instrumento, mas com níveis de intensidade inferiores. (Naveda, 2002, p. 11)

Apesar das questões apresentadas, o violão possui recursos que o tornam interessante por proporcionar uma riqueza de efeitos próprios. Algumas técnicas específicas destacadas por Fernandes (2019) incluem efeitos de timbre (*ordinario, sul tasto e sul ponticello*), efeitos de percussão (tambor, rufo e caixa), efeitos de ressonância (*campanella e pizzicato*) e efeitos de projeção (rasgueado, apoiado e livre). Também é importante mencionar a *scordatura* e os harmônicos naturais e artificiais.

A escrita para violão contém uma combinação de particularidades distinta quando comparada a outros instrumentos de cordas dedilhadas. Tais atributos provêm de especificidades desenvolvidas ao longo do tempo, como os aspectos técnicos e sonoros, que influenciam diretamente a maneira como conhecemos e tocamos o instrumento atualmente. O fato do violão ter se estabelecido como solista¹⁰ exigiu dos compositores um maior aprofundamento sobre seu funcionamento, para aprimorar a criação de obras voltadas ao instrumento. A partir de então, o violonista deixa de ser apenas acompanhador e passa a ter um papel autossuficiente nas *performances*. Por isso, adota-se uma escrita capaz de lidar com todos os elementos envolvidos na exequibilidade do instrumento, considerando sua capacidade de soar múltiplas vozes simultaneamente. A facilidade para a execução de obras polifônicas, sem dúvidas, é um diferencial, mas também traz desafios no registro em partitura dessas ideias ao se utilizar uma única clave para o registro de todas as informações, gerando uma notação complexa tanto para o compositor quanto para o intérprete.

Comparado com instrumentos de cordas e sopro, o violão clássico possui mais características polifônicas e seu uso de posições é bastante diferente. O compositor precisa conhecer o uso das posições do violão, mesmo que minimamente. Devido à estrutura e às características das cordas, o violão clássico tem uma escala própria em termos de timbre. Entender as nuances estéticas do violão é essencial para usar essas cores na composição. (Ranjbari, 2014, p. 1185, tradução nossa¹¹)

¹⁰ Na Europa, virada do século XIX; No Brasil, início do século XX (Taborda, 2011).

¹¹ Compared with the stringed and wind family, classical guitar has more polyphonic features and its position usage is quite different, so that when a composer writes a piece, he/she needs to know guitar's position usage even if just a drop. Because of the structure and string's features of classical guitar, it has its own scale in the sense of tone color. Necessity of understanding aesthetic terms of classical guitar should be considered for the usage of these colors in the composer's piece.

A criação de uma obra violonística varia substancialmente dependendo do nível de experiência do compositor com o instrumento. Compositores que também são intérpretes têm uma compreensão intuitiva aprofundada das capacidades e limitações do violão, facilitando o emprego de passagens técnicas e idiomáticas. Por outro lado, compositores não violonistas podem oferecer novas perspectivas e inovações que solucionem prováveis vícios de memória muscular e visual do instrumento. Para Damian (2001), esta falta de familiaridade pode ser vantajosa por impor ao compositor uma postura arrojada, contudo, também pode gerar trechos tão difíceis ao ponto de serem inexecutáveis. Uma solução interessante seria o equilíbrio entre essas duas concepções composicionais em contextos que permitissem maior interação e colaboração entre compositores, violonistas ou não, e intérpretes

1.3 O ACORDEON E SUAS ESPECIFICIDADES

O acordeon¹², quanto ao seu processo evolutivo, tem uma semelhança interessante com o violão. Há uma variedade considerável no tocante ao tipo de sistemas, número de baixos, alcance da tessitura e quantidade de registros. Ocorre que "[...] ao final, sempre haverá um compromisso entre o desejo técnico-artístico do instrumentista e o peso-dimensão [do instrumento] que ele é capaz de suportar" (Pigini, 1999, tradução nossa¹³). Apesar dessas diferenças, os padrões de construção são perceptíveis, como a relação proporcional na quantidade de baixos e o número de teclas ou botões, dependendo do sistema adotado. Por esta razão, é comum referir-se ao instrumento pelo total de baixos que possui. Falarei especificamente do acordeon de 120 baixos, por ser o modelo com o qual trabalhei no projeto em duo que será descrito detalhadamente.

Trata-se de um instrumento classificado como um aerofone de palhetas livres:

O som do acordeão é produzido por palhetas livres, ou seja, palhetas que vibram com a passagem do ar livremente, produzindo assim um determinado som, sem haver a necessidade de tocar qualquer outra parte do instrumento ou do corpo do instrumentista, diferentemente das palhetas utilizadas nos instrumentos de sopro, por exemplo, em que para se produzir o som, o instrumentista deve encostar na palheta

¹² Optei pela grafia acordeon por duas razões principais: primeiramente devido a uma maior neutralidade do termo em relação ao uso de palavras como sanfona e gaita, já que estas têm caráter regional por serem fortemente associadas às regiões nordeste e sul respectivamente; outro fator importante, bem observado por Xavier (2018), é que a grafia aqui escolhida também tem sido adotada pelos músicos em seus nomes artísticos – Chiquinho do Acordeon, Oswaldinho do Acordeon, Pinto do Acordeon, etc – ao invés daquelas com as terminações “ão”/“om”, conforme exigiria a norma culta da língua portuguesa: acordeão/acordeom.

¹³ [...] at the end, there will always be a compromise of the desire technique-artistic of the player and the weight-dimension that the player can withstand.

com sua boca, lábios ou língua. (Ribeiro, 2016, p. 28)

Sobre a escrita para acordeon, normalmente, esta é feita em um sistema no qual a clave de sol, registrada na 2ª linha, representa a mão direita e a clave de fá, registrada na 4ª linha, representa a mão esquerda. Conforme Pescada (2014), em situações específicas, é possível que sejam utilizadas duas claves de sol. As formas de notação podem apresentar diferenças, pois ainda não há um consenso amplamente aceito. Em uma concepção mais atualizada, considera-se a indicação de abertura ou fechamento do fole. Por exemplo, "o *detaché* nos instrumentos de corda corresponde ao *bellow shake* no acordeon" (Lima, 2017, p. 85), técnica de abrir e fechar o fole representada por símbolos específicos. Em alguns casos, pode-se utilizar a notação típica dos instrumentos de cordas friccionadas fazendo uma equivalência entre subir e descer o arco e abrir e fechar o fole.

Um dos recursos mais interessantes é a possibilidade de alteração dos registros porque permitem a alteração dos timbres e das alturas, ampliando as possibilidades de sonoridade e extensão do instrumento. Esse mecanismo, ativado através de botões individuais, está disponível separadamente tanto para os baixos quanto para as teclas, permitindo que o instrumento alcance alturas ainda mais graves ou agudas que a sua extensão padrão. Além da tessitura, os registros modificam o timbre do acordeon e possibilitam o dobramento de vozes quando combinados no ato de seu acionamento. O número de opções varia de acordo com o modelo do instrumento e a quantidade de palhetas presentes, sendo os mais comuns: *master*, *organ*, *bandoneon*, *musette*, *bassoon*, *clarinet*, *oboe*, *flute* e *piccolo*.

Os blocos de palhetas podem ser selecionados individualmente, ou combinados de diversas formas através do acionamento de registros que permitem alterar o timbre do som e que enriquecem a *performance* de um trecho musical [...] Cada seleção ou combinação de blocos de palhetas tem a sua própria notação e designação, tendo em conta o timbre final produzido [...] (Pescada, 2014, p. 24)

A respeito da mecânica do instrumento, o acordeon cromático¹⁴, diferentemente do diatônico, produz a mesma nota ao abrir ou fechar o fole. O lado direito tem um sistema de teclado, sendo de piano ou botões; e o lado esquerdo tem um sistema de baixos, sendo padrão, livre ou uma combinação de ambos. No caso dos baixos, o sistema padrão é o mais difundido mundialmente, conforme Jones (2008). Este contém seis fileiras de baixos, seguindo o ciclo de quintas: as duas primeiras fileiras soam notas e as outras quatro produzem acordes

¹⁴ Optei por apenas detalhar as propriedades do acordeon cromático por ser o mais disseminado e por ser o tipo específico utilizado neste trabalho.

maiores, menores, dominantes e diminutos.

Mesmo o acordeon já tendo uma história quase bicentenária¹⁵, ainda não há consenso quanto à sua técnica de escrita. Talvez o uso simultâneo das claves de fá e sol, sendo a primeira para a mão esquerda e a última para a mão direita, possa ser considerado o único componente costumeiro na notação. Por isso, ao redor do mundo, é comum encontrar partituras com ampla variedade estilística na maneira como são indicados baixos, acordes, etc.:

Na publicação de música [para acordeon] ainda não há padronização. A música impressa nos EUA, Canadá, Alemanha, Itália e Rússia pode variar no uso da pauta dos baixos e das cifras. Geralmente a música publicada na Austrália, Nova Zelândia e no Reino Unido seguirá o esquema usado pelos editores americanos. Em geral, a música publicada nos EUA colocará as notas fundamentais e as notas de contrabaixo abaixo da linha do meio [do pentagrama], com as fileiras de acordes impressas acima da linha do meio.[...] Frequentemente, a música publicada na Alemanha ou na Itália seguirá a regra acima para o baixo fundamental e contrabaixos, enquanto o acorde será escrito por extenso, com ou sem cifras. Na Rússia, as cifras usadas para denotar a estrutura do acorde aparecerão em cima do acorde escrito [...] (Jones, 2008, p. 20, tradução nossa¹⁶)

Essa alta diversificação nas formas de notação pode ser atribuída, entre outros fatores, à lacuna de informação sobre o instrumento, uma vez que o acordeon não está contemplado nos manuais de instrumentação/orquestração e não está inserido no meio acadêmico, como destaca Borba (2023). Isso colabora para a carência de uma grafia própria e favorece uma escrita heterogênea entre compositores. Esta questão fica ainda mais evidente quando se trata da notação de efeitos únicos do acordeon (Pescada, 2014). A diferença nos métodos de escrita dificulta o entendimento imediato para os músicos, visto que alguns podem estar mais familiarizados com um determinado tipo.

1.4 A SONORIDADE EM DUO

A respeito da formação instrumental em duo de violão e acordeon, pode-se dizer

¹⁵ Em 1829, na cidade de Viena, Cyrill Demian patenteou um instrumento similar ao que conhecemos atualmente em termos de nome, forma e funcionamento (Pescada, 2014).

¹⁶ In the publication of music there is no standardization yet. Music that is printed in America, Canada, Germany, Italy and Russia can vary in the use of the bass staff and chord symbols. Generally music published in Australia, New Zealand and the United Kingdom will follow the layout used by American publishers. In general, music published in America will set the fundamental notes and counter-bass notes below the middle line, with the chordal rows printed above the middle line. [...] Often music published in Germany or Italy will follow the above rule for the fundamental bass and counter-basses, while the chord will be written in full, with or without the chord symbol. In Russia the symbols used to denote chord structure will appear on top of the written out chord [...]

que, mesmo com escassos trabalhos de destaque para a instrumentação proposta, é constatável sua viabilidade em virtude de já existirem alguns projetos. Contudo, a formação em duo ainda é pouco explorada, os trabalhos mais significativos nacionalmente compõem uma tímida discografia, na qual encontramos os seguintes títulos: *Retratos* (1990), Rafael Rabello e Chiquinho do Acordeon; *Yamandu+Dominguinhos* (2007) e *Lado B* (2010), Yamandu Costa e Dominguinhos; *Comum de Dois* (2014), Marco Pereira e Toninho Ferragutti; *Balaio de Sons* (2017), Gabriel Selvage e Luciano Maia. Outro aspecto que corrobora essa perspectiva, é que os instrumentos em questão são tanto harmônicos quanto melódicos, o que proporciona certa complementaridade entre ambos, tendo ainda alguma possibilidade percussiva se considerados os usos de técnicas expandidas.

O maior desafio, sem dúvida, é o equilíbrio entre o volume dos instrumentos, especialmente, devido à grande diferença de amplitude e projeção sonora de um em relação ao outro. Sendo assim, é de suma importância uma atenção especial aos aspectos de textura e dinâmica empregados a fim de se obter melhores resultados. As possibilidades são inúmeras, mas, quanto aos elementos texturais, uma estratégia básica, embora interessante, pode ser a priorização do contraste entre momentos densos e diluídos. Assim, nos trechos em que o violão ocupasse posição de destaque, o acordeon executaria acompanhamentos que não cubram o outro instrumento, simplesmente, ao evitar utilizar toda a sua capacidade. Por exemplo, acordes com menos sons – em número de notas e dobramentos – seriam uma boa opção para facilitar esse processo. O mesmo ocorre no que se refere à dinâmica, já que a lógica do contraste pode ser uma grande auxiliar do compositor e arranjador. Contudo, é importante destacar que tais procedimentos não resolvem questões geradas por uma escrita problemática.

Outro tópico interessante é a possibilidade de microfonação e amplificação de ambos ou apenas um dos instrumentos. No caso de registros em áudio ou vídeo, trata-se de uma necessidade inerente ao processo. Porém, ainda que a pertinência seja inequívoca, as maneiras de se realizar poderão apresentar resultados diferentes. Quanto ao uso de amplificadores em um contexto de apresentação ao vivo, há muitas variáveis a serem consideradas. Uma delas, talvez a mais relevante, é a inevitável modificação do som natural dos instrumentos, que ocorrerá de formas distintas em decorrência da qualidade dos equipamentos empregados, da preparação acústica do ambiente e, até mesmo, do tamanho da

plateia e do espaço. Creio que estas são demandas merecedoras de indispensável atenção quando se trata do desenvolvimento de projetos que envolvam tanto criação quanto *performance* para execução de violão e acordeon em duo.

2 COMPOSIÇÕES E ARRANJOS

A proposta do projeto envolveu a criação musical e o registro audiovisual de duas composições e quatro arranjos inéditos a serem interpretados por formação instrumental em duo de violão e acordeon, que totalizaram aproximadamente 25 minutos de duração. Trata-se, então, de uma tentativa de contribuição ao cenário da música de câmara no Brasil a partir do estímulo à exploração das potencialidades dessa instrumentação, que é constituída por timbres amplamente difundidos nacionalmente. O interesse residiu, inicialmente, na criação de obras e arranjos que contemplassem as principais características morfológicas presentes nos gêneros típicos da tradição popular da música brasileira e seus diversos ritmos, com base em uma perspectiva contemporânea quanto aos aspectos harmônicos por inserir pontualmente acordes, escalas e progressões não tão recorrentes nestas manifestações.

2.1 SELEÇÃO DO REPERTÓRIO

A primeira etapa do processo de elaboração do produto artístico foi constituída prioritariamente pela pesquisa e criação de obras que contivessem as características necessárias ao resultado pretendido. Isto significa dizer que, das composições em questão, inicialmente foram selecionadas aquelas cujos aspectos elementares da música popular brasileira estivessem presentes. Após esta investigação inicial, foi necessário a análise das peças, em termos gerais, com a intenção de verificar a real possibilidade de execução dos trechos que seriam destinados a cada um dos instrumentos, observando e evitando quaisquer particularidades capazes de comprometer a efetivação da *performance*.

Alguns critérios fundamentais foram adotados para o desenvolvimento do repertório a ser produzido. O primeiro deles diz respeito ao vocabulário¹⁷ específico de cada um dos instrumentos previstos de acordo com o estilos musicais trabalhados, ou seja, as peças deveriam apresentar elementos técnicos próprios tanto do violão quanto do acordeon e que, portanto, valorizassem o idiomatismo¹⁸ e a fraseologia particular de cada um deles. Este ponto é essencial, pois, o grau elevado de tais especificidades técnicas pode facilitar a exequibilidade dos trechos pelos respectivos instrumentistas; Outro requisito importante nesta

¹⁷ A ideia de vocabulário aplicada no texto, refere-se aos componentes que definem a linguagem de uma tradição musical específica, que é influenciada pelo contexto sociocultural, considerando principalmente aspectos harmônicos, rítmicos e formais.

¹⁸ O tema será tratado detalhadamente mais adiante.

fase inicial do processo teve a ver com os direitos autorais em relação aos arranjos que fazem parte deste projeto e, nesse caso, foram priorizadas as obras em domínio público ou que já tiveram a utilização liberada previamente pelos compositores.

2.1.1 Sobre as peças escolhidas

A seguir, uma lista das obras que fizeram parte do projeto, apresentadas em ordem cronológica de criação, e algumas informações adicionais principalmente sobre aspectos composicionais como, por exemplo, gênero, harmonia e forma¹⁹:

- Último Desejo (Noel Rosa): samba-canção, de 1937. É uma peça tonal, com contraste dos modos maior e menor entre as seções. Apresenta forma binária e andamento *Lento*;
- Partido Alto (Paulo Bellinati): samba de partido alto, de 1999. É uma peça modal e tonal, com mudança desses ambientes entre as seções. Além de harmonia incomum para o gênero, contém o uso de *ostinato* como elemento textural atípico em termos característicos. Apresenta forma ternária, acrescentada de introdução, transição e coda, e andamento *Moderato*;
- Lagoinha (Guilherme Milagres): chacarera, de 2003. É uma peça modal, com fragmentos de tonalidade expandida na segunda seção. Das obras selecionadas, é a única que contém subdivisão rítmica ternária. Apresenta forma binária e andamento *Allegro*;
- Uma Voz (Marcelo Neder): canção, de 2021. É uma peça tonal, com contraste dos modos maior e menor entre as seções. Há utilização de paralelismo e modulação métrica. Apresenta forma binária e andamento entre *Andantino* e *Andante*, porém com trechos em *rubato*;
- Praça Mauá (Péricles de Moraes): choro, de 2021-2022. É uma peça de tonalismo expandido, com contraste dos modos maior e menor entre as seções. Baseia-se em elementos característicos do choro, mas sem a intenção de soar como obras do repertório tradicional. Apresenta forma binária e andamento *Lento*;

¹⁹ Apenas uma apresentação geral, sem intenção de análise minuciosa, que cumpre o simples papel de catalogação das músicas gravadas.

- Mamulengo (Péricles de Moraes): baião, de 2022. É uma peça modal, com contraste harmônico e textural entre as seções. Em alguns trechos, os acordes são escolhidos pela sonoridade parcimoniosa da progressão e não têm relação direta com os centros e modos predominantes. Apresenta forma binária, acrescentada de introdução, transição e coda, e andamento entre moderado e rápido;

2.2 A CRIAÇÃO PARA DUO

Apesar da importância destes dois instrumentos, conforme mencionado anteriormente, o material escrito especificamente para acordeon ainda é pouco no Brasil e seu processo de estudo se faz através de um conhecimento oral passado entre gerações, havendo também uma pequena produção acadêmica a esse respeito, mesmo atualmente, o que já cria uma condição desafiadora. Isto é, um cenário diametralmente oposto ao do violão, que possui uma vasta literatura de músicas e textos dedicados a si, desenvolvidos especialmente ao longo do século passado. Outro fator importante a ser considerado é o equilíbrio na interação entre ambos quanto à sonoridade, devido às diferenças na amplitude sonora. Essa distinção exige atenção especial na criação de texturas e dinâmicas que garantam a complementação entre ambos os instrumentos, sem um sobrepujar o outro. Somado a isso, a grande diferença no idiomatismo de cada um dos instrumentos também requer uma preocupação especial quando se cria para essa instrumentação.

2.2.1 Idiomatismo: breve reflexão

Além da imprescindível atenção dedicada à moderação da amplitude sonora citada acima, outra importante questão considerada no decorrer dessa produção foi a busca por uma escrita idiomática tanto para o violão quanto para o acordeon. Com certeza, tal cuidado contribuiu para que as peças tivessem um nível de exequibilidade adequado, permitindo o êxito nas *performances* dos intérpretes. Os aspectos técnicos e próprios de cada instrumento já foram mencionados detalhadamente no capítulo anterior, mas creio ser importante uma breve reflexão sobre o conceito de idiomatismo ao qual venho me referindo.

Originalmente, assim como muitos outros termos largamente utilizados no campo da música, as palavras “idioma”, “idiomático” e “idiomatismo” vêm emprestadas de áreas do

conhecimento que se dedicam a estudar os fenômenos linguísticos. Quanto à etimologia, o radical “ídiō” trata-se de um elemento de composição, derivado do grego²⁰, que significa próprio, particular, privado, segundo Cunha (1997). Frequentemente, esses vocábulos são empregados para denotar uma gama de características associadas especificamente a algo. As expressões idiomáticas – que em alguns casos podem incluir os ditos populares – seriam, portanto, um conjunto de frases ou combinações próprias de uma língua, que extrapolam seu sentido literal, permitindo flexibilidade de expressão para aqueles que a dominam.

[...] “linguagem idiomática” diz respeito às características particulares que definem uma língua quando falada por pessoas nativas ou por aqueles que são completamente fluentes nela. Inúmeras expressões fixas ou ditados em uma língua (chamadas de “idiomas”) são incompreensíveis para quem não está familiarizado com seu significado ou uso específico. (Rasmussen e Laursen, 2014, tradução nossa²¹)

Além do ponto de vista linguístico, é interessante observar que, historicamente, ao que tudo indica, esta é uma preocupação relativamente recente na história da música. Randel (2003) aponta que muitas músicas compostas antes do século XVII eram consideradas peças para quaisquer instrumentos e/ou vozes, sem diferenciar com clareza tais idiosincrasias. Porém, o autor salienta que a desatenção quanto à escrita idiomática não depõe necessariamente contra uma obra, dado que seu grau de elaboração nem sempre está associado a isso: uma coisa não exclui a outra. Há muitos exemplares dessa época com alto nível de sofisticação musical. Seria mais tarde, no século XIX, com o surgimento da figura do artista virtuoso, que uma escrita cada vez mais idiomática passa a ser requerida.

Nesse sentido, o conceito de idiomatismo aplicado à música diz respeito ao modo como certos instrumentos possuem características distintivas que podem influenciar a composição e a execução. Essas propriedades, muitas vezes, servem aos compositores e instrumentistas como um recurso para a criação de obras que maximizem as qualidades técnicas expressivas dos instrumentos para os quais se escreve²². Contudo, “embora as propriedades idiomáticas possam ser vistas como oportunidades, na música, é comum

²⁰ ἴδιος (*ídios*); ἰδίωμα (*idiōma*).

²¹ [...] “idiomatic language” pertains to those particular features that characterize a language when spoken by people to whom it is native, or by those who are entirely conversant with it. Countless fixed expressions or sayings in a language (referred to as “idioms”) are incomprehensible to anyone not familiar with their specific meaning or use.

²² Optei deliberadamente pela distinção dos termos vocabulário e idioma musicais, sabendo que, em muitas situações, ambos são utilizados como sinônimos ou imbricações entre si e têm seus significados usados de forma nebulosa.

também descrevê-las como limitações” (Huron e Erec, 2009, p. 104, tradução nossa²³). Ou seja, a escrita orientada única e exclusivamente por um estilo idiomático pode apresentar baixo nível de inovação se a peça tiver o foco somente na tocabilidade. Por outro lado, é possível encarar isso como um desafio composicional, já que, ser criativo dentro das limitações impostas por cada instrumento, instiga a inventividade do compositor.

2.3 PROCESSO CRIATIVO

A criação musical envolve processos extremamente diversificados e complexos, não havendo, portanto, um método composicional que possa ser encarado como mais ou menos eficiente. Dos inúmeros procedimentos disponíveis, alguns serão considerados adequados em maior grau a depender do contexto encontrado e do resultado esperado. Cada tipo de abordagem possibilita a exploração de técnicas diferentes, sendo algumas muito criativas e flexíveis enquanto outras bastante predefinidas de acordo com a obra. Por exemplo: se a improvisação permite maneiras de criação espontâneas sem qualquer planejamento preexistente, a modelagem estrutural organiza previamente as ideias estabelecendo critérios que definirão o produto final.

2.3.1 Fundamentos: intuição e técnica

Algumas diretrizes composicionais orientaram o processo de criação musical para este projeto. Sem dúvida, tal planejamento colaborou para o sucesso na realização do trabalho, principalmente, pelo fato de terem estruturado as ideias a serem desenvolvidas de maneira coerente e expressiva. No caso do duo aqui mencionado, as músicas foram pensadas utilizando elementos típicos presentes nos diferentes gêneros tradicionais da música encontrada em território brasileiro. Certamente, esses componentes auxiliaram na definição dos princípios direcionadores das composições e arranjos desenvolvidos, pois foram considerados os aspectos relevantes daqueles estilos que são associados comumente às músicas populares do Brasil.

Ao longo do processo, outro pilar importante foi o equilíbrio entre intuição e técnica. O conceito de técnica em música já tem sido amplamente discutido, porém a ideia de

²³ While idiomatic properties can be regarded as opportunities, in music, it has also been common to describe idiomatic properties as limitations.

intuição ainda pode gerar alguma dúvida. Nesse caso, aplico a concepção do filósofo francês Henri Bergson:

Não há nada de absoluto no conhecimento científico do real, mas há, ao contrário, algo de absoluto no contato que a inteligência humana pode ter com a vida. Este contato direto é a intuição. Ela não se limita a esboçar uma estrutura do universo: ela nos dá uma sensação interior, uma experiência de seu dinamismo. (Bergson, 2013, p. 233, tradução nossa²⁴)

Isto é, a intuição nos possibilita uma percepção da realidade distinta daquela obtida através da análise lógica e racional, fazendo-nos compreender holisticamente os fenômenos da vida de formas que transcendem a linguagem intelectual e científica. Sendo assim, para o autor, a intuição seria indispensável no desenvolvimento de atividades criativas, exatamente, por nos permitir olhar fora da caixa e ir além da explicação dada somente através da inteligência e do pensamento científico. Pois, como afirma, “[...] é para o próprio interior da vida que nos conduziria a intuição, quero dizer o instinto que se tornou desinteressado, consciente de si mesmo, capaz de refletir sobre seu objeto e de expandi-lo indefinidamente” (Bergson, 2013, p. 123, tradução nossa²⁵).

É importante ressaltar que a visão exposta até aqui, não opõe os dois tipos de conhecimento em uma dicotomia excludente na qual um só pode existir sem o outro. Na verdade, ao contrário disso, ambos se complementariam e, então, permitiriam um entendimento integral dos processos vitais. Tanto intuição quanto episteme são igualmente importantes para a apreensão da realidade: enquanto a primeira nos auxiliaria a entender a metafísica, a outra nos permitiria compreender a matéria. Por isso, é fundamental que haja o equilíbrio na coexistência dessas duas habilidades, porque assim podemos alcançar um resultado no qual as diferentes nuances da compreensão humana estejam presentes.

A capacidade intuitiva e a espontaneidade criativa, para ir além de quaisquer imposições restritivas dadas pelo meio, precisam ser levadas em consideração quando estamos lidando, especificamente, com questões inerentes ao âmbito das artes. É a intuição, como suporte da criatividade, que nos faz encontrar soluções inovadoras para as mais variadas limitações, muitas vezes inesperadas, que surgem no decorrer do desenvolvimento do

²⁴ Il n'y a rien d'absolu dans la connaissance scientifique du réel; mais il y a, au contraire, quelque chose d'absolu dans le contact que l'intelligence humaine peut avoir avec la vie. Ce contact direct est l'intuition. Elle ne se borne pas à esquisser une structure de l'univers: elle nous donne une sensation intérieure, une expérience de son dynamisme.

²⁵ [...] c'est à l'intérieur même de la vie que nous conduirait l'intuition, je veux dire l'instinct devenu désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l'élargir indéfiniment.

trabalho. Em relação à música, é possível dizer que o distanciamento da técnica permite o alcance de ideias que vão além dos procedimentos metodológicos. Por exemplo, como já dito, muitas vezes o uso do instrumento como ferramenta de criação nos coloca em situações previamente moldadas pelas memórias muscular e visual, logo, abster-se desse dispositivo faz com que exploremos caminhos livres de quaisquer restrições mecânicas nos apresentando possibilidades menos recorrentes em nosso processo criativo.

Da mesma forma, o uso do conhecimento técnico²⁶ faz toda diferença quando se trata de produção artística, especialmente, no que se refere a um produto com cronograma e estética determinados. Técnicas de composição e criação de arranjos precisam ser aplicadas, e são extremamente úteis, para a resolução de problemas ligados à dificuldade de desenvolvimento das ideias musicais, por isso utilizamos certas operações como rearmonização, contraponto, retrogradação, entre outras, para citar apenas algumas. Pelo fato da criação musical ser um processo complexo que frequentemente envolve um equilíbrio entre intuição e técnica, ambas as capacidades executam funções essenciais e complementares no que tange à produção de uma obra musical.

Embora a técnica exerça um papel indispensável, seu uso deve servir como um meio para a plena expressão da musicalidade. Idealmente, envolve teoria, prática e criatividade e propicia a estruturação das obras artísticas de maneira integral e coesa. Além disso, o conhecimento técnico nos auxilia a lidar com contingências diversas que possam estar postas desde o início do projeto ou que se apresentem ao longo do caminho:

Uma composição musical pode ser considerada como um artefato cuja construção é moldada por diversos objetivos e restrições concorrentes. Os objetivos da composição podem incluir metas formais ou estéticas, referências intertextuais, declarações pessoais, preocupações perceptivas, objetivos afetivos, função religiosa ou litúrgica, interesses sociais ou políticos, ou até mesmo necessidades monetárias – para citar alguns. As restrições da composição podem incluir requisitos de encomenda (como compor música para uma procissão de coroação), limitações de tempo de execução, tempo de ensaio, tocabilidade da música, disponibilidade de certos recursos instrumentais, disponibilidade de performers especialmente talentosos, características do espaço de apresentação, prazos iminentes, restrições orçamentárias, atividades concorrentes, problemas de saúde, e muitos outros fatores possíveis. (Huron e Erec, 2009, p. 119, tradução nossa²⁷)

²⁶ Por uma questão de aproximação, aquilo que Bergson chama de inteligência, lógica e/ou ciência, em música pode ser interpretado como o equivalente à técnica. Isso porque envolve uma interpretação racional e intelectual dos fenômenos.

²⁷ A musical composition may be regarded as an artifact whose construction is shaped by several concurrent goals and constraints. Compositional goals may include formal or aesthetic objectives, intertextual references, personal statements, perceptual concerns, affective goals, religious or liturgical function, social or

Desse modo, fica claro que, no decurso de um trabalho de composição musical, devem ser consideradas questões pragmáticas que em certos casos são, até mesmo, extramusicais. Um projeto desse tipo demanda uma ação que coordena circunstâncias complexas, sendo preciso observar realisticamente os objetivos artísticos subjetivos e as condições materiais para a realização. Por isso, a técnica se apresenta como essencial para a tomada de decisão e resolução de quaisquer impasses que se imponham à atividade do compositor. É o domínio de habilidades técnicas que o auxiliará na seleção das opções mais viáveis e que estejam de acordo com as particularidades de cada projeto.

2.4 INTERAÇÃO E COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE

No processo de criação de uma obra musical, a relação entre compositor e intérprete é uma faceta importantíssima no decorrer do andamento das atividades. Trata-se, conseqüentemente, de um caso que implica o estabelecimento de uma colaboração mútua e uma comunicação clara para que os objetivos artísticos sejam alcançados. O compositor, enquanto criador da peça, registra suas ideias e as transmite de formas variadas que podem ser abertas e não tão claras – dando ao intérprete a possibilidade de contribuir com sua criatividade – ou fechadas e muito detalhadas – fornecendo o máximo de informações possíveis para que o intérprete as faça soar mais próximo possível de como foram imaginadas. Sendo assim, o intérprete vai ter um papel variado a depender do tipo de proposta na qual está inserido, podendo colaborar mais ou menos com a obra.

Há diferentes níveis e maneiras de estabelecer essa interação e colaboração entre ambas as partes. Respectivamente, para Hayden e Windsor (2007), apesar de não serem as únicas, essas abordagens poderiam ser definidas, apenas para fins esquemáticos, como direta, interativa e colaborativa.

No primeiro cenário, segue-se uma abordagem convencional na qual a partitura é o principal meio de comunicação utilizado: o compositor finaliza a obra e, ao entregá-la para o preparo da execução, fornece orientações e esclarecimentos ao intérprete;

political interests, or even monetary needs – to name a few. Compositional constraints may include commission requirements (such as composing music for a coronation procession), limitations of performance time, rehearsal time, playability of the music, availability of certain instrumental resources, availability of especially gifted performers, characteristics of the performance space, impending deadlines, budget restrictions, competing activities, ill health, and many other possible factors.

DIRETIVA: aqui, a notação tem a função tradicional de instruções para os músicos fornecidas pelo compositor. A hierarquia tradicional de compositor e intérprete(s) é mantida, e o compositor visa determinar completamente a *performance* através da partitura. A instrumentação para as peças nesta categoria tende a ser acústica por natureza e composta por conjuntos conduzidos ou grupos de câmara. A colaboração em tais situações é limitada a questões pragmáticas na realização, conforme descrito no final da introdução. (Hayden e Windsor, 2007, p. 33, tradução nossa²⁸)

No segundo, a peça musical é elaborada previamente pelo compositor, enquanto o intérprete oferece orientações sobre como os conceitos fundamentais por trás da obra poderiam ser concretizados: o compositor cria e ajusta a peça durante o processo, tomando como base o parecer do intérprete;

INTERATIVA: aqui, o compositor está mais diretamente envolvido na negociação com músicos e/ou técnicos. O processo é mais interativo, discursivo e reflexivo, com mais contribuições dos colaboradores em comparação à categoria diretiva, mas, em última análise, o compositor ainda é o autor. Alguns aspectos da *performance* são mais "abertos" e não determinados por uma partitura. As obras nesta categoria tendem a combinar notação, instrumentos acústicos e mídia eletrônica. (Hayden e Windsor, 2007, p. 33, tradução nossa²⁹)

Por último, pouca ou nenhuma notação é usada e os participantes colaboram sem uma hierarquia clara: o compositor e o intérprete trabalham juntos desde o início do processo de criação, fazendo com que a obra seja tecnicamente composta pelos dois.

COLABORATIVA: aqui, o desenvolvimento da música é alcançado por um grupo através de um processo de tomada de decisão coletiva. Não há um autor singular ou hierarquia de papéis. As peças resultantes (1) não têm notação tradicional, ou (2) usam notação que não define a macroestrutura formal. Em (2), decisões sobre a estrutura maior não são determinadas por um único compositor. Em vez disso, são controladas, por exemplo, através de decisões de grupo improvisadas ao vivo ou algoritmos automatizados de computador. As peças que se enquadram nesta categoria usam mídia eletrônica e digital em combinação com instrumentos acústicos ao vivo ou gravados. (Hayden e Windsor, 2007, p. 33, tradução nossa³⁰)

²⁸ DIRECTIVE: here the notation has the traditional function as instructions for the musicians provided by the composer. The traditional hierarchy of composer and performer(s) is maintained and the composer aims to completely determine the performance through the score. The instrumentation for the pieces in this category tends to be acoustic in nature and made up of conducted ensembles or chamber groups. The collaboration in such situations is limited to pragmatic issues in realization, as outlined at the end of the introduction.

²⁹ INTERACTIVE: here the composer is involved more directly in negotiation with musicians and/or technicians. The process is more interactive, discursive and reflective, with more input from collabor in the directive category, but ultimately, the composer is still the author. Some aspects of the performance are more 'open' and not determined by a score. The works in this category tend to combine notation, acoustic instruments and electronic media.

³⁰ COLLABORATIVE: here the development of the music is achieved by a group through a collective decision-making process. There is no singular author or hierarchy of roles. The resulting pieces either (1) have no traditional notation at all, or (2) use notation which does not define the formal macro-structure. In

Especificamente, quanto ao produto que vem sendo relatado neste memorial descritivo, diria que as abordagens interativa e colaborativa se fizeram presente na jornada de produção. Um fato importante é que, diferente da abordagem diretiva, as outras requerem certo nível de desprendimento em relação ao controle sobre a obra, pois os objetivos estéticos não são totalmente estabelecidos a priori. A abordagem interativa foi prevalente na elaboração das composições enquanto a abordagem colaborativa foi predominante no desenvolvimento dos arranjos. A razão para isso é que as primeiras foram criadas para a instrumentação especificada previamente, já os arranjos foram construídos a partir de músicas compostas sem determinação dos instrumentos.

2.4.1 A preparação do repertório

As abordagens interativa e colaborativa citadas previamente funcionam muito bem em contextos nos quais o compositor sabe para quem está criando, porque a prática de escrever música para um intérprete específico pode contribuir significativamente no processo de criação musical. Estar ciente sobre as habilidades do intérprete tem um impacto relevante sobre o resultado do produto artístico e, ao saber das melhores capacidades técnicas do intérprete, o compositor tem a oportunidade de inventar passagens viáveis e adequadas às competências que o músico domina. Dessa forma, pode-se adaptar a música realçando as habilidades e reduzindo as limitações do intérprete, o que aumenta as chances de êxito do resultado pretendido.

Na verdade, para compositores e arranjadores, saber para quem se escreve é um enorme privilégio. Essa compreensão de estilo, expressividade e técnica do intérprete faz toda diferença na concepção estética daquilo que se cria. Especialmente, porque considerar as preferências e competências do músico executante pode aumentar o envolvimento e o interesse pela peça. A partir disso, o intérprete tem a possibilidade de acrescentar melhorias que não foram pensadas pelo compositor, agregando, assim, valor à obra final. Neste empreendimento artístico, o próprio autor ocupou as duas posições, compositor e intérprete, tendo que considerar, também, suas questões técnicas pessoais enquanto criador e

(2), decisions regarding large-structure are not determined by a single composer. Rather, they are controlled, for example, through live improvised group decisions or automated computer algorithms. The pieces which fit this category use electronic and digital media in combination with live or recorded acoustic instruments.

instrumentista. Diante disso, considero que, ao estar envolvido pessoalmente em ambos os lados da produção, permitiu-me estar ciente acerca das demandas instituídas por essa relação.

Em minha vivência, contei com a parceria do músico Roberto Kauffmann, que é focado principalmente em choro, forró e frevo, porém com bem pouca experiência em música de câmara e concerto. Mesmo tendo formação acadêmica, sua trajetória não envolveu o estudo formal do instrumento, porque foi direcionada ao aprendizado de piano e arranjo. Quanto ao acordeon em si, ele aprendeu mais tarde, de maneira autodidata, através de métodos voltados ao instrumento e do repertório de música popular, desenvolvendo sua habilidade de percepção e improvisação no instrumento, muitas vezes tocando de ouvido, pela atuação com os grupos de choro e trios de forró com os quais atuou desde então. Essa forma de aprender e as práticas relatadas podem ser vistas como uma vantagem por permitirem certa liberdade criativa.

No caso da sanfona, arranjadores experientes relatam que muitos sanfoneiros que “tocam de ouvido” são capazes de encontrar soluções ou intervenções musicais para arranjos, em gravações ou shows mais atraentes do que as escritas ou pré-elaboradas pelo próprio arranjador. (COSTA, 2016, p. 29)

A realidade exposta acima permitiu interação e colaboração excelentes, pois, além da confiança depositada na expertise de Kauffmann, a boa relação entre nós dois sempre permitiu um diálogo aberto e uma ampla abertura para propor ideias nos encontros de preparação do repertório. Essa consideração genuína das contribuições feitas, por cada um dos envolvidos, no trabalho alheio é fruto da liberdade estabelecida desde o início do projeto. Particularmente, creio que bons níveis de relação, confiança e liberdade cooperam substancialmente em contextos de criação artística cujas abordagens interativa e colaborativa sejam predominantes.

Nos ensaios, as composições já chegavam praticamente prontas e com a notação mais avançada, porém sem determinar totalmente dinâmicas e articulações, sobrando espaço para contribuições que visassem a aplicação desses elementos e de melhorias na escrita que facilitassem a leitura e compreensão da peça para os próximos encontros. Claro que, como mencionado, e por saber de quem se tratava o intérprete, as obras tinham como premissa a exploração da sonoridade dos instrumentos em conjunto e o equilíbrio adequado entre a compreensão das capacidades dos músicos e o desafio das limitações deles.

Os arranjos passaram por um processo diferente, no primeiro ensaio as partituras eram entregues com pouquíssima informação, em alguns casos, nem mesmo a forma estava definida previamente. Assim, iniciávamos a colaboração com foco em criar e estabelecer todo o material que seria levado para a gravação. A cada passagem da peça, experimentações eram feitas por ambos e, as que soavam melhor, notadas para a melhoria da partitura que seria trazida no encontro seguinte. Posteriormente, tais aportes eram fixados e outros se somavam se ainda existissem lacunas.

Indubitavelmente, o que permitiu o avanço das atividades foi a comunicação clara e a coordenação regular entre todos os membros da equipe, à medida em que novas necessidades criativas e logísticas se impunham, proporcionando alinhamento dos objetivos desejados. Além disso, a implantação de um diário/relatório, para anotar observações importantes no decorrer dos encontros, foi um importante procedimento para controle de qualidade do produto.

Por último, mas não menos importante, em todas as etapas – pré-produção, produção e pós-produção, foi fundamental um cronograma realista e flexível, capaz de acomodar imprevistos e garantir o cumprimento dos prazos estabelecidos, considerando as outras atividades nas quais os integrantes dessa produção pudessem estar envolvidos. Exemplificando concretamente, nos meses de junho, julho e agosto, por conta das festas desse período, é extremamente difícil contar com a disponibilidade de acordeonistas devido à alta procura por trios de forró. Por isso, esses momentos foram utilizados para a pré-produção antecedente à nova fase de ensaios e para a pós-produção dos vídeos já gravados.

3 GRAVAÇÕES: REGISTROS AUDIOVISUAIS

A etapa de gravações das músicas envolveu decisões e processos distintos, que serão abordados detalhadamente mais adiante. Já ao longo da pré-produção, foi necessário definir o tamanho da equipe e as funções atribuídas a cada um dos membros. Por questões orçamentárias, a otimização de recursos humanos e tecnológicos se fez imprescindível. Esta necessidade de potencialização dos meios disponíveis determinou as escolhas subsequentes que teriam impacto direto na busca pelo êxito do resultado pretendido. A seguir, serão expostos os diferentes elementos que fizeram parte da produção dos registros audiovisuais das obras, desde a formação da equipe até as gravações.

3.1 PRODUÇÃO

O duo instrumental participante do produto artístico foi constituído anteriormente à idealização deste projeto e está em atividade desde o segundo semestre de 2018, realizando apresentações em diversos espaços culturais na cidade do Rio de Janeiro e imediações. É formado pelo violonista Péricles de Moraes e pelo acordeonista Roberto Kauffmann. Além destes membros, a equipe foi complementada pela contratação da produtora audiovisual Júlia Ribeiro. Na proposta em questão, fiquei responsável pela produção musical e executiva, direção musical e geral, composições e arranjos; Roberto Kauffmann contribuiu com os arranjos, captação, edição e mixagem de áudio; e Júlia Ribeiro assumiu direção, filmagem e edição de vídeo.

3.1.1 Estilo dos vídeos

Em relação aos vídeos, tomei como referência estética outras produções de cinematografia musical que fizeram uso de apenas uma câmera, esta deveria estar em movimento a todo momento durante as filmagens, explorando ângulos e elementos diversos da cena. Assim, foi necessário somente uma pessoa filmando e, também, facilitou o trabalho na pós-produção. Algumas vezes, foram incluídas imagens que pudessem apresentar, até mesmo, uma característica um tanto quanto errática em determinados trechos, com o propósito de dar maior dinamismo e naturalidade aos vídeos. Como todas as sessões contaram com mais de uma tomada para cada uma das faixas, foi possível obter um número

considerável de opções a serem utilizadas na fase de edição. Além do registro das *performances*, ao final dos respectivos períodos de filmagens, houve a gravação de depoimentos comentando brevemente as características gerais das respectivas peças.

3.1.2 Locação das filmagens

Conforme já ressaltado anteriormente, algumas decisões foram tomadas levando em consideração os aspectos pragmáticos envolvidos na produção, sendo os principais: equipe, equipamento, tempo, logística e orçamento. Por isso, o local escolhido para a produção dos vídeos foi a sala de estar anexa ao RSK Estúdio, situado em Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, cujo proprietário é o próprio acordeonista do duo. Essa deliberação se deu devido a dois motivos específicos: primeiro porque, esteticamente, a locação oferecia elementos visuais interessantes para a aparência do produto³¹; e porque tanto a sala de gravação quanto a sala de filmagem integravam o mesmo imóvel. Ou seja, duas características que facilitaram imensamente todo o processo.

3.1.3 Equipamentos

Os equipamentos utilizados para as gravações de áudio foram, gentilmente, fornecidos pelo estúdio no qual as gravações ocorreram³². No que se refere aos dispositivos necessários para as filmagens, estes estavam inclusos no orçamento negociado previamente. Exceto os microfones, que foram alternados e usados em diferentes momentos, os outros equipamentos foram aplicados em todas as sessões. A seguir, será apresentada a relação de aparelhos empregados no decorrer da etapa de produção do projeto.

³¹ Além da sala ser espaçosa, o cenário era composto, basicamente, por um piano vertical, uma coleção de vinis e uma estante de livros.

³² Exceto o captador Fishman Sonitone GT2 (Figura 5).

3.1.3.1 Áudio



Figura 1: Microfone Shure SM58.



Figura 2: Microfone Røde NT5.



Figura 3: Microfone Sennheiser e845.



Figura 4: Microfone Røde NT1-A.



Figura 5: Captador Fishman Sonitone GT2.



Figura 6: Captador Harmonik AC5001-RG.



Figura 7: Microfone de lapela Audio-Technica ATR3350.



Figura 8: Microfone de lapela Boya BY-M1.



Figura 9: Gravador de voz Sony ICD-PX240.



Figura 10: Placa de som PreSonus Quantum 2626.

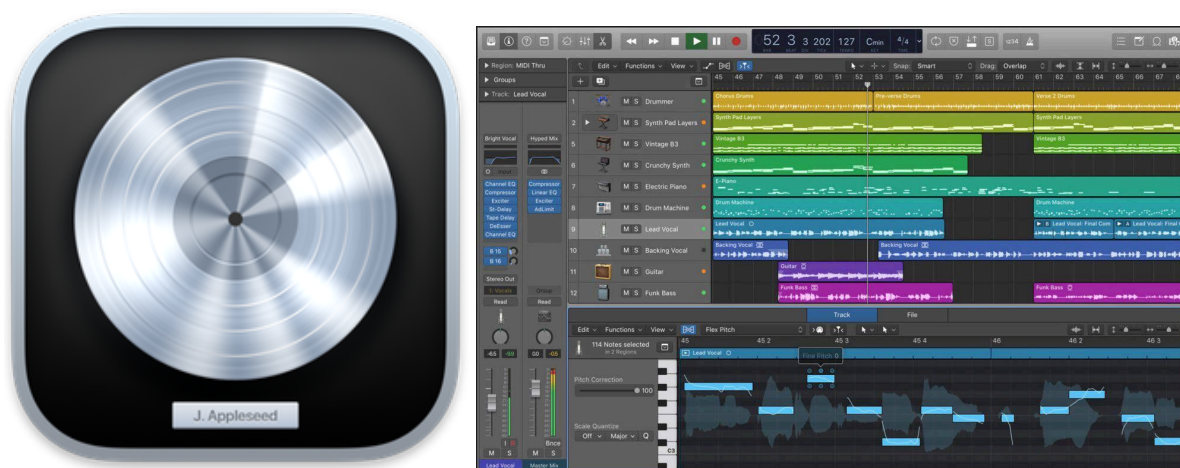


Figura 11: Digital Audio Workstation Logic Pro X.

3.1.3.2 Vídeo



Figura 12: Câmera filmadora Nikon D5200.



Figura 13: Lente Nikon AF-S 35mm.



Figura 14: Lente Nikon AF-S 18-55mm.



Figura 15: Software de Edição de Vídeo DaVinci Resolve 18.

3.2 O PROCESSO DE GRAVAÇÃO

Nesta fase, foi importante a adoção de estratégias que garantissem a alta qualidade da produção e o máximo de aproveitamento do tempo dedicado às gravações. Então, ficou estabelecido que seriam feitos registros de somente duas faixas por vez ao longo de três sessões com duração total de, no mínimo, três e, no máximo, quatro horas. Os registros foram feitos em momentos diferentes, em virtude da agenda de todos os envolvidos, sempre tendo um espaço de tempo para a pós-produção do material obtido e para a nova rodada de ensaios das próximas peças. O cronograma final foi o seguinte: Fevereiro de 2022, Uma Voz (Marcelo Neder) e Último Desejo (Noel Rosa); Maio de 2022, Lagoinha (Guilherme Milagres) e Bom Partido (Paulo Bellinati); Janeiro de 2023, Praça Mauá (Péricles de Moraes) e Mamulengo (Péricles de Moraes).

A exploração criativa dos diversos métodos de gravação, certamente, agregou valor artístico ao produto final. Não somente, as próprias *performances* contribuíram para isso, já que as mais interessantes foram selecionadas e ocuparam posição de destaque devido ao êxito obtido. As técnicas e procedimentos variaram de acordo com as sessões, isso permitiu a experimentação de diferentes possibilidades de produção e maior exploração da sonoridade em duo, conforme será descrito adiante³³:

As duas primeiras faixas foram feitas em formato de gravação ao vivo, isto é, em tomadas completas, sem cortes ou trechos regravados posteriormente, ao mesmo tempo em que eram efetuadas as filmagens. Para a captação de áudio, no acordeon, foi utilizado o captador Harmonik AC5001-RG (Figura 6) e, no violão, o captador Fishman Sonitone GT2 (Figura 5) e o microfone Sennheiser e845 (Figura 3). Apesar deste microfone estar direcionado totalmente ao violão, e mesmo sendo um cardióide dinâmico, houve bastante vazamento do som do acordeon devido à sua maior amplitude sonora comparativamente. No entanto, essa foi uma escolha deliberada.

Na segunda sessão, foi empregado um planejamento completamente diferente por considerarmos as peças mais complexas e pelo fato de uma delas contar com segmentos de improvisação. Nesse caso, optou-se pelo uso de guias pré-gravadas e metrônomo, ambos a serem ouvidos em monitor auricular no ato do registro das *performances*, servindo para

³³ Houve variação quanto ao uso de captadores e microfones em cada sessão, mas, em todos os casos, o processamento do áudio ocorreu através da placa de som PreSonus Quantum 2626 (Figura 10) e pela *digital audio workstation* Logic Pro X (Figura 11).

sincronizar os melhores momentos de áudio e vídeo durante a edição. A captação foi feita com o captador Harmonik AC5001-RG (Figura 6) e o microfone Røde NT1-A (Figura 4), para o acordeon; e com o captador Fishman Sonitone GT2 (Figura 5) e o microfone Shure SM58 (Figura 1), para o violão.

As últimas peças foram produzidas de maneira mais convencional, em outras palavras, os instrumentos foram gravados, prévia e separadamente, em estúdio. Na ocasião das filmagens, utilizamos um monitor externo e fizemos o registro das imagens dublando o áudio já devidamente produzido. Diria que, nestes dois vídeos, dá pra perceber uma *performance* mais descontraída, sem tanta necessidade de concentração para a execução das peças, o que creio ser um ponto positivo. No acordeon, foi utilizado o captador Harmonik AC5001-RG (Figura 6) e o microfone Røde NT1-A (Figura 4); no violão, dois microfones Røde NT5 (Figura 2), um posicionado diante da boca e outro à frente do braço do instrumento.

Os vídeos foram gravados filmando de três a cinco tomadas por faixa³⁴, em média, até que a produtora audiovisual julgasse ter material suficiente para a montagem. Com exceção da última sessão, nas duas primeiras, as músicas foram filmadas em plano-sequência, sem interrupção da *performance*, para que as melhores imagens fossem selecionadas posteriormente. No terceiro dia de filmagens, além das tomadas em plano-sequência, houve o registro de trechos separados como introdução, parte A, coda, etc³⁵. A direção foi integralmente delegada à Júlia Ribeiro, tendo eu contribuído apenas com alguns apontamentos que pudessem facilitar a pós-produção dos vídeos. Quanto aos equipamentos, utilizou-se a câmera Nikon D5200 (Figura 12) e as lentes Nikon AF-S 35mm (Figura 13) e Nikon AF-S 18-55mm (Figura 14). Além destes, na gravação dos depoimentos, os microfones de lapela Audio-Technica ATR3350 (Figura 7) e Boya BY-M1 (Figura 8) e o gravador de voz Sony ICD-PX240 (Figura 9).

³⁴ Em geral, ao menos três, sendo a primeira tomada com enquadramento em plano aberto e as outras em planos médio e fechado dos instrumentistas e detalhes.

³⁵ Não somente a fim de facilitar o processo de edição, mas, também, para garantir maior sincronização com o *playback* através de uma execução mais focada.

3.3 PÓS-PRODUÇÃO

A etapa de pós-produção de áudio e vídeo aconteceu no íterim entre uma sessão e outra. Em relação às músicas, dado o fato de terem sido adotados métodos de gravação distintos, a edição das faixas também sofreu intervenções variadas de acordo com os resultados obtidos previamente. As duas primeiras peças foram mais simples de resolver em termos de finalização, pois bastou selecionar as tomadas sem qualquer necessidade de regravações ou edições posteriores; A mesma estratégia não foi possível na terceira e quarta músicas, nestas a pós-produção contou com trechos regravados e editados, ademais, com a adição das seções de improviso gravadas durante a *performance*; As últimas faixas foram totalmente produzidas antes das filmagens, gravando os instrumentos separadamente, refazendo e editando o que fosse necessário já no ato da gravação.

Os vídeos passaram por um processo bastante similar entre si, o que acabou estabelecendo um padrão de trabalho. A produtora audiovisual teve total liberdade no que concerne à edição, meu papel se resumiu à análise da perfeita sincronia entre áudio e vídeo. Talvez o primeiro instante tenha sido mais conturbado por estarmos ainda alinhando as expectativas, mas depois dessa fase seguimos a metodologia instituída, sendo: 1) decupagem do material e edição; 2) revisão do primeiro corte do vídeo; 3) reparos de sincronização e alterações de tomadas; 4) revisão geral e ajustes finais; 5) adição de título e créditos. Já os depoimentos a respeito das obras, praticamente, não sofreram intervenção desde a edição inicial, com exceção da adição de legendas em inglês.

3.4 FICHA TÉCNICA

- Péricles de Moraes: produtor, diretor geral, diretor musical, composições, arranjos e violão;
- Roberto Kauffmann: gravação de áudio, edição e mixagem, arranjos, acordeon;
- Júlia Ribeiro: direção de vídeo, filmagem e edição.

3.5 ANÁLISE DOS RESULTADOS

A documentação e arquivamento de todas as etapas do processo permitiu uma análise retrospectiva do projeto e a identificação de lições que podem ser aplicadas em

projetos futuros. Como mencionado previamente, o diário/relatório mantido no decurso do processo possibilitou a revisão a posteriori daquilo considerado bom ou ruim a partir da experiência empírica obtida no desenvolvimento do trabalho em questão. Apesar das limitações em termos estéticos, considero que o projeto foi bem sucedido, uma vez que os principais objetivos iniciais foram alcançados: a criação musical para a instrumentação em duo, o registro audiovisual das obras e a contribuição para a inserção, ainda que incipiente, do acordeon em ambiente acadêmico

Levando em conta as inúmeras possibilidades sonoras de ambos os instrumentos, ainda há muito a ser explorado e desenvolvido musicalmente. Apesar das lacunas em termos sonoros e musicais causadas pela falta de uma linguagem mais vanguardista – com o uso de técnicas estendidas e sonoridades menos usuais porque ambos os músicos não tinham expertise nesse tipo de abordagem e não se sentiam à vontade manipulando procedimentos radicalmente exploratórios –, no geral, o resultado foi positivo porque tanto composições quanto arranjos inéditos foram criados, especificamente, para tal instrumentação. Além disso, o trabalho coopera com a discussão sobre a necessidade do acordeon ocupar lugar na universidade brasileira por sua notável relevância na música do país e, a meu ver, pode-se considerar inovador que um produto artístico como esse, cujo acordeon desempenha papel de destaque, esteja ligado a uma instituição acadêmica de prestígio.

Em relação aos resultados passíveis de mensuração objetiva, somando todas as plataformas nas quais o produto está disponível, as músicas alcançaram um total 8.563 (oito mil quinhentos e sessenta e três) reproduções em vários países do mundo, o que significa uma média de 1.427 (mil quatrocentos e vinte e sete) acessos até o momento. É pouco provável que um duo de música instrumental, formado por dois artistas independentes sem renome e projeção internacional, tivesse uma plateia deste tamanho ao decorrer de um ano, mesmo somando várias apresentações. O material permanece aberto ao público de maneira totalmente gratuita e foi disponibilizado em todas as principais plataformas de reprodução de áudio e vídeo da atualidade. O lançamento ocorreu quinzenalmente ao longo dos meses de agosto, setembro e outubro de 2023, tendo duas faixas divulgadas em cada mês.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo do projeto se baseou na criação de composições e arranjos originais, que valorizassem e explorassem a escrita técnica dedicada ao duo de violão e acordeon, e no registro audiovisual de tais obras. A motivação em realizar esse trabalho surge a partir da consistente presença de ambos na produção fonográfica nacional, porém com parca produção envolvendo o uso em conjunto dessa instrumentação. Para isso, foi importante considerar as especificidades de cada instrumento e priorizar uma escrita idiomática capaz de engajar e desafiar os intérpretes. Ademais, saber sobre os processos de assimilação desses instrumentos em nossa cultura e seus funcionamentos individuais colaborou para uma visão mais completa dos seus usos. O produto final foi composto por duas composições e quatro arranjos originais que foram disponibilizados nas principais plataformas de reprodução de áudio e vídeo da atualidade.

A respeito da metodologia empregada no decurso de desenvolvimento do trabalho, um aspecto considerado foi o equilíbrio entre intuição e técnica como ferramenta para a expansão da criatividade e fundamento da criação, uma vez que, ao admitir a coexistência delas em um processo artístico no qual uma complementa a outra, isso fortalece a integralidade da obra. Não somente, é importante ressaltar a maneira como se estabeleceu a relação entre compositor e intérprete, dado que foi um elemento essencial para o êxito do empreendimento.

As abordagens interativa e colaborativa foram eleitas como métodos de trabalho, tendo se provado efetivos e exercendo um papel importantíssimo na criação e preparação do repertório. A coordenação da equipe prosperou graças a uma comunicação aberta e clara entre todos, permitindo a troca de ideias e a tomada de decisões a partir das demandas requeridas em cada momento. Também foi fundamental a adoção de um cronograma flexível, pois assim foi possível contornar quaisquer imprevisibilidades e permitir a conciliação das outras atividades desenvolvidas pelos profissionais envolvidos.

A etapa de gravações foi realizada em diferentes momentos, conforme já descrito, e cada sessão proporcionou a experimentação de procedimentos e equipamentos distintos em relação à produção fonográfica das faixas, ao contrário, desde o início se estabeleceu um padrão na filmagem e finalização dos vídeos. As estratégias foram pensadas de modo a garantir alta qualidade da produção e máximo aproveitamento do tempo. Certamente, a

exploração dessas sonoridades geradas tanto pelas obras em si quanto pela interação e colaboração entre compositor e intérprete agregaram valor artístico ao trabalho. Contudo, é importante destacar a entrega e o profissionalismo de todos que fizeram parte da produção aqui relatada, pois a expertise e o comprometimento deles foram valiosos para a conclusão do produto artístico.

Ao tornar público todo material desta produção, alcançou-se uma audiência mundial considerável desde o primeiro lançamento em agosto de 2023. Em nível de comparação, até o momento, os números de reprodução somam o equivalente a 3,8 vezes o total de assentos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro³⁶. Ou seja, em termos de distribuição e visibilidade, é como realizar quase quatro concertos, com ingressos esgotados, em um teatro dessa magnitude. Apenas esse feito, já é muito representativo, especialmente, quando se pensa que esse nível de exposição dificilmente seria atingido por um duo de música instrumental sem qualquer projeção internacional.

A despeito de ainda haver muito a ser explorado e desenvolvido musicalmente no uso dessa instrumentação, sendo recomendado seu emprego em contextos musicais distintos do que foi descrito aqui, creio que o objetivo principal foi alcançado e a aplicabilidade das obras criadas para o duo foi atestada. Além do impacto artístico, o trabalho contribuiu para a discussão sobre a pouca presença do acordeon em espaços formais de educação musical. Por isso, a inovação do projeto reside no fato de haver um produto artístico como esse, cujo acordeon desempenha papel de destaque, ligado a uma instituição prestigiosa de ensino, pesquisa e extensão.

Por fim, o desenvolvimento das obras direcionadas ao dueto entre violão e acordeon, aqui abordadas, poderá colaborar com o trabalho de futuros compositores e pesquisadores interessados tanto no acordeon especificamente quanto na formação em duo que ainda merece ser muito mais estudada. Além disso, a disponibilização gratuita de todo o material produzido, via plataformas digitais, permitirá que qualquer pessoa interessada possa acessar e se aprofundar no estudo de composições e arranjos com escrita especializada para o instrumento na formação em duo.

³⁶ Atualmente, segundo o sítio eletrônico oficial da instituição, o Theatro conta com 2.252 (dois mil duzentos e cinquenta e dois) lugares.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Joana de Cássia Santos. **A sanfona na cena musical carioca**. 119f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2010.

ÁVILA, Fernando Henrique Machado. **Por dentro do fole: narrativas de acordeonistas sobre o acordeon de concerto no Brasil**. 58f. Monografia (Especialização em Música). Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Santa Maria, 2019.

BERGSON, Henri. **L'évolution Créatrice**. Édition électronique, v. 1. Les Échos du Maquis, 2013. Disponível em: <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/L%C3%A9volution-cr%C3%A9atrice.pdf>. Acesso em 5 de março de 2024.

BORBA, Ronison Elias. **O acordeão na música de concerto no brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor**. 267f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas, Castelo Branco, 2023.

CASTAGNA, Paulo; SCHWARZ, Werner. Uma bibliografia do violão brasileiro (1916-1990). **Revista Música**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 190-218, 1993.

COMUM DE DOIS. Toninho Ferragutti et al. (Compositor). Marco Pereira (Intérprete, violão); Toninho Ferragutti (Intérprete, acordeon). São Paulo: Borandá, 2014. Compact Disc.

COSTA, Marcelo Oliveira. **Estudo da sanfona no forró “pé de serra” com base na análise da execução da canção Feira de Mangaio**. 94f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, 2016.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

DAMIAN, Jon. **The Guitarist's Guide to Composing and Improvising**. Boston: Berklee Press, 2001.

FERNANDES, Ledice. Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto. **Opus**, v. 25, n. 3, p. 224-255, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2511>. Acesso em 23 de janeiro de 2023.

FRIEDMANN, Jonathan L. **Musical Aesthetics: an introduction to concepts, theories, and functions**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2018.

GREEN, Lucy. Poderão os professores aprender com os músicos populares?. **Revista Música, Psicologia e Educação**, Porto, n. 2, p. 65-79, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.26537/rmpe.v0i2.2402>. Acesso em 13 de janeiro de 2023.

GUERRERO, Juliana. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. **Trans. Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 16, p. 1-22, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/822/82224815008.pdf>. Acesso em 13 de janeiro de 2023.

HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th century. **Tempo**, v. 61, n. 240, 2007, p. 28-39. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4500495>. Acesso em 2 de fevereiro de 2023.

HURON, David e EREC, Jonathon. Characterizing idiomatic organization in music: a theory and case study of musical affordances. **Empirical Musicology Review**, Columbus, v. 4, n. 3, p. 103-122, 2009.

JONES, Elizabeth Aileen. **Accordion exposition: investigating the playing and learning of advanced level concert accordion repertoire**. 128f. Tese (Doctor of Creative Arts). University of Western Sydney, Sydney, 2008.

KLEBER, Matheus. Distintos ventos dos foles: dos primeiros fonogramas ao modismo do acordeão na década de 1950 no Brasil. In: **SIMPOM**, V, 2018, Rio de Janeiro. *Anais do Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos Em Música*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. p. 953-963. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/7795/6735>. Acesso em 25 de outubro de 2022

LADO B. Bororó et al. (Compositor). Dominginhos (Intérprete, acordeon); Yamandu Costa (Intérprete, violão de 7 cordas). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010. Compact Disc.

LIMA, Edson de Aguiar. **O uso da técnica estendida para acordeon como estímulo composicional**. 142f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, 2017.

MASCARENHAS, Mário. **Método de acordeão: teórico e prático**. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1989.

NASCIMENTO, Lucas Campelo. A história musical e os processos de aprendizagem fora da escola. In: **EDUCON**, VI, 2012, São Cristovão. *Anais do Colóquio Internacional Educação e*

Contemporaneidade. São Cristovão: UFS, 2012. p. 1-9. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/10114>. Acesso em 13 de janeiro de 2023

NAVEDA, Luiz Alberto Bavaresco de. **O timbre e o volume sonoro do violão: uma abordagem acústica e psicoacústica**. 189f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2002.

PEREIRA, Marcelo Fernandes; GLOEDEN, Edelson. De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. **Composição: Revista de Ciências Sociais da UFMS**, Campo Grande, v. 6, n. 10, p. 68-91, 2012. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002442240.pdf>. Acesso em 20 de julho de 2022.

PESCADA, Gonçalo André Dias. **O funcionamento do sistema convertor e a sua influência na música escrita para acordeão: análise interpretativa de seis obras contemporâneas**. 308f. Tese (Doutorado em Música e Musicologia). Instituto de Investigação e Formação Avançada, Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora, 2014.

PIGINI, Massimo. **Entrevista por Wallace Liggett em 14 de junho de 1999**. Castelfidardo, Itália. Disponível em: <http://www.accordions.com/interviews/pigini.aspx>. Acesso 23 de janeiro de 2023.

RANDEL, Don Michael (ed.). **The Harvard Dictionary Of Music**. 4. ed. Nova York: Harvard, 2003.

RANJBARI, Mohammad. The problems which non-guitarist composers dealing with writing music on classical guitar. **Management and Technology**, edição especial, p. 1183-1190, 2014.

RASMUSSEN, Karl Aage e LAURSEN, Lasse. **Idiomatic practice**. Tradução de Thilo Reinhard. Sítio da Internet. The idiomatic orchestra, 2014. Disponível em: <https://theidiomaticorchestra.net/idiomatic-practice>. Acesso em 22 de maio de 2024.

RETRATOS. Radamés Gnattali (Compositor). Chiquinho do Acordeon (Intérprete, acordeon); Rafael Rabello (Intérprete, violão); Orquestra de Cordas Brasileiras (Intérprete, bandolim et al.). Rio de Janeiro: Kuarup, 1990. Long Play.

RIBEIRO, Guilherme Souza. **Puxe o fole sanfoneiro: uma proposta para a construção de acordes complexos no acordeon de 120 baixos**. 95f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música, Belo Horizonte, 2016.

SÈVE, Mário. Choro: gênero ou estilo?. In: **ANPPOM**, XXVI, 2016. Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte: ANPPOM, 2016. p.1-10. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4001/public/4001-14302-1-PB.pdf. Acesso em 21 de fevereiro de 2023.

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

TANAKA, Harue. Reflexões sobre o universo da performance musical feminina: o caso das sanfoneiras acadêmicas. In: **ANPPOM**, XXVIII, 2018. *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Manaus: ANPPOM, 2018. p.1-9. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5292/public/5292-18349-1-PB.pdf. Acesso em 21 de fevereiro de 2023.

THEATRO MUNICIPAL. **Theatro Municipal: apresentação**. Sítio da Internet. Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/apresentacao>. Acesso em 16 de julho de 2024.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social Da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

TRIO SURDINA. Walter Gross et al. (Compositor). Chiquinho do Acordeon (Intérprete, acordeon); Fafá Lemos (Intérprete, violino); Garoto (Intérprete, violão). Rio de Janeiro: Musidisc, 1953. Long Play.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em surdina: sonoridade e escutas nos anos 1950**. 232f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Villa-Lobos: collected works for solo guitar**. Paris: Editions Max Eschig, 1990.

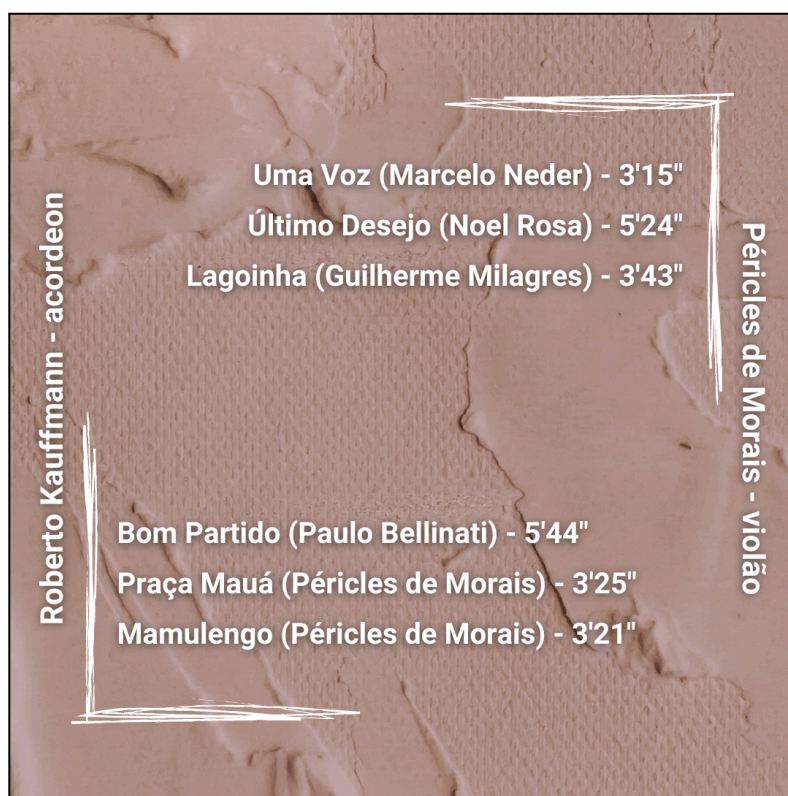
XAVIER, Rossini Antônio da Silva. **As escolas acordeonísticas a partir do documentário "O Milagre de Santa Luzia"**. 227f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

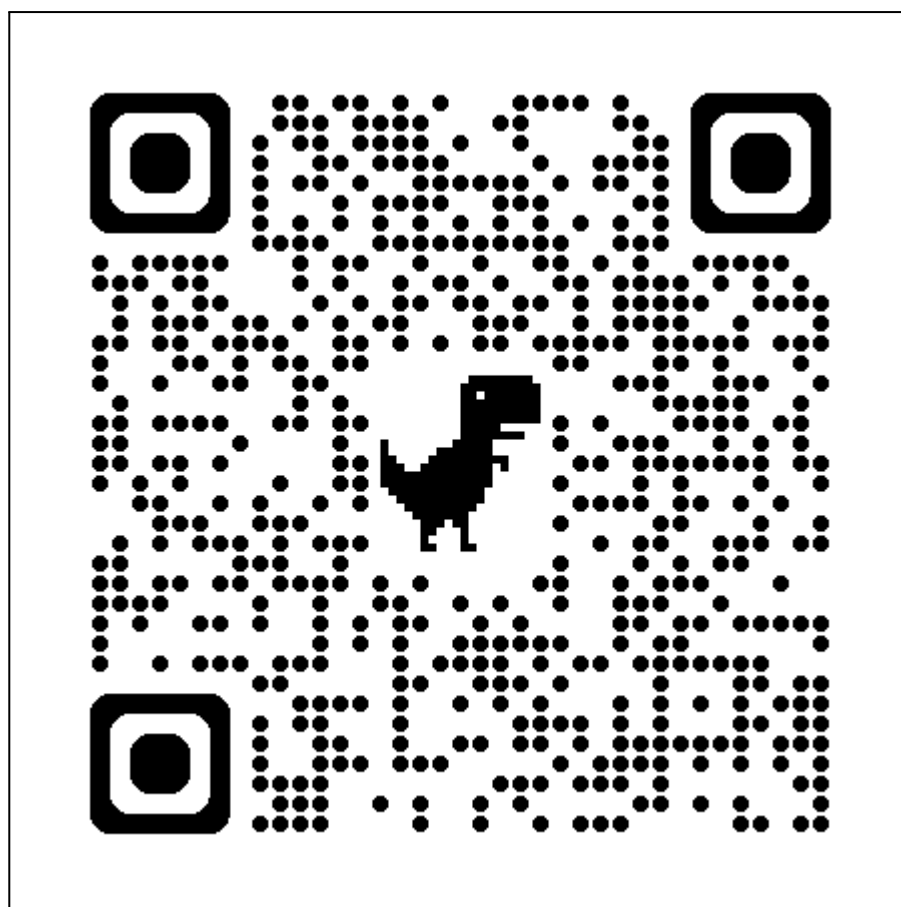
YAMANDU+DOMINGUINHOS. Augusto Mesquita et al. (Compositor). Dominginhos (Intérprete, acordeon); Yamandu Costa (Intérprete, violão de 7 cordas). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007. Compact Disc.

YOUTUBE.COM. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3pZOO_GYX-o.

Acesso em 24 de setembro de 2018. *Ivan Silva e Josué Costa (Sanfona e Violão)*. Programa: Sonante Brasil, TV Antares (PI). Produção: Orquestra Sinfônica de Teresina. Apresentação: Luciano Klaus. Veiculado em: 01 jul. 2013. Dur: 27m50s.

APÊNDICE A – PRODUTO ARTÍSTICO: CAPA E CONTRACAPA



APÊNDICE B – PRODUTO ARTÍSTICO: QR CODE E LINK

<https://bit.ly/46dtYau>

APÊNDICE C – AMOSTRAS DAS PARTITURAS

Score

Uma Voz

Music by Marcelo Neder
Arr. Péricles de Morais & Roberto Kauffmann

Andante ♩ = 84-92

The score is divided into three systems:

- System 1:** Guitar and Accordion. The guitar part starts with a *mf* dynamic and a *musette* marking. The accordion part also starts with *mf*. Both parts include a *rit.* (ritardando) and *a tempo* marking, and end with a *dim.* (diminuendo) marking.
- System 2:** Guitar and Accordion. The guitar part starts at measure 6 with a *rit.* marking and ends with a *Fine* marking. The accordion part also starts at measure 6 with a *pp* (pianissimo) dynamic. Both parts include a *a tempo* marking. The guitar part ends with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The accordion part includes a *clarinet* marking and a *mp* dynamic.
- System 3:** Guitar and Accordion. The guitar part starts at measure 11 with a *mp* dynamic. The accordion part starts at measure 11 with a *mp* dynamic and includes a *G7* chord marking.

© 2021 Published and edited by Péricles de Morais. All rights reserved

Score

Último Desejo

Music by Noel Rosa
Arr.: Péricles de Morais & Roberto Kauffmann

Lento ♩ = 53-56

Guitar

Accordion

Gtr.

Acc.

bassoon

Chords: F#(sus4)₇, B7/F, Em, Am

Score

Lagoinha

Music by Guilherme Milagres
Arr. Péricles de Morais & Roberto Kauffmann

Allegro ♩=167-173

Guitar

mf *staccato* pp mf pp

Accordion

5

Gtr.

mf pp mf pp

5

Acc.

bassoon

mf *staccato* pp mf pp

A

8

Gtr.

f *staccato e energico*

9

Acc.

f *energico*

Score

Bom Partido

Music by Paulo Bellinati
Arr. Péricles de Morais & Roberto Kauffmann

Moderato ♩ = 110-120

Guitar

clarinet

Accordion

Gtr.

Acc.

percussive

ff

mf

pp cresc.
F#7

mf

p cresc.
C/F#

f

mp cresc.
F#7

Score

Mamulengo

Music by Péricles de Morais
Arr. Péricles de Morais & Roberto Kauffmann

Andante ♩ = 85-92

Guitar

mp con brio *f* *mp*

open reg.

Accordion

mp con brio *f* *mp*

6 **Gtr.**

f *f* *mf animato*

Acc.

f *f* *mf animato*

11 **Gtr.**

11 **Acc.**

The score is written for guitar and accordion in 2/4 time, key of D major. It consists of three systems. The first system (measures 1-5) features a guitar part with a complex rhythmic pattern and an accordion part with a simpler accompaniment. Dynamics range from *mp con brio* to *f* and *mp*. The second system (measures 6-10) continues the guitar and accordion parts, with dynamics including *f* and *mf animato*. The third system (measures 11-15) shows the guitar part with a more melodic line and the accordion part with a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *mf animato*. Fingerings and articulations like accents and slurs are clearly marked throughout.