

O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor

Ronison Elias Borba

Orientador

Professor Doutor Alfonso Benetti

Coorientador

Professor Especialista Paulo Jorge Ferreira

Dissertação apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música – Área de Especialização em Acordeão realizada sob a orientação científica do Professor Adjunto Convidado Doutor Alfonso Benetti e coorientação do Professor Adjunto Convidado Especialista Paulo Jorge Ferreira do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Julho 2023

Composição do júri

Presidente do júri

Professor Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho

Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas – IPCB

Vogais

Professor Doutor Samuel Peruzzolo-Vieira

Professor Doutor Alfonso Benetti Junior

Professor Adjunto convidado da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

Dedicatória

Ao meu filho Benjamin, com carinho.

Agradecimentos

A todos os compositores e compositoras participantes desta investigação, especialmente aos três compositores que participaram no trabalho colaborativo: Andersen Viana, Danilo Guanais e Ticiano Rocha.

Ao professor de acordeão Paulo Jorge Ferreira, por todos os ensinamentos no decorrer do percurso académico, pela incansável generosidade ao buscar extrair o melhor de mim, e pela amizade construída ao longo dos anos.

Ao professor orientador Alfonso Benetti, o qual com toda sua excelência tornou possível a realização desta investigação, por todas as sugestões, disponibilidade, total conhecimento no âmbito nos processos necessários para viabilizar a presente pesquisa e pela amizade construída.

Aos colegas acordeonistas e de música de camara que durante o percurso me inspiraram e incentivaram a desenvolver no instrumento.

À minha esposa e filho pelo apoio e amor incondicional.

Resumo

A presente investigação incidiu sobre o acordeão de concerto no contexto brasileiro, e teve como objetivo geral contribuir para a criação e disseminação de repertório para o instrumento através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Os objetivos específicos foram: verificar a representatividade da produção de obras para o acordeão de concerto no contexto brasileiro; identificar os motivos associados ao uso/desuso do instrumento por parte de compositores no Brasil; verificar particularidades e a pertinência de práticas colaborativas no âmbito da criação de repertório para o instrumento; e promover o instrumento e a disseminação de repertório original associado ao contexto em causa. Os processos metodológicos incluíram: [1] Pesquisa documental (e) musicológica; [2] Etnografia; [3] Autoetnografia colaborativa e [4] Experimentação e colaboração entre intérprete-compositor. Neste âmbito, foram realizadas entrevistas com 12 compositores/as brasileiros/as de forma a obter dados consistentes referentes ao acordeão, trabalhos colaborativos (benefícios e dificuldades atreladas a este tipo de processo), e iniciativas de disseminação do acordeão de concerto no contexto em causa. Os resultados demonstraram que o acordeão de concerto no Brasil requer ações integradas de circulação, ensino e criação de repertório para o fomento e exploração dos seus recursos. Neste sentido, o trabalho de colaboração realizado com os compositores Andersen Viana, Danilo Guanais e Ticiano Rocha resultou na criação de 5 obras inéditas para o instrumento.

Palavras chave

Criação artística; acordeão; colaboração; contexto brasileiro.

Abstract

This research focused on the concert accordion in the Brazilian context, and its general objective was to contribute to the creation and dissemination of repertoire for the instrument through collaborative practices between performer-composer. Specific objectives were: to verify the representativeness of works for concert accordion in the Brazilian context; to identify reasons associated with the use/disuse of the instrument by composers in Brazil; to verify particularities and the pertinence of collaborative practices in the context of creating repertoire for the instrument; and to promote the instrument and the dissemination of associated original repertoire in the specific involved context. Methodological processes included: [1] Documentary (and) musicological research; [2] Ethnography; [3] Collaborative autoethnography and [4] Experimentation and collaboration between performer-composer. Within this scope, interviews were carried out with 12 Brazilian composers in order to obtain consistent data regarding the accordion, collaborative work (benefits and difficulties linked to this type of process), and initiatives for dissemination of the concert accordion in the specific context. Results showed that the concert accordion in Brazil requires integrated actions of circulation, teaching and creation of repertoire for the promotion and exploitation of its resources. In this sense, the collaborative work carried out with the composers Andersen Viana, Danilo Guanais and Ticiano Rocha resulted in the creation of 5 new unpublished works for the instrument.

Keywords

Artistic creation; accordion; collaboration; Brazilian context.

Índice geral

1. Introdução.....	1
2. Estado da Arte.....	3
2.1. Breve história do instrumento.....	4
2.1.1. O acordeão convertor.....	5
2.2. O acordeão na música de concerto.....	13
2.3. O acordeão no contexto brasileiro	18
3. Metodologia.....	22
3.1. Pesquisa documental (e) musicológica	23
3.2. Etnografia.....	24
3.2.1. Entrevistas: guião	26
3.3. Autoetnografia colaborativa.....	29
3.4. Experimentação e colaboração entre intérprete-compositor	30
3.4.1. Colaboração: contexto e conceito.....	32
3.5. Tarefas.....	35
4. Resultados.....	37
4.1. Entrevistas.....	37
4.1.1. Pré-análise.....	37
4.1.2. Exploração do material	38
4.1.3. Tratamento e Interpretação	39
4.1.4. Discussão	59
4.2. Trabalhos Colaborativos	64
4.2.1. Andersen Viana	65
4.2.2. Danilo Guanais.....	86
4.2.3. Ticiano Rocha.....	101
5. Conclusão.....	114
Referencias bibliográficas.....	117
Anexos.....	123
Anexo I - Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.	124
Anexo II – Entrevistas com os compositores/as brasileiros/as participantes..	137
Anexo III – Partituras.....	220

Índice de figuras

Figura 1 - Acordeão de botões, Acordeão Piano.....	6
Figura 2 - Lista de obras para acordeão com a utilização de <i>Loco Tastature</i> e/ou <i>Exact Pitch Notation</i>	8
Figura 3 - Escrita e resultado sonoro com a utilização de registos.....	9
Figura 4 - Extensão total dos Manuais I, II, III.....	10
Figura 5 - Registos do queixo.....	11
Figura 6 - Notação dos registos do Manual III.....	12
Figura 7 - Notação dos registos do Manual III.....	12
Figura 8 - Ações necessárias para difusão do acordeão de concerto no Brasil.....	62
Figura 9 - Acordeão de Concerto no Brasil: principais iniciativas de disseminação.....	63
Figura 10 - Compositor Andersen Viana.....	66
Figura 11 - Esquema do pentágono e das disposições das microestruturas.....	71
Figura 12 - Andersen Viana, As Górgonas (microestrutura I).....	73
Figura 13 - Andersen Viana, As Górgonas (microestrutura II).....	73
Figura 14 - Demonstração da possibilidade de execução.....	73
Figura 15 - Andersen Viana, As Górgonas (microestrutura III).....	74
Figura 16 - Andersen Viana, As Górgonas (microestrutura IV, V, VI).....	74
Figura 17 - Andersen Viana, Toccata, compasso 1.....	75
Figura 18 - Andersen Viana, Toccata, compassos 12 e 13.....	76
Figura 19 - Andersen Viana, Toccata, compassos 17 e 18.....	76
Figura 20 - Andersen Viana, Toccata, compassos 9,10 e 11.....	77
Figura 21 - Andersen Viana, Toccata, compassos 21 e 22.....	77
Figura 22 - Andersen Viana, Toccata, compassos 27 e 28.....	78
Figura 23 - Andersen Viana, Toccata, compassos 49 ao 52.....	78
Figura 24 - Andersen Viana, Toccata, compassos 55 ao 58.....	79
Figura 25 - Andersen Viana, Toccata, compassos 78, 79 e 80.....	79
Figura 26 - Andersen Viana, Toccata, compassos 117 ao 127.....	80
Figura 27 - Andersen Viana, Micro-Tango I, compassos 4, 5 e 6.....	82
Figura 28 - Andersen Viana, Micro-Tango I, compassos 8 e 9.....	82
Figura 29 - Andersen Viana, Micro-Tango I, compassos 10, 11 e 12.....	83
Figura 30 - Andersen Viana, Micro-Tango II, compassos 1 e 2.....	84
Figura 31 - Andersen Viana, Micro-Tango II, compassos 9 ao 12.....	84
Figura 32 - Andersen Viana, Micro-Tango III, compassos 1 ao 4.....	84
Figura 33 - Andersen Viana, Micro-Tango III, compassos 15 ao 18.....	85
Figura 34 - <i>Practice Time</i> , contabilização das horas de prática e experimentação nas obras (As Górgonas, Toccata e Micro-Tangos).....	85
Figura 35 - Compositor Danilo Guanais.....	87

Figura 36 - Registo da sessão de laboratório virtual com o compositor Danilo Guanais.....	89
Figura 37 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 11 ao 13.....	91
Figura 38 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 19 ao 22.....	91
Figura 39 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 28 e 29.....	91
Figura 40 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 32 ao 35.....	92
Figura 41 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 1 ao 7.....	93
Figura 42 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 56 e 57 alterados para 58 e 59, compassos 75 e 76.....	94
Figura 43 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 94 ao 107.....	95
Figura 44 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 110, 111; 176; 191, 192; 195, 196; 219, 220; 221, 222, 223.....	96
Figura 45 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 127 ao 129; 149 e 150; 157 ao 159.....	96
Figura 46 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, excertos da primeira e segunda versão.....	97
Figura 47 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 176 ao 189 (união dos materiais das versões anteriores).....	97
Figura 48 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, escolhas tímbricas (registos).....	98
Figura 49 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, nota de execução.....	98
Figura 50 - <i>Practice Time</i> , contabilização das horas de prática e experimentação na obra (Tocata - Ilumiara, o Castelo Reconstruído).....	101
Figura 51 - Compositor Ticiano Rocha.....	102
Figura 52 - Registo da sessão de laboratório virtual com o compositor Ticiano Rocha.....	103
Figura 53 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 1 ao 3.....	104
Figura 54 - Ticiano Rocha, Alarido, compasso 6.....	105
Figura 55 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 8 ao 12.....	105
Figura 56 - Ticiano Rocha, Alarido, compasso 20.....	106
Figura 57 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 22 e 23.....	106
Figura 58 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 23 e 24.....	107
Figura 59 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 156 e 157.....	107
Figura 60 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 27 ao 34.....	107
Figura 61 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 41; 72, 73; 83, 84, 85; 103, 104, 105 e 106.....	108

Figura 62 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 176 ao 186	109
Figura 63 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 194 ao 228	110
Figura 64 - Ticiano Rocha, Alarido, nota de programa e nota de performance	111
Figura 65 - <i>Practice Time</i> , contabilização das horas de prática e experimentação na obra (Alarido).....	113

Índice de gráficos

Gráfico 1 - Relação dos entrevistados com o acordeão	41
Gráfico 2 - Conhecimento do repertório originalmente escrito para o acordeão	42
Gráfico 3 - Produção composicional para o instrumento pelos entrevistados	45
Gráfico 4 - Desafios no âmbito da composição para o acordeão.....	47
Gráfico 5 - Dificuldades atreladas a práticas colaborativas.....	52
Gráfico 6 - Benefícios atrelados a práticas colaborativas.....	55
Gráfico 7 - Iniciativas de disseminação do acordeão na música de concerto.	59

Lista de tabelas

Tabela 1 - Características dos compositores/as entrevistados de acordo com o género, estado e região	26
Tabela 2 - Guião das entrevistas semiestruturadas.....	26
Tabela 3 - Lista das composições enviadas aos compositores	35
Tabela 4 - Temáticas levantadas na fase de exploração do material.....	39

1. Introdução

O repertório está para o instrumento assim como o instrumento para o repertório - em uma intrínseca relação de interdependência, fundamental para a criação e expressão artística. Ao longo da história da música, é perceptível a importância e o impacto exercidos pela criação de um repertório específico para determinado instrumento. Como um dos exemplos representativos temos o piano, cujo repertório canônico associado inclui obras desde o período clássico (Clementi, Haydn, Mozart, Beethoven, etc.), romântico (Schumann, Schubert, Liszt, Chopin, Brahms, Rachmaninoff, etc.), ou vinculado aos nacionalismos do século XX (Lopes Graça, Villa-Lobos, Shostakovich, Martinu, etc.). A relação estreita entre ambos (repertório e instrumento) atua como um veículo de impacto no desenvolvimento técnico e expressivo no âmbito da criação e interpretação musical. Neste sentido, repertório, instrumento, intérprete e compositor, são quatro elementos que em simbiose geram um importante ciclo da cadeia produtiva de criação artística.

Autores como Copland (1952), John-Steiner (2000), Fitch & Heyde (2007), Domenici (2013), Barrett (2014), Bastos (2017), Smith (2020) salientam a relevância e pertinência da colaboração entre intérprete-compositor¹. Grande parte dessas perspectivas compreendem a colaboração como uma prática que visa interligar de forma somatória os conhecimentos dos agentes envolvidos, mediados pela troca mútua de saberes e ideias tendo em vista a criação de um objeto artístico final.

Diversos autores como Monichon (1958, 1971, 1985), Macerollo (1980), Gervasoni (1986), Hermosa (2008, 2012, 2013) debruçaram-se sobre a história do acordeão, sua evolução organológica bem como os movimentos que levaram a inserção do acordeão na música de concerto. Desta forma, é perceptível verificar a relevância que movimentos iniciados a partir na década de 1920 tiveram na aproximação entre compositores e acordeonistas. A escola da Hohner em Trossingen, segundo Gervasoni (1986), entre o período de 1927 a 1957, realizou encomendas a compositores como Hugo Herrmann, Curt Mahr, Hans Brehme, Wolfgang Jacobi, Philip Mahler, resultando em mais de duzentas e cinquenta obras escritas originalmente. Movimento similar ocorreu em na Dinamarca liderado pelo acordeonista Mogens Ellegaard, que segundo os autores supracitados foi uma peça fundamental na aproximação a compositores nórdicos, colaborando e estreando mais de duzentas obras. Paralelamente, movimentos se desenvolveram em países como: Finlândia, Rússia, EUA, República Tcheca, Polónia,

¹ Apesar das diferenças conceituais, filosóficas, técnicas e práticas que podem estar associadas a diferenças quanto ao uso dos termos 'intérprete-compositor' ou 'performer-compositor', não foi objetivo deste trabalho explorar tais aspectos. No âmbito da presente pesquisa, poderia argumentar-se que o papel do investigador transita de uma para outra designação. Entretanto, foi escolhido o termo 'intérprete' de forma a padronizar a referência.

França, Itália, Canadá, Espanha, Portugal, entre outros, e foram fulcrais para a criação e desenvolvimento de um repertório singular para o acordeão.

No Brasil, o acordeão está fortemente ligado a tradições populares e folclóricas, a exemplo de festejos populares nos estados da região Nordeste e Sul do país onde há uma intrínseca relação do instrumento com o baião, forró, xote, milonga, vaneira, bugio, chamamé, entre outros. No entanto, existe uma saliente lacuna no que diz respeito ao repertório de concerto, cuja carência de obras originais implica na problemática central deste trabalho. Neste sentido, as seguintes questões alusivas ao tema foram levantadas: (1) Existe um repertório para o acordeão de concerto no Brasil? (2) Quais razões levam os compositores/as brasileiros/as compor ou não para o acordeão? (3) Os compositores/as brasileiros/as conhecem a literatura e escrita idiomática associada ao instrumento? (4) Quais são os desafios que existem no âmbito da composição para o acordeão no Brasil? (5) Qual a pertinência ou não de trabalhos colaborativos entre intérprete-compositor no contexto em causa? (6) Que tipo de iniciativas contribuem para disseminação do acordeão de concerto no contexto brasileiro?

De forma a colmatar a referida lacuna, a presente pesquisa incluiu a colaboração com compositores brasileiros a fim de desenvolver um repertório escrito originalmente para o instrumento. Dessa forma, o objetivo geral foi contribuir para a criação e disseminação de repertório para acordeão de concerto no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Os objetivos específicos foram: (1) Verificar a representatividade da produção de obras para o acordeão de concerto no contexto brasileiro; (2) Identificar os motivos associados ao uso/desuso do instrumento por parte de compositores no Brasil; (3) Verificar particularidades e a pertinência de práticas colaborativas no âmbito da criação de repertório para o instrumento; e (4) Promover o instrumento e a disseminação de repertório original associado no contexto específico em causa.

Com relação à estrutura do trabalho, três capítulos compõem a dissertação. O primeiro - estado da arte - inclui uma revisão de literatura sobretudo baseada em documentos científicos acerca do acordeão, cujas informações contemplam os seguintes tópicos: o panorama histórico do acordeão, sua evolução organológica; o acordeão na música de concerto; e o acordeão no contexto brasileiro. No segundo capítulo são apresentadas as bases metodológicas da presente investigação, alicerçada em quatro pilares: [1] Pesquisa documental (e) musicológica; [2] Etnografia; [3] Autoetnografia colaborativa e [4] Experimentação e colaboração entre intérprete-compositor. O terceiro capítulo compreende a análise de dados oriundos das entrevistas realizadas com compositores/as brasileiros/as; descrição e discussão dos processos colaborativos realizados; e conclusão final. Entre os resultados e outputs do presente trabalho estão incluídas 5 obras escritas originalmente para o instrumento por 3 compositores brasileiros no âmbito da referida colaboração entre intérprete-compositor.

2. Estado da Arte

Em sentido amplo, a compreensão de investigação recai sobretudo em uma ação de caráter inquieto, de busca pelo saber, compreensão e criação de novos saberes. A mesma consiste em uma atividade criativa e sistemática que busca, através da problematização e reflexão, solucionar problemas, descobrir, procurar e contribuir para colmatar lacunas associadas a determinado tema. Com base nessa premissa, diversos trabalhos científicos abordaram temáticas relacionadas ao acordeão, incluindo paradigmas pedagógicos, o ensino e seus métodos, a história do instrumento e sua evolução organológica, novas linguagens e utilização de técnicas estendidas, inserção do acordeão na música contemporânea, abordagens etnomusicológicas, o acordeão na música de concerto, o repertório original e transcrito para o instrumento.

No âmbito do ensino do instrumento, Aparício (2014) realizou um estudo sobre postura, dor e percepção de esforço na aprendizagem do acordeão; Palma (2016) desenvolveu um estudo sobre a prática e o ensino do acordeão em uma abordagem baseada nos princípios da técnica Alexander; Marcelino (2017) abordou as convergências e divergências no ensino do acordeão em Portugal; Sobral (2017) estudou aplicação de processos criativos como complemento pedagógico na construção de competências técnico-performativas associadas ao acordeão; e Oliveira (2018) explorou aspectos relacionados à ansiedade dos alunos na performance instrumental (bem como estratégias e atitudes para gestão da mesma).

Por outro lado, o acordeão também foi instrumento para desenvolver pesquisas relacionadas ao contexto de performance e assuntos atrelados como é o caso de Jacomucci (2013, 2014, 2017, 2018), através das suas edições de artigos e entrevistas sobre literatura clássica para o acordeão, perspectivas artísticas e profissionais e seleção crítica de obras para acordeão compostas entre 1990 e 2010; Pescada (2014), que detalhou o funcionamento do sistema convertor e a sua influência na música escrita para o acordeão, bem como uma análise de seis obras contemporâneas; Valente (2014), que em seu estudo fez um panorama do acordeão de concerto em Portugal; Ribeiro (2016), com uma proposta para a construção de acordes complexos no acordeão de 120 baixos; Lima (2017), no uso da técnica estendida para acordeão como um estímulo composicional, mostrando o potencial técnico, tímbrico e as particularidades da escrita, no âmbito da música contemporânea; Xavier (2018), ao trazer as escolas acordeonísticas no Brasil, enquanto estéticas e sotaques distintos e particulares; Kleber (2019), que fez um estudo sobre os recursos interpretativos de Chiquinho do Acordeon; e Ávila (2019), que abordou narrativas de acordeonistas brasileiros sobre o acordeão de concerto no Brasil.

A fim de melhor compreender o contexto associado ao acordeão no que respeita informações de base científica, a presente revisão de literatura compreende três

pilares centrais: (1) o contexto histórico do acordeão contemporâneo utilizado em repertório de concerto; (2) o acordeão e sua ligação com a música de concerto; e (3) o panorama do acordeão de concerto no contexto brasileiro.

2.1. Breve história do instrumento²

Sobretudo a partir da segunda metade do século XX, autores como Sachs (1940), Monichon (1958, 1971, 1985), Macerollo (1980), Gervasoni (1986), Sadie (2001), e Hermosa (2008, 2012, 2013) traçaram um detalhado panorama sobre a história e evolução do acordeão desde os seus antecessores até ao instrumento atual.

Segundo os autores supracitados o acordeão tem sua patente datada a 6 de maio de 1829, em Viena, pelo austríaco Cyrill Demian e seus filhos Guido e Carl. Segundo Hermosa (2013), o acordeão era inicialmente um brinquedo-instrumento muito rudimentar, com dimensões aproximadas de 22cm x 9 cm x 6m, contendo um fole e apenas cinco botões no lado direito, cada um deles resultando em um acorde diferente ao abrir fechar do fole - o que levou ao nome do instrumento: acordeão.

Por se tratar de um instrumento portátil, de pequena dimensão, leve e de fácil manuseio, com acordes pré-definidos (o que possibilitava o acompanhamento musical de marchas, polcas, canções, conforme consta na patente de Demian), o acordeão tornou-se rapidamente popular e teve grande aceitação por parte de músicos e audiência. Porém, segundo Hermosa, é importante salientar que:

[...] o certo é que o acordeão atual é fruto de uma larga evolução que vai desde a invenção do primeiro instrumento de teclado de palhetas livres em 1780 por Kirsnik e Kratzenstein, até a criação em 1959 do moderno acordeão conversor por Vittorio Mancini, que é o instrumento que se ensina nos conservatórios de música. (Hermosa, 2012, p. 2)³

A busca por ampliar as possibilidades sonoras levou o instrumento a uma gradual evolução organológica, dentre elas: o desenvolvimento do manual I (teclado lado direito), com a substituição dos acordes pré-definidos para notas soltas onde cada botão resultava em uma nota ao abrir e outra ao fechar, conhecido como acordeão bissonoro. Segundo Sadie (2001), o desenvolvimento do acordeão cromático no

² Todas as traduções contidas neste trabalho foram realizadas e são de responsabilidade do autor do mesmo

³ [...] lo cierto es que el acordeón actual es fruto de una larga evolución que va desde la invención del primer instrumento de teclado de lengüeta libre en 1780 por Kirsnik y Kratzenstein, hasta la creación en 1959 del moderno acordeón convertor por Vittorio Mancini, que es el instrumento que se enseña en los conservatorios de música. (Hermosa, 2012, p. 2)

manual I ocorreu em 1850, através do construtor Franz Walther. Em paralelo, segundo Monichon (1985), surge na cidade de Tula (Rússia), através do Nicolai I. Beloborov, um acordeão com manual direito cromático de botões - que posteriormente se denominou como Bayan. Conforme Kesteren:

Em 1907 P. Sterligov criou um instrumento para Jacov Orlansky-Titarenko, que diferia fundamentalmente dos acordeões então existentes. Ele o nomeou em homenagem a um velho cantor e trovador russo Bojan. O instrumento tinha 55 botões em quatro fileiras à direita e 72 botões à esquerda. Titarenko teve muitos concertos e, desde então, esses instrumentos com mais de três linhas foram chamados de “Bayan”. (Kesteren, 2016, p. 3)⁴

Para além do desenvolvimento do manual I, o surgimento dos registos no lado direito (desenvolvidos em Paris por Jacob Alexandre em 1846) possibilitava alterações tímbricas no instrumento.

Segundo Monichon (1985), o manual II (teclado lado esquerdo) surgiu em 1834, desenvolvido por Adolf Müller - que utiliza desde notas soltas a acordes pré-definidos (princípio que se manteve no aprimoramento do sistema). Segundo Hermosa (2013), o baixo *standard*, surge em 1885 por Mattia Berladi. A partir dessa invenção, houve um aumento significativo do número de botões no manual II, resultando no modelo de Mariano Dallapè em 1890, que possuía 112 botões. Tal evolução culminou com o aumento progressivo para 120 botões, contendo notas soltas com doze semitons e acordes pré-definidos (maior, menor, sétima da dominante e sétima da diminuta).

A soma destas alterações organológicas ocorridas ao longo do século XIX até a respetiva data de 1897 resultou na patente de Paolo Soprani para um acordeão unissonoro nos dois teclados (manual I e II), que apresentava três fileiras de botões com possibilidade cromática no manual I e, no Manual II, a possibilidade de 36 a 48 botões, que produzia acordes pré-definidos maiores, menores e de sétima dominante (Mochinon, 1985).

2.1.1. O acordeão convertor

A partir do final do século XIX, inúmeras tentativas foram empreendidas no sentido de se desenvolver um sistema na mão esquerda com notas soltas, desde o sistema com

⁴ In 1907 P. Sterligov created an instrument for Jacov Orlansky-Titarenko, which fundamentally differed from the then existing harmonicas. He named it after an old Russian singer and troubadour Bojan. The instrument had 55 buttons in four rows on the right and 72 buttons on the left. Titarenko had many concerts, and since that time, these instruments with more than three rows were called “Bayan”. (E. Kesteren, 2016, p. 3).

baixos adicionados ao sistema só com baixos cromáticos. Esse ímpeto em busca do desenvolvimento do instrumento a fim de obter maiores possibilidades no teclado do lado esquerdo, resulta na criação de Vittorio Mancini, no ano de 1959, o sistema convertor atual, que segundo Hermosa (2013), se tornou a última grande evolução do acordeão.

O acordeão de concerto atual (acordeão convertor), é um instrumento que contém três manuais. O manual I, corresponde ao teclado do lado direito, que apresenta botões, chamado de acordeão cromático, o qual contém 64 notas de extensão (106 botões), abrangendo do Mi₂ ao Sol₇⁵(sem contar as possibilidades de ampliação de extensão através dos registros), dispostas em cinco fileiras, das quais a quarta e a quinta são repetições da primeira e segunda. Esse modelo de acordeões pode apresentar diferentes sistemas: C Griff (sistema italiano); B Griff (sistema russo); o sistema Finlandês; e o sistema Per Quinta – com destaque para a maior recorrência de utilização dos sistemas italiano e russo. O manual I também pode ser apresentado como acordeão piano, com teclas ordenadas de maneira igual ao teclado de um piano e extensão habitual de 45 a 47 notas.



Figura 1 - Acordeão de botões, Acordeão Piano

Fonte: Acedido em <https://www.pigini.com/en/accordions/convertor-line/nova/>
<https://www.pigini.com/en/accordions/convertor-line/nova-piano/>

O manual II corresponde ao teclado do lado esquerdo do instrumento, organizado em seis filas com 120 botões em sua forma estandardizada. As duas primeiras filas são de notas soltas compreendidas na extensão de uma oitava, e as outras quatro filas compreendem acordes triádicos pré-definidos entre maior, menor, sétima dominante e sétima diminuta. Esse sistema é comumente referido como baixo *standard* (abreviatura S.B.).

O manual III corresponde também ao teclado do lado esquerdo do acordeão que, por ação de uma alavanca pressionada, altera o sistema de baixo *standard* para baixos

⁵ American Standard pitch notation (ASPN)

com notas soltas. Organizados de forma cromática em uma disposição diagonal, esse sistema contem 58 notas, desde o Mi1 até ao Dó sustenido 6 - ou seja, quatro oitavas de extensão mais uma sexta maior. Esse sistema é também chamado de *baixo solto*, *free bass*, *baixos bassetti*, ou *batyone bass*.

Os registos são mecanismos que possibilitam o isolamento ou combinação das vozes (jogos completos e independentes de palhetas), resultando assim em diferentes possibilidades tímbricas e no aumento da extensão dos teclados. Segundo Llanos e Aberdi (2020), no manual I existem quatro vozes. Para cada uma são dispostas as palhetas em diferentes tamanhos, e as vozes são medidas por pés (nomenclatura similar a utilizada para medir os tubos nos órgãos). Desta forma, existem uma voz grave de 16' (pés) disposta dentro de uma segunda caixa (denominada cassotto⁶), duas vozes médias de 8' (pés), uma colocada dentro do cassotto e a outra fora, e uma voz aguda de 4' (pés). A combinação destas quatro vozes gera quinze possibilidades diferentes de combinações tímbricas. As vozes de 8' (pés) são as vozes centrais, a voz de 16'(pés) resulta em uma oitava abaixo da voz central e a voz de 4'(pés) em uma oitava acima da voz central. Pelo facto de em suas combinações gerarem diferentes oitavas do mesmo registo, segundo Draugsvoll e Højsgaard (2011), a oitava mais grave destas combinações é que tem predominância. Sendo assim, a nota grave é que define o som e o local onde será notado na partitura, portanto o acordeão, pode ser considerado um instrumento transpositor a oitava, devendo sempre ter em consideração a “*exact pitch notation*”⁷, conforme afirma Draugsvoll e Højsgaard:

As partituras contemporâneas do acordeão devem ser escritas em notação de som exato, o que significa que a oitava notada na partitura é a oitava que soa, independentemente do registo em uso. (Draugsvoll e Højsgaard, 2011, p. 23).⁸

Entretanto, o repertório do instrumento inclui obras que usam o “*exact pitch notation*” e o “*Loco tastature*”. Se por um lado o “*exact pitch notation*” tem como premissa a notação real (frequência exata do som notado), o “*Loco tastature*” leva em consideração o local onde é tocado o teclado, independente do registo utilizado. Ou seja, neste caso a escrita está vinculada a um local exato do instrumento – por exemplo, ao utilizar registos com 16', a frequência será de uma oitava abaixo. O mesmo ocorre

⁶ Cassotto é uma camara de ressonância que, funcionando como um filtro que atenua os harmônicos mais altos, faz com que as vozes dispostas dentro dele (o 16' e um dos 8') projetem um som mais arredondado [...] (Llanos e Alberdi, 2020, p.3, tradução nossa)

⁷ Notação de som real

⁸ Contemporary accordion scores should be written in exact pitch notation, meaning that the octave notated in the score is the sounding octave regardless of the register in use. (Draugsvoll e Højsgaard, 2011, p. 23)

ao utilizar o registo único de 4', o resultado sonoro será uma oitava acima do escrito. Conforme Picchio:

Nas peças escritas com o critério da "Loco tastature" há uma correspondência exata entre notas escritas e tonalidades (e não sons). Assim, o compositor, indicando o registo, declara-se ciente das mudanças de oitava (no plano sonoro) que dela resultarão. (Picchio, 2004, p.32) ⁹.

Dessa forma, uma obra pode utilizar apenas uma das formas de escrita ou ambas. A literatura do instrumento mostra que, com o passar dos anos, foi havendo uma migração da forma "Loco tastature" para a "exact pitch notation" - conforme demonstra Picchio (2004), ao analisar quarenta obras entre os anos de 1960 a 1998, com foco na alteração da forma de notação das obras para o acordeão:

- | | |
|--|---|
| 1. 1960 Ole Schmidt: Toccata n. 1 – Danimarca = Loco tastature | 21. 1985 Yuji Takahashi: Like a water buffalo – Giappone = Loco tastature |
| 2. 1964 Niels Viggo Bentzon: In the zoo – Danimarca = Loco tastature | 22. 1985 Arne Nordheim: Flashing – Norvegia = Actual pitch |
| 3. 1965 Torbjörn Lundquist: Metamorphoses – Svezia = Loco tastature | 23. 1985 Nicolaus A. Huber: Auf Flügeln der Harfe – Germania = Actual pitch |
| 4. 1967 Jindřich Feld: 4 Intermezzi – Rep. Ceca = Loco tastature | 24. 1986 Vladimir Zubitsky: Sonata n. 2 "Slavjanskaja" – Ucraina = Loco tastature |
| 5. 1967 Per Nørgård: Anatomic Safari – Danimarca = corrispondenza tra le due notazioni (Actual pitch) | 25. 1986 Leo Samama: Grand Slam op. 28 – Olanda = Loco tastature |
| 6. 1968 Vladislav Zolotariov: Partita – Russia = Loco tastature | 26. 1991 Uroš Rojko: Whose Song – Slovenia = Actual pitch |
| 7. 1972 Poul Rovsing Olsen: Without a title op. 72 – Danimarca = corrispondenza tra le due notazioni (Actual pitch) | 27. 1992 Adriana Hölszky: Miserere – Romania = Actual pitch |
| 8. 1973 Georg Katzer: Toccata – Germania = Loco tastature | 28. 1993 Dieter Schnebel: Medusa – Germania = corrispondenza tra le due notazioni (Actual pitch) |
| 9. 1976 Ernst Křenek: Accomusic op. 225 – USA (Austria) = notazione incongruente | 29. 1993 Klaus Huber: Winter Seeds – Svizzera = Actual pitch |
| 10. 1976 Bruno Bartolozzi: Madrigale – Italia = Loco tastature | 30. 1993 Mauricio Kagel: Episoden, Figuren – Argentina = Actual pitch |
| 11. 1977 Juraj Hatrík: Pulzácie I – Slovacchia = Loco tastature | 31. 1994 Mogens Winkel Holm: Troglodyt – Danimarca = Actual pitch |
| 12. 1977 Lukas Foss: Curriculum vitae – USA (Germania) = Loco tastature | 32. 1994 Vinko Globokar: Dialog über Luft – Francia (Slovenia) = Actual pitch |
| 13. 1977 Jukka Tiensuu: Aufschwung op. 20 – Finlandia = Loco tastature | 33. 1995 Boris Porena: Quasi – Italia = Loco tastature |
| 14. 1978 Sofja Gubajdulina: De Profundis – Russia = Loco tastature | 34. 1995 Luciano Berio: Sequenza XIII – Italia = Actual pitch |
| 15. 1978 Krzysztof Olczak: Phantasmagorien – Polonia = Actual pitch | 35. 1995 Edison Denisov: Des ténèbres à la lumière – Russia = Actual pitch |
| 16. 1979 Ton de Leeuw: Modal Music – Olanda = Loco tastature | 36. 1996 Claude Ballif: Solfeggetto op. 36 n. 17 – Francia = Actual pitch |
| 17. 1979 Toshio Hosokawa: Melodia – Giappone = Actual pitch | 37. 1996 Davide Anzaghi: D'Ance – Italia = Actual pitch |
| 18. 1979 Erkki Jokinen: Alone – Finlandia = Actual pitch | 38. 1997 Franco Donatoni: Feria IV – Italia = Actual pitch |
| 19. 1980 Lothar Klein: Esercizi – Canada (Germania) = Actual pitch | 39. 1998 Younghi Pagh-Paan: NE MA-UM – Corea = Actual pitch |
| 20. 1982 Zbigniew Bargielski: Gemalte Wolken – Polonia = Actual pitch | 40. 1998 Salvatore Sciarrino: Vagabonde blu – Italia = Actual pitch |

34

35

Figura 2 - Lista de obras para acordeão com a utilização de *Loco Tastature* e/ou *Exact Pitch Notation*

Fonte: La fisarmonica da concerto ed il suo repertório, (Picchio, 2004, p.34,35).

⁹ Nei brani scritti invece con il criterio della "loco tastature" vi è un'esatta corrispondenza tra note scritte e tasti (e non suoni). Quindi il compositore indicando la registrazione si dichiara consapevole degli spostamenti di ottava (sul piano sonoro) che ne saranno conseguenza. (P. Picchio, 2018, p. 32)

Na figura abaixo, Macerollo (1980) exemplifica a utilização dos registos e as alterações necessárias quanto a escolha da região do instrumento a ser tocada de forma a obedecer o som real frente a notação:

A complete summary of the registers appears in the following charts.

EXACT PITCH NOTATION (Canada)

When \oplus , \oplus , \oplus , \oplus or \oplus appear, the hand position must be *raised* to an octave above the written note in order to attain the written sound, as follows:

WRITTEN	PLAYED	SOUND
		

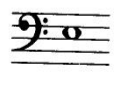


When \ominus , \ominus or \ominus appear, the written notes are played *without* a change in hand position, thereby producing the written sound as follows:

WRITTEN	PLAYED	SOUND
		

When $\omin�$ appears, the hand position must be *lowered* to an octave below the written note in order to attain the written sound as follows:

WRITTEN	PLAYED	SOUND
		

Similarly, when $\omin�$ appears in the left hand, the hand position must be *lowered* to an octave below the written note in order to attain the written sound, as follows:

WRITTEN	PLAYED	SOUND
		

When \oplus or \oplus appears in the left hand, the written notes are played *without* a change in hand position, thereby producing the lowest written sound, as follows:

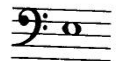
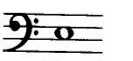

WRITTEN	PLAYED	SOUND
		

Figura 3 - Escrita e resultado sonoro com a utilização de registos

Fonte: Exact Pitch Notation (Macerollo, 1980, p.29).

Com a utilização de cada registo no acordeão cromático de botões ou no de piano, os manuais I, II e III acabam por possibilitarem as seguintes extensões:

ACORDEÓN: EXTENSIÓN TONAL DE LOS MANUALES

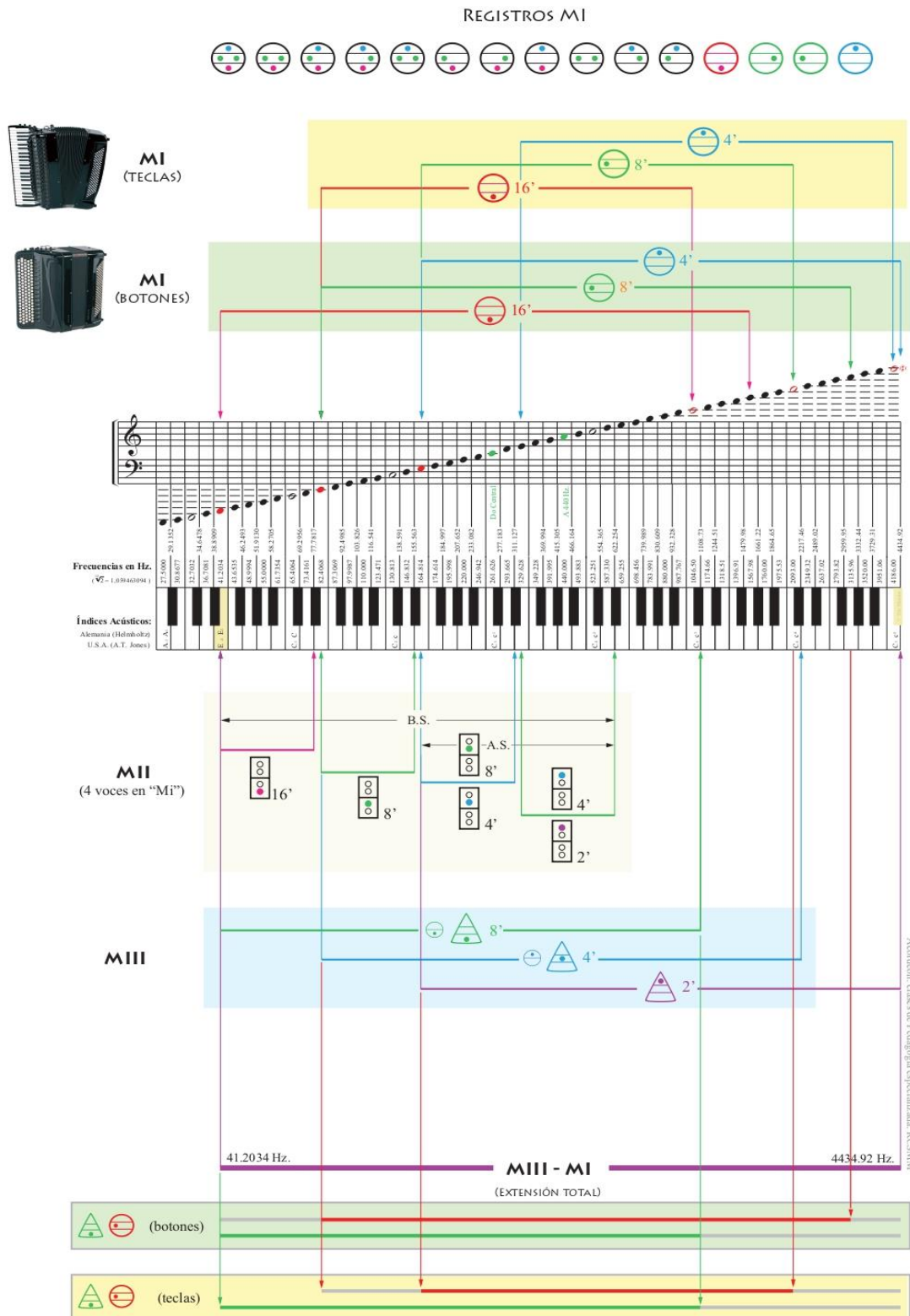


Figura 4 - Extensão total dos Manuais I, II, III
Fonte: Manuales del acordeón (Marcos, 2011, p.3)

Para além dos registos dispostos próximo ao teclado da mão direita, existem também os denominados *registos de queixo*, que estão dispostos na parte superior do acordeão. Os mesmos têm por funcionalidade a praticidade na troca de registos, que podem ocorrer sem a retirada da mão do teclado - tornando os acionamentos e trocas fluidos e ágeis.



Figura 5 - Registos do queixo

Fonte: acervo pessoal

No manual II também existem opções de registos, porém, devido à diversidade na forma de construção do instrumento, não há uniformidade nos mesmos ou na sua notação. Conforme Llanos e Alberdi:

[...] o registro para o manual II dos acordeões de concerto atuais (com três conjuntos de vozes no manual III) ainda não está padronizado, e como os mesmos símbolos são normalmente usados para acordeões de duas vozes no manual III, pequenas ambigüidades podem surgir na interpretação de tais símbolos. (Llanos e Alberdi, 2020, p.23).¹⁰

¹⁰ [...]la registración para el manual II de los actuales acordeones de concierto (con tres juegos de voces en el manual III) no está todavía estandarizada, y como se suelen utilizar los mismos símbolos que para los acordeones de dos voces en el manual III, pueden originarse pequeñas ambigüidades en la interpretación de tales símbolos (Llanos e Alberdi, 2020, p.23)

O acordeão apresenta três vozes no manual III: a voz de 2' (pés), 4' (pés) e de 8' (pés). Segundo Llanos e Alberdi (2020), existem dois tipos principais de acordeão de concerto: 1) o acordeão de duplo baixo (8' + 8'), também chamado de duplo grave, com função de reforço da voz grave e busca de equilíbrio com o teclado direito - e consequente variedade tímbrica e 2) o acordeão sem duplo grave, que utiliza dos registros 8', 4' e 2', cuja configuração ganha em possibilidades tímbricas, mas perde em intensidade sonora.

Devido ao surgimento recente do modelo de acordeão com três vozes no manual III, persiste uma variedade na forma de notação para o mesmo. Segundo Draugsvoll e Højsgaard (2011), a notação realiza-se dentro de um retângulo com três espaços, o espaço mais abaixo encontram-se as vozes de 8' (pés), ao centro a voz de 4' (pés) e acima a voz de 2' (pés), conforme consta na figura abaixo:

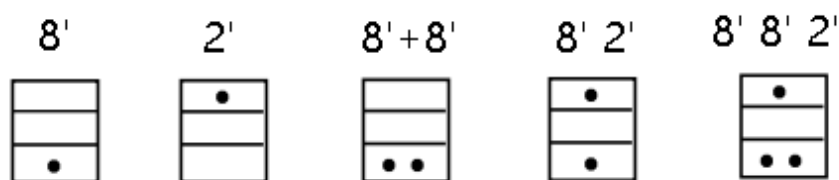


Figura 6 - Notação dos registros do Manual III

Fonte: Handbook on Accordion Notation (Draugsvoll e Højsgaard, 2011, p. 23)

Segundo Llanos & Alberdi (2020), a forma de notação dos registros dos manuais II e III estão relacionadas, já que ambos sistemas utilizam os mesmos botões e palhetas. Os autores propõem a seguinte notação neste caso:

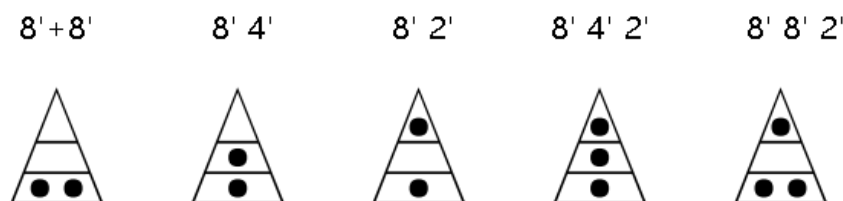


Figura 7 - Notação dos registros do Manual III

Fonte: Acordeón para Compositores (Llanos & Alberdi, 2020, p.13)

Independente da forma geométrica utilizada, ambas compartilham da mesma ideologia sistemática de notação, a divisão em três espaços e organização das vozes a partir da mais grave para a mais aguda em sentido ascendente.¹¹

O acordeão conversor atual é um instrumento que possibilita uma alta gama de variedades sonoras, nuances dinâmicas, articulações, variabilidades tímbricas, além de

¹¹ A notação em retângulo também consta no livro *The Art of Bayan Playing*, de Friedrich Lips (2000).

efeitos utilizados no repertório contemporâneo (ex. clusters, glissandos não temperados, sons percutidos, *bellows shake*, etc.). Isso contribui para uma vasta possibilidade de ambientes sonoros no âmbito de diversos repertórios - desde o antigo (transcrições) até ao repertório contemporâneo. Conforme afirma Pescada (2014):

Assim, no repertório podem passar a constar obras tais como: Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado de Johann Sebastian Bach ou os Prelúdios e Fugas de Dmitri Shostakovich, Sonatas de Domenico Scarlatti, peças adaptadas do repertório organístico e cravo (Jean Philippe Rameau, François Couperin, Dietrich Buxtheude, César Franck, entre outros, até às obras originais, escritas e pensadas para o próprio instrumento. (p.29)

Como visto no presente subcapítulo, o acordeão tem em sua evolução organológica um impulso que devido ao aumento das suas possibilidades de recursos, converge em sua utilização na música de concerto, se valendo desde transcrições a obras originais.

2.2. O acordeão na música de concerto

Segundo Gervasoni (1986), no dia 10 de abril de 1836, no Hôtel De Ville em Paris, a jovem Louise Reisner estreou a sua composição *Thème varié très brillant* para acordeão solo, tendo sido este o primeiro registo de uma obra escrita originalmente para o acordeão estreada em concerto. A obra apresenta um tema e três variações que, progressivamente, desenvolve elementos virtuosísticos como saltos, notas duplas, arpejos, e momentos de improviso (ex. cadências) - incorporando características reminiscentes ao romantismo francês da época.

Da segunda metade do século XIX até aos primeiros anos de século XX, ocorre um hiato no desenvolvimento de repertório e literatura no âmbito da música de concerto para o acordeão. Essa lacuna deve-se sobretudo a associação do instrumento à música popular e ambientes festivos - características exploradas pontualmente por compositores como Tchaikovsky, Giordano, Berg, Prokofief, Shostakovitch em obras de camara ou óperas de forma a criar ambientes burlescos e cómicos.

O desenvolvimento organológico à chegada do século XX, marcou uma nova e importante página quanto as possibilidades do instrumento. A partir do surgimento do acordeão com baixo cromático nos primeiros anos de 1900, o instrumento aumentou suas possibilidades de inserção na música de concerto. Nesta fase inicial, como ocorreu em outros instrumentos, a transcrição de obras foi uma ferramenta utilizada na criação de repertório. Assim, obras escritas para instrumentos de teclas como o piano ou o órgão, foram sistematicamente utilizadas devido as possibilidades polifónicas que o acordeão com baixos cromáticos também apresentava.

Na Alemanha, a fábrica Hohner iniciou um movimento fulcral para o desenvolvimento da literatura do acordeão ao realizar encomendas de obras a compositores. A data de 1927, é um marco importante já que, segundo Gervasoni (1986), o compositor Hugo Herrmann compôs uma obra original para acordeão com características de música de concerto. A obra foi intitulada *Sleben Neue Spielmuslken*, e fundia elementos da música folclórica com a linguagem vigente do século XX na música de concerto ao utilizar de melodias em tons inteiros, sobreposição de acordes, dissonâncias e polirritmias.

A partir de 1931, outro fator relevante associado a fábrica Hohner foi a criação da escola de acordeão da Hohner em Trossingen, que recebia acordeonistas de toda a Europa, fomentando o viés pedagógico de ensino do instrumento. Segundo Gervasoni (1986), entre o período de 1927 a 1957, a escola de Trossingen, pelas encomendas feitas a compositores como Hugo Herrmann, Curt Mahr, Hans Brehme, Wolfgang Jacobi, Philip Mahler, entre outros, desenvolveu um amplo repertório para o instrumento. Obras não apenas para acordeão, mas proporcionou também a sua inserção em formações de música de câmara, concertos com orquestra e obras corais, uma produção de mais de 250 obras, que simboliza a intensa atividade durante este período. Vale ressaltar que nesta mesma época a Hohner montou a sua própria editora de música, que posteriormente veio a publicar obras para acordeão de compositores de vários países.

Paralelamente ao movimento ocorrido em Trossingen na Alemanha, vários outros países começam a desenvolver um repertório no âmbito do acordeão de concerto e a inseri-lo nos conservatórios. Em Kiev, capital da Ucrânia, no ano de 1927, foi criado o primeiro programa de conservatório a nível superior para *bayan*.

Nos EUA, surge em 1938 a American Accordion Association¹², cuja importância foi promover o acordeão como instrumento de concerto. Neste caso, nomes como Pietro e Guido Deiro, Pietro Frosini, e Charles Magnante destacam-se pelo desenvolvimento e utilização do acordeão com baixos *standard* (MII) em transcrições e composições de obras para concerto com ligação à música ligeira.

A Dinamarca marcou uma geração representativa associada à evolução do instrumento, na qual o grande nome protagonista do movimento vinculado ao acordeão na música contemporânea foi Mogens Ellegaard. Conforme cita Gervasoni:

Já foi dito que o repertório cria o instrumento. Se isso for verdade, o acordeão realmente se originou na Dinamarca, onde a música séria do acordeão contemporâneo pode ser ouvida com frequência em quase todas as salas de concerto, com a participação de todas as orquestras

¹² Associação Americana de Acordeão.

sinfônicas que operam no território. Onde os compositores escrevem para acordeão e o utilizam em música de câmara, ópera, balé, cinema. Onde a literatura moderna de acordeão é ensinada e estudada em todos os níveis em várias escolas de música. Onde o acordeão foi aceito em conservatórios desde 1970. Com Mogens Ellegaard responsável por educar a nova geração à frente da Faculdade de Acordeão no Conservatório Real Dinamarquês de Música em Copenhague.” (Gervasoni, 1986, p. 188)¹³

A obra *Symphonic Fantasy and Allegro* para acordeão e orquestra, marca o início de um trabalho colaborativo entre Ellegaard e o renomado compositor dinamarquês Ole Schmidt, em 1958. Essa obra possibilitou uma maior visibilidade aos acordeonistas e facilitou a entrada do instrumento no universo da música de concerto ocidental – o que, posteriormente, refletiu um vasto trabalho colaborativo com importantes compositores nórdicos, conforme afirma Hermosa (2012):

[...] fez do acordeão de baixos soltos o protagonista da vanguarda da música escandinava contemporânea entre 1957 e 1995, estreando mais de 200 obras de compositores como Schmidt, Bentzon, Norgard, Rovsing-Olsen, Lundquist, Nordheim, Kayser, Norholm, Holmboe, Pade. (p.11)¹⁴

O alto nível técnico, interpretativo e de conhecimentos sobre os recursos sonoros no acordeão, tornou Ellegaard uma referência para que os compositores nórdicos compreendessem as possibilidades intrínsecas ao um instrumento anteriormente ligado à música popular. O compositor sueco Torbjon Lundquist destacou a importância de Ellegaard no prefácio da obra *Partita Piccola*, editada em Trossingen pela Hohner no ano de 1965:

A forma como Mogens Ellegaard trata seu acordeão foi para mim um evento muito especial, tanto chocante e excitante. Percebi que o acordeão estava preenchendo uma lacuna nos

¹³ On a dit que le répertoire créait l'instrument. Si cela est vrai, l'accordeón a réellement été créé au Danemark, là où la musique contemporaine sérieuse pour accordéon peut être entendue fréquemment dans presque chaque salle de concert, avec la participation de tout orchestre symphonique en fonetion sur le territoire. Là où la littérature moderne pour accordéon est enseignée et étudiée à tous les niveaux dans bom nombre d'écoles de musique. Là où l'accordéon a été accepté dans les conservatoires depuis 1970. Avec Mogens Ellegaard pour responsable de l'éducation de la nouvelle génération à la tête de la Faculté d'accordéon du Conservatoire Royal Danois de Musique de Copenhague. (Gervasoni, 1986, p. 188)

¹⁴ [...] convirtió al acordeón de bajos libres en protagonista de la vanguardia de la música contemporánea escandinava entre 1957 y 1995, estrenando más de 200 obras de compositores como Schmidt, Bentzon, Norgard, Rovsing-Olsen, Lundquist, Nordheim, Kayser, Norholm, Holmboe, Pade. (Hermosa, 2012, p.11)

instrumentos modernos e de repente descobri formas até então pouco conhecidas para a realização de ideias musicais. Pensamentos e ideias que eu não achava viáveis em instrumentos tradicionais tornaram-se naturais e conclusivos quando Ellegaard os tocou no acordeão. Frases especialmente explosivas e passagens complexas tornaram-se bastante transparentes mesmo com o tempo mais rápido. Todas essas peculiaridades me impressionaram muito e me incentivaram a escrever minha Partita para acordeão. (Gervasoni, 1986, p. 56.)¹⁵

Em 1967, no seminário Methodical realizado em Tronsigen, Lundquist incentivou a construção de acordeões de pequeno porte, com baixos cromáticos para crianças a fim de fomentar uma nova geração e desenvolver um repertório de cunho didático. Neste mesmo ano, o compositor Per Norgard, compõe a obra *Anatomic Safari* que, segundo Gervasoni (1986), torna-se uma pedra angular da literatura contemporânea por explorar consistentemente as possibilidades sonoras e recursos do acordeão através da utilização de técnicas estendidas.

Toda importância do trabalho colaborativo que Ellegaard desenvolveu com diversos compositores também resultou na inserção do acordeão nos conservatórios de música. Em 1970, em Copenhague, foi criado o curso de acordeão no Royal Danish Conservatory of music ¹⁶, movimento importante que resultou na formação de diversos acordeonistas oriundos de países nórdicos que, por sua vez, difundiram o acordeão em diversos conservatórios - como é o caso de Jon Faukstad que, em 1975, abriu o curso de acordeão na Royal Academy of Music em Oslo (Noruega). Em 1977, segundo Gervasoni (1986), o finlandês Matti Rantanen, iniciou a primeira turma de acordeão na Sibelius Academy em Helsínquia, Finlândia. Rantanen, influenciado por Ellegaard, também desenvolve um movimento de colaboração com diversos compositores no intuito de desenvolver o repertório contemporâneo original para acordeão na Finlândia.

No leste europeu (antiga U.R.S.S.) surge, a partir da década de 1930, um forte movimento de desenvolvimento do acordeão de concerto. Tal ação manteve fortes ligações com a música folclórica. Conforme refere Hermosa:

¹⁵ La façon dont Mogens Ellegaard traite son accordéon était pour moi un événement tout à fait spécial, à la fois choquant et enthousiasmant. Je me rendais compte que l'accordéon comblait une lacune dans les instruments modernes et tout à coup j'ai découvert des voies jusqu'à présent peu connues pour la réalisation d'idées musicales. Des pensées et des idées que je ne trouvais pas réalisables sur les instruments traditionnels devenaient toutes naturelles et concluantes quand Ellegaard les jouait sur l'accordéon. Surtout des phrases explosives et des passages complexes devenaient tout à fait transparents même avec le plus rapide tempo. Toutes ces particularités m'impressionnaient beaucoup et m'animaient pour écrire ma Partita pour accordéon. (Gervasoni, 1986, p. 56)

¹⁶ Conservatório Real Dinamarquês de Música

No início dos anos 30 Rubtsov e Stotnikov compuseram os primeiros concertos para acordeão e orquestra, embora com um ar folclórico, ainda longe da estética clássica. Ambos os concertos foram estreados em 1937 por Gvozdev e a Filarmônica de São Petersburgo. Eles também escreveram nos anos seguintes dos concertos da década de 1930 desse tipo Klimentov e Andreyev. Por volta da década de 1940, surgiram acordeonistas que gradualmente se distanciaram do folclore, surgindo as figuras de vários compositores acordeonistas que compuseram variações virtuosas sobre temas populares com ares clássicos (Chenderev, Panitsky, Surkov, Motov, Rizol...) ou outros. linguagem mais próxima de pós-romantismo russo (Tchaikin, Repnikov, Kholminov, Miaskov, Podgorny...). (Hermosa, 2012, p. 10)¹⁷

A partir dos anos de 1960, surgem nomes como Vladislav Zolotaryov, Anatoly Kusyakov, Viatcheslav Semyonov, Friedrich Lips, Sofia Gubaidulina, Alexander Nagayev, Gennady Bashchikov que, entre compositores e acordeonistas, foram figuras importantes para o desenvolvimento e criação da literatura Russa para o instrumento.

Em períodos semelhantes e subsequentes, países como República Tcheca, Polónia, França, Itália, Canadá, Espanha e Portugal também iniciam os seus movimentos de inserção do acordeão na música de concerto. Isso ocorreu sobretudo no âmbito de importantes colaborações entre intérpretes e compositores, promovendo a difusão de repertório original, a solo ou para outras formações. Conforme refere Pescada:

A forte colaboração entre eminentes pedagogos/intérpretes de acordeão e compositores de renome internacional (Berio, Denissov, Gubaidulina, Kagel, Donatoni, Hosokawa, Lindberg e outros), a integração do acordeão nos cursos oficiais ministrados em Escolas de Música, Conservatórios Superiores e Universidades, a inclusão do acordeão em pequenas formações de música de câmara e com orquestra, têm aproximado o instrumento de um meio musical mais erudito. A nível internacional, os pedagogos/intérpretes Friedrich Lips, Teodoro Anzellotti, Stefan Hussong, Mie Miki, Elsbeth Moser, Mika Vâyrynen, Iñaki Alberdi, Owen Murray, Matti

¹⁷ A principios de los años 30 Rubtsov y Stotnikov compusieron los primeros conciertos para acordeón y orquesta, si bien con aire folklórico, aún alejados de la estética clásica. Ambos conciertos fueron estrenados en 1937 por Gvozdev y la filarmónica de St. Petesburgo. También escribieron en los años siguientes de la década de 1930 conciertos de este tipo Klimentov y Andreyev. En torno a los años 1940 surgieron acordeonistas que se fueron alejando poco a poco del folclore, surgiendo las figuras de varios compositores acordeonistas que compusieron variaciones virtuosas sobre temas populares con aire clásico (Chenderev, Panitsky, Surkov, Motov, Rizol ...) u otros con un lenguaje más cercano al postromanticismo ruso (Tchaikin, Repnikov, Kholminov, Miaskov, Podgorny...).

Rantanen, Max Bonnay, têm vindo a criar uma nova geração de acordeonistas em Conservatórios e Escolas Superiores de Música. (Pescada, 2014, p. 19)

Em suma, é possível verificar que os diversos movimentos ocorridos no século XX, principalmente nos países Europeus, tornaram possível a ascensão do acordeão a importantes salas de concertos e ao universo da música contemporânea. A busca por novas possibilidades sonoras vigentes na estética vanguardista aproximou compositores e acordeonistas em uma verdadeira cumplicidade em prol do desenvolvimento do repertório nesta nova estética musical. Isso tornou o acordeão não apenas um instrumento em ascensão no século XX, mas um dos instrumentos com maior produção a nível de repertório do século XXI.

2.3. O acordeão no contexto brasileiro

No Brasil, o acordeão esta fortemente ligado a tradições populares e folclóricas inserido nos mais diversos géneros musicais principalmente nas regiões Sul e Nordeste. O movimento que se desenvolveu na Europa entre acordeonistas e compositores e que resultou na inserção do acordeão no universo da música erudita e contemporânea, não se desenvolveu no país. A carência de repertório original nesse viés reflete a escassez de produção de compositores brasileiros para o acordeão de concerto, o que contribuiu para a criação de uma lacuna nesse domínio. A insuficiência de informação acerca das especificidades do acordeão no que tange idiomatismo e grafia, e a falta de intérpretes que atuem neste contexto contribuem para a falta de conhecimento dos compositores brasileiros acerca do instrumento. Nesse sentido, o trabalho colaborativo surge como uma possível solução: conforme afirma Ávila (2019), “parece ser um importante estratagema contar com a colaboração de compositores relevantes compondo para o instrumento e ajudando na causa de inserção dele na música de concerto”.

De qualquer forma, para melhor compreender o contexto atual do acordeão no país, se faz necessário abordar brevemente os seus primórdios nesse contexto e os principais movimentos que aconteceram em volta do instrumento.

Segundo Rugero (2009), o acordeão chegou ao Brasil através da imigração alemã e italiana em meados do século XIX. Os imigrantes foram a peça fundamental para a integração do instrumento, não apenas por terem levado o mesmo para o país, mas também pela disseminação através do ensino e da prática. O instrumento foi inicialmente utilizado em festejos populares, mas logo arrancou a construção de fábricas de acordeão pelo Brasil, principalmente no estado do Rio Grande do Sul, onde se concentrou o maior número delas.

Autores como Zanatta (2004), Rugero (2009), Puglia (2010), Silva (2010), Kleber (2019), e Ávila (2019) referem o período aproximadamente entre 1940 a 1960 como sendo a era que colocou o acordeão em voga no panorama nacional do Brasil: 'a era de ouro'. Neste período, destacam-se a busca pela formalização do ensino do instrumento nos conservatórios e a elaboração de programas organizados e estipulados para formar músicos e professores do instrumento. Conforme Puglia:

Na primeira metade do século XX, já no Brasil, alguns professores como Alencar Terra, Carlo Godoni, Agib Francheschini e Edy Meirelles no estado de São Paulo e Mário Mascarenhas, no estado do Rio de Janeiro, a partir dos anos 40 contribuíram muito para que o ensino do instrumento se elevasse ao nível de instrumentos como o piano, chegando assim ao ensino formal. (Puglia, 2010, p.22)

Muitos dos métodos utilizados tinham como referência o material oriundo da Associação Americana de Acordeão¹⁸ e do Grêmio dos professores de acordeão¹⁹ - onde figuras como Guido Deiro, Pietro Deiro, Pietro Frosini e Charles Magnantes contribuíram à disseminação do instrumento no contexto dos Estados Unidos. Já no Brasil, em 1953, oficializou-se a criação da União Brasileira dos Acordeonistas, fundada por Agib Francheschini, que desempenhou sobretudo um papel regulador com respeito aos métodos utilizados no ensino formal.

Neste período, o acordeão atingiu uma grande popularidade devido ao ensino formalizado nas escolas e conservatórios, e pela ligação com a música popular. De acordo com Zanatta (2004), por meio das rádios e de toda a influência por ela causada, o instrumento entra em uma fase de forte impulsionamento, muito por intermédio da música popular, que fez com que o instrumento conquistasse espaço e notoriedade. Segundo Silva (2010), o baião foi a peça chave para essa ascensão do acordeão, atingindo projeção não antes vista. Lima (2017, p. 62) corrobora esta visão ao referir que "levando em consideração que a presença do Acordeon Conversor no Brasil ainda é bastante reduzida, o repertório para estudo nos conservatórios atuais praticamente continua o mesmo de meados do século XX".

Entretanto, uma dicotomia se revelou, por um lado o ensino direcionava-se a desenvolver o repertório erudito, principalmente transcrições do repertório canônico de outros instrumentos. Porém na prática e no meio musical nacional o instrumento criava fortes raízes com a música popular e folclórica. Desta forma se percebeu que a

¹⁸ American Accordion Association - fundada em 1938, tendo como primeiro presidente Pietro Deiro

¹⁹ Accordion Teachers Guild - fundada em 1940

maioria das obras compostas para o instrumento eram compostas por acordeonistas brasileiros voltadas a música popular, conforme afirma Ávila:

O acordeon brasileiro possui ampla gama de composições voltadas para o instrumento dentro dos variados gêneros da música popular brasileira. Na maioria dos casos, o compositor também é acordeonista, conhecendo as particularidades e possibilidades do instrumento. Dentre alguns notáveis exemplos, centrando a atenção nas primeiras décadas da segunda metade do século XX, é possível citar alguns nomes que demarcaram um estilo de tocar acordeon, como Luiz Gonzaga, Dominginhos, Albino Manique e Edson Dutra. (Ávila, 2019, p.26)

Após esse período áureo do acordeão no Brasil, com a chegada de instrumentos eletrônicos e o surgimento de gêneros musicais oriundos da classe média (como a bossa nova, rock), o acordeão foi perdendo espaço e passou a ser caracterizado como um instrumento ligado a música do interior. Conforme refere Zanatta (2004, p. 209), “a partir daí começa a sofrer um declínio acentuado, notadamente nas regiões urbanas passando a ser visto como um instrumento “caipira”, discriminado e de menor valor”.

De qualquer forma, é preciso ressaltar que em décadas posteriores movimentos pontuais colocaram o acordeão em patamares não antes conseguidos, como é o caso do pioneiro concerto para acordeão e orquestra do compositor Radamés Gnattali, composto em 1977 e dedicado ao acordeonista Chiquinho do Acordeon²⁰, e o concerto sinfônico para Asa Branca²¹, composto por Sivuca²² e estreado em 1985.

No contexto acadêmico brasileiro, o acordeão vem sendo objeto de estudo e tem ganhando atenção de vários autores, principalmente em temáticas envolvendo o ensino e pedagogia. Neste âmbito, destacam-se os trabalhos de Persch (2006), que abordou as contribuições do uso do software Encore para o ensino particular do acordeão; Machado (2009), que investigou práticas pedagógicas associadas a professores do instrumento; Puglia (2010), que abordou as características do ensino do acordeão na região sudeste, bem como a análise de métodos utilizados no ensino; Silva (2010), que analisou métodos utilizados para o ensino do acordeão no Brasil; e Borba (2013), que realizou uma breve análise de quatro métodos utilizados no ensino do instrumento no estado do Rio Grande do Sul.

Temáticas que associam o instrumento à música popular foram abordadas por Ribeiro (2016), Xavier (2018) e Kleber (2019), intérpretes atuantes no contexto em

²⁰ Nome artístico de Romeu Seibel;

²¹Canção popular de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira;

²² Nome artístico de Severino Dias de Oliveira

causa, que estudaram aspetos da linguagem, estética e recursos atrelados ao instrumento.

No âmbito da música de concerto, apenas dois trabalhos foram realizados pelos autores Lima (2017) e Ávila (2019). Lima (2017), traz um contributo ao abordar a utilização de técnicas estendidas nas composições para o acordeão na música contemporânea. A temática alusiva ao uso de técnicas estendidas ganhou espaço sobretudo a partir da virada do século XX, com o início do movimento modernista e a procura por novas sonoridades, pela exploração dos instrumentos de uma forma até então não usual. Conforma afirma Lima (2017, p. 19) “isto nos mostra que as técnicas instrumentais, historicamente estão em uma constante transformação, e o que fora considerado em algum momento como não usual, pode em outro vir a ser considerado convencional”. O acordeão começou a ganhar espaço dentro desta estética por características associadas ao timbre e possibilidades de manipulação sonora (intensidade, altura, efeitos percussivos, clusters, glissandos, portamentos não temperados, efeitos com a utilização do fole) bem como devido ao avanço para o acordeão microtonal e utilização do instrumento na música eletroacústica. Entretanto no Brasil, a investigação de Lima, demonstra a forte lacuna, ou praticamente inexistência na exploração do instrumento dentro desse viés musical.

Ávila (2019), em seu trabalho ‘Por dentro do fole: narrativas de acordeonistas sobre o acordeon de concerto no Brasil’, corrobora com o que aqui foi traçado ao referir que “percebe-se na história do acordeon como um pretendido instrumento de concerto no Brasil um novelo de poucas linhas e que possuem nas suas pontas pessoas pioneiras e que ultrapassaram os limites territoriais do Brasil para a sua formação” (p. 33). Dentre os personagens trazidos pelo autor, destaca-se Oscar dos Reis, que em 1989 foi buscar conhecimento e formação sobre o acordeão de concerto na Rússia, tendo posteriormente desempenhado um papel fulcral ao retornar ao país e difundir uma nova estética de ensino do instrumento. Oscar dos Reis teve alunos de todas as partes do país, porém as fortes raízes do instrumento com a música popular criaram barreiras para uma maior propagação de seu trabalho. Segundo o próprio:

Voltei da Rússia com o sonho de criar um movimento em torno do instrumento. A ideia de criar uma escola encontrou vários obstáculos, penso que não valeria a pena comentar. O fato é que o acordeon no Brasil está totalmente comprometido com a música popular, existe pouco interesse pelo acordeon de concerto (Reis, apud Ávila 2019, p. 35).

Com o contributo de Oscar, alguns de seus alunos seguiram no mesmo caminho e dedicaram-se à música de concerto, como é o caso de Adriano Persch, ao criar um pioneiro quinteto de acordeão no Brasil; Bráulio Vidile, atualmente residente em São

Paulo, mas que estudou na Europa; Otavio de Assis Brasil, que concluiu sua formação em acordeão na Espanha e o mestrado na Alemanha; e eu (Ronison Borba), em formação em Portugal.

Desta forma, percebe-se como abordado por Ávila (2019), que o acordeão e a música de concerto no Brasil ainda desse encontram em processo de fusão e desenvolvimento, se fazendo necessária e primordial a união entre compositores e intérpretes. Como narra a história do instrumento em outros países, a colaboração entre intérprete-compositor veio a ser o ponto de viragem para que o instrumento ganhasse espaço e notoriedade no meio das universidades, conservatórios e das salas de concerto, estando presente tanto a solo como nas mais diversas formações.

Vale destacar que o trabalho de colaboração entre acordeonistas e compositores no Brasil ainda não foi realizado, motivo este que resulta na carência de produção para o instrumento dentro da música de concerto, bem como de intérpretes que atuem na música de concerto com o acordeão. Conforme refere Ray:

O desenvolvimento de técnicas estendidas e até a criação de novas propostas de execução instrumental estão diretamente ligadas à relação próxima de compositores especializados em compor e intérpretes especializados em execução. Nos dias de hoje, o fato dos músicos raramente deterem o domínio destes dois processos artísticos, praticamente demanda que inovações dependam desta colaboração. (Ray, 2010, p. 1313 apud Lima, 2017, p.24)

Sendo assim, a presente investigação tem por base o trabalho colaborativo com compositores brasileiros de forma de colmatar essa lacuna e instigar novos trabalhos, compositores e acordeonistas a desenvolverem trabalhos com o intuito de divulgar o instrumento e suas potencialidades no âmbito da música de concerto.

3. Metodologia

A presente investigação incide no acordeão de concerto no contexto brasileiro, com vista a criação e disseminação de repertório original para o instrumento. O trabalho teve por base a criação artística no âmbito de práticas colaborativas entre intérprete e compositores/as brasileiros/as, e fez uso de ferramentas como a pesquisa documental, autoetnografia, observação participativa, documentação e reflexão de práticas experimentais.

As questões vinculadas à investigação apontam para uma variedade de tópicos: o panorama do acordeão e sua evolução organológica; o acordeão na música de concerto;

o acordeão no contexto brasileiro em termos de presença e representatividade; pertinência de práticas colaborativas entre intérprete-compositor; e a relevância da experimentação e reflexão atrelada ao processo criativo. A fim de preencher lacunas associadas no contexto em causa, o escopo da investigação, que entrelaça aspetos históricos, organológicos, artísticos e tecnológicos, requereu a utilização de uma metodologia multidisciplinar, incluindo desde a musicologia histórica, abordagens performativas e reflexivas, etnografia, a métodos experimentais.

Neste sentido, as vertentes metodológicas específicas associadas à investigação foram as seguintes: [1] Pesquisa documental (e) musicológica; [2] Etnografia; [3] Autoetnografia colaborativa e [4] Experimentação e colaboração entre intérprete-compositor;

3.1. Pesquisa documental (e) musicológica

Com o objetivo de responder aos pontos referidos anteriormente, em primeiro lugar, se fez necessário a busca sistemática por investigações acerca do acordeão, buscando analisar e verificar as lacunas associadas à presente investigação. Com a recolha documental, pretendeu-se averiguar, relacionar e fundamentar aspetos associados aos seguintes tópicos:

1. Panorama histórico do acordeão e a sua evolução organológica, buscando compreender as etapas envolvidas, bem como os motivos associados à consolidação do instrumento atual;
2. O acordeão na música de concerto, verificando a produção composicional, tal qual os principais movimentos que instigaram a criação e desenvolvimento de repertório;
3. O acordeão no contexto brasileiro, fazendo uma correlação com o contexto internacional no que tange investigações relacionadas a música de concerto e criação de repertório;

No âmbito do escopo proposto, a pesquisa documental (e) musicológica foi realizada através do levantamento e análise de informações constantes em artigos científicos; repositórios de universidades brasileiras e portuguesas (no que diz respeito a teses, dissertações e monografias); livros e publicações associadas ao contexto histórico, organológico e associado à música de concerto para acordeão; acervos de discos, em busca por repertório original de compositores brasileiros; e partituras constantes em bibliotecas de instituições de ensino superior onde há o ensino do instrumento (Escolha Superior de Artes Aplicadas/IPCB), a fim de também averiguar a eventual existência de obras escritas originalmente para o acordeão de concerto por compositores brasileiros.

3.2. Etnografia

Abordagens etnográficas têm sido recorrentes em pesquisas qualitativas com o objetivo de estudar e compreender contextos associados a indivíduos e/ou grupos, bem como descrever com profundidade o assunto proposto. No âmbito da etnografia, uma investigação pode valer-se da entrevista (entre outras formas de coleta de dados), compreendida como uma imersão no universo dos entrevistados, por meio da participação, observação e descrição (Braga, 2006). Por meio da entrevista, a coleta de dados associada a investigações na área da música é um passo fundamental que visa, segundo Benetti:

[...] contribuir para confirmação, mudança, criação ou diferenciação de conceitos – é recorrente no campo temático da performance e da prática instrumental e pode ser considerada uma das linhas mais relevantes por trazer contribuições para a área da pedagogia do instrumento. (Benetti, 2013, p.66)

Com o advento da internet e o presente desenvolvimento tecnológico e digital, a abordagem etnográfica começa a adaptar-se a uma nova realidade, quando sobretudo a partir dos anos 1990, alguns termos vieram a ser criados para designar essa união com o mundo digital: Netnografia, Etnografia Digital, Webnografia, Ciberantropologia (Fragoso et al, 2011). Neste caso, as tipologias supracitadas, vão de encontro ao processo metodológico contemplado nesta investigação. A mesma se valeu da pertinência dos meios tecnológicos e digitais para realização da coleta de dados e processo de colaboração com os compositores/as brasileiros/as, superando o problema associado à distância entre os agentes envolvidos.

Como referido, a etnografia tem por base a compreensão de práticas e padrões sociais, comportamentais e culturais de um determinado grupo. Neste contexto, a relevância da coleta de dados por meio da entrevista se fez necessária na presente investigação pela pertinência com relação a percepção dos entrevistados sobre a temática proposta. De encontro a essa perspectiva, compreende-se que a pesquisa qualitativa em termos metodológicos visa reduzir a prescrição de respostas durante a coleta de dados, com perguntas apresentadas de forma aberta, permitindo que os participantes respondam utilizando suas próprias palavras (Patton, 2002). De forma a obter maiores informações e reflexões dos entrevistados sobre as temáticas da pesquisa, a coleta de dados permitiu explorar sobre suas experiências, relações e conhecimentos sobre o acordeão. A coleta centrou-se em compreender o panorama do contexto atual brasileiro referente a composições para o instrumento na música de concerto, motivos que levam ou não os compositores escrever para o mesmo, bem

como aos compositores interessados, realizar um trabalho colaborativo a fim de contribuir efetivamente à criação de repertório para o acordeão.

A escolha pelo uso de entrevistas semiestruturadas se deu pelo facto da utilização de perguntas que favorecem uma descrição profunda e uma reflexão sobre as temáticas abordadas. A flexibilidade dessa abordagem possibilita, segundo Schostak:

[...] uma conversa extensível entre parceiros que visa obter uma 'informação aprofundada' sobre um determinado tópico ou assunto, e através da qual um fenómeno pode ser interpretado em termos dos significados que os entrevistados lhe trazem. (Schostak, 2006, p.54),

DeJonckheere & Vaughn (2019, p.2) afirma que a importância associada ao uso de entrevistas semiestruturadas “é coletar informações de informantes-chave que tenham experiências pessoais, atitudes, percepções e crenças relacionadas ao tópico de interesse”. Além disso, Busetto et al. (2020) afirma que:

As entrevistas semiestruturadas são caracterizadas por perguntas abertas e pelo uso de um guia de entrevista (ou guia/ lista de tópicos) no qual as áreas amplas de interesse, às vezes incluindo subperguntas, são definidas. Os tópicos predefinidos no guia de entrevista podem ser derivados da literatura, pesquisas anteriores ou um método preliminar de coleta de dados, por exemplo, estudo documental ou observações. (Busetto et al. 2020, p.3)

Para esta etapa do trabalho, foram selecionados e entrevistados 12 compositores brasileiros em atividade e com relevância no cenário da música de concerto no país. A amostra final incluiu oito compositores e quatro compositoras, oriundos de diversos estados e regiões do Brasil. A escolha destes profissionais teve por base a sua expertise na área (Ericsson, 1996; Sloboda, 1996; McPherson, 2003; Williamon, 2004), o reconhecimento a nível nacional e internacional, a presença de um currículo e produção composicional relevantes, indicações e premiações em diferentes festivais, e recorrência na interpretação de obras autorais. A escolha também levou em conta a abrangência geográfica no que respeita o maior número de regiões do país. A tabela a seguir apresenta os dados associados aos participantes:

Tabela 1 - Características dos compositores/as entrevistados de acordo com o gênero, estado e região

Gênero	Masculino	Feminino						
	8	4						
Estado	Rio Grande do Sul	Paraná	São Paulo	Rio Grande do Norte	Bahia	Minas Gerais	Brasília	Paraíba
	2	1	3	2	1	1	1	1
Regiões	Sul	Sudeste	Centro-Oeste	Nordeste				
	3	4	1	4				

Após a seleção dos participantes, o primeiro contato ocorreu através de email, quando foram apresentados o projeto e o problema da pesquisa, bem como o convite para a realização da entrevista. Devido à distância entre entrevistados e entrevistador, e assumindo a pertinência de formas contemporâneas de realização etnográfica, as entrevistas decorreram em formato virtual, por meio de vídeo chamada na plataforma Zoom. Todo o conteúdo foi gravado com a devida autorização de cada entrevistado.

3.2.1. Entrevistas: guião

De forma a orientar as entrevistas, o guião elaborado incluiu quatorze questões respetivas aos temas da investigação. De encontro ao pensamento de Bearman (2019), é de suma importância que as perguntas elaboradas se concentrem em torno de um ou mais eventos centrais que vão de encontro ao fenómeno de interesse na pesquisa. Neste sentido, as questões foram elaboradas com base em dois grandes pilares: (1) relações e conhecimentos dos entrevistados acerca do acordeão; e (2) reflexões sobre o trabalho colaborativo, bem como seus benefícios e dificuldades atreladas ao processo. A tabela a seguir apresenta as questões levantadas nas entrevistas, bem como os objetivos atrelados a cada questão.

Tabela 2 - Guião das entrevistas semiestruturadas

Questão	Objetivo
Como poderia descrever sua relação com o acordeão (caso haja)?	Perceber em que contexto iniciou a relação do entrevistado com o acordeão, seja em âmbito familiar, infância, estudos, trabalhos, etc.

<p>Já compôs para o acordeão? Em caso afirmativo: em que moldes decorreu o trabalho (por exemplo, a nível de recursos, técnicas, e interação com outros agentes – colaboração); caso contrário: qual foi o motivo? Alguma relação com a falta de compreensão sobre o funcionamento do instrumento?</p>	<p>Averiguar a produção artística existente para o instrumento pelo compositor entrevistado, bem como o material utilizado, se ocorreu em processo colaborativo ou, caso contrário, fatores que não os levaram a compor para o acordeão.</p>
<p>Conhece repertório específico escrito para acordeão? Caso afirmativo: quais são as obras, como as conheceu, e como poderia caracterizar tal produção (a nível nacional e internacional)?</p>	<p>Verificar o conhecimento acerca da literatura do instrumento no que diz respeito a composições escritas originalmente para acordeão.</p>
<p>Caso já tenha tido alguma interação com performers acordeonistas, como descreveria a experiência, os resultados obtidos, e o impacto no âmbito da sua produção?</p>	<p>Compreender se já realizou algum trabalho com acordeonistas e como ocorreu o processo.</p>
<p>Você tem conhecimento do acordeão por suas especificidades (escrita, técnicas e recursos atrelados? Caso tenha estudado o instrumento, como foi a experiência com relação a instrumentos, repertório, técnicas, recursos, compositores e métodos associados?</p>	<p>Identificar conhecimentos dos entrevistados sobre questões específicas do acordeão: como funciona o instrumento, produção de som, suas possibilidades quanto a exploração tímbrica e sonora, recursos e forma de notação.</p>
<p>Quais os desafios que considera que existam no âmbito da composição para acordeão?</p>	<p>Perceber os motivos que possam ser ressaltados ao compor para o instrumento (ex. técnica, escrita, demanda, etc.).</p>
<p>Como difere e como você vê a abordagem à composição para um instrumento ao qual não domina?</p>	<p>Averiguar quais as etapas que utilizam ao compor para um instrumento que não tocam ou conhecem de forma profunda. Algumas hipóteses incluem a pesquisa e análise repertório, e a interação com instrumentistas.</p>
<p>Não sendo acordeonista, como seria a sua abordagem com relação a aspetos idiomáticos do acordeão, técnicas estendidas, efeitos, timbres, e mecânica do instrumento?</p>	<p>Compreender se há ou não uma busca pela escrita idiomática para o acordeão, pela utilização de possibilidades sonoras não “convencionais”, interesse</p>

	e utilização específica das possibilidades tímbricas ao compor.
Enquanto compõe, existe alguma sobreposição entre música ou instrumento específico durante o processo criativo – como descreveria tal processo?	Verificar se o processo composicional utilizado pelo entrevistado é focado, pensado e destinado especificamente a um instrumento, ou se parte de algo genérico, abstrato, posteriormente destinado a um instrumento.
Qual a sua concepção sobre um processo de composição em colaboração?	Perceber do entrevistado qual o seu entendimento sobre um trabalho de composição em colaboração.
Já participou em algum trabalho de composição envolvendo colaboração com performers? Caso afirmativo, como descreveria o processo, quais as dificuldades e benefícios que poderia salientar?	No caso do entrevistado já ter participado de um trabalho colaborativo para uma obra composicional, identificar quais os fatores de relevante benefício ou não destacados pelo mesmo.
Que impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para um instrumento o qual você não tem domínio?	Averiguar se o trabalho colaborativo contribui ou não para a composição de uma obra num instrumento o qual não domina.
Que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro – por exemplo, a nível de repertório, concertos, pedagogia e ensino do instrumento?	Identificar caminhos e processos que o entrevistado sugere a fim de contribuir para a disseminação do acordeão no contexto brasileiro.
Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para acordeão?	Verificar se o entrevistado tem interesse na realização de um trabalho colaborativo associado ao acordeão.

As entrevistas foram transcritas manualmente de forma a permitir o avanço à etapa da análise dos dados coletados. A escolha da transcrição manual foi intencional e permitiu uma maior proximidade e aprofundamento junto aos dados coletados.

3.3. Autoetnografia colaborativa

Segundo Anderson (2006), Scribano & De Sena (2009), e Ellis et al., (2011), a autoetnografia surgiu a partir do final do século XX e início do século XXI como uma metodologia ligada a área da antropologia, que une elementos da etnografia com a autoavaliação e reflexão sobre determinado fenômeno. Conectada a pesquisa qualitativa, a autoetnografia privilegia a voz do investigador enquanto investigado, de forma observacional, documental, reflexiva e analítica. Ao incorporar narrativas e reflexões pessoais, a autoetnografia permite uma compreensão profunda e contextualizada sobre os fenômenos culturais. Na área da música, o método passou a ser recorrente nos últimos anos (Bartlet, 2009; Brown, 2014; Sutherland, 2015; Benetti, 2017), buscando examinar e refletir sobre os mais diversos aspectos ligados a prática e criação artística.

Atrelada ao processo de colaboração, a autoetnografia foi utilizada como recurso de documentação com base na reflexividade dos agentes envolvidos na presente pesquisa (intérprete-compositor). Buscou-se, através das gravações das sessões de experimentação e dos encontros virtuais com os compositores, documentar, a fim de obter o feedback pessoal, refletir, analisar e avaliar o processo de colaboração entre o intérprete e os compositores, procurando compreender as relações e ações mediadoras desse processo, os pontos contributivos em ambos os lados e o desenvolvimento das criações composicionais. A escolha desta abordagem favoreceu a inversão do papel de investigador para investigado, obtendo acesso as informações, pensamentos, sentimentos e vivências de forma profunda e crítica sobre o processo envolvido.

De acordo com Benetti (2017), a autoetnografia une elementos da etnografia, da autobiografia e da análise, onde por meio da documentação sistemática, o pesquisador registra as suas próprias compreensões das experiências pessoais. A observação e autorreflexão sobre determinado acontecimento, contribuem para analisar os dados de forma crítica, buscando conexões e insights a partir de suas próprias experiências e de outras pessoas envolvidas na pesquisa.

Mais recentemente, alguns pesquisadores (Lapadat, 2009, 2017; Chang et al., 2013; Hernandez, Chang e Ngunjiri 2017) têm se debruçado sobre o ato de envolver mais de um agente no processo autoetnográfico. Essa vertente foi designada como autoetnografia colaborativa, uma linha ainda emergente que estabelece que os participantes envolvidos no trabalho contribuem com sua voz e reflexão singular e pessoal sobre o processo, concomitantemente a combinação coletiva e cooperativa das múltiplas vozes que vivenciam o fenômeno e criam uma sinergia sobre o mesmo. Neste caso, a reflexão parte das singularidades somadas para pluralidade das vivências.

O benefício da simultaneidade da autoanálise somada a análise coletiva é o que distingue esse viés metodológico, onde há a possibilidade de uma visão multifocal e multivocal sobre o trabalho. Autores como Chang et al., (2013), apontam como benefícios da autoetnografia colaborativa:

(1) exploração coletiva da subjetividade do pesquisador; (2) compartilhamento de poder entre pesquisadores-participantes; (3) eficiência e enriquecimento no processo de pesquisa; (4) aprendizagem mais profunda sobre si e sobre os outros; e (5) construção da comunidade. (p.25)

Por outro lado, existe na autoetnografia colaborativa, assim como na autoetnografia desafios referentes a forte ligação com a subjetividade, bem como uma influência gerada por conceitos pré-estabelecidos, assim como valores pessoais e experiências ligadas ao mesmo. Outro ponto, está relacionado a complexidade de equiparar as diferentes perspectivas relacionadas a um trabalho de autoetnografia colaborativa, de forma a garantir democraticamente as convergências e divergências no e sobre o trabalho.

Contudo, apesar dos desafios veiculados a realização de uma autoetnografia colaborativa, a mesma traz contribuições significativas a pesquisa. A possibilidade de refletir sobre o fenômeno sob os diversos pontos de vista, traz a investigação essa co-construção dos saberes, por meio da troca de ideias, insights e reflexões, resultando em uma compreensão aprofundada sobre o tema em questão.

3.4. Experimentação e colaboração entre intérprete-compositor

O presente subcapítulo abordará a colaboração no âmbito da música, o contexto histórico associado, exemplos, definições, e o processo de experimentação atrelado ao contexto em causa na presente investigação.

No âmbito artístico, a experimentação sugere múltiplos significados e entendimentos, normalmente atrelados à busca pela inovação, à aleatoriedade e imprevisibilidade dos resultados e processos, ou a compreensão vinculada ao sentido científico de experimentação (Vanhecke, 2014). Dentro destas perspectivas, a presente investigação, vai de encontro a compreensão laboratorial da experimentação, um processo de descobertas e redescobertas, aberto e flexível a mudanças, desafiador e que busca desconstruir práticas e conceitos predominantes, contribuindo para uma abordagem problematizadora frente ao processo de criação de uma obra.

Durante esse processo, coexistem diferentes etapas de criação e desenvolvimento das obras e da performance, em uma cadeia produtiva de descobertas, testagens,

pesquisas, ações e reflexões norteadas pela experimentação. Tal tendência vai de encontro ao pensamento de James Tenney, que compreende o ato de compor também como investigação²³. Nesta perspectiva, o processo laboratorial tanto do compositor como do intérprete ocorre tanto em uma situação individual, como em interação um com o outro, intermediada pelo diálogo, na transmissão e troca de saberes. Quanto a esse tópico, Coessens relata:

As explorações do artista, bem como as performances resultantes, oferecem novas oportunidades, contribuições e experiências. Ambos enriquecem o domínio artístico em um movimento dinâmico entre longos processos de treinamento, descoberta e criação e momentos de atuação e interpretação explícitas, equilibrando habilidades e escolhas, influências externas e personalidade inerente, treinamento técnico e reflexão, preparação e performance. (Coessens, 2014, p. 62)

Neste sentido, vê-se a prática musical com uma forma de reflexão crítica, propondo e permitindo que o interprete seja um agente ativo e questionador, independente, e onde o processo de construção e de performance são tidos como momentos críticos na elaboração do material artístico. Essa busca por uma nova categoria de intérprete, aberto a explorar crítica e ativamente os objetos musicais, vai de encontro com tendências de pesquisa atuais. Conforme ressalta Assis:

A performance musical torna-se tanto um ato crítico quanto construtivo: crítico no sentido de que renegocia as fronteiras de saberes e práticas preexistentes, construtivo no sentido de que, por meio da prática, cria novamente suas próprias condições e materialidades (Assis, 2018, p. 20).

A colaboração remete a uma contribuição, parceria, cooperação, sinergia, ou seja, um trabalhar em conjunto, onde duas ou mais pessoas convergem suas ideias e pensamentos para um fim em comum. Para melhor compreensão, faz-se necessário uma contextualização acerca das práticas colaborativas, bem como as pertinências atreladas ao seu uso – tópico abordado na sequência.

²³ Temática investigada e refletida em trabalhos de John Croft, disponíveis em: [S0040298214000989jra.6..11 \(cambridge.org\)](https://doi.org/10.1017/S0040298214000989jra.6..11) - COMPOSITION AND PERFORMANCE CAN BE, AND OFTEN HAVE BEEN, RESEARCH | Tempo | Cambridge Core.

3.4.1. Colaboração: contexto e conceito

Embora o trabalho colaborativo entre compositor e intérprete esteja em voga sobretudo desde o século XX aos dias atuais, de acordo com Bastos (2017) e Smith (2020), se voltarmos na história, pode-se verificar processos colaborativos que envolveram intérpretes e compositores como o caso de Johannes Brahms com a colaboração de Joseph Joachim para o concerto para violino; Beethoven com a colaboração de Franz Clemente no concerto para violino; Felix Mendelssohn, aconselhado por Ferdinand Davi no concerto para violino; Shostakovich e David Oistrakh no concerto para violino; e as *Sequenzas* de Luciano Berio – trabalhos que comprovam o crescente interesse na colaboração por parte de compositores e intérpretes.

A autora Domenici (2013) utiliza da expressão “It takes two to tango²⁴” para exemplificar que, em contexto de colaboração, são necessários dois agentes que se envolvam na ação de forma harmoniosa, ativa e participativa. Os mesmos representam duas metades que necessitam se unir no contexto de coexistência em prol de um mesmo fim. Domenici afirma que “nesse contexto o trabalho colaborativo torna-se o ponto de articulação entre a escrita e a oralidade, mediando tantos processos composicionais quanto processos interpretativos” (2013, p.8).

A combinação e troca de conhecimentos específicos são características do processo em um trabalho colaborativo. Neste sentido, John-Steiner explica que “em empreendimentos colaborativos, a apropriação mútua é resultado de um engajamento sustentado onde os parceiros ouvem, lutam e alcançam os pensamentos e ideias uns dos outros” (2000, p.199). A mesma autora enfatiza que “a colaboração prospera na diversidade de perspectivas e em diálogos construtivos entre indivíduos que negociam suas diferenças enquanto criam sua voz e visão compartilhadas” (p. 6).

Barrett (2014), traz discussões e reflexões acerca da colaboração em música, com a especificidade de abranger “uma gama de elementos, incluindo tempo e compromisso com o diálogo, tempo prolongado de trabalho em conjunto, confiança mútua, propriedade compartilhada, capacidade de dar e receber crítica construtiva”. (p. 8-9)

A visão dos autores acima citados converge no sentido o trabalho colaborativo necessita ser algo que mescle pensamentos, ideias, sistematicidade e partilha de conhecimentos complementares. Fitch & Heyde (2007) reiteram que a colaboração consiste tanto em um processo onde o intérprete possibilita ao compositor compreender e ter acesso à sua ‘caixa de truques’ quanto a que o compositor apresente

²⁴ Tradução da expressão: são precisos dois para dançar o tango

ao intérprete ideias para serem testadas, anotadas, refinadas até se chegar ao resultado desejado.

Por um lado, o autor Foss (1963) discute a relação através do diálogo entre compositor e intérprete, mantendo uma divisão tradicional do trabalho (onde o compositor compõe e interprete executa), enquanto o autor como Smalley (1970), realçam a importância do papel ativo do intérprete no desenvolvimento da composição.

Isso se deve ao fato de que, até a primeira metade do século XX, predominou um pensamento estanque na relação intérprete-compositor. Sobretudo na música clássica, o intérprete representava uma “ferramenta” para a execução das ideias do compositor. Esse pensamento visava a fidelidade e autenticidade quanto ao texto musical, e renegava a personalidade do intérprete em prol da do compositor, sendo este submisso em relação ao texto e às tradições convencionais performativas associadas. Corroboram com essa visão compositores como Stravinsky e Schoenberg, que defendiam uma hierarquia entre o compositor e interprete, onde (segundo Schoenberg) o interprete é totalmente desnecessário, exceto por suas interpretações que tornam compreensível a música para aqueles que a não compreendem apenas na escrita. Essa dicotomia presente na música clássica, onde tradicionalmente intérpretes e compositores trabalham em lados separados, vem de uma tradição cultural herdada. Essa visão tradicional compreendia o compositor como o ‘elo’ mais importante da corrente que ligava a composição ao público. Esse pensamento impôs grandes desafios no engajamento de um trabalho colaborativo entre intérprete e compositor, pois para essa prática ter sentido não se pode haver uma hierarquia.

Porém, segundo Domenici (2010), a visão do intérprete como mero reproduzidor foi alterada consideravelmente na segunda metade do século XX, à medida em que se tornou mais frequente o trabalho colaborativo entre compositor e interprete. Desta forma, ambos estão agora no processo de se aproximar, provavelmente mais do que em outros períodos da história.

Trabalhos como os de Ray (2010), que apresentou uma trajetória de colaborações entre compositor e intérprete nos últimos sessenta anos; ou Domenici (2013), que examinou a prática colaborativa mediada pela notação da música contemporânea; são algumas das investigações que abordam a colaboração os processos atrelados e sua pertinência na criação artística.

Além dos autores acima citados, a colaboração associada ao repertório para instrumento foi o foco em trabalhos como os de Oliveira (2020), no âmbito do Concerto para clarineta e orquestra de Magnus Lindberg; Radicchi (2013) que pesquisou a relação entre composição e performance no processo de criação; Arango (2014) com network music: criação e performance musical colaborativa no âmbito das redes de informação; Lôbo (2016), no seu trabalho de reflexão sobre colaboração e processo criativo; e Matos (2015), que investigou a colaboração entre intérprete e compositor através da encomenda e estreias de obras para percussão.

Desta forma, pode-se presumir que o trabalho colaborativo parte frequentemente de relações de proximidade, afinidade e entendimentos ideológicos, estéticos, estilísticos entre o intérprete e o compositor. Conforme cita Copland:

[...] os melhores intérpretes são aqueles mais dispostos a aceitar as sugestões do compositor. Similarmente, é através dos melhores intérpretes que o compositor pode aprender mais sobre o caráter da sua obra; aspetos que o compositor não tinha consciência que estavam lá, tempos que são mais lentos ou rápidos do que o compositor tinha imaginado eram os tempos corretos, fraseados que expressam melhor a curva natural da melodia. Aqui é onde a interação entre compositor e intérprete pode ser a mais produtiva. (Copland, 1952, p.49).

Uma característica pertinente na visão contemporânea do trabalho colaborativo, segundo os estudos acima levantados, é a igualdade de 'poderes' e responsabilidades entre intérprete e compositor. A importância de ambos em assumir um compromisso com a criação e realização artística, corrobora uma perspectiva da criação e execução da obra como construção social. Isso implica que a obra é vista como um resultado da interação e colaboração entre os agentes, mediada através da troca de ideias, insights e perspectivas.

No âmbito do acordeão, o fato do instrumento ser recente (bem como a sua inserção no contexto da música de concerto) resultou em um constante aumento de trabalhos colaborativos entre compositor e intérprete. As especificidades de um instrumento que contempla os diferentes sistemas para o teclado da mão esquerda (*standard* e *free bass*), possibilidades tímbricas e suas combinações que implicam em trocas de oitavas, o manuseio e função do fole (*bellows shake*, *triolet* e *riochet*), possibilidades de articulações, dinâmicas e uso de técnicas estendidas, requer a presença de um expert (intérprete/performer) testando possibilidades associadas ao idiomatismo do instrumento.

Neste contexto, surgiram colaborações emblemáticas, como a *Sequenza XIII*, do compositor italiano Luciano Berio com o acordeonista Teodoro Anzelotti, e *De profundis*, obra da compositora Sofia Gubaidulina com a colaboração do acordeonista russo Friederich Lips. Além disso, temos o exemplo do acordeonista nórdico Mogens Ellegaard, que trabalhou juntamente com diversos compositores como Ole Schimidt, Poul Olsen, Torbjörn Lundquist, e estreou cerca de 200 obras.

Entretanto, no Brasil se percebe uma latente carência nesta relação entre compositor e intérprete acordeonista, visto que para o instrumento ainda não existem trabalhos neste âmbito. No sentido de colmatar lacunas existentes na área da criação artística no contexto brasileiro para o acordeão, fez-se necessário o trabalho de práticas colaborativas em conjunto a compositores e compositoras do contexto em

questão, para a criação de repertório. Vale lembrar que, segundo Sutherland (2015, p. 1632), “a colaboração pode tornar possível o que antes era impossível”.

3.5. Tarefas

Concomitantemente a realização das transcrições das entrevistas, iniciou o processo de trabalho colaborativo com os compositores que positivamente aceitaram participar na investigação. Em um primeiro momento, foram selecionados exemplos de obras de diferentes compositores escritas originalmente para o acordeão, com estilos contrastantes. A escolha deste repertório se deu ao facto de serem composições que abordam o acordeão em diferentes formas, deste uma escrita tradicional, neorromântica, a obras com escrita vanguardista/contemporânea. Outro ponto de decisão na escolha do repertório enviado, foi o facto da maioria destas obras terem sido gravadas em meu álbum solo, a fim de que para além de conhecerem o repertório que por ventura não o conheciam, pudessem também conhecer o intérprete no qual iriam realizar o trabalho colaborativo. As demais obras foram selecionadas por trazerem compositores que realizaram trabalhos colaborativos com acordeonistas e que este repertório é de reprodução frequente em concertos e recitais por toda a Europa. Na tabela a seguir consta os exemplos enviados de áudio e partitura, para que os compositores pudessem analisar o material utilizado na sua escrita, possibilidades e resultados sonoros atrelados a esta notação.

Tabela 3 - Lista das composições enviadas aos compositores

Passacaglia (Junger Ganzer)
Romance (Frank Angelis)
Sonata No.1(Gennady Banshchikov)
Without a Title (Paul Olsen)
Like a water Buffalo (Yuri Takahashi)
Revelation (Sergey Voitenko)
Caprice No.1 (Semyonov)
Menuetto (Martin Lohse)
Sonata No.4 (Anatoly Kusyakov)
Sequenza XIII (Luciano Berio)
De profundis (Sofia Gubaidulina)
Jeux D'anches (Magnus Lindeberg)

Des ténèbres à la lumière (Edison Denisov)
The flight beyond the time (Petri Makkonnen)

Para além dos exemplos de obras, foram selecionados dois manuais sobre os recursos e escrita do acordeão: *Handbook on Accordion Notation* (2011), de Geir Draugsvoll e Erik Højsgaard; e *Acordéon para Compositores* (2020), de Ricardo Llanos e Iñaki Alberdi. Todo material foi enviado via e-mail como primeiro passo para início do trabalho.

Este passo serviu de orientação, exemplificação e referência com relação a escrita e possibilidades estilísticas contrastantes de repertório do acordeão. Posteriormente foram realizadas reuniões de vídeo chamada, individualmente aos compositores que tinham dúvidas e questões quanto aos materiais enviados.

A próxima etapa no âmbito do laboratório de criação artística, decorreu através das práticas colaborativas entre intérprete e os compositores, onde buscou-se por meio da experimentação individual e coletiva, verificar as questões relacionadas a criação artística nos seguintes pontos:

- Relevância da escrita e recursos idiomáticos do instrumento;
- Processos de aplicação de técnicas estendidas;
- Troca de ideias e sugestões sobre o material composto;

Todo processo foi documentado por meio de emails, gravações de áudio dos excertos das obras e registos das sessões com os compositores onde era realizado as reflexões, apontamentos e sugestões nas peças.

Os encontros com os compositores ocorreram em um período cíclico quinzenal, de forma a caracterizar as etapas pertinentes do trabalho em colaboração, refletindo e debatendo as adaptações das criações das obras, e analisando todo o processo envolvido. Esta etapa laboratorial de criação e recriação, flexível a mudanças, contribui para a problematização da própria ideia de obra e criação artística (Assis, 2018). Os benefícios atrelados a escolha desta abordagem, são significativos aos contextos sociais e cognitivos, de forma que os saberes de cada um dos agentes convergem a uma visão partilhada e unificada.

4. Resultados

O presente capítulo destina-se a apresentação dos resultados da investigação, e está dividido em dois subcapítulos. O primeiro refere-se aos resultados obtidos pelo levantamento, interpretação e análise dos dados coletados a partir das entrevistas realizadas com 12 compositores/as brasileiros/as. O segundo aborda os processos e resultados dos trabalhos colaborativos realizados na presente investigação – que incluíram os compositores Andersen Viana, Danilo Guanais e Ticiano Rocha, e resultou em 5 obras escritas originalmente para o acordeão.

A análise das entrevistas obedeceu a um processo tripartido: 1) Pré-análise; 2) Exploração do material; e 3) Tratamento e Interpretação.

A fase de Pré-análise possibilitou, através da leitura das transcrições das entrevistas e com base no guião elaborado, apontar reflexões convergentes e divergentes sobre as duas temáticas centrais desta pesquisa: 1) produção de obras para acordeão de concerto no contexto brasileiro, bem como motivos associados ao uso/desuso do instrumento por parte dos compositores no Brasil; e 2) suas compreensões e pertinência de práticas colaborativas no âmbito da criação de repertório para o instrumento. A fase de Exploração do material destinou-se a categorizar os dados levantados por meio do cruzamento de informações obtidas das entrevistas, somados as impressões resultantes da fase de Pré-análise. A terceira e última fase – Tratamento e Interpretação, incluiu a análise das categorias apontadas e permitiu a formulação de estatísticas sobre as mesmas.

O segundo subcapítulo destina-se à descrição detalhada dos processos atrelados aos trabalhos colaborativos com os 3 compositores, bem como à descrição das 5 obras resultantes. Está organizado em ordem cronológica, começando com o compositor Andersen Viana, seguido por Danilo Guanais e Ticiano Rocha. Atrelado ao processo de colaboração e experimentação individual e em laboratório virtual com os compositores, utilizou-se da autoetnografia colaborativa a fim de documentar, analisar e refletir os processos mediadores dos trabalhos.

4.1. Entrevistas

4.1.1. Pré-análise

As primeiras impressões das respostas obtidas pelos entrevistados, convergem para a recorrência de pontos-chaves como: 1) o não conhecimento do repertório composto originalmente para o instrumento tanto a nível nacional brasileiro como de obras de outros países por parte da maioria dos compositores, o que demonstra uma lacuna de informação, por não haver concertos de acordeão com esse repertório escrito especificamente para o instrumento no Brasil; 2) a limitação do conhecimento acerca do repertório se deteve a obras pontuais, mas sem grande aprofundamento das

mesmas; 3) a carência de intérpretes no Brasil que por sua vez gerem uma demanda/encomenda aos compositores, motivo este recorrente de forma geral a uma não produção composicional; 4) o não conhecimento por parte da maioria dos compositores brasileiros entrevistados sobre os recursos, funcionamento e possibilidades do instrumento, bem como seu sistema notacional, enfatizando-se pela preocupação com uma escrita idiomática, motivo também atrelado ao não uso do instrumento em composições; e 5) a lacuna existente na não inserção do instrumento no ensino superior como instrumento de performance, ponto ressaltado devido a este ser uma porta de entrada importante para o instrumento ganhar notoriedade juntamente com a encomenda de obras e circulação de concertos.

No âmbito da colaboração em geral, ficou notório e explícito que: 1) o processo colaborativo é fundamental para uma escrita idiomática e o conhecimento aprofundado dos recursos atrelados ao instrumento no qual não se tem domínio, sendo este um processo de colmatar a carência existente; 2) os benefícios associados a este tipo de processo direcionam-se para troca de conhecimentos e saberes, onde ambas as partes envolvidas contribuem de forma recíproca convergindo por um mesmo ideal, a possibilidade de se testar o material musical durante o processo composicional, intermediados pelo diálogo, impressões e sugestões do material musical resultando no trabalho finalizado. Os benefícios referidos demonstraram-se amplamente superiores às dificuldades levantadas, podendo estas estarem relacionadas ao prazo para finalização da obra que pode levar mais tempo, e a compreensão da horizontalidade deste tipo de trabalho, onde não há uma visão de hierarquia verticalizada entre intérprete e compositor.

4.1.2. Exploração do material

A fase da Pré-análise propiciou obter uma visão geral dos pontos relevantes extraído das entrevistas. Estas primeiras impressões somadas ao cruzamento dos dados levantados pelos entrevistados, possibilitou na Exploração do material, reunir e categorizar os temas mencionados a presente investigação. Este procedimento analítico permitiu unir em três principais tópicos: (1) Universo do acordeão: nesta categoria foram obtidos dados respectivos a questões ligadas a relação dos entrevistados com o acordeão, produção composicional, motivos atrelados ao uso ou desuso do instrumento no contexto em questão, bem como conhecimentos dos compositores sobre o repertório e aspetos específicos do instrumento – estes elementos foram divididos em 4 subcategorias: (a) Relação dos entrevistados com o acordeão; (b) Produção composicional para o instrumento pelos entrevistados; (c) Conhecimento do repertório originalmente escrito no âmbito nacional e estrangeiro; e (d) Desafios no âmbito da composição para o acordeão. (2) Colaboração: dados obtidos por meio de reflexões acerca da compreensão, benefícios e dificuldades vistas pelos entrevistados sobre as práticas colaborativas entre intérprete-compositor – estes

elementos foram divididos em 3 subcategorias: (a) Compreensão sobre trabalho colaborativo; (b) Dificuldades atreladas a práticas colaborativas; e (c) Benefícios atrelados a práticas colaborativas. (3) Iniciativas de disseminação do acordeão na música de concerto no Brasil: elementos recorrentes levantados pelos entrevistados sobre iniciativas para difusão do instrumento – estes dados foram divididos em 7 subcategorias: (a) Circulação de concertos; (b) Participação em festivais/seminários; (c) Divulgação nos meios digitais; (d) Concurso (composição e performance instrumental); (e) Projetos sociais; (f) Inserção do acordeão nas Universidades; e (g) Criação de repertório. A tabela a seguir ilustra as temáticas centrais e suas subcategorias levantadas da fase de Exploração do material.

Tabela 4 - Temáticas levantadas na fase de exploração do material

Temáticas centrais	Subcategorias
(1) Universo do acordeão	(a) Relação dos entrevistados com o acordeão
	(b) Produção composicional para o instrumento pelos entrevistados
	(c) Conhecimento do repertório originalmente escrito no âmbito nacional e estrangeiro
	(d) Desafios no âmbito da composição para o acordeão
(2) Colaboração	(a) Compreensão sobre trabalho colaborativo
	(b) Dificuldades atreladas a práticas colaborativas
	(c) Benefícios atrelados a práticas colaborativas
(3) Iniciativas de disseminação do acordeão na música de concerto no Brasil	(a) Circulação de concertos
	(b) Participação em festivais/seminários
	(c) Divulgação nos meios digitais
	(d) Concurso (composição e performance instrumental)
	(e) Projetos sociais
	(f) Inserção do acordeão nas Universidades
	(g) Criação de repertório

4.1.3. Tratamento e Interpretação

Após a etapa da Exploração do material foi realizada a última fase da análise dos dados: Tratamento e Interpretação. Nesta fase, por meio da descrição e percepções pessoais dos entrevistados, foi possível analisar o conteúdo de forma sistemática formulando estatísticas descritivas dos dados obtidos pelos tópicos selecionados e comprovando as convergências e divergências sobre as temáticas. Desta forma, na

sequência serão apresentados os resultados destas análises provenientes das entrevistas com os 12 compositores/as brasileiros/as participantes da investigação.

1) Universo do acordeão

As questões referentes ao acordeão tiveram o intuito de verificar por parte dos entrevistados sua relação e conhecimento acerca do instrumento, bem como motivos atrelados a ter ou não uma produção composicional no contexto em questão. Os dados levantados foram categorizados em 4 temáticas: (a) Presença e relação com o acordeão; (b) Conhecimento do repertório originalmente escrito no âmbito nacional e estrangeiro; (c) Produção composicional para o instrumento pelos entrevistados; e (d) Desafios no âmbito da composição para o acordeão.

(a) Presença e relação com o acordeão

No que diz respeito a relação dos entrevistados com o acordeão, as respostas estiveram relacionadas com 3 aspetos: relação iniciada na infância e/ou pelo contacto familiar; relação por meio de trabalhos juntamente com acordeonistas na performance e composição; e relação ligada ao fato de ter estudado o instrumento.

Contacto na infância: 6 compositores(as) referem-se à relação com o instrumento ter iniciado em contacto através da família ou de memórias afetivas da infância. Este imaginário relatado pelos entrevistados vai de encontro da ampla ligação do instrumento a música popular, folclórica e regional no Brasil, que resulta na sua inserção em festejos populares em praticamente todas as regiões do país. Conforme relata o compositor André Mehmari:

Eu tenho uma relação bastante profunda, íntima e antiga com o acordeão porque eu sou filho de uma acordeonista - admiro muito o instrumento inserido dentro da música brasileira também como um verdadeiro norte para nossa identidade cultural, do sul ao nordeste, com seus sotaques, com as suas importâncias indissociáveis da cultura brasileira. (Mehmari, A. 2022)

Trabalho: 5 compositores(as) afirmam que sua relação com o acordeão se deu por meio de trabalhos, no âmbito performativo ou composição que envolveu o acordeão, porém sem um trabalho colaborativo com um intérprete.

Acordeonista: 1 compositor relatou direta relação com o instrumento pelo fato de ter estudado e trabalhado profissionalmente como acordeonista, mas que no decorrer do percurso direcionou-se para a área da composição.



Gráfico 1 - Relação dos entrevistados com o acordeão

(b) Conhecimento do repertório originalmente escrito

No que tange ao conhecimento dos entrevistados a respeito do repertório escrito originalmente para o acordeão, os resultados foram divididos em dois grupos: obras de compositores brasileiros; e obras de compositores estrangeiros.

Obras de compositores brasileiros: 5 compositores(as), apontaram conhecer o Concerto para acordeão e orquestra de cordas de Radamés Gnattali, dedicado a Romeu Seibel (Chiquinho do Acordeom) composta em 1977. Este é o primeiro concerto para acordeão e orquestra escrito por um compositor brasileiro. 3 compositores(as) ressaltam conhecer algumas obras para acordeão do compositor Antonio Carlos Borges-Cunha, das obras citadas pelos entrevistados: *Degustações*, obra que segundo um dos compositores entrevistados ainda não foi estreada, e uma composição para acordeão e piano chamada *Nocturno para Chopin: in memorial*.

Obras de compositores estrangeiros: 2 compositores(as) destacam conhecer não de forma aprofundada, mas de já ter ouvido, obras de compositores como Sofia Gubaidulina e Franck Angelis. 1 compositor referiu conhecer a obra *Sequenza XIII*, de Luciano Bério e *L'Accordéon du Diable* do compositor português João Pedro Oliveira. Ressalta-se que 3 compositores(as) afirmaram não conhecer o repertório do acordeão de concerto.

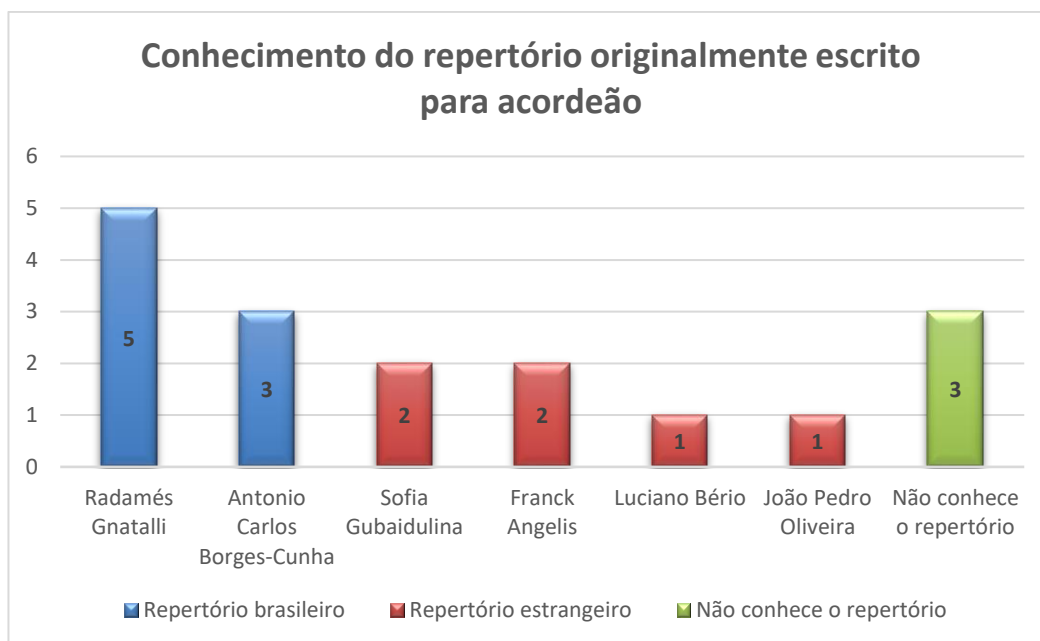


Gráfico 2 - Conhecimento do repertório originalmente escrito para o acordeão

(c) Produção composicional para o instrumento pelos entrevistados

Relativamente aos dados obtidos pelos entrevistados sobre a sua produção composicional para o acordeão, foram identificados dois grupos: sem produção composicional e os motivos atrelados ao não compor para o acordeão; e com produção composicional para o instrumento, verificando a existência ou não de um trabalho colaborativo na criação da obra.

Sem produção composicional: 8 dos compositores(as) relatam não ter composto para o instrumento, os motivos atrelados se deram na: falta de intérpretes que por consequência gera a falta de demanda para realização de encomenda; conhecimento das particularidades do instrumento no que se refere a escrita, recursos, compreensão do funcionamento e questões idiomáticas.

Neste ponto deve-se salientar duas das recorrentes causas associadas a uma não produção composicional, alguns dos compositores apontaram ambos os fatores. A primeira, apontada por 6 compositores(as) é a falta de intérpretes que atuem ativamente no contexto da música de concerto no Brasil, com conhecimento de repertório, prática e ímpeto de instigar e aproximar-se dos compositores para que se crie uma demanda, gerando assim o processo de encomenda que pode ser realizado de forma colaborativa aos que não compreendem os aspetos específicos do instrumento. Neste sentido, os relatos a seguir exemplificam essa carência de intérpretes:

[...] eu nunca tive uma tendência a escrever para ele, principalmente porque não tinha ninguém para tocar. (Viana, A. 2022)

Acho que existe uma lacuna no Brasil para esse instrumento, primeiro porque poucas pessoas conhecem o instrumento, segundo porque não existe uma demanda de instrumentistas pedindo obras para o instrumento, então não é um instrumento que você não sai escrevendo qualquer coisa, você precisa ter um conhecimento mais profundo do instrumento, para escrever para ele. (Cervo, D. 2022)

[...] eu não tive acesso aos intérpretes para eventualmente fazer alguma coisa para esse instrumento. (Crowl, H. 2022)

[...] é um instrumento que você não tem uma demanda de interprete e nem em concursos, são instrumentos que não entram em geral nos grandes espetáculos e salas, tudo isso faz com que ele vá ficando a margem, apesar de todo o potencial. (De Lucca, S. 2022)

A segunda causa recorrente levantada por 6 compositores(as) incide na falta de compreensão de todo um arcabouço vinculado as especificidades do acordeão. Pelo fato de não estar contemplado na literatura dos livros de instrumentação, não estar inserido no meio acadêmico do contexto geográfico em causa, dificulta o contacto com materiais direcionados para o instrumento. Isso por sua vez resulta na falta de segurança de escrita idiomática para o acordeão, visto que este instrumento é repleto de recursos dos quais pode-se destacar: a possibilidade de alteração e combinações de diferentes timbres; capacidade de sustentar notas longas sem oscilação do som; oscilar o som em notas longas através de vibratos ou acentuações provenientes do manuseio do fole; realização de glissandos não temperados (*pitch bend*); sons percutidos de botões, caixas de madeira, fole, registo; e movimentos específicos de fole como o *bellows shake*, *triolet* e *ricochet*. Exemplos desta vasta gama de possibilidades de manipulação sonora do instrumento e que vão de encontro ao entendimento do termo idiomático, que se refere justamente a exploração do instrumento na obra pelas suas particularidades, capacidades referentes a timbres, articulações, dinâmicas, extensões, tessituras, efeitos e matérias para além das notas, todo um amplo manuseio das características que o distingue e o singulariza (Randel, 2003; Borges, 2008; Pavan, 2009; Pereira; 2011). Os relatos a seguir ilustram este contexto de não compreensão das especificidades do acordeão:

[...] essa mecânica técnica, quando você não a conhece, você é impedido de desenvolver alguma coisa, a não ser que você tenha uma parceria de um intérprete, e o interprete lhe auxilie nessa escrita idiomática. No caso do Acordeão por exemplo nós temos aí uma lacuna exatamente porque os compositores não têm esse acesso a essa escrita idiomática. (Viana, A. 2022)

[...] falta de compreensão do funcionamento do instrumento e idiomática [...] Conhecer o instrumento é importante e ter uma interlocução com uma pessoa como você é um incentivo, porque você sabe que se você escrever, alguém vai tocar. Você tem que está disponível no universo assim [...] essa troca de experiência é importantíssima. (Freire, L. 2022)

[...] eu me sinto com uma certa dificuldade de entender esse instrumento e escrever bem para ele. (Cervo, D. 2022)

[...] falta do conhecimento prático corporal mesmo de fazer o instrumento soar e a falta de conhecimento do sistema notacional. (Domenici, C. 2022)

Produção composicional para o instrumento: 4 compositores relataram ter trabalhos escritos para o acordeão. André Mehmar escreveu a obra *Strambotti*, que é uma peça para clarinete, acordeão e cordas, estreada pelo acordeonista italiano Christian Riganelli, sendo que nesta obra não há uma especificidade por utilizar o acordeão convertor; e uma Sonata a solo escrita para o acordeonista italiano Mirco Patarini - nunca estreada no Brasil e sem a realização de um trabalho colaborativo. Harry Crowl, em um trabalho colaborativo com o acordeonista italiano Teodoro Anzellotti, escreveu a obra *Paisagem Meridional No.1*, para acordeão e flauta. Januíbe Tejera, pela sua ligação em ter sido acordeonista, escreveu várias obras para o instrumento. O compositor destaca *Tremble*, escrita em colaboração com o acordeonista francês Pierre Cussac, *Cortège*, para acordeão, saxofone e percussão, além de obras com utilização de acordeão e eletrônica. Ticiano Rocha, escreveu uma obra sem título para acordeão, voz e orquestra de cordas, ainda não estreada.

Dos trabalhos composicionais existentes escritos e apontados pelos entrevistados, nota-se que metade se valeu de alguma forma da colaboração com um intérprete, porém salienta-se que em nenhum dos casos acima citados, houve o trabalho com um intérprete brasileiro, indo de encontro a uma das causas levantadas anteriormente pela carência de intérpretes no país.

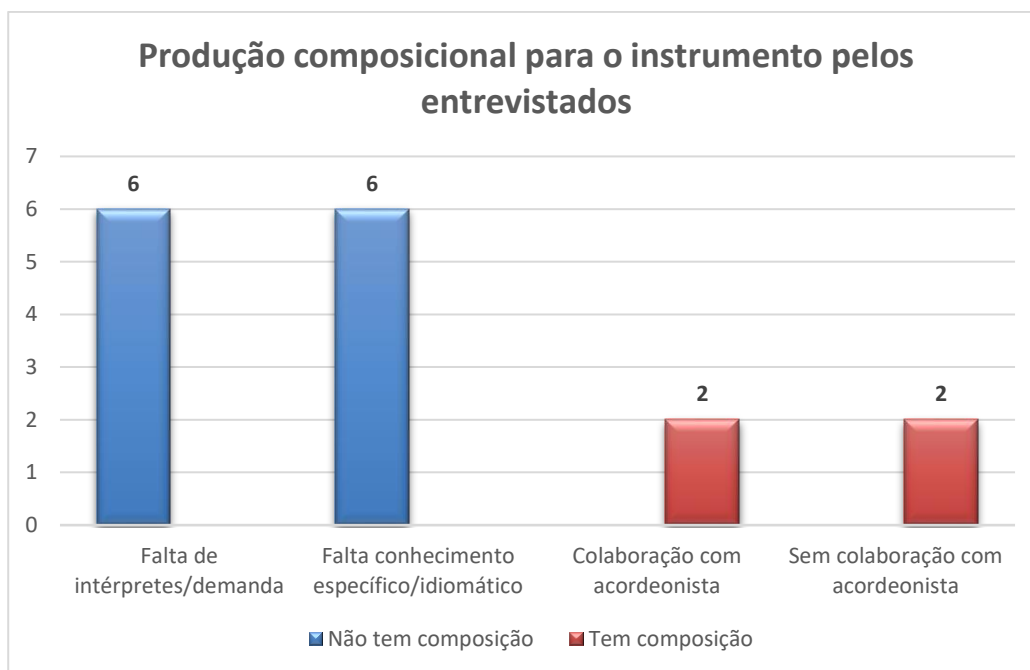


Gráfico 3 - Produção composicional para o instrumento pelos entrevistados

(d) Desafios no âmbito da composição para o acordeão

No que refere aos dados levantados respetivamente aos desafios no âmbito da composição para o acordeão, as respostas estiveram relacionadas a 4 aspetos: a escrita idiomática; a falta de contacto com acordeonistas; dificuldade ao acesso a materiais sobre o instrumento; e promoção do instrumento.

Escrita idiomática: 7 compositores(as) sublinham a falta de compreensão do instrumento, como ele soa enquanto mecanismo e recursos atrelados, bem como é grafado. Conforme já referenciado anteriormente, o idiomatismo percebe-se como a exploração na obra sobre as possibilidades, capacidades e particularidades de um determinado instrumento. Os relatos a seguir exemplificam essa questão:

O primeiro grande desafio é realmente entender como é que instrumento de soa, quais são as possibilidades sonoras do instrumento, é o primeiro grande desafio, e depois como escrever isso. (Domenici, C. 2022)

Um desafio, que é um bom desafio é justamente achar a sua própria linguagem no acordeão, como ser idiomático, não querer coisas absurdas e achar a sonoridade ali, que é algo que eu prezo bastante de tentar dar o som, as coisas comuns e não comuns para montar uma peça. (Rocha, T. 2022)

Os desafios seriam escrever algo mais idiomático principalmente para mão esquerda e trazer as linguagens todas que confluem para o acordeão numa linguagem de concerto, que não seja algo puramente espelho Europeu. (Mehmari, A. 2022)

Para escrever para você tem que conhecer esse instrumento e as técnicas que precisa saber para fazer isso. (Freire, L. 2022)

Falta de contacto com acordeonistas: 4 compositores(as) enfatizam a carência em encontrar acordeonistas no contexto geográfico em questão para desenvolver um trabalho de composição. Os seguintes depoimentos elucidam:

Da minha parte é somente os interpretes, se não tiver quem toque não adianta você ter a música. Eu acho que a maior dificuldade não esta associada a ter conhecimentos do instrumento, mas sim em relação a ter intérpretes, os compositores se interessariam em escrever música para esse instrumento, não tenho a menor duvida disso. (Crowl, H. 2022)

[...] esta faltando acordeonistas brasileiros como você, como o Otávio, gravando repertório brasileiro, de modo que os compositores brasileiros e o público brasileiro vão dizer: “olha, esse instrumento não é só isso, ele também é isso” [...] ao não abrir um repertório singular do próprio instrumento no país, não permite que o próprio país entenda esse instrumento de outra maneira [...] Então, acho que tem esse momento de tem que ter uma representatividade que promova a criação para ter obras, para as pessoas que trabalham no setor. (Tejera, J. 2022)

Dificuldade ao acesso a materiais sobre o instrumento: 2 compositores(as) abordam como desafio a dificuldade de encontrar materiais bibliográficos que cientificamente estudam o acordeão e suas particularidades, principalmente voltado a tópicos recorrentes dos dados coletados como é o caso da escrita idiomática. O depoimento a seguir exemplifica essa temática:

O primeiro desafio eu acho que esta na dificuldade do acesso a um material que realmente tenha uma sistematização de escrita [...] o que ele é capaz de fazer, o que é difícil de fazer, eu tenho um pouco de dificuldade de achar essas informações. (Facó, C. 2022)

Promoção do instrumento: 2 compositores(as) citam como ponto de desafio a divulgação do acordeão como um instrumento de concerto, por não estar presente em salas de concerto, recitais a solo, música de camara, festivais, toda essa cadeia interligada a circulação e difusão do instrumento. Outro ponto abordado e que está diretamente ligado a este e também foi ressaltado por 2 compositores(as) é a falta de curso(s) superior(es) de acordeão no Brasil - o que resulta na falta de formação e contacto através do meio académico e o network que se desenvolve dessa forma. Conforme os relatos a seguir demonstram:

Existe uma carência, no caso do Brasil enorme de entender o que esse instrumento pode ser [...] eu digo para o pessoal da universidade, como é que vocês não abrem um curso de acordeão? [...] Até quando vai faltar esse curso? Eu acho incrível que no Brasil não tenha por exemplo nenhum curso. (Tejera, J. 2022)

Não é um instrumento que foi contemplado pelos conservatórios, nunca vi um bacharelado no acordeão em lugar nenhum [...] Eu vejo por exemplo as grandes escolas de música no Brasil, as universidades que tem departamentos maiores como a UniRio, UFRJ, USP, UNICAMP, UFRGS, nenhum desses cursos tem o acordeão. (Crowl, H. 2022)



Gráfico 4 - Desafios no âmbito da composição para o acordeão

2) Colaboração

As questões referentes a colaboração, tiveram o intuito de verificar por parte dos entrevistados sua compreensão sobre o processo colaborativo na criação de uma composição, as dificuldades e benefícios que poderiam salientar neste tipo de trabalho. Os dados levantados foram categorizados em 3 temáticas: (a) Compreensão sobre o trabalho colaborativo; (b) Dificuldades atreladas a práticas colaborativas; e (c) Benefícios atrelados a práticas colaborativas.

(a) Compreensão sobre trabalho colaborativo

Um dos fatores centrais desta investigação, o processo colaborativo entre intérprete-compositor foi abordado nas entrevistas realizadas onde os dados coletados, apontaram que os 12 compositores(as) veem na prática colaborativa, um fator fundamental para criação de repertório idiomático para um instrumento, que para muitos é desconhecido pelos seus recursos e possibilidades, visto que dos 12 entrevistados apenas 2 tocam o instrumento, não profissionalmente, mas tem a compreensão de suas especificidades. Como visto anteriormente a preocupação com relação a uma escrita idiomática para o instrumento, torna-se um eixo central na construção da composição, e que para isso ocorrer necessita do intérprete para colmatar essa lacuna de informações que o compositor por não ter o contacto com essas particularidades, não o tem. Os relatos a seguir retratam a importância da colaboração na perspectiva dos compositores:

Eu acho fundamental no processo de escrita idiomática a participação do especialista no instrumento, não há como compará-lo ao não especialista [...] se o compositor não conhece o instrumento profundamente, não toca o instrumento, ele não vai conseguir uma escrita idiomática, a não ser que ele tenha uma excelente assessoria [...] isso pode render bons frutos, e principalmente como você está pleiteando, abrir novas janelas para que no futuro nós tenhamos outras obras e que abra as janelas também dos outros países para essa nova música do Brasil. (Viana, A. 2022)

Eu acho ótimo, nunca na minha vida eu tive um momento que não apreciei o aporte de informações de um intérprete para uma composição. Sempre que chegavam sugestões eu sempre acolhi com muito entusiasmo e agradecia porque isso é uma aula para mim. (Mehmari, A 2022)

[...] a colaboração é fundamental, sem colaboração não acontece, em primeiro lugar pelos ímpetos, aquilo que motiva a gente a compor alguma coisa para algum um instrumento no qual a gente não toca. (Domenici, C. 2022)

O compositor Januíbe Tejera contribui na reflexão sobre a temática da colaboração trazendo-a como um processo natural nos dias de hoje, que por meio da complexidade e exploração composicional da música contemporânea vanguardista tanto na sua exploração sonora como na escrita específica de cada obra, necessita de um detalhamento na grafia com a inclusão de símbolos distintos dos convencionais, acabam por sua vez tendo dentro da colaboração o processo característico desta nova linguagem musical. Neste sentido, Januíbe ressalta:

[...] eu acho que a gente mistifica isso, de falar disso como uma coisa singular, acho que noventa por cento dos compositores faz isso na verdade, é muito difícil não fazer isso, sobretudo nesse nível de exigência escrita que a gente esta falando [...] faz parte da atividade de todo o compositor um processo de colaboração. (Tejera, J. 2022)

Está no gene da colaboração a sinergia entre os agentes envolvidos, a troca de saberes mediada pelo diálogo possibilita de forma profícua o adentrar no universo um do outro. O intérprete que demonstra as suas possibilidades e as do instrumento e o compositor que encontra na sua poética composicional, meios de se valer destas especificidades do instrumento e do intérprete, havendo a necessidade - conforme citada pelo compositor Dimitri Cervo - da “motivação das partes envolvidas”. Neste sentido, Catarina Domenici, reflete sobre a colaboração como sendo uma ação:

[...] de muita troca e de muito diálogo, o diálogo é fundamental, ele é super importante, quando eu vou fazer uma peça para alguém é para aquela pessoa que eu estou escrevendo, não é uma coisa genérica é para aquela pessoa. A sua experiência, do seu imaginário, do seu emocional, da sua conexão com o instrumento, vai muito além da consultoria [...] a gente já começa a quer criar junto um som [...] tu esta fazendo parte do processo de construção poética da obra. (Domenici, C. 2022)

Desta forma, o processo colaborativo vai ser organizado pela constante troca de informações, onde os materiais criados são testados, alterados, sugeridos novos materiais, a importância do contacto entre compositor e intérprete que tanto

presencialmente ou virtualmente como ocorrido nesta investigação possibilita esse envio e recebimento de informações que a compositora Léa Freire chama de “ping-pong”. Os depoimentos a seguir exemplificam este processo:

[...] lanço ideias, consulto, marcamos encontros, testa se coisas e conforme ia anotando, isso voltava, era um certo acompanhamento durante a composição, não era do tipo eu faço uma obra e toca. (Rocha, T. 2022)

Eu sento com os músicos, testo coisa, anoto, volto, envio, testo, envio, testo, até chegar num momento que tenho a impressão que é o meu acordeão, e não é um acordeão genérico um pouco neutro, mas é minha concepção do som do instrumento e vale para qualquer instrumento. (Tejera, J. 2022)

Eu envio, ele toca, me fala um pouco das impressões, das questões técnicas que é importante, mas não apenas a questão técnica, mas também as impressões dele sobre a música: “ah gostei desse trecho, não gostei muito desse, achei isso legal”, e através disso eu consigo pensar a música em um diálogo realmente direcionado para aquele músico que vai tocar [...] esse caminhar em conjunto vai levar a concretização final da peça. (Facó, C. 2022)

É ressaltado pelos entrevistados que a causa necessária para um processo colaborativo iniciar, é por meio da criação de demanda, ou seja, a busca, a procura pelo suprimento de uma carência. Neste sentido o fato de não haver um número significativo de intérpretes de acordeão que atuem no viés da música de concerto no contexto brasileiro, impossibilita gerar essa demanda, pois recai na questão de que para haver a criação de repertório precisa ter quem o interprete, conforme os depoimentos a seguir corroboram:

[...] o mesmo problema que todos os instrumentos singulares que era, você escreve uma peça e quem toca agora? Onde vai ser tocada a peça? O instrumento como o seu, é um diálogo, o intérprete tem que mostrar para o compositor compor coisas. (Tejera, J. 2022)

[...] você vai atender uma demanda, isso me agrada bastante, você vai atender uma carência, uma falta específica, e isso é muito gratificante para nós compositores é saber que você realmente contribuiu para divulgação de um instrumento, divulgação de um repertório para a difusão, até para que o intérprete também tenha mais espaço para trabalhar, é uma contribuição

bastante evidente e isso para mim é muito gratificante, saber que você de fato contribuiu para um instrumento que até então não tinha possibilidades de se mostrar. (De Lucca, S. 2022)

Tem que existir uma demanda, se não existe uma demanda para que eu vou fazer aquilo [...] a segunda coisa é se existe a demanda, existe a disposição da pessoa em trabalhar junto consigo, isso é fenomenal porque também só ter a demanda e não ter disposição da outra pessoa de trabalhar junto consigo nesse projeto também não vai viabilizar esse projeto. (Domenici, C. 2022)

(b) Dificuldades atreladas a práticas colaborativas

Referente a existencia de dificuldades atreladas a praticas colaborativas levantadas pelos entrevistados, 4 compositores(as) afirmaram não ver nenhum tipo de dificuldade na realização do trabalho. Aos demais, as dificuldades apontadas foram relacionados ao: prazo; adaptações da obra; crenças e tradições; e definição de funções.

Prazo: 2 compositores(as) evidenciaram como dificuldade o tempo para conclusão da obra, pois neste tipo de trabalho o método de composição fica mais lento devido justamente ao processo de troca entre os agentes, bem como a marcação de encontros que por sua vez necessitam da disponibilidade mútua durante o tempo de colaboração.

Adaptações da obra: 1 compositor apontou como dificuldade a adaptação de alguns discursos musicais pré concebidos que devido não ser possível executar no instrumento em causa, tem de ser adaptados ou alterados.

Crenças e tradições: 1 compositor(a) salientou com base na sua experiência tanto como intérprete quanto como compositora, sobre dois aspetos relacionados a divisão do papel do compositor e do intérprete, que compreende como mitos na cultura tradicional da música erudita onde: na estrita esta toda informação orientadora para uma interpretação fidedigna; e que por outro lado na visão do intérprete o compositor não compartilha de suas experiências. O relato abaixo resume esta questão:

A principal dificuldade, e isso eu estou falando dos dois lados da cerca, tanto como performer, quanto compositora, é a crença disseminada na cultura da música de concerto que o compositor sabe tudo, e tudo o que ele quer estar na partitura, isso é uma das grandes mentiras que a gente tem na nossa área, porque a gente sabe que música não existe no papel ela existe no som e que toda a tradição escrita tem que ser acompanhada de uma tradição oral - O outro grande obstáculo da colaboração que eu vejo do lado como performer, tem a ver com as crenças da nossa área, é que a música ela está ainda naquela bolha da música absoluta, ela não quer dizer

nada além de si mesma, e isso faz com que os compositores sejam extremamente não generosos ao não compartilhar a sua experiência subjetiva com o performer. (Domenici, C. 2022)

Definição de funções: 1 compositor, apontou um aspecto complexo no decorrer de um trabalho colaborativo a definição de funções, onde em sua reflexão e analogia ao se referir que se deve colocar os títulos respetivos a cada trabalho, no caso do exemplo proposto do cinema, o responsável pela colorimetria de um filme, deve ter os créditos referente a isso, mas não estar citado em todas as funções. No processo colaborativo segundo o compositor há um entrelaço ao mesmo tempo que as funções estão bem claras, pois as questões levantadas por cada agente são diferentes, por norma o intérprete esta mais voltado a situações técnicas e idiomáticas, enquanto o compositor voltado para questões de estética, de inserção da sua linguagem na obra no qual ele constrói sem o instrumento. Desta forma, mediados pelo diálogo a decisão final será do compositor que assina a obra.



Gráfico 5 - Dificuldades atreladas a práticas colaborativas

(c) Benefícios atrelados a práticas colaborativas

No que tange aos benefícios: 11 compositores(as) entrevistados que já atuaram em colaboração afirmaram que os benefícios são superiores a qualquer dificuldade na realização de práticas colaborativas. As vantagens apontadas centraram-se no: aprendizado sobre o instrumento; troca de saberes; contribuição na criação de repertório;

Aprendizado sobre o instrumento: 8 compositores apontaram como aspecto de benefício o aprendizado sobre o universo do instrumento para o qual estão a escrever. Por consequência não apenas do conhecimento relacionado a escrita idiomática, mas também da potencialidade do instrumentista, repertório do instrumento e literatura geral relacionada que por vezes não está inserida em livros de orquestração e instrumentação como é o caso do acordeão. Os depoimentos a seguir exemplificam este critério:

[...] aprendo muito, não só sobre o instrumento em si, mas também pelo contato com a outra pessoa, você pode ter contato com o repertório que aquela pessoa gosta, as preferências, então é um grande aprendizado do ponto de vista da escrita de você perceber coisas que realmente são significativas para aquele músico que vai tocar [...] abrir um universo totalmente novo que não vai se limitar só aquele instrumento, então o estudo que eu faço para acordeão vai contribuir muito para o que vá fazer para uma peça para orquestra, uma coisa que transcende. (Facó, C. 2022)

[...] as vantagens superam porque você acaba aprendendo um universo de coisas a respeito dos recursos idiomáticos de cada instrumento. (Guanais, D. 2022)

A partir do momento que você não tem o domínio, mas tem a assessoria específica, técnica e essa obra tem a escrita idiomática, eu acho que pode resultar em trabalhos interessante sim, eu acho que pode acontecer alguma coisa nova. (Viana, A. 2022)

[...] benefício eu vejo todos, porque o fato de você poder testar antes, ter certeza o que ta acontecendo, inclusive conhecer as capacidades do instrumentista que você esta trabalhando, porque você esta escrevendo para ele [...] você vai compor para o próprio instrumentista, assim você inclusive conhece mais o próprio jeito dele tocar. (Rocha, T)

Sempre tem um impacto de você aprender a escrever para aquele instrumento de uma maneira mais efetiva. (Cervo, D. 2022)

É sempre muito positivo, eu saio dessa com mais conhecimento do instrumento, a próxima vez que fizer uma obra já vou ter mais domínio sobre a técnica de escrita do instrumento do que tinha antes. (Crowl, H. 2022)

Me ensina tudo, eu saio com esse “plus”, se a pessoa me contrata para fazer uma composição, trabalhei e ainda aprendi muita coisa, ganhei duas vezes. (Freire, L. 2022)

Troca de saberes: 11 compositores(as) de forma direta ou indireta apontaram como motivo a destacar a troca de conhecimentos, pois são áreas que historicamente se afastaram enquanto formação de conhecimento e o trabalho colaborativo aproximou para somar em ambos os papeis. Nesta perspectiva, as declarações a seguir corroboram com esta visão:

O benefício é a grande troca epistemológica, são conhecimentos distintos, são saberes distintos, e quando a gente consegue trocar isso sem ser numa relação vertical no sentido de que, também voltando as crenças da composição sobre uma atividade intelectual e a performance ser uma atividade corporal e que o intelecto vale mais que o corpo, quando a gente consegue abolir isso e pensar pós cartesianamente e considerar essas epistemologias em um nível de igualdade, aí sim a coisa funciona muito bem. (Domenici. C. 2022)

Os benefícios são exatamente essas informações e trocas de informações, sugestões sobre o material musical. (Crowl, H. 2022)

[...] as vantagens é que é uma troca, você aprende e você prove a pessoa um repertório que ela conhece porque ela participou da elaboração. (Freire, L. 2022)

Contribuição na criação de repertório: 1 compositor referiu como um benefício no trabalho colaborativo a possibilidade de contribuir para criação e desenvolvimento de um repertório singular para o instrumento no contexto geográfico em questão, que sem o aporte do intérprete isso não seria possível dado as particularidades do acordeão. Conforme relata Ticiano:

[...] quem sabe contribuir com a expansão do acordeão também nesse campo, porque ele é muito desenvolvido no Brasil no meio popular de diversas maneiras, mas na música de concerto tende a ser pouco porque não teve um repertório tradicional muito forte que tende a ser o que sustentou diversos instrumentos, cada um na sua época. (Rocha, T. 2022)

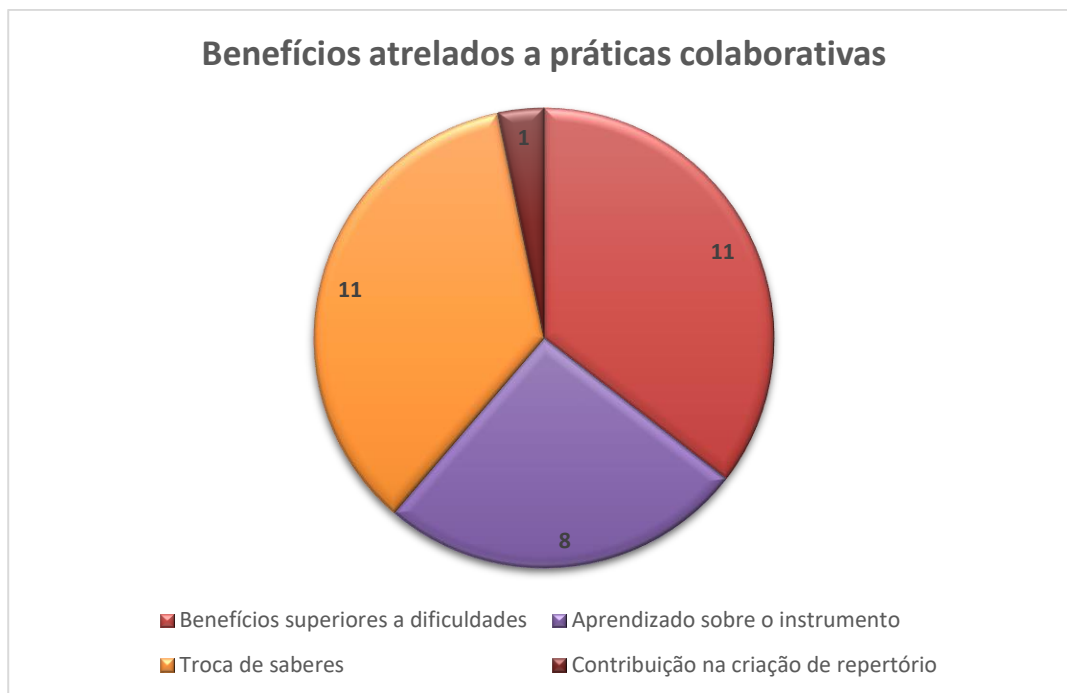


Gráfico 6 - Benefícios atrelados a práticas colaborativas

3) Iniciativas de disseminação do acordeão na música de concerto

Por meio dos dados obtidos através da questão *que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro*, os resultados demonstram as seguintes iniciativas apontadas pelos entrevistados: circulação de concertos; participação em festivais/seminários; divulgação nos meios digitais; concurso de composição/concurso de performance; projeto sociais; inserção do acordeão nas universidades; e criação de repertório.

Circulação de concertos: neste ponto 7 compositores(as) referem como fator de relevância para o fomento do instrumento no contexto da música de concerto no país, a realização de recitais a solo, em música de câmara e concertos com orquestras, como um difusor para alcançar maior visibilidade e contribuir na formação de público. Conforme refere o compositor Harry Crowl e André Mehmari:

[...] a presença do acordeão nas salas de concerto faria a diferença, nas peças de música de câmara, não só como um instrumento solista, mas ter por exemplo envolvimento com outros instrumentos, acordeão e quarteto de cordas, quinteto de sopros. (H. Crowl, 2022)

[...] no Brasil eu sinto muito de não ter essa oportunidade de ver recitais de acordeão por aí, nas igrejas, nos festivais. (Mehmari, A. 2022)

O compositor Danilo Guanais, vai de encontro a este pensamento ao referir a potencialidade do país no que tange o número de orquestras em atividade atualmente, valendo-se deste fator para realizar uma circulação de concertos de acordeão com orquestra, onde refere que:

[...] um concerto para acordeão seria bom para circular, porque o Brasil esta cheio de orquestras sinfônicas, - palestras, vídeos, você precisa aparecer. (Guanais, D. 2022)

Participação em festivais/seminários: 3 compositores(as) apontaram a participação em festivais, seminários e colóquios como elemento de difusão do instrumento como um instrumento de concerto. O compositor Andersen Viana, relata:

[...] criação de seminários, criação de festivais, colóquios virtuais ou presenciais em relação ao instrumento. (Viana, A. 2022)

Divulgação nos meios digitais: 2 compositores(as) ressaltam que nos dias de hoje uma condição favorável a disseminação é a utilização dos meios digitais como canal do Youtube e redes sociais. A compositora Silvia de Lucca, resalta sobre a utilização dos meios digitais como ferramenta de disseminação ao relatar:

[...] a questão das Mídias Sociais, Youtube, acho que é um grande difusor de novidades - por exemplo, a sua performance, essa que eu vi repetidamente, eu fiquei imaginando se ela caísse para muita gente, e as pessoas pudessem conhecer a obra, o interprete, iria causar uma reação tão positiva de compartilhamento. (De Lucca, S. 2022)

Concurso (composição e performance instrumental): 1 compositor(a) apontou a importância da criação de concursos nacionais tanto na área da composição como na área da performance como um meio de instigar tanto a criação de obras como a circulação do instrumento em salas de concertos.

Projeto sociais: 1 compositor(a) destacou a relevância da criação ou inserção do acordeão em projetos sociais, pois desta forma contribuiria não apenas na ampliação do público, mas de futuros acordeonistas ao desenvolver trabalhos com crianças. A compositora Léa Freire, resalta:

Eu também acho muito interessante incluir projetos sociais como o 'Guri' aqui de São Paulo, para levar esses projetos para as crianças se interessarem, porque assim você não vai ter só público para o acordeão, mas também crianças interessadas em tocar o acordeão, passar o bastão para outros músicos. (Freire, L. 2022)

Inserção do acordeão nas Universidades: 6 compositores(as) apontaram a importância da inserção do acordeão nas universidades brasileiras, como ferramenta formadora de novos intérpretes. A possibilidade de inclusão dentro das academias contribui para legitimação do instrumento, para além de aproximar também o contacto aos compositores que estão frequentemente neste meio académico. Neste sentido, percebe-se uma latente carência de formação para acordeonistas no ensino superior no Brasil, visto que não há por parte dos entrevistados conhecimento da existência de algum curso nas universidades que por sua vez atuem no desenvolvimento performativo no acordeão. Vale ressaltar que a maioria dos entrevistados atuaram ou atuam como professores em universidades no Brasil. Harry corrobora ao enfatizar que:

[...] a presença do instrumento na universidade seria muito importante, algum curso de bacharelado, isso seria um caminho no sentido de tornar o instrumento mais consolidado". (Crowl, H. 2022)

O seguinte depoimento do compositor Caio Facó, endossa a necessidade do instrumento no meio acadêmico utilizando-se também da investigação, para além da performance:

[...] educação superior, eu acredito muito na pesquisa, então acredito que fazer pesquisa sobre o instrumento [...], toda pesquisa que envolve a escrita e performance para o instrumento eu acho que é realmente muito significativa e muito estimulante para quem quer aprender e adentrar nesse universo do instrumento. (Facó, C. 2022)

Criação de repertório: 12 compositores(as) afirmam de forma direta ou indireta que a encomenda de obras, a aproximação e estreitamente com os compositores brasileiros venha a ser um fator protuberante na disseminação do acordeão no contexto da música de concerto, pois as encomendas geram uma demanda e este processo instiga e fomenta a criação de obras. Conforme cita o compositor Januíbe Tejera:

[...] ter alguém que possa, e tenha o interesse em realmente em investir em composição, trabalhar com compositores, tocar o repertório. (Tejera, J. 2022)

Neste mesmo pensamento o compositor Dimitri Cervo aponta que a difusão do instrumento necessita:

Basicamente encomendas de obras, para fomentar a escrita de um instrumento você tem que ter encomenda de obras e oportunidades. (Cervo, D. 2022)

Estas oportunidades podem também estarem associadas a inserção ou criação de concursos de composição para o instrumento a nível nacional, isso contribuiria na questão da criação de demanda. A compositora Silvia de Lucca resumiu o que de forma geral todos os entrevistados apontaram como meio de contribuir com a disseminação do acordeão no país como sendo um instrumento de concerto.

Por concursos tanto de composições, que é um ambiente bastante eficaz, concurso de interprete sem dúvida nenhuma com premiações atraentes para quem participa, não necessariamente em uma relação financeira, mas turnês, concertos, normalmente é muito atraente para jovens [...] concurso de composição para o instrumento, concurso de intérpretes no instrumento, e a divulgação em Mídias sociais, Youtube via vídeos, sem esquecer a primeira de todas que é ter um grande intérprete, lecionando em uma faculdade.



Gráfico 7 - Iniciativas de disseminação do acordeão na música de concerto

4.1.4. Discussão

Os resultados apresentados apontam para algumas lacunas no que diz respeito ao conhecimento dos entrevistados referente às especificidades do acordeão. Com base nos dados, é perceptível que a maioria dos compositores entrevistados apresenta um conhecimento incipiente sobre a literatura do instrumento no que tange ao repertório escrito originalmente para o mesmo. Segundo a investigação realizada, isso ocorre devido há carência de eventos que vislumbrem o acordeão na música de concerto no contexto em estudo. A inexistência significativa de concertos tanto a solo, música de câmara ou com orquestras, participações em festivais de música, seminários e colóquios, faz com que o não haja um contacto próximo e uma interação entre intérpretes, compositores e público.

A falta de intérpretes especializados no instrumento foi um dos pontos recorrentes, referido como um dos principais fatores associados à carência de repertório para o acordeão de concerto no contexto brasileiro. Somado a esse motivo, com igual ponderação, a falta de conhecimento das especificidades do acordeão, bem como dos

seus recursos e possibilidades idiomáticas, demonstram-se fulcrais para existência de uma lacuna de repertório no âmbito em questão.

Neste sentido, a colaboração com intérpretes especializados foi referida como um meio essencial por todos os compositores entrevistados para que se consiga explorar as especificidades do acordeão. Essa troca mútua também favorece o intérprete que, ao adentrar no universo da composição, interage com histórias, enredos e motivações que contribuem para a construção de uma imagem artística associada à interpretação e performance das obras.

Os benefícios atrelados às práticas colaborativas segundo os dados, vão de encontro a troca de saberes e o aprendizado sobre o instrumento. Desta forma, é possível perceber que a colaboração entre compositor e intérprete é um caminho fundamental na criação de repertório, fazendo-se necessário o estreitamento entre ambos agentes, pois é na soma dos ímpetus que se torna possível a realização de um trabalho colaborativo.

A criação de demanda, assim como em outras áreas é um fator essencial a nível de mercado, enquanto gerador de espaços e oportunidades de trabalho. O impacto social atrelado a cadeia produtiva de geração de encomenda por parte de intérpretes a compositores, resulta tanto em termos culturais como económicos.

Referente a divulgação do instrumento, os resultados corroboram a visão de Catarina Domenici: o acordeão de concerto no Brasil “é um instrumento que precisa ser descoberto”. Três principais iniciativas de disseminação do acordeão como um instrumento de concerto foram referidas pelos entrevistados: circulação de concertos; inserção do acordeão no ensino superior como um instrumento de performance; e criação de repertório. Conforme descrito por Gervasoni (1986, p.188), “o repertório cria o instrumento”, assim como ocorreu na história do acordeão em outros países como no caso da Dinamarca, Alemanha, Finlândia, Rússia, Itália, entre outros. Nestes casos, a descoberta do acordeão como um instrumento de concerto se deu justamente pela criação de repertório, que possibilitou a circulação de concertos e que deram forças para a inserção no ensino superior. O acordeonista dinamarquês Mogens Ellegaard que trabalhou colaborativamente com vários compositores é um dos casos que corrobora com a importância destas iniciativas para disseminação do instrumento.

Como visto, a produção artística alicerçada na criação de repertório, circulação de concertos de acordeão nos seus mais diferentes âmbitos, de solo, música de câmara a concertos com orquestras e a inclusão do instrumento no ensino superior, são ações de importância na busca por mostrar o acordeão e suas possibilidades e potencialidades. Somadas a estas iniciativas, também foram levantadas pelos entrevistados a inserção em festivais, projetos sociais, concursos (composição e interprete), seminários e meios digitais, como parte integrante das iniciativas que contribuem para aproximar o instrumento das salas de concerto que por sua vez contribuí na formação de público.

É notório no contexto geográfico em causa que o acordeão tem uma ampla e consolidada relação com a música folclórica e popular, sendo por exemplo um instrumento símbolo no estado como o do Rio Grande do Sul. Essa conexão latente do instrumento a sua regionalização é fator protuberante no incentivo a novos acordeonistas. Porém, mesmo pelo número de acordeonistas ser em grandes proporções neste contexto, vide a concursos e festejos que contemplam o acordeão em seu viés popular, o mesmo ainda não conseguiu abrir portas das universidades como um instrumento de performance. Conforme referido pelos entrevistados, não se encontram cursos superiores de acordeão com ênfase na performance no Brasil. Desta forma, a inserção do acordeão no ensino superior demonstrou-se ponto relevante como forma de produzir conhecimento no desenvolvimento de novos intérpretes que possam atuar nas mais diferentes áreas do mercado, e neste caso o da música de concerto. Também, na área da pesquisa ao possibilitar investigações que discutam e coloquem o acordeão como matéria de estudo, seja no âmbito histórico, educacional, performativo e composicional. E na aproximação com os compositores a fim de se criar uma interlocução que instigue novos compositores a desenvolver um repertório para o instrumento.

Dentre as ações propostas pelos entrevistados, a criação de repertório foi a iniciativa que todos demonstraram como ser uma ação de substancial importância na disseminação do acordeão. Entretanto, para que haja a criação de repertório, precisam haver eventos que fomentem a escrita por parte dos compositores. Estes eventos podem ser concursos de composição de âmbito nacional, festivais com temáticas associadas ao instrumento e a proximidade de intérpretes e compositores. Independentemente das ações de fomento, é segundo os entrevistados, essencial a presença de intérpretes que estejam dispostos a tocar o novo repertório e dialogar com os compositores.

Isso demonstra a necessidade de ações em conjunto a diversos agentes para que essa cadeia produtiva possa girar sua engrenagem, onde por meio da formação de acordeonistas no ensino superior, aumenta a demanda de obras, fomentando a criação de repertório, que por sua vez necessita de concertos para apresentação deste repertório. Estas três iniciativas formam uma corrente cíclica - onde uma necessita e se fortalece na outra.

Para haver recitais de acordeão é preciso repertório; para haver repertório é preciso compositores interessados em compor; para isso é preciso o intérprete - que cria demanda e gera encomendas; e para que hajam acordeonistas a atuarem profissionalmente no meio de concerto é preciso eventos que privilegiem o acordeão - como concursos, festivais, concertos e recitais. Desta forma é possível verificar na figura abaixo todos os elos desta corrente necessária para a difusão do acordeão como um instrumento de concerto.

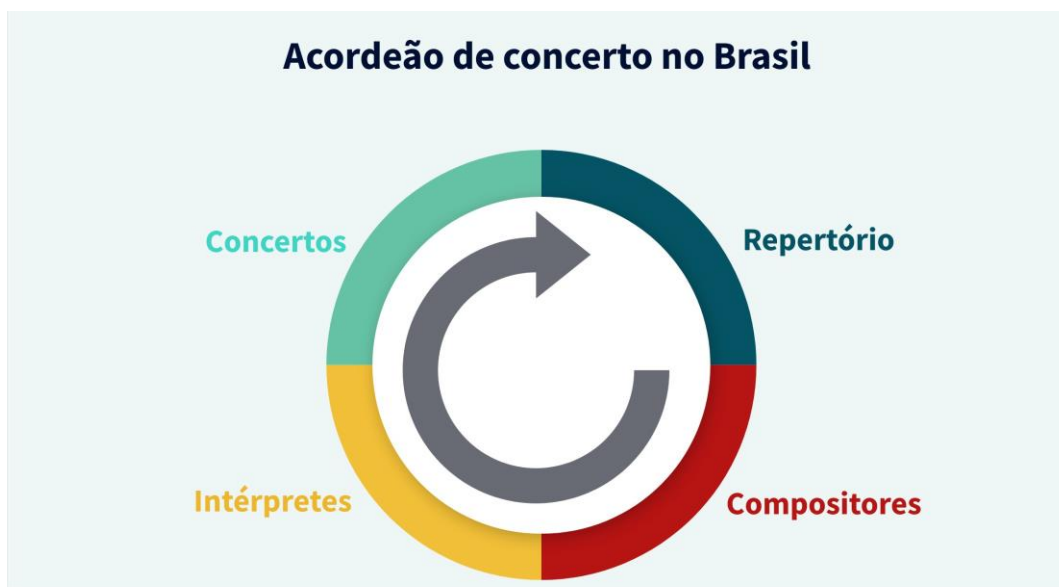


Figura 8 - Ações necessárias para difusão do acordeão de concerto no Brasil

Com base nos resultados obtidos constata-se que o acordeão de concerto no Brasil, necessita de uma série de ações que fomentem a criação, ensino e disseminação do instrumento para que se possa dar a conhecer as suas possibilidades de inserção e interação com a música de concerto, contribuindo de forma efetiva para o desenvolvimento do instrumento e formação de público. A figura abaixo resume essa interligação das três principais ações propostas e suas ramificações segundo os dados levantados na presente investigação, e que de forma somatória vão possibilitar o desenvolvimento do instrumento no âmbito da música de concerto no contexto em causa:



Figura 9 - Acordeão de Concerto no Brasil: principais iniciativas de disseminação

4.2. Trabalhos Colaborativos

Conforme referido no capítulo anterior, existe uma latente lacuna no que tange a criação de repertório para o acordeão no contexto brasileiro. Tendo como objetivo geral contribuir para a criação e disseminação de repertório para o instrumento no contexto em causa, através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor.

Com esta premissa, foi realizado um trabalho colaborativo envolvendo três dos compositores entrevistados: Andersen Viana; Danilo Guanais; e Ticiano Rocha. Vale destacar que onze dos entrevistados demonstram-se solícitos a realização de trabalho colaborativo. Porém, devido a incompatibilidade de agenda e tempo hábil para realização do trabalho, com visa na exequibilidade da investigação em tempo proposto, os demais trabalhos colaborativos com os compositores/as serão realizados em um futuro próximo, corroborando com a continuidade da criação de repertório no contexto brasileiro para além do resultado apresentado nesta investigação. Contudo, ressalta-se que o número de colaborações e obras resultantes desta investigação vão de encontro aos objetivos propostos pela mesma.

O presente capítulo, detalha os processos colaborativos com cada um dos três compositores supracitados. Devido a distância entre o intérprete e os compositores, os trabalhos colaborativos foram realizados de forma virtual - assim denominado de laboratório virtual. A utilização de meios tecnológicos na realização da investigação, vai de encontro a contemporaneidade de ferramentas que viabilizam a realização de trabalhos mesmo em pontos geográficos longínquos. A plataforma escolhida foi o Zoom pela possibilidade de gravação dos encontros e escolha mútua entre os agentes envolvidos, onde os trabalhos foram realizados de forma individual com cada compositor. Também se valeu da aplicação *Practice Time*, para registrar o tempo despendido no âmbito do laboratório de experimentação individual do intérprete para cada uma das obras. A escolha desta aplicação possibilitou, de forma deliberada, a contabilização e sistematização das horas de prática, experimentação e trabalho interpretativo sobre cada obra.

De forma a sistematizar todos os processos, os trabalhos colaborativos envolveram uma igual sequência cronológica de eventos. Em um primeiro momento, foi enviado aos compositores uma compilação de materiais sobre o acordeão, dentre partituras de obras contrastantes da literatura do acordeão, áudios e manuais. Como já referido na metodologia, a escolha deste material visou demonstrar a pluralidade estilística composicional para o instrumento, recursos e possibilidades idiomáticas de escrita.

Após o envio deste material, foi realizada a primeira sessão de laboratório virtual a fim de esclarecer dúvidas relacionadas ao material, particularidades do instrumento, aspectos idiomáticos e debate para o plano de trabalho de criação das obras.

Todos os trabalhos colaborativos foram realizados em 4 sessões de laboratório virtual, em cada sessão foi destinada a uma etapa da criação:

Laboratório Virtual 1: destinada a fim de esclarecer dúvidas relacionadas ao material enviado, particularidades do instrumento, aspetos idiomáticos e debate para o plano de trabalho de criação das obras.

Laboratório Virtual 2: destinada à experimentação de excertos com vista a proveis alterações baseadas em aspetos idiomáticos do instrumento;

Laboratório Virtual 3: continuação da experimentação de materiais;

Laboratório Virtual 4: revisão do material criado, notação e reflexão geral e debate sobre o processo colaborativo e sua finalização;

Entre a realização de cada sessão, era feito o envio dos excertos por parte dos compositores. Neste material foi realizada a experimentação individual do intérprete a fim de verificar questões idiomáticas, recursos utilizados e compreensão da estética composicional. Posteriormente efetuou-se as gravações para enviar aos compositores com as primeiras impressões e sugestões sobre cada material. Durante todo o processo foi-se utilizando das gravações das sessões de laboratório virtual, bem como do registo das experimentações individuais para documentação, análise, avaliação e reflexão do trabalho desenvolvido.

4.2.1. Andersen Viana

O primeiro trabalho de colaboração entre intérprete-compositor realizado no âmbito da presente investigação contou com a participação de Andersen Viana. Compositor nascido em Minas Gerais (Brasil), é doutor em música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professor na Fundação Clóvis Salgado-Palácio das Artes em Belo Horizonte. Andersen iniciou seus estudos de música com o seu pai – Sebastião Vianna – tendo prosseguido, posteriormente, nas seguintes instituições: Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade Federal da Bahia (Brasil), Accademia Filarmonica di Bologna, Accademia delle Arti di Roma, Accademia Chigiana di Siena (Itália), e Royal College of Music em Estocolmo (Suécia).

O compositor recebeu 39 premiações no Brasil e exterior, incluindo o 1º Lugar no “Prêmio Genzmer de Composição 2022” – Fundação Harald Genzmer/Universidade de Munique (Alemanha), 1º Lugar no “Prêmio Shostakovich 2021” – Lviv Philharmonic Society (Ucrânia), 1º Lugar no “Premio Farulli” 2021 – Firenze (Itália), “Prix de Composition” no I Concurso de Composição – Festin Choral 2013 (França), 1º Lugar no “Concurso Internacional de Composição Susanville Symphony 2012” (EUA), 1º Lugar no Concurso Internacional de Composição “Lys Music Orchestra 2001” (Bélgica), 1º Lugar e o “Prêmio do Público” no “Concurso Internacional de Composição Lambersart 2006” (França).

O seu catálogo atual compreende 430 obras compostas para instrumentos a solo, diferentes formações instrumentais e vocais. Em 2002 e 2007, realizou uma das raras

gravações de um compositor brasileiro junto das orquestras Moravska Filarmonie (República Tcheca) e The Russian State Cinema Symphony Orchestra (Moscou-Rússia), respetivamente. Andersen Viana também desenvolve trabalhos na área do cinema, direção e organização de grupos vocais e instrumentais, júri e parecerista em diversos certames artísticos e culturais em vários países.



Figura 10 - Compositor Andersen Viana

O processo de criação artística no âmbito da colaboração estabelecida envolveu quatro sessões em laboratório virtual, no período compreendido entre 12 de outubro de 2022 a 21 de novembro do respetivo ano. Em cada sessão foram abordados aspetos associados à construção da obra, tais como notação específica do acordeão; possibilidades de recursos e especificidades do instrumento; questões idiomáticas; e experimentações sobre o material composto, bem como reflexões atreladas a todo esse processo. Concomitantemente às sessões online, foi mantido contacto frequente através da troca de mensagens via WhatsApp, devido a agilidade e proximidade na comunicação, onde as sugestões levantadas nas sessões online, dúvidas, bem como gravações dos excertos e as experimentações dos mesmos foram debatidas e alteradas quando necessário. O registo e documentação do processo possibilitou analisar os recursos utilizados, bem como procedimentos, métodos e estratégias que foram aplicadas na criação das obras. Atreladas a este processo, se valeu da autoetnografia colaborativa, de forma a possibilitar a reflexão analítica de cada um dos participantes envolvidos na prática colaborativa.

Os recursos atrelados ao processo se valeram também da gravação audiovisual da experimentação sobre excertos a fim de que o compositor pudesse contemplar o resultado sonoro, visualizar o instrumento e o intérprete - clarificando aspetos relacionados a questões idiomáticas e possibilidades do instrumento. A organização cronológica do trabalho envolveu cerca de 40 dias estruturados sobre as seguintes tarefas:

1. Envio do email com exemplos de obras escritas originalmente para o acordeão dentro da literatura existente e manuais de notação;
2. Realização da primeira sessão de laboratório virtual, destinada ao esclarecimento de dúvidas relacionadas ao material enviado, especificidades atreladas aos recursos e aspetos idiomáticos do acordeão, e debate sobre a construção da obra;
3. Envio dos primeiros excertos da obra por parte do compositor;
4. Trabalho de experimentação individual do intérprete sobre o material enviado pelo compositor;
5. Envio da gravação audiovisual por parte do intérprete, acompanhada das primeiras impressões e sugestões documentadas na própria gravação e na partitura da composição;
6. Envio das alterações feitas após a primeira sessão de laboratório virtual e novos excertos complementares da obra pelo compositor;
7. Realização da segunda sessão de laboratório virtual, destinada à experimentação de excertos com vista a prováveis alterações baseadas em aspetos idiomáticos do instrumento;
8. Nova gravação da obra, agora em áudio, e incorporando as alterações decorrentes da tarefa anterior;
9. Realização da terceira sessão de laboratório virtual para continuação da experimentação de materiais;
10. Realização da quarta e última sessão de laboratório virtual para revisão do material criado, notação e reflexão geral e debate sobre o processo colaborativo e sua finalização;

Como parte inicial do trabalho e correspondendo à primeira tarefa, de forma a exemplificar a literatura existente no âmbito do repertório de música de concerto para o acordeão, enviei ao compositor um compilado de peças, partituras, áudios e manuais de escrita do acordeão. Andersen retornou mencionando principais tópicos na complexidade da criação de uma obra para o acordeão, dentre as quais destacou: a escrita idiomática do instrumento; e o fator de existir mais de um modelo e sistema de acordeão. Andersen também referiu prováveis causas associadas à carência da produção para o instrumento no Brasil:

Lendo o primeiro manual, fica claro o porquê de termos poucas ou quase nenhuma obra para acordeão no Brasil. É bem mais complexo do que escrever para violão ou harpa. Acredito que posso chegar a fazer algo interessante, mas vou precisar de uma assessoria sua, especialmente na notação idiomática do instrumento. A obra orquestral do Edson Denisov eu tenho - pois adquiri quando fui gravar em Moscou - e ela tem me interessado muito. Com certeza a peça dele

servirá de referência, mas já estou estudando todos os outros materiais também. (Viana, A. 2022).

De acordo com o referido, é possível verificar que a complexidade na compreensão da escrita idiomática do acordeão é um dos eixos centrais do qual resulta na lacuna existente em criação composicional para o acordeão no contexto brasileiro. As especificidades do instrumento, bem como a sua grafia ainda requerem um formato de trabalho em colaboração com intérpretes especializados.

Em diálogo com Andersen durante a sua apreciação sobre o material enviado, ele refere-se a uma dúvida quanto a qual instrumento específico deve escrever, devido as diferenças de modelos e sistemas, no qual a extensão, organização das notas e possibilidades de aberturas diferem:

A primeira questão é sobre " qual" dos instrumentos escreverei. Você toca um instrumento que na mão direita tem um teclado de piano/órgão/cravo e o que executa o Magnus Lindenberg tem botões. Qual seria o usado no Brasil? O do Concerto do Radamés era com teclado não botões. Prefiro escrever para um instrumento que se encontre facilmente no Brasil, para que mais intérpretes possam tocar a obra. (Viana, A. 2022)

Esclareci que grande parte do repertório para o instrumento foi concebido para o acordeão cromático de botões, mas possível de ser adaptado para o acordeão de teclas, principalmente no que se refere a extensão limite de graves, e a tessitura de acordes com ampla abertura. Em contraponto a este fator de predominância do acordeão de botões na escrita composicional, em determinados contextos geográficos é possível observar uma maior utilização do acordeão com teclas - como no caso do Brasil ou em países do Leste Europeu como na Lituânia. No caso em questão, a preocupação com a utilização do modelo de instrumento predominantemente difundido é algo natural e que corrobora a difusão no contexto em causa. Isso possibilita a outros intérpretes o contacto com o repertório, já que a escrita para o acordeão de teclas não impossibilita sua execução no acordeão de botões.

No decorrer dos nossos diálogos, Andersen pergunta sobre o tempo de duração da obra. Expliquei que o objetivo é a criação de um repertório de performance e não didático. Neste ponto, ficaria livre para trazer suas ideias estéticas no intuito de ir ao encontro a poética composicional, não restrito a uma limitação, mas enfatizando sua exequibilidade no tempo proposto desta investigação. Andersen responde referindo que pretende compor mais do que uma obra, e que cada uma delas poderia se valer de estéticas contrastantes, bem como ao uso de recursos e técnicas abrangentes, mas

ressaltando a importância do diálogo e da colaboração com o intérprete para a concretização deste processo:

Penso que conseguirei realizar três novas peças: "As Gorgonas", "Toccatina" e "Micro-Tangos". Cada peça desta irá em uma direção composicional determinada, bem como terá (a exceção de As Gorgonas), ligação com o projeto composicional do "Hibridismo", algo que tenho desenvolvido desde 1986. Como você me deu bastante tempo, iremos trabalhar juntos este material. A "Toccatina" terá 5 minutos de duração e será bastante virtuosística, os "Micro-Tangos" cerca de 3 a 4 minutos com moderada dificuldade de execução, e "As Gorgonas" de fácil execução, mas com o uso de algumas técnicas estendidas. (Viana, A. 2022)

O facto de Andersen já ter realizado trabalhos colaborativos em outros contextos e instrumentos demonstra a abrangência do seu interesse composicional, mas principalmente a importância que confere ao trabalho colaborativo no âmbito da composição para um instrumento o qual não toca, não tem domínio técnico e de notação. Ele enfatiza que esse caminho colaborativo realizado para criação de repertório no viés da música de concerto para o acordeão, foi o mesmo que aconteceu com a guitarra clássica no século passado, o que possibilitou ao instrumento ganhar espaço nas salas de concerto. Andersen ressalta:

Todas estas três obras são escritas para acordeão sem acompanhamento, o que para o Brasil representaria um avanço estético significativo, sendo que este instrumento no país se encontra na maioria das vezes, relacionado à música folclórica, popular e sertaneja comercial. Pode ser que esteja acontecendo com o acordeão, o mesmo processo que aconteceu com o violão no início do século XX, que tento explicar no meu artigo "A Escrita para Violão por Compositores e Arranjadores não Violonistas".²⁵ O trabalho realizado por Ronison Borba inverte a lógica mercantilista do instrumento no país, e, com certeza, teremos excelentes frutos no presente e no futuro com amplo acesso público às novas obras que estão sendo desenvolvidas para o instrumento. (Viana, A. 2022)

²⁵ Disponível em: www.meloteca.com

Tal como referido anteriormente, a sequência de tarefas envolvidas no âmbito da presente colaboração incluiu o trabalho associado à composição de 3 obras (“As Górgonas”, “Toccatà” e “Micro-Tangos”), peças contrastantes cujo processo de criação encontra-se descrito a seguir.

As Górgonas

A primeira composição desenvolvida, intitulada “As Górgonas”, consiste em uma obra de caráter experimental que explora “cores” sonoras por meio de escolhas tímbricas e utilização de recursos como clusters, glissandos contínuos entre os teclados, notas não definidas/sons percussivos, e som do ar – por meio da ação do botão que controla a válvula de escape do ar ao entrar e sair do fole, e movimentos de fole como o *bellows shake*²⁶ (B.S.).

A obra consiste em onze microestruturas colocadas em um formato pentagonal, as quais devem ser repetidas várias vezes sem limite antes de alterar para próxima microestrutura, exigindo a interferência e criatividade do intérprete na busca por contrastes. A sequência é elegida pelo intérprete, de maneira randômica, contudo, deve partir de uma microestrutura afastada do centro do pentágono em direção ao mesmo. Neste contexto, abre-se a possibilidade e exploração a nível de andamentos, dinâmicas, articulações e sequencia das microestruturas. Sobre a obra, Andersen refere:

Obra experimental e de grande impacto performático onde 11(onze) micro-estruturas são dispostas em um pentágono e que podem ser executadas quase que livremente (vários parâmetros são decididos pelo intérprete), tendo para isto textos bilíngues como “Instruções” (influência da obra experimental de Luiz Carlos Lessa Vinholes desenvolvida no final da década de 50 e início da década de 60). Procurou-se também explorar os diversos timbres do acordeão e outros recursos expressivos e idiomáticos, sendo que o estudo dos manuais técnicos e obras específicas fornecidas pelo Prof. Ronison Borba foram fundamentais para a criação e desenvolvimento de “As Górgonas”. (Viana, A. 2022)

²⁶ Bellows shake – movimento alternado de abrir e fechar o fole que resulta na articulação do som, semelhante aos instrumentos de cordas friccionadas que por meio da manipulação do arco resulta em um trêmulo, pode-se utilizar a abreviatura B.S. para designar o movimento.

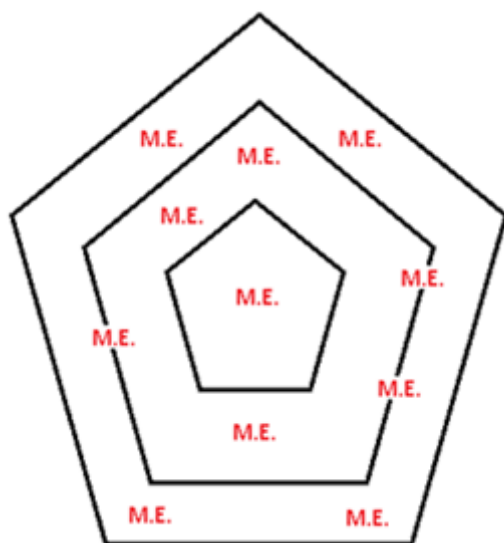


Figura 11 - Esquema do pentágono e das disposições das microestruturas

A composição, segundo Andersen, tem inspiração na mitologia grega tardia, onde consta a existência de três Górgonas, a Medusa, Esteno e Euríale, filhas de Fórcis e Ceto. Andersen, ressalta:

Medusa foi originalmente uma bela donzela, que trabalhava como sacerdotisa no templo de Atenas, "desejada por muitos pretendentes mortais e imortais". Sua beleza era tão grande que passou a acreditar que era mais bela que a deusa Atena. Um dia ela quebrou o voto de castidade fazendo sexo com Poseidon, após isso, a deusa enfurecida, transformou o belo cabelo que ela tanto se orgulhava em serpentes e deixou seu rosto tão horrível de se contemplar que a mera visão dele transformaria todos que o olhassem em pedra. Esteno era a mais independente e selvagem das três górgonas, sendo a que mais causava morte aos humanos. Nem sequer era superada pela temida Medusa, a quem foi-lhe outorgada a mirada petrificante como proteção por não ser imortal. Esteno possui uma grande força física e mental: tem a habilidade de concentrar sua energia mental na mirada, fazendo-a capaz de atrapar as energias próximas a sua ao redor hipnotizando a seus agressores e detendo no ato. Euríale "a que corre o mundo". Euríale é a menos conhecida e é pouquíssima comentada dentro da mitologia grega, mas é de suspeitar que ela seja o cérebro por trás de suas irmãs. (Viana, A. 2022)

Em seguida da leitura e experimentação do material enviado por Andersen, realizei uma gravação em vídeo para que ele pudesse ter um primeiro retorno das minhas impressões sobre a composição, bem como dúvidas, sugestões de possibilidades tímbricas e de alteração do material²⁷. Andersen, após receber o meu retorno com a gravação da experimentação, destaca a necessidade de se verificar especificidades técnicas e idiomáticas da peça, bem como a importância de nos reunirmos de forma constante e sistemática para realização efetiva do trabalho:

Falta agora verificar tudo e ver se temos algo a mexer e incluir. Detalhes mais técnicos que, com certeza, passaram despercebidos pois não toco o instrumento. Os manuais ajudaram, mas não consegui absorver tudo o que está neles. Precisamos sentarmos juntos e resolvermos as indicações mais precisas. De qualquer modo, muitos parâmetros são indeterminados. É quando o intérprete também entra com a sua criatividade. Claro que haverão diferenças interpretativas entre uma performance/gravação e outra, mas a ideia básica é exatamente esta. (Viana, A. 2022)

No excerto a seguir, após o trabalho experimental que realizei, sugeri utilizações específicas de registos em busca de timbres que criassem contrastes sonoros as microestruturas. Desta forma o timbre de 4' (pés) no manual I, e o timbre de 8'+ 8' no manual III, foram testados na presença do compositor e definidos. Outro ponto foi relacionado a exequibilidade do texto da mão esquerda, para evitar grandes saltos se o material fosse executado integralmente no baixo solto (*free bass*), sugeri a utilização da combinação dos dois sistemas da mão esquerda, abreviaturas colocadas de S.B. e B.B., na clave de fá, são respetivamente relacionadas a utilização do *standard bass* e do *free bass*. Também se valeu da técnica de fole *bellows shake* no acorde final do compasso, sugerida no decorrer da experimentação que realizei primeiramente sem a presença do compositor e posteriormente no laboratório virtual em conjunto. Neste mesmo excerto após a sessão de trabalho com o compositor, percebeu-se que o resultado ficaria mais interessante na utilização do *rubato*, possibilitando uma maior flexibilidade no fraseado dentro do compasso em questão.

²⁷ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MF52kT7feqk>

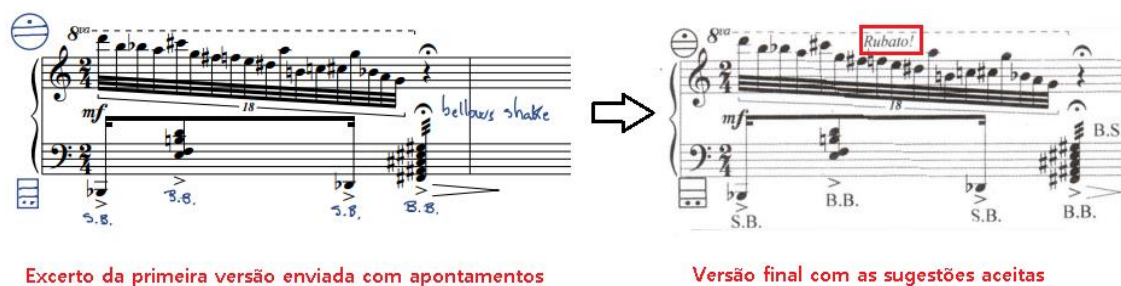


Figura 12 - Andersen Viana, As Górgonas (microestrutura I)

No que respeita a complexidade em termos técnicos, duas microestruturas se destacam, a primeira pela utilização de acordes de cinco notas na mão esquerda, o que requer a utilização do dedo um (polegar) na primeira fila. Esta especificidade é ponto de atenção para que o movimento não se torne anti idiomático, conforme cita Draugsvoll & Højsgaard:

A construção da parte esquerda do instrumento torna muito difícil para o polegar alcançar além da primeira linha de botões. Portanto, o uso de acordes com mais de 4 notas não é recomendado, a menos que uma das notas possa ser tocada com o polegar na primeira linha. (Draugsvoll & Højsgaard, p. 6, 2011).²⁸

Na figura abaixo a microestrutura e a forma de execução na utilização dos cinco dedos da mão esquerda, onde o dedo um é utilizado na primeira fila.



Excerto com acordes de 5 notas na mão esquerda

Figura 13 - Andersen Viana, As Górgonas (microestrutura II)



Figura 14 - Demonstração da possibilidade de execução

²⁸ The construction of the left part of the instrument makes it very difficult for the thumb to reach beyond first row of buttons. Hence the use of chords with more than 4 notes is not recommended unless one of the notes can be played with the thumb in the first row. (Draugsvoll & Højsgaard, p. 6, 2011).

A segunda microestrutura referida inclui a utilização do efeito de *glissando*, que se vale dos extremos da extensão de ambos os teclados do acordeão. Desta forma, foi necessário a utilização do registo de 4' (pés) na mão direita para alcançar as notas agudas, e passar o efeito de glissando de um teclado para o outro devido a extensão ir para o extremo grave. A dificuldade do movimento encontra-se justamente na realização do glissando na mão esquerda (manual III), visto que devido a disposição dos botões e da mão torna-se complexo deslizar de forma ágil.

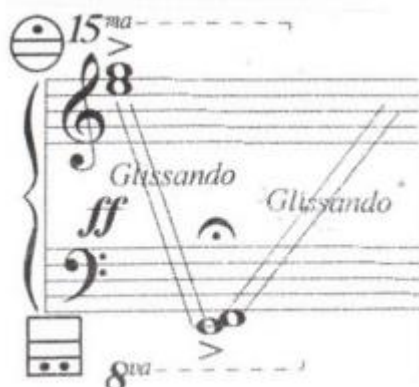


Figura 15 - Andersen Viana, As Górgonas (microestrutura III)

Em suma, a obra incide amplamente na exploração de coloridos tímbricos e possibilidades sonoras através de técnicas estendidas. Por meio da colaboração foi possível explorar, refletir e definir o resultado de escrita e respetivamente sonoro de cada microestrutura. Nos excertos a seguir, é possível verificar alguns dos exemplos de exploração dos recursos do instrumento na forma da realização de sons percutidos/notas não definidas, clusters, som do ar ao passar pelo fole por meio do acionamento do botão.

Sons percutidos Clusters + bellows shake Botão do ar

Figura 16 - Andersen Viana, As Górgonas (microestrutura IV, V, VI)

Toccata

A segunda obra desenvolvida no âmbito da colaboração com Andersen Viana foi uma Toccata – uma obra virtuosística e lírica, com uso de acordes sobrepostos, expansões harmônicas e linguagem contemporânea. Conforme afirma Andersen:

Esta obra explora o máximo das possibilidades técnicas e artísticas do instrumento, tendo sido pensada exclusivamente para virtuosos do acordeão e não para estudantes. Do ponto de vista composicional, Toccata possui uma pequena duração, mas detêm as qualidades técnicas e idiomáticas pertinentes ao acordeão contemporâneo. Esta obra é estruturada em três seções principais (ABA), onde a seção central é lírica, a qual contrasta com a rítmica da seção prévia e posterior, apresentando novos materiais. Esta obra caminha entre o atonalismo livre e o modalismo, incluindo o uso de Clusters e harmonias especiais. (Viana, A. 2022)

A Toccata, diferentemente de “As Górgonas”, devido a complexidade técnica exigida, precisou de maior tempo de leitura para verificação das possibilidades de execução. Sendo assim, os excertos com saltos e passagens virtuosísticas, principalmente da mão esquerda (manual III), foram trabalhados por mais tempo a fim de averiguar a exequibilidade, pois como afirma Draugsvoll & Højsgaard (p.6, 2011) “a mão esquerda é amarrada para controlar o fole. Isso o torna menos ágil do que a mão direita, especialmente no caso de grandes saltos e passagens virtuosísticas”.²⁹

ACORDEÃO SOLO

TOCCATA

The image shows a musical score for the first measure of the Toccata by Andersen Viana. The score is in 5/4 time and features a 'Feroce' tempo marking. It includes a first ending bracket labeled '1' and dynamic markings 'f' and 'Risoluto'. The piece is for solo accordion (B.B.).

Excerto compasso 1

Figura 17 - Andersen Viana, Toccata, compasso 1

²⁹ The left hand is strapped in to control the bellows. This makes it less agile than the right hand, especially in the case of large jumps and virtuosic passages.

Excerto compassos 12 e 13

Figura 18 - Andersen Viana, Toccata, compassos 12 e 13

Excerto compassos 17 e 18

Figura 19 - Andersen Viana, Toccata, compassos 17 e 18

Os excertos apresentados na imagem anterior correspondem a secção A da obra. Como é possível observar, a complexidade técnica associada à mão esquerda é caracterizada por saltos, articulações e notas duplas. Entretanto, toda a primeira parte da peça apresenta protagonismos alternados entre mão esquerda e direita, e o resultado final é característico do virtuosismo comumente atrelado ao estilo Toccata.

Estive a estudar a obra por cerca de um mês para verificar a viabilidade da execução da mão esquerda no andamento sugerido pelo compositor. Passado este tempo, nos reunimos para alterar trechos não condizentes com aspetos idiomáticos do instrumento e que, por isso, se tornavam impossíveis de serem executados – como no caso dos compassos 9, 10 e 11, respetivamente, cuja sua ideia inicial incluía um movimento com notas duplas na mão esquerda entre intervalos de quintas diminutas, segundas maiores, quintas perfeitas, e grandes saltos nas duas últimas semicolcheias dos compassos 10 e 11. No encontro realizado com o Andersen, o trecho foi alterado para um movimento de quartas ascendentes utilizando do mesmo material melódico existente, o que viabilizou e possibilitou maior fluidez na execução.

Figure 20 shows the first version of the musical score for measures 9, 10, and 11 of Andersen Viana's Toccata. The score is written for piano and includes a bass line. The bass line is highlighted with a red box. The score includes a 'Cresc.' marking and a '3' indicating a triplet. The bass line consists of a series of eighth notes with a triplet of eighth notes in each measure.

Material composto na primeira versão



Figure 20 shows the revised version of the musical score for measures 9, 10, and 11 of Andersen Viana's Toccata. The score is written for piano and includes a bass line. The bass line is highlighted with a red box. The score includes a 'Cresc.' marking and a '3' indicating a triplet. The bass line consists of a series of eighth notes with a triplet of eighth notes in each measure.

Alterações feitas após sessão com o compositor

Figura 20 - Andersen Viana, Toccata, compassos 9,10 e 11

Outra sugestão que fiz ao Andersen envolveu o conteúdo dos compassos 21 e 22. Na primeira versão enviada, o conteúdo presente na altura sobrepunha uma melodia e um ostinato de acompanhamento no mesmo teclado com o uso de intervalos de terceiras que, por sua vez, repetia muitas vezes a mesma nota da melodia. Isto resultava em uma percepção menos clara da linha melódica, já que entrelaçava-se com este movimento rítmico. Desta forma, sugeri evidenciar a melodia e a supressão do intervalo de terceira, o que Andersen concordou prontamente ao ouvir o resultado.

Figure 21 shows the first version of the musical score for measures 21 and 22 of Andersen Viana's Toccata. The score is written for piano and includes a bass line. The bass line is highlighted with a red box. The score includes a 'mf' marking and the text 'En Dehors'. The bass line consists of a series of eighth notes with a triplet of eighth notes in each measure.

Material composto na primeira versão



Figure 21 shows the revised version of the musical score for measures 21 and 22 of Andersen Viana's Toccata. The score is written for piano and includes a bass line. The bass line is highlighted with a red box. The score includes a 'mf' marking and the text 'En Dehors'. The bass line consists of a series of eighth notes with a triplet of eighth notes in each measure.

Alterações feitas após sessão com o compositor

Figura 21 - Andersen Viana, Toccata, compassos 21 e 22

No excerto seguinte, devido ao salto da mão esquerda do compasso 27 para o 28, sugeri uma pequena pausa para transição e a eliminação do *accelerando* contido no compasso 28, já que se trata de um texto virtuosístico ritmicamente e acelerar poderia não resultar em um movimento interessante – para além da pouca probabilidade de se conseguir realizá-lo com êxito.

Figura 22 - Andersen Viana, Toccata, compassos 27 e 28

A parte B da Toccata contrasta com o virtuosismo da parte A por ser uma secção lenta, lírica, cantabile, onde a temática remete ao cancionero regional brasileiro, como um lamento do sertão. A utilização de intervalos de terceiras dentro do modo Lídio relaciona a características composicionais desta região do país.

Figura 23 - Andersen Viana, Toccata, compassos 49 ao 52

Na primeira exposição, mantem-se a dinâmica *pianíssimo* - rompida por um *forte* na retomada do tema com acordes, reforçando um momento grandioso no contexto da peça.



Figura 24 - Andersen Viana, Toccata, compassos 55 ao 58

Posteriormente a esta sessão, inicia a transição para a volta do A. Neste contexto, sugeri que o efeito escrito na mesma clave pudesse ser realizado em alternância com as suas mãos respeitando a escrita quanto a oitava que soaria. Além disso, sugeri ainda que o movimento pudesse ser feito de forma mais improvisada frente ao rigor rítmico, o que fez Andersen optar por usar a expressão em italiano *A Piacere*³⁰.



Figura 25 - Andersen Viana, Toccata, compassos 78, 79 e 80

³⁰ Livremente, em tempo e execução; equivalente a ad libitum.

Em seguida, retoma-se o tema A direcionando para o final, onde entra uma secção de acordes dissonantes. A sobreposição de acordes quartais e em intervalos de terceiras, cria um ambiente de tensão e densidade harmônica. A escrita em três pautas facilita a compreensão do intérprete pois cada uma está associada a um sistema, a clave de fá para o *standard bass*, a clave central de sol para o *free bass* e a clave de sol para o teclado da mão direita. Os acordes são direcionados a um *accelerando* por meio do movimento de *bellows shake*, culminando em um cluster em *fff*. Em seguida, consta um movimento rápido de fusas em intervalos de quartas e quintas perfeitas, finalizando em um acorde duplicado pelas mãos em oitavas com intervalos iguais de quintas e quartas.

Copyrighted©2022 by Andersen Viana - All Rights Reserved (Todos os Direitos Reservados)

Figura 26 - Andersen Viana, Toccata, compassos 117 ao 127

O processo de elaboração da Toccata foi o mais longo das três peças elaboradas, primeiro devido a própria duração da obra ser maior. Segundo, devido a complexidade

técnica exigida como demonstrado, necessitou de um tempo maior de trabalho individual meu na experimentação e desenvolvimento das partes virtuosísticas.

Micro-Tangos

O terceiro e último trabalho colaborativo com o compositor Andersen Viana resultou na obra *Micro-Tangos*, três pequenas peças de curta duração e grande contraste entre si. Ao referir a obra, Andersen comenta:

Constituída por três pequenas peças (*Micro Tango I*, *Micro Tango II* e *Micro Tango III*) trazem nitidamente uma grande influência da “música da cidade de Buenos Aires” onde procurou-se também, alcançar novas sonoridades, melodias e harmonias diversas, algumas que podem se aproximar de uma atonalidade livre, ou instabilidade tonal. Fazem parte de um projeto composicional maior intitulado por “Hibridismo” iniciado em 1986 com a obra *Suite Floral*, onde estruturas usadas em obras de décadas anteriores são modificadas em algo completamente novo nas décadas seguintes. As estruturas primordiais do *Micro Tango I* e *Micro Tango II* são encontradas em trechos da música do filme curta metragem “*A Cartomante*” (2000) de Cláudio Costa Val. (Viana, A. 2022)

O primeiro movimento, “*Con molto spirito*”, beira o atonalismo e a ambiguidade harmônica, sobretudo devido a presença de passagens cromática, acordes alterados e dissonantes. O trabalho neste movimento esteve centrado em aspetos idiomáticos associados ao acordeão de teclas, visto que em alguns destes casos (mas todos referidamente ao material da mão direita), poderiam ser executados no acordeão cromático de botões já que a distância entre as notas é menor do que nas teclas, o que possibilita uma maior amplitude na abertura de acordes. Conforme referem Draugsvoll & Højsgaard, “não é recomendado escrever acordes que incluam mais de 2,5 oitavas. Em instrumentos com teclado manual, o alongamento máximo é normalmente de 1 oitava mais uma quarta”. (p. 6, 2001).³¹

³¹ is not recommended to write chords that include more than 2,5 octaves. On instruments with keyboard manual the maximum stretch is normally 1 octave plus a fourth. (Draugsvoll & Højsgaard, p.6, 2001)

Material da primeira versão

Alterações feitas devido a amplitude na distancia entre as vozes

Figura 27 - Andersen Viana, Micro-Tango I, compassos 4, 5 e 6

No 4º compasso do excerto anterior, as notas em terceiras da mão esquerda não podiam ser executadas devido à sustentação da nota Sol da voz grave. Desta forma, as notas Si e Ré foram transpostas para a mão direita na clave de sol. No compasso 6 do mesmo excerto, a distância entre a voz aguda e as centrais tornavam o movimento limite da possibilidade de extensão da mão, desta forma foi decidido alterar para que o movimento não travasse na execução. A mesma questão repetiu-se em outros excertos do movimento.

Material da primeira versão

Alterações feitas devido a amplitude na distância entre as vozes

Figura 28 - Andersen Viana, Micro-Tango I, compassos 8 e 9

Neste caso, a voz grave da clave de Sol foi alterada devido a tessitura exigida - o que tornava o material da mão direita não idiomático para acordeão de teclas. O segundo

caso no exemplo acima foi alterado a nota presa que estava na clave de Fá e que impossibilitava o texto da voz mais grave ser transferido para mão direita com alteração da nota.



The image shows a musical score for three measures (10, 11, and 12) of 'Micro-Tango I'. The score is written for a two-staff instrument, likely an accordion. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Red boxes highlight specific notes and chords in both staves across the three measures, indicating the material from the first version.

Material da primeira versão



The image shows the same musical score as above, but with several changes. In measure 10, the first note in the bass staff is now marked 'S.B.' (Standard Bass) and the first note in the treble staff is marked 'B.B.' (Free Bass). Red boxes highlight the revised notes and chords in both staves across the three measures, showing the adjustments made after the session with the performer.

Alterações após a sessão de encontro entre compositor e performer

Figura 29 - Andersen Viana, Micro-Tango I, compassos 10, 11 e 12

No exemplo acima várias foram as alterações feitas para que fosse possível realizar o excerto. A necessidade de colocar as abreviações de S.B. e B.B., respectivamente a *standard bass* e *free bass*, se deu ao facto de aproximar o movimento devido a distância das vozes da clave de fá, neste caso a omissão das notas em oitava foram aceitas pelo compositor para que fosse exequível o texto da mão esquerda. A passagem de semicolcheias do segundo compasso do exemplo foram transpostas para mão direita, sendo possíveis de serem executadas mantendo o acorde de mínima.

O segundo movimento, “Andante pesante, un poco recitativo”, composto para uma voz, escrito apenas na clave se sol, traz consigo uma complexidade rítmica, onde frases resultam em um ambiente improvisatório e livre. Neste caso, não houve interferência sobre o material, visto que não haviam problemas associados ao idiomatismo do instrumento. Apenas excertos com maior complexidade rítmica, conforme os excertos a seguir exemplificam.

II



Excerto compasso 1 e 2

Figura 30 - Andersen Viana, Micro-Tango II, compassos 1 e 2



Excerto compassos 9 ao 12

Figura 31 - Andersen Viana, Micro-Tango II, compassos 9 ao 12

O terceiro e último movimento, “Con spirito argentino”, remete ao um tango tradicional, com movimento de acompanhamento arpejado e ostinato em semínimas na mão esquerda e material melódico e rítmico característico do tango argentino. Igualmente ao segundo movimento, não houve interferência, apenas indicação de sistema a utilizar na mão esquerda - nomeadamente o *free bass*, e o movimento *bellows shake* da secção final da peça.

III



Excerto compassos 1 ao 4

Figura 32 - Andersen Viana, Micro-Tango III, compassos 1 ao 4



Excerto compassos 15 ao 18

Figura 33 - Andersen Viana, Micro-Tango III, compassos 15 ao 18

O trabalho com o compositor Andersen Viana consistiu no meu primeiro trabalho colaborativo realizado no âmbito da música de concerto para acordeão. Ter contribuído na criação de três obras foi desafiador, pois exigiu-me uma sistematização na construção dos eventos que levassem ao resultado proposto, desde o levantamento e sugestões das obras selecionadas para nortear o compositor sobre as possibilidades, recursos e escrita, o período de experimentação sobre cada excerto enviado por Andersen e as sugestões propostas a fim de tornar a obra exequível em termos idiomáticos. Durante todo o processo colaborativo, além das sessões de laboratório virtual por Zoom, mantivemos contacto regularmente por WhatsApp e e-mail. Essa interação e proximidade no trabalho proporcionou debates fluidos acerca do material e possibilidades de alteração devido a questões idiomáticas associadas. Todo o trabalho pormenorizado de prática individual nas três obras durante os meses da investigação, resultaram em mais de cento e sessenta horas de estudos das referidas peças, essa contabilização feita através da aplicação *practice time*, confirma a necessidade do trabalho aprofundado para resultados consistentes.

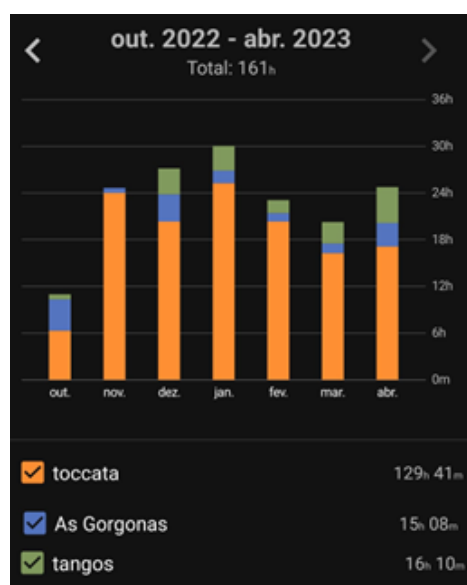


Figura 34 - *Practice Time*, contabilização das horas de prática e experimentação nas obras (As Górgonas, Toccata e Micro-Tangos)

O facto de em tão pouco tempo ter se produzido obras complexas e contrastantes entre si, corrobora com o objetivo central desta investigação. Andersen Viana relata que a maioria dos compositores, com raras exceções, não tocam para o instrumento que compõem, neste sentido ele refere como “fundamental a parceria com bons intérpretes, ou o trabalho resultará em algo inviável tecnicamente e anti idiomático, ficando arquivado ou perdido, não sendo apresentado ao público”. O trabalho colaborativo neste sentido se faz e fará sempre necessário na construção de um repertório específico para os instrumentos que por sua vez não se encontram em livros de manuais de instrumentação e orquestração. O contacto com o repertório não é direto uma vez que no contexto geográfico em questão, há uma carência latente de interpretes nesta área. Vê-se assim que a prática de colaboração na produção composicional de Andersen foi algo recorrente, conforme refere:

Além de ter sempre trabalhado neste sentido com meu pai - Sebastião Vianna -, meu tio - Expedito Vianna -, e minha tia Myriam Ruganni Viana (flauta, piano e harpa respectivamente), um de meus melhores resultados para os instrumentos de metal (Fantasieta 1984), se deu dessa maneira: a parceria com um Trompista (atualmente Prof. Marcos Albricker da Escola de Música da UFMG) na década de 1980, quando ainda estudante, com a qual obtive o 1 Lugar no Concurso Nacional de Composição (Coomusa) Rio de Janeiro 1984, tendo como júri Radamés Gnatalli, Guerra Peixe e Nelson de Macedo.

Outras parcerias aconteceriam depois com o Prof. Dr. Fausto Borém com a “Sonata para Contrabaixo e Piano”(1996) que obtive o 1 Lugar no Concurso de Composição da UFMG/Associação Brasileira de Contrabaixistas transformada posteriormente em livro, com os violonistas Luiz Gibson, Eva Fampas (Grécia), Michael Pancrácio, Vagner Ferreira com os pianistas Eduardo Hazan, Frederick Moyer (Estados Unidos), Stéphanie Elbaz (França), coma harpista Cleménce Boinot (França), o trombonista Dolarino Pereira da Rocha e agora com o Prof. Ronison Borba (solista de acordeão), na produção de três obras durante o período de 40 dias: Toccata, Micro Tangos e As Górgonas.

4.2.2. Danilo Guanais

O segundo trabalho de colaboração desenvolvido no âmbito da presente investigação contou com a participação de Danilo Guanais. Compositor natural de São Paulo, radicado atualmente no estado do Rio Grande do Norte, iniciou seus estudos de

música na Escola de Música da UFRN³². Em 1996, compôs e gravou a sua *Missa de Alcaçus*, revisada e publicada como livro/partitura em 2019, e cuja segunda versão, (2016) foi estreada no Carnegie Hall (Nova Iorque) em maio de 2017. Mestre em Artes pela Unicamp³³/UFRN desde 2002, concluiu em 2013 o Doutorado em Composição pela UNIRIO³⁴/UFRN como resultado do trabalho a obra *A Paixão segundo Alcaçus*, apresentada em 2015 no V Festival Internacional de Música de Campina Grande. É autor de uma grande quantidade de obras para grupos de câmara e orquestra, frequentemente executadas no país e no exterior. Ganhador do Prêmio Hangar de Trajetória Musical em 2016, é Professor Titular da Escola de Música da UFRN, onde leciona a disciplina de Linguagem e Estruturação Musical. Em parceria com o maestro e tenor Vladimir Silva, criou, em 2017, o NAMP – The New Armorial Music Project (lançado oficialmente em 2019), para divulgação da nova música erudita nordestina, pelo qual já conferiu palestras e participou em estreias mundiais de várias obras em países como Brasil, Alemanha, França, Estados Unidos e Portugal.



Figura 35 - Compositor Danilo Guanais

O processo de colaboração com Danilo ocorreu em quatro sessões de laboratório virtual via Zoom, iniciando no dia 26 de janeiro 2023 e concluindo no dia 25 de abril do respectivo ano. A periodicidade do trabalho ficou compreendida em um cíclico de aproximadamente quinze dias entre cada uma das etapas (partitura – gravação – encontro com compositor). A sistematização do trabalho envolveu a seguinte sequência cronológica:

³² Universidade Federal do Rio Grande do Norte

³³ Universidade Estadual de Campinas

³⁴ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

1. Envio do email com exemplos de obras escritas originalmente para o acordeão dentro da literatura existente e manuais de notação a fim de exemplificar e nortear o compositor, a produção composicional para o instrumento;
2. Realização da primeira sessão de laboratório virtual, destinada ao esclarecimento de dúvidas relacionadas ao material enviado, especificidades atreladas aos recursos e aspetos idiomáticos do acordeão, e debate sobre ideias preliminares no âmbito da construção da obra;
3. Envio dos primeiros excertos da obra por parte do compositor;
4. Trabalho de experimentação individual do intérprete sobre o material enviado pelo compositor;
5. Envio da gravação de áudio por parte do intérprete, dos excertos até então criados, acompanhado das primeiras impressões e sugestões documentadas na própria gravação e na partitura da composição;
6. Realização da segunda sessão de laboratório virtual, destinada à experimentação de excertos com vista a prováveis alterações baseadas em aspetos idiomáticos do instrumento;
7. Envio das alterações feitas após a primeira sessão de laboratório virtual e novos excertos complementares da obra pelo compositor;
8. Nova gravação da obra em áudio, incorporando as alterações decorrentes da tarefa anterior;
9. Realização da terceira sessão de laboratório virtual para continuação da experimentação de materiais;
10. Envio da composição completa por parte do compositor com todas as alterações sugeridas durante o processo;
11. Realização da quarta e última sessão de laboratório virtual para revisão do material criado, da notação, reflexão geral e debate sobre o processo colaborativo e sua finalização;

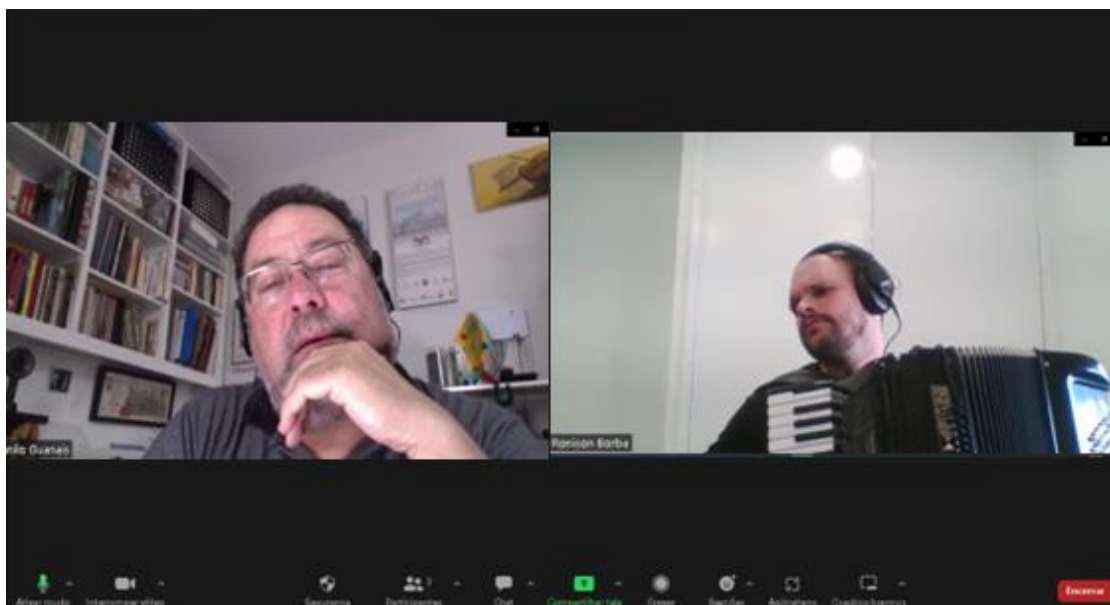


Figura 36 - Registo da sessão de laboratório virtual com o compositor Danilo Guanais

A primeira reunião, ocorrida no dia 26 de janeiro de 2023, foi realizada para esclarecer prováveis dúvidas quanto ao idiomatismo do instrumento, questões de notação, reflexões sobre o material ilustrativo enviado anteriormente (exemplos de obras e manuais de notação), estética composicional pretendida, processo e registo do trabalho a ser realizado. As questões levantadas pelo compositor estiveram centradas na extensão do instrumento, visto que há modelos diferentes de acordeão (cromático com botões e cromático com teclas piano); compreensão do manual III (sistema cromático para a mão esquerda); possibilidades polifónicas/polirrítmicas; e especificidades do instrumento específico a ser utilizado. Ficou definido que a obra a ser escrita seria destinada especificamente ao instrumento em causa, tendo em vista a existência de outros modelos e sistemas. A estética da obra seguiu as características associadas ao trabalho do compositor: discurso polifónico, melódico harmónico, tonal, modal, com inserção de elementos usuais da música contemporânea desenvolvidos dentro da estética da música Armorial³⁵.

No envio do primeiro esboço (no dia 17 de fevereiro), Danilo refere que irá compor 3 *Tocatas Armoriais*. A primeira desenvolvida neste trabalho colaborativo foi a *Tocata II – Ilumiara, o Castelo reconstruído*, sobre a qual ele escreve:

A inspiração para a obra vem de “O Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores”, obra póstuma de Ariano Suassuna, criador do movimento Armorial na década de 70 do século

³⁵ Movimento que contempla diversas manifestações artísticas, buscando a criação de uma arte com autenticidade brasileira, sobretudo no que respeita elementos, sotaques, ritmos e particularidades da região Nordeste do Brasil.

passado. A Tocata II articula um conjunto pequeno de elementos motivicos, uma série de 16 notas da qual deriva uma série dodecafônica e elementos estruturais emblemáticos da música Nordestina Brasileira (modos, padrões rítmicos, etc.). A sonoridade buscada para esta obra, no entanto, pende para mais a modernidade e se afasta um pouco da sonoridade que encontrei para a maioria das obras que compus recentemente, ainda que essas partam desse mesmo princípio de combinação de elementos da escrita moderna de princípios do Séc. XX (assimetria, serialismo, minimalismo e politonalidade) com referências, materiais e técnicas que caracterizam o discurso musical da Música Armorial tradicional e da Música do Nordeste do Brasil. Para efeito dos projetos particulares dos quais participo, chamei esse tipo de estética de Nova Música Armorial.

Juntamente com o material encaminhado, Danilo expõe uma reflexão referente ao discurso musical, no qual deixa espaço aberto para, na experimentação, verificar a exequibilidade e alterações necessárias. O compositor ressalta:

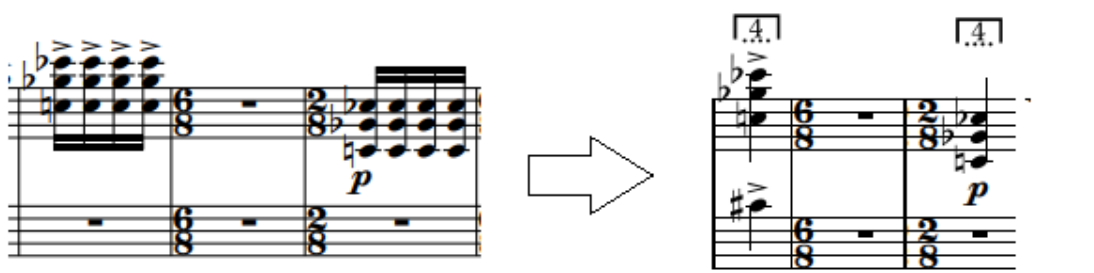
Minha preocupação agora é o discurso apenas, e eu preciso saber se não há excesso nas tessituras das partes. Não pensei em sonoridade ainda, mas acho que devo ouvir já sugestões suas, a partir das leituras que você fizer. (Guanais, D. 2023)

No trabalho de experimentação sobre o material enviado, pude verificar a necessidade de transposição do material melódico em decorrência a falta de extensão na região grave do teclado (manual I). Desta forma para sua exequibilidade foi necessário transpor uma oitava acima, ponto este que se repetiu no decorrer de outros excertos. Além disso, no caso das repetições de acordes sucessivos foram testadas estratégias de movimentos de fole como o *bellows shake* e/ou *ricochet*³⁶.

Após esse período de experimentação, realizei uma gravação em áudio que foi enviada ao Danilo de forma a ter uma primeira impressão sobre o material e alterações sugeridas. Um novo encontro foi marcado para discutir estes aspetos.

³⁶ Es la articulación rítmica del sonido producida por el entrecchoque de los bordes superiores (y también laterales según el tipo de ricochet) de las cajas acústicas correspondientes a los manuales derecho e izquierdo, conjuntamente combinada con movimientos articulatorios del fuelle. Viene a ser una variante rítmica del bellows shake. Es un efecto similar al ricochet en los instrumentos de cuerda. Puede ser triple, cuádruple o quintuple, según el número de articulaciones (3, 4 ó 5)

Na primeira sessão de laboratório virtual realizada após o envio preliminar deste material, Danilo falou das suas impressões com base na gravação enviada, e a pertinência frente ao que pensava em termos sonoros. A sugestão de movimento de fole na secção inicial da peça foi aceita pelo Danilo, e ficou definida a utilização do movimento de *ricochet* nos compassos 11 e 13, resultando em um ambiente de maior energia e vigor.

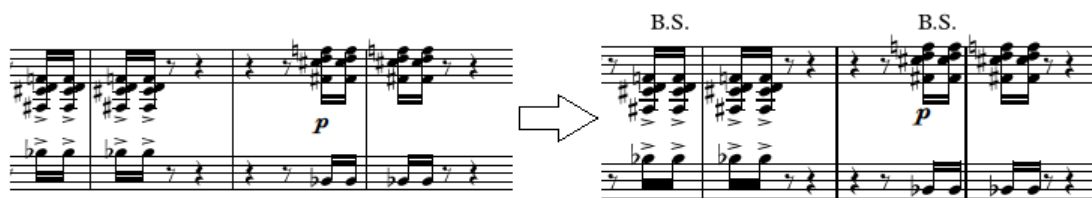


Excerto da primeira versão

Alteração para movimento de *ricochet* em 4

Figura 37 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 11 ao 13

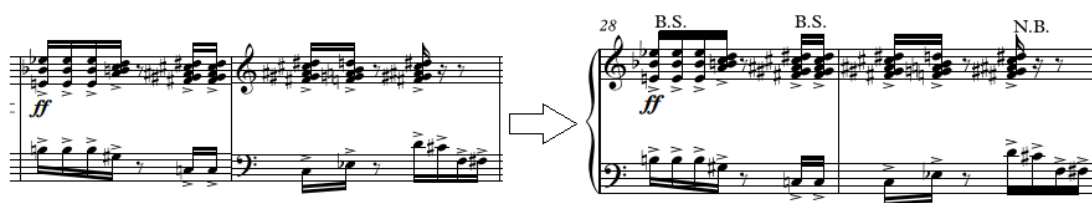
Da mesma forma, devido a utilização sistemática da repetição de acordes da secção A, sugeri a utilização do movimento de *bellows shake* nos compassos 19 ao 22, 28 e 29, o que também contribuiria para uma melhor articulação dos mesmos bem como o direcionamento do *crescendo*.



Excerto da primeira versão

Utilização do movimento de *bellows shake*

Figura 38 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 19 ao 22



Excerto da primeira versão

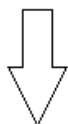
Alterção para movimentos de *bellows shake*

Figura 39 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 28 e 29

No âmbito da troca de oitava na secção A, devido à falta de extensão na região grave do teclado (manual I), o material foi alterado de forma a se enquadrar na extensão do instrumento. Após o teste desse material, as alterações foram acatadas e registadas pelo compositor.

The image shows a musical score excerpt for the first version. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The right hand part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A red box highlights a specific section of the right hand, and a red circle is drawn around a note within this section. The dynamic marking 'mf' is present at the beginning of the right hand part. The left hand part has a simpler, more rhythmic pattern with fewer notes.

Excerto da primeira versão



The image shows a revised musical score excerpt. It follows the same two-staff format as the first version. The right hand part has been significantly altered, featuring a more complex and virtuosic rhythmic pattern with many sixteenth notes. A red box highlights the same section as in the first version, and a red circle is drawn around a note within this section. The dynamic marking 'mf' is present at the beginning of the right hand part. The left hand part remains the same as in the first version.

Alteração para oitava acima e alteração da nota na terceira semicolcheia

Figura 40 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 32 ao 35

Outro assunto levantado foi a respeito da agógica na obra, a fim de criar um fluxo nas secções e também contraste entre partes lentas e rápidas, foi debatido a possibilidade de alterações de andamentos e tempos metronómicos. Porém devido ao recente tempo de trabalho na peça expliquei que principalmente os andamentos mais rápidos e virtuosísticos, que por sua vez exigiam maior destreza técnica, necessitavam de um tempo para amadurecer e aprofundar. Desta forma poderíamos rever estes pontos quando a peça estivesse mais trabalhada e pudesse ter uma percepção dos andamentos finais,

Após cerca de quinze dias, Danilo enviou uma nova versão da tocata na qual acrescentou partes, modificou alguns materiais melódicos e secções de andamentos, para além de ter incorporado sugestões previamente discutidas. Em seguida ao trabalho de experimentação sobre este material e implementação de novas alterações em alguns excertos (incluindo materiais melódicos da mão esquerda, princípios de dinâmicas e andamentos), realizei uma nova gravação que serviu de base para um novo ciclo de discussão.

Neste segundo encontro de laboratório virtual trabalhando na peça, foi desenvolvido aspectos no âmbito das dinâmicas, andamentos e união de matérias composicionais distintos de versões anteriores para experimentação. Danilo externou sua dúvida quanto ao material da parte inicial, onde havia uma citação temática de elementos que acontecem no decorrer da obra. Após a experimentação, decidiu-se por alterar, buscando deixar mais claro os motivos melódicos que se utilizou em uma secção lenta da peça. Também se valeu em detrimento da experimentação, de um desenvolvimento e ampliação do material da mão esquerda (manual III). Outras adições se deram na escolha tímbrica, ao usar um registo com maior projeção sonora devido as dinâmicas de *fortíssimo*, e na inserção de símbolos respetivos ao sistema *free bass* (B.B) e a notação real de altura.

Acordeom

♩=240

f — *ff* *pp* *f*

7

ff

Excerto da primeira versão

↓

(para Ronison Borba)

Ilumiara, o Castelo Reconstruído
(Tocata)

Exact pitch notation

♩=240

Danilo Guanais
Natal, 2023

Acordeom

f — *ff* *pp*

B.B.

6

pp *f* — *ff* *f* — *ff*

Alteração e desenvolvimento do discurso inicial

Figura 41 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 1 ao 7

Na secção do ostinato da mão esquerda (compassos 58 ao 75), sugeri uma mudança de oitava associada à melodia já que, estando na mesma região do ostinato, resultava em um discurso pouco eficiente no que respeita a clareza pretendida. Outra sugestão se deu quanto ao andamento, para que o material melódico resultasse com maior clareza, pois parecia-me um outro ambiente, foi proposto algo que contrastasse com o agitado da secção anterior. Danilo concordou em adicionar a indicação “*meno mosso*”, condizente com o ambiente melódico criado e, no final desta secção, um *accelerando* - para retomar o *tempo primo* na reexposição.



Excerto da primeira versão



Alteração de andamento, oitava e escolha do registro

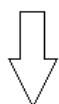
Figura 42 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 56 e 57 alterados para 58 e 59, compassos 75 e 76

Do compasso 94 ao 105, a primeira versão enviada por Danilo consistia em uma linha simples com trocas de oitavas, o material era ainda incipiente e com possibilidades de desenvolvimento. Após o debate e a experimentação durante o laboratório virtual, o material composicional foi aprofundado em termos de textura com a inclusão de mais vozes mantendo a rítmica base da primeira versão. Outro ponto de sugestão foi um *crescendo*, que indiquei e foi prontamente aceito pelo Danilo. Por

sua vez, o compositor sugeriu um *piano súbito* na sequência do *crescendo*, e que os materiais melódicos invertissem de mãos, com a melodia na mão esquerda. Essa ideia foi testada em diferentes registos de forma a que encontrássemos um equilíbrio entre a melodia executada pela mão esquerda e o acompanhamento da direita.



Excerto da primeira versão



Desenvolvimento do texto e dinâmicas

Figura 43 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 94 ao 107

Após a indicação *molto rallentando*, inicia uma secção lenta que contrasta com o caráter virtuosístico anterior. Nos movimentos lentos da peça, em uma primeira abordagem, Danilo havia colocado marcação metronómica fixa, o que após a

experimentação e diálogo foi alterada já que resultava em partes rígidas não condizentes ao lirismo. Sendo assim, a melodia e poética sugeriam uma maior liberdade e flexibilidade do tempo, podendo o intérprete conduzir o ambiente de maneira mais livre, porém dentro das sugestões de andamento colocadas e do caráter proposto.

The figure displays six measures of musical notation for a piano piece. The first measure is marked 'Andantino Melancólico' and 'espressivo', with a dynamic of *pp* and a triplet of eighth notes. The second measure is 'Adagio Sombrio' and 'molto espressivo', featuring a triplet of eighth notes. The third measure is 'Evocativo' and 'p'. The fourth measure is 'Andantino Melancólico' and 'mp', with a triplet of eighth notes. The fifth measure is 'Solene, agressivo' and 'f'. The sixth measure is 'Doce' and 'pp', starting at measure 221. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Figura 44 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 110, 111; 176; 191, 192; 195, 196; 219, 220; 221, 222, 223

Em seguida, na próxima secção surge um movimento rítmico, com a utilização de alternância entre compassos regulares e irregulares (como o 5/16, 6/16, 4/16 e 7/16). Neste movimento, sugeri algumas dinâmicas que pareciam reforçar a condução melódica sobre a constante rítmica. Sobre as sugestões rítmicas Danilo referiu: “elas certamente agregarão mais confiabilidade ao registro”.

The figure shows three measures of musical notation. The first measure is marked 'Presto agitado' with a tempo of $\text{♩} = 230$ and a dynamic of *mf*. The second measure is marked 'f' and the third 'ff'. The notation includes complex rhythmic patterns with irregular time signatures and various dynamic markings.

Figura 45 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 127 ao 129; 149 e 150; 157 ao 159

Essa troca mútua de ideias fez com que fluísse o trabalho por meio do diálogo e reflexão sobre as sugestões e alterações. Na parte lenta a partir do compasso 176, fiz a sugestão de unir o conteúdo composicional que foi enviado na primeira versão, com o conteúdo diferente enviado na segunda versão, visto que na minha opinião eram materiais que poderiam ser sucessivos e complementares. Danilo, após ouvir o excerto, concordou com a ideia, passando assim a alterar oitavas em alguns destes compassos para ampliar a tessitura.

Excerto da primeira versão

Excerto da segunda versão

Figura 46 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, excertos da primeira e segunda versão

Excerto da terceira versão - união dos materiais da primeira e segunda

Figura 47 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, compassos 176 ao 189 (união dos materiais das versões anteriores)

No mesmo dia, após o término deste encontro, Danilo enviou o arquivo da obra em formato compatível ao software que normalmente utilizo para que eu pudesse proceder ao acréscimo dos símbolos associados aos movimentos de fole, dinâmicas e timbres para cada secção. Danilo ressalta:

Veja se tem algo a corrigir a respeito do idioma do instrumento e fique à vontade pra inserir já as escritas de uso do fole, etc. (Guanais, D. 2023)



Escolhas tímbricas/registos utilizados

Figura 48 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, escolhas tímbricas (registos)

Devido a particularidades da escrita do acordeão, no que se refere ao sistema utilizado na mão esquerda, movimentos de fole, timbre e notação real de altura. Sugeri ao Danilo colocar uma nota de performance no início para situar o interprete das simbologias na partitura colocadas. Isso vai de encontro a criação atual contemporânea que devido a especificidades de símbolos é necessário um guia para compreensão.

Notas de execução / Performing notes	
	Exact pitch notation (Notação de altura exata)
	B.B. – Free Bass
	B.S.- bellows shake
	N.B. - Natural bellows
	Ricochet in 4
	Ricochet in 3

Figura 49 - Danilo Guanais, Tocata II - Ilumiara, o Castelo reconstruído, nota de execução

No decorrer das sessões, Danilo explica que esta segunda tocata, assim como as outras duas que serão compostas em trabalhos colaborativos futuros, farão parte de

uma obra maior, a *Sinfonia Ilumiara* – uma composição para um conjunto instrumental e orquestral diverso, que se distancia dos padrões da escrita sinfônica tradicional. Em uma das sessões, depois de uma requisição minha, o compositor comentou a obra:

A Tocata II foi pensada como um discurso vigoroso, fragmentado e agressivo, interpelado por dois momentos calmos, que confrontam, pela simetria e sutil e melancólico lirismo, a atmosfera densa e dramática criada no início. Em termos formais, a construção da Tocata parte do que chamo *forma-árvore*, em que os diversos materiais se combinam e se desenvolvem de maneira interrelacionada e livres do comportamento fraseológico-seccional típico dos modelos formais históricos. Não considero uma forma livre, mas, à maneira dos ramos de uma árvore, os materiais primordiais simplesmente ramificam e se nutrem uns dos outros. (Guanais, D. 2022)

O processo colaborativo com o compositor Danilo Guanais demonstrou mais uma vez a importância do diálogo, das trocas de conhecimentos e do respeito mútuo no âmbito da criação artística. A cada encontro e sugestão, momentos de experimentação individual ou com a presença virtual do compositor, houve um amplo aprofundamento a nível de concepção e interpretação da peça. Danilo refere que os trabalhos já realizados colaborativamente com intérpretes de outros instrumentos e outras oportunidades que teve neste âmbito colmataram uma importante lacuna na sua formação como compositor. Mesmo tendo conhecimentos específicos de instrumentos, o compositor refere que isso “não é nem de perto tão forte quanto estar junto a um bom instrumentista, capaz de demonstrar e comentar aspetos idiomáticos do seu instrumento com tempo e generosidade”. Outra vantagem referida pelo compositor diz respeito à escrita idiomática, que pelas suas especificidades, símbolos singulares de registos e movimentos de fole, bem como pela carência destas informações nas escolas de música do Brasil, só se tornaram compreensíveis e possíveis mediante ao nosso trabalho em conjunto. Essa ampla interação profissional também agrega uma terceira vantagem na percepção de Danilo:

Uma terceira vantagem no estabelecimento de uma relação direta do compositor com o intérprete (talvez a mais importante) tem a ver com o aspecto humano dessa relação. São notórios, no caso das experiências que tive neste sentido, o apreço e a dedicação de ambos ao resultado final, que é fruto de uma experiência de cumplicidade e de admiração mútua. Em muitos casos, resultando quase que numa apropriação (no bom sentido...) da obra pelo intérprete, que se vê como parte do processo criativo do compositor. (Guanais, D. 2022)

Neste sentido, percebe-se a somatória dos contributos que caminham nos dois sentidos, do intérprete para o compositor e do compositor para o intérprete. Uma série de benefícios onde os conhecimentos somados, mediados pelo livre diálogo resultaram em um processo colaborativo onde não apenas os que participam ganham, mas também toda cadeia produtiva tanto da área do acordeão como do compositor. Danilo, finaliza ao relatar:

Por fim, essa interação consegue revelar facilmente, ainda que acontecendo de maneira remota neste momento, a intensidade da paixão que este intérprete tem com o seu instrumento, e que espelha muito proximamente a mesma paixão que tenho pelo meu ofício e pelas coisas que nutrem sua chama. E, agora que se aproxima uma das muitas oportunidades que virão para encontros reais (e que, no futuro, provavelmente resultarão em novas criações colaborativas), amplia-se também o aspecto humano dessa interação, já que a distância, ainda que por sobre um oceano, não deixou de evidenciar o talento, a generosidade e a dedicação que percebemos mutuamente. As palavras do intérprete em nossas conversas referem-se ao prazer em tocar essas notas e ajudar-me a entender melhor esse poderoso instrumento e ao desejo de fazer essas obras serem ouvidas. Isso é mais que música para os ouvidos de um compositor, e refletem o mesmo cuidado e dedicação que tive na escrita de cada nota nessas tocatas.

“Ilumiara, o Castelo Reconstruído” é dedicada a Ronison Borba, que me permitiu conhecer, ainda que á distância, a beleza e força expressiva do acordeão conversor, ainda raro em terras Brasileiras. (Guanas, D. 2022)

Todo processo de experimentação individual e de prática interpretativa sobre a obra durante a investigação resultou em mais de noventa horas contabilizadas por meio da aplicação *Practice Time*, durante os meses de fevereiro à maio de 2023.

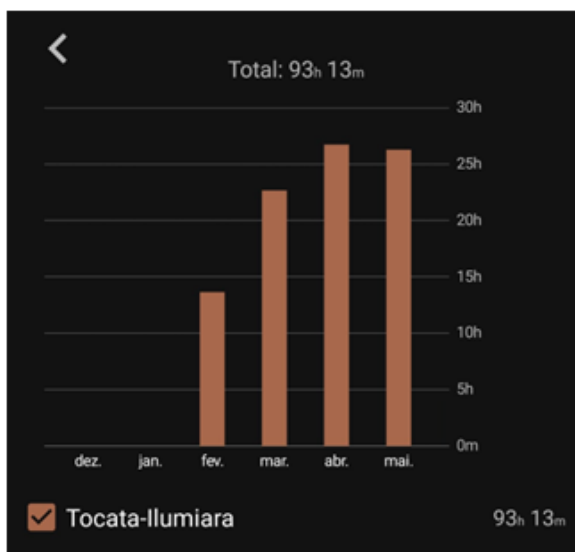


Figura 50 - *Practice Time*, contabilização das horas de prática e experimentação na obra (Tocata - Ilumiara, o Castelo Reconstruído)

4.2.3. Ticiano Rocha

A terceira colaboração entre intérprete-compositor realizada no âmbito desta investigação incluiu o compositor Ticiano Rocha. Natural de João Pessoa, na Paraíba/Brasil, é doutor em composição pela Universidade de Aveiro, estudou composição com Eli-Eri Moura (Brasil) e Virgílio Melo (Portugal). Participou também de Masterclasses com os compositores Manuel Hidalgo e Beat Furrer. O compositor tem obras estreadas em diversos países, como Brasil, Portugal e México, e em festivais como a Bienal de Música Brasileira Contemporânea de Mato Grosso e a Bienal de Música Brasileira Contemporânea no Rio de Janeiro. No âmbito desse último evento, Ticiano apresentou a obra *Digressão de Força*, premiada em 2015 no evento. Suas obras gravadas em CD incluem: *Daedalus* registrada no CD Brassil Interpreta Compositores da Paraíba; *Segunda Dança*, registrada no CD Obras para Violão de Teresinha Prada; e *Vibrações do Ar*, registrada no CD Sopros da Cidade produzido pelo COMPOMUS³⁷. Ticiano Rocha é atualmente chefe do Departamento de Música e coordenador do COMPOMUS UFPB³⁸.

³⁷ Laboratório de composição musical da Universidade Federal da Paraíba.

³⁸ Universidade Federal da Paraíba.



Figura 51 - Compositor Ticiano Rocha

O trabalho de criação artística no âmbito da colaboração com o compositor desenvolveu-se em quatro sessões de laboratório virtual, no período compreendido entre 17 de janeiro de 2023 à 19 de maio do respectivo ano. Cada sessão abordou diferentes aspectos relacionados à elaboração da obra: possibilidades de recursos com base em técnicas estendidas, particularmente efeitos percussivos e glissando não temperado (*pitch bend*), idiomatismo do instrumento, bem como sua notação, experimentações sobre o material desenvolvido e reflexões contínuas atreladas ao processo. A sistematização do processo e sua cronologia de trabalhos assumiu o seguinte aspecto:

1. Envio do email com exemplos de obras escritas originalmente para o acordeão dentro da literatura existente e manuais de notação;
2. Realização da primeira sessão de laboratório virtual, destinada ao esclarecimento de dúvidas relacionadas ao material enviado, especificidades atreladas aos recursos e aspectos idiomáticos do acordeão, e debate sobre a construção da obra;
3. Envio dos primeiros excertos da obra por parte do compositor;
4. Trabalho de experimentação individual do intérprete sobre o material enviado pelo compositor;
5. Envio da gravação audiovisual por parte do intérprete, acompanhada das primeiras impressões e sugestões documentadas na própria gravação e na partitura da composição;
6. Envio das alterações feitas após a primeira sessão de laboratório virtual e novos excertos complementares da obra pelo compositor;

7. Realização da segunda sessão de laboratório virtual, destinada à experimentação de excertos com vista a prováveis alterações baseadas em aspetos idiomáticos do instrumento;
8. Nova gravação da obra, agora em áudio, e incorporando as alterações decorrentes da tarefa anterior;
9. Realização da terceira sessão de laboratório virtual para continuação da experimentação de materiais;
10. Realização da quarta e última sessão de laboratório virtual para revisão do material criado, notação e reflexão geral e debate sobre o processo colaborativo e sua finalização;

De forma similar aos outros processos de colaboração incluídos no presente trabalho, a primeira etapa foi destinada ao envio de uma compilação de partituras, obras, gravações de composições escritas originalmente para o acordeão, de forma a dar a conhecer exemplos da literatura do instrumento e suas possibilidades. Ticiano, após a sua apreciação do material enviado, retornou com uma possível ideia de temática para a composição. Esta ideia estava associada a um sentido de grito, neste caso, de sobrevivência/visibilidade de um sujeito hipotético. Musicalmente, a obra poderia utilizar objetos sonoros próximos ao ruído, caminhar na estética da música contemporânea, e/ou experimental. Em diálogo com o compositor, esclareci que o acordeão pode se valer de possibilidades sonoras que vão desde encontro a exploração tímbrica, amplitudes de dinâmicas, possibilidades de sustentação de notas em tempos prolongados, variação destas notas durante a sua duração com vibratos, glissandos não temperados, à sons percutidos e movimentos de fole - que vão ao encontro das técnicas estendidas associadas ao instrumento.



Figura 52 - Registo da sessão de laboratório virtual com o compositor Ticiano Rocha

No segmento da reflexão conjunta sobre a temática da obra, Ticiano enviou os primeiros excertos para experimentação de *Alarido* - título da obra. Juntamente com o material, o compositor destacou dúvidas com relação a relação a notação principalmente do movimento *bellows shake*, e a possibilidade de execução de frases virtuosísticas na mão esquerda. Posteriormente à leitura inicial dos materiais e a fim de verificar possibilidades de execução ou alteração, gravei um vídeo³⁹ demonstrando ao compositor tal processo de experimentação trazendo também sugestões para sua análise. Nos três primeiros compassos da obra, uma das sugestões que levantei foi a troca de oitavas na sequência de acordes, trazendo maior amplitude de frequências principalmente na região aguda. Ticiano, por sua vez destacou que a ideia seria manter a mesma oitava e explorar os timbres diferentes em cada acorde, ficando assim definida a estratégia a ser implementada.

to Ronison Borba
Alarido
Ticiano Rocha

Exact pitch notation
♩ ≅ 90

Accordion

B.B.

Figura 53 - Ticiano Rocha, *Alarido*, compassos 1 ao 3

Visto que o recurso tímbrico é um dos elementos recorrentes na peça, foram testadas nos excertos a seguir as possibilidades de utilização dos registros na mão esquerda de *duplo grave* (8'+8'), e o registro do *tutti* (8'+8'+2'). O registro *duplo grave* ficou estabelecido para o compasso 6 devido a cor e ambiente propostos juntamente com o movimento de *bellows shake*:

³⁹ Link disponível em <https://youtu.be/af3xyo4NDfI>

6

p

Primeira versão

6

p

bellows shake

Alterações feitas após as sugestões

Figura 54 - Ticiano Rocha, Alarido, compasso 6

De forma diversa ao compasso 6, o facto do segmento posterior ao compasso 8 ser virtuosístico e em região grave corroborou a troca do registo do *duplo grave* pelo *tutti* (8'+8'+2'). Essa troca favoreceu a execução e clareza do texto musical, já que não haveria possibilidade de troca de registo entre o compasso de *bellows shake* e o início das fusas na mão esquerda. Quanto a dúvida levantada por Ticiano sobre os compassos com movimentos rápidos na mão esquerda, todos foram testados quanto a sua exequibilidade e mantiveram-se.

8

pp

mf

11

Figura 55 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 8 ao 12

No compasso 20 destaca-se, com relação a sugestões que fiz ao Ticiano, a utilização do movimento de *ricochet* que, devido a repetição de acordes em tercinas de semicolcheias, se torna uma opção idiomática e contribui ao rigor rítmico.

N.B. Natural bellows
 3 ricochet in 3

Figura 56 - Ticiano Rocha, Alarido, compasso 20

Da mesma forma, pela repetição de acordes nos compassos 22 e 23, sugeri a utilização de um movimento de fole que usufruísse do idiomatismo do instrumento. Neste caso, optamos pelo *bellows shake*, que veio a contribuir pela densidade sonora e com o *crescendo* até o *fortississimo* (*fff*) do compasso a seguir.

Figura 57 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 22 e 23

No compasso 24, uma primeira versão da obra sugeria uma quebra abrupta na dinâmica de *fortississimo* para o *piano*, onde a nota grave Mi2 era sustentada até o acorde do próximo compasso. Neste caso, sugeri que a alteração do registro se fizesse logo após tocar a nota, pois não seria possível trocá-lo simultaneamente ao acorde. Durante a experimentação do material, sugeri aproveitar a nota presa com o registro grave de 8' na mão esquerda e realizar um glissando não temperado (*pitch bend*), onde o aumento da pressão do ar por meio do fole mais o ligeiro liberar do botão faz com o que a nota desça a afinação em intervalos menores do que um semitom, também podendo realizar o efeito de descer a nota e retornar a ela (Draugsvoll & Højsgaard, 2001). Esse efeito de desafinar a nota e voltar a sua frequência foi explorado e mantido no excerto:



Figura 58 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 23 e 24

Este mesmo efeito do glissando não temperado foi incorporado ao compasso 155 pela similaridade do material:

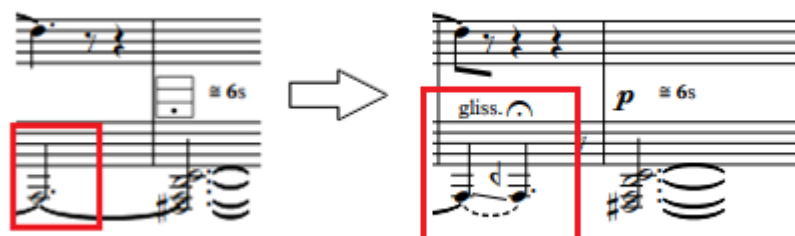


Figura 59 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 156 e 157

Na sessão seguinte, a partir do compasso 27, Ticiano se valeu da possibilidade de sons contínuos que o acordeão é capaz de fazer pela condução do fole e criar um ambiente totalmente conectado, onde apenas uma nota diferente em acordes sucessivos era articulada, criando uma espécie de efeito igual aos órgãos de tubo ao reverberar os acordes.

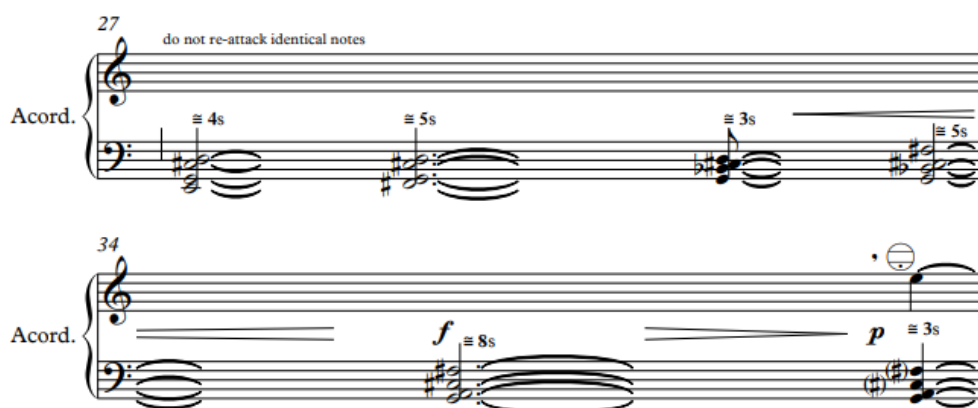


Figura 60 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 27 ao 34

Outro aspecto idiomático do acordeão recorrente na peça em secções seguintes, foi o movimento de *bellows shake*, cujo efeito de tremulo causado pela rápida repetição ao abrir e fechar o fole, contrasta com o material de acordes sustentados anteriormente referidos. Essa técnica é constantemente utilizada na obra juntamente com a exploração de dinâmicas contrastantes.

The image displays three segments of a musical score for accordion. The top segment, starting at measure 41, features a bass clef and a treble clef. The bass line contains a series of chords with a 'bellows shake' instruction above it. The middle segment shows two staves with a 'bellows shake' instruction and dynamic markings of *mf* and *f*. The bottom segment, starting at measure 103, shows a treble clef and a bass clef with a 'bellows shake' instruction and dynamic markings of *ppp* and *f*. Measure numbers 41, 103, and 111 are indicated.

Figura 61 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 41; 72, 73; 83, 84, 85; 103, 104, 105 e 106

A próxima secção a destacar dentro do trabalho de experimentação e colaboração com Ticiano, foi a parte que antecede o final da peça: um excerto virtuosístico que utiliza de um diálogo constante entre as duas mãos direcionando-se a um *accelerando* com um *descrendo* a posteriormente um grande *crescendo*. Neste trecho, sugeri ao compositor (sobretudo no compasso 186) que ao realizar o *decrecendo* pudéssemos utilizar o som/ruído percutido dos botões (*button-noise*), cujo efeito criado gera um elemento associado a técnicas estendidas e constante na literatura de obras vanguardistas para o instrumento.

The image displays five systems of musical notation for an accordion, labeled 'Acord.' on the left. The first system starts at measure 176. The second system begins at measure 178 with a 'rit.' (ritardando) marking and a 'Tempo primo' instruction. The third system starts at measure 180. The fourth system starts at measure 183 and includes a '5' fingering and a 'f' (fortissimo) dynamic marking. The fifth system starts at measure 186 and includes a '9s' fingering, a '5' fingering, and an 'accel.' (accelerando) marking. A red rectangular box highlights a specific passage in the fifth system, with the text 'only key clicks sounds' written above it.

Figura 62 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 176 ao 186

A secção final, tal como citado por Ticiano, é um culminar de toda a energia que a obra gera no seu decorrer. Pela dinâmica de *fortíssimo* e o material de carácter enérgico, sugeri a utilização do registo *master/tutti* nas mãos direita e esquerda para alcançar a densidade sonora proposta, propiciando que o acordeão fosse utilizado em seu máximo recurso de vozes. Nesta secção também se vale do recurso de *bellows shake* encaminhando-se para um longo *decrecendo* até o final da peça.

194 *Tempo primo*

Acord. *ff* *ff*

202 *p* *ff*

209

216 *p* *ff* *bellows shake*

222

Acord.

Figura 63 - Ticiano Rocha, Alarido, compassos 194 ao 228

Devido a utilização de recursos específicos do instrumento, bem como particularidades na escrita com o uso de notação aproximada, foi necessário a elaboração de uma nota de performance a fim de elucidar possíveis dúvidas quanto aos símbolos e gestos pedidos na escrita da composição:

Program note

Alarido is dedicated to the brazilian accordionist Ronison Borba. It acts as a metaphor for the struggle of so many men and women from northeastern Brazil. It also represents the ability of artistic expression of a people even in difficult situations. Many accordion's sonorities are explored in the way of finding its owns battle cries.

Performance notes

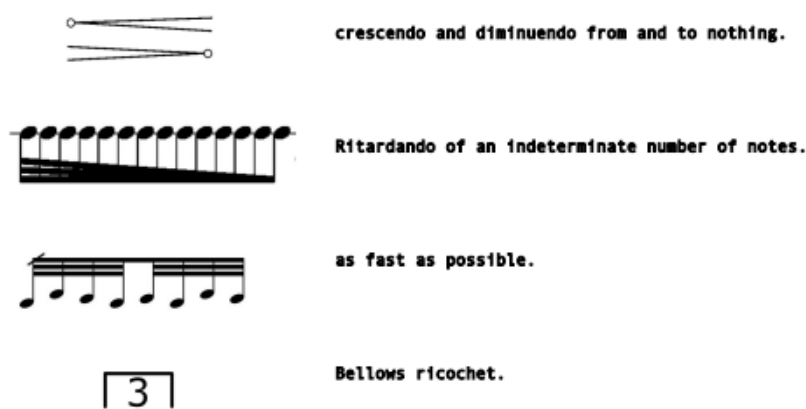


Figura 64 - Ticiano Rocha, *Alarido*, nota de programa e nota de performance

Sobre o resultado da composição, após o processo colaborativo de experimentação, exploração do instrumento no recurso de sonoridades e da procura do ambiente condizente com a poética da peça, Ticiano detalha:

Alarido é uma obra dedicada ao acordeonista Ronison Borba e trata da luta de pessoas invisibilizadas para existir e para efetivamente viver. Na música, seu percurso de embate e expressão atravessa diversos momentos de exploração da sonoridade do acordeon até a liberação final das energias acumuladas ao longo da obra. *Alarido* é construída em torno do modo acústico, também conhecido como modo nordestino (modo III segundo José Siqueira), e

sobre os subgrupos derivados a partir do conceito de notas atrativas, de Edmond Costère, aplicado a este modo. Suas sonoridades buscam as aglomerações de notas que buscam o atrito entre as suas frequências. Sua forma é pensada para se apresentar como um grande crescendo que deságua na melodia que encerra a obra. (Rocha, T. 2023)

De igual forma como ocorrido nas colaborações anteriores, o diálogo e a reflexão tanto individual como em conjunto das ideias trazidas por ambos, testadas e definidas foi o norteador do trabalho. A possibilidade de trabalhar na criação da obra *Alarido*, trazendo ao compositor ideias de exploração do instrumento como os glissandos não temperados, os sons percutidos, foram de encontro a poética e estética composicional de Ticiano. O trabalho com o compositor possibilitou a exploração do instrumento em estética contrastante a dos outros compositores, demonstrando a versatilidade do instrumento. Ticiano, por já ter realizado colaborações anteriores com intérpretes de outros instrumentos, reitera a relevância de práticas em conjunto de compositores-performers na criação de obras, principalmente de instrumentos em que há uma carência de materiais. Segundo Ticiano, essa forma de ação criativa:

Constrói uma sensação de segurança para o compositor mesmo, e talvez, principalmente, na escrita de obras para instrumentações inexploradas pelo autor [...] dada a complexidade de possibilidades desses instrumentos aliada a não tão farta literatura sobre a expressão e técnica dos mesmos. Não só a viabilidade dos gestos e sonoridades musicais imaginadas eram construídas ao longo dos encontros virtuais, mas ainda o aprimoramento das intenções expressivo-musicais.

Sendo assim, o convite para escrever para acordeom solo me remeteu inicialmente ao uso do instrumento no nordeste brasileiro, com toda sua expressividade e flexibilidade, e em paralelo ao aboio, esse canto “a capella” que possui sempre forte origem emocional. Por isso a obra parte desse contexto, juntando o acordeom em si e sua atuação solo, tentando incorporar ainda aboio, sentimento, força e reação. (Rocha, T. 2023)

Todo trabalho de experimentação, aprofundamento, amadurecimento e prática de todo o processo de construção e finalização da obra, bem como de preparação para interpretação foram registados através da aplicação *practice time*, que possibilitou contabilizar durante o mês de janeiro a maio de 2023, setenta e cinco horas e vinte e oito minutos de práticas e experimentações sobre a peça.

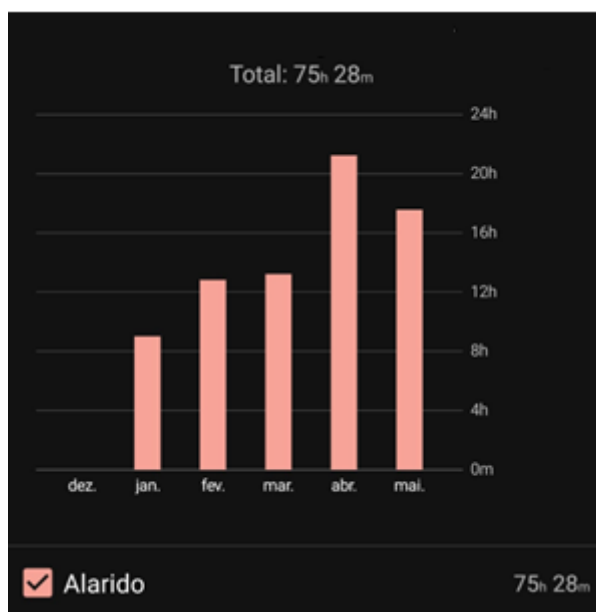


Figura 65 - *Practice Time*, contabilização das horas de prática e experimentação na obra (Alarido)

5. Conclusão

A presente investigação teve como tema central o acordeão na música de concerto no contexto brasileiro. Neste sentido, foram realizadas entrevistas envolvendo 12 compositores, e trabalhos colaborativos com 3 compositores brasileiros de forma a contribuir para criação, disseminação e fomento desse gênero musical no contexto em causa.

Com base no contexto histórico do acordeão desde sua patente no ano de 1829 e sua evolução organológica, nestes quase dois séculos de história, percebe-se a importância resultante da busca pelo aumento de recursos e possibilidades que fez o acordeão chegar ao acordeão convertor atual. Portanto, a sua evolução a partir da segunda metade do século XX, somada a movimentos ocorridos em diversos países, principalmente da Europa, foram fundamentais para inserção do instrumento na música de concerto, bem como para a criação e desenvolvimento de um repertório específico.

Conforme a literatura relacionada, sobretudo fundamentada em autores como Monichon (1985), Gervasoni (1986), Lips (2000), Picchio (2004), Hermosa (2008), Pescada (2014), foi por meio de nomes como do acordeonista Mogens Ellegaard que o acordeão a partir da segunda metade do século XX, desenvolve forte ligação com compositores. A aproximação de Ellegaard aos compositores por meio de encomenda e da colaboração, resultou em uma criação de repertório que possibilitou o instrumento adentrar em salas de concerto, vide ao mesmo ter estreado mais de duzentas obras. Este mesmo movimento à procura da criação de um repertório original para o acordeão, ocorreu em outros países como na Finlândia, Rússia, Polónia, França, Itália, Canadá, Espanha, Portugal, entre outros.

Dessa forma, o acordeão de concerto, atualmente e sobretudo na Europa, encontra-se em processo de consolidação, inserido nos principais conservatórios e universidades, nas grandes e importantes salas de concerto, nas mais diversas formações de música de câmara e em concertos com orquestras. Como foi possível verificar, o aumento significativo de obras a partir da segunda metade do século XX, colocou o instrumento aos olhos e ouvidos do universo da música de concerto.

Entretanto, por meio da pesquisa documental (e) musicológica foi possível averiguar a carência de produção de trabalhos científicos que compreendam o acordeão na música de concerto no contexto brasileiro. Em nenhum dos trabalhos encontrados foi abordada a produção composicional para o instrumento por compositores brasileiros, catálogo ou trabalhos colaborativos entre intérprete-compositor na criação de repertório. Essa lacuna reiterou a relevância de se realizar um trabalho neste âmbito, ainda não trilhado no contexto geográfico em questão.

Com base nos dados obtidos das entrevistas realizadas com 12 compositores/as brasileiros/as de renome na área e em atividade, foi possível verificar latente lacuna

no que tange a produção composicional para o acordeão e causas associadas. Um conglomerado de circunstâncias levantadas, apontaram como principais causas pela falta de repertório a carência de intérpretes especialistas na área em questão do acordeão de concerto no Brasil, bem como a falta de conhecimentos pelos compositores das particularidades do instrumento, assim como seus recursos e possibilidades idiomáticas.

Dentre as ações mediadoras que visam colmatar esta carência da falta de repertório específico para o acordeão no contexto em causa, foram destacados segundo os dados analisados, uma série de iniciativas no contributo da disseminação do acordeão como um instrumento de concerto. Organizadas em três grandes grupos, pôde-se verificar a recorrência de ações ligadas a: 1) circulação: neste aspeto, relacionada a concertos, recitais a solo, música de câmara e concertos com orquestras; 2) meios digitais; 3) festivais, seminários e colóquios para difundir o acordeão neste viés da música de concerto.

Outra ação é a inserção do instrumento no ensino superior e a criação de cursos voltados para performance. Estas ações poderão favorecer não apenas o desenvolvimento técnico interpretativo de novos acordeonistas, como também avanços em investigações científicas que tragam o instrumento neste contexto - para além da aproximação com compositores.

A criação de repertório, fecha o círculo de ações que por meio da aproximação entre acordeonistas e compositores, possibilitará gerar demanda, resultando em encomenda de obras. Este é o pilar central segundo os dados levantados, que por meio de eventos que instigam e fomentem a criação como concursos e festivais ou por trabalhos colaborativos entre intérprete-compositor, resultará na criação e desenvolvimento de obras originais para o instrumento.

A evidente ação de criar repertório a partir de práticas colaborativas, veio a ser o eixo central desta investigação, de forma a colmatar a carência existente comprovada nos dados acima citados. Em vista disso, foram realizados trabalhos colaborativos com três compositores, resultando na criação de cinco obras escritas originalmente para o acordeão: *As Górgonas*, *Toccata* e *Micro-Tangos*, em colaboração com Andersen Viana, *Ilumiara*, *o Castelo Reconstruído*, tocata em colaboração com o compositor Danilo Guanais e *Alarído*, obra em colaboração com o compositor Ticiano Rocha.

Os trabalhos colaborativos realizados nesta investigação, incidiram em implicações de interferência estéticas/sonoras a partir do idiomatismo do instrumento, bem como na utilização de recursos específicos, como no caso da utilização de técnicas estendidas.

Atrelada ao trabalho de colaboração, a utilização da autoetnografia colaborativa, demonstrou-se adequada como processo analítico reflexivo, onde a interlocução de dois agentes, que refletiram no e sobre o processo de criação de uma obra para acordeão, compartilharam mutuamente de suas opiniões, experiências e vivências. Ao analisá-las por meio dos registos obtidos do processo se foi possível verificar os contributos e a pertinência relacionados a esta vertente metodológica.

Salienta-se que onze dos compositores entrevistados se dispuseram a realizar um trabalho colaborativo na criação de uma obra. Entretanto, devido a exequibilidade da investigação em tempo proposto, os demais trabalhos serão desenvolvidos em um futuro próximo. Podendo destacar obras já em fase de desenvolvimento com os compositores Harry Crawl, Dimitri Cervo e Suzi Magalhães.

Com isso, espera-se que esta iniciativa colaborativa entre intérprete-compositor no contexto da presente investigação possa abrir novas perspectivas e possibilidades para a composição no acordeão, bem como o seu desenvolvimento na área da performance - estimulando o diálogo criativo e contribuindo para cadeia produtiva, instigando pesquisas futuras e a continuação do desenvolvimento de repertório para ao acordeão na música de concerto no Brasil.

Referencias bibliográficas

Anderson, L. *Analytic Autoethnography. Journal of Contemporary Ethnography*, v.35, n.4, p.373-395, 2006.

Aparício, L.N. (2014). Postura, dor e percepção de esforço na aprendizagem do acordeão. Dissertação de Mestrado em Ensino da Música. Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte.

Arango, J. J. (2014). Network music: criação e performance musical colaborativa no âmbito das redes de informação, São Paulo.

Assis, P. (2018). *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*, Leuven University Press.

Ávila, F. (2019). Por Dentro do Fole: Narrativas de acordeonistas sobre o acordeon de concerto no Brasil. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Música. Universidade Federal de Santa Maria.

Bakan, D.L. (2014). A song of songs: A/r/tography, autoethnography, and songwriting as music education research, p. 6.

Barrett, M. S. (2014). Collaborative creativity and creative collaboration: Troubling the creative imaginary. In M. S. Barrett (Ed.)

Bartleet, B.L, & Ellis, C. (2009). Music autoethnographies: Making autoethnography sing/Making music personal.

Bastos, E. (2017). Collaboration between Composer and Performer: Four New Commissions from the Studio of Liduino Pitombeira. Tese de doutoramento em música. College of Music – Florida State University.

Bearman, M. (2019). Focus on Methodology: Eliciting rich data: A practical approach to writing semi-structured interview schedules. *Focus on Health Professional Education: A Multi-professional Journal*. Vol. 20, No. 3.

Benetti, A. (2013). Expressividade e performance pianística. Tese de doutorado. Aveiro: Universidade de Aveiro. Disponível em <http://ria.ua.pt/handle/10773/12360>.

Benetti, A. (2017). A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 147-165.

Borba, R. (2013). Ensino do acordeom no Rio Grande do Sul: breve análise de quatro métodos. Monografia (graduação). Universidade Federal de Santa Maria. (Brasil)

Borges, L. (2008). Trajetória estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello. Dissertação de mestrado em música. Universidade de Brasília.

Braga, A. (2006). Técnica etnográfica aplicada à comunicação online: uma discussão metodológica. *UNirevista*, vol. 1, n° 3.

Brown, J. E. (2014). *Using autoethnography to create narratives to understand musical taste and the experience of collaborative music performance*.

Busetto, L. Wick, W. & Gumbinger, C. (2020). How to use and assess qualitative research methods. *Neurol. Res. Pract.* 2, 14. <https://doi.org/10.1186/s42466-020-00059-z>.

Chang, H, Nghunjiri, F. W., & Hernandez, K. (2013) What is collaborative autoethnography? In *Collaborative autoethnography*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, p. 17-36.

Chang, H, Nghunjiri, F. W., & Hernandez, K. (2017), Collaborative Autoethnography as Multivocal, Relational, and Democratic Research: Opportunities, Challenges, and Aspirations. *Autobiography Studies*, v. 32, n.2, p251-254.

Copland, A. (1952). *Music and Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

D. Crispin. & B. Gilmore. (2014). *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. Leuven University Press

DeJonckheere, M. Vaughn, L.M. (2019). Semistructured interviewing in primary care research: a balance of relationship and rigour *Family Medicine and Community Health*. Doi: 10.1136/fmch-2018-000057

Domenici, C. (2010). O intérprete em colaboração com o compositor: Uma pesquisa autoetnográfica. In Proceedings of the XX Congresso da ANPPOM, Florianópolis.

Domenici, C. (2013). It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música UFPEL*.

Draugsvoll, G. & Hojsgaard, E. (2011). *Handbook on Accordion Notation*. Copenhagen: Andreas Borregaard.

Ellis, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. (2011). *Autoethnography: an overview*. *Forum: Qualitative Social Research*, v.12, n.1.

Ericsson, K & Krämpe, R. (1996). Maintaining excellence: Deliberate practice and elite performance in young and older pianists. *Journal of Experimental Psychology: General*, (124(4), 331-359.

Fitch, F. J., & Heyde, N. (2007). 'Recercar': the collaborative process as invention, Twentieth-century music.

Foss, L. (1963). The Changing Composer-Performer Relationship: a Monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*. Vol. 1, n. 2.

Fragoso, S. Recuero, R. Amaral, A. (2011). *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina.

Gervasoni, P. (1986). *L'accordéon Instrument du XX siècle*. Paris, France: Editions Mazo.

Hermosa, G. (2008). *Oposiciones para acordeonistas*. Santander (Spain): Ediciones Nubero.

Hermosa, G. (2012). *Breve Historia del Acordeón*. Editora não encontrada.

Hermosa, G. (2013). *El Acordeón en el Seculo XIX*. Editorial Kattigara.

Jacomucci, C. (2013). Modern Accordion Perspectives, articles and interviews about classical accordion literature, pedagogy and its artistic, professional perspectives; Cava dei Tierreni (Itália)

Jacomucci, C. (2014). Modern Accordion Perspectives, critical selection of accordion works, composed between 1990 and 2010. Ed. Tecnostampa, Loreto (Itália)

Jacomucci, C. (2017). Modern Accordion Perspectives, an international overview of accordion pedagogy. (Itália)

Jacomucci, C. (2018). Modern Accordion Perspectives, expert musicianship selected articles of emerging accordionists. (Itália)

John-Steiner, V. (2000). *Creative collaboration*. New York: Oxford University Press.

Jones, S.H., Adams, T. E. & C. Ellis. (2013). *Handbook of Autoethnography*. Left Coast Press.

Kesteren, E. (2016). The Russian way of playing the accordion: a case study related to the Chambersuite of Vladislav Solotarjow. Royal Conservatory of The Hague.

Lapadat, J. C. (2009). Writing our way into shared understanding: Collaborative autobiographical writing in the qualitative methods class. *Qualitative Inquiry*, 15(6), 955-979. doi:10.1177/1077800409334185

Lapadat, J. C. (2017). Ethics in Autoethnography and Collaborative Autoethnography. *Qualitative Inquiry* 2017, Vol. 23(8) 589-603. <https://doi.org/10.1177/1077800417704>.

Lima, E.A. (2017). O uso da técnica estendida para acordeon como estímulo composicional. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal da Bahia. (Brasil)

Lips, F. (2000). *The Art of Eayan Playing: Technique, Interpretation and Performance of Playing the Accordion Arttstically* : Ed. Ulrich Schmülling.

Llanos, R. Alberdi, I. (2020). *Acordeón Para Compositores*. Antza (Lasarte-Oria).

Lôbo, R. A. (2016). Compositor e Intérprete: reflexões sobre colaboração e processo criativo em Caminho Anacoluto II – quasi-Vanitas de Marcílio Onofre, João Pessoa.

Machado, A. V. (2009). Ensino de acordeom: um estudo a partir da prática docente de dois professores. Monografia (Graduação em Música: Licenciatura) Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. (Brasil)

Marcelino, C. (2017). Convergências e divergências no ensino do acordeão em Portugal. Dissertação de Mestrado em Ensino da Música. Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas.

Marcos, T. (2011). *Metodo de Acordéon*. Editora não encontrada.

Matos, R. M. (2015). A colaboração entre intérprete e compositores através da encomenda e estreia das obras para percussão múltipla Estudo 1, de Carlos Santos e Átimo, de Rubens Fonseca, Belo Horizonte.

McPherson, G. & McCormick, J. (2003) The role of self-efficacy in a musical performance examination: Na exploratory structural equation analysis. *Psychology of Music*, 31(1), 37-51.

Monichon, P. (1971). *L'Accordéon*. Paris: Presses Universitaires de France.

Monichon, P. (1985), *L'Accordéon*. Paris: Van de Velde,

Monichon, P. P. (1958). *Histoire de L'Acordéon*. Paris (France) E.G.F.P.

Oliveira, D. A. (2020). A colaborações entre compositor e intérprete – Concerto para clarineta e orquestra de Magnus Lindberg: abordagens interpretativas, São Paulo.

Oliveira, S. P. (2018). Ansiedade dos alunos na performance instrumental – acordeão: Estratégias e atitudes para a gestão da ansiedade. Dissertação de Mestrado em Ensino da Música. Universidade Católica Portuguesa. Porto.

Palma, F. (2016). A prática e o ensino do acordeão: uma abordagem baseada nos princípios da Técnica Alexander. Dissertação de Mestrado em Ensino da Música. Dissertação de Mestrado em Ensino da Música. Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas.

Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research & evaluation methods* (3rd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.

Pavan, B. C. (2009). O Cravo na Música de Câmara Contemporânea Brasileira. Dissertação de Mestrado em Música – Universidade Federal de Goiás.

Pereira, M. F. (2011). A Contribuição de Camargo Guarnieri para o Repertório Violonístico Brasileiro. Tese de Doutorado em Música. Universidade do Estado de São Paulo.

Persch, A. J. (2006) O ensino particular de acordeom auxiliado por computador: Um estudo de caso utilizando o software Encore. Montenegro: Curso de Graduação em Música - Licenciatura. Fundação Municipal de Artes e Montenegro – FUNDARTE. (Brasil)

Pescada, G. A. D. (2014). O Funcionamento do sistema convertor e a sua influência na música escrita para acordeão. Tese de doutoramento em música e musicologia. Évora: Instituto de Investigação e Formação Avançada.

Picchio, P. (2004). *La fisarmonica da concerto ed il suo repertorio*. Edizioni Brillarelli. Ancona (Itália)

Puglia, E. (2010). O ensino do acordeom na região sudeste do Brasil. Monografia (graduação) Universidade de Ribeirão Preto. UNAERP, Licenciatura plena em música. Ribeirão Preto. (Brasil)

Radicchi, J. M. (2013). A relação entre composição e performance no processo de criação: um estudo sobre a colaboração entre compositores e intérpretes, Minas Gerais.

Randel, D. M. (2003). *Idiomatic in The Harvard Dictionary of Music*. 4. ed. Nova York: Harvard.

Ray, S. (2010). Colaborações compositor-performer no século XXI: Uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In *Proceedings of the XX Congresso da ANPPOM*, Florianópolis.

Ribeiro, G.S. (2016). Puxe o fole sanfoneiro: uma proposta para a construção de acordes complexos no acordeon de 120 baixos. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Estadual de Minas Gerais. (Brasil)

Rugero, L. (2009). A sanfona de 8 baixos na música instrumental brasileira. Ensaio elaborado especialmente para o projeto “Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia”, patrocinado pela Petrobras. (Brasil)

Sachs, C. (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Company, Inc..

Sadie, S. (Ed.). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition). London: Macmillan Publishers Limited.

Schostak, J. (2006). *Interviewing and Representation in Qualitative Research*. Open University Press, Maidenhead.

Scribano, A., De Sena, A. (2009). Construcción de conocimiento en Latinoamérica: algunas reflexiones desde la auto-etnografia como estratégia de investigación. *Cinta Moebio*, v.34, p.1-15.

Silva, A. (2010). O ensino de acordeom no Brasil: uma reflexão sobre seu material didático. (monografia de conclusão de curso). Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP. (Brasil)

Sloboda, J. (1996). The acquisition of musical performance expertise: Deconstructing the “talent” account of individual differences in musical expressivity, In A. K. Ericsson (Ed.), *The road to excellence: The acquisition of expert performance in the arts and sciences, sports, and games* (pp. 107-126). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Smalley, R. (1970). *Some aspects of the changing relationship between composer and performer in contemporary music*. Royal Musical Association.

Smith, J. (2020). *The Dynamics of Composer-Performer Relationships: A Study of Long-Term Creative Collaboration*. Tese de doutoramento em música. Toronto: Faculty of Music – University of Toronto.

Sobral, S. (2017). *A aplicação de processos criativos como complemento pedagógico na construção de competências técnico-performativas no acordeão*. Dissertação de Mestrado em Ensino da Música. Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte.

Sutherland, A. (2015). From Isolation to Collaboration: An Autoethnographic Account. *The Qualitative Report*, 20(10), 1631-1645.

Valente, J. (2014) *O Acordeão de Concerto em Portugal, perceções e expectativas*. AvA Musical Editions. Lisboa.

Vanhecke, B. (2014). A New Path to Music Experimental Exploration and Expression of an Aesthetic Universe. In a D. Crispin and B. Gilmore (Ed). *Artistic Experimentation in Music An Anthology*. (pp. 91 – 104). Leuven University Press.

Williamon, A. (2004). *Musicl excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. New York: Oxford University Press.

Xavier, R. (2018). *As escolas acordeonísticas a partir do documentário ‘O milagre de Santa Luzia’*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal de Uberlândia. (Brasil).

Zanatta, M. A. F. (2004). O acordeão no cenário sócio-político, econômico e sócio-cultural brasileiro. *Emancipação*, 4(1). s/l: s/ed, pp. 201-217.

Anexos

Anexo I - Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.



Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.

O presente estudo “O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor”, surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação acordeão), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para acordeão de concerto no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Desta forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo, e aceito participar no mesmo consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

Lagoa Santa -Minas Gerais/Brasil, 09/03/2023

Nome: ANDERSEN VIANA

Assinatura: _____



Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.

O presente estudo “O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor”, surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação acordeão), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para acordeão de concerto no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Desta forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo, e aceito participar no mesmo consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

Mairiporã, 7 de março de 2023

Nome: André Ricardo Mehmani

Assinatura: 



Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.

O presente estudo “O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor”, surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação acordeão), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registo e disseminação de repertório para acordeão de concerto no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Desta forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo, e aceito participar no mesmo consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim (x) Não ()

Natal, 10 março, 2023

Nome: Caio Menezes Facó

Assinatura: *Caio Menezes Facó*



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.

O presente estudo “O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor”, surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação acordeão), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para acordeão de concerto no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Desta forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo, e aceito participar no mesmo consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

Ponte Alegre (local), 9 / 03 / 23 (data)

Nome: CATARINA DOMENICI

Assinatura: 



Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.

O presente estudo “O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor”, surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação acordeão), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para acordeão de concerto no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Desta forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo, e aceito participar no mesmo consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim (X) Não

Parnamirim (RN) 08/03/2023

Nome: Danilo Cesar Guanais de Oliveira

Assinatura:

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style, over a white background. The signature appears to read 'Danilo Cesar Guanais de Oliveira'.



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.

O presente estudo “O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor”, surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação acordeão), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para acordeão de concerto no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Desta forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo, e aceito participar no mesmo consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

Porto Alegre (local), 8 / 3 / 2023 (data)

Nome: Dimitri Cervo

Assinatura:



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.

O presente estudo “O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor”, surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação acordeão), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para acordeão de concerto no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Desta forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo, e aceito participar no mesmo consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim X Não

Curitiba, 11/03/ 2023

Nome: Harry Lamott Crawl, Jr.

Assinatura:



Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.

O presente estudo “O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor”, surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação acordeão), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para acordeão de concerto no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Desta forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo, e aceito participar no mesmo consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

Paris, 11 / 03 / 2023

Nome: Januibe Tejera

Assinatura:



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.

O presente estudo “O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor”, surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação acordeão), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para acordeão de concerto no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Desta forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo, e aceito participar no mesmo consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

São Paulo 11/03/2023

Nome: Léa Silvia de Carvalho Freire

Assinatura:



Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.

O presente estudo “O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor”, surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação acordeão), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para acordeão de concerto no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Desta forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo, e aceito participar no mesmo consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

São Paulo (local), 17/03/2023 (data)

Nome: SILVIA PIRES DE WCCA

Assinatura:

Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.

O presente estudo “O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor”, surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação acordeão), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registo e disseminação de repertório para acordeão de concerto no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Desta forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo, e aceito participar no mesmo consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

Brasília (local), 08 / 03 / 2023 (data)

Nome: Suzi Magalhães de Araújo

Assinatura: Suzi Araújo



Declaração de consentimento da participação da pesquisa de mestrado.

O presente estudo “O acordeão na música de concerto no Brasil: criação de repertório a partir de práticas colaborativas entre intérprete-compositor”, surge no âmbito do projeto de mestrado em música (habilitação acordeão), a decorrer no Instituto Politécnico de Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas (Portugal).

O estudo tem por objetivo principal contribuir para a criação, registro e disseminação de repertório para acordeão de concerto no contexto brasileiro através de práticas colaborativas entre intérprete-compositor. Desta forma, a realização de entrevistas constitui uma das tarefas metodológicas associadas ao mesmo, pressupondo a participação de compositores com interesse no tema central da investigação.

Declaração

Declaro ter compreendido o propósito e objetivo do estudo, e aceito participar no mesmo consentindo que meu nome seja utilizado na redação do documento final associado.

Sim Não

Mão Paredes (local), 25/02/2023 (data)

Nome: Ticiano Albuquerque de Carvalho Rocha

Assinatura: Ticiano A. Rocha

Anexo II - Entrevistas com os compositores/as brasileiros/as participantes

Como poderia descrever sua relação com o acordeão (caso haja)?

Inclusive eu já me disponibilizo a começar o material que por ventura você possa a ter para desenvolvermos no futuro um trabalho conjunto e resolver essa questão. Eu tenho observado também que alguns compositores, principalmente na Alemanha, eu acompanho os compositores alemães também da atualidade, eles preenchem determinadas lacunas, por exemplo concerto para contrafagote e orquestra, não tem, o cara foi lá e preencheu, concerto para clarineta Piccolo e orquestra, o cara foi lá e preencheu. Essas lacunas todas contemporaneidades, a pós-modernidade digamos assim, os pós-modernos é uma tendência que ocorre nos pós-modernos tendem a cumprir. Você citou no caso da obra e violonista de Villa Lobos, que é tocada no mundo inteiro, em todas as escolas de violão toca Villa Lobos, isso é um padrão porque a obra dele ficou sendo muito estudada, como Léo Brouwer também, agora mais posteriormente, são autores da literatura musical que são obrigatórios. No caso do Acordeão por incrível que pareça, o acordeão sempre esteve presente na minha vida mas eu nunca tive uma tendência a escrever para ele, principalmente porque não tinha ninguém para tocar meu pai, por incrível que pareça tocava o acordeão, eu desenvolvi na década de 90 um projeto chamado música inclusiva, que é a minha tese de doutorado, por crianças da periferia das crianças que eram abandonados pela sociedade na época era instituição era Fundação Bem Estar do Menor, e na década de 80 ninguém falava sobre música inclusiva ainda no Brasil, eu já desenvolvia esse projeto com eles e com muito sucesso. Inclusive o meu pai apareceu um dia levou acordeão para tocar junto conosco, então nós atuamos nesse projeto social na década de 90 com acordeão e quarteto de cordas e o Coral formado pelas crianças, e as crianças cantavam até em francês. Então veio a televisão e filmou, esta fita está em algum lugar, mas não sei nem falar com a televisão. A questão do acordeão sempre me intrigou eu assistir o Chiquinho do Acordeon, quando eu morava no Rio de Janeiro na década de 80, presenciei o Chiquinho do Acordeon tocar um concerto de Radamés Gnatalli, com próprio Radamés regendo a orquestra sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e aquilo ali para mim foi uma coisa fantástica, como instrumento consegue atingir determinadas expressões e a gente não sabe que ele atinge. Para mim ainda é um instrumento digamos misterioso porque ele tem ele tem um teclado, que é o teclado do piano obviamente com uma limitação de extensão, e ele tem uma outra mão curiosa e a gente não sabe direito como funciona os baixos e alguns acordes tradicionais. Então, essa mecânica técnica, quando você não a conhece, você é impedido de desenvolver alguma coisa, a não ser que você tenha uma parceria de um intérprete, e o interprete lhe auxilie nessa escrita idiomática. Isso é um padrão que está acontecendo desde os grandes compositores do século XIX, a assessoria dos violinistas, Joseph Joachim com Brahms, é um dos grandes exemplos, isso se perpetuou porque a escrita idiomática ela é específica. Na década de 90 eu tive uma assessoria com contrabaixista da UFMG, nós elaboramos uma peça e essa peça ganhou um concurso nacional, para contrabaixo piano, posteriormente eu passei essa peça para contrabaixo e orquestra, chama Sonata Orquestral, esta muito bem orquestrada e muito funcional para o contrabaixo. Eu nunca tinha escrito para o Contrabaixo na afinação de fá sustenido, si, mi e lá, que é um

tom acima da escrita tradicional do contrabaixo. Isso eu não sabia também precisei de uma assessoria de um contrabaixista, e a peça ficou muito idiomática, virou um artigo internacional em revistas internacionais na Inglaterra, circulou aí nos Estados Unidos em vários lugares, e agora eu passei essa peça para contrabaixo e orquestra. No caso do Acordeão por exemplo nós temos aí uma lacuna exatamente porque os compositores não tem esse acesso a essa escrita idiomática, e isso aí eu vi o seu disco eu gostaria de ir parabenizar pela ousadia que você teve, nesse caso e você está na vanguarda no Brasil em colocar coisas que nunca foram mostradas antes, acho que você é o primeiro depois do Chiquinho do Acordeon, que eu tive o prazer de ver, mas você já deu um outro enfoque, você trouxe coisas do mundo, hoje a gente tem acesso as coisas que estão fazendo no mundo inteiro, de vários compositores, de vários intérpretes, então a gente tem uma noção mais acurada desse panorama, e eu te digo que me impressionou bastante a capacidade do instrumento, das coisas que ele pode realizar, isso me impressionou bastante e eu já me disponibilizo para nós tentarmos um projeto futuro para desenvolvermos alguma coisa no sentido de estudarmos passo a passo para tentar também colocar alguma coisa no nível Internacional ao qual você está inserido também.

Eu gostaria de ressaltar que Sebastião Viana, a Academia de Música do Brasil não o cita, mas ele foi o revisor assistente de Villa-Lobos por concurso e convidado por Villa-Lobos para revisar essas obras todas, Choros, as Bachianas, tudo isso passou pela mão dele. Ele tem disco gravado com as obras de Villa-Lobos, quando Villa-Lobos estava no leito de morte, tava no hospital e o meu pai Sebastião foi visitá-lo, e Villa-Lobos chegou para ele falou, Viana agora eu vou te lançar por cima, eu vou te lançar com o meu intérprete oficial, em todas as orquestras do mundo, deixa só eu levantar daqui que nós vamos resolver isso, uma semana Villa-Lobos, morre. Essa promessa não pode ser comprida, hoje nós temos uma dissertação sobre Sebastião e temos também uma tese de doutorado do Fernando Pacífico sobre o Sebastião que cobre basicamente todo o trabalho que ele fez com Villa-Lobos e a influência dele na música especificamente da cidade de Belo Horizonte. Ele era um músico prático, ele foi tomado em Belo Horizonte e mudou-se para o Rio de Janeiro, no Rio de Janeiro ele atuou tocando em shows populares, inclusive acompanhando cantoras com o acordeão. Um desses lugares chamava Night and Day, onde Laurindo de Almeida atual também, ele atuou junto com o Laurindo de Almeida nesse período, e quando o Sebastião, atuou conosco foi nessa Fundação Bem Estar do Menor, que na época existia, ele atuou com acordeão, acompanhando o coro de 60 crianças com quarteto de cordas, já a última apresentação dele, foi filmado, mas a gente não sabe onde essa fita esta.

Já compôs para o acordeão? Em caso afirmativo: em que moldes decorreu o trabalho (por exemplo, a nível de recursos, técnicas, e interação com outros agentes – colaboração); caso contrário: qual foi o motivo? Alguma relação com a falta de compreensão sobre o funcionamento do instrumento?

Conhece repertório específico escrito para acordeão? Caso afirmativo: quais são as obras, como as conheceu, e como poderia caracterizar tal produção (a nível nacional e internacional)?

Não, é essa essa questão como eu lhe disse anteriormente, o meu conhecimento do acordeão se resume a esse acompanhamento que foi feito, se resume algumas peças populares as quais eu presenciei na minha infância e adolescência e ao concerto do Radamés que o assisti, inclusive posteriormente eu tive algumas aulas com o Radamés e que me foram bastante uteis, principalmente filosoficamente, direcionada para coisa da música brasileira especificamente, mas eu também tenho uma vertente de uma música mais internacional para ter mais entendido internacionalmente, como é o caso dos quartetos de cordas e outras obras para orquestra também, enfim, muitos trabalho, são 423 trabalhos até o então momento, e por incrível que pareça não tem nenhum trabalho para acordeão porque exatamente falta uma assessoria para desenvolver esse material.

Caso já tenha tido alguma interação com performers acordeonistas, como descreveria a experiência, os resultados obtidos, e o impacto no âmbito da sua produção?

Não, eu nunca tive essa oportunidade, acho que aqui em Minas não tem também o curso de graduação de acordeão. Por exemplo, agora eu terminei uma peça que é híbrida, chamada Circulus, desde 86 eu comecei a estruturar uma música que sai de uma formação para outra e eu chamo de hibridismo só que desenvolvi isso, não é uma coisa nova, é uma coisa que J.S. Bach e os outros barrocos todos faziam, porque a música do barroco não era especificamente para um determinado instrumento elas eram portáteis para vários instrumentos, não é uma ideia nova mas eu desenvolvi isso ao expoente, ou seja, traçando uma teia onde essas obras todas elas se comunicam e várias delas se comunicam desde a década de 80, então são 40 anos que essas coisas estão todos caminhadas que eu posso tirar não só o movimento, transcrever os movimentos inteiros para outra obra e estruturar outra obra através de movimentos inteiros mas principalmente utilizar células, motivos e temas específicos de uma coisa em desenvolvimento de outra. Já são 40 anos que eu desenvolvo esse projeto do hibridismo e exatamente isso aí agora eu desenvolvi os círculos que é uma peça para orquestra de bandolins a qual eu também nunca tinha escrito também, isso foi nos Estados Unidos eu desenvolvi esse material, como aqui não tem orquestra de bandolins, a Academia não me deu essa essa essa formação dessa orquestra de bandolim, então eu escrevi basicamente as coisas teóricas, o presidente da associação foi me dando as dicas, eu fui rescrevendo e depois reenviando até ser filmado e

gravado. Até hoje me gera algumas dúvidas os instrumentos, como a mandola por exemplo que é um instrumento uma quinta justa inferior do bandolim, têm algumas transposições envolvidas e outros instrumentos da orquestra de bandolins então muita coisa me escapou teoricamente, mas parece que a coisa que eu sou tanto que eu vou receber aí um pequeno cache para esse trabalho.

Quais os desafios que considera que existam no âmbito da composição para acordeão?

Eu acho que a primeira coisa realmente é a divulgação do instrumento como instrumento de concerto. No meu artigo de violão que eu escrevi, o único que eu tenho dedicado ao violão, que é a escrita para violão por compositor e arranjador irmãos violonistas que é exatamente mesmo caso, eu especifico que o violão no final do século XIX e início do século XX ele não era o instrumento que era levado a sério pelos compositores. Era considerado como um instrumento boêmio, um instrumento que se tocava na noite, estava nas festas, não era um instrumento que poderia ser utilizado como instrumento sério, para desenvolvimento de sonatas, grandes suítes, grandes peças de concerto, que atrair atenção do ouvinte para que ele pague-se um bilhete, entrasse num teatro e escutasse um concerto de violão. Eu acho que é a mesma coisa acontece com o acordeão no Brasil, no caso o acordeão ainda é considerado um instrumento de peças populares é principalmente do sul onde tem grande aceitação e nas festas e ritmos populares, específicos da região do sul do Brasil mas também nas festas do interior de Minas Gerais onde ele está presente e sempre na festa junina, no Nordeste também. Isso o caracterizou como instrumento especificamente popular e não um instrumento de concerto, eu vejo que é o mesmo fato que aconteceu com o violão e nesse caso eu já te parableno pela sua iniciativa, que aí você já está tentando movimentar o acordeão para o outro patamar, eu acho que isso é importante do Brasil seguir também algumas tendências mundiais, as quais você está nos trazendo, eu já lhe parableno, parableno a sua instituição, a instituição que esta apoiando o seu trabalho, e que nós possamos caminhar juntos para desenvolvermos mais o acordeão para música de concerto e que nós tenhamos outras peças, enfim coisas que aconteçam.

Como difere e como você vê a abordagem à composição para um instrumento ao qual não domina?

Essa abordagem eu também já tive uma experiência muito frutífera, foi com o professor da UFMG, de descrever é uma peça para o instrumento que eu conhecia, obviamente desde criança que era o contrabaixo, mas não o contrabaixo solista, aquele contrabaixo especificamente na afinação uma segunda maior superior, esse contrabaixo eu nunca tinha tido a experiência, é como se fosse outro instrumento. Então foi trabalhado com o instrumentista a partir de análises de outros trabalhos, eu

estruturava algumas sketches e essas elas eram enviadas, retornadas, eu corrigia, enviava de novo, um trabalho como esse, dura acerca de 3 meses, 90 dias para ser concluído, de 3 a 6 meses para ser concluído. Essa parceria como eu lhe dei exemplo de Joachim e Brahms no século XIX, isso vem acontecendo junto aos compositores que não tocam determinados instrumentos, por eles não tocar instrumento, ele necessita de uma parceria para desenvolver obras para instrumentos que eles não dominam e que eles têm pouco conhecimento e que não tem material para isso tudo nos manuais de orquestração e instrumentação. Guerra Peixe por exemplo pegava sempre assessoria com violonistas para as peças que ele escreveu para violão, o Radamés a mesma coisa com o Rafael Rabelo, então existe sempre uma parceria entre o compositor e instrumentista específico para fornecer informações e material básicos para que o compositor possa utilizar isto em novas obras, mas que sejam obras idiomáticas e que estejam tocadas por vários outros performers.

Não sendo acordeonista, como seria a sua abordagem com relação a aspetos idiomáticos do acordeão, técnicas estendidas, efeitos, timbres, e mecânica do instrumento?

Primeiro existe um trabalho de reconhecimento do instrumento, no caso por exemplo que eu cito da obra *Circulos*, que escrevi para orquestra de bandolins, eu não tive nem oportunidade disso, porque nem virtualmente foi feito, então eu fiz um trabalho todo teórico, no caso de *Circulos* para orquestra de bandolins que não é o ideal. Ideal realmente é a primeira análise do material e já foi produzido pelo menos alguma expressiva desse material, a questão é que inclui as essas técnicas estendidas ou não, dependendo do que for estruturado para o instrumento a partir desse material gera-se o novo material e esse novo material é apresentado ao interprete, o interprete sugere mudanças, sugere inclusões de coisas e novas coisas, é reescrito, e esse processo é feito até a finalização da obra em excelência. É um processo que eu estou vivenciado agora com as micropeças para violão solo, eu fiz 14 peças para violão solo. O violão é um outro instrumento também que é muito específico que se você não tiver assessoria de violonista, você não sendo violonista, é impossível você escrever. Então, eu estou terminando as micropeça peças para violão solo com essa parceria e através desse meio de comunicação que é o celular isso se tornou bastante fácil inclusive, eu mando o material ele analisa, reescreve o material me manda de volta, discuto com ele, reescrevo no software, mando a fotografia através do WhatsApp, ele recebe, da ok ou não, faz alguma sugestão, eu reescrevo, mando outra vez e aí nós temos a obra finalizada.

Enquanto compõe, existe alguma sobreposição entre música ou instrumento específico durante o processo criativo – como descreveria tal processo?

Olha só vários processos, na verdade você não tem um processo, você tem vários e você tem como escolher esse processo, depende muito do material a ser utilizado, se for utilizado a partir da tábula rasa, ou seja, da folha em branco é um tipo de processo, se ele for utilizado a partir do hibridismo que eu utilizo por exemplo é outro processo, mas qualquer maneira ele vai ser trabalhado através mesmo da análise e escuta de outros trabalhos. Você analisa outros trabalhos, analisa outras possibilidades, escuta outros trabalhos, ver o vídeo, hoje nós podemos assistir o vídeo tranquilamente, na minha época quando eu comecei a escrever foi na década de 70, nós não tínhamos essa possibilidade de ver vídeos, eram inacessíveis, tudo hoje é muito mais fácil e por esse motivo, por essa razão eu acredito que não possa se tornar um instrumento, mas há necessidade dos compositores brasileiros por exemplo tomar em contacto com determinados trabalhos como seu por exemplo, para que isso seja difundido, nesse particular eu te dou já uma dica que é a partir do momento que você tenha terminado o seu trabalho acadêmico você o transforme em livro e coloque em uma editora para distribuição nacional e internacional, acho que é a primeira a primeira providência você vai ter que fazer depois de finalizar o seu trabalho é publicar seu trabalho através de uma editora, como eu fiz com a sonata para contrabaixo piano, de minha autoria, o professor Marcelo Cunha fez o trabalho de dissertação são sobre a Sonata e nós transformamos em um livro, aprovamos um do projeto de lei de incentivo e contratamos uma editora, a editora agora se encarrega de distribuir isso nacionalmente e internacionalmente nos meios físicos e digitais para que isso possa chegar para as outras pessoas, chegar também as academias, enfim já te dou uma sugestão, já vai pensando como você futuramente vai publicar esse trabalho e divulgar esse trabalho para os outros compositores e para o meio musical de uma maneira geral.

Qual a sua concepção sobre um processo de composição em colaboração?

Eu acho fundamental no processo de escrita idiomática a participação do especialista no instrumento, não há como compará-lo não especializa, o que eu chamo de amador, diletante na escrita do instrumento. Eu me deparei agora concurso teve em Portugal, o segundo concurso internacional de obras para violão em Portugal, um dos júris era Léo Brouwer que selecionou as obras, e o primeiro lugar foi exatamente um polonês, esse compositor polonês ele é muito específico, então andei estudando a obra dele, era a obra mais sofisticada do que a própria Brouwer, depois estudei mais um pouco e vi que ele especificamente compõe para violão a dezenas de anos, é um compositor especificamente para o violão, isso aí traz um grande dilema, se o compositor não conhece o instrumento profundamente, não toca o instrumento, ele não vai conseguir uma escrita idiomática, a não ser que ele tenha uma excelente assessoria com um violonista, mesmo assim algumas lacunas com certeza vão estar presente, não vão ser preenchidas, não tem como, isso é praticamente impossível de fazer um trabalho assim que seja como um violinista por exemplo, tocaria e o escreveria. Eu estou falando especificamente no caso do violão, mas serve para todos os instrumentos e acordeão. Então a parceria com nosso caso com acordeão ela é

fundamental como eu disse antes a partir do momento de análise, e análise não só do material, das partituras escritas, mas material tocado e vídeos e outras possibilidades para desenvolvimento aí novas obras idiomáticas. A parceria do intérprete é fundamental, eu já fiz isso três vezes, em três situações distintas, uma quarta com Roberto Correia que é ele performer de viola caipira na chamada que é muito específica, não é o violão e a viola, inclusive ele é professor de viola na UNB que tem essa possibilidade. Nós ficamos e ficamos a desenvolver um concerto mais eu acho que isso nunca se concretizou, na verdade eu tinha conversado com Renato Andrade para fazer um concerto para ele o Renato Andrade, mas ele pegou a ideia assim, mas não conversar muito comigo. Enfim esse projeto ficou na gaveta do concerto para viola caipira e eu desenvolvi outros projetos com a Eva, guitarrista grega, Luis Guibson em Minas Gerais, o Michael Pancrácio que foi meu aluno na Fundação Clóvis Salgado, e agora o Vagner Ferreira que estamos trabalhando nas micro peças e com Falsto Boren, foi professor da UFBM nós desenvolvemos a sonata para contrabaixo e piano com qual eu ganhei o concurso nacional de composição para contrabaixo piano, e eu passei agora recentemente essa sonata para contrabaixo e orquestra. Então os trabalhos idiomáticos que estão sendo feito com os intérpretes, eu só tenho a agradecer os intérpretes a disponibilidade deles, interesse também, acho que uma parceria profícua, e isso pode render bons frutos e principalmente como você está pleiteando abrir novas janelas para que futuro nós tenhamos outras obras e que abra as janelas também dos outros países para essa nova música do Brasil.

Já participou em algum trabalho de composição envolvendo colaboração com performers? Caso afirmativo, como descreveria o processo, quais as dificuldades e benefícios que poderia salientar?

As dificuldades maiores é exatamente compreender a mecânica idiomática do instrumento na sua totalidade, a partir do momento que se compreenda a mecânica, a técnica da escrita idiomática do instrumento aí você abre uma janela e realmente pode se desenvolver trabalhos idiomáticos nessa linha e com resultados práticos. Antes da década de 90 e eu não me liguei a isso não, na verdade eu estava no processo ainda de aprendizado, desenvolvimento e de que tentar experimentar, a experimentação eu faço até hoje é isso é alguma coisa comum no meu trabalho, mas estava bem no início de experimentar linguagens também, então experimentei muita linguagem na música popular brasileira, do jazz, da música experimental, liguei essa linguagem em um projeto só, a suíte floral por exemplo para orquestra de câmara que foi gravado em Moscou em 2007, nós Gravamos essa suíte em Moscou, mas ela também do projeto da década de 80. Então esse período da década de 70 e 80 eu não me preocupava com a linguagem específica de instrumento apesar de dominar vários instrumentos e já escrever idiomáticamente para o instrumento eu não tinha a mentalidade, a concepção de pensar o instrumento idiomáticamente. Isso só aconteceu na década de 90, a 30 anos atrás então a partir de 30 anos atrás eu comecei a pensar sobre isso e cada vez mais

agora eu penso idiomáticamente, e tudo o que escrevo realmente agora é idiomático para qualquer instrumento que seja.

Que impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para um instrumento o qual você não tem domínio?

A partir do momento que você não tem o domínio, mas tem a assessoria específica, técnica e essa obra tem a escrita idiomática, eu acho que pode resultar em trabalhos interessante sim, eu acho que pode acontecer alguma coisa nova, eu gostaria de citar também em grandes parcerias do passado como Mussorgsky e Ravel, que se não fosse a peça de Mussorgsky, nem a orquestração de Ravel nós não teríamos ‘Os Quadros de Exposição’, que é um ícone instrumentação e da orquestração mundial, só a partir da orquestração de Ravel é que os pianistas tomaram conhecimento realmente da obra de piano e começar executa-la. Existem vários fatores que podem levar a execução de uma obra ainda não tocada, ainda não gravada ou ainda não criado ainda para o instrumento, são vários fatores e eles são todos concomitantes, mas o importante mesmo como nós temos exemplo na literatura universal é de uma escrita específica para os instrumentos ao qual de destina.

Que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro – por exemplo, a nível de repertório, concertos, pedagogia e ensino do instrumento?

Como você está na universidade isso está partindo da universidade, eu acho importante a utilização de todo esse arcabouço teórico e prático, criação de seminários, criação de festivais, colóquios virtuais ou presenciais em relação ao instrumento. E a sua proposta eu acho importante ter iniciado na universidade através dos mecanismos e ferramentas que a universidade pode proporcionar a fim de que chegue aos compositores, pois como não estão na universidade porque já cursaram a universidade, já passaram do nível de estudante, mas outros estudantes também na própria universidade podem-se tomar contato com esse conhecimento que você está estruturando, e começar a desenvolver algo a partir de isso. É importante também chegamos compositores mais profissionais e o resultado pode ser mais profissional mesmo, os compositores profissionais já tem uma determinada metodologia para desenvolvimento das obras e isso o jovem ainda não tem e é a grande vantagem exatamente dos profissionais altamente o tempo que eles passaram escrevendo para os outros instrumentos, isso aí reflete também na composição. O Luciano Berio é um grande exemplo de estou falando.

Como eu fiz a minha pesquisa para o meu primeiro artigo para violão, detetei o mesmo processo que você está tendo para acordeão, é o mesmo processo, a história é fantástica porque tudo que acontece no passado ela se repete no presente e no futuro

também de uma certa forma diferenciada, mas a história parece que é sempre a mesma. Nós estamos vivendo isso também na polícia no Brasil, as coisas do passado ela se voltam, a questão política não é só no Brasil em outros países também nós estamos vivendo agora o retorno aí à direita da direita extrema-direita está em alguns países como a Itália agora acaba de ser verdadeira graças a Deus que eu não fiquei na Itália não vivo na Itália para ver essa tristeza que vai acontecer nesse país, mas não só política mas também outras coisas são concomitantes da história muito ampla e no caso nosso específico da história da música ela também repete esse padrão. História da música e história da arte repete esse padrão, as coisas que estão no passado, esses ciclos eles se repetem no presente e no futuro, de forma diferenciada é claro, mas sobre certos aspectos elas são recorrentes, importante que a gente conheça bem a história e as coisas do passado para que a gente tenha uma noção do que fazer de diferente. Uma mesma obra tocada em um outro instrumento, uma peça de piano passada para orquestra ela toma outra dimensão, ela não é mais a peça de piano, ela é uma peça para orquestra ela teve a sua origem na peça de piano, mas ela não é mais uma peça de piano ela é outra obra, então todo esse arcabouço tem muito conhecimento e muita reflexão sobre. Porque tudo o que foi feito no passado ela vai se repetindo, no caso do violão eu vejo no caso do Acordeão a mesma a mesma dificuldade que o violão teve no final do século XIX início do século X em ser tomado como instrumento de concerto, acho que o Radamés foi o precursor aí, não sei se tem outros compositores brasileiros que escreveram para acordeão de concerto, mas eu acho que o Radamés está estava na frente apesar da linguagem do Radamés ser bastante tradicionalista, bastante harmônica e popular como ele exprimia com a música brasileira mais popular, por ele ter trabalhado como arranjador em rádio, todo esse metie que ele viveu. Então assim o Radamés trouxe isso, eu particularmente fiquei fascinado com as possibilidades técnicas do instrumento e conversei com Chiquinho do Acordeon na época, eu sei que eu nunca vi o acordeão tocar tanto, aí ele respondeu modestamente respondeu para mim, eu também nunca vi. O Radamés trouxe essa possibilidade, isso abre portas para os outros compositores, eu acho que é muito isso, essa lição da história a gente tem que ir tomando e tem que aprendendo e desenvolvendo as coisas novas e que possa para os intérpretes e finalmente para público. A verdade aqui nós estamos fazendo trabalho de bastidor com apoio da universidade isso é fundamental e importante, agora espero que o Brasil volte a esses investimentos a partir de amanhã que o Brasil continue investido. Você gravou um disco com expoentes da contemporaneidade para o instrumento e o Brasil não supriu essa lacuna, então tem uma razão, e a razão é especificamente em investimento do Estado na educação e na cultura que não foram feitos e eu acho que o seu trabalho vai abrir uma nova dimensão para que o acordeão também como o violão no século passado seja resolvido neste século XXI.

Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para acordeão?

Tenho sim.

Como poderia descrever sua relação com o acordeão (caso haja)?

Eu tenho uma relação bastante profunda, íntima e antiga com o acordeão porque eu sou filho de uma acordeonista, a minha mãe Cacilda Mehmari sempre tocou acordeão em casa, é o instrumento de formação dela que no interior de São Paulo, ela nasceu em 1947, em uma família humilde do interior paulista, a família conseguiu na época comprar um acordeão para ela, que era um instrumento bastante popular na década de 50 e 60, como sabemos, tinha até grandes fabricas no Brasil, no Rio Grande do Sul como a Todeschini. Ela então estudou acordeão e chegou até a lecionar acordeão muito nova no interior na cidade Ibirá/São Paulo. Então já nasci ouvindo acordeão, quando a minha mãe soube que estava grávida de mim, meu pai a presenteou com um piano, então eu nasci o piano e o acordeão em casa, que são dois instrumentos que eu tenho profunda relação, inclusive eu toco um pouco de acordeão, dentro das minhas linguagens, claro, admiro muito o instrumento inserido dentro da música brasileira também como um verdadeiro norte para nossa identidade cultural, do sul ao nordeste, com seus sotaques, com as suas importâncias indissociáveis da cultura brasileira. Então, sim eu tenho uma relação bastante profunda e importante com o instrumento.

Já compôs para o acordeão? Em caso afirmativo: em que moldes decorreu o trabalho (por exemplo, a nível de recursos, técnicas, e interação com outros agentes – colaboração); caso contrário: qual foi o motivo? Alguma relação com a falta de compreensão sobre o funcionamento do instrumento?

A minha primeira peça, que é a mais importante para acordeão no meu repertório se chama *Strambotti*, é uma peça para clarinete, acordeão e cordas, eu acho que ela pode ser tocada tanto no acordeão stradella, como no acordeão baixo solto. O acordeonista que estreou a obra aqui no Brasil foi o Christian Riganelli, que é um italiano que toca o acordeão botão (cromático) e baixo solto e a peça funcionou muito bem, mas acredito que ela também seja possível tocar no acordeão stradella/tradicional, porque a forma como foi escrita não limita a sua técnica, eu escrevi uma parte de mão esquerda que seja transponível e possível para os dois sistemas, como modos diferentes de se abordar, penso que o interprete possa fazer adaptações dentro do código e adaptar melhor ao seu sistema, tem um e outro momento que eu coloco, a notação de maior ou menor no acorde como no stradella, isso quando existe essa estrutural cordal triádica na mão esquerda e outros modos eu tenho mais os baixos soltos mesmo, linha de baixos que podem ser tocada em ambos os sistemas, a mão direita funciona tanto com sistema teclado e botões, não tem problema. Essa peça foi tocada muitas vezes na Europa e nos Estados Unidos também, principalmente pelo clarinetista italiano Gabriele Mirabassi, que estreou a peça aqui em São Paulo. Essa peça também já foi tocada por outros acordeonistas, essa peça já rodou um pouco, ela já tem uma história, eu acredito que cada acordeonista também deva ter adaptado a escrita para o seu sistema. Tenho também composta uma Sonata para acordeão, essa sonata me foi encomendada pelo acordeonista italiano Mirco

Patarini, se não me engano é o presidente da Scandalli, uma marca de acordeão bastante difundida e popular no Brasil. Eu até tenho uma super VI que inclusive foi o pagamento da Sonata, então eu tenho uma belíssima Super VI com baixos stradella aqui, ela foi customizada para mim, com um registro na mão esquerda sem a oitava, ou seja, o registro do baixo puro, até o mi do contraabaixo. Essa sonata foi escrita para ele, é toda inspirada no universo do escritor João Guimarães Rosa, livremente inspirada, no escritor brasileiro. Ela foi escrita para o Mirco, acredito que foi estreada, mas não tenho registro, não cheguei a passar a outros acordeonistas porque não me foi pedido, acho que aqui no Brasil não existe essa tradição da música notada para acordeão, então que eu saiba no Brasil ela nunca foi tocada.

Conhece repertório específico escrito para acordeão? Caso afirmativo: quais são as obras, como as conheceu, e como poderia caracterizar tal produção (a nível nacional e internacional)?

Conheço alguma coisa, conheço alguns acordeonistas que tocam esse repertório de concerto, transcrições belíssimas de sonatas de Scarlatti, dos três movimentos de Petrushka, tenho um repertório bastante interessante, principalmente os acordeonistas que tocam o acordeão a botão, eu vejo que é um repertório bastante interessante, mas eu não sou um especialista, eu realmente conheço, um pouco superficialmente, eu tenho alguns discos que sempre escudo de acordeão e acho sempre interessante a forma como se aborda o instrumento, as minhas referências são mais fortes dentro da música “popular”, porque eu acho que há acordeonistas brasileiros como o Toninho Ferragutti, por exemplo que tem um refinamento no modo de tocar o acordeão que é uma música para ser ouvida com toda atenção.

Caso já tenha tido alguma interação com performers acordeonistas, como descreveria a experiência, os resultados obtidos, e o impacto no âmbito da sua produção?

A experiência é muito boa, eu tive uma ótima relação com o Christian Riganelli que foi o acordeonista que estreou o *Strambotti*, que eu me lembro nós fizemos algumas pequenas acomodações, porque a música que eu tinha escrito inicialmente para acordeão a piano, e depois ele fez algumas acomodações para botão, algumas coisas ficaram mais fáceis e outras difíceis, então ele teve que reverter alguma coisa para o idioma, mas foi uma peça muito bem aceita pelo público e pelos músicos, é uma peça que dialoga com as estações de Vivaldi, foi uma encomenda de um festival de instrumentos italianos aqui em São Paulo, eu fiz uma ponte da cultura italiana com a brasileira, então tem por exemplo temas de Vila Lobos dialogando com Vivaldi, para mim isso foi um prato cheio porque eu gosto muito de trabalhar esses pontos estilísticos.

Você tem conhecimento do acordeão por suas especificidades (escrita, técnicas e recursos atrelados? Caso tenha estudado o instrumento, como foi a experiência com relação a instrumentos, repertório, técnicas, recursos, compositores e métodos associados?

Na Sonata não houve uma colaboração, eu fiz com os meus recursos técnicos, da forma como eu entendia o instrumento, cheguei até gravar eu mesmo alguns trechos dela no acordeão que eu tinha, é uma peça específica que não teve o aporte do intérprete, outras tantas que eu escrevi para outros instrumentos, sim. Agora escrevi um quinteto de fagote, então tenho até o fagote aqui no lado, porque eu realmente me interessei pelo instrumento e para escrever bem para cada instrumento, mas realmente a minha experiência com o acordeão clássico e todo notado, foi bastante restrita nesse aspecto, eu até acho que é um território que eu gostaria de explorar. É uma peça que eu diria que não é nem cem por cento idiomática acordeonística e nem totalmente transposta do universo pianístico, eu tenho algum conhecimento do acordeão stradella, com os baixos tradicionais que é o que eu tinha em casa desde a infância, entendo um pouco da mecânica do instrumento, na mão direita também, não é uma peça virtuosística, ela explora mais a questão timbrística, então na minha notação é bem específico o que eu quero em termos de registros e combinação de registros, porque isso é algo que eu acho fascinante no acordeão, pensar na cor do som, para mim escrever para o acordeão com registro, por exemplo de órgão que é aquele do 16' e 4', é bem diferente de escrever para um registro de clarinete ou um registro que você tem o tutti do acordeão, então para mim o pensamento acordeonista é muito orquestral, de alguma maneira e eu gosto demais disso. Meu foco composicional não utiliza de técnicas estendidas, minha escrita essencialmente lança mão de técnicas tradicionais, muitas vezes, harmônicas, tonais, medulantes, eu tenho um conhecimento grande sobre o instrumental, tenho cerca de 30 instrumentos de cordas, sopros, percussão, meu pensamento musical não passa muito pelas técnicas estendidas por uma questão de preferência pessoal, de instinto composicional, de modo que para o acordeão também não passou por aí, a única coisa que eu uso é o som do ar percorrendo o fole na Sonata, mas é algo tão inerente ao instrumento que eu nem chamo de técnica estendida, porque sem esse som não se faz som no acordeão, isso é algo que minha mãe sempre me ensinou desde a infância, eu via minha mãe tocando. Ela narra um dia que ela tava tocando acordeão, e eu criança, comecei a achar bonito aquele fole, e ela fazia muito esse som para voltar o fole rapidamente e aquilo sempre foi um som que me fascinou, um som que remete ao vento da natureza, e eu sou muito ligado a natureza. Eu sou essencialmente autodidata no acordeão, eu via minha mãe tocar mas eu tive um hiato na minha vida quando vim para São Paulo e depois tive acesso ao acordeão novamente para gravar até em discos meus, como por exemplo no CD "De Árvores e Valsas" eu uso o acordeão como um colorido sonoro, principalmente a mão direita, como um instrumento melódico ou um instrumento rítmico, fazendo acompanhamentos e padrões rítmicos, mas meu conhecimento é essencialmente

intuitivo, não tive orientação, mas o instrumento stradella é intuitivo na forma como se organiza os baixos, tive algumas dificuldades com a mão esquerda porque é um pensamento diferente do teclado, mas depois de algum estudo consegui ter alguma fluência.

Quais os desafios que considera que existam no âmbito da composição para acordeão?

No meu caso, os desafios seriam escrever algo mais idiomático principalmente para mão esquerda e trazer as linguagens todas que confluem para o acordeão numa linguagem de concerto, que não seja algo puramente espelho Europeu, mas também tenha essa carga, essa informação. Por exemplo, contraponto no acordeão é uma coisa que eu tenho dificuldade, como organizar um contraponto entre as duas mãos. Eu fico fascinado quando vejo alguém tocar uma fuga de Bach no acordeão por exemplo, eu acho incrível, mas eu não saberia escrever idiomáticamente uma música essencialmente contrapontística porque o acordeão dentro da música brasileira ele é um instrumento mais harmônico, o pensamento é mais vertical, até a própria organização dos baixos stradella com os acordes e forma como se faz a mão direita deixa o pensamento mais harmônico/vertical e para mim seria um desafio pensar no instrumento mais horizontalmente.

Como difere e como você vê a abordagem à composição para um instrumento ao qual não domina?

Sempre que eu recebo uma nova encomenda eu me aprofundo muito para o instrumento ao qual eu estou escrevendo e isso não seria diferente para o acordeão, eu tenho um conhecimento de base que não é de especialista, mas eu faria uma pesquisa aprimorada para escrever para o instrumento, como fiz recentemente para uma encomenda para marimba e vibrafone que culminou até com a compra de uma marimba sinfônica, então eu trabalhei em proximidade dos percussionistas da filarmônica de Minas Gerais, e escrevi antes de ter a marimba, depois de conversas com eles e um workshop longo como fizemos, aprendi muito do instrumento e coisas que para mim eram fáceis de se executar eu descobri que não eram porque eu literalmente coloquei a mão na massa, eu tive um contato muito prático, sempre aprendi musica de uma forma mais pratica do que nos livros, tanto para escrever para cordas, eu toco violino, viola, para mim a grande escola é justamente ter a mão na massa, ter o instrumento próximo para fazer as minhas pesquisas e as minhas procuras.

Não sendo acordeonista, como seria a sua abordagem com relação a aspectos idiomáticos do acordeão, técnicas estendidas, efeitos, timbres, e mecânica do instrumento?

Enquanto compõe, existe alguma sobreposição entre música ou instrumento específico durante o processo criativo – como descreveria tal processo?

Eu sempre penso no instrumento específico e a pessoa que vai tocar, eu sempre escrevo uma música que para mim tenha ligação com quem vai tocar, por exemplo o Strambotti, tem momentos livres para o clarinetista improvisar, porque o Gabriele é um grande improvisador, inclusive outros clarinetistas “clássicos”, tiveram que transcrever os improvisos dele para tocar porque não tinha isso escrito, eu vejo gravações que eles transcrevem o improviso que foi feito na estreia da obra mas não é uma coisa consolidada e cristalizada, então um acordeonista ideal para mim ele tem que ter o conhecimento técnico de um instrumento de concerto e também a improvisação parte da sua linguagem expressiva que é forma que eu vejo a música.

Qual a sua concepção sobre um processo de composição em colaboração?

Eu acho ótimo, nunca na minha vida eu tive um momento que não apreciei o aporte de informações de um intérprete para uma composição. Sempre que chegavam sugestões eu sempre acolhi com muito entusiasmo e agradecia porque isso é uma aula para mim, então eu nunca fui aquele compositor que entrega a música pronta e se vira, existem processos que eu realmente trabalho bem próximo aos intérpretes que encomendo a minha música, evidente que em um ou outro caso, eu acabei de entregar uma peça para piano solo que é meu instrumento principal, então eu não fico perguntando para pessoa se isso é possível ou não porque eu domino o instrumento. Mas para o instrumento como o fagote ou a trompa, são instrumentos que tem peculiaridades, tem coisas literalmente impossíveis de se fazer ou pouco praticas e para mim interessa escrever uma música que de prazer em quem ta tocando e quem escuta, não tenho a intensão de criar problema para as pessoas, mas sim de ser canal para uma música que coloque os músicos juntos ao seu publico de uma boa maneira.

Já participou em algum trabalho de composição envolvendo colaboração com performers? Caso afirmativo, como descreveria o processo, quais as dificuldades e benefícios que poderia salientar?

Sim já trabalhei. A dificuldade, por exemplo nessa última peça para marimba e vibrafone, a dificuldade foi que cometi um erro muito grave no começo da composição que foi colocar intervalos muito grandes na mão esquerda, na minha cabeça no piano a distancia em uma quinta no grave e no agudo é a mesma e na marimba você esta

falando de uma coisa completamente diferente, então eu tive que reescrever uma boa parte da musica, retirando as quintas que eu tinha colocando no grave da marimba, a peça teve ter um rearranjo bastante dramático, não foi algo sutil. Benefício é por exemplo, eu acabei de estrear uma suite chamada meu Brasil para violoncelo e piano, eu toco um jovem violoncelista brasileiro chamado Rafael Cesario, nós inclusive acabamos de tocar um concerto na sala Cecília Meireles e eu escrevi a parte do cello que era inicialmente uma peça para orquestra e piano, e nessa versão mandei uma parte do violoncelo e durante os ensaios ele me propôs por exemplo passar partes para oitava de baixo, e isso foi muito estimulante ver o músico que teoricamente não é um músico improvisador, mas o Rafa tem esse conhecimento porque ele tocava violão em regional de choro e para mim era muito legal ter esse aporte com ele muito próximo, literalmente do meu lado, dando sugestões, isso é um exemplo de um modo de fazer música que eu tenho muito apreço, gosto muito do aporte dos intérpretes porque também sou um intérprete de piano, na verdade quando eu toco piano estou fundindo as duas áreas, do interprete e do compositor.

Que impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para um instrumento o qual você não tem domínio?

Eu acho que esta dando certo porque a quase vinte anos que eu componho ininterruptamente sob encomenda, então o sinal que as encomendas continuam vindo é um sinal de que eu tenho uma boa relação com os intérpretes e orquestras. Agora eu tenho por exemplo a próxima encomenda para um trio, violoncelo, flauta e piano, que são instrumentos que eu tenho um domínio bastante grande, primeiro porque eu toco um pouco do violoncelo e da flauta e tenho os instrumentos aqui. Escrever para um trio é bem mais tranquilo do que escrever para um instrumento solo, como por exemplo o acordeão solo. Se eu escrevo para o acordeão em um contexto orquestral como o Strambotti por exemplo para mim é mais tranquilo do que escrever para o acordeão solo.

Que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro – por exemplo, a nível de repertório, concertos, pedagogia e ensino do instrumento?

A cultura no Brasil ela precisa de um carinho, de um cuidado, são quatro anos de sucateamento e combate a cultura, então independente do instrumento, eu acho que a gente tem que ter espaço, no Brasil eu sinto muito de não ter essa oportunidade de ver recitais de acordeão por aí, nas igrejas, nos festivais e eu acho que essa é uma questão muito mas ampla e não esta centralizada em um instrumento, a questão é que o país é uma potencia cultural, manancial de criatividade e grandes talentos, mas ao mesmo tempo um grande descaso que é uma grande triste para mim que há tantos anos, tenho 30 anos de carreira e não vejo isso progredir no nosso país pelo contrario, vejo isso

regredir, para mim é um momento de tristeza ver isso acontecendo, ao mesmo tempo tenho meu estúdio, meu espaço de registro e disseminação e informação, eu tenho meu espaço de registro do meu próprio trabalho e também trabalhos de outros, mas eu percebo que há uma resistência no Brasil porque isso não é um movimento natural, orgânico de se fazer, a gente da sempre nadando contra a correnteza nesse país quando se trata de cultura e educação que são coisas que andam juntas.

Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para acordeão?

Sim eu tenho total interesse, principalmente que eu vejo que a relação vai ser boa e a música vai ser tratada com respeito, porque geralmente quando a pessoa me encomenda uma peça ela quer me ouvir, ela quer saber o que eu tenho para trazer para o instrumento, e eu tenho total interesse em ouvir o que o intérprete tem para trazer também para o diálogo, longe de ser aquela pessoa que quer sentar e escrever, entregar e pegar o seu cachet, eu entendo o lado do intérprete, porque eu sou intérprete, não sou aquele compositor acadêmico que vai entregar um texto fechado, eu quero sempre aprender, cada composição que eu entrego eu aprendo referente ao instrumento que eu estou escrevendo

Como poderia descrever sua relação com o acordeão (caso haja)?

Minha relação com o acordeão acredito que começou em 2016 durante o meu mestrado, morava em Fortaleza no Ceará e nunca tinha tido um contato mais próximo com o instrumento durante a graduação, só que quando eu me mudei para o Rio Grande do Sul para fazer o mestrado, eu passei a estudar com o professor que é acordeonista, o professor Borges Cunha. Por mais que ele tenha tocado poucas vezes para mim o instrumento, foram vezes que eu conseguir entender que aquela prática musical dele com o instrumento era muito relevante para a própria prática composicional de uma maneira mais geral. Quando ele estava escrevendo uma peça para orquestra, ele de alguma forma estava pensando na sonoridade do acordeão, os ataques, os envelopes, os decaimentos, sempre foi um instrumento que me despertou bastante interesse, mas que eu nunca tinha tido contato mais próximo até o mestrado. A minha primeira experiência prática foi através de uma cópia, o professor Cunha estava escrevendo uma música para acordeão em 2017, e ele estava escrevendo a mão a peça, então fiz o processo de transcrição desta peça para o software e nesse processo fui aprendendo muito da escrita específica daquele contexto, naquela peça dele, os registros de mão direita, mão esquerda, a sonoridade, era uma coisa meio que de improvisação mesmo, ele tocando e improvisando, eu já anotava algumas coisas que ele fazia e mostrava para ele, foi um processo meio que de colaboração no sentido mais da improvisação mesmo do que da própria composição. Depois a gente terminou as peças, cinco miniaturas e eu tenho comigo essas partituras até hoje, são as minhas partituras mais diretas e que eu realmente fiz um estudo para esse instrumento. Depois comecei também a copiar outra peça do professor Cunha para acordeão e orquestra, mas esse trabalho a gente não chegou a terminar, ficou no meio do caminho a composição, na época eu também estava terminando o mestrado, provavelmente estava com muito trabalho, mas esse trabalho foi importante porque eu consegui ver a questão de como o acordeão funcionaria em conjunto de outros instrumentos, no contexto de orquestra de câmara, então foi bem legal para eu entender um pouco o que pode ser feito em questão de volume, como se escreve essas coisas do timbre, foram duas experiências distintas, uma de câmara e outra de orquestra que me abriram um universo desse instrumento para minha vida. Até hoje tenho mantido bastante interesse, mas além dessas duas ainda não tive nenhuma outra oportunidade.

Já compôs para o acordeão? Em caso afirmativo: em que moldes decorreu o trabalho (por exemplo, a nível de recursos, técnicas, e interação com outros agentes – colaboração); caso contrário: qual foi o motivo? Alguma relação com a falta de compreensão sobre o funcionamento do instrumento?

Nunca cheguei a compor, o primeiro convite de composição para acordeão que eu recebi foi o seu, ano passado eu acho, no seu projeto de peças de compositores brasileiros para acordeão, e desde então eu tenho escutado alguma coisa de vez em quando, tenho pensado em algumas possibilidades, mas compor algo para esse

instrumento ainda não tive a oportunidade além desse projeto do professor Cunha, de copiar.

O motivo eu acho que é um misto de duas coisas, nesse momento atual da minha vida eu só começo a escrever uma música quando eu tenho acertado uma série de questões, na graduação ainda eu escrevia peças de maneira meio que sem saber como seria ser o processo de execução, mas hoje, os convites aumentaram bastante eu tenho priorizado por algumas questões. Primeira questão é com relação a encomenda e com relação a performance, então eu acredito que nesse momento específico eu acho que precisaria deixar acertado essas coisas, a peça vai ser tocada no contexto tal, depois vai ser gravada no contexto tal, esse trabalho vai ser encomendado nessas condições, então acredito que faltou essa formalização até esse momento para eu começar a escrever. E também tem uma questão muito seria que eu acho que além dessa é importante, nesse momento eu ainda não me sinto muito seguro para escrever para o instrumento, eu teria que estudar um pouco antes de começar a trabalhar. Então eu acho são essas duas coisas, obviamente essa coisa da segurança ela é facilmente resolvida depois que a primeira coisa fica acertada, depois que vier um convite oficial, formal eu consigo juntar os materiais que eu já tenho, estudar e depois com calma entrar mais efetivamente no universo da escrita para o acordeão.

Conhece repertório específico escrito para acordeão? Caso afirmativo: quais são as obras, como as conheceu, e como poderia caracterizar tal produção (a nível nacional e internacional)?

A peça do Cunha chama-se Degustações, ela não foi estreada ainda, é um conjunto de cinco peças/miniaturas, é uma escrita bem contemporânea, bastante efeito de dissonância, timbres, essa foi um grande aprendizado para mim, pois é uma escrita cheia de detalhes, técnicas, timbres, harmonias, sinais que ele coloca na partitura e que foi um aprendizado muito grande, e a outra não tem nome, eu só comecei a copiar, ambas não foram estreadas ainda. Do repertório do acordeão eu conheço alguma coisa que eu tenho estudado que você me passou na verdade, umas peças de compositores Russos, Gubaidulina, tem uma peça do Angelis que eu gostei muito também, tem outra de um compositor japonês que eu lembro também por achar bem diferente a sonoridade, mas eu gostei muito da peça da Gubaidulina e do Angelis.

Caso já tenha tido alguma interação com performers acordeonistas, como descreveria a experiência, os resultados obtidos, e o impacto no âmbito da sua produção?

Agora sim, alguns alunos aqui na universidade, o Nordeste tem um histórico com o acordeão muito forte é semelhante com o histórico do Sul, mas que se aproxima mais da sonoridade da Argentina, dos pampas. Aqui no Nordeste é mais voltado para outro tipo de repertório, não apenas o da música popular, mas eu diria a própria maneira de tocar é diferente, seriam possibilidades que eu poderia explorar em uma composição,

talvez uma mistura entre diferentes jeitos de tocar o instrumento. Em específico o acordeão comparando o Rio Grande do Norte com o Rio Grande do Sul, tenho percebido bastante diferenças do jeito de tocar, por exemplo um violinista lá no Sul e um violinista aqui, o jeito de tocar seria mais ou menos o mesmo, mas o acordeão essa é uma grande dificuldade que eu tenho notado, não existe uma sistematização tão forte ou então eu desconheço o jeito de tocar, executar. Tenho percebido isso mais nas aulas, agora como professor, os alunos tocam e cada um parece um idioma diferente. Então meu contato foi apenas como professor agora e trabalhando nas peças do professor Cunha e ouvindo os compositores do leste Europeu, na minha produção composicional não tive contato com acordeonistas.

Você tem conhecimento do acordeão por suas especificidades (escrita, técnicas e recursos atrelados? Caso tenha estudado o instrumento, como foi a experiência com relação a instrumentos, repertório, técnicas, recursos, compositores e métodos associados?

Bom eu não diria que eu conheço realmente muito do instrumento, eu ainda me considero em uma posição iniciante de quem está aprendendo com bastante interesse, mas que ainda está aprendendo. Eu tenho lido um pouco sobre o desenvolvimento desse repertório e independente desse nosso contato e com o do professor Cunha, esse instrumento é um instrumento que me interessa, eu tenho muita vontade de escrever, então é algo que eu tenho como plano de vida de realmente aprender a escrita dele. A minha intenção como compositor, uma parte dela envolve-se realmente a inserção no âmbito da música contemporânea de instrumentos, digamos que estão um pouco fora desse eixo central dos instrumentos da orquestra. Por exemplo eu tenho várias peças que utilizam rabeca, como instrumento que particularmente eu tenho bastante interesse, ela tem aspectos tímbricos, harmônicos que eu acredito que é muito importante fazer um trabalho de resgate de composição, de ver o instrumento com um olhar de curiosidade, aprender a escrever para ele do seu jeito e utiliza-lo. A viola caipira é um instrumento que tenho vontade de aprender mais no futuro, e o acordeão eu acho que nesse momento agora depois da rabeca que eu já fiz um estudo aprofundado, seria um próximo instrumento.

Quais os desafios que considera que existam no âmbito da composição para acordeão?

O primeiro desafio eu acho que está na facilidade do acesso a um material que realmente tenha uma sistematização de escrita. Eu acredito que o acordeão, nesse momento como eu falei para você, os materiais que eu tenho achado, eles são diversos. Por exemplo, é diferente de quando eu vou ler um livro de orquestração, seja o Adler todos vão falar mais ou menos na mesma direção do violino, da viola, do trompete, mas o acordeão parece que o jeito de abordar a escrita do instrumento ainda para mim eu

não consegui organizar um material, então talvez primeiro passo de organizar um material para estudar o instrumento, eu que não tenho um instrumento, eu acho que realmente é importante saber que materiais utilizar, saber o que realmente seguir de caminho no estudo da escrita desse instrumento. A segunda coisa é o repertório e a maneira de tocar, como eu falei para você, como eu tenho percebido existem maneiras muito distintas de se abordar o instrumento, então eu acredito que para cada jeito tem um tipo de repertório diferente. Com relação as peças contemporâneas eu acho que elas oferecem uma espécie de colagem que o compositor(a) fez, sempre baseando naquilo que ele tinha como intensão expressiva, voltando um pouco mais para trás, eu gostaria de fazer esse estudo, eu tenho vontade de conhecer o básico mesmo do instrumento, o que ele é capaz de fazer, o que é difícil de fazer, eu tenho um pouco de dificuldade de achar essas informações. E eu também tenho dificuldade de achar acordeonistas aqui no Brasil, eu já pude visitar vários estados e vários centros de universidades e os dois lugares que eu senti muita força no acordeão foi tanto no Rio Grande do Norte na UFRN, como no Rio Grande do Sul na UFRGS, em todo Sul e no Sudeste, eu não achei outro lugar, nem em São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo, Curitiba, Santa Catarina, aqui no Nordeste na Bahia, Pernambuco, etc. Essas três questões são as dificuldades maiores que penso em haver, pelo menos na minha prática, que é achar um material sistemático, entender quais são as escolas e quais são os objetivos artísticos das escolas e também achar músicos que estejam fazendo essa pesquisa dentro da universidade que é onde eu tenho acesso para poder discutir com eles.

Como difere e como você vê a abordagem à composição para um instrumento ao qual não domina?

O meu primeiro passo é estudar o repertório, não apenas as peças que eu gosto, mas o repertório canônico do instrumento também, então a primeira pergunta: seria possível dizer no acordeão existe um repertório canônico? Como por exemplo existe no piano um grande repertório canônico, Chopin, Liszt, todos esses compositores. Isso existe também no acordeão? É algo que eu não sei ainda, não tenho consciência se existe ou não. O ponto de partida para um instrumento que eu não conheço é o repertório, porque eu acredito que no repertório a gente entende muito do idiomatismo do instrumento, que essa é uma questão que para mim é muito importante, o idiomatismo. Em todas as peças que procuro escrever, tento pensar aquele material voltado para o instrumento que esta tocando, ou seja, um quarteto de cordas, algo para orquestra, um grupo de sopros, eu sempre penso muito nessa questão idiomática porque eu quero que o músico se sinta em casa, não to falando que ele vai tocar só coisa fácil, não é isso, mas é pensar naquele contexto. Se o músico passou anos estudando aquele tipo de escala, aquele tipo de movimento, progressão harmônica, de alguma forma dialogar com isso para trazer um potencial expressivo para a peça. Então uma coisa que eu gosto muito de trabalhar é direto com quem vai tocar, eu acho que isso é um segundo estágio de adentrar na escrita do instrumento, por exemplo eu

aprendi muito da escrita do violino, escrevendo para o violinista Emanuelle Baldini, spalla da OSESP, eu aprendi muito vendo ele tocar mesmo, não só as minhas músicas, mas qualquer outro compositor, Tchaikovsky, Mendelshonn, Schumann. Então seria muito interessante pensa na possibilidade de aprender o acordeão também através de estudo próximo com um acordeonista, isso seria até mais interessante do que ver o repertório, porque no repertório a gente reconhece alguns padrões, fraseologia, registro, respirações, pausas, você começa a ver padrões, mas quando você tem algo que você pode escutar e consultar durante o processo de composição eu acho que fica bem mais interessante. Agora eu estou trabalhando composição com um instrumentista de Portugal, o Frederic Cardoso que toca clarinete solo, do ensemble mpmp, ele tem me ensinado praticamente do zero como que funciona o instrumento, eu tenho pratica de escrita em clarinete em sí bemol, mas clarinete baixo tenho pouca pratica, então esse contato com ele tem aberto muitas possibilidades de escrita que não estariam abertas se ele não estivesse disponível para conversar.

Não sendo acordeonista, como seria a sua abordagem com relação a aspetos idiomáticos do acordeão, técnicas estendidas, efeitos, timbres, e mecânica do instrumento?

Eu penso as coisas como partes integrantes da poética da música, então quando vou compor uma música eu não faço uma lista, quero usar essas técnicas estendidas, é o contrário é a poética da música que em algum momento vai pedir um som diferente. Durante o processo de composição eu gosto de tomar certos riscos e consultar depois o instrumentista, se aqueles riscos são ou não viáveis a serem executados. Da mesma forma que estou fazendo agora com o Fraderic do clarinete solo, eu arrisco bastante e ele fala, olha aqui tem um problema de respiração, aqui tem um problema de execução, então as técnicas estendidas para o acordeão viriam para justificar uma poética da peça. Então, seria começar pensando no contexto da peça, depois buscar os materiais, pode ser técnica estendida, pode ser frequência temperada normal, etc., e depois trazer as dificuldades de execução para a consulta com o interprete para ver se é possível ou não, é nessa conversa que vai sendo lapidada.

Enquanto compõe, existe alguma sobreposição entre música ou instrumento específico durante o processo criativo – como descreveria tal processo?

Eu sempre penso o material musical para o instrumento que vai tocar, sempre começa do universo do instrumento e depois vem o material, então sempre vem o material pensando naquele objeto, naquele instrumento que vai executar. Então faz total diferença para minha música saber de antemão esses detalhes, qual vai ser a formação que vai ser executada? Qual vai ser a duração da peça para eu ter uma ideia do arco da forma? Onde que essa música vai ser tocada? Em que contexto? Em que concerto? Antes vai vir alguma música barroca, uma música contemporânea? Todas

essas informações não são simplesmente adicionais, mas necessárias para própria composição em si. Essa questão do instrumento, de conhecer o seu universo para mim parte como uma ideia de respeito, que você tenha um estudo prévio daquele repertório, daquele contexto e através desse estudo você esta tentando adicionar um grão de areia, uma coisa nova, mostra que de alguma forma você gastou um tempo da vida imergindo mesmo nesse universo do instrumento, e eu acredito que isso volta através da interação do performer, pois ele realmente vai perceber que você teve um pensamento para aquele instrumento, para aquela realidade.

Qual a sua concepção sobre um processo de composição em colaboração?

Durante a minha vida, na maioria das vezes eu tenho trabalhado da seguinte forma, eu trabalho sozinho, mando a partitura para a pessoa, e a pessoa toca. Esse processo mais solitário, ele por um tempo funcionou, mas cada vez tem em interessado menos, não que eu vá deixar de fazer, não é isso, mas eu tenho me interessado mais em estar mais próximo do intérprete ao longo do processo da composição em colaboração. Como eu tenho feito, ao longo da composição eu tenho enviado diversas versos da musica antes dela estar terminada para o musico tocar, então por exemplo nessa peça atual que estou escrevendo para o Frederic, eu acho que já enviei para ele seis versões, então eu envio, ele toca, me fala um pouco das impressões, das questões técnicas que é importante, mas não apenas a questão técnica mas também as impressões dele sobre a música, ah gostei desse trecho, não gostei muito desse, achei isso legal, e através disso eu consigo pensar a música em um dialogo realmente direcionado para aquele músico que vai tocar, então se aquele músico gostou daquele tipo de material, a gente pode pensar em utilizar aquele material de outras formas mais pra frente, se ele não gostou muito daquele material, não é que vai tirar, mas tentar transformá-lo, tentar apresentar de uma forma diferente para que ele possa ter um contato mais próximo com o material. Então eu tenho pensado que a composição em colaboração com o músico vai nessa direção que ao longo do processo eu envie varias versões da música e esse retorno, esse caminhar me conjunto vai levar a concretização final da peça.

Já participou em algum trabalho de composição envolvendo colaboração com performers? Caso afirmativo, como descreveria o processo, quais as dificuldades e benefícios que poderia salientar?

Para além desse trabalho com o Frederic, já fiz uma peça para violino solo, fiz ano passado para o Renato Araújo, violinista que foi tema de mestrado dele, uma peça misturada com a música armorial do Nordeste, com algumas sonoridades mais contemporâneas do violino. Uma peça em 2019 para flauta solo que eu pude testar várias coisas com o colega da UFBA, mais recentemente essas duas peças. De música de camara e música orquestral infelizmente a gente não tem muito esse contato, não tem muita proximidade de estar testando coisas com orquestra e repertório de camara também, um quarteto, quinteto, então são geralmente peças solo e agora nesse

momento da minha vida como compositor tenho começado a me interessar mais em peças solo, pois dos últimos anos para cá tem sido mais peças para orquestra e bastante peças de conjunto, ensembles, mas agora tem aparecido mais oportunidades de fazer peças solo, tem aberto essas possibilidades de fazer as interações de maneira mais continua. Os benefícios são inúmeros, primeiro que eu aprendo muito, não só sobre o instrumento em si, mas também pelo contato com a outra pessoa, você pode ter contato com o repertório que aquela pessoa gosta, as preferências, então é um grande aprendizado do ponto de vista da escrita de você perceber coisas que realmente são significativas para aquele músico que vai tocar, então realmente para mim é um grande aprendizado, como músico e compositor. As dificuldades é que o processo fica mais lento, bem mais lento na verdade, então eu que já sou uma pessoa que trabalha de uma forma mais lenta para mim quando faço um projeto desses acaba que ele demora mais tempo as vezes mais de um ano, então essa seria uma dificuldade que é digna de nota, mas tirando isso são mais vantagens mesmo, o processo é mais lento mas vai gerar um aprendizado grande não apenas para o músico que vai tocar que vai se deparar com outros materiais, outras possibilidades do instrumento. E acho que a peça acaba ficando mais com a cara do interprete também, é uma coisa que eu tenho pensado, a peça não deve espelhar só a cara do compositor, mas também daquele músico que vai tocar, isso é uma possibilidade que eu tenho me interessado cada vez mais de tecer esses fios de pensar naquele contexto. Isso eu sempre pensei, por exemplo aquele quarteto que vai tocar, eu escuto o quarteto e tento fazer, mas ao longo do processo se você tem a possibilidade de conversar diretamente com músico eu acho que realmente a peça vai ficar ainda mais específica para ele, e isso para mim é uma grande vantagem, supera qualquer dificuldade de tempo ou o que é que seja.

Que impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para um instrumento o qual você não tem domínio?

Como eu falei é um aprendizado muito grande como compositor a possibilidade de abrir um universo totalmente novo que não vai se limitar só aquele instrumento, então o estudo que eu faço para acordeão vai contribuir muito para o que vá fazer para uma peça para orquestra, uma coisa que transcende, é algo que me interessa bastante.

Que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro – por exemplo, a nível de repertório, concertos, pedagogia e ensino do instrumento?

Eu não sou um grande especialista e nem perito para falar desse instrumento, mas algumas ideias que me ocorrem é isso que você já está fazendo, primeiro incentivo aos compositores e compositoras contemporâneos, contemporâneas que estes possam estar escrevendo música para esse instrumento, eu acho que isso é essencial, é deixar a música viva, atual, então quando você tem peças sendo escrita para aquele

instrumento naquele contexto, é ai que vai ficar, historicamente vai ficar, naquele momento vai estar presente, acho que realmente esse é a maior das iniciativas que poderiam ser tomadas. No âmbito pedagógico eu vou limitar falar um pouco da educação superior, porque da educação básica eu realmente não sei como é que acontece o ensino desse instrumento, mas na educação superior eu acredito muito na pesquisa, então acredito que fazer pesquisa sobre o instrumento, algo que você esta fazendo também no mestrado, acho que pode e deve ser um grande incentivo para que os compositores e compositoras conheçam a realidade desse instrumento e que passem a escrever para ele, então as vezes a pessoa tem interesse mas como eu falei esta meio perdido sem possibilidade de contactar um músico para ver como funciona, a pesquisa na universidade ela traz esse aspecto, criar um método de facilitação para os compositores entenderem como que funciona o instrumento, trazer um catalogo de obras que já foram escritas, discutir pormenores dessas peças, toda pesquisa que envolve a escrita e performance para o instrumento eu acho que é realmente muito significativa e muito estimulante para quem quer aprender e adentrar nesse universo do instrumento. É um instrumento que ao meu ver não parece estar nesse momento acessível ainda para os compositores, então acredito que abrindo essas portas através das encomendas das peças e pesquisa seriam dois passos que fariam grande diferença para os próximos anos, próximas décadas no nosso país.

Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para acordeão?

Sim, com certeza seria bastante interessante, é um processo que eu tenho muito interesse mas eu tenho a consciência que ele precisa de certo tempo para fazer, pois é preciso muito respeito pelo instrumento eu preciso de um tempo para estudar, aprender.

Como poderia descrever sua relação com o acordeão (caso haja)?

Existe no meu imaginário essa relação, pois acho o instrumento extremamente lindo, cheio de recursos, mais que eu desconheço na prática por não tocar acordeão. A única experiência que eu tive com acordeão, foi quando eu tinha mais ou menos uns 14 anos de idade, foi num casamento de um primo que tinha um músico que estava tocando acordeão na festa e eu peguei o instrumento e não dei conta do peso e da força necessária para abrir e fechar o fole, lembro que era instrumento grande demais para mim, mas eu era fascinada com o som, foi a única experiência que eu tive de ter encostado no acordeão.

Já compôs para o acordeão? Em caso afirmativo: em que moldes decorreu o trabalho (por exemplo, a nível de recursos, técnicas, e interação com outros agentes – colaboração); caso contrário: qual foi o motivo? Alguma relação com a falta de compreensão sobre o funcionamento do instrumento?

Não, justamente por não ter esse conhecimento prático do instrumento, de não tocar o instrumento, não saber como é que funciona o instrumento, saber que tem um teclado que tem uma baixaria que também tem possibilidade de fazer acordes, mas também por desconhecer o próprio sistema notacional específico desse instrumento, então essas duas coisas a falta do conhecimento prático corporal mesmo de fazer o instrumento soar e a falta de conhecimento do sistema notacional.

Conhece repertório específico escrito para acordeão? Caso afirmativo: quais são as obras, como as conheceu, e como poderia caracterizar tal produção (a nível nacional e internacional)?

O Radamés e também uma peça do professor António Carlos Borges Cunha que toca acordeão e que tem uma peça muito bonita que ele escreveu inspirado no noturno de Chopin, uma peça para acordeão e piano, uma peça muito bonita, são as duas que eu conheço. E é claro, todo o repertório de música que a gente chama, acostumou a chamar de popular aqui no Brasil, Gonzagão, Dominginhos.

Caso já tenha tido alguma interação com performers acordeonistas, como descreveria a experiência, os resultados obtidos, e o impacto no âmbito da sua produção?

Eu nunca toquei com acordeonista, nunca tive essa oportunidade de trabalhar.

Você tem conhecimento do acordeão por suas especificidades (escrita, técnicas e recursos atrelados? Caso tenha estudado o instrumento, como foi a experiência com relação a instrumentos, repertório, técnicas, recursos, compositores e métodos associados?

Não, não tenho conhecimento sobre. No popular o que a gente tem no acordeão é de gente que toca e não tem essa preocupação ou essa necessidade de escrever, eles pagam instrumento tocam, e quando você vai no chamado erudito, a preocupação com a notação é a central, especialmente quando o compositor ou a compositora não toca o instrumento.

Quais os desafios que considera que existam no âmbito da composição para acordeão?

Eu acho que o primeiro grande desafio é realmente entender como é que instrumento de soa, quais são as possibilidades sonoras do instrumento, é o primeiro grande desafio, e depois como escrever isso. É entender como o som é produzido no instrumento, quais são as possibilidades sonoras do instrumento e depois que sistema de notação, existe o sistema de notação específico? Por exemplo, para a mão esquerda para os baixos, para os acordes, como é que a gente nota isso? Então esses são os grandes desafios.

Como difere e como você vê a abordagem à composição para um instrumento ao qual não domina?

Eu acho que isso seria na mesma categoria, por exemplo de quando eu escrevo para orquestra, apesar de ter estudado viola por alguns anos no conservatório de Tatuí, concomitantemente ao piano, e ter tido um pouquinho de experiência de tocar numa orquestra de estudantes, é muito diferente por exemplo da experiência de um regente que está todos os dias imerso naquele ambiente, a orquestra é um instrumento. Eu não tenho essa experiência, então eu acho que apesar de ter escrito já 8 peças para orquestra, eu acho que deve ser um pouquinho semelhante, tu vai entrando naquele universo, mesmo que tu não toque instrumento.

Não sendo acordeonista, como seria a sua abordagem com relação a aspectos idiomáticos do acordeão, técnicas estendidas, efeitos, timbres, e mecânica do instrumento?

Eu tenho que estar constantemente consultando e trabalhando junto com acordeonista, que é quem tem o conhecimento prático. Porque existe uma maneira, um repertório de movimentos, digamos assim, que você já tem pronto para a mão

esquerda, e ela funciona assim, são esses os movimentos que eu tenho que são os mais fáceis, os mais naturais, os mais ergonômicos para o instrumento. Então já se define um determinado repertório, como você pensar assim, o violino na quarta corda tem um certo timbre, no agudo tem um outro timbre e tu vai trabalhando com essa imaginação de acordo com aquilo que o instrumento te oferece. Não tem essa de você tem uma abstrata e fazer isso caber de alguma maneira forçadamente dentro do instrumento. Não, tu tem que conhecer o que instrumento te oferece.

Enquanto compõe, existe alguma sobreposição entre música ou instrumento específico durante o processo criativo – como descreveria tal processo?

Para a estética que eu trabalho, eu quero fazer um instrumento soar bem, eu recebi uma encomenda para um quarteto de clarinete, eu fiquei meses escrevendo, fazendo exercícios de escrever 4 vozes para clarinete, até eu achar o som que eu queria, e trabalhar idiomáticamente com aquilo. É como eu brinco com as gurias pois é um quarteto de mulheres lá de São Paulo, eu escrevi muito coral de pato, soava que nem pato, coral de pato, coral de ganço, no começo era um horror, eu tenho ainda esses exercícios que eu fiz, até chegar nas duas peças que eu compus para elas, com estilos bem contrastantes, bem lírica bem legato, a outra mais rítmica, mas justamente sabendo em que região da clarinete que vai me dar aquele som, para fazer soar bem porque música que não soa bem não é para mim.

Eu gosto de ter liberdade de trãnsitar tá por vários territórios, eu fiz uma carreira como performer/intérprete de música contemporânea, durante três décadas, tocando de tudo, e repertório de prática comum, mas quando eu componho eu tenho a seguinte preocupação: a música para mim é comunicação emocional direta, o tipo de comunicação mais direta que o ser humano conseguiu criar, para mim isso a música. A partir daí eu gosto de construir uma música que soe bem para o meu ouvido, seja ela experimental ou mesmo eletrônica, que um dia ainda vou fazer porque eu tenho algumas ideias, eu só não tenho tempo para estudar tudo o que precisa para fazer isso, é um pouquinho menos desvinculado do tipo de estética e mais vinculado ao que eu acho que eu gosto de ouvir, muito mais em que vinculado com o que o que eu gosto de ouvir.

Qual a sua concepção sobre um processo de composição em colaboração?

Já faz mais uma década que eu pesquiso isso, e estando na maior parte desse tempo da pesquisa eu estava do outro lado da cerca, eu era a performer, agora eu também ocupo esse outro espaço, que é do outro lado da cerca que é como compositora, e as experiências que eu tenho tido tenho sido muito interessantes, de muita troca e de muito diálogo, o diálogo é fundamental, ele é super importante, e quando eu vou fazer uma peça para alguém é para aquela pessoa que eu estou escrevendo, não é uma coisa genérica é para aquela pessoa. Então eu gosto de saber do que aquela pessoa gosta, que

tipo de música aquela pessoa gosta, daí já vira um projeto conjunto. É muito além da consultoria, vou dar um exemplo para você: se eu tenho uma ideia de fazer uma peça para o acordeão com seguinte título “respiro” e o primeiro som que eu imagino é justamente o som sem som, é o som da respiração do fole. A primeira pergunta, isso é possível? Como é que isso soa? Como é que você já imagina esse som? O que esse som significaria para você? Só o som da respiração do instrumento e depois ele começa a fazer som, como é que essa ideia poética para ti? A sua experiência do seu imaginário do seu emocional da sua conexão com o instrumento vai muito além da consultoria, muito além, a gente já começa a quer criar junto um som, uma peça é muito além da consultoria, tu está fazendo parte do processo de construção poética da obra, porque a partir do momento que tu me fala assim, mas dá para fazer isso também, não é só dá para fazer isso também, isso já dispara um monte de questões poéticas.

Já participou em algum trabalho de composição envolvendo colaboração com performers? Caso afirmativo, como descreveria o processo, quais as dificuldades e benefícios que poderia salientar?

Sim já trabalhei. A principal dificuldade, e isso eu estou falando dos dois lados da cerca, tanto como performer, quanto compositora, é a crença disseminada na cultura da música de concerto que o compositor sabe tudo, e tudo o que ele quer estar na partitura, isso é uma das grandes mentiras que a gente tem na nossa área, porque a gente sabe que música não existe no papel ela existe no som e que toda a tradição escrita tem que ser acompanhada de uma tradição oral, seja na musica, seja nas línguas, você vê pelos falantes, tal língua se escreve assim, mas quem fala isso? Qual o som dessa língua? Então, esse é um dos grandes obstáculos a colaboração. O outro grande obstáculo da colaboração que eu vejo do lado como performer, tem a ver com as crenças da nossa área, é que a música ela está ainda naquela bolha da música absoluta, ela não quer dizer nada além de si mesma, e isso faz com que os compositores sejam extremamente não generosos ao não compartilhar a sua experiência subjetiva com o performer, no sentido de dar elementos para o processo de construção de significado daquela obra que é tão necessário para performance. Como se não tudo o que eu quero tá na partitura, mas qual que é o seu universo sonoro? Qual o seu universo afetivo? Como é que tu concebe o som? Esse é um outro grande obstáculo, e de novo tem a ver com as crenças que induzem a determinados comportamentos de não permitir intersubjetividade na relação de colaboração. O benefício é a grande troca epistemológica, são conhecimentos distintos, são saberes distintos, e quando a gente consegue trocar isso sem ser numa relação vertical no sentido de que, também voltando as crenças da composição sobre uma atividade intelectual e a performance ser uma atividade corporal e que o intelecto vale mais que o corpo, quando a gente consegue abolir isso e pensar pós-cartesianamente e considerar essas epistemologias em um nível de igualdade, aí sim a coisa funciona muito bem, e é por isso que eu não

gosto dele consultoria porque coloca epistemologia corporificada no andar de baixo e ela não tem que estar no andar de baixo não.

Que impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para um instrumento o qual você não tem domínio?

É fundamental, a colaboração é fundamental, sem colaboração não acontece, em primeiro lugar pelo ímpetus, aquilo que motiva a gente já compor alguma coisa para algum um instrumento no qual a gente não toca, tem que existir uma demanda, se não existe uma demanda para que eu vou fazer aquilo, com uma agenda tão cheia de encomenda e cheia disso, disso, e disso, seria uma coisa assim para o dia que eu não tenho que fazer nada semana que eu não tenho que fazer nada, o que não vai acontecer, quem sabe eu escrevo uma peça então para “Erhu”, que é um instrumento que eu amo de paixão, o erhu chinês, mas não toco, quem sabe eu aprendo sobre o erhu? Não, tem que ter uma demanda, que aquilo tem que ir para a frente da fila, isso é a primeira coisa, a segunda coisa é se existe a demanda, existe a disposição da pessoa em trabalhar junto consigo, fenomenal porque também só ter a demanda e não ter disposição da outra pessoa de trabalhar junto consigo nesse projeto também não vai viabilizar esse projeto

Que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro – por exemplo, a nível de repertório, concertos, pedagogia e ensino do instrumento?

Eu acho que o buraco é tão mais em baixo dessa questão, eu acho que talvez a gente cai ela naquela herança desagradável dos colonizadores, que é essa distinção entre o erudito e popular, porque no nosso caso, isso é artificial, absolutamente artificial, isso fictício, uma coisa que a gente herdou dos europeus essa distinção, e eu realmente acredito que isso não se aplica em hipótese alguma ao nosso contexto, vide toda a produção de música de concerto do Brasil pelo menos 85 ou 90% dela, é de gente que não estava nem aí para essa distinção, porque Guerra Peixe se enfiou em Pernambuco para estudar os maracatu, para estudar a musica de lá, mesma coisa com Villa apesar de terem construído essa imagem do Villa como se fosse um jesuíta musical do século XX, que usava música popular só para torná-la mais acessível ao povo inculto porque na verdade mesmo ele queria mostrar a fonte sagrada de J.S. Bach, você vê Santoro, Villani-Cortês, Mignone, Radamés, não tem essa separação esse muro na mente deles, não é preciso compor agora, tem um texto maravilhoso do Machado de Assis de 1863 é um conto um homem célebre e é um conto sobre o Pestana, quem era o Pestana? Pestana era um compositor brasileiro que fazia um monte de polca e as polcas dele era a febre, o maior sucesso no Rio de Janeiro, e aquilo agoniava o Pestana porque quando ele voltava para casa dele, em cima do pianinho de armário dele tinha o busto de Haydn, de Bach, de Beethoven, ele queria compor igual aos seus mitos e ele compunha a polca,

e ele entrava incrível por causa disso, a famosa síndrome do cachorro vira-lata que é tão marcante na nossa cultura brasileira e por besteira, só porque engoliu os paradigmas que os Europeu trouxeram, a hora que a gente jogar isso fora, nós vamos ser muito mais bem resolvido psicanaliticamente. Porque eu acho que o acordeão ainda está aqui no nosso contexto brasileiro esta exclusivamente vinculado ao que a gente rotula de música popular, então eu acho a primeira coisa que fazer isso e mostrar que dá para fazer outra música com acordeão, não menos ou não mais brasileira, simplesmente música brasileira com o acordeão, mas em outros contextos, com outra estética, eu acho que é mostrar o que o instrumento é capaz de fazer, é igual ao meu piano aqui, tem Cesar Camargo Mariano, Egberto Gismonti, Luis Eça, e tem Nelson Freire, tem Arthur Moreira Lima, tem um monte, e mesmo Moreira Lima que ficou em segundo lugar no concurso de Chopin, depois concurso de Tchaikovsky e subiu no palco com Ney Mato Grosso, um pianista verdadeiramente brasileiro.

Eu acho que o acordeão é um instrumento que precisa ser descoberto, porque a gente tem por exemplo Luiz Gonzaga, o xote das meninas que eu adoro ou então feira de mangaio, a gente está sempre associando a uma determinada sonoridade a uma determinada levada rítmica, eu acho que abrindo leque disso as coisas podem começar a mudar e o instrumento tem muito mais visibilidade.

Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para acordeão?

Eu tenho muito interesse, porque eu sou uma frustrada com esse instrumento de gostar tanto do som e de ter tido uma primeira e única experiência horrorosa, eu não dou conta do peso do instrumento, porque eu adoraria poder conhecer mais o instrumento.

Como poderia descrever sua relação com o acordeão (caso haja)?

Uma relação direta não há não, eu nunca escrevi nada dessa linguagem erudita para acordeão, nem em música de câmara, no entanto o acordeão interage com minha carreira de alguma maneira de uma forma indireta, o que posso falar basicamente é isso, existe uma obra, que eu acho que é a minha obra mais conhecida que é a Missa de Alcaçuz, se você pesquisar no YouTube você vai encontrar, por exemplo ela foi tocada no aniversário de São Paulo na Catedral da Sé em São Paulo integralmente numa espécie de versão livre que o maestro Martinho Lutero que era o regente do coro do Teatro Municipal de São Paulo ele fez, ele gostava muito dessas missa e aí ele fez uma versão, porque ela foi feita para cordas, violão, percussão, dois solistas que as vezes transformava em quatro e o coro de quatro a oito. Essa missa foi feita no último aniversário de São Paulo como presente do Nordeste para a cidade de São Paulo que foi construído por muitos nordestinos, e ele colocou um acordeão, Lulinha Alencar, ele toca improvisando cima das harmonias que estão escritas na missa, uma introdução ou de um comentário durante um caminhado movimento, a missa tem vinte e três movimentos. Então é indireto porque não fui eu fiz, ele me perguntou se eu aceitava, ele colocou e o resultado foi interessante. Eu também trabalho com trilha sonora de grandes espetáculos aqui no Nordeste, com um apelo religioso quando se trata de uma homenagem a um santo padroeiro de uma cidade ou sobre um fato histórico ou algo ligado a festas normais do calendário como natal, São João, essas coisas, então você tem o Alto da Santa Luzia, Alto de São João Batista, a terra de Santana em Caicó, esses espetáculos todos a sanfona/acordeão acaba entrando, eu chamo uma pessoa para fazer uma linha, para fazer uma determinado intervenção, mas não é nada como uma obra escrita para o instrumento usado o idioma do instrumento. Agora eu posso falar também de uma relação, digamos, histórica formativa minha, porque eu entrei na escola de música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, acho que devia estar com treze para quatorze anos mais ou menos, eu entrei como aluno eu era deslumbrado pela música erudita já vinha desde quando cheguei de Brasília aqui em Natal. A biblioteca da nossa escola é muito pequena não tinha, sei lá, duzentos livros dos quais interessantes mesmo talvez uns vinte ou trinta, então a minha aprendizagem em termos de piolho de biblioteca, ela foi com repertório de livros muito pequeno, não tinha a internet não existia nada disso, então que eu tinha aquilo, partitura era o que estava lá e eu me lembro que o um livro de partituras era de Mário Mascarenhas que é um repertório para sanfona para acordeão, era um livro de música para acordeão escritas como pauta de piano e que me serviu de referencia para entender por exemplo algumas harmonias, algumas relações melódico/harmônicas de músicas que são sempre os standard do repertório internacional do senso comum, então eu lidei com essas partituras para acordeão como com quem lidava com um tesouro, porque era o que eu tinha. Essa basicamente é a minha relação, agora por causa disso, eu fui investigar o porquê que a gente tinha um repertório para acordeão com tanta veemência, presença, então eu fui ver depois que nos anos trinta, quarenta até os anos cinquenta, Natal vive uma febre, alias o Brasil viveu uma febre de acordeão, e essa febre

aqui em Natal, foi uma coisa impressionante porque todo mundo, na verdade mais as meninas/garotas tocavam acordeão, e se faziam concertos, tem umas fotos de concerto na atual academia de letras de Natal, em que você vê, sei lá, sessenta, oitenta acordeonistas, como teve uma febre também fazer um concerto nos Estados Unidos com 200 pianos. Era uma cultura, se cultuava o acordeão aqui nessas bandas, eu não sei se por causa disso, por conta dessa explosão, porque tudo que explode demais, há reação contrária, então não sei se isso aconteceu socialmente de se criar uma busca por outras coisas que não o obvio e já cansado repertório, então até hoje na escola de música da UFRN não se cultua o acordeão, no sentido de não ter uma aula do instrumento, mas eu tenho diversos alunos que são acordeonistas, mas todas as expressões deles são relativas a música popular.

Já compôs para o acordeão? Em caso afirmativo: em que moldes decorreu o trabalho (por exemplo, a nível de recursos, técnicas, e interação com outros agentes – colaboração); caso contrário: qual foi o motivo? Alguma relação com a falta de compreensão sobre o funcionamento do instrumento?

Não compus nada. Eu tenho diversas vezes de frente a um acordeão, eu acho que assim, não foi uma nenhuma falta de interesse também, o que eu acho que aconteceu foi que as minhas escolhas em relação ao tempo, porque eu tinha cronologia de obras que eu escrevi ela já recaiam quase sempre sobre alguma outra coisa, uma necessidade ou por uma praticidade, por exemplo existe um quarteto de violões aí eu vou gastar um tempo escrevendo uma peça para eles, a orquestra sinfônica precisa de uma peça para estrear em algum lugar, então eu vou escrever, um projeto pessoal que por acaso investisse no acordeão, ele vai ficando sempre de lado, poderia ter acontecido sim se você tivesse a presença de um acordeonista como você que tem gente olhar, muito provavelmente já teria escrito alguma coisa se tivesse perto de mim. Para você ter ideia eu tenho um concerto para fagote, eu estudei fagote quando era mais moço, mas só para entender melhor para o meu trabalho composicional, eu sempre tive vontade de escrever um concerto para fagote, então mesmo tendo um fagotista fantástico Alexandre Santos aqui na escola de música, eu demorei acho que uns quatro anos ou mais porque eu ia esboçando, ia trabalhando, quero dizer foi uma das obras que mais tiveram a gestação mais longa, eu tenho a impressão que se eu tivesse feito um projeto para escrever coisa como um concerto para acordeão, muito provavelmente ainda estaria em esboço.

Conhece repertório específico escrito para acordeão? Caso afirmativo: quais são as obras, como as conheceu, e como poderia caracterizar tal produção (a nível nacional e internacional)?

Não, eu sei que Radamés tem um concerto para acordeão e orquestra, agora solo não. Eu fui estrear duas obras em Portugal 2019, estreei no museu da música de Lisboa a obra “A Cachoeira de Paulo Afonso” tem um vídeo no meu canal do Youtube um documentário, e também uma série de obras a capela para coro a Capela chamada ‘Domingo de Ramos’, a gente estreou na mesma época, o mesmo coro saiu aqui de Campina Grande juntou-se com o coro suíço e um coro francês para fazer a Cachoeira de Paulo Afonso e juntou-se com coro de Cascais para fazer o Domingo de Ramos em quatro cidades em Portugal, e neste contacto com o coro suíço, que é coro que é regido por um suíço, mas de coração brasileiro inclusive o nome do coro, é Coro sem Fronteiras, em português, eles foram recebidos pela Embaixada da Suíça em Portugal, o embaixador suíço em Portugal que morou também no Brasil e fala português perfeitamente, ele nos recebeu uma noite para um jantar e nessa noite esse coro fez uma apresentação e essa apresentação me deu uma vontade trabalhar porque eles fizeram a série de peças, não de cunho erudito, porque você sabe que na Alemanha, Suíça, a relação do povo com a música ela é muito mais profunda, é uma relação de leitura, de conhecimento da linguagem musical que a gente sonha aqui no Brasil ainda com isso, mas lá qualquer pessoa sabe o que é uma partitura e sabe cantar lendo, até a bíblia das igrejas tem partituras e as pessoas usam normalmente, então aqueles cantos que eu ouvi eles eram meio popular, mas você percebido harmonização tratamento um pouco mas rebuscado do que simplesmente uma canção popular cantando, e eles eram acompanhados por um acordeonista, uma senhora que tocava acordeão, mas ela tocava muito. Então eu pude perceber nessa relação do acordeão com o coro a relação sonora muito interessante que você sabe, o acordeão tem um som imenso, dependendo o lugar eu não dei ninguém ouvir nada, é um instrumento assim como o piano tem uma projeção. Fiquei muito excitado com a ideia de escrever algo para coro e acordeão, porque eu tinha visto uma peça utilizando elementos da música popular com refinamento mais erudito e utilizando o acordeão de uma forma idiomática.

Caso já tenha tido alguma interação com performers acordeonistas, como descreveria a experiência, os resultados obtidos, e o impacto no âmbito da sua produção?

Vou te confessar que não me lembro, eu provavelmente devo nos palcos cruzado com alguém para interagir, com o meu violão que sou violonista com o acordeão, eu não me lembro exatamente com quem foi, nem quando, porque por exemplo eu tenho trabalho junto da música popular muito grande, eu tenho um de violões e a gente trabalha com choro e jazz e música popular a mais trinta e cinco anos, talvez o mais antigo do Brasil em atividade ainda com Alvaro Barros. E também eu tive um grupo vocal chamado de Coro e Alma, durante anos e a gente participava muito do cenário artístico performático aqui de Natal e de outros lugares, o Coro foi para Portugal em 1994, representando o Nordeste do Brasil, o duo tocou na Itália, em vários lugares do Brasil inteiro, então nessas diversas oportunidades interagir com pessoas então muito provavelmente nesses encontros a gente teve alguma coisa de interação com acordeonista, mas eu não lembro quem foi.

Você tem conhecimento do acordeão por suas especificidades (escrita, técnicas e recursos atrelados? Caso tenha estudado o instrumento, como foi a experiência com relação a instrumentos, repertório, técnicas, recursos, compositores e métodos associados?

O acordeão que eu conheço é o standard, para o meu juízo são botões no lado esquerdo e um teclado no lado direito, o botão tem acordes pré prontos, tríades maiores, menores, sétima e diminuta. Pelo que vi as escritas do livro do Mascarenhas são escritas na pauta igual a de piano, agora eu não é se esses acordes são cifrados ou se você escreve algum ritmo.

Quais os desafios que considera que existam no âmbito da composição para acordeão?

Não tem nenhum segredo assim, o que não pode acontecer é eu vou escrever uma coisa que eu acho que é possível que não seja direto passado com você, daí a noção de colaboração neste sentido. Eu estou terminando um ciclo de longas peças para cordas chamada Tetralogia da Tragédia, que são quatro tragédias para violino, viola, violoncelo e contrabaixo, são coisas que aconteceram e as pessoas não tenho noção, não sabem muito do que aconteceu. Então eu escrevi uma tragédia para violino, baseado em uma coisa aconteceu aqui no Ceará na década de trinta e quase não esta nos livros de história, tem uma peça para viola que foi estreado pelo Rafael, sobre uma tragédia que aconteceu na Itália e a essa peça para contrabaixo também se baseia em uma grande chacina aqui que os índios fizeram aqui em uma antiga usina de açúcar no século XVII, são peças que duram quinze a dezoito minutos para instrumento solo, todas elas em três partes, a peça para violoncelo não comecei a escrever ainda, então todas essas peças eu precisei ficar com o violinista, contrabaixista, para a gente ver por exemplo, esse acorde aqui não funciona, você tem que fazer o inverso, se você fizer inverso prejudica o que você quer expressar? Eu olhava e dizia as vezes sim, não, vamos para outro caminho, mas ficaram peças interessantes para o repertório. Então eu acho que é muito isso, vendo você falando-me da a impressão de que o discurso musical ele pode ser construído totalmente para depois a gente ver como ele se adapta ao idioma do acordeão, me atrai muito essa coisa do sistema conversor, mas como eu como eu gosto da linguagem popular também, da cultura popular, do folclore, tem muita coisa que eu acho que haver com certos padrões rítmicos que podem ser adaptados ao standard também em determinados momentos, mas é muito bacana a noção do contraponto, minha escrita como você deve ter percebido ela é bastante contrapontística, a minha infância musical ela foi toda dentro de Bach, tudo o que eu fazia, escrevia imitava Bach, eu passei uns dez anos imitando tudo que Bach escrevia, fugas, sonatas, cantatas, prelúdios e fugas, suites, etc.

Como difere e como você vê a abordagem à composição para um instrumento ao qual não domina?

Eu acho que qualquer discurso musical pode ser tocado por um instrumento que trabalhe dentro desse discurso, meu discurso é polifônico, melódico harmônico, tonal, modal, com inserção de elementos que são típicos da modernidade do século XX, colocados de uma maneira pessoal minha. Isso é possível ser tocado em qualquer instrumento, agora claro, como é um instrumento que eu não conheço, não domino, o único instrumento que eu domino é o violão, e a idade esta chegando eu não estou nem mais dominando, é ele que esta. Então seria interessante uma parceria, uma parceria colaborativa no sentido de se testar certas coisas, de tomar conhecimento de certas particularidades idiomáticas do instrumento, como eu já vi que você domina a técnica, então eu acho que é possível fazer um trabalho quando você não conhece o instrumento, desde que você tenha uma assessoria, é preciso pesquisar, é preciso ter um olhar de alguém que entenda para fazer. Isso aconteceu na peça que eu escrevi para contrabaixo e na peça o Caldeirão dos Esquecidos que eu fiz para violino solo. Na peça para viola já trabalhei com o Rafael, por email então não houve uma parceria colaborativa no sentido, este determinado gesto musical é difícil para as cordas, então eu notei que ficou difícil por conta do resultado da gravação, que eu pensei que tinha umas coisas que você sente que a expressão ela acaba sendo dura, você vê o trabalho que o violista esta tendo para chegar naquilo que esta na partitura, e isso eu não queria que acontecesse, então com a peça para viola eu não tive chance de fazer, agora é preciso fazer uma revisão para a peça e corrigir o que é excesso, porque eu posso escrever uma peça para você com excesso que você pode encarar como desafios, se fizer sentido para mim e para você tem vantagem. Eu quero que o instrumento fale um pouco mais com certa eloquência composicional mais ousada digamos assim, mas sem transformar o instrumento em uma coisa gritante. Então eu acho que é possível sim escrever quando você não conhece desde que você tenha uma chance mínima de você se articular com uma pessoa que domina o instrumento.

Não sendo acordeonista, como seria a sua abordagem com relação a aspectos idiomáticos do acordeão, técnicas estendidas, efeitos, timbres, e mecânica do instrumento?

Eu sou um compositor tonal/modal, eu gosto muito de estudar teoria medieval, eu tenho uma grande intimidade com as teorias harmônicas, história e repertório e como ela se desenvolveu em outras escolhas, barroco e classicismo e aí eu paro, ou seja a minha percepção de romantismo ela quase nada, eu nunca me adentrei nesse repertório extremamente subjetivo, depois do final do romantismo tem uma coisa que me atrai absurdamente, mas eu também não tenho tanta entrada nele que o expressionismo alemão, eu gosto quando escuto, acho que tem uma substância absurdamente bem trabalhada dentro da questão da expressão. Então o meu repertório ele olha para este tipo de universo antigo e universo popular, eu penso como

compositor medieval, renascentista, barroco e uso como repertório a cultura popular do meu estado, Rio Grande do Norte, eu gosto muito das coisas que têm aqui, das excelências, dos romances, dos pastoril, rizados que acontecem aqui e que estão registrados com pessoa com Mario de Andrade, Camara Cascudo, todo esse universo literário me atrai. Então esse olhar para a cultura popular como fonte, esse olhar para cultura antiga como técnica, isso tudo gera o que nós chamamos aqui de nessa faixa estreita de três estados, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, Armorial, música ou estética Armorial, esse nome foi dado por Ariano Suassuna na década de setenta em Recife para caracterizar essa busca do repertório, da cultura popular, redimensionado dentro de linguagem erudita, isso acontece há muitos séculos e isso acontece em todos os lugares do mundo, mas nesse lugar nessa faixa de litoral do Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco isso tem um nome, chama-se estética Armorial. Eu olhei para o que foi produzido no início do século XX e trouxe o minimalismo, dodecafonismo, a assimetria e a politonalidade, mesmo você trabalhando um tema tonal/modal com inspiração de um pastoril, usando isso politonalmente, eu não faço com exageros.

Enquanto compõe, existe alguma sobreposição entre música ou instrumento específico durante o processo criativo – como descreveria tal processo?

Qual a sua concepção sobre um processo de composição em colaboração?

Eu não gosto de fazer um processo de criação colaborativa, nunca gostei, eu sou meio egoísta nesse ponto, sou aquele cara que gosta de sentar, eu elaborar os materiais, eu determinar como eles vão ser feitos, então a questão da criação colaborativa não me atrai, eu acho que o lado colaborativo tem a ver com roteiro, dramaturgia da peça. Vamos supor, você é um compositor e você me diz, eu queria fazer uma peça para acordeão com você, eu já fico incomodado com isso, eu acho a criação coletiva como se chamava na década de setenta, que hoje chama colaborativa, ou você abre para pensarmos juntos como vamos fazer isso aqui, primeiro vai ser uma peça de quantos minutos, qual vai ser o tom, ou você faz a peça, eu prefiro a segunda opção, não gosto dessa ideia, eu gosto muito de responder pelas minhas escolhas.

Já participou em algum trabalho de composição envolvendo colaboração com performers? Caso afirmativo, como descreveria o processo, quais as dificuldades e benefícios que poderia salientar?

A dificuldade, primeiro em adaptação em alguns pontos do discurso, em que fica proibido de fazer alguma coisa que você achava que poderia fazer, mas as vantagens superam porque você acaba aprendendo um universo de coisas a respeito dos recursos idiomáticos de cada instrumento.

Que impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para um instrumento o qual você não tem domínio?

Para começar em ter o repertório, você fala do acordeão por exemplo, eu não sei se meus colegas compositores tem peças para acordeão de envergadura, aquelas que tenham substância em termos repertorio. Eu acho que seria uma experiência interessante fazer, inclusive penso que tem muitos instrumentos que estão aí esperando repertório.

Que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro – por exemplo, a nível de repertório, concertos, pedagogia e ensino do instrumento?

Eu acho que primeiro o resgate histórico do que foi a presença do acordeão no panorama norte rio-grandense ou brasileiro, mas um resgate que precisaria trazer o que foi de bom e sair um pouco da explosão da era em quera quatrocentos mil acordeões tocando, essa coisa quantitativa e partir para o qualitativo, pesquisa que resgatasse um pouco desse lado histórico, existiu um momento do acordeão. A inserção dentro dos cursos, eu acho importante, tanto é que eu estou dizendo que tenho vários alunos que tocam o acordeão e vão ser professores de música tocando acordeão em sala de aula. O acordeão em uma sala de aula para crianças é um sonho, é mais que um violão, teclado, chama mais a atenção, o som é mais humano, o fole é um pulmão tocando só nas mãos de uma pessoa. Eu acho que seria interessante ele ser resgato como instrumento de concerto. Quanto ao repertório eu acho que um concerto para acordeão seria bom para circular, porque o Brasil esta cheio de orquestras sinfônicas, inclusive orquestras jovens, fazer uma série de peças para acordeão dentro da linguagem, idioma dele para mostrar essas possibilidades, mas sobretudo inserir esse acordeão que você toca dentro do normal brasileiro. Palestras, vídeos, você precisa aparecer.

Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para acordeão?

Sim, claro. Eu acho que seria até um caminho de eu criar uma coisa diferenciada, uma oportunidade de fazer isso de uma maneira profissional e tendo um profissional como você assessorando e colaborando seria fantástico, eu gostaria muito de fazer.

Como poderia descrever sua relação com o acordeão (caso haja)?

Pois então, eu tentei escrever uma peça para o Fernando Ávila, ele me passou um álbum de composições do Franck Angelis e também me deu algumas dicas de como escrever para o acordeão. Então eu comecei uma peça para ele, mas acabei não terminando essa peça, então ficou uma peça mais ou menos começada. Foi no ano passado, o que aconteceu é que eu comecei a estudar um pouco as composições desse compositor, tentando entender o instrumento, como ele funciona, os termos técnicos, etc. Porque assim, eu acho existe uma lacuna no Brasil para esse instrumento, primeiro porque poucas pessoas conhecem o instrumento, segundo porque não existe uma demanda de instrumentistas pedindo obras para o instrumento, então não é um instrumento que você sai escrevendo qualquer coisa, você precisa ter um conhecimento mais profundo do instrumento, para escrever para ele. Então eu estava tentando criar uma peça com alguma idiomaticidade para o instrumento, mas acabei abandonando esse projeto, acabei não levando adiante. Antes do contato do Fernando o que eu conhecia era a sanfona, que tem em tudo que é lugar, porque o acordeão de concerto é um instrumento diferente da sanfona.

Já compôs para o acordeão? Em caso afirmativo: em que moldes decorreu o trabalho (por exemplo, a nível de recursos, técnicas, e interação com outros agentes – colaboração); caso contrário: qual foi o motivo? Alguma relação com a falta de compreensão sobre o funcionamento do instrumento?

Então, eu iniciei essa peça para o Fernando, que tem cerca de um minuto de peça, onde usei o bellows shake, por exemplo. Ele tinha me mostrado as gravações e eu tenho um livro aqui que fala sobre o acordeão. Então assim ele me passou essas noções de registro, movimentos de fole, mas eu te confesso que mesmo com todas essas explicações ainda eu me sinto com uma certa dificuldade de entender esse instrumento e escrever bem para ele.

Conhece repertório específico escrito para acordeão? Caso afirmativo: quais são as obras, como as conheceu, e como poderia caracterizar tal produção (a nível nacional e internacional)?

Não, as minhas referências são essas que eu te falei, o Fernando também me passou umas peças dele, tanto composições que ele fez para free bass, quanto no sistema standard. Eu tenho uma partitura aqui que é do Roberto Caberlotto, que é uma escrita para acordeão também. O que eu estudei e vi é do Frank Angelis.

Caso já tenha tido alguma interação com performers acordeonistas, como descreveria a experiência, os resultados obtidos, e o impacto no âmbito da sua produção?

A primeira experiência foi com o Fernando Ávila, nessa peça que iniciei, mas não concluímos o trabalho.

Você tem conhecimento do acordeão por suas especificidades (escrita, técnicas e recursos atrelados? Caso tenha estudado o instrumento, como foi a experiência com relação a instrumentos, repertório, técnicas, recursos, compositores e métodos associados?

Eu tenho em parte, teria que trabalhar com um músico especialista para poder entender isso melhor.

Quais os desafios que considera que existam no âmbito da composição para acordeão?

A idiomaticidade do instrumento, a questão de estética, ou seja, qual estética você vai adotar para o instrumento, nós vemos várias estéticas, das mais tradicionais as experimentais.

Como difere e como você vê a abordagem à composição para um instrumento ao qual não domina?

Eu já passei por isso antes, eu sempre trabalho com músicos para conseguir escrever para um instrumento que eu não conheço tão bem.

Não sendo acordeonista, como seria a sua abordagem com relação a aspectos idiomáticos do acordeão, técnicas estendidas, efeitos, timbres, e mecânica do instrumento?

Eu conheço isso muito pouco, tirando isso tudo o que eu te relatei, eu não conheço os recursos muito aprofundado do instrumento.

Enquanto compõe, existe alguma sobreposição entre música ou instrumento específico durante o processo criativo – como descreveria tal processo?

Eu parto de ideias musicais abstratas e volta e meia eu faço minhas músicas para várias instrumentações diferentes. Agora quando vou escrever por exemplo para violão, eu escrevi uma peça para violão e depois fiz um arranjo para quarteto de cordas dela, mas a peça foi toda direcionada para ser uma peça de violão, depois eu fiz uma versão de quarteto que não tem problemas de idiomaticidade porque quarteto e violão eu conheço bem. Agora o acordeão, eu tentei escrever essa peça aqui, ela ficou inacabada, não sei bem porque eu não levei essa peça a diante. Tenho a peça Quatro Estações Brasileiras, que é

um concerto para violino e orquestra, eu fiz uma versão dele para trompete e orquestra, mas claro que o trompetista me ajudou a fazer a parte do trompete solo, me deu várias ideias de coisas que eu nem sabia. Agora recentemente escrevi um concerto para trombone, também o trombonista me ajudou, ele me mostrou, aqui eu faria assim, aqui você pode fazer assim, e eu melhorei a obra de acordo com as orientações dele. Então eu sempre procuro trabalhar com músico, mesmo quando é um instrumento que eu conheço, como é o caso do trombone que teoricamente eu conheço mais, então o acordeão eu tenho que trabalhar com um músico para poder escrever uma peça.

Qual a sua concepção sobre um processo de composição em colaboração?

Então o compositor tem as ideias e vai colocando no papel e o músico especialista diz se da para fazer, se esta bom ou não esta bom, se esta idiomático, o músico vai orientando o compositor para ele adequar a ideia musical dele ao instrumento. Agora quando é um instrumento como harpa, como acordeão, aí fica mais difícil, mas nada que os recursos de internet hoje em dia não resolvam. A internet permite muitas colaborações, eu por exemplo não consegui falar com nenhum trombonista aqui da cidade, mas consegui falar com um trombonista que mora em Viena. Eu acho que tudo também é uma questão de motivação das partes envolvidas.

Já participou em algum trabalho de composição envolvendo colaboração com performers? Caso afirmativo, como descreveria o processo, quais as dificuldades e benefícios que poderia salientar?

Eu acho que dificuldade não existe no momento que as pessoas queiram fazer isso e as vantagens são muito grandes para o compositor e para o interprete. Eu sempre tenho colaborações ou virtuais ou presenciais com instrumentistas, até mesmo minhas obras de piano que agora um músico la de São Paulo esta gravando, mas eu faço questão de trocar ideias.

Que impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para um instrumento o qual você não tem domínio?

Sempre tem um impacto de você aprender a escrever para aquele instrumento de uma maneira mais efetiva.

Que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro – por exemplo, a nível de repertório, concertos, pedagogia e ensino do instrumento?

Basicamente encomendas de obras, para fomentar a escrita de um instrumento você tem que ter encomenda de obras e oportunidades, cursos, alguma coisa que fomente aquela produção, porque assim, o instrumento não é muito conhecido, aqui em Porto Alegre não conheço ninguém que toque esse instrumento, claro que deve ter mas eu nunca vi um concerto de acordeão na minha vida, como a gente vê no Youtube, na Rússia concertos de acordeão solo, aqui em Porto Alegre eu nunca vi, tirando o Fernando que esta por aqui de vez em quando, mas ele toca mais acompanhado não solo. Então a única pessoa que eu sei tem relação com esse instrumento aqui na região é o Fernando, minha única referencia.

Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para acordeão?

Sim.

Como poderia descrever sua relação com o acordeão (caso haja)?

É um instrumento, vamos dizer popular, forte na tradição popular brasileira, mas associado sempre a essa prática doméstica de música feita em família, enfim. Eu só fui ver o acordeão usado na música de concerto depois de adulto, isso também por contatos fora, mas é um instrumento que tem me atraído com as suas possibilidades polifônicas, sonoridades, é um instrumento muito rico e autossuficiente e sempre me perguntei isso, por que esse instrumento não era mais usado especialmente no Brasil. Com minha carreira de compositor, com um contato internacional mais intenso você vê uma produção enorme, claramente ficava evidente para mim que o acordeão no Brasil era associado a música popular e regional, com um foco muito intenso no Rio Grande do Sul e no Nordeste, eventualmente conheci um intérprete/compositor no Rio Grande do Sul, que é o Cunha, que tem obras para acordeão muito interessante. Não é um instrumento que foi contemplado pelos conservatórios, nunca vi um bacharelado no acordeão em lugar nenhum, mas eu sempre tive interesse. Depois surgiu a oportunidade de escrever para um projeto grande que foi a ópera Sarapalha e um dos músicos que estava no grupo, era um grupo de música antiga e que envolvia música regional, era justamente um músico gaúcho que tocava gaita ponto, eu não conhecia, eu conhecia o bandoneon. Ah. Sim! Tinha mais essa, tem esse lado do bandoneon também, eu ouvia música de Piazzolla, música da Argentina feita para bandoneon, ouvi muitas coisas interessantes feitas por compositores argentinos e uruguaios e em Belo Horizonte tive muito contato Rufo Herrera, que é um bandoneonista, em uma época que estava ligado muito a música experimental, mas ficava tudo restrito a pessoas e logo percebi que o bandoneon era diferente do acordeão também. Então surgiu a oportunidade de usar a gaita ponto, a questão que eu via era que a gaita ponto era muito mais básica, ela não tem os recursos de um acordeão completo, de qualquer maneira trabalhei com o músico que me orientou das possibilidades do instrumento, gostei muito do resultado. Mais para frente a montagem foi um tanto, vamos dizer doméstica na época, isso foi em 1999, em 2010 através de um projeto mais profissional com o apoio da fundação cultural de Curitiba, montamos a ópera como devia ser e então usei acordeão completo e trouxe muita satisfação. Eu queria desde então, escrever, explorar mais o acordeão, um pouco tempo depois, eu acho que isso foi em 2011 ou 2012, surgiu a oportunidade de trabalhar com o Teodoro Anzellotti, eu já conhecia a *Sequenza* do Berio para acordeão. A diretora do instituto Goethe em Curitiba, que sempre foi um órgão de fomento artístico principalmente no sul do Brasil de modo geral, tanto o Goethe aqui de Curitiba quanto o de Porto Alegre, sempre colocaram muito investimento na área de música de concerto e principalmente na música contemporânea, e ela disse que no Goethe internacional o Anzellotti viria a América do Sul, que viria ao Brasil e ele queria uma obra para tocar com um músico local. Eu tinha escrito para a Valentina Daldegan, uma das minhas peças da série de Solilóquios, o Solilóquio IV para flauta contralto solo, então eu resolvi fazer uma nova versão para flauta contralto e acordeão e dei o nome da peça de *Paisagem Meridional No.1*, então as paisagens meridionais são peças derivadas de outras peças solo. Quando o Anzellotti

chegou foi muito bom trabalhar com ele, conversamos muito, eu o entrevistei na época pois tinha um programa de rádio, ele me contou sobre a Sequenza do Berio, como foi a criação da sequenza para acordeão, e foi isso, eles tocaram em concerto aqui, eu gravei, e essa foi a colaboração com o acordeão, não me apareceram mais oportunidades, mas ao mesmo tempo eu segui acompanhando, fiquei muito encantado com o trabalho da compositora russa Sofia Gubaidulina com o bayan, todas as peças dela envolvendo o bayan, me dei conta que na Rússia e em países nórdicos como Noruega e Dinamarca o cultivo do acordeão como instrumento erudito é muito importante, até concursos de composição, mas enfim eu não tive acesso aos intérpretes para eventualmente fazer alguma coisa para esses instrumentos, enfim a minha relação com o acordeão é essa.

Já compôs para o acordeão? Em caso afirmativo: em que moldes decorreu o trabalho (por exemplo, a nível de recursos, técnicas, e interação com outros agentes – colaboração); caso contrário: qual foi o motivo? Alguma relação com a falta de compreensão sobre o funcionamento do instrumento?

Eu percebi que a primeira coisa que chama a atenção ele não é um instrumento muito padronizado, a modelos diferentes de acordeão, então eu comecei a pesquisar, a própria internet e percebia características até que eu cheguei a um texto da Wikipédia em italiano, na época me parecia o mais completo, tinha mais detalhes, listava modelos de acordeão principalmente na Itália e em países Europeus, e eu ia perguntando qual era o modelo dele (Anzellotti), e eu comecei a ver as características desse instrumento, da mão esquerda, da mão direita, o que pode fazer o que não pode, que tipo de som para o fole aberto, fole fechado, os timbres/registros, enfim, eu comecei a trabalhar com isso e é lógico o acordeão é um instrumento muito aparentado com o órgão, por essas questões do sopro, fole, eu já tinha trabalhado também com a harmónica de boca, eu escrevi um peça para harmónica e orquestra de camara nos anos 90, 2000 mais ou menos, isso do sopro passando pela palheta metálica, e com essa ideia de aspirando é um som, expirando é outro. Na medida que ia trabalhando na Paisagem Meridional No.1, eu mandava para o Anzellotti para ele dar uma olhada, ele enviava algumas sugestões, fala: você pode fazer assim, melhora isso aqui, etc., mas na verdade eu fui bem certo, as minhas ideias sobre os recursos do instrumento funcionaram bem, eu tive uma boa intuição depois de ler muito a respeito do instrumento que aquilo funcionaria.

Conhece repertório específico escrito para acordeão? Caso afirmativo: quais são as obras, como as conheceu, e como poderia caracterizar tal produção (a nível nacional e internacional)?

Tem as peças da Gubaidulina que eu citei antes, ela tem, se não me engano uma série de peças para violoncelo e acordeão, tem a fachwerk uma mais recente para acordeão e cordas, que acho uma obra fabulosa, que é justamente o enxaimel, essa técnica de

construção alemã, que aqui no sul do Brasil é muito comum principalmente em Santa Catarina, então ela quis fazer uma homenagem a cultura devido aquela faixa que ela via todo dia, então ela trabalha a fusão harmônica do acordeão coma orquestra de cordas neste sentido, é uma obra que me chama muito a atenção. O próprio Anzellotti me passou uma série de CDs, ele gravou as variações Goldeberg de Bach, com o acordeão. As peças com conjuntos maiores, com orquestra eu vi foi da Gubaidulina que é o concerto para acordeão e orquestra, eu vi o acordeão inserido em um grupo instrumental maior. Eu ouvi muita coisa, a questão é que não é normalmente música escrita por compositores mais conhecidos, então os nomes não me recordo. Dos brasileiros ouvi só as do Antônio Borges Cunha e o concerto do Radamés Gnattali.

Caso já tenha tido alguma interação com performers acordeonistas, como descreveria a experiência, os resultados obtidos, e o impacto no âmbito da sua produção?

Para mim foi excelente eu só senti não ter continuidade, mas eu tenho uma vontade muito grande de trabalhar mais com o acordeão, eu só não fiz ainda porque falta intérprete, não encontrar ninguém aqui no Brasil que fizesse esse trabalho. Eu te digo que ate mesmo no caso da ópera de Sarapalha que teve uma montagem que eu fiz uma orquestra de camara de Recife, mas foi feito uma segunda versão da ópera sem acordeão porque não tinha quem tocasse, eles ouviam achavam muito bonito, alias o povo do Nordeste é muito musical também e tem identificação com o instrumento, mas é curioso, eles não associam o acordeão ligado a música de concerto.

Eu vejo por exemplo as grandes escolas de música no Brasil, as universidades que tem departamentos maiores coma UniRio, UFRJ, USP, UNICAMPI, UFRGS, nenhum desses cursos tem o acordeão.

Você tem conhecimento do acordeão por suas especificidades (escrita, técnicas e recursos atrelados? Caso tenha estudado o instrumento, como foi a experiência com relação a instrumentos, repertório, técnicas, recursos, compositores e métodos associados?

Na verdade, eu fui atras de ver como a notação era feita, usando eventualmente escrita de harmonia funcional, só que como eu tenho uma linguagem vamos dizer mais atonal e construo acordes muito específicos eu ficava imaginando combinações, de qualquer maneira, é algo que eu vejo no jazz eles fazem, escolhem os sons que querem e depois jogam uma cifra completamente louca para descrever aquele acorde, então foi uma coisa dessa maneira que eu fiz. O que acontece é que eu acabo me adaptando a realidade do músico, no caso do Anzellotti eu poderia escrever qualquer coisa que ele tocava, mas aqui no Brasil as vezes que eu pude trabalhar com acordeonistas, eles não leem música, ou que leem aquilo que conhecem, tem uma dificuldade a se adaptar a alguma coisa diferente, é realmente uma coisa muito pratica, tentando me adaptar a realidade que eu iria encontrar, mas eu tive pouco acesso a partituras de acordeão para ver de forma mais detalhada, o

bayan é diferente não é exatamente igual aos acordeões usados aqui, enfim são essas as questões.

Quais os desafios que considera que existam no âmbito da composição para acordeão?

Da minha parte é somente os intérpretes, se não tiver quem toque não adianta você ter a música. Eu acho que a maior dificuldade não está associada a ter conhecimentos do instrumento, mas sim em relação a ter intérpretes, os compositores se interessariam em escrever música para esse instrumento, não tenho a menor dúvida disso, porque essa relação intérprete-compositor para o processo de criação é uma coisa cultural no ocidente de modo geral isso já existe desde o século XX e no Brasil também vem se desenvolvendo para diversos instrumentos, mesmo para escrever uma obra para violino solo, violoncelo ou um instrumento de sopro como o fagote a relação com o instrumentista é fundamental, na série de peças que eu escrevi até hoje, que é os Solilóquios, praticamente todos eu conversei com os intérpretes, os intérpretes deram sugestões, melhoraram algumas passagens, é um trabalho muito colaborativo, quando eu coloco um ponto final da obra, a parte do intérprete é quase de coautoria.

Como difere e como você vê a abordagem à composição para um instrumento ao qual não domina?

Como eu tenho o hábito de ouvir muita música, a minha formação musical em grande parte é empírica a partir disso. Quando eu sou convidado a escrever para um instrumento que não tenho prática, eu vou atrás de ouvir como soa, conhecer o repertório, ouvir gravações de intérpretes diferentes, depois segundo momento ir atrás de partituras, tentar entender a construção daquilo, o processo quase sempre é esse.

Não sendo acordeonista, como seria a sua abordagem com relação a aspectos idiomáticos do acordeão, técnicas estendidas, efeitos, timbres, e mecânica do instrumento?

O instrumento já tem os seus recursos específicos das chaves que alteram os timbres, além do mais já vi efeitos por exemplo do soltar o fole, abrir com o botão de ar, aproveitar os sons aleatórios que aquilo gera, eu acho o recurso um pouco limitado, é bem interessante sabermos que as vezes pode resultar muito bem, mas tem que ter cuidado com isso. O que mais me atrai no acordeão é essa possibilidade do solo versus polifonia, então eu penso muito nisso. O acordeão é um instrumento que tem um som específico, eu gosto do timbre do instrumento que por si só já é muito abrangente.

Enquanto compõe, existe alguma sobreposição entre música ou instrumento específico durante o processo criativo – como descreveria tal processo?

Primeiro penso no instrumento, o idiomatismo do instrumento é fundamental, o timbre é uma coisa muito importante na minha música, se você ouvir uma obra minha para orquestra por exemplo, vai chamar a atenção logo de cara, eu estou sempre aproveitando o timbre e as combinações de timbre, aspectos harmônicos, coisas inusitadas, mas sempre pensando na cor do som.

Qual a sua concepção sobre um processo de composição em colaboração?

Olha, eu não tenho uma linguagem muito específica, que eu gosto de usar e sempre baseada em um certo tipo de pensamento musical, cada vez que eu coloco isso, a abertura em volta da forma, da própria questão temática do instrumento, eu estou aberto a negociação, a questão timbrística para mim é fundamental, utilizar as sonoridades do instrumento e para aquilo que ela pode dar, eu tenho o uso de técnicas que eu gosto de usar e tudo, mas eu não gosto de usar técnicas que fazem o instrumento se afastar muito do seu som original, podem eventualmente sair, mas tem que voltar, ou seja, no final das contas eu quero que uma flauta soe como flauta, que um acordeão soe como acordeão, que um violão soe como violão, não quero que se afasta a um ponto tal que soe uma hora que você se pergunta o que que está tocando? É um instrumento de percussão? Modo de dizer é claro, mas a coisa passa muito por aí, por exemplo o conhecimento, tese dos compositores sobre os instrumentos é grande parte teórica, o compositor sempre vai saber mais de um instrumento do que de outro, mas essa parte teórica muitas vezes faz com que a gente tenha a imaginação muito fértil e acaba pensando em coisas exageradas, que o intérprete chega a dizer que o que você está tentando fazer não funciona, o que você quer aqui? Então você explica a minha ideia é essa, essa e essa, com a experiência dele ele vai dizer isso aqui de outro jeito vai funcionar melhor, e você experimenta, entra em um acordo, e pode dizer não, isso se afasta muito da minha ideia original, e você se propõem também como compositor a se aproximar da viabilidade da coisa. Por exemplo o Solilóquio que eu fiz número 8, para fagote solo, eu fiz com uma fagotista lá do Rio, a Ariane Petri, ela já tinha me ajudado a revisar a minha sonata para fagote e piano que ia ser tocada na Rússia por um grande fagotista russo, aí ela foi me dando um série de sugestões e eu falei, depois vou escrever uma peça para você, quando eu escrevi a peça solo já teve bem menos problemas porque ela já tinha me ajudado antes, mas foi a mesma coisa, ela foi dando sugestões aqui, ali, me passou tratados de sons multifônicos de fagotistas específicos que ela também conhecia, para eu usar um efeito, acorde multifônico como o Patric, mas eu quero vir desse com e chegar nele e expor esse outro lado, ela falou: mas você vai ter que preparar isso porque se não vai falhar, porque é uma coisa muito específica, uma posição muito sensível, aquilo como você está pensando não vai dar certo, vai ter que preparar isso para conseguir esse som. É esse tipo de informação técnica.

Já participou em algum trabalho de composição envolvendo colaboração com performers? Caso afirmativo, como descreveria o processo, quais as dificuldades e benefícios que poderia salientar?

Como ocorreu poucas vezes eu não vi grandes dificuldades, não é muito difícil imaginar o instrumento, eu tenho sempre essa coisa virtual dentro da minha cabeça, alguns instrumentos quando eu não conheço muito a técnica, o virtual fica só no som, mas outros eu consigo imaginar um pouco, por exemplo o acordeão funcionando, o que que a mão direita faz, o que a mão esquerda faz, eu tendo de imaginar de como a coisa resulta. Os benefícios são exatamente essas informações e trocas de informações, sugestões sobre o material musical.

Que impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para um instrumento o qual você não tem domínio?

É sempre muito positivo, eu saio dessa colaboração com mais conhecimento do instrumento, a próxima vez que fizer uma obra já vou ter mais domínio sobre a técnica de escrita do instrumento do que tinha antes.

Que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro – por exemplo, a nível de repertório, concertos, pedagogia e ensino do instrumento?

Eu acho que a presença do instrumento na universidade seria muito importante, algum curso de bacharelado, isso seria um caminho no sentido de tornar o instrumento mais consolidado. E realmente a presença do acordeão nas salas de concerto faria a diferença, nas peças de música de câmara, não só como um instrumento solista, mas ter por exemplo envolvido com outros instrumentos, acordeão e quarteto de cordas, quinteto de sopros, o que já vem sendo feito com o violão, pois o violão durante anos ficou nessa marginalidade, hoje que esta ganhado uma projeção neste sentido, o acordeão seguiria um caminho parecido, é um instrumento polifônico, em principio autossuficiente, que interage de uma forma muito satisfatória com outros instrumentos, a capacidade de mescla timbrística do acordeão com praticamente todos os instrumentos é absoluta. Eu que gosto de associar acordes emitidos pelo acordeão com outros instrumentos, em determinado momento onde nessa situação você não sabe exatamente o que ta acontecendo, o Cunha tem uma peça que eu acho que é o Noturno, para acordeão e piano, a peça ele faz acordes no e piano e o acordeão, eles atacam juntos, mas como acordeão tem sustentação do som isso vai criando um efeito maravilhoso, vai enchendo o ar de harmônicos e cria um universo sonoro muito peculiar, o piano tem os harmônicos que ficam por causa do pedal, mas o acordeão sustenta aquelas notas, então aquele acorde vai ganhando nuances deferentes.

Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para acordeão?

Certamente, eu tenho todo o interesse.

Como poderia descrever sua relação com o acordeão (caso haja)?

Eu era acordeonista, então eu acho que a minha relação é bem simples, eu toquei acordeão muitos anos da minha vida, eu toquei baile de forró, durante cinco, seis anos, estudei com um professor do Rio Grande do Sul que tocava acordeão de concerto, o Oscar dos Reis, eu cheguei a ficar com ele uns 6 meses trabalhando, então assim, a minha relação é simples, meu instrumento de base era o piano e quando eu descobri o acordeão eu caí de paixão e se eu tivesse que dizer hoje em dia em ter um instrumento, eu até to tentando ter um acordeão de concerto mas o de botões, para ter em casa só para brincar vamos dizer assim, se alguém me pergunta qual o instrumento que eu gosto é o acordeão, o instrumento mais rico que tem na minha opinião para um compositor em termos de potencial, você tem extensão com os registros, a única coisa que vamos dizer assim que o piano ganha um pouco é o sistema de pedais e claro a precisão rítmica do piano é um pouco diferente, mas ainda que a do acordeão é perfeita, mas a do piano é um pouquinho diferente, vamos dizer assim. Tirando isso, a única coisa chata para um compositor do acordeão é que ele é um instrumento grande, quando você está escrevendo você está querendo brincar e escrever e ele incomoda, só isso que eu poderia dizer. Então a minha relação com o acordeão é simples, eu toquei, eu adoro o instrumento e conheço o repertório super bem eu acho, porque acompanho o repertório tanto da música popular como o da música clássica como da música contemporânea, confesso que meu repertório de música do início do século XX para acordeão é muito ruim, mas muito ruim, é um pouco parecido com o início do repertório do saxofone, é horrível, são repertórios que, bom era o que tinha, mas a nível de qualidade musical é quase zero, mas faz parte, um instrumento começa assim, tem milhares de instrumentos que tem o mesmo problema. Então acho que minha relação com o acordeão é bem essa, simples, eu toquei é um instrumento que coloco no top um da lista dos instrumentos que me interessam. Agora, existe uma carência, no caso do Brasil enorme de entender o que esse instrumento pode ser, eu nunca entendo isso, porque não falta acordeonista, não falta repertório, o instrumento está no imaginário, assim um pouco como o violão, está no imaginário para o Brasil, e a gente ficou lá, sempre que eu vou ao Brasil, eu tenho ido agora para o Nordeste, morei no Rio Grande do Sul, eu digo para o pessoal da universidade, como é que vocês não abrem um curso de acordeão? Até quando vai faltar esse curso? Vocês estão abrindo para bandolim já, então quando é que vão abrir o de acordeão? É muito atraso, os Estados Unidos é um país que tem um problema igual no acordeão, hoje em dia, um bom acordeonista que vem aos Estados Unidos, se estabelece, ele vive bem, porque tem emprego, ninguém toca, então precisa de um, o país inteiro quando precisa de acordeonista o que eles fazem, eles pagam uma cara da Europa para vir, é um troço surrealista. É isso, eu acho o instrumento incrível, acho que ainda tem algumas evoluções, o pessoal tá fazendo acordeão microtonal, agora tem esse acordeão com amplificação com caixas de sons internas para tentar um desenvolvimento, que é o trabalho do Jean-Étienne para a amplificação ser dentro do instrumento, eu ainda não escutei o trabalho final, tem um

brasileiro até que escreveu para o Jean-Étienne eletroacústica, depois posso te enviar o nome dele.

Já compôs para o acordeão? Em caso afirmativo: em que moldes decorreu o trabalho (por exemplo, a nível de recursos, técnicas, e interação com outros agentes – colaboração); caso contrário: qual foi o motivo? Alguma relação com a falta de compreensão sobre o funcionamento do instrumento?

Eu tenho várias peças para acordeão, tenho uma para saxofone, percussão, acordeão, depois eu fiz uma versão dessa peça para um sexteto que me pediram uma transcrição, eu tenho uma peça longa de grupo com o acordeão, são 45 minutos em que o acordeão esta dentro, e tem um trio dentro da peça, tem um trio em si que é flauta, acordeão e eletrónica, agora o Jean Étienne e Fanny Vicens, a gente vai trabalhar daqui a um ano ou dois um duo, estamos começando a fixar datas, um duo de dois acordeões, na verdade é um projeto que já tinha e que ficou no ar. Eu não me considero experimental, eu considero só onde a música esta hoje, eu acho que a música hoje em dia esta lá, tem um espaço de linguagem de pessoas que esta ali, assim como não considero que Schoenberg foi experimental na época dele, que Mozart era experimental na época dele, eles estavam fazendo a música que era do tempo deles, e eles estavam se perguntando como muitos compositores que trabalham com esse tipo de questões como é que poderíamos organizar os sons de outra maneira, então acho que esse grupo de pessoas que eu diria que ta o Bach, que ta todo mundo nessa linhagem, a questão era que você aborda a organização dos sons de outra maneira sempre, então cada um de nós, no nosso tempo, nos nossos referenciais.

A peça solo é muito engraçado que eu na época tinha recuperado meu velho acordeão que era um standard, um scandalli quando eu tocava baile, consegui que alguém trouxesse para mim na mudança e tava tudo velho, meio quebrado, e eu estava em casa brinquei e eu tinha essa encomenda do Piere, e eu comecei a achar o que a gente chama de sub-harmónicos, infra harmónicos, tem vários nomes que é quando você tem notas no registro meio/agudo com muita energia começa a soar notas graves que não estão sendo tocadas, e ai eu comecei achar aquilo e liguei para o Piere, dá para fazer isso? E ele disse, não rola, teu acordeão ta quebrado, deve estar desafinado, isso não existe, e eu disse para ele vir aqui em casa e traz o acordeão aqui, ele trouxe um Jupiter naquela época, depois fomos ver se no Pigini dele também funcionava, ele chegou la em casa e viu que dava e disse que ia testar melhor, passou uma semana ele me ligou dizendo, olha estou conseguindo fazer aqui, é um esforço de pressão muito alto, mas consigo tirar esse som, e ai ele testou no Pigini também, e a gente verificou que tinha em vários os instrumentos, não era um coisa de um instrumento, e a partir daí eu comecei a trabalhar com essa questão dos sub-harmónicos e das dinâmicas possíveis em volta disso, é uma peça meio mono temática, tem meio que um coração assim, de cabeça tem uma parte final que da uma abertura, mas que era meio para sair, e eu me lembro de ter ouvir alguns repertórios na época que estava tentando

mergulhar mais e fui descobrindo pessoas que trabalhavam com o instrumento e diferentes abordagens para o repertório, então acho que a peça tem esse tema central, mas tem uma coisa que eu acho mágica no acordeão, no órgão vai ter um pouco disso, alguns instrumentos tem, mas não muitos, o acordeão tem muito que é a possibilidade de fazer a mesma nota em vários registros, a mesma nota em duas mãos, o cassotto, não cassotto, enfim, a direccionalidade do teclado que é fixo com um que ta movel, e tem isso também que é dobrar sons ou passar um som para o outro, que da uma sensação de algum movimento só pelo fato de que a pessoa esta movimento um teclado enquanto o outro esta parado, coisas do género. Então, nessa primeira peça os materiais mais centrais que eu olhei, claro que a peça não se resume a colocar esses materiais, mas que foi meu material de pesquisa, vamos dizer assim.

Conhece repertório específico escrito para acordeão? Caso afirmativo: quais são as obras, como as conheceu, e como poderia caracterizar tal produção (a nível nacional e internacional)?

O repertório que eu conheço é tudo de fora, no Brasil conheço o Radamés, tem mais alguns isolados, agora não lembro de cabeça, lembro de ter encontrado um ou outro assim do nada, e o que eu achava era sempre muito neutro em relação ao acordeão, o caso do Radamés é um pouco singular, porque tinha o Chiquinho do Acordeon lá, ele coescreve aquele concerto, o Chiquinho tem uma cor que ele vai trazer e que o Radamés colabora com aquela cor, ainda que a mão é do Radamés, não a duvidas quanto a isso, depois disso as poucas coisa que eu achei eram muito neutras, poderia ser um saxofone, sabe, poderiam ser dois saxofones, daria na mesma coisa. As primeiras pessoas que me marcaram muito, vou tentar lembrar os nomes, tem uma peça que se chama Push Pull, essa realmente foi algo que eu disse: nossa, ok. Abriu uma porta para mim, tinha uma peça de uma compositora japonesa, eu teria que achar o nome da peça, tem um nome meio de estrela da terceira galáxia, e depois tem uma peça de um suíço, vou tentar achar e depois te mando, as três para mim eu acho que eram as mais interessantes do repertório, elas brincavam com coisas muito distintas, push pull, brinca um pouco com essa história do estereofonia, uma outra pegada, esta mais na questão dos ritmos, é bem interessante essa peça, depois a obra do suíço tinha toda uma seção lenta, pianíssimo que era incrível, e a da japonesa, ela não é muito conhecida, mas tinha toda uma questão de virtuosismo de escrita. Como não são partituras eu ouço todo dia eu tenho que achar, mas te confesso que na época escutei quilos, hoje em dia na verdade eu conheço quase todos os acordeonistas de peso da Europa, da música contemporânea né. Eu fui buscando essas coisas e o pessoal foi tocando também Tremble, então a gente tem uma boa relação e eu descobri muito repertórios com eles, isso que eu to tentando dizer, eles me enviavam peças.

Caso já tenha tido alguma interação com performers acordeonistas, como descreveria a experiência, os resultados obtidos, e o impacto no âmbito da sua produção?

Peça solo você escreve para uma pessoa sabe, duo ainda vai, trio já é diferente, peça solo você esta escrevendo para uma pessoa, então tem que ter diálogo, não é uma coisa que você escreve sozinho na sua casa, envia um pedaço de papel para alguém e diz: oh vai! Então, é uma pesquisa de sons juntas, ideias, querendo achar a obra naquele instrumento. Eu tinha vantagem porque era um instrumento que eu sei bem como funcionava, então era um diálogo um pouco mais íntimo, mas é sempre um dialogo, então eu escrevia, mandava coisa o Pierre gravava, a gente se encontrava porque eu não morava muito longe, ele ia la em casa ou eu na casa dele e a gente tocava coisas, ele mostrava, mudar os registros, vibrato de perna, enfim, então a gente foi meio que coescrevendo em termos de detalhes. A peça quando ela foi estreada, foi gravada e para mim é a gravação que tem uma pegada intrínseca do que a gente tava fazendo, a gravação da Fanny ou do Jean é maravilhosa, mas a do Pierre é diferente foi um trabalho muito íntimo com o som. Ainda quem toca agora o tempo inteiro essa peça é a Fanny, o Pierre agora esta fazendo arranjo, música popular, foi para outro lado. Sobre o impacto, eu trabalho assim em peça a solo, então não teve um impacto de renovação porque era uma coisa normal para peça solo, agora eu estou fazendo uma para fagote igual, quando me pedem peça solo, eu falo para pessoa, olha vai demorar uns dois anos, a gente começa agora, mas vai demorar uns dois anos, porque eu quero entender o instrumento, quero empurrar o instrumento, não tenho muito interesse em escrever uma peça a solo que seja mais uma, a menos que tenha uma ideia muito clara para mim, dai é outra coisa, então eu não posso dizer que mudou o que tinha de diferente lá que era similar é que era um instrumento que eu conhecia, eu tinha uma memória afetiva, física e não tem nada da música que eu toquei, tirando o bellows shake que tem um pouco, porque usava no forró.

Você tem conhecimento do acordeão por suas especificidades (escrita, técnicas e recursos atrelados? Caso tenha estudado o instrumento, como foi a experiência com relação a instrumentos, repertório, técnicas, recursos, compositores e métodos associados?

Quando eu saí do Brasil, o acordeão para mim tinha virado uma página, porque eu me dediquei profissionalmente para composição, então eu toquei em roda de choro, isso foi em 2001, quando fui para Porto Alegre para estudar, quando tinha decidido que composição realmente era minha área, eu vivia de tocar bailes, então eu parei porque não era o que queria fazer, mas enfim, eu fui embora continuei tocando em rodas de choro dois anos ainda só por prazer, um repertório que eu gostava, mas virou o meu lazer e aí tinha o Cunha, que deve ter peça para acordeão por sinal, e eu conheci o Cunha que estava la, e estudei com o Oscar dos Reis e conheci o repertório Russo que eu achava muito chato, com todo respeito, então parei. Quando eu cheguei na França, o conservatório de Paris tinha acabado de abrir a classe de acordeão, era o segundo ou terceiro ano da classe, então o acordeão tinha chegado na turma e claro precisava de repertório e eles iam bater na nossa porta, todo tempo, para pedir uma proposta, para duo, trio, acordeão solo, a gente foi de alguma maneira se ligando, claro que sempre

teve o mesmo problema que todos os instrumentos singulares que era, você escreve uma peça e quem toca agora? Onde vai ser tocada a peça? E é sempre essa um pouco essa dificuldade com esses instrumentos, por isso que a gente não escreve 50 para acordeão, porque aqui nos Estados Unidos por exemplo, eu não to pensando em escrever para acordeão, tirando o Duo lá da França que é uma encomenda antiga, porque quem vai tocar? Vou escrever uma peça que eu mesmo vou escutar uma vez e vão gravar e tal. Então eu acho que foi isso que aconteceu, no meu caso como era o meu instrumento, foi muito direto, eu fui lá e me senti em casa, foi o momento que o acordeão chegou lá. Referente a escrita, eu fui estudar o repertório, quando eu comecei a dizer que vou escrever para o instrumento, tinha coisa que eu sabia, só não sabia como notar, e tinha coisa que eu não sabia e fui descobrindo com outros compositores que foram pesquisar com grandes acordeonistas que trabalharam com eles também. O instrumento como o seu, é um dialogo, o intérprete tem que mostrar para o compositor compor coisas, no caso como o meu que é um pouco singular, por ser o meu instrumento as pessoas tem uma visão muito limitada das potencialidades, e o acordeão tem um defeito, não dá para preparar e não tem efeitos especiais vamos dizer assim, não tem um *slep* ou multifônico, alguma coisa assim como a preparação do piano, isso é um defeito do instrumento, ele tem um potencial gigantesco, mas ele é aquilo que ele é, tirando o ar, barulhos de teclas, é muito reduzido comparado com outros instrumentos, mas não obstante a isso a noção que os compositores tem do instrumento é muito limitada, por exemplo, mudança de registro, o instrumento tem registro no queixo, isso é coisa que muita gente nem imaginou, o vibrato, que pode ser de perna, de mão direita, mão esquerda. Então, todos esses elementos são parte de um diálogo e que aí você tem que descobrir a tua notação, como escreve isso, algumas coisas são padrões, outras, cada compositor esta achando a melhor forma de notar. Tem o problema das oitavas que simplesmente você muda de registro na mesma nota, o que você faz? Muda a oitava ou não muda a oitava? Se enquadra a uma realidade acústica ou não? Então, tem umas coisas assim, que são perguntas que cada compositor esta tentando achar suas respostas.

Quais os desafios que considera que existam no âmbito da composição para acordeão?

Eu acho que não são diferentes dos outros, eu acho o que é mais complicado atualmente é a promoção do instrumento, é aquilo que estávamos falando antes, a visão do instrumento se aumente, eu acho que esse é o maior desafio. Eu acho incrível que no Brasil não tenha por exemplo nenhum curso. Eu acho o que atualmente o que falta é que esta faltando acordeonistas brasileiros como você, como o Otávio, gravando repertório brasileiro, de modo que os compositores brasileiros e o público brasileiro, vão dizer: olha, esse instrumento não é só isso, ele também é isso. O que falta é um sistema de entropia no sentido que as pessoas que estão ali possam descobrir esse instrumento, porque por exemplo, pega o Quinteto Persch, eles tocam música do Japão, assim para quem tá lá, então ou é transcrição ou é repertório... então não abre essa

porta no fundo, não ta abrindo, eles fazem um trabalho digno, acho super importante que tenha isso, é importante. A discussão não é nesse ponto, o ponto aqui, ao não abrir um repertório singular do próprio instrumento no país, não permite que o próprio país entenda esse instrumento de outra maneira, e ainda se entende como um instrumento que pode tocar transcrições, um pouco de Bach de vez em quando, mas bom, Bach era para o piano, nem era para o piano, na verdade o pessoal diz que era para o piano e fica por isso mesmo. Então, acho que tem esse momento de tem que ter uma representatividade que promova a criação para ter obras, para que as pessoas que trabalham no setor, que sejam representantes possam dizer, esse instrumento é muito mais versátil do que se imaginava e isso não diminui, como se diz nada das qualidades da música popular, imagina o Brasil tem uns monstros, não precisa nem entrar em debate.

Como difere e como você vê a abordagem à composição para um instrumento ao qual não domina?

Não sendo acordeonista, como seria a sua abordagem com relação a aspetos idiomáticos do acordeão, técnicas estendidas, efeitos, timbres, e mecânica do instrumento?

Enquanto compõe, existe alguma sobreposição entre música ou instrumento específico durante o processo criativo – como descreveria tal processo?

Sim, penso no instrumento, eu até to querendo mais acordeão em grupos aqui, eu adoraria ter um acordeonista aqui, te confesso, acho que se tem uma imagem sonora das coisas, então, sim imagino um instrumento específico e de novo, como é um instrumento que eu já toquei, estou até querendo comprar um para ter em casa aqui, eu tenho um imagem sonora muito clara do instrumento, talvez seja o instrumento, junto com o piano e o violão que tenho em casa, pratico um pouco, então tenho uma imagem sonora muito clara, e tem um aspecto que eu acho muito importante guardar, que é o aspecto do lúdico, e acho que alguns compositores são cem por cento vem o lúdico só no papel, mas outros não, ainda improvisam outros até tocam, são performers e compositores, eu acho que a questão do lúdico ela passa por isso de tocar realmente, os franceses e ingleses falam “para brincar”, e eu acho que isso traduz essa imagem do lúdico que a gente vai brincar com o instrumento. Então, é natural e de fato, se cria uma imagem sonora, se cria uma singularidade daquele instrumento, as vezes você tenta traduzir ate coisas que você imagina, é uma imagem muito direta que a gente tenta traduzir e achar o mais fácil. Agora, o que há de singular são essas coisas questões das

técnicas específicas, isso é introduzível, o bellow shake é introduzível, você pode inventar alguma coisa, mas você não tem como fazer um bellows shake, então tem algumas coisas de técnicas específicas que você não traduz, esse é o ponto, a explosão do grave do instrumento é muito singular.

Qual a sua concepção sobre um processo de composição em colaboração?

Eu trabalho o tempo inteiro com gente, então, eu acho que assim, vou ser bem sincero, eu acho que a gente mistifica isso, de falar disso como uma coisa singular, acho que noventa por cento dos compositores fazer isso na verdade, é muito difícil não fazer isso, sobretudo nesse nível de exigência escrita que a gente esta falando. Se você fizer uma música que é analogia a Vivaldi talvez você não precise, mas Vivaldi na época precisava, hoje em dia você não precisa porque tem modelização, mas quando você esta fazendo uma coisa que não quer ser uma modelização, tem que ter um diálogo, faz parte da atividade de todo o compositor, eu diria um processo de colaboração. Eu acho que as perguntas de compositor e interprete não são as mesmas, os objetivos também não são os mesmos, então as minhas perguntas são muito mais estéticas pura entre aspas, são utópicas, elas querem representar uma coisa de estética pura, quanto que um performer ta ligado várias outras questões, as vezes até mecânicas ou defesa do repertório, etc., então quando você tem um diálogo essas coisas se entrelaçam, enfim. Eu acho que os papeis são claros no sentido de que as questões que cada um trás são diferentes, elas se entrelaçam, o performer mais ligado a técnica instrumental, repertório, questões da estética no seu repertório, o que que existe ou não de estética no próprio instrumento, e coisas assim, enquanto o compositor ele ta perguntando questões estéticas ligadas a uma linhagem de pensamento que ele foi construindo do outro lado, sem o instrumento ou ligada aos os instrumentos em gerais, ou ligado a uma situação, etc., eu acho que há um entrelaço ao mesmo tempo que há papeis bem claros, eu nunca vivi um discussão quem fez o que, é uma colaboração.

Já participou em algum trabalho de composição envolvendo colaboração com performers? Caso afirmativo, como descreveria o processo, quais as dificuldades e benefícios que poderia salientar?

A dificuldade, existe algumas vezes que intérpretes que por ter trazidos técnicas eles partes do processo criativo da decisão, isso é uma coisa complexa, indo para a eletrônica, você trabalha com um assistente que faz eletrônica as vezes a pessoa começa a dizer, então eu fiz uma parte, e eu acho que a gente tem que entender um pouco como o cinema, alguém que faz a colorimetria de um filme, claro que ele tem que ter o nome dele, tem que estar la, bem grande assim. Faz parte essa elegância da colaboração de colocar os títulos que são respectivos a cada trabalho, eles são o mínimo né, elegante é quando você agradece, é o que deve. Agora, o contrário também é um problema, o processo de escrita é outro, são horas, dias, estão ligadas a questões outras

esse eu acho que é o único momento. A parte boa que você estava perguntando, uma é que você se investe mentalmente, ela começa a colaborar contigo, em geral os intérpretes quando estamos trabalhando eles começam a enviar coisas no meio do processo, eu achei isso, escutei essa obra, então você vai conhecendo muita coisa, é algo muito agradável, a segunda é que você começa a ter uma pessoa que entra numa relação de pensamento com você a nível da estética, tenta entender um processo de nível estético, isso também é singular. Eu sento com os músicos, testo coisa, anoto, volto, envio, testo, envio, testo, até chegar num momento que tenho a impressão que é o meu acordeão, e não é um acordeão genérico, um pouco neutro, mas é minha concepção do som do instrumento e vale para qualquer instrumento.

Que impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para um instrumento o qual você não tem domínio?

....

Que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro – por exemplo, a nível de repertório, concertos, pedagogia e ensino do instrumento?

Olha eu acho que tem uma ideia para fazer e daria para abrir as portas, que é circulação de música de concerto com dois acordeonistas tocando os dois repertórios, o repertório brasileiro para acordeão solo, choros, forros, enfim o que for, as músicas que a pessoa tiver, junto com esse repertório, então na verdade meio que abrindo um olhar sobre a perspectiva do instrumento, poderia ser até três músicos, sendo que no Brasil as estéticas são diferentes é difícil alguém que toque tudo, então seria uma maneira de disseminar, essa é a primeira. A segunda, claro é o que a gente falou, ter alguém que possa e tenha o interesse em realmente em investir em composição, trabalhar com compositores, tocar o repertório, um pouco o que você está fazendo, até achei que o Otávio iria fazer isso, mas ele foi para outro lado. Então, acho que tem esse trabalho que é um trabalho de disseminação mesmo, de poder fazer, que é o que aconteceu com o Chiquinho do Acordeon, hoje em dia todo mundo sabe que o Chiquinho existiu por isso, porque fez esse trabalho na época dele. E o terceiro é um trabalho pedagógico, e aí acho que no Brasil, eu não conheço ainda nenhuma pessoa com o nível técnico como o seu, tocando repertório e com uma atividade pedagógica proeminente que possa fazer. O Oscar foi uma pessoa que tentava, mas o Oscar não tem esse ponto, com todo respeito, a praia dele era outra, embora eu acho que ele fez tudo o que ele pode frente o que ele podia. Uma pessoa que poderia ter ido mais longe mas a vida não deu chance, é o Persch ele teria tido um pouco, enfim, coisas da vida ele não pode fazer as universidades que ele merecia, ele não pode ter os diplomas que merecia e portas que deveriam ser a dele, era um cara que tinha esse potencial na minha opinião, um músico com uma visão mais ampla do que a do Oscar, nível técnico

excelente, alguém que toca muito bem que poderia já ter aberto isso e com curiosidade intelectual, eu acho que esse é o detalhe que faz toda a diferença, o Oscar estava focalizado naquele repertório, queria tocar aquilo, enquanto que o Adriano tinha essa curiosidade intelectual que ia lá das músicas do sul tradicionais que ele transcreveu até o repertório mais recente. Então falta essa figura, na verdade mais que uma, pode ser dez até. O ponto chave no Brasil é que a música de concerto tem poucas instituições que financiam ainda, isso é um fato. A gente está começando a criar um grupo lá no Brasil de música contemporânea, a gente começa a temporada que vem a primeira temporada do grupo, tem pouco espaço então o financiamento ainda é um financiamento precário, então as pessoas que vão realizar esse projeto vão se confrontar com isso. Então, quais os espaços que elas podem ocupar que não inviabilizem o negócio? Acho que é até por isso que o Otávio não voltou, essas coisas, é uma pena para o Brasil que ele não vá voltar, acho um pouco por isso, ele é consciente que se ele voltar para o Brasil, não está tendo vaga para universidade para acordeão, vai ter que entrar em uma escola pequena, achar algum lugar e a chance de fazer concerto, dando 40 horas de aula é pequena, então, sim vai ter que abrir algum espaço ali, esse é o campo de batalha, que é conseguir achar algum lugar que comece a dizer: olha a gente precisa desse profissional. No Nordeste está tendo algumas vagas de acordeão, elas são de música popular como você falou, então talvez se ache um meio de campo, alguma coisa que possa começar a se abrir. No Sul que seria outro lugar que deveria eu não sei como é que está, mas seria outro lugar. Eu acho que o campo de trabalho é ali.

Eu te aconselharia a olhar essa nova geração que está vindo aí, tem um gaúcho, um pessoal de Minas está com uma escola muito boa de composição, muita gente nova aparecendo por lá, eu posso te enviar os nomes de pessoas para você dar uma olhada, são pessoas mais novas, mas que você tem vantagem de ter um trabalho de colaboração, no sentido que eles possam realmente pesquisar o instrumento contigo. O gaúcho em questão ele toca o instrumento, então tem essa vantagem que ele vai poder dialogar contigo um pouco mais íntimo, embora ele não toque acordeão de baixo solto, e o pessoal de Minas, estou pensando no Caio Campos ou no Igor, são pessoas mais novas que não tem essa prática no instrumento, mas muito criativas e que podem em um trabalho de colaboração chegar em resultados muito singulares para o instrumento. Vou ser honesto contigo, o meu calendário de peças eu tenho encomenda para 3, 4 anos já, eu trabalho com um calendário um pouco mais longo.

Como poderia descrever sua relação com o acordeão (caso haja)?

É distante, eu toquei com Toninho Ferragutti, toquei com alguns acordeonistas geralmente do sul do país, não tem nada contra o instrumento, mas ele não faz parte da realidade do sudeste, de São Paulo e Rio de Janeiro, então ele é mais do nordeste e do sul. Me espanta que os compositores no nordeste no sul não escrevam para o acordeão, que seria o óbvio. Eu tomei conta deste “gap”, deste vazio pelo Vítor Gonçalves que é um músico, e ele falou para mim: Léa, você não quer fazer uma coisa porque ele tem aquele acordeão que não é piano, a mão direita é tudo é botões e ele ficou me explicando até uma hora que eu falei para pois eu teria que chegar mais perto do instrumento para compreender aquela maluquice, aqui é terça, aqui é meio tom. Então falei vou pensar no instrumento ou pensar em fazer música e vou escrever para você, e você vai me dizer se isso dá para tocar ou não, porque se for pensar vou ter que ter um instrumento e ficar brincando já que é difícil e é uma lógica muito diferente de tudo que você conhece. No fim ele pegou ele pegou algumas partituras para piano que eu fiz e ele passou para o acordeão dele, e algumas coisas ficaram muito bonitas, mas é uma coisa que é uma parceria, porque ele faz aquilo que é possível dentro de uma partitura para piano, ele extrai aquilo que ele acha que é, e eu só dou sugestões: não dá para fazer assim? É uma coisa que estamos tentando resolver dessa maneira que ele já fez uma valsa que se chama “Caminho das Pedras” que esta no disco *Cartas Brasileiras*.

Já compôs para o acordeão? Em caso afirmativo: em que moldes decorreu o trabalho (por exemplo, a nível de recursos, técnicas, e interação com outros agentes – colaboração); caso contrário: qual foi o motivo? Alguma relação com a falta de compreensão sobre o funcionamento do instrumento?

Não, para começar pela falta de compreensão do funcionamento do instrumento e idiomática, assim como eu toco violão, eu também não componho para violão, então às vezes eu encomendo para a pessoa transcrições das minhas coisas para violão que é o único jeito, porque não vou conseguir compor para o violão pela noção também da dificuldade do instrumento e das possibilidades. Então quando você não conhece o instrumento, você fica meio sem opção, será que eu posso escrever aqui? Será que isso daqui é possível? Ou você subestima faz uma coisa simples. Conhecer o instrumento é importante e ter uma interlocução com uma pessoa como você é um incentivo, porque você sabe que se você escrever, alguém vai tocar. Você tem que está disponível no universo assim. Piano, sopro, cordas e percussão, você encontra com mais facilidade no dia a dia, um acordeonista é muito mais raro, aqui em São Paulo tem o Toninho Ferragutti, há uma escassez de pessoas para você escrever, se tivesse um contato mais próximo, havia mais incentivo, pois você escrevia e já escutava na semana seguinte, ia trocando figurinha, da para fazer isso, essa

troca de experiência é importantíssima, é o que você tem a todo momento com guitarristas, pianistas, saxofonistas, que estão ali a disposição querendo tocar suas coisas.

Conhece repertório específico escrito para acordeão? Caso afirmativo: quais são as obras, como as conheceu, e como poderia caracterizar tal produção (a nível nacional e internacional)?

Não, acho que ouvi as coisas do seu disco.

Caso já tenha tido alguma interação com performers acordeonistas, como descreveria a experiência, os resultados obtidos, e o impacto no âmbito da sua produção?

Foi muito interessante, eu gosto muito do instrumento e tenho a sorte de tocar com gente muito boa, encontro com acordeonistas lá no Rio Grande do Sul é muito interessante, são todos grandes músicos tocando aquelas coisas tradicionais do CTG lá ou tocando jazz e bossa-nova improvisando, são muito versáteis.

Você tem conhecimento do acordeão por suas especificidades (escrita, técnicas e recursos atrelados? Caso tenha estudado o instrumento, como foi a experiência com relação a instrumentos, repertório, técnicas, recursos, compositores e métodos associados?

Nada, nunca pesquisei porque nunca tive uma encomenda ou alguma coisa assim para esse instrumento. Geralmente a necessidade gera o trabalho, você precisa saber o que vai escrever e vai atras. Eu escrevi para o projeto “Guri” para alguns acordeões, então eu vi uma “chavinhas” que tinha lá para você escolher os registros, então fui procurar se vai ser o registo mais agudo, médio, mais cheio para colocar na partitura, mas também só isso. Inclusive era uma peça para alunos do projeto Guri, então era uma coisa que não precisava ter alguma um conhecimento profundo.

Quais os desafios que considera que existam no âmbito da composição para acordeão?

Você ter a pessoa tocando, ter alguém gerando essa demanda, no caso você. Então se você está fazendo um Cd, projeto, você está encomendado peças para as pessoas, ela vai escrever para você, é simples assim, demanda. Para escrever para você tem que conhecer esse instrumento e as técnicas que precisa saber para fazer isso.

Como difere e como você vê a abordagem à composição para um instrumento ao qual não domina?

É um desafio. Se eu sei que tem coisas de piano que são possíveis serem adaptadas eu vou começar por aí, começo fazendo algo para piano e aí começa o ping-pong eu mando para você falar se isso pode ou não. Nesse processo eu vou aprendendo.

Não sendo acordeonista, como seria a sua abordagem com relação a aspetos idiomáticos do acordeão, técnicas estendidas, efeitos, timbres, e mecânica do instrumento?

Parto de uma escrita através do instrumento que conhece, no caso o piano e depois de um contacto com você vou perguntar para você me enviar uns links de coisas diferentes de acordeão, me envia uma biblioteca para eu ter uma ideia do que acontece e eu parto disso.

Enquanto compõe, existe alguma sobreposição entre música ou instrumento específico durante o processo criativo – como descreveria tal processo?

Eu vou primeiro no piano que é mais completo para mim, e faço coisas malucas no piano até que uma hora aparece uma ideia, e eu fico naquela ideia polindo por muito tempo até ela ficar orgânica, e então escrevo essa ideia no computador, eu quando eu ouço no computador já venho outras ideias, então já ponho outras frases, outras coisas outros instrumentos, depois ponho tudo isso no piano de novo, vou tocar isso no piano de novo. E do piano volta para o computador e esse vai volta vai amadurecendo. Eu sempre falo que eu me baseio no erro, quando eu erro, eu acerto mais, o erro é um novo quando você faz o certo, é o passado, é aquilo que você já sabe. Principalmente harmonicamente, certos erros são muito mais prazerosos, belos do que os acertos.

Qual a sua concepção sobre um processo de composição em colaboração?

É aquilo que já comentei, eu faço um negócio, mando para você e você devolve, é o ping-pong.

Já participou em algum trabalho de composição envolvendo colaboração com performers? Caso afirmativo, como descreveria o processo, quais as dificuldades e benefícios que poderia salientar?

Sim e não. Na verdade eu tenho um trabalho que eu fiz para o Keith Underwood, um flautista de Nova York, excelente, um cara virtuose, eu escrevi “vento e madeira” para ele, a peça principal do “cartas brasileiras”, depois eu transformei em uma peça para orquestra para gravar, mas ele tocou essa peça no mundo inteiro, depois ele me encomendou uma peça que eu escrevi que se chama “uma aula com Keith”, onde eu tirei o maior sarro dele, pois ele queria coisas difíceis, e ele tem um monte de técnicas malucas para embocadura, aí eu coloquei todas as técnicas na peça e chamei de “uma aula com Keith” ele usa bolinhas de ping-pong, saco de respirar, saquinho de papel e fazendo altas caretas, técnicas de respiração contínua, vibrato controlado, você faz anota aí tem que ficar vibrando em diferentes ritmos, é uma peça de 20 minutos que fiz para ele e tira o sarro, pois tratar com se ele fosse um flautista obsessivo. A pianista acompanha e vai ficando nervosa porque ele fica fazendo técnica, no meio da performance ela liga para ele pelo celular para parar, uma coisa mais contemporânea, teatral e divertido.

Sobre os benefícios e dificuldades, eu não vejo dificuldade nenhuma, a não ser que a pessoa não ajuda, mas para que que uma pessoa iria entrar em um projeto desse para não colaborar. E as vantagens é que é uma troca, você aprende e você prove a pessoa um repertório que ela conhece porque ela participou da elaboração. Então eu fiz algumas vídeos conferências com o Keith, e pedia para ele me mostrar suas maluquices, para ver o que ele fazia, então ele mostrava coisas como prende uma chave para realizar o que ele chama de “fake” arpejos porque pelo facto de prender a chave mudava toda as notas que são os harmônicos, e coloquei tudo isso nessa peça.

Que impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para um instrumento o qual você não tem domínio?

Me ensina tudo, eu saio com esse “plus”, se a pessoa me contrata para fazer uma composição, trabalhei e ainda aprendi muita coisa, ganhei duas vezes.

Que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro – por exemplo, a nível de repertório, concertos, pedagogia e ensino do instrumento?

Tem que montar eventos que privilegiem o acordeão, é um trabalho de formiguinha, não é um trabalho que faz e pronto, tem que ser projetos patrocinados pelo governo ou Sesc, para você começa a fazer essa formação. Eu também acho muito interessante incluir projetos sociais como o Guri aqui de São Paulo, para levar esses projetos para as crianças se interessarem, porque assim você não vai ter só público para o acordeão, mas também crianças interessadas em tocar o acordeão, passar o bastão para outros músicos.

Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para acordeão?

Sim, claro.

Como poderia descrever sua relação com o acordeão (caso haja)?

Eu acho que unicamente como apreciadora do timbre e do imaginário que esse timbre me remete, existe para mim uma espécie de saudosismo, de uma coisa que vivi, pelo menos não tenho consciência de ter vivido. O timbre é muito peculiar, inconfundível, bastante próprio, o que é um bem e um mal, porque ser tão próprio ele pode marcar... até negativamente e por outro lado ao contrário, ele pode trazer uma relação e significado muito peculiar e positivo para alguns. Da minha parte pessoal é um som que esta na minha memória de infância, mas é claro, naquela situação de música das festas juninas, e bem mais tarde começa a aparecer para mim relacionado a outras culturas, por exemplo a cultura dos países nossos vizinhos, no caso Argentina, Uruguai, também França mas com uma outra particularidade do próprio instrumento, na Alemanha bem mais tarde, quando eu morei em Zurique e tive a oportunidade de ir ao sul da Alemanha, se não me engano Trossingen, que é o nome de um local onde tem uma faculdade conhecida de acordeão, e lá eu nunca vi tantos acordeonistas juntos e ouvindo repertórios diferentes. No tempo de internet através das redes sociais apareceu vídeos por acaso e você encontra um instrumentista tocando de uma forma muito impressionante um repertório até então inimaginável, por exemplo a transcrição de uma obra de Bach, como eu alias vi que você também fez. E acho que é tudo, é uma relação absolutamente insignificante diante da tradição e da força de um instrumento como esse, mas ela é muito pequena e a falta de referências mesmo. É importante destacar neste caso, que os primeiros contatos que não as festas juninas, que eu sou de São Paulo, foram no caso em alguns estados no nordeste brasileiro e justamente no Rio Grande do Sul, de uma forma muito relacionada ao repertório tradicional, repertório popular destas localidades, por exemplo o repertório que o acordeão esta relacionado no nordeste brasileiro, estou generalizando, talvez tenha diferenças entre os estados, se existe eu não conheço, e relacionado a este repertório dos estados nordestinos brasileiros com o repertório do sul eu acho bastante distinto, duas realidades distintas, mas com algo em comum que é justamente essa relação com a música tradicional, com a música popular. Por consequência a maneira explorar o instrumento, o que acabamos vendo em geral é um não virtuosismo, que eu acho estar totalmente relacionado ao repertório, raramente o repertório cabe um virtuosismo, maneiras de abordar o instrumento que tem relação total com o repertório, em São Paulo que vem pessoas do Brasil inteiro e mesmo de fora, eu pude ouvir, assistir muito pouco instrumentistas que trouxeram esse repertório popular, porém de uma forma um pouco mais autoral, infelizmente agora não me recordo o nome de um instrumentista que eu admirei pois ele já tinha esse lado de mais métier mesmo na técnica instrumental, já é uma abordagem diferente, aquele que esta explorando o instrumento em si e não o repertório, algo que realmente mostra o instrumento e a potencialidade dele.

Já compôs para o acordeão? Em caso afirmativo: em que moldes decorreu o trabalho (por exemplo, a nível de recursos, técnicas, e interação com outros agentes –

colaboração); caso contrário: qual foi o motivo? Alguma relação com a falta de compreensão sobre o funcionamento do instrumento?

Não nunca compus. Eu deixei de falta algum muito especial, por alguns anos eu alimentei a ideia de estudar o acordeão, na verdade começou com o bandoneon, então eu pensei porque não o acordeão, porque essa coisa timbrística que me agrada, essa nostalgia a que me remete, os dois podem propiciar isso, e eu digo a você que eu não exagero se eu disser que uns oito anos eu gostaria de ter um outro instrumento e esse instrumento seria o bandoneon ou o acordeão, e de novo muito pelo timbre e também por remeter a um outro repertório a um outro imaginário daquilo que convencionalmente nós temos no Brasil, seja na música erudita, seja na música popular, como se existisse uma faixa de instrumentos que nós temos essa familiaridade regular, por exemplo, me impressiona que o trompete não tenha chegado ao Brasil, como o fez na música nos Estados Unidos, Venezuela, Cuba. Alguma coisa na nossa cultura colocou uma barreira para que não se tornasse familiar, cotidiano, essa pesquisa é bem interessante, por que determinados instrumentos sim e outros não? Uma das respostas seria provavelmente a financeira, mas o lado financeiro não justificaria determinados instrumentos que entraram, então isso não é um argumento, precisaria descobrir qual o argumento. Então, eu tive vontade de tocar o instrumento por anos, e eu já tinha tido contato com o piano que é meu instrumento principal, com o órgão, com o violão, com a viola de orquestra, eu já tinha um fazer significativo, nesses outros e bem mais tarde chegou o acordeão na minha vida. Então a não familiaridade com o instrumento com certeza acaba sendo um dos fatores, quando exige uma demanda explícita, aí sim você vai a traz porque houve justamente um interesse pela minha composição em si, pela minha expressão, pela minha linguagem direcionada para aquele instrumento, então a partir daí eu paro e vou pesquisar, eu pesquiso muito, só que não aconteceu isso com o acordeão para fazer um paralelo dos instrumentos entre aspas “estranhos” na nossa cultura. Por que um propicia um repertório e outros não? Sem dúvidas, uma delas é a demanda explícita de um intérprete outro fator que podemos considerar sem dúvidas nenhuma são concursos de composição que envolvam o instrumento, isso é muito comum, você unir determinadas formações instrumentais ou mesmo a solo em concurso de composição, eu já idealizei e coordenei concurso de composição, então por exemplo ter um tema para um concurso, acordeão e orquestra, acordeão e quarteto de cordas, basta que se crie um concurso nacional que as obras vão acontecer, para os compositores futuramente se atentar a existência deste instrumento, das possibilidades dele. Então eu diria que não é um instrumento de familiaridade nacional, pois é muito regional, é um instrumento muito relacionado a determinados repertórios muito específicos, é um instrumento que você não tem uma demanda de interprete e nem em concursos, são instrumentos que não entram em geral nos grandes espetáculos e salas, tudo isso faz com que ele vá ficando a margem, apesar de todo o potencial, com certeza em outras culturas isso é muito diferente. E existe também uma relação que é relacionado com algo piegas, algo démodé ou algo muito limitado, pois eu lembro que algumas pessoas no passado, quando eu era criança,

elas não comentavam que estudavam o acordeão, e era curioso pois as pessoas falavam, eu estudo piano, eu estudo violão, mas não falavam do acordeão, é como se fosse um motivo de vergonha, penso porque estava relacionado a determinados repertórios como as festas juninas, então essa delimitação que é ao mesmo tempo uma limitação faz com que no imaginário do grande público ou mesmo dos especialistas isso esteja atrelado diretamente a determinado repertório de não grande interesse. Então é nisso que vem os pré-conceitos, até você descobrir o que o acordeão é capaz de fazer, estava vendo seu vídeo e é incrível, ou seja, é um instrumento de uma potencialidade enorme, Então quando eu tive a oportunidade de conhecer, por exemplo propriamente da música argentina, no caso do bandoneon, é incrível o que é capaz de fazer de forma solista, e a marca que isso faz em um repertório que não pode ser chamado de limitado, é um repertório complexo que realmente explora o instrumento no que ele tem a oferecer. Na música francesa, também esta relacionado ao que eu imagino na música camponesa, de novo isso pode render a uma exclusão de status, é uma suposição. Eu acho que em determinadas culturas, o instrumento acabou ficando relacionado a situações camponesas, a situações de não especialidade, de não estudo, de não fundamento, o que vemos que é um equívoco diante de repertórios que estão sendo mostrados hoje felizmente mediante a internet, via vídeo, que nos mostram o que esse instrumento é capaz de fazer. Eu tenho um outro elemento que é um forte argumento dos compositores vivos contemporâneos, é a linguagem do instrumento, que se você não o conhece, você tende a achar que ele não é capaz, eu falo ate mesmo perguntando ele é capaz de tratar de linguagens atonais? Ou necessariamente você vai tratar com sons fixos, acordes necessariamente, ou seja, você consegue sair da tonalidade? Os efeitos possíveis, por exemplo, eu vi você fazendo alguns efeitos na sua performance, olha como da para fazer isso, outra coisa que eu admiro muito o contraponto, a minha música de alguma forma o contraponto aparece, na minha visão até então do instrumento não era possível fazer contraponto, então veja, isso é um misto de desinformação, porque obviamente se não é um instrumento familiar, você não tem as informações, a não ser que você explicitamente ou deliberadamente vá atrás delas, então consequentemente os compositores que tendem a dar um valor especial a linguagem moderna, contemporânea, vai deixar o acordeão de lado porque pensa que o acordeão é igual a tonalismo, é igual a melodia acompanhada, como eu já pensei, será que o acordeão é capaz de fazer as linhas paralelas como eu gosto de trabalhar? Gosto de trabalhar em camadas, então o acordeão daria conta de trabalhar esse paralelismo independente? Também a intensidade, porque eu trabalho linhas diferentes ou camadas diferentes por meio das articulações, por meio da intensidade, essa simultaneidade o acordeão conseguiria? Se você falar sim, possibilita, então tudo se transforma.

Conhece repertório específico escrito para acordeão? Caso afirmativo: quais são as obras, como as conheceu, e como poderia caracterizar tal produção (a nível nacional e internacional)?

Eu lembro de ter ouvido o trabalho de um russo que eu adorei, não vou lembrar agora o nome dele, mas eu já fui atrás para saber melhor e ele foi um grande divulgador do instrumento, um nome russo que no caso é mais difícil de eu guardar, e se tiver que falar um segundo nome agora não vou me lembrar, tamanha não familiaridade.

Caso já tenha tido alguma interação com performers acordeonistas, como descreveria a experiência, os resultados obtidos, e o impacto no âmbito da sua produção?

Não tive nenhuma interação com acordeonistas.

Você tem conhecimento do acordeão por suas especificidades (escrita, técnicas e recursos atrelados? Caso tenha estudado o instrumento, como foi a experiência com relação a instrumentos, repertório, técnicas, recursos, compositores e métodos associados?

Absolutamente não, mesmo porque o que eu imaginava até então que o instrumento estaria ligado, pelo menos no Brasil, a transcrições, nesse sentido as partituras não são específicas para você fazer uma análise, vou lhe dar um exemplo, eu tive uma encomenda para tímpanos solo, tive que estudar muito nas obras daqueles que escreveram especificamente para isso, obras notáveis, categorizadas como grandes obras e ouvi muito, tanto na orquestra, como em câmara, como solo eu realmente me dediquei, então com relação ao acordeão, que partituras eu vou pegar para fazer essa análise? Agora você me diz que tem compositores que estão escrevendo especialmente para o acordeão, quem são eles? Para que realmente valha a pena eu ir lá pegar a partitura original escrita, com os seus devidos códigos, porque se não vou cair nas transcrições.

Quais os desafios que considera que existam no âmbito da composição para acordeão?

Eu acho que até já abordei esse aspecto, justamente a falta de interesse de aproximação, esses pré-conceitos que existem baseados justamente no desconhecimento, por que se imagina tão pouco do instrumento? Porque não se tem familiaridade, conseqüentemente não tem conhecimento, não se propicia isso de descoberta, ela não é espontânea, não aconteceu na nossa cultura, então desde que esses mitos sejam quebrados, você vai ter outra aproximação, tudo muda, na hora da criação em si, aquele momento que você se deixa livre para as ideias sonoras acontecerem, você não vai ficar em uma camisa de força do tonalismo rígido.

Como difere e como você vê a abordagem à composição para um instrumento ao qual não domina?

Eu acho que você pode ter um estímulo explícito como uma demanda ou encomenda, solicitação, o interprete que você tenha familiaridade com ele e que ele mostre a você o instrumento de perto, todas as suas possibilidades e aquilo naturalmente seja um estímulo, porque você vendo ao vivo e a cores o instrumento e o que ele é capaz de fazer, então desde um intérprete que é familiar, que ele se destaca pela proximidade, pelo domínio do instrumento. Por meio desse contato ter acesso a composições bastante interessantes que realmente como composição vale a pena existir, eu como lhe disse antes, uma obra do acordeonista russo eu ouvi muitas vezes por prazer, que você olha e diz que obra bem escrita, que explora o instrumento, a obra em si muito bem estruturada, porque uma coisa é você explorar bem o instrumento, mas a composição como unidade não se sustenta e a reciproca é verdadeira, então é conseguir uma boa exploração do instrumento junto com uma unidade composicional que faça sentido, que é coerente, que vale a pena existir são coisa que nem sempre acontecem, porem se você tem a possibilidade de se aproximar como falei das partituras que estão escritas especificamente para o instrumento, seja os interpretes que mostram o que o instrumento é capaz de fazer, sejam sonoridades novas que o instrumento possibilita que você não sabia que possibilitava, apresentações em auditórios, salas de concerto e eventos, tudo que aquilo esta ali e você acaba por conhecer, porque se não é tocado nunca você não vai conhecer nunca, seja por meio de um vizinho ou seja por meio de um palco. Pois se não tem jeito nenhum, para você ir atras espontaneamente seja como compositor ou mero apreciador, isso não acontece, cairia por “acaso”.

Não sendo acordeonista, como seria a sua abordagem com relação a aspetos idiomáticos do acordeão, técnicas estendidas, efeitos, timbres, e mecânica do instrumento?

Enquanto compõe, existe alguma sobreposição entre música ou instrumento específico durante o processo criativo – como descreveria tal processo?

Penso muito especificamente para o instrumento. Penso que foi assim uma determinada época, de você escrever especificamente para o instrumento, mas também para um determinado intérprete, especialmente para ele, então acho que uma grande fase da nossa história foi de escrever não preocupado com isso, ou seja, a composição em si ou a estrutura composicional ela ganha maior status, maior importância, maior interesse, e tenho a impressão que a gente esta meio que voltando o pensamento de escrever mais direcionada para aquele instrumento ou mesmo para aquele intérprete, pelo menos na realidade que eu vivo, isto tem acontecido com uma certa regularidade, independente de mim, passo muito por isso, mas por colegas meus, seja por um interesse específico ou por uma solicitação/encomenda, eles acabam idealizando para aquele instrumento, para aquele intérprete, as vezes um evento específico, eu particularmente já passei bastante por isso, e eu gosto de mostrar o

instrumento naquilo que ele tem a oferecer, mas aí está um desafio ao mesmo tempo, que é não explorá-lo com os efeitos de sempre, que aparecem sempre, isso está, não sei se exagero mas tão desgastados, determinados efeitos que você acaba grudando no instrumento ou determinadas sonoridades que elas acabam literalmente grudando no imaginário, como se o instrumento não pudesse viver livre ou independente disso. Pegar um exemplo, a harpa, aquela sequência de arpejos, será que é possível escrever uma música bastante interessante própria pra a harpa que você não use daqueles arpejos? Você de fato escrever para aquele instrumento, explorando o que ele tem a oferecer sem cair nos clichês. Pois para mim enquanto compositora em si e de ouvir repertórios os clichês me incomodam bastante de modo geral, eles acabam subestimando, limitando o instrumento, a não ser que eles sejam muito bem colocados, que ele caia de uma forma completamente orgânica e não simplesmente porque está a mão. Isso é algo bem interessante, é uma das questões que nos perguntavam por que não deveríamos compor ao instrumento? Porque o instrumento dirige você, ele te condiciona, vamos supor ao piano, se eu vou ao piano a minha mão vai naquele lugar, já é um conhecimento pré adquirido e minha mão vai daquele jeito para aquele lugar, agora se eu componho à mesa, a imaginação fica livre e eu, pessoalmente quando componho, eu componho ouvindo o instrumento, na minha imaginação eu ouço o instrumento, isto é uma condição, porque se eu não ouço o instrumento, não ouço timbre do instrumento, a potencialidade, ou seja, fazer uma música coringa, que serve para qualquer um, a tendência de não fluir bem e dar um trabalho enorme para interpretar é muito alta, é claro que tem colegas que fazem isso muito bem, eles não direcionam em seu processo composicional para aquele timbre, para aquelas potencialidades, seja por talento ou por estudo o que for, a escrita e ideias deles fluem, mas isso não é comum, eu diria que o contrário é mais comum, é aquela pessoa que se não realmente se dedica a escrever para aquele instrumento específico e não ouve aquele instrumento na hora da criação é como escrever ao computador, que nele tudo funciona, isso é uma falsa ideia a não ser que sua música vai ser tocada pelo computador, agora se você compõem ao computador onde tudo é possível, as mais diferentes variáveis e for consultar o intérprete você vai ter surpresas em geral negativas.

Qual a sua concepção sobre um processo de composição em colaboração?

Normalmente isso é muito estimulante para mim, uma das dificuldades eu que realmente tenho, que existe muito isso na música de concerto é você escrever uma obra espontaneamente que vai ser estreada por exemplo sete, dez, vinte anos. Isso fica tão estranho para um mundo de hoje que é um mundo da ansiedade, você ter a resiliência de escrever uma obra para não importa quem, quem é que um dia tocará essa obra, e ter que esperar cem anos para ser descoberta, isso precisa realmente fazer sentido para alguns seres muito especiais desse planeta, dizendo de outra forma, o que é muito mais estimulante para um mundo século XXI, da forma que ele se encontra agora, globalizado, na internet, é você ter o interprete na tua frente, que você está olhando a

forma como ele toca, naquele momento ele está desejoso de contribuir, que ele coloque: seria tão bom usar isto porque falta no repertório, é interessante. Isso faz um sentido muito imediato, a criação tem um apelo imediato, que você muito em breve poderá ouvir a sua própria obra e até tocar com o intérprete que é uma coisa que eu particularmente gosto muitíssimo, é um trabalho de mão dupla que os dois saem ganhando, um aprende com o outro. As minhas experiências nesse sentido são muito positivas, eu me sinto muito estimulada quando aquele ou aqueles que irão tocar e eu sei as potencialidades e limitações, porque nem todo mundo pode tudo. Por exemplo, as vezes a pessoa tem uma sonoridade no piano lindíssima, é claro que eu vou ter estímulos de escrever para que ele toque piano, as vezes é o contrário, então você já está escrevendo de uma forma muito direcionada para aquilo que aquele intérprete faz em especial ou que ele goste de fazer ou que ele faça uma coisa muito original que poucos fazem, mas ele faz muito bem, isso é um estímulo natural.

Já participou em algum trabalho de composição envolvendo colaboração com performers? Caso afirmativo, como descreveria o processo, quais as dificuldades e benefícios que poderia salientar?

Para mim a dificuldade é o prazo, por exemplo: um regente me pediu para escrever uma obra para banda sinfônica em dois meses, para mim é impossível, porque é uma formação grande, muito pouco familiar para mim, então eu tenho não só que conhecer esse grupo musical como os instrumentos envolvidos que são vários e tudo isso para conhecer, compor, tocar em dois meses, para mim então o prazo é uma coisa essencial. Outra coisa não é uma dificuldade, mas uma necessidade é importante saber o nível específico do intérprete, se é um intérprete iniciante, de nível mediando ou avançado, ou um grande virtuosi, isso é fundamental, não é uma dificuldade, é uma necessidade porque aí você vai controlar as variáveis do que você vai compor. Dificuldades que eu me lembro de imediato é prazo. O resto é benefícios, eu acho que não só para mim, mas para muito de nós, o trabalho colaborativo é estimulante.

Que impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para um instrumento o qual você não tem domínio?

Eu diria que em modo geral o interesse especial, pois você vai atender uma demanda, isso me agrada bastante, você vai atender uma carência, uma falta específica. Por exemplo no meu trabalho uma obra específica se tornou uma marca que é compor para contrabaixo, então, justamente primeiro foi uma demanda, um grande contrabaixista, especialista que era o meu amigo, ele iria participar de um concurso e precisava de uma obra virtuosi para apresentar para esse concurso e ele me pediu essa obra, e eu fiz aquele já disse a você eu me dediquei a estudar muito esse instrumento, a conhecer as partituras, obras específicas e tudo mais, as potencialidades todas e foi um trabalho grande, por isso que te falei que preciso de tempo até chegar o momento

que você se sente livre a ponto de ter ideias sonoras, tem um tempo, pois chega uma hora que pronto agora eu consigo idealizar a obra, e não só, escreve-la, pois uma coisa é você ter as ideias sonoras e a outra coisa é você decodificar essas ideias e fazer um a escrita, e isso da bastante trabalho saber como escrever para aquele instrumento específico. Nesse meu caso já que eu me aproximei do contrabaixo através desse pedido, e eu achei bastante interessante a experiência, depois deve uma outra, já que você escreve para contrabaixo e funcionou tão bem, você não quer escrever outra? E quando vê você já escreveu algumas peças para contrabaixo e eu fui descobrir por acaso o quanto o meu repertório era importante para o instrumento e isso é uma satisfação muito grande porque você descobre que praticamente o instrumento era pouco explorado, não tinha repertório específico, a sua obra passa a ser um referencial para esse instrumento, e isso é muito gratificante para nós compositores é saber que você realmente contribuiu para divulgação de um instrumento, divulgação um repertório para a difusão, até para que o intérprete também tenha mais espaço para trabalhar, é uma contribuição bastante evidente e isso para mim é muito gratificante, saber que você de fato contribuiu para um instrumento que até então não tinha possibilidades de se mostrar, como o contrabaixo. Então o que eu conseguir fazer no contrabaixo, justamente por uma dedicação continuada, conhecimento, é algo que depois repetindo eu vinha saber o quão era extraordinário. Isso é muito interessante, quando por exemplo eu ouvi jovens compositores chegarem para mim dizendo eu escutei tanto a sua obra para conseguir compor uma obra, vira um referencial de estudo para outras composições. Dando um exemplo concreto que eu vive entre outros e que realmente marcam, e eu diria também que o que acrescenta bastante também é o nível do intérprete que te faz a solicitação. Vou pegar um exemplo, nós temos um grande percussionista em São Paulo, Ricardo Bolonha, tem uma experiência muito vasta, estudou fora, hoje ele é um grande referente também. Então o Ricardo, conhece um repertório muito grande para percussão e já a muitos anos ele me pediu um solo para marimba, um instrumento não tão familiar na nossa realidade, por que ele me pediu? Porque ele conheceu o meu repertório para marimba, eu tinha feito uma obra para marimba, e como eu fiz essa obra para marimba? Estudei muito a marimba, verifiquei tudo que era possível fazer com ela, conseqüentemente ele que conhece muitas obras, ele se tornou especialista em marimba, me faz um pedido explícito, ou seja, é um intérprete de um categoria tal, porque além de conhecer muito o instrumento ele conhece o repertório mundial para esse instrumento, ele conhece os grandes intérpretes para esse instrumento, então se ele com toda essa vivência, todo esse conhecimento, se ele me solicita um trabalho, isso é muito gratificante, porque significa realmente que você está a contribuir para este repertório, para esse instrumento, porque está vindo de uma pessoa que sabe o que está procurando.

Que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro – por exemplo, a nível de repertório, concertos, pedagogia e ensino do instrumento?

A começar pelo que falamos no início da nossa conversa, você ter um professor, uma área dentro da universidade que direciona para aquele instrumento, isso já é um ponto em si. Ter uma área nem que seja em uma faculdade com abrangência significativa nacional que ali terá um professor competente, apaixonado pelo seu instrumento. Eu acho que nossa realidade brasileira, mas com certeza não é só brasileira, você tem que ter grandes disseminadores do instrumento, por exemplo John Boudler, ele tinha acabado de ganhar um concurso, nascido nos Estados Unidos, jovem, ganhou um concurso importantíssimo, acho que com 23 anos, para onde ele veio? Para o Brasil, e graças a ele, a paixão dele, ao nível dele, ao querer realizar, ele formou uma escola de percussão em São Paulo, começou pequeno de uma forma modesta, hoje se a gente vê depois de décadas de trabalho o que John Boudler possibilitou, o nível que ele elevou da percussão, da percussão de concerto para São Paulo e para o Brasil é impressionante. Então é graças a um querer, um intérprete de alta qualificação, que tinha didática, reconhecido pelo que faz além de tudo simpático e humano, disseminou de tal forma a percussão sinfônica, contemporânea, erudita que não tem volta mais. Essa é uma das questões, se você tiver um instrumento em uma faculdade reconhecida, respeitada, um grande mestre verdadeiramente engajado, isso sem dúvida é um estímulo bastante grande. O que tem acontecido muito a questão das Mídias Sociais, Youtube, acho que é um grande difusor de novidades, claro que pelo bem e pelo mal, mas que se você quiser, não tem limites para as maravilhas que você pode ter ali, então por exemplo, a sua performance, essa que eu vi repetidamente, eu fiquei imaginando se ela caísse para muita gente, e as pessoas pudessem conhecer a obra, o intérprete, iria causar uma reação tão positiva de compartilhamento, sem dúvida, não podemos ignorar a força da difusão via internet que existe hoje como possibilidade. Fazer com que o streaming, espalhe muito. Por concursos tanto de composições, que é um ambiente bastante eficaz, concurso de intérprete sem dúvida nenhuma com premiações atraentes para quem participa, não necessariamente em uma relação financeira, mas turnês, concertos, normalmente é muito atraente para jovens. Se você coloca um concurso para jovens intérpretes que vá até os 30, 35 anos, surgirá talentos que estão escondidos e as pessoas não sabem, festivais, enfim, acho que tem muitas maneiras de você divulgar o instrumento, talvez essas sejam as mais eficazes: concurso de composição para o instrumento, concurso de intérpretes no instrumento, e a divulgação em mídias sociais, Youtube via vídeos, sem esquecer a primeira de todas que é ter um grande intérprete, lecionando em uma faculdade.

Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para acordeão?

Sim, tenho interesse sim em compor, mas como lhe falei a minha maior questão são os prazos.

Como poderia descrever sua relação com o acordeão (caso haja)?

Eu passei a minha vida inteira ouvindo o acordeão, o meu pai tocava acordeão, só que ele foi um músico que tocava de ouvido aquelas músicas populares, tangos, boleros, tinha um ouvido muito bom e tocava acordeão, piano, violão, clarinete, desses que pega o instrumento e faz um som, mas o que ele tocava melhor era acordeão e eu nunca tive curiosidade de perguntar para ele como é que funcionava, mas o acordeão esteve presente na minha vida inteira porque ele tocava, minha mãe cantava e quando eu resolvi compor uma música que tinha acordeão, na verdade eu coloquei o acordeão porque a sonoridade veio foi do bandoneon na minha cabeça, da peça que eu escrevi e esta no meu CD e que tem acordeão, na verdade o som era de bandoneon, mas a dificuldade era tão grande de achar um bandoneon aqui no Brasil que quando eu ouvi o Toninho Ferragutti tocando as músicas dele, eu falei: ele vai ter que tocar comigo. Eu o conheci no curso de verão e eu mandei uma mensagem para ele se ele podia tocar comigo e ele topou. Ele tem uma leitura incrível para acordeonista, geralmente acordeonista quase não lê, tira tudo de ouvido, mal leem cifras, os que eu conheço, mas ele leu a minha peça que é cheia de bemóis e modulações porque eu gosto disso que muda instantaneamente de tonalidades, cores, e ele leu quase que a primeira vista a música e eu perguntei se ele podia gravar comigo, ele veio fazer um show no clube do choro e gente gravou e essa foi a peça que mais foi em capítulos a gravação, porque eu gravei o piano, ele gravou o acordeão por cima, as cordas foi uma ginástica para encaixar porque já estava gravado e eu gosto de fazer tudo com muita agógica, eu tenho veia erudita, então foi difícil encaixar as cordas, mas deu certo. Meu pai faleceu tem dois anos e quando ele faleceu eu falei para minha mãe eu quero o acordeão do papai para mim, aí peguei para mim o acordeão dele, mandei reformar, ele ficou mais ou menos uns dez meses na reforma, não é um acordeão de boa qualidade é um acordeão Scala, ele já teve Scandalli, Todeschini, essas marcas que eu acredito que sejam um pouco melhores, mas ele tinha esse Scala que ficou com ele. Mas assim eu nunca toquei acordeão na vida, e aí eu peguei o acordeão e falei preciso descobrir qual é a lógica dessa mão esquerda, porque a mão direita é conhecida, então eu fui fuçando e quando eu descobrir que tem uns acordes montados e tem uma relação de I, IV e V muito próximo e aí eu consegui tocar Asa Branca de primeira, mas o mais difícil que eu achei nem foi descobrir isso, eu sei que isso é um universo enorme, é inacreditável aquele monte de botão, mas é dar a sequencia no fole, fazer não picotar o som no fole, isso eu achei mais difícil do que achar as harmonias, ele é um instrumento muito pesado, então eu peguei nesse acordeão uma vez, ainda não entendo, preciso parar estudar, se tiver algumas aulas consigo pelo menos entender como é que funciona.

Já compôs para o acordeão? Em caso afirmativo: em que moldes decorreu o trabalho (por exemplo, a nível de recursos, técnicas, e interação com outros agentes – colaboração); caso contrário: qual foi o motivo? Alguma relação com a falta de compreensão sobre o funcionamento do instrumento?

Então, o Toninho leu comigo a parte de piano, porque eu escrevi a música para piano, ela ta escrita para piano solo e como eu queria gravar com bandoneon eu pedi para o Leandro Braga que é um pianista, arranjador, escreve para todos instrumentos. Eu mandei a partitura para ele e uma bula, aqui eu quero o acordeão fazendo a melodia, aqui o acordeão fazendo acompanhamento, escrevi assim uma bula, rabisquei a partitura toda e falei o que eu queria porque eu não tinha propriedade para escrever, pois nunca tinha escrito para acordeão e nunca tinha nem visto uma partitura para o instrumento, e aí ele escreveu do jeito que eu pedi, mas eu acho que ele escreveu com cifras, esta escrito só uma mão e em cima tem a cifras e algumas coisas tem dobrado a mão direita. Essa foi a única peça que eu escrevi. Como eu não toco o instrumento eu fico com medo de errar muito, embora eu penso que a escrita deva ser muito parecida com a escrita do piano, mas eu acredito que tenha muitos recursos, porque vejo os acordeonistas tocando, tem muitos efeitos, eu acredito que tenha uma escrita muito particular do instrumento, é igual escrever para harpa. Eu estudei alguns instrumentos para aprender a escrever para eles, como falei eu não tive formação acadêmica, eu não estudei composição, as minhas músicas são pura intuição e do que eu ouvi e toquei. Só para lhe explicar eu tenho formação, bacharelado em piano e licenciatura, e na escola de música eu trabalhei vinte e cinco anos como pianista acompanhadora, então eu toquei desde Sonatas de Brahms para piano e violoncelo a rock acompanhando canto popular, então eu toquei erudito, música antiga, popular então eu estudei harpa, clarineta, violino, viola, violão eu tocava, fiz aulas de bateria e piano, para aprender a escrever mais ou menos. Então acordeão eu teria que estudar, mas eu tenho interesse sinceramente.

Conhece repertório específico escrito para acordeão? Caso afirmativo: quais são as obras, como as conheceu, e como poderia caracterizar tal produção (a nível nacional e internacional)?

Não conheço, específico não. Já ouvi alguma coisa, ouvi o seu disco e ele explora esse lado do instrumento que eu não saberia escrever daquele jeito. Na época eu já ouvi alguns acordeonistas, ouvi um russo que eu fiquei impressionada com a técnica e desempenho e o repertório acredito que era erudito, porque era muito virtuose, assisti recentemente uma apresentação que fiquei encantada que foi do Renato Borghetti, que não é acordeão, mas a gaita ponto, foi uma das coisas mais lindas que eu ouvi recentemente.

Caso já tenha tido alguma interação com performers acordeonistas, como descreveria a experiência, os resultados obtidos, e o impacto no âmbito da sua produção?

Foi só com o Toninho, não sei se você ouviu a peça mas eu achei que ficou incrível, ficou bem do jeito que eu queria, ele propôs um improviso e eu gostei, exatamente do jeito que eu pensava, o bandoneon não fez falta alguma, ele é um acordeonista maravilhoso.

Você tem conhecimento do acordeão por suas especificidades (escrita, técnicas e recursos atrelados? Caso tenha estudado o instrumento, como foi a experiência com relação a instrumentos, repertório, técnicas, recursos, compositores e métodos associados?

Não tenho, eu sei que ele tem recursos inacreditáveis porque eu vejo as pessoas tocando, mas eu não sei.

Quais os desafios que considera que existam no âmbito da composição para acordeão?

Eu teria que estudar muito, trabalho de pesquisa mesmo, sonoridade, eu sou uma compositora que apesar de acreditar que tenho melodias bonitas eu acredito que nas minhas musicas eu sou mais a parte harmónica, eu não começo a minha composição pelas melodias, eu começo pelas melodias, pelos campos harmónicos e as melodias vão se desenhando baseado nos campos harmónicos para onde eu estou indo, sempre gostei demais de Debussy, Scriabin, Rachmaninoff, Villa-Lobos, Brahms, esses são os caminhos harmónicos que mais me chamam a atenção, mas o compositor que me levou a compor foi Debussy, então é harmonia pura. Eu acredito que teria que estudar, me adentrar um pouco mais ao instrumento, ouvir para conhecer os recursos e sei que tem vários acordeões, vários modelos.

Como difere e como você vê a abordagem à composição para um instrumento ao qual não domina?

É um desafio total, mas que eu acho incrível, eu escrevo para violoncelo e eu não toco violoncelo, escrevi um tango recentemente para piano e violoncelo e tudo o que eu escrevi funcionou, então é um desafio, só que eu toquei muito com violoncelo, eu conheço mais violoncelo do que acordeão, apesar de que eu tenho o acordeão dentro do meu ouvido por causa do meu pai, mas é um desafio total, mas para um compositor isso é incrível, é abrir novos caminhos.

Não sendo acordeonista, como seria a sua abordagem com relação a aspetos idiomáticos do acordeão, técnicas estendidas, efeitos, timbres, e mecânica do instrumento?

Quando você me procurou o que mais soaria seria um tango, mas agora que eu vi você tocando, acho que uma fuga, um choro com cara de Bach, porque o choro é um contraponto total, por exemplo, acho que seria um dos caminhos assim.

Enquanto compõe, existe alguma sobreposição entre música ou instrumento específico durante o processo criativo – como descreveria tal processo?

As vezes vem na minha cabeça para aquele timbre, por exemplo a música Caravelas, é para piano, sax soprano, baixo e bateria, mas sax soprano veio na minha cabeça, Flauteando também, eu penso sim no timbre do instrumento mesmo. Eu fiz um choro para piano que depois passei para fagote, oboé e clarineta e funcionou muito bem, mas eu escrevi ele para piano. Eu geralmente escrevo pensando no instrumento, no timbre.

Qual a sua concepção sobre um processo de composição em colaboração?

Eu não sei como funciona, você seria meu consultor é isso? Se for, eu acho isso incrível porque eu não domino o acordeão, e eu aprenderia demais nesse processo.

Já participou em algum trabalho de composição envolvendo colaboração com performers? Caso afirmativo, como descreveria o processo, quais as dificuldades e benefícios que poderia salientar?

A única colaboração que eu tive foi com o Leandro no meu CD, que ele escreveu as cordas e transcreveu uma peça para acordeão, o restante foi tudo eu que fiz, escrevi e tudo.

Que impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para um instrumento o qual você não tem domínio?

Eu acho que vai ser incrível vai abrir novos caminhos, outras possibilidades.

Que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro – por exemplo, a nível de repertório, concertos, pedagogia e ensino do instrumento?

Esse tipo de trabalho que você esta desenvolvendo não tem, acho louvável e incrível isso que você esta fazendo, aqui em Brasília, no Brasil, não tem mesmo. Pelo que eu vi do seu CD é uma página em branco aqui no Brasil, a ser escrita né.

Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para acordeão?

Sim, com certeza.

Como poderia descrever sua relação com o acordeão (caso haja)?

Vou longe um pouco, mas quando eu era criança um tio meu chegou a ter e foi a vez que eu cheguei a ter algum contato e conseguia pegar, era um tio com alguns problemas de desenvolvimento mental e era um dos brinquedos dele. A gente quando criança passa na casa da minha avó e brincava um pouco, mas foi a única vez que eu tive algum contato físico com o acordeão, sem ser ver alguém tocar de perto. Pessoalmente para mim sempre foi uma coisa um pouco distante, não era como o violão que minha mãe tinha um em casa e eu conseguia pegar e foi o instrumento que eu fui estudar depois, embora eu tenha rumado mais para guitarra, tive aulas de teclado, meu background é meio misturado assim. Depois o que a gente vai ter de fato, não sei se posso estar adiantando alguma coisa que você poderia perguntar, mas enquanto música de concerto, nos meus anos de formação, eu não via muito, porque isso já tem algum tempo, a licenciatura na época era só em educação artística, é a partir de 2008, 2009 é que aqui vai ter uma licenciatura em instrumento, e um dos instrumentos é o acordeão, até um colega meu da época de estudante que é o professor, mas naquela época não víamos muito. Na música contemporânea que a gente fazia, menos, as vezes quando você encontra uma pessoa meio fora do gráfico, uma pessoa que é um pouco diferente, ela traz alguma coisa, quem eu via que fazia alguma coisa de mais clássico, música de concerto foi Sivuca, que eventualmente fazia um Bach, alguma coisa assim, mas já em compensação, todo o outro resto da cultura brasileira tem o acordeão/sanfona ou os seus parentes de alguma maneira inserido. Eu me lembro que a gente já viu orquestra que tinha de mulheres aqui em João Pessoa tocava com Luci Alves, que na época solava bastante no acordeão, mas sempre foi difícil, tanto que curiosamente quando eu fui estudar em Aveiro, tive o professor de composição João Pedro Oliveira, ele era orientador da minha esposa, ele tinha obra para acordeão solo e também para acordeão e música eletrônica, e foi aí que eu vi, porque nunca tinha pensado nessa possibilidade.

Já compôs para o acordeão? Em caso afirmativo: em que moldes decorreu o trabalho (por exemplo, a nível de recursos, técnicas, e interação com outros agentes – colaboração); caso contrário: qual foi o motivo? Alguma relação com a falta de compreensão sobre o funcionamento do instrumento?

Tenho uma só, mas como parte de um conjunto maior. A ideia era a seguinte, eu hoje sou coordenador do laboratório de composição musical da UFPB, que é o “Compomus”, não sou o primeiro coordenador, pois a um bom tempo, e há alguns anos atrás, uns 5 anos quando eu estava vindo para a Paraíba, um dos projetos do Compomus era fazer uma composição coletiva, e essa composição coletiva iríamos fazer um espetáculo em cima do Decamerão, do texto e cada um fazia cenas que achassem interessantes, colocava o texto retrabalhado e jogava para o amigo, e esse amigo fazia uma impressão daquela obra criando outra, era como se cada um compusesse uma coisa e passava para frente e a outra compunha outra coisa, esse seria o espetáculo. Nesse espetáculo, a ideia original era usar justamente a orquestra de cordas da universidade, dois cantores e

atores e oito sanfonas, porque eram os alunos de acordeão, essa era a ideia inicial, eu me lembro de ter escrito para um, porque eu tinha uma certa liberdade, no meu caso era a cantora, a orquestra de cordas e a sanfona, foi a vez que eu escrevi, mas um pouco inseguro porque foi a primeira vez que escrevi para sanfona. Sobre os recursos, pelo que lembro, creio que não foi nada de mais, apesar de que se eu fosse fazer hoje eu iria muito mais afundo, inclusive eu vi parte do seu trabalho, do seu disco e justamente já da uma ideia que eu posso fazer uma coisa mais diferente, um pouco mais para o ruído. De modo geral a minha escrita, eu tendo a ser um pouco mais textural muitas vezes, gostar de grandes massas de som. A peça não chegou a ser tocada, pois não conseguimos fazer a montagem dela, pois envolvia luz, e outros fatores que acabou ficando grande, mesmo tento todo material lá não chegamos a montar.

Conhece repertório específico escrito para acordeão? Caso afirmativo: quais são as obras, como as conheceu, e como poderia caracterizar tal produção (a nível nacional e internacional)?

Não, só um pouco da Sequenza de Berio, L'Accordéon du Diable do João Pedro Oliveira e eu vi uma acordeonista italiana tocando algumas coisas a mais, mas não me lembro do repertório em si.

Caso já tenha tido alguma interação com performers acordeonistas, como descreveria a experiência, os resultados obtidos, e o impacto no âmbito da sua produção?

Não, pois como a gente não teve a montagem da peça e como eu não produzi nenhum concerto que tivesse uma obra assim. As vezes há concertos com orquestra daqui e tem um solista, e os colegas do laboratório compõem diversas coisas, mas não me lembro de ter tido algo para acordeão e orquestra que seria uma ótima opção por sinal, pois temos material humano capaz de fazer.

Você tem conhecimento do acordeão por suas especificidades (escrita, técnicas e recursos atrelados? Caso tenha estudado o instrumento, como foi a experiência com relação a instrumentos, repertório, técnicas, recursos, compositores e métodos associados?

Então, você vai ter que me corrigir pois faz tempo que eu pesquisei, mas me lembro que os dois grandes princípios do acordeão é questão que o movimento de abrir e fechar precisa ser constante para produção do som, que o teclado da mão direita não tem muito mistério, quando é um acordeão logico de teclas, mas os botões para mim sempre resta uma certa dúvida, pois sei que as vezes eles podem fazer intervalos, podem ser notas isoladas segundo a chave, e isso que eu precisava pesquisar a mais. Se você me perguntar como é uma gaita, eu já não sei porque é botão dos dois lados, mão direita eu sei que tende a ser solista, a funcionar como um teclado de piano, mas com outro formato, até existe

sintetizadores de música eletrônica neste estilo, que são só fileiras de botões. Na altura escrevi para clave dupla (sol e fá) como um piano.

Quais os desafios que considera que existam no âmbito da composição para acordeão?

Um é pesquisar, que o compositor faz sempre, mas isso não tende a ser um desafio, é só uma parte do trabalho que normalmente os compositores gostam muito, descobrir como se produz o som, quais são as possibilidades, e se eu fizer isso de cabeça para baixo? O compositor tem muito isso, em música contemporânea, seu fizesse do jeito “errado”? As vezes a dificuldade é achar material, mas hoje em dia já é muito mais fácil achar material, a gente consegue perguntar para as pessoas, então essa parte de acesso é tranquilo até porque tem bastante instrumento, não é um instrumento muito raro. Um desafio que eu penso que seria, talvez a montagem, no sentido de pessoas que você vai falar que vai conseguir realizar isso. Um desafio, que é um bom desafio é justamente achar a sua própria linguagem no acordeão, como ser idiomático, não querer coisas absurdas e achar a sonoridade ali, que é algo que eu prezo bastante de tentar dar o som, os erros, as coisas comuns e não comuns para montar uma peça. Fora isso não parece ser algo muito complicado, porque é um instrumento acessível e isso facilita uma serie de outras coisas que viriam, por exemplo a harpa é bem mais complicado, achar um harpista, uma harpa de concerto perto de você é complicado, aqui tem, mas normalmente é difícil.

Como difere e como você vê a abordagem à composição para um instrumento ao qual não domina?

Para mim, mesmo o instrumento que eu domino, no meu cotidiano de escrever, por exemplo, vou compor para violão ou guitarra, primeira coisa que faço é não tocar no instrumento, só se for um caso muito específico para testar um acorde maluco que eu pensei vai ser exequível, mas normalmente não, porque se eu toco o instrumento a minha mão tende a ir para lugares comuns, ou seja, vou tocar o que mais ou menos eu sempre toquei e enquanto compositor eu não estou interessado nisso, eu quero justamente achar outras coisas e é por isso que eu prefiro abstrair, ter ideias, o desenho e daí vou escrever a partitura. Então nesse caso para o acordeão tende a ser até uma vantagem porque seria, estudar, tentar entender como funciona, ver referencias, escutar muitos compositores contemporâneos e de outros estilos e a partir disso pensar no que eu colocaria ali, afetivamente gostaria e que faria sentido com a obra. Eu, por exemplo parto muito de uma ideia de um tema para a obra, como muitos compositores fazem, nada de mais, para mim se o nome vier primeiro, é uma maravilha porque se o nome vem primeiro eu sei o roteiro que ela vai vir, se não tem as vezes eu passo um tempo pensando na sonoridade e as vezes não sabe com o que encaixa essa sonoridade e vira um desafio, mas de qualquer forma para o acordeão especificamente, o lance da sonoridade dele, das possibilidades de

preenchimento, a proximidade com o órgão, me interessa bastante pois como eu disse eu gosto bastante desse tipo de sonoridade cheia e que pode ser bastante dissonante as vezes porque vai soar bem largo. Então, não dominar nesse sentido, não chega a ser um problema, é uma questão de trabalho, se tiver um problema você leva para a pessoa que esta colaborando com você e o acordeonista vai dizer se vai funcionar ou não e por aí vai, como acontece nos instrumentos de modo geral, resumindo é trabalho.

Não sendo acordeonista, como seria a sua abordagem com relação a aspetos idiomáticos do acordeão, técnicas estendidas, efeitos, timbres, e mecânica do instrumento?

Uma das primeiras coisas é tentar entender mais as possibilidades de configurações dos botões, ter esse domínio, saber exatamente o que é que faz, ter uma noção de como o acordeão se comporta no registro todo dele, se ele se comporta igual ou se é como clarinete que tem três regiões e cada uma tem o seu som, eu sei que é um pouco diferente o agudo do grave no acordeão, o grave tende a ser bastante gordo e forte e o agudo um pouco mais fino, em comparação não é um trompete e buscar técnicas estendidas, pois como eu disse eu estaria interessado hoje em dia nisso, de tentar trazer o campo da altura definida e do ruído mais próximos e borrados entre si, não sei se existe a possibilidade de micro-tons ou não, mas partiria para esses campos das técnicas estendidas.

Enquanto compõe, existe alguma sobreposição entre música ou instrumento específico durante o processo criativo – como descreveria tal processo?

A peça é sempre pensada para o instrumento, é bem específica para o instrumento não é meio abstrata ou sem uma identidade sonora, eu realmente busco a identidade sonora do instrumento. Eu já vi alguns trabalhos que falam em transcrição mesmo em música contemporânea que seria possível, eu entendo a logica de você dizer que consegue passar uma peça do acordeão para a guitarra, mas para mim não faz muito sentido, porque você pensa para aquele som. Logico que você pode fazer versões, mas aquele pensamento da sonoridade só vai conseguir naquele destino, de modo que o timbre eu encaro como uma das coisas principais.

Qual a sua concepção sobre um processo de composição em colaboração?

É muito comum, eu por exemplo já participei de pesquisa de um colega da Universidade de Aveiro, por sinal ele fez o mestrado dele na área da composição em colaboração para percussão, e eu fiz uma obra para ele, para percussão múltipla e a nossa abordagem como as vezes já aconteceu de outras maneiras até um pouco menos

formais, era sempre assim: lanço ideias, consulto, marcamos encontros, testa se coisas e conforme ia anotando isso voltava, era um certo acompanhamento durante a composição, não era do tipo eu faço uma obra e toca. Existe justamente essa troca de ideias que já da minha formação que acontecia aqui na Paraíba, o nosso professor de composição trazia os professores de instrumento para tirar dúvidas dos alunos, como se fosse uma aula de instrumentação e é mais ou menos nessa lógica. Eu por exemplo não sou uma pessoa fechada a sugestões, como existe já toda uma pesquisa sobre composição em colaboração eu já participei, mas normalmente eu sou um compositor meio solitário, mesmo assim eu não digo é do meu jeito e acabou-se, na verdade eu tendo a ser um pouco aberto porque inclusive na minha própria obra assim eu também não sou aquele que vai dizer que a interpretação tem que ser essa, eu inclusive gosto de ser surpreendido um pouco, existe coisa que eu prezo que é por exemplo, em Portugal o pessoal tem muito esse termo, que é o *drive* da música, ou seja, que ela comece e termine, o fluxo dela, isso é uma coisa que eu prezo bastante, mais do que uma perfeição em detalhes e tudo, mas a intensão geral ser mantida e a música fluir isso tende a ser uma coisa legal, eu gosto da interpretação que consiga isso, lógico que isso pode ser conseguido de mais de um jeito, então não sou uma pessoa fechada. Na composição é igual, se disse isso não soa, isso soaria bem melhor, nesse estágio de escrita, encontro, retorno e por aí vai.

Já participou em algum trabalho de composição envolvendo colaboração com performers? Caso afirmativo, como descreveria o processo, quais as dificuldades e benefícios que poderia salientar?

Dificuldade não tive, não sei dizer posso imaginar que se você for muito intransigente como compositor, ou por exemplo problema de relação de pessoal. Já em benefício eu vejo todos, porque o fato de você poder testar antes, ter certeza o que ta acontecendo, inclusive conhecer as capacidades do instrumentista que você esta trabalhando, porque você esta escrevendo para ele, as vezes eu gosto de fazer uma consultoria, de levar para um amigo, um pessoal próximo uma obra que você vai mandar para algum canto distante para outra pessoa tocar. Nesse caso colaborativo você vai compor para o próprio instrumentista, assim você inclusive conhece mais o próprio jeito dele tocar, é lógico que as vezes pode acontecer de ter obras que a pessoa escrever para fulano e só ele que toca, de tão específico que é.

Que impacto poderá ou não ter a colaboração no âmbito da composição para um instrumento o qual você não tem domínio?

Um seria de abrir portas para mim, ou seja, portas internas da minha cabeça de pensar no acordeão e quem sabe trazer mais. Por exemplo na colaboração que se você consegue desenvolver e você acha que o trabalho foi recompensado de alguma maneira, então eu posso fazer outras possibilidades. Uma coisa que o compositor contemporâneo gostaria

muito é que sua obra estivesse mais presente na sociedade nem que fosse diluído, fazer festivais e tentar apresentar, mas concerto normal de algum grupo, orquestra que ele tivesse ali dentro, ideia de conseguir isso também. Outra, fico pensando que talvez fosse muito bom, logico de uma maneira humilde, não vou mudar a história do instrumento, mas quem sabe contribuir com a expansão do acordeão também nesse campo, porque ele é muito desenvolvido no Brasil no meio popular de diversas maneiras, mas na música de concerto tende a ser pouco porque não teve um repertório tradicional muito forte que tende a ser o que sustentou diversos instrumentos, cada um na sua época, o saxofone a partir do século XIX, a percussão a partir do século XX muito forte, assim como vem acontecendo com o meu próprio instrumento, que é a guitarra que tem tido cada vez mais musica de concerto para guitarra, já que é um instrumento muito novo, deixa de ser um instrumento de nichos, vamos dizer assim, mesmo dentro da música popular tende a ser nichado em alguns aspectos, mas que vem ganhando concertos, peças solo, de camara e por aí vai.

Que tipo de iniciativa você consideraria pertinente no âmbito da disseminação do acordeão no contexto brasileiro – por exemplo, a nível de repertório, concertos, pedagogia e ensino do instrumento?

Eu penso que ações que são tradicionais, que encaixam com isso seria por exemplo, acordeonista que faz esse tipo de repertório, consegue viajar, mostrar isso através de concerto, palestras, master class para alunos, isso eu acho que já é uma coisa tradicional que poderia ser perfeito. Hoje em dia a rede social tem um outro esquema, as vezes é difícil para gente entrar, saber se lançar, promover, tenho conversado bastante com um amigo que fazem isso, que tem projetos para ensinar os músicos a fazer isso, de como você se produzir, gravar, pensar em arte par jogar no streaming e coisas assim, mas é um campo que é muito grande para gente e não podemos ignorar. Eu diria que a própria musica de concerto precisa disso e a gente tem pouco, por exemplos professores de matemática do ensino medio tem feito isso, essa aproximação de tentar chegar nas pessoas, e já que tem tanto conhecimento na internet você traz mais uma possibilidade e talvez se consegue ter vários gostos de vários ambições enquanto audiência, publico e uma delas se musica de concerto de alguma maneira, talvez tenha esse espaço la também para o que a gente faz. Existe logico, a participação em festival, concertos de modo geral, palestras, e a promoção em redes sociais vai ser o arcaboijo básico para hoje. O acordeão brasileiro tem uma boa vantagem que vem da música popular ele assim como outros instrumentos esta ganhando espaço nas universidades e isso tende a ser um bom reflexo, porque justamente esta apostando no conhecimento, consolidação de técnica, porque que muitos desses instrumentos da cultura não estão na universidade? Muito é por não ter uma metodologia, acontece com a guitarra por exemplo que muitas vezes se usa a metodologia do jazz porque a metodologia ta pronta. Se em esforços de trazer também para a música contemporânea e trazer para musica de concerto, e na musica de concerto não necessariamente só na

musica contemporânea, pode se trabalhar com transcrições como muita gente embora pontualmente, eu acredito que pode se aumentar o leque, porque o acordeão em si é muito versátil, então ele pode tranquilamente encaixar em vários cenários musicais diferentes, ele é um instrumento melódico/harmônico e portátil isso sozinho faz dele ter o mesmo potencial que o violão tem só que com mais som, sendo violonista posso falar.

Você teria interesse em realizar um trabalho colaborativo no âmbito da composição de uma obra para acordeão?

Sim, me interesse muito em compor para acordeão.

Anexo III - Partituras⁴⁰

⁴⁰ Em acordo com os compositores devido a direitos ligados a editoras, as obras não serão colocadas na íntegra

MICRO-TANGO

I

Con molto spirito $\text{♩} = 116$

Andersen Viana

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a piano (p) dynamic marking and a 'B.B.' label below the bass staff. The second system begins with a measure rest of 4 measures. The third system begins with a measure rest of 7 measures. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and chromatic lines in both hands.

ACORDEÃO SOLO

MICRO-TANGOS

II

Andante pesante, un poco recitativo $\text{♩} = 72$ *Liberamente*

mf

3

mf

5

7

9

mf

11

13

MICRO-TANGO

III

Con spirito argentino ♩ = 106

Andersen Viana

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a piano part with a forte (*f*) dynamic and a B.B. (Bassoon) part with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a melodic line with slurs and accents, while the B.B. part consists of a steady eighth-note accompaniment. The second system begins with a measure number '5' in a box and continues the piano and B.B. parts. The third system begins with a measure number '9' in a box and concludes the piece. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

AS GÓRGONAS

(The Gorgons)



PARA ACORDEÃO SOLO
For Solo Accordion
ANDERSEN VIANA

The image displays a collage of musical notation for the accordion, arranged in a diamond-like shape. The notation includes various techniques and dynamics:

- Top-left:** A section labeled "Robusto!" with a dynamic marking of *mf*. It features a treble clef staff with a glissando line and a bass clef staff with notes and rests.
- Top-right:** A section labeled "Con molta ironia..." with a dynamic marking of *p*. It features a bass clef staff with notes and rests.
- Middle-left:** A section labeled "Glissando" with a dynamic marking of *ff*. It features a treble clef staff with a glissando line and a bass clef staff with notes and rests.
- Middle-right:** A section labeled "Feroce!" with a dynamic marking of *ff*. It features a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests.
- Bottom-left:** A section labeled "Clusters" with a dynamic marking of *fff*. It features a treble clef staff with notes and rests.
- Bottom-right:** A section labeled "Clusters" with a dynamic marking of *fff*. It features a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests.

The notation is interspersed with various musical symbols, including clefs, dynamics, and performance instructions. The overall layout is a collage of musical notation for the accordion, arranged in a diamond-like shape.

ACORDEÃO SOLO

TOCCATA

Feroce ♩ = 96-110

Andersen Viana

1

f Risoluto

B.B.

2

4

mf

tr

mf

5

7

ACORDEÃO SOLO

TOCCATA

Andersen Viana

9

Cresc.

11

Poco Meno Mosso

Cresc.

ff

Moltissimo Sostenuto

Sub

14

A Tempo

In Loco

16

f

Sub

ACORDEÃO SOLO

TOCCATA

Andersen Viana

17

ff
(8^{vb})
In Loco

19

mf En Dehors
(8^{vb})

(8^{vb})

(8^{vb})

ACORDEÃO SOLO

TOCCATA

Andersen Viana

(8va)

Dim.

27

pp
Dim.

29

8va
pppp

ACORDEÃO SOLO

TOCCATA

Andersen Viana

Tempo Primo **Poco Meno Mosso** **A Tempo**

31 *ff*

34 *ff* 8^{va} B.S.

37 *ppp* *ff* Secco e Ritmico!!! *mf* In Loco

40 *ff* *mf* In Loco 8^{va}

ACORDEÃO SOLO

TOCCATA

Andersen Viana

42

ff Secco e Rítmico!

Sub

44

Cadenza "A Piacere"

Sub

Un poco veloce e brillantemente!!!

45

Lento

dim. *p*

Sub

Lamentoso ♩ = 53

pp A Piacere...

Sub

Ticiano Rocha

Alarido

solo accordion

2023

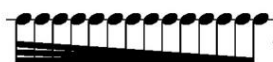
Program note

Alarido is dedicated to the Brazilian accordionist Ronison Borba. It acts as a metaphor for the struggle of so many men and women from northeastern Brazil. It also represents the ability of artistic expression of a people even in difficult situations. Many accordion's sonorities are explored in the way of finding its own battle cries.

Performance notes



crescendo and diminuendo from and to nothing.



Ritardando of an indeterminate number of notes.



as fast as possible.



Bellows ricochet.

to Ronison Borba

Alarido

Ticiano Rocha

Exact pitch notation

♩ ≅ 90

Accordion

sffz

B.B.

Acord.

p

bellows shake

Acord.

pp

mf

Acord.

Acord.

2

Acord.

19

5

3

N.B.

3

N.B.

21

3

3

3

bellows shake

23

5

5

fff *p*

gliss.

continuous \cong 5s

pp

27

do not re-attack identical notes

\cong 4s

\cong 5s

\cong 3s

\cong 5s

34

f \cong 8s

p \cong 3s

38

\cong 4s

\cong 3s

\cong 6s

41

Acord.

bellows shake

$\cong 6s$

46

Acord.

$\cong 5s$ $\cong 4s$ $\cong 6s$ $\cong 8s$ $\cong 90$

ff

54

Acord.

p

61

Acord.

mf *pp*

68

Acord.

bellows shake 8^{26} *mf* *f*

74

Acord.

p *pp*

4

81

Acord.

ff *bellows shake* *mf*

pp

88

Acord.

95

Acord.

pp *ff* *bellows shake*

103

Acord.

ppp *f* *p* *≅ 12s*

111

Acord.

pp *≅ 6s* *≅ 4s*

121

Acord.

≅ 6s *mf* *≅ 4s* *≅ 4s*

Notas de execução / Performing notes

Exact pitch notation (Notação de altura exata)

B.B. – Free Bass

B.S.- bellows shake

N.B. - Natural bellows

 Ricochet in 4

 Ricochet in 3

(para Ronison Borba)

Ilumiara, o Castelo Reconstruído

(Tocata)

Exact pitch notation

♩=240

Danilo Guanais
Natal, 2023

Acordeom

B.B.

6

12

♩=130

18

B.S.

B.S.

f

ff

pp

f

ff

f

ff

p

f

f

p

p

Danilo Guanais: Ilumiara, o Castelo Reconstruido

23

Measures 23-27: Treble clef, piano (p), dynamic *f*. Bass clef, piano (p), dynamic *f*. The piece features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

28

B.S. B.S. N.B.

Measures 28-30: Treble clef, piano (p), dynamic *ff*. Bass clef, piano (p). Includes markings B.S. and N.B. The music consists of dense chordal textures.

31

Measures 31-34: Bass clef, piano (p), dynamic *mf*. The music features a steady eighth-note pattern in the bass line.

35

Measures 35-38: Bass clef, piano (p), dynamic *mp*. The music continues with a consistent eighth-note bass line.

39

Measures 39-42: Bass clef, piano (p), dynamic *f*. The music concludes with a final chordal texture.

Danilo Guanais: Ilumiara, o Castelo Reconstruído

43

Musical score for measures 43-46. The piece is in 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

47

Musical score for measures 47-51. The right hand continues the melodic line with eighth notes, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo).

52

Musical score for measures 52-57. The right hand has a complex texture with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *p*, *ff*, and *pp*. A first ending bracket is present over measures 55-56. The piece changes to 4/4 time at measure 57. Dynamics include *mp* (mezzo-piano).

58

Musical score for measures 58-59. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics include *mp* and the tempo marking *Meno mosso*.

60

Musical score for measures 60-62. The right hand features a triplet of eighth notes. Dynamics include *mp*.

Danilo Guanais: Ilumiara, o Castelo Reconstruido

Musical score for piano, measures 63-74. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 63 starts with a treble clef chord and a bass line of eighth notes. Measure 65 includes a dynamic marking of *mp*. Measure 68 features a triplet in the treble clef. Measure 71 shows a continuation of the eighth-note bass line. Measure 74 includes a dynamic marking of *f*, a tempo change to *Tempo I*, and a change in the time signature to 2/4.

6

Danilo Guanais: Ilumiara, o Castelo Reconstruído

Musical score for measures 77-80. The piece is in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand (bass clef) plays a pattern of eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Dynamics include accents (>) and a forte (f) dynamic in measure 80.

Musical score for measures 81-84. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand continues the eighth-note pattern. Dynamics include accents (>) and a forte (f) dynamic in measure 84.

Musical score for measures 85-88. In measure 85, the right hand plays a melodic line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand plays a bass line: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Dynamics include accents (>) and mezzo-forte (mf) dynamics in measures 86-88.

Musical score for measures 89-92. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand continues the eighth-note pattern. Dynamics include accents (>) and a forte (f) dynamic in measure 92.

Danilo Guanais: Ilumiara, o Castelo Reconstruído

93

Musical score for measures 93-97. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

98

Musical score for measures 98-102. The right hand has a melodic line with a fermata over the final measure. The left hand continues with rhythmic accompaniment. Dynamics include *p subito* and *mp*. Time signatures change from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

103

molto rall.

Musical score for measures 103-107. The piece is in 4/4 time. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment. The tempo marking is *molto rall.*

108

Andantino Melancólico

Musical score for measures 108-112. The piece is in 4/4 time. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamics include *espressivo* and *pp*.

113

Musical score for measures 113-117. The piece is in 4/4 time. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamics include *pp*.

Danilo Guanais: Ilumiara, o Castelo Reconstruído

118

122

rit.

127

$\text{♩} = 230$ *Presto agitado*

mf

132

mf

138