

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

VITOR LYRA BIAGIONI

**COMPOSIÇÃO DE OBRAS PARA PANDEIRO BRASILEIRO SOLO
NO CONTEXTO DA MÚSICA DE CONCERTO**

UBERLÂNDIA

2022

VITOR LYRA BIAGIONI

**COMPOSIÇÃO DE OBRAS PARA PANDEIRO BRASILEIRO SOLO
NO CONTEXTO DA MÚSICA DE CONCERTO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Música. Linha de Pesquisa: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música. Orientador: Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi.

UBERLÂNDIA

2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B576
2022

Biagioni, Vitor Lyra, 1995-
Composição de obras para pandeiro brasileiro solo no
contexto da música de concerto [recurso eletrônico] /
Vitor Lyra Biagioni. - 2022.

Orientadora: Cesar Adriano Traldi.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Música.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.401>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Música. I. Traldi, Cesar Adriano, 1983-, (Orient.).
II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em
Música. III. Título.

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - www.ppgmu.iarte.ufu.br - ppgmus@ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, PPGMU				
Data:	15 de julho de 2022	Hora de início:	09:10	Hora de encerramento:	11:10
Matrícula do Discente:	12022MUS007				
Nome do Discente:	Vitor Lyra Biagioni				
Título do Trabalho:	Composição de obras para pandeiro brasileiro solo no contexto da música de concerto				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos Analíticos, Criativos, Interpretativos e Historiográficos em Música				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Composição e performance musical com novas tecnologias				

Reuniu-se no LABMUL, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Cleber da Silveira Campos (Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN), Daniel Luís Barreiro (PPGMU/IARTE-UFU) e Cesar Adriano Traldi, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Cesar Adriano Traldi, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Adriano Traldi, Professor(a) do Magistério Superior**, em 15/07/2022, às 11:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Luis Barreiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 15/07/2022, às 11:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleber da Silveira Campos, Usuário Externo**, em 15/07/2022, às 11:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3761222** e o código CRC **5073D183**.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a minha família, Rosa, Luizão e Caio, que sempre apoiaram no sonho de ser músico e sempre estiveram ao meu lado em todos os momentos.

Agradeço a minha companheira Bárbara, que me auxiliou em todos os momentos da escrita desse trabalho e vem me acompanhando em todas as etapas da vida.

Agradeço ao meu orientador e professor Cesar Traldi, que sempre esteve ao meu lado em todos os momentos de trocas, reflexões e ensinamentos.

Aos professores Cleber Campos, Daniel Barreiro, Lília Neves, Raphael Ferreira e Maurício Orosco, que me auxiliaram na construção como pesquisador até aqui, contribuindo no desenvolvimento crítico e reflexivo.

Aos professores que fizeram parte da minha trajetória musical até aqui, que me inspiraram e me inspiram cada dia mais.

Por fim, agradeço a todos aqueles que colaboraram diretamente e indiretamente na escrita desse trabalho. O meu “muito obrigado”.

RESUMO

O pandeiro brasileiro se configura como um símbolo nacional e é reconhecido internacionalmente como um instrumento genuinamente brasileiro. Sua função normalmente é de realizar a condução rítmica. A presente pesquisa visa a adaptação e utilização do instrumento em linguagens composicionais da música de concerto, ambiente musical em que o pandeiro foi ainda pouco explorado. Conjuntamente, inserimos o instrumento na função de solista, visando a transformação da funcionalidade tradicional empregada (acompanhador). Como resultado, apresentamos sete obras solo que utilizam e empregam esses conceitos musicais.

Palavras-chave: Pandeiro Brasileiro. Composição. Performance. Música de Concerto.

ABSTRACT

The Brazilian pandeiro is configured as a national symbol and is internationally recognized as a genuinely Brazilian instrument. Its function is normally to perform rhythmic conduction. The present research aims at the adaptation and use of the instrument in compositional languages of concert music, a musical environment in which the tambourine has been little explored. Together, we inserted the instrument in the role of soloist, aiming at the transformation of the traditional functionality used (accompanist). As a result, we present seven solo works that use and employ these musical concepts.

Keywords: Brazilian Pandeiro. Composition. Performance. Concert Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Iconografia de Johann Nieuhoff. <i>Negers Speelende op KalabaSen</i> , 1682.	12
Figura 02: Figura: Pandeiro brasileiro com pele animal	14
Figura 03: Frame drum Bendir, da região do Magreb, noroeste da África	14
Figura 04: Sustentação do instrumento na horizontal	15
Figura 05: Pandeiro de Náilon.....	17
Figura 06: Pandeiro com pele de papel, aro de papel e platinelas feitas de tampinhas de garrafa reutilizadas, confeccionado pelo luthier Juraci Moura.....	18
Figura 07: Toque de polegar, abaixo da linha.	21
Figura 08: Toque da base da mão com a haste encostando na linha.	21
Figura 09: Toque de dedos (indicador, médio e anelar) com a haste não encostando na linha.	21
Figura 10: Toque de mão espalmada no centro da pele, grafada com um X acima da linha. .	22
Figura 11: Rulo, movimento de fricção do dedo (polegar ou médio) sobre a pele realizando um som parecido com o trinado em outros instrumentos, com a expressão tr, acima da linha.	22
Figura 12: Polegar Solto.....	22
Figura 13: Polegar Abafado.....	22
Figura 14: Representação de todos os toques.....	22
Figura 15: Execução da técnica.....	27
Figura 16: Compassos 17 a 20, técnica de tocar com o indicador atrelada a subtração rítmica e dinâmica piano.....	28
Figura 17: Notação da obra de Traldi (2020)	28
Figura 18: Notação gráfica em Sept similar a Gorosito e Alberto (2005).....	28
Figura 19: Compassos 9 e 10, utilização da técnica contrapondo ao toque de dedão e raspagem da unha na pele na primeira e segunda notas.	29
Figura 20: Notação gráfica da obra de Traldi (2020).....	29
Figura 21: Notação gráfica em Sept (2021)	30
Figura 22: Compassos 70 e 71, técnica de rulo de mão e raspagem circular de unhas na pele	30
Figura 23: Notação gráfica da raspagem rápida das unhas na pele do pandeiro utilizada em Sept (2020)	31
Figura 24: Piano preparado	32
Figura 25: Caixa preparada na obra <i>Por um fio</i> (2016) de Cesar Traldi	33
Figura 26: Guizos acoplados no instrumento e corda de violão e cavalete de violino no pandeiro preparado utilizado na obra “Meio-Fio”.....	34
Figura 27: Baquetas e objetos utilizados na performance do pandeiro preparado	35
Figura 28: Tela inicial do patch desenvolvido por Cesar Traldi adaptado para a obra <i>Colagens</i>	44
Figura 29: Frase em 9/16.....	54
Figura 30: Frase desenvolvida pelo pandeirista Marcos Suzano.....	54
Figura 31: Frase em 6/8.....	55
Figura 32: Processo aditivo linear no início da obra	56
Figura 33: Processo de subtrativo linear no final da obra	56
Figura 34: Processo rítmico aditivo.....	56
Figura 35: Processo rítmico subtrativo com técnica de tocar a platinela com dedos	57
Figura 36: Processo de subtração rítmica.....	57

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Guia de improvisação da peça Meio-Fio (2020).....	50
Quadro 2: Guia de improvisação da obra “Colagens” (2020).....	51

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. PANDEIRO BRASILEIRO: ORIGENS E DESENVOLVIMENTO	11
1.1 Frame drums	11
1.2 Pandeiro Brasileiro	13
1.2.1 Estrutura física, sustentação e modo de executar	13
1.2.2 Diferentes pandeiros e pandeiristas Brasileiros.....	15
1.2.3 Pandeiro brasileiro moderno.....	18
1.3 Sistemas de escrita.....	20
1.4 O pandeiro como solista	22
2. CONCEITOS MÚSICAIS UTILIZADOS	25
2.1 EXPLORAÇÃO TÍMBRICA POR MEIOS DE TÉCNICAS ESTENDIDAS E PREPARAÇÃO DO INSTRUMENTO	25
2.1.1 Técnicas estendidas (ou expandidas).....	26
2.1.1.1 <i>Sept</i> (2021) – Vitor Lyra Biagioni.....	26
2.1.2 Instrumento preparado.....	31
2.1.2.1 “Meio-fio” (2020) – Cesar Traldi e Vitor Lyra Biagioni	32
2.2 MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA (SUPORTE FIXO E ELETRÔNICOS EM TEMPO REAL)	36
2.2.1 Suporte fixo (<i>tape</i>).....	37
2.2.1.1 Recortes para pandeiro brasileiro e <i>tape</i> (2020) – cesar traldi e vitor lyra biagioni.....	38
2.2.1.2 Preparações para pandeiro brasileiro improvisado e <i>tape</i> (2021) – vitor lyra biagioni	40
2.2.2 Eletrônicos em tempo real (<i>live-eletronics</i>)	41
2.2.2.1 Colagens para pandeiro brasileiro e eletrônicos em tempo real	43
2.2.3 Modelo aural.....	44
2.2.3.1 Aurora.....	45
2.3 IMPROVISACÃO MUSICAL	46
2.3.1 Guia de improvisação	47
2.3.1.1 Meio-fio.....	49
2.3.1.2 Colagens para pandeiro brasileiro e eletrônicos em tempo real	50
2.3.2 Improvisação dirigida	51
2.3.2.1 Preparações para pandeiro improvisado e <i>tape</i>	52
2.4 OUTROS CONCEITOS	53
2.4.1 Colagem musical	53

2.4.1.1 Recortes para pandeiro brasileiro e <i>tape</i>	54
2.4.2 Adição e subtração rítmica	55
2.4.2.1 Recortes para pandeiro brasileiro e <i>tape</i>	55
2.4.2.2 <i>Sept</i>	56
REFLEXÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60
APÊNDICE A: DESCRIÇÃO ESTRUTURAL E INTERPRETATIVA DAS OBRAS ..	65
APÊNDICE B: QUADRO GERAL DE NOTAÇÕES	84
APÊNDICE C: PARTITURAS	86

INTRODUÇÃO

O pandeiro brasileiro é um instrumento secular pertencente à herança cultural brasileira, sendo considerado um símbolo nacional e amplamente conhecido como ícone musical também em territórios internacionais. Visto que sua fama ultrapassa fronteiras, atualmente pode ser encontrado em diversas manifestações musicais ao redor do mundo.

Sua herança histórica remonta à categoria dos *frame drums*, também conhecidos como “tambores de moldura”, instrumentos milenares que podem ser encontrados há muitos séculos (aprox. 5.800 a.C.). Muitas das vezes tocados por mulheres, esses instrumentos são pertencentes a diversas culturas mundiais, sendo mais presente dentro da cultura do Oriente Médio. A maioria dos *frame drums* são tocados e sustentados na posição vertical, entretanto o pandeiro brasileiro é tocado na horizontal.

Ao longo das décadas, o pandeiro brasileiro também passou por diversas transformações na sua construção, até se tornar o instrumento que conhecemos atualmente. Hoje é executado e disseminado em diferentes culturas de nosso país, sendo bastante utilizado como acompanhador, guiando ritmicamente diversas formações de gêneros musicais brasileiros.

Nossa pesquisa tem como objetivo a utilização do pandeiro brasileiro em novos contextos musicais, desenvolvendo obras solos que utilizam conceitos da música contemporânea de concerto, deslocando-o do seu local de origem e conduzindo-o a ambientes em que o instrumento ainda foi pouco explorado. Dessa maneira, nossa dissertação foi dividida em dois capítulos.

No primeiro capítulo, explanamos sobre a relação do instrumento com os *frame drums*, seu desenvolvimento histórico em diferentes relações culturais. Apresentamos a sua chegada deste junto às navegações portuguesas e seu desenvolvimento junto aos povos indígenas e negros escravizados que aqui viviam. Também levantamos algumas hipóteses sobre horizontalização da performance do instrumento e de sua ascensão dentro de diferentes manifestações culturais brasileiras.

Conjuntamente, apresentamos as diferentes estruturas físicas e materiais do instrumento que conhecemos atualmente. Também identificamos diversos nomes de pessoas que atuaram e outros que ainda atuam na disseminação e divulgação do instrumento em diferentes momentos. Além disso, expomos o sistema notacional de escrita neste estudo. Por fim, identificamos as motivações da pesquisa.

No segundo capítulo, apresentamos os conceitos musicais utilizados na criação das sete obras para pandeiro brasileiro solo compostas no contexto dessa pesquisa, exibindo

primeiramente aspectos históricos e descritivos dos conceitos, bem como a citação de autores que se debruçaram sobre o tema. Em seguida, identificamos uma breve seleção de obras que utilizam esse conceito em seu desenvolvimento e as composições para pandeiro brasileiro solista.

Finalizamos o estudo com uma reflexão acerca de todo o processo. Apresentam-se, ao final, os resultados obtidos ao deslocarmos o instrumento de seu repertório e funções musicais tradicionais para novos contextos musicais por meio das sete obras desenvolvidas.

CAPÍTULO 1

PANDEIRO BRASILEIRO: ORIGENS E DESENVOLVIMENTO

1. PANDEIRO BRASILEIRO: ORIGENS E DESENVOLVIMENTO

Neste capítulo, discutiremos as origens do pandeiro brasileiro e como ele se desenvolveu ao longo dos séculos. Primeiramente abordaremos a relação do pandeiro brasileiro com os *frame drums* ou tambores de moldura, reconhecidos como os antecessores do instrumento. Em seguida, faremos um panorama da estrutura física do instrumento, um levantamento das principais escritas desenvolvidas para o instrumento e finalizaremos com uma visão geral do pandeiro brasileiro, apresentando icônicos pandeiristas que elevaram e elevam o instrumento a um patamar de reconhecimento tanto nacional como internacional.

1.1 FRAME DRUMS

Quando apresentamos o pandeiro brasileiro, sempre nos orgulhamos da sua importância e de seu destaque dentro da cultura popular brasileira. Sabe-se, no entanto, que ele possui uma relação ancestral com os *frame drums*.

*Frame Drums*¹, ou tambores de moldura são instrumentos que existem em diversas culturas há muitos milênios e possuem grande relevância histórica, principalmente em culturas do Oriente Médio e Mediterrâneo². Segundo Molina (2004),

Fontes antigas do Oriente Médio e do Mediterrâneo revelam que o principal papel de tambores de moldura durante a Antiguidade era fornecer música para o culto do templo, procissões, ou danças sagradas, rituais que foram realizados principalmente para garantir fertilidade e regeneração³. (MOLINA, 2004, p. 10) (tradução nossa)

Molina (2004) também afirma a presença do instrumento em diversos cultos e rituais sagrados de fertilidade, destacando a importância do elemento feminino na execução e valorização desse instrumento.

A arte e a literatura a partir do segundo milênio indicam um uso generalizado de tambores de moldura em todo o mundo antigo. A maioria dessas fontes mostra mulheres tocando ou segurando um desses membranofones, fato que sugere uma estreita ligação entre as mulheres e esses instrumentos na Antiguidade. (MOLINA, 2004, p.17)

Na dissertação de Valéria Zeidan Rodrigues, intitulada “Pandeiros: entre a Península Ibérica e o Novo Mundo, a trajetória dos pandeiros ao Brasil”, encontramos um apanhado histórico entre a conexão dos *frame drums* encontrados na Península Ibérica e sua chegada ao Brasil com as expedições portuguesas.

¹ “Apresentam em sua estrutura física uma membrana esticada e presa a um aro, com um corpo ressonador de profundidade menor do que o raio de sua membrana.” (RODRIGUES, 2014, p. 15).

² Podemos destacar diversos *frame drums* dessas culturas como o *daf*, *riq*, *bendir*, entre outros.

³ Ancient Middle Eastern and Mediterranean sources reveal that the main role of frame drums during Antiquity was to provide music for temple worship, religious processions, or sacred dances, rituals that were performed primarily to ensure fertility and regeneration. (MOLINA, 2004, p.10)

Segundo Rodrigues, os *frame drums* chegaram ao Brasil por meio dos primeiros portugueses aqui aportados. Segundo Rodrigues (2014, p. 51), a “presença de árabes e judeus na Península Ibérica foi especialmente marcante para delinear os traços genéticos e culturais que contribuíram para a formação do povo português às vésperas das grandes navegações”. Assim, o primeiro fator foi a presença de judeus recém chegados as terras portuguesas, que carregavam em sua herança histórica, traços da cultura árabe e, conseqüentemente, a utilização de instrumentos como os *frame drums*.

Outro fator que corrobora para essa afirmação são os registros iconográficos e textos dos primeiros séculos da colonização portuguesa, período em que os padres jesuítas realizavam uma tentativa de catequização dos nativos, utilizando instrumentos como viola, tamboril ou flauta. Acredita-se que esse tamboril possa ser uma espécie de *frame drum* (RODRIGUES, 2014).

Outro fator importante para a difusão dos *frame drums* é na utilização desses por negros escravizados, no qual temos diversas iconografias demonstrando negros executando instrumentos similares aos *frame drums*.

Figura 01: Iconografia de Johann Nieuhoff. *Negers Speelende op KalabaSen*, 1682.



Fonte: Rodrigues, 2014, p. 58

Não podemos afirmar que esses foram os únicos meios de influência dos *frame drums* no território nacional, pois existem também hipóteses de que estes instrumentos também foram utilizados por negros escravizados, trazidos de regiões islamizadas da África. De

qualquer maneira, esses outros meios possíveis também sugerem que o pandeiro brasileiro se caracteriza e sofre grandes influências dos *frame drums* na sua constituição.

Sendo assim, é possível afirmar que o pandeiro brasileiro está dentro da categoria dos *frame drums* ou tambores de moldura. No próximo item, apresentaremos o pandeiro brasileiro e suas características.

1.2 PANDEIRO BRASILEIRO

Nos subitens a seguir, iremos demonstrar primeiramente quais são as características físicas semelhantes entre esses instrumentos (*frame drums* e pandeiro brasileiro⁴), apresentando os seus componentes estruturais, uma diferença evidente na sustentação do instrumento e alguns diferentes tipos de pandeiros brasileiros que são utilizados dentro de diversos gêneros musicais e manifestações de nossa cultura. Após, descreveremos os sistemas de escrita difundidos para a notação e registro do instrumento. Bem como a apresentação de personagens icônicos que disseminaram e expandiram a história e a importância desse instrumento dentro de nosso território. Finalizaremos apontando alguns personagens icônicos que disseminaram e expandiram a história e a importância do pandeiro brasileiro moderno.

1.2.1 ESTRUTURA FÍSICA, SUSTENTAÇÃO E MODO DE EXECUTAR

Toda a estrutura física que conhecemos do pandeiro brasileiro é baseada em três elementos principais: o fuste ou aro, couro e platinelas⁵. Segundo Anunciação (s/d), “o pandeiro pertence ao grupo da percussão de som com altura indeterminada e tem na sua construção os seguintes componentes: fuste, soalhas, membranas e mecanismo de afinação”. (ANUNCIÇÃO, s.d., p. 13).

Sendo assim, as principais características físicas do pandeiro brasileiro semelhantes aos *frame drums* são: um aro para sustentação de uma pele animal e pequenos utensílios pendurados ou acoplados ao instrumento. Abaixo, podemos observar um pandeiro brasileiro com aro de madeira e pele animal e logo em seguida um *frame drum* denominado *Bendir*.

⁴ Podemos constatar que existem outros tipos de *frame drums* dentro de nossa cultura, como o tamborim, tamborim de congada, pandeirão de boi, entre outro, porém como o pandeiro brasileiro é o objeto central de nossa pesquisa, esses não serão abordados.

⁵ Platinelas: Adaptação de origem portuguesa para o diminutivo de ‘*platos*’. Nome dado aos discos de metal pequenos (entre 1” e 2” de diâmetro), furados no centro que se encaixam a pinos presos em instrumentos musicais. São usadas aos pares para que se entrechoquem quando o instrumento é sacudido. Encontrados em “*pandeiros*”, “*sistros*”, “*reco-recos*”, e similares, são chamadas de pel variantes “*platinelas*” e encontradas como “*jingles*” [ingl.], “*tintements*” ou *cymnalettes*” [fr.], “*Mettalpläichen*” [alem.], “*piattini*” [ital.] e “*soalhas*” (Portugal) (FRUNGILLO, 2003, p. 258).

Figura 02: Figura: Pandeiro brasileiro com pele animal



Fonte: <https://www.plugcia.com.br/MLB-1316682837-pandeiro-contemporanea-25c-choro-10-pol-couro-acab-dourado- JM>

Figura 03: Frame drum Bendir, da região do Magreb, noroeste da África



Fonte: Rodrigues, 2014

A partir da comparação entre as duas figuras (02 e 03), é possível observar como a estrutura do pandeiro brasileiro se assemelha com os *frame drums*. Entretanto, é possível observar uma diferença na maneira de se sustentar o instrumento durante a performance. O pandeiro brasileiro é um dos poucos instrumentos pertencentes a essa categoria que apresenta sua sustentação na posição horizontal. Observamos, na figura 01, um escravo executando e sustentando um *frame drum* na vertical. Já o pandeiro brasileiro, da forma que conhecemos hoje, é executado na horizontal⁶ (figura 04)

⁶ Em algumas manifestações culturais como Côco de Trupé, Cavalo Marinho, Maculelê e Samba de Roda da Bahia, o pandeiro brasileiro é sustentado na vertical, porém no contexto do samba (choro) e nesse trabalho, este será executado na horizontal.

Figura 04: Sustentação do instrumento na horizontal



Fonte: o autor

Na tentativa de justificar o fato do instrumento ser sustentado dessa maneira, Rodrigues (2014) tem uma suposição possível:

Podemos aqui supor que esta forma de sustentação horizontal de um pandeiro no Brasil tenha sido possivelmente desenvolvida pela presença de escravos africanos que, à exceção dos escravos islamizados, não tinham tanta intimidade com a sustentação vertical destes instrumentos e, por isso passaram a segurá-lo na posição horizontal simulando um tambor ou atabaque, mais próximos de sua cultura original. (RODRIGUES, 2014, p. 73)

Sendo assim, agora temos uma visão geral da história e origem do pandeiro brasileiro, bem como a estrutura física tal como é conhecida desde há alguns séculos e que permanece até hoje. Nos subtópicos seguintes, iremos apresentar diferentes pandeiros brasileiros, suas diferenças de construção e fabricação e variações estilísticas dentro de ritmos e manifestações culturais nacionais, como também diferentes instrumentistas que fizeram e fazem parte da história do instrumento.

1.2.2 DIFERENTES PANDEIROS E PANDEIRISTAS BRASILEIROS

Nesse momento, iremos apresentar diferentes pandeiros e pandeiristas brasileiros que fazem parte de culturas de nosso país, constatando que, mesmo com a horizontalização, o instrumento apresenta alteração nos materiais de construção e fabricação, tal como variações estilísticas. Como o instrumento utilizado em toda nossa pesquisa é o pandeiro brasileiro com pele de couro, optamos por citar sucintamente as outras possibilidades presentes dentro da categoria de pandeiro brasileiro.

PANDEIRO DE COURO

O pandeiro brasileiro de couro⁷ é assim denominado (“de couro”) por ser formado por um fuste de madeira e platinelas metálicas e exclusivamente por uma pele de couro animal. É geralmente fabricado no tamanho de nove ou dez polegadas e costuma não ultrapassar 400 gramas de peso.

Esse pandeiro se caracteriza como um instrumento que apresenta, na maioria dos casos, um espectro sonoro de frequências graves proporcionado pela pele de couro. Ele pode ser encontrado em diversas manifestações artísticas culturais brasileiras como samba, choro, baião, maxixe, frevo, marchinha, marcha-rancho, entre outros.

Existem diversos instrumentistas icônicos que fizeram parte da história do pandeiro brasileiro de couro. O primeiro escolhido para compor esta lista foi João da Baiana.

Nascido em 1887, João da Baiana foi um dos primeiros expoentes do pandeiro brasileiro em território nacional. Participou de diversas gravações das primeiras faixas de samba na primeira metade do século XX. Segundo Sandroni apud Vidili (2017),

João da Baiana era ligado à primeira geração de sambistas do Rio de Janeiro, cujo estilo de compor e tocar sambas – o “estilo antigo”, hoje também entendido como “samba amaxixado”, ou mesmo maxixe – contrasta com o “estilo novo”, de caráter mais acentuadamente contramétrico, desenvolvido a partir da década de 1920 pelos sambistas do bairro do Estácio. (SANDRONI, 2012 apud VIDILI, 2017, p. 113)

Outro nome importante para a evolução e reconhecimento do pandeiro brasileiro de couro foi Jorginho do Pandeiro. Carioca, nascido em 1930 e falecido no ano de 2017, foi um dos grandes nomes do pandeiro brasileiro na segunda metade do século XX. Também foi integrante de um dos mais importantes grupos da história do choro, o Conjunto Época de Ouro. Segundo Vidili (2017), Jorginho “é constantemente referenciado por seus pares como um músico inovador, que desenvolveu e consagrou uma maneira de tocar o pandeiro no choro⁸.” (VIDILI, 2017, p. 101)

Além desses dois pandeiristas, outros foram importantes para a disseminação do pandeiro brasileiro, principalmente o de couro, como é o caso de Gilberto D’Avila, Risadinha, Celso Silva, Russo do Pandeiro, Barão do Pandeiro, entre outros.

⁷ Vide figura 02

⁸ Pandeiro de choro é também uma das possíveis denominações empregadas para esses instrumentos.

PANDEIRO DE NÁILON

Em diferentes gêneros e estilos musicais utilizam-se fuste e platinelas de diversos materiais, com o diferencial de a pele ser de náilon, que é uma fibra sintética muito utilizada na fabricação de plásticos ou tecidos e, nesse caso, é utilizado por ser um material bem mais resistente do que o couro. Ele pode ser fabricado em diversos tamanhos, mas é comumente encontrado com diâmetros maiores ao pandeiro de couro (11, 12 e 13 polegadas) e, conseqüentemente, um peso maior (superior a 400 gramas).

Sua sonoridade se caracteriza por um espectro agudo, sendo muito utilizado por pandeiristas de pagode e samba, mas pode ser encontrado em outras manifestações culturais brasileiras como o coco, a embolada, o cavalo marinho, o forró, entre outros.

Figura 05: Pandeiro de Náilon



Fonte: <https://musicalle.com.br/percussao/pandeiro/pandeiro-contemporanea-10-nylon-tarr-dupla>

Segundo Ferreira (2020), a introdução dessa pele se deve a partir de algumas interpretações de grupos do final do século XX. Segundo ele, as gravações desses grupos

apontam para a hipótese de que provavelmente, na segunda metade da década de 1960, as peles de náilon já estavam presentes no Brasil, quando se iniciou esse processo de migração das peles sintéticas da bateria para os instrumentos de percussão do samba. (FERREIRA, 2020, p. 26)

Entre outros, alguns nomes que foram importantes para a divulgação desse instrumento são Bira Presidente, Carlos do Pandeiro, Osvaldinho da Cuica, Jackson do Pandeiro. Na atualidade, temos, Carlos Café, Iverson Santos, entre outros.

OUTRAS POSSIBILIDADES

Atualmente, existem diversas possibilidades físicas para o pandeiro brasileiro, como o caso de peles, que podem ser de couro ou náilon, já citadas, ou peles que imitam o couro, peles de plástico transparente, ou até mesmo peles de papel. Os fustes também apresentam

uma grande variedade material, podendo ser de diferentes tipos: madeira, plástico ou papel. Por fim, as platinelas também apresentam variedade, podendo ser de latão, bronze, cobre, flandre ou até mesmo de tampinhas de garrafas reutilizadas.

Figura 06: Pandeiro com pele de papel, aro de papel e platinelas feitas de tampinhas de garrafa reutilizadas, confeccionado pelo luthier Juraci Moura



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CSokHfsLL3z/>

1.2.3 PANDEIRO BRASILEIRO MODERNO

O pandeiro brasileiro é muito diverso e pode ser fabricado em diferentes materiais e tamanhos, estando presente em diferentes manifestações culturais. Porém, o instrumento tem se transformado cada vez mais, podendo ser utilizado não somente em ritmos tradicionais já citados. Nesse momento, iremos apresentar alguns nomes que têm buscado inovações na performance do instrumento, colocando-os em diferentes contextos musicais.

MARCOS SUZANO⁹

O primeiro nome que podemos destacar é o de Marcos Suzano, percussionista de profissão. Destaca-se principalmente pelas inovações desenvolvidas para o pandeiro brasileiro. Suzano foi o criador da chamada técnica invertida, na qual o instrumentista utiliza articulações de som diferentes das usadas anteriormente. Segundo Potts (2012):

A técnica invertida de Suzano redefiniu a percepção e o uso do instrumento de percussão mais onipresente do Brasil. Considerando que o padrão de samba-choro

⁹Trio 3-63 | Pandemônio (Marcos Suzano)/Lundu Característico (Joaquim Callado): <https://youtu.be/dIdV-Ak9hi0> Acesso em: 25 jul. 2022

sempre começava com um toque de polegar, (e, de fato, a maioria dos padrões tradicionais são conduzidos com a parte inferior da mão), Suzano inverteu conceito e começou seus grooves iniciando com a ponta dos dedos. (POTTS, 2012, p. 32, tradução nossa)¹⁰

Sendo assim, Suzano revolucionou a maneira de tocar o instrumento, que, na sua maioria, começava-se com toques realizados pelo polegar, depois passou a iniciar com a ponta dos dedos, criando uma nova sonoridade denominada “grave com a ponta dos dedos”¹¹.

Suzano também é um dos maiores expoentes do pandeiro brasileiro como “bateria de bolso”, ou seja, refere-se à utilização do pandeiro brasileiro não só na performance de ritmos tradicionais, mas em diversos ritmos e gêneros. Segundo Barbosa (2015),

O pandeiro tem timbres que podem ser comparados aos da bateria, como o som grave que corresponde ao bumbo, obtido através da batida do dedo polegar na pele do pandeiro, o som mais seco que corresponde ao som da caixa, obtido através da batida da ponta dos dedos sobre a pele na região central do pandeiro, e o som mais agudo das platinelas que corresponde ao som dos pratos, obtido através da movimentação da mão esquerda trazendo o instrumento para cima e para baixo ou o movimento contrário. (BARBOSA, 2015, p. 46)

Suzano também é um defensor da utilização de aparatos tecnológicos dentro de suas performances como percussionista, especialmente no pandeiro brasileiro. Segundo Barbosa (2015), ele

também buscou uma diferenciação dos timbres através de equipamentos tecnológicos (...), adaptou pedais, e oitavador entre outros equipamentos. Com esses aparelhos ele conseguiu diversificar ainda mais os timbres produzidos no pandeiro, ampliando os usos e contextos em que poderia atuar com o instrumento. (BARBOSA, 2015, p. 43)

Marcos Suzano é um inovador e incentivador da expansão das possibilidades do pandeiro brasileiro em diversos aspectos, sendo considerado um marco na transformação, utilização e expansão do instrumento.

BERNARDO AGUIAR

Bernardo Aguiar é um importante nome para o pandeiro brasileiro moderno. Aluno de Marcos Suzano, é também um dos divulgadores do pandeiro brasileiro como bateria de bolso, utilizando o instrumento em diferentes composições, gêneros e formações musicais. É integrante do Pandeiro Repique Duo¹², no qual, juntamente com Gabriel Policarpo, realiza

¹⁰ Suzano’s inverted technique redefined the perception and use of Brazil’s most ubiquitous percussion instrument. Whereas the samba-choro pattern always began with a thumb stroke, (and indeed, most all traditional patterns led with the lower portion of the hand), Suzano reversed this concept and started his grooves by leading with his fingertips.

¹¹ Vide apêndice B

¹² Pandeiro Repique Duo + Marcos Suzano - Série PRD SHOW: <https://youtu.be/uud39Qaqf7c> Acesso em: 25 jul. 2022

diversas performances com o pandeiro brasileiro e o repinique, buscando a inovação técnica e musical desses instrumentos.

TÚLIO ARAÚJO

Túlio Araújo também é um nome importante na construção e inovação do pandeiro brasileiro. O instrumentista destaca-se pela difusão através de quatro álbuns¹³ para o instrumento em diferentes formações e contextos.

Sua carreira como pandeirista e produtor musical, bastante ligada à música instrumental, inclui quatro discos solo, lançados a partir de 2012, e intensa atividade didática, com constante promoção de oficinas visando a disseminação de suas concepções para o instrumento. (VIDILI, 2021, p. 195)

SÉRGIO KRAKOWSKI

Sérgio Krakowski é um grande inovador do pandeiro brasileiro na atualidade. Ele utiliza o instrumento em diversas formações musicais, sendo que sua carreira musical se desenvolve em torno de uma ideia de liberdade e improvisação no instrumento. Um dos seus trabalhos mais significativos é a utilização do pandeiro brasileiro e recursos tecnológicos, criando o “Pandeiro Talking Drum Project”¹⁴, no qual o pandeiro brasileiro faz uma interação em tempo real com um sistema computacional.

Os intérpretes aqui apresentados possuem reconhecimento nacional e internacional e são referências interpretativas para o autor dessa dissertação. Entretanto, é importante destacar que existem diversos outros nomes importantes para a inovação e divulgação do pandeiro brasileiro.

1.3 SISTEMAS DE ESCRITA

Paralelamente às questões históricas e físicas do instrumento, ao longo dos anos, desenvolveu-se gradativamente a escrita musical para o pandeiro brasileiro. Existem diversas escritas importantes na construção notacional do instrumento como: 1 - a primeira escrita formal, desenvolvida por Luiz D’Anunciação; 2 - a escrita de Sandro Cartier, desenvolvida para seu livro “Ritmos e Grafias aplicados à Música Brasileira”; 3- a desenvolvida pelo pandeirista e percussionista Nando Brasil; entre outras.

Entretanto, como o tema central de nossa pesquisa não se trata dos diferentes sistemas de notação para o instrumento, iremos apresentar somente a escrita utilizada nessa pesquisa, ou seja, a desenvolvida pelo Prof. Dr. Carlos Stasi.

¹³Tulio Araujo – Monduland: <https://youtu.be/QRsaunE2Nyw> Acesso em: 25 jul. 2022

¹⁴Sergio Krakowski's Pandeiro Talking Drum Project: <https://youtu.be/Tf4t34nlOus> Acesso em: 25 jul. 2022

Desenvolvida com a intenção de auxiliar percussionistas a pedagogia do instrumento e compositores que buscam escrever para o pandeiro brasileiro, a escrita de Stasi pode ser encontrada em diversos métodos, como o *Pandeiro Brasileiro (2006)*, de Roberto Sampaio, *Pandeirada Brasileira (2007)*, de Vina Lacerda, dentre outros. De acordo com Giancesella (2012) “Stasi propõe uma grafia bastante sintética que facilita a leitura, ao mesmo tempo em que identifica todas as diferentes articulações propostas por ele, utilizando apenas uma linha” (GIANESELLA, 2012, p. 193)

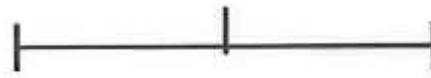
Como exemplo visual, apresentamos as imagens abaixo, retiradas do livro *Pandeirada Brasileira*, de Vina Lacerda, evidenciando a escrita de Stasi¹⁵.

Figura 07: Toque de polegar, abaixo da linha.



Fonte: Lacerda, 2007

Figura 08:: Toque da base da mão com a haste encostando na linha.



Fonte: Lacerda, 2007

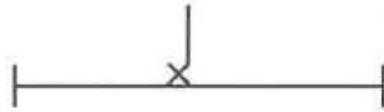
Figura 09: Toque de dedos (indicador, médio e anelar) com a haste não encostando na linha.



Fonte: Lacerda, 2007

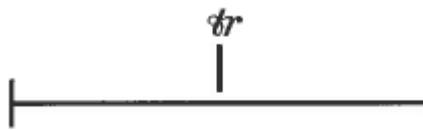
¹⁵ No apêndice B podemos observar um quadro com todas as articulações notacionais utilizadas nessa pesquisa, sendo que algumas sofreram alteração com relação a escrita de Stasi e outras foram desenvolvidas por não serem apresentadas pelo autor.

Figura 10: Toque de mão espalmada no centro da pele, grafada com um X acima da linha.



Fonte: Lacerda, 2007

Figura 11: Rulo, movimento de fricção do dedo (polegar ou médio) sobre a pele realizando um som parecido com o trinado em outros instrumentos, com a expressão *tr*, acima da linha.



Fonte: Lacerda, 2007

Figura 12: Polegar Solto.



Fonte: Lacerda, 2007

Figura 13: Polegar Abafado.



Fonte: Lacerda, 2007

Figura 14: Representação de todos os toques.



Fonte: Lacerda, 2007

1.4 O PANDEIRO COMO SOLISTA

Observamos em todo o capítulo a herança histórica do pandeiro brasileiro, como ele nos foi trazido pelos portugueses e sua ancestralidade da cultura árabe da península Ibérica.

Além disso, apresentamos os diferentes tipos desse instrumento presentes em nossa cultura, bem como diversos intérpretes que se destacaram e destacam na disseminação do instrumento. Também levantamos hipóteses da horizontalização do instrumento por meio de negros escravizados e sua possível utilização dentro de ritmos e manifestações culturais brasileiras.

Observamos que o pandeiro brasileiro sempre esteve presente em nossa cultura como um instrumento muito importante que também edifica a construção cultural de diferentes ritmos e gêneros musicais. Entretanto, o papel dele, na maioria dos casos¹⁶, se trata de um instrumento acompanhador que exerce a função rítmica, auxiliando os instrumentos melódicos e harmônicos. Foi nesse momento de questionamentos e reflexões acerca da funcionalidade do pandeiro brasileiro dentro da música que vieram os primeiros anseios e inspirações dessa pesquisa.

Acreditamos que a funcionalidade de acompanhamento trazida por muitos anos não deve ser esquecida e menosprezada, sendo que, mesmo com essa função, o instrumento é um símbolo nacional e tem um papel fundamental na construção cultural brasileira. Entretanto, vimo-nos perplexos acerca do fato de como o pandeiro brasileiro ainda transita pouco dentro de gêneros musicais da música de concerto e como ele alcançou, em poucos casos, o status de instrumento solista.

Sendo assim, essa pesquisa visa utilizar o pandeiro brasileiro, com toda sua herança histórica, adentrar e ocupar lugares que ainda não são habitados por esse instrumento. Explorando-o através de diversos conceitos musicais da música contemporânea de concerto, resultando em obras musicais que visam apresentá-lo como instrumento solista.

No capítulo a seguir, serão apresentados sucintamente alguns conceitos da música contemporânea de concerto, explanando suas definições através de diversos autores. Também apresentaremos uma breve relação de peças históricas desenvolvidas com esses conceitos e, por fim, os resultados obtidos por meio de obras musicais compostas nessa pesquisa, que utilizaram dessas conceituações.

¹⁶ Podemos observar no subitem pandeiristas modernos em como o instrumento passa a se transformar em não apenas um instrumento acompanhador, mas solista em alguns casos.

CAPÍTULO 2

CONCEITOS MUSICAIS UTILIZADOS

2. CONCEITOS MUSICAIS UTILIZADOS

Neste capítulo, discutiremos as diversas possibilidades do pandeiro brasileiro em territórios musicais pouco explorados. Os itens serão apresentados da seguinte forma: primeiramente será exposto um conceito musical contemporâneo da música de concerto e suas definições históricas, relações de obras musicais que se utilizam dessas conceituações e possíveis repertórios percussivos correlacionados. Logo em seguida, serão apresentadas as experimentações e resultados obtidos, sendo retratadas as obras musicais criadas e desenvolvidas nessa pesquisa através da utilização desses conceitos.

2.1 EXPLORAÇÃO TÍMBRICA POR MEIOS DE TÉCNICAS ESTENDIDAS E PREPARAÇÃO DO INSTRUMENTO

Quando observamos a produção da música ocidental do período barroco até o romântico, observamos que toda a produção é pautada no sistema tonal. Porém, foi a partir da entrada no século XX que compositores começaram a traçar novos caminhos para a composição musical, entre eles, a valorização de aspectos sonoros mais ligados ao “fenômeno físico do som” (CHAIB, 2007, p. 32).

É nesse contexto que o timbre passa a ser mais valorizado dentro da composição musical. Ele pode ser definido “como uma característica do sinal sonoro que permite identificar a fonte sonora e seu particular estado de vibração” (MAIA, 2013, p. 9). Ferreira (2017) também afirma que o timbre “tem sido definido como atributo do som que nos permite discernir os sons de mesma frequência produzidos por instrumentos diferentes” (FERREIRA, 2017, p. 33).

Segundo Garcia (1998) “se coloca no interesse dos compositores por novas sonoridades, ou seja, novas materialidades sonoras, das quais o timbre é integrante. Um novo repertório sonoro abriu-se à música experimental” (GARCIA, 1998, p. 12).

Um dado histórico que comprova a importância da emergência do timbre como elemento musical estruturador é o conceito composicional baseado no timbre, denominando-o de *Klangfarbenmelodie* ou “melodia de timbre”, desenvolvido por Schoenberg, que pode ser observada em sua obra *Farben* das cinco obras para orquestra, Opus 16 de 1909. Chaib (2007) nos apresenta uma ideia elementar dessa noção. Segundo o autor,

este método de composição musical pressupõe uma melodia não construída por alturas diferentes, mas sim por sons diversos. Ocorrerá uma transformação tímbrica de uma mesma nota, acorde, motivo, período ou frase, passando por diferentes instrumentos, apresentando-se com distintas sonoridades e transformando-se em uma *melodia de timbres*. (CHAIB, 2007, p. 9)

Sendo assim, vemos Schoenberg como um dos precursores da utilização do conceito como elemento central de composição. Também podemos citar outros nomes importantes na utilização dessa conceituação como: Pierre Schaeffer, Edgar Varèse, Anton Webern, Claude Debussy, Maurice Ravel, entre outros.

Assim, ao utilizarmos o timbre em processos composicionais, trabalharemos não só com um único timbre, mas a exploração de timbres (ou exploração tímbrica) de um determinado instrumento. Para essa pesquisa, abordamos duas composições focadas na valorização, exploração e difusão de timbres originários de técnicas estendidas e preparações em peça solo para pandeiro brasileiro.

2.1.1 TÉCNICAS ESTENDIDAS (OU EXPANDIDAS)

Apresentaremos aqui algumas definições possíveis do conceito de técnica estendida e como o abordamos na obra *Sept* (2021), escrita com foco na utilização dessas técnicas e na exploração tímbrica decorrente.

O conceito de técnicas estendidas (ou expandidas) apresenta diversas definições dentro da pesquisa acadêmica atual¹⁷ e sua utilização pode levantar diversas discussões. Utilizamos aqui o termo para se referir a técnicas que valorizam a exploração tímbrica do instrumento, portanto será utilizada a definição de que técnica estendida “equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural” (PADOVANI e FERRAZ, 2011, p. 11).

Outra definição encontrada é a de Onofre e Alves (2011), na qual os autores definem como “aspectos não explorados pela técnica tradicional do instrumento” (ONOFRE e ALVES, 2011, p. 38).

A partir dessas definições, encaramos que técnicas tradicionais para o pandeiro brasileiro se referem às articulações tradicionais do instrumento (sons agudos, médios e graves). Portanto, ao utilizarmos técnicas estendidas, estamos criando novas sonoridades e timbres para o instrumento - diferentes das articulações tradicionais já mencionadas.

2.1.1.1 SEPT (2021)¹⁸ – VITOR LYRA BIAGIONI

A composição dessa obra foi uma das etapas da pesquisa de mestrado aqui abordadas. Iniciamos pesquisando técnicas estendidas utilizadas em duas obras existentes para pandeiro

¹⁷ Vide o trabalho de LABRADA (2014), onde o autor discute e critica o uso do termo técnica estendida, sugerindo a utilização de outras possíveis definições.

¹⁸ *Sept* (2021): <https://youtu.be/vlX6lWoqsHE>

e, em seguida, partimos para a experimentação e exploração das técnicas estudadas e criação de novas.

As obras que apresentam técnicas estendidas estudadas foram: *Três Momentos para Pandeiro Brasileiro* (2020), de Cesar Traldi, e *Ao Léu* (2005), dos compositores Leonardo Gorosito e Rafael Alberto.

A primeira técnica estendida encontrada foi a de tocar a platinela com os dedos. Esta técnica foi utilizada tanto na obra de Traldi como na de Gorosito e Alberto, porém em Traldi há os dizeres “tocar com o dedo indicador na platinela do pandeiro” (Traldi 2020) e Gorosito e Alberto indicam “platinela tocada com as duas mãos” (Gorosito e Alberto 2005, tradução nossa).

Em *Sept* (2021) utilizamos a técnica similarmente à maneira indicada por Traldi. Nas próximas figuras, podemos observar a notação e execução dessa técnica.

Figura: Notação da técnica (diamante vazado abaixo da linha) encontrada em Traldi (2020) e utilizada por nós



Tocar com a platinela dedo
indicador

Fonte: o autor

Figura 15: Execução da técnica

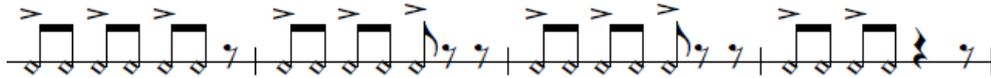


Fonte: o autor

Ao utilizar essa técnica, conseguimos criar e desenvolver, em diversos momentos da música, passagens com dinâmica *pianíssimo* e exploração do timbre metálico das platinelas de maneira isolada em relação aos sons produzidos na pele. Essa estratégia pode ser observada

entre os compassos 14 e 27 da obra, nos quais criamos uma subtração rítmica¹⁹, atrelando dinâmica *piano* e a execução da técnica.

Figura 16: Compassos 17 a 20, técnica de tocar com o indicador atrelada a subtração rítmica e dinâmica piano²⁰

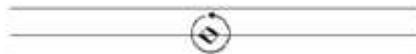


Fonte: o autor

A segunda técnica utilizada foi a de girar a platinela. Ela foi encontrada nas duas obras selecionadas, porém com representações gráficas diferentes. Em Traldi (2020), o compositor utiliza um símbolo de diamante vazado e uma seta em torno da nota. Para nossa obra, optamos pela utilização de uma notação gráfica mais próxima de Gorosito e Alberto (2005), com um pequeno risco na haste da nota.

Figura 17: Notação da obra de Traldi (2020)

Girar uma das platinelas do pandeiro
(pandeiro na vertical)



Fonte: Partitura da obra *Três Momentos para pandeiro brasileiro* (2020) de Cesar Traldi

Figura 18: Notação gráfica em *Sept* similar a Gorosito e Alberto (2005)

Girar a platinela



Fonte: o autor

Como o pandeiro é um instrumento de percussão limitado na execução de notas longas, apresentando tradicionalmente apenas o rulo de dedão na pele do instrumento como opção a utilização dessa técnica, obtém-se o prolongamento sonoro do timbre agudo do

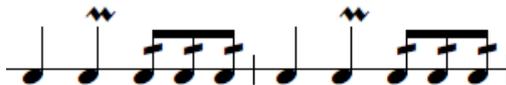
¹⁹ Conceito apresentado no capítulo 2.4

²⁰ A descrição estrutural e interpretativa da obra, pode ser encontrada no apêndice A. Nele apresentamos a estrutura da obra e decisões e sugestões para intérpretes que desejam interpretar a obra.

instrumento (platinela). Essa técnica nos possibilitou criar um discurso musical de timbres agudos, pouco encontrado dentro do espectro sonoro do instrumento.

Podemos observar na figura 20 (compassos 09 e 10), a utilização dessa técnica para criar um discurso sonoro agudo, contrastando com o espectro grave das primeiras notas do compasso.

Figura 19: Compassos 9 e 10, utilização da técnica contrapondo ao toque de dedão e raspagem da unha na primeira e segunda notas.

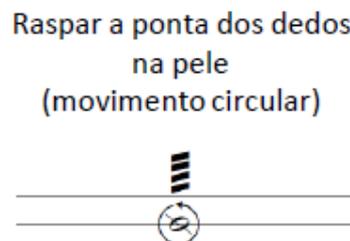


Fonte: o autor

Em nossos experimentos interpretativos, observamos que a realização dessa técnica poderia ser ainda mais valorizada através da utilização das diferentes platinelas do instrumento, explorando, assim, as diferentes qualidades tímbricas que cada platinela oferece.

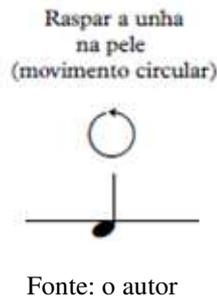
A terceira técnica utilizada foi encontrada na obra de Traldi, na qual o compositor indica para o intérprete os dizeres “Raspar a ponta dos dedos na pele (movimento circular)”, com a notação gráfica de uma nota cortada, uma seta circular e quatro riscos acima da nota. Em nossa obra, utilizamos essa técnica de maneira similar com o intuito de solicitar ao instrumentista que raspe a unha na pele (movimento circular). Apenas realizamos uma modificação na notação através da utilização de apenas uma seta circular acima da nota.

Figura 20: Notação gráfica da obra de Traldi (2020)



Fonte: Partitura da obra “Três Momentos para Pandeiro Brasileiro” (2020) de Cesar Traldi.

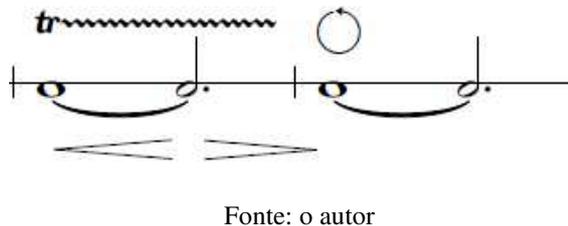
Figura 21: Notação gráfica em Sept (2021)



Através desta técnica, é possível gerar um prolongamento de sons de frequência média, raspando a unha na pele do instrumento. Utilizamos essa técnica na construção de uma parte mais calma e lenta da música, momento em que o andamento diminui e os compassos dessa parte contém apenas notas longas.

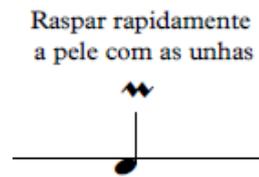
Nesse trecho, também utilizamos a técnica convencional de rulo com mão. Podemos observar, na figura 23, a utilização dessa técnica atrelada ao rulo, prolongando os sons médios do instrumento e criando um momento mais lento para a obra.

Figura 22: Compassos 70 e 71, técnica de rulo de mão e raspagem circular de unhas na pele



A quarta e última técnica não foi extraída de nenhuma outra obra, pois trata-se de uma variação da técnica de raspagem da pele do instrumento através de um movimento rápido. Nos exemplos encontrados, a técnica de raspagem da pele do instrumento é sempre utilizada em um som longo. A partir disso, desenvolvemos a raspagem das unhas na pele rapidamente. Diferentemente das anteriores, essa técnica deve ser executada com agilidade, raspando as unhas rapidamente sobre a pele sem o som das platinelas. Sua notação gráfica é representada por um símbolo de *mordente* acima da nota.

Figura 23: Notação gráfica da raspagem rápida das unhas na pele do pandeiro utilizada em Sept (2020)



Fonte: o autor

Como mencionado, essa técnica não foi encontrada em nenhuma obra do repertório para o pandeiro brasileiro, porém ela pode ser visualizada em obras de outros instrumentos de percussão, como a obra *Coena Rudimentalis*, do compositor Carlos Passeggi, na qual se utilizam passagens rápidas e lentas de raspagem da unha na caixa clara.

Outra obra em que podemos observar uma técnica similar é *Stop Speaking*, de Andy Akiho, na qual o compositor solicita que o intérprete faça uma pequena raspagem com a ponta do dedo indicador na pele da caixa clara.

2.1.2 INSTRUMENTO PREPARADO

Outra maneira de se explorar timbricamente um instrumento é através da sua preparação, criando uma variedade de timbres e coloridos sonoros com a mudança ou alteração física do instrumento, sendo este utilizado na obra “*Meio-Fio*” (2020), desenvolvida nesta pesquisa.

O conceito foi criado pelo compositor John Cage, partindo da ideia da criação de novas sonoridades para piano. Segundo Cardassi (2011), o piano preparado de Cage “surgiu a partir da necessidade do compositor de transformar o som de um piano a fim de compor música de caráter étnico para o espetáculo de dança *Bacchanale*, da bailarina Syvilla Fort.” (CARDASSI, 2011, p. 61).

Costa (2004) apresenta uma possível definição do conceito, dizendo que o termo

[...] trata-se de um recurso de transformação dos sons de um piano normal, criado pelo compositor norte-americano John Cage (1912-1992) em 1940, em que pequenos objetos como parafusos e borrachas são fixados entre as cordas do instrumento. A ação desses objetos sobre a sonoridade do piano resulta em surpreendentes alterações no timbre. (COSTA, 2004, p. 19)

Sendo assim, ao explorar timbricamente o instrumento, podemos utilizar do conceito de instrumento preparado, fixando e acoplado objetos e/ou outros instrumentos ao pandeiro brasileiro. Na obra *Meio-Fio*, utilizamos a preparação do instrumento como foco principal da composição.

2.1.2.1 “MEIO-FIO” (2020)²¹ – CESAR TRALDI E VITOR LYRA BIAGIONI

Foram testadas diversas maneiras de se preparar o pandeiro levando-se em consideração experiências e aplicações prévias (no pandeiro ou outros instrumentos) que pudessem ser adaptadas ao pandeiro brasileiro.

Observamos diversos preparos aplicados para piano, como a colocação de objetos dentro e sobre as cordas. Em algumas dessas preparações, são utilizados utensílios domésticos, ferramentas, peças de metal, ou até mesmo outros instrumentos sobre o piano ou dentro dele. Abaixo podemos observar uma imagem de um piano preparado com parafusos acoplados nas cordas do instrumento.

Figura 24: Piano preparado



Fonte: <https://www.andreperim.com/post/piano-preparado>

No repertório pianístico podemos encontrar diversas obras que utilizam preparações no instrumento como: as Sonatas e Interlúdios, de John Cage compostas entre 1946 e 1948, a obra “Funerais I”, de Valério Costa, de 2003; “Viagem ao Oco das Coisas”, do mesmo compositor, de 2005; “Na Cadência do Silêncio”, de Tim Rescala, de 2004, entre outras.

Após a observação dessas preparações, buscamos preparos realizados no universo da percussão. Visto que esse tema já foi abordado pelo orientador dessa pesquisa em seu trabalho científico/artístico e também em orientação de mestrado anterior, duas obras foram objeto de estudo para o presente trabalho: *Por um fio* (2016), de Cesar Traldi, e *Suíte para Bateria Preparada* (2017), de Cesar Traldi e Thiago Souza.

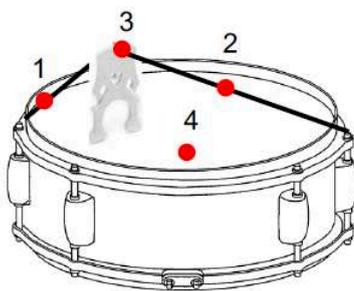
As duas composições fazem parte dos resultados obtidos na pesquisa de mestrado intitulada “Exploração Tímbrica na Bateria em Improvisações Livres e Composições Semiabertas”, de Thiago Souza Ferreira no Programa de Pós-Graduação em Música da UFU

²¹ “Meio-Fio” para pandeiro preparado (2020): <https://youtu.be/mz-Kz4RcCuk>

(2017). A preparação utilizada nas duas obras é muito parecida. A diferença é que, em *Por um Fio*, o preparo é realizado em uma caixa e, na *Suíte para Bateria Preparada*, o preparo é realizado em todos os tambores da bateria (com exceção do bumbo).

A preparação utilizada nessas obras é o da fixação de uma corda de violoncelo ao corpo do instrumento. A corda é fixada no aro do instrumento e sustentada por um cavalete de violoncelo que se assenta na pele do instrumento. Abaixo podemos ver a figura da caixa e a descrição do preparo presentes nas instruções da peça *Por um Fio* (2016).

Figura 25: Caixa preparada na obra *Por um fio* (2016) de Cesar Traldi



Instruções

Fixar uma corda de cello em dois parafusos de afinação opostos da caixa. Colocar um cavalete de cello segurando a corda e apoiado na pele da caixa. O cavalete não deve ficar centralizado, proporcionando assim, que a corda esteja mais grave de um lado do que do outro. A grossura da corda e a afinação dela ficam a escolha do intérprete.

Fonte: Partitura da obra “Por um Fio” (2016) de Cesar Traldi.

Partindo das ideias encontradas nessas obras, iniciamos o processo de preparação do pandeiro brasileiro utilizado no processo criativo da obra *Meio-Fio*. Para a construção deste, utilizamos uma corda de violão (Mi grave) no lugar de uma corda de violoncelo, e, no lugar do cavalete de violoncelo, um cavalete de violino (menor). A corda de violão foi escolhida por ser de menor preço, mais fácil de encontrar e também por ser áspera, possibilitando sons de raspagem com mais volume. Além disso, a utilização do cavalete de violoncelo mantém a corda mais longe da pele do instrumento, o que é uma vantagem nos tambores, mas uma desvantagem no pandeiro, que é um instrumento menor, segurado nas mãos do intérprete e normalmente tocado com a mão e não com baquetas. Nesse sentido, o cavalete de violino facilitou a performance no pandeiro.

Olhando a figura 27, podemos observar que, no pandeiro, além do preparo feito através da corda e cavalete, também existem guizos fixados nos parafusos de afinação do instrumento. Esse outro preparo foi encontrado em uma obra mais recente do compositor e percussionista Cesar Traldi: *Três Momentos para Pandeiro Brasileiro*, composta no ano de 2020 e dedicada para o autor dessa pesquisa. No primeiro Momento (movimento), o compositor indica a preparação do pandeiro através da fixação de guizos nos parafusos de afinação. Assim, em *Meio-Fio*, utilizamos uma mescla dessas duas preparações já descritas.

Figura 26: Guizos acoplados no instrumento e corda de violão e cavalete de violino no pandeiro preparado utilizado na obra “Meio-Fio”.



Fonte: o autor

A partir da decisão das preparações que seriam utilizadas, passamos a fazer experimentações tímbricas, testando baquetas e objetos: percutindo, friccionando e raspando a pele e a corda acoplada ao instrumento. Algumas das baquetas e objetos testados foram: baquetas de caixa, baquetas de tímpano, uma pequena vareta de madeira, vassourinha de metal, *mallets*, arco, dedais, moeda, esteira de caixa partida ao meio, arco de violino, parafusos, pregos, entre outros.

Decidimos pela utilização de cinco baquetas/objetos: 1) baqueta de tímpano; 2) vassourinha; 3) vareta de madeira; 4) moeda; e 5) arco

Figura 27: Baquetas e objetos utilizados na performance do pandeiro preparado



Fonte: o autor

Esses objetos foram escolhidos para contrastarem e enriquecerem a peça timbricamente. 1) A baqueta de tímpano foi utilizada na percussão tanto da pele do instrumento, quanto da corda acoplada. Ela foi escolhida por se tratar de uma baqueta de feltro macio, que possibilitou a execução de notas mais longas e criando maior vibração entre o feltro, a pele e a corda do instrumento. Com isso, a baqueta de tímpano nos auxiliou na execução de passagens mais lentas ou com menor dinâmica. 2) A vassourinha tem a característica de raspar o instrumento. Ela foi utilizada na raspagem da pele e da corda acoplada. Utilizamos uma baqueta com cerdas de metal, que possibilitou a criação de passagens com volumes sonoros menores e mais ruidosos. 3) A pequena vareta de madeira foi escolhida por se tratar de um objeto que, ao percutir o instrumento, possibilitou-nos a criação de passagens mais rítmicas e rápidas. Ela foi utilizada tanto na pele quanto na corda acoplada no pandeiro. 4) O quarto objeto que utilizamos foi uma moeda para raspagem da corda acoplada. Ela possibilitou a obtenção de sons ruidosos, contrapondo-se às passagens obtidas tanto pela percussão da baqueta de feltro, como pela pequena vareta de madeira ou fricção do arco. 5) O último objeto utilizado foi um pequeno arco de vibrafone. Ele consiste num arco menor do que o utilizado em instrumentos de cordas friccionadas (violinos, violas, violoncelos, rabecas, etc.) e foi confeccionado especificadamente para ser utilizado na fricção das lâminas do vibrafone. Aqui utilizamos para friccionar a corda acoplada no instrumento, possibilitando a obtenção de sonoridades complexas conseguidas também as outras baquetas/objetos e com percussão da crina do arco contra a corda acoplada ao instrumento.

Sendo assim, foi a partir dessas experimentações e da seleção de quais preparos e baquetas/objetos seriam utilizados que compusemos a obra *Meio-Fio* para pandeiro brasileiro preparado.

A obra se baseia num guia de improvisação²², determinando apenas as seções em que serão utilizadas as baquetas e outros objetos, possibilitando uma performance aberta, na qual o percussionista irá determinar como o discurso musical ocorrerá.²³

2.2 MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA (SUPORTE FIXO E ELETRÔNICOS EM TEMPO REAL)

A música eletroacústica tem, como marco inicial, as experiências de Pierre Schaeffer em 1948 com o movimento denominado *Musique Concrète*. Nele, o compositor aplicava em suas composições sons gravados de objetos do cotidiano. Segundo Miranda e Barreiro (2011)

A Musique Concrète, tal como idealizada por Schaeffer, incorporava sons gravados tomados do cotidiano para a sua produção musical, tais como sons de objetos diversos, ruídos, estruturas inarmônicas ou mesmo qualquer outro evento sonoro considerado até então como “não-musical” (MIRANDA e BARREIRO, 2011, p. 6)

Paralelamente à *Musique Concrète*, temos outro movimento que fez parte do desenvolvimento da música eletroacústica: denominado *Elektronische Musik*, foi liderado por Hebert Eimert, Karlheinz Stockhausen e Henri Pousseur. Segundo Miranda e Barreiro (2011), ela se apresenta

[...] como herdeira da tradição musical por se mostrar como uma continuidade da linguagem serial de Webern. Nesse sentido, a *Elektronische Musik* faz uso do serialismo para a sua produção musical e leva às últimas consequências a emancipação do som (leia-se “cor sonora”) esboçada por Webern na sua escritura instrumental (MIRANDA E BARREIRO, 2011, p. 6)

Souza (2016) também afirma que “a escola da música eletrônica alemã tinha como base de sua formação a produção de seus sons através da síntese sonora e dos mais diferentes processos exclusivamente eletrônicos” (SOUZA, 2016, p. 6).

Ao analisarmos esses dois movimentos, é possível identificar que ambos se viam num momento despertador da utilização de recursos eletrônicos na composição musical, mas em diferentes vertentes: “técnicas eletrônicas de geração e processamento do som” (TRALDI, 2007, p.16) na *Musique Concrète* e “busca por um serialismo eletrônico puro” (TRALDI, 2007, p.17), por parte da *Elektronische Musik*.

Partindo dessas duas vertentes e da mescla de suas técnicas (processamento de sons gravados e síntese sonora) é que surge a designação mais abrangente de música eletroacústica,

²² Conceito apresentado no capítulo 2.3

²³ No apêndice A realizamos uma descrição interpretativa da obra “Meio-Fio”, apresentando as escolhas e decisões interpretativas de nossa performance.

na qual existe uma subdivisão conhecida como música eletroacústica mista, ou seja, aquela que utiliza de sons eletroacústicos interagindo com instrumentos acústicos tocados ao vivo.

Segundo Menezes (1999):

Se os meios eletrônicos propiciaram o apogeu da escritura instrumental, libertando a princípio o compositor de todo e qualquer entrave causado pelas limitações do gesto interpretativo em face das estruturas seriais, era natural que o compositor, mais cedo ou mais tarde, procurasse resgatar o universo instrumental, estabelecendo dialeticamente correlações entre ambas as dimensões sonoras: a instrumental e a eletroacústica (MENEZES, 1999, p. 14).

Segundo Rocha (2008), música eletroacústica mista se constitui a partir de:

[...] peças que combinam a performance ao vivo de um ou mais instrumentos acústicos com sons criados, processados ou reproduzidos eletronicamente. Existem dois tipos principais de obras mistas: peças com meio eletrônico fixo, frequentemente chamadas de 'peças com *tape*', e peças com eletrônica ao vivo. Em performance com meio eletrônico fixo, o artista é acompanhado por um *tape*, um CD ou arquivos de som reproduzidos por um computador, contendo o parte eletrônica pré-gravada criada pelo compositor para aquela peça em particular. Em uma performance com a eletrônica ao vivo, a parte eletrônica não é fixa, o que significa que os sons são criados eletronicamente ou manipulado em tempo real (ou seja, no momento da apresentação) ao longo com os sons acústicos. Atualmente, a execução de obras mistas para instrumentos acústicos e a eletrônica ao vivo é baseada principalmente no uso de computadores e software. (ROCHA, 2008, p. 5).

Portanto, apoiando-nos no conceito de música eletroacústica mista, nos debruçaremos nos conceitos de eletrônica sobre um suporte fixo (*tape*) e eletrônicos em tempo real. Para essa pesquisa, foram desenvolvidas algumas obras que se utilizam dos conceitos supracitados e os têm como mote composicional.

2.2.1 SUPORTE FIXO (TAPE)

O conceito de música eletroacústica mista com suporte fixo ocorre em uma performance acústica atrelada a sons fixados previamente em suporte (ou seja, em fita magnética, CD, disco rígido ou memória *flash*) que denominamos *tape*, no qual o tempo e as interações presentes na peça são predeterminados pelo *tape* (suporte fixo).

Segundo Tuchtenhagen (2018), música eletroacústica mista com suporte fixo consiste em

sons elaborados previamente em estúdio e fixados em um suporte tecnológico (fita magnética - *tape*, CD, ou disco rígido) para serem tocados no momento da performance. Nesta técnica, é importante considerar a coordenação (sincronizada ou não) entre os meios instrumental e eletroacústico e quais são os recursos utilizados na performance para estabelecê-la. (TUCHTENHAGEN, 2018, p. 23)

Uma peça importante e pioneira no estudo e desenvolvimento da música eletroacústica mista é a peça *Kontakte* (1958 – 1960) do compositor Karlheinz Stockhausen, na qual piano e percussão interagem acusticamente com o *tape*.

Já para o repertório percussivo, existem diversas obras que utilizam o conceito como mote composicional, como é o caso da obra *Rastros #1*²⁴ (2018), dos compositores Cesar Traldi e Daniel Barreiro, para vibrafone e *tape*, ou *Linde*²⁵ (1996), do compositor Daniel Almada, escrita para vibrafone e *tape*.

Para o repertório de instrumentos de percussão originários da cultura popular (caso do pandeiro brasileiro), temos algumas obras de referência, como é o caso da obra *Temazcal*²⁶ (1984) do compositor Javier Alvarez, escrita para maracas (instrumento tradicional de algumas culturas da América Latina) e *tape*. Especificadamente, para o pandeiro brasileiro e *tape* temos a obra *Multitudinous Seas*²⁷ (2021), do compositor paranaense Willian Lentz.

Para a nossa pesquisa, desenvolvemos duas obras, sendo elas: “Recortes para Pandeiro Brasileiro e *Tape*”, de 2020, e “Preparações para Pandeiro Brasileiro Improvisado e *Tape*”, de 2021. Também foi realizada uma adaptação da obra “Gravidade Zero” do compositor Cesar Traldi, escrita inicialmente para bateria e *tape*, mas aqui adapta para o pandeiro brasileiro. Por se tratar de uma obra que não foi escrita exclusivamente para essa pesquisa, optamos por apenas colocá-la nos apêndices (Apêndice A e C), apresentando sua descrição estrutural e interpretativa.

2.2.1.1 RECORTES PARA PANDEIRO BRASILEIRO E *TAPE*²⁸ (2020) – CESAR TRALDI E VITOR LYRA BIAGIONI

A primeira obra desenvolvida nesta pesquisa foi intitulada “Recortes para Pandeiro Brasileiro e *Tape*”. Composta no ano de 2020 pelo autor e seu orientador (Vitor Lyra e Cesar Traldi) em um processo colaborativo, tem como ideia fundamental a colagem²⁹ de trechos e/ou fragmentos rítmicos coletados pelo autor da pesquisa durante os anos de estudo do instrumento e a interação com o suporte fixo (*tape*).

As etapas de criação se deram em três momentos: 1- desenvolvimento da partitura com a colagem dos materiais selecionados (Vitor Lyra); 2- gravação da parte instrumental (Vitor Lyra); e, 3- criação do *tape* (Cesar Traldi).

²⁴ *Rastros #1* - for vibraphone and electroacoustic sounds (2018) - Daniel Barreiro e Cesar Traldi: <https://youtu.be/wrw-3ku5Y6U> Acesso em: 25 jul. 2022

²⁵ *Linde* for Vibraphone and *Tape* by Daniel Almada: <https://youtu.be/jcprO8m-AfY> Acesso em: 25 jul. 2022

²⁶ Alessandro Valiante - *Temazcal* - Javier Alvarez <https://youtu.be/RTqW9KwFwS0> Acesso em: 25 jul. 2022

²⁷ Willian Lentz - *multitudinous seas* - para pandeiro e eletrônica <https://youtu.be/FVO-tAzjAbU> Acesso em: 25 jul. 2022

²⁸ Recortes para pandeiro brasileiro e *tape* (2020): <https://youtu.be/fl2e6MLGXzI>

²⁹ Conceito apresentado no capítulo 2.4.

A obra foi dividida em três partes³⁰. Descreveremos, a seguir, algumas das escolhas musicais para o desenvolvimento do *tape* de acordo com as partes da música.

PARTE A (0 a 47seg)

Os dois primeiros compassos da obra são marcados por um som grave métrico do *tape*, executado sempre no primeiro tempo de cada compasso. Isso se deu a partir de um contraponto do som do pandeiro que, nos compassos seguintes, executa os tempos dois e quatro. Toda essa movimentação é somada a um ruído agudo que perpassa a seção, contrapondo os sons graves. A parte A é finalizada com um som estático, que indica para o intérprete o encerramento da seção e que permanece até o meio da próxima seção.

PARTE B (48seg a 3min15seg)

Logo do início da parte B, o *tape* realiza um prolongamento e duplicação das sonoridades do instrumento acústico. Aqui buscamos enfatizar e valorizar as técnicas utilizadas no instrumento. Como citado, um som estático permanece nos minutos iniciais da seção, permanecendo até a mudança de caráter da seção.

Já nesse próximo momento (1 minuto), optamos por um *tape* que trouxesse uma variante tímbrica para a obra, mas com um aspecto rítmico presente. Também optamos pelo desenvolvimento de um suporte fixo com variantes de faixa de frequência. Esse resultado foi alcançado utilizando diversos instrumentos de percussão manipulados eletronicamente: sons de berimbau, um caxixi realizando uma marcação rítmica e um som ruidoso estático (*drone*) de um pau de chuva.

A parte B também é marcada por um segundo momento (início em 2 minutos e 10 segundos), em que utilizamos instrumentos como clave e sons de ataque no bumbo e caixa modificados eletronicamente. Esse momento também é marcado por uma nota prolongada de triângulo.

A parte B também conta com um solo do *tape* realizado entre 2 minutos e 31 segundos e 2 minutos e 51 segundos, no qual optamos pela utilização dos timbres e sonoridades já utilizados em toda a parte B.

Por fim, a parte é finalizada com uma reexposição das sonoridades apresentadas no início da sessão, sonoridades de caxixi atreladas a variações de faixa de frequência no berimbau e um som constante de pau de chuva, ambos modificados eletronicamente.

³⁰ Vide apêndice A.

PARTE C (3min16seg a 4min07seg)

A parte C é marcada por uma reexposição das sonoridades apresentadas na parte A, com amostras mais graves e ruidosas, conectando-se com o pandeiro. Diferentemente da parte A, aqui temos uma amostra sonora grave (tambor grave) que executa notas em uma rítmica constante interagindo com o intérprete e mudanças de faixa de frequência constantes que vão aumentando gradativamente nos últimos compassos e permanecem até sua total dissipação no último compasso, realizando uma espécie de decrescimento sonoro, indicando a finalização da obra.

2.2.1.2 PREPARAÇÕES PARA PANDEIRO BRASILEIRO IMPROVISADO E TAPE (2021) – VITOR LYRA BIAGIONI

A segunda obra desenvolvida nesta pesquisa que utiliza o conceito de música eletroacústica mista com suporte fixo é a obra “Preparações”.

Iniciamos a composição elaborando o tape. Foi realizada uma seção de gravação de amostras sonoras que poderiam ser utilizadas na composição. Ao todo, foram gravadas 59 amostras sonoras provenientes da percussão, raspagem, fricção em pandeiros com características físicas diversas e instrumentos de percussão como *kalimba*, sino tibeno e *finger cymbal*.³¹

Em seguida, foi feita uma seleção das amostras que seriam utilizadas na criação do *tape* de Preparações. Seu processo criativo será descrito abaixo, apresentando quais amostras foram escolhidas e a razão de sua escolha. Esse processo se deu a partir da manipulação das amostras. O *tape* foi desenvolvido em duas seções (A e B) contrastantes, sendo que para **A** foram utilizadas 7 amostras manipuladas e para **B**, 7 amostras contrastantes em relação às primeiras.

SEÇÃO A

Como ideia inicial, escolhemos uma amostra sonora de duração longa, que pudesse preencher toda a seção – a sonoridade de um rulo com as mãos em um pandeiro de couro. Essa sonoridade se caracterizou como um *drone* que percorre toda a primeira seção da obra.

A segunda amostra foi utilizada para criar contraposições ao som do *drone* já mencionado. Nesse caso, escolhemos a sonoridade de fricção de arco em um pandeiro preparado. Ela foi escolhida por ser uma amostra com maior movimentação de alturas e que se distingue do som de preenchimento mais ruidoso do início da seção.

³¹ Aspectos relacionados a improvisação serão discutidos no item improvisação dirigida.

Para finalizar, escolhemos outras sonoridades, que foram utilizadas como pequenas relações entre faixas de frequência entre o som de preenchimento (*drone*) e o som de contraposição: guizos acoplados no instrumento, moeda na corda, *finger cymbal* acoplado ao instrumento e raspagem da pele. Esses sons possibilitaram criar variantes tímbricas na seção, enriquecendo a malha sonora do trecho e favorecendo o discurso musical desenvolvido.

SEÇÃO B

Para a seção B, a mesma sonoridade de preenchimento desenvolvida na seção A foi utilizada, porém com manipulações sonoras diferentes. Nela optamos por manejos de efeitos que trouxessem características de timbres mais graves e que fossem completamente diferentes em relação à amostra original. Por ser ainda mais ruidosa e com timbres diferentes da seção A, essa seção se difere bastante da inicial.

A sonoridade de fricção da corda utilizada na seção A também foi escolhida, porém agora foram utilizados diversos efeitos de transposição e alteração de velocidade, que trouxeram para a amostra sonoridades que remetesse a sons mais robóticos e computadorizados, diferindo completamente da seção anterior. Ela também foi utilizada como contraposição ao som de preenchimento e se caracteriza como uma passagem mais ruidosa.

Por fim, foram utilizadas amostras que pudessem costurar e alargar as variantes tímbricas da seção. Foram escolhidas amostras de percussão de uma baqueta de feltro na pele do pandeiro, sons de um sino tibetano, moeda raspada na corda em um pandeiro preparado, raspagem da pele com as unhas e guizos acoplados no pandeiro, remetendo a uma seção com mais manipulações sonoras, diferentes da seção A.

2.2.2 ELETRÔNICOS EM TEMPO REAL (*LIVE-ELETRONICS*)

O conceito de música eletroacústica mista com eletrônicos em tempo real refere-se a uma interação computador e intérprete em tempo real. Na interação em tempo real, o tempo e a performance passam a ser mais abertos, o que traz mais flexibilidade entre o computador e a interação com o intérprete. Segundo Traldi (2007)

com a flexibilização da dimensão temporal através da determinação operante do intérprete no ato da execução, com a interação entre instrumento e meios eletrônicos ocorrendo em tempo real, surge a flexibilização do tempo em duas vertentes: a) sons produzidos pelo instrumento sendo transformados ao vivo; b) técnicas em tempo real em que a execução instrumental leva à produção de estruturas sonoras controladas por computadores, que não necessariamente dependem, diretamente, dos sons produzidos pelos instrumentos. (TRALDI, 2007, p. 21)

Outro termo encontrado é “Sistemas Interativos de Computador”. Segundo Tuchtenhagen (2018):

O potencial do computador de interagir de maneiras diversas com o humano motivou se chamar tais iniciativas de música interativa. Neste contexto, o entendimento de interação se refere às questões tecnológicas da performance, se coloca em contraposição à não-reação da técnica de sons fixados em suporte, bem como à “mera” reação das propostas iniciais do *live-electronics*. (TUCHTENHAGEN, p. 26)

Partindo dessas afirmações, podemos destacar diversas obras que têm uma importância histórica e estilística para a construção da música eletroacústica mista com eletrônicos em tempo real. Podemos destacar a obra “Mikrophonie I” de Karlheinz Stockhausen (1964), na qual o compositor utiliza tam-tam, microfones, potenciômetros e alto-falantes na composição e interação em tempo real. Para o repertório percussivo, existem diversas obras que apresentam essa característica, como é o caso da peças “Transformantes III”³² (1997) para vibrafone e *live-electronics*, do compositor Flô Menezes, ou a obra “Névoas e Cristais”³³ (1997), do compositor Jônatas Manzolli, para vibrafone e eletrônicos em tempo real.

Já para instrumentos originários da música popular, temos a obra “Namíbia”³⁴ (2011), para kalimba e eletrônica em tempo real, do compositor Cesar Traldi; a obra “Djembebolay”, para Djembê, Tape e Eletrônicos em Tempo Real (2010), na qual o compositor Cléber Campos utiliza as duas vertentes da música mista para a composição e interpretação da obra; e a obra “Duo for Pandeiro and Laptop”³⁵ (2013), do compositor Fernando Rocha, na qual ele utiliza um pandeiro interagindo com um laptop em tempo real.

Também podemos citar diversos trabalhos de pandeiristas reconhecidos que se utilizam da música eletroacústica para a construção da sua identidade sonora, como é o caso do trabalho intitulado Pandeiro Talking Drum Project, no qual o pandeirista Sergio Krakowski utiliza-se de um sistema eletrônico em tempo real que dispara sons e imagens enquanto o instrumento é tocado. Outras possíveis abordagens são encontradas nos trabalhos de Marcos Suzano³⁶, Túlio Araújo³⁷, Bubi Staffa³⁸, em que os autores utilizam pedais de efeito sonoro (*delay*, *live looping*, sintetizadores, entre outros) para interagir e modificar sons tocados no pandeiro brasileiro em tempo real.

³² André Juarez - Vibrafone Solo 2 - Flô Menezes "Transformantes 1,2,3,4,5,6 e 7" https://youtu.be/96e_sAnFM3A Acesso em: 25 jul. 2022

³³ Névoas & Cristais (1995) - Jônatas Manzolli <https://youtu.be/xngDzm1c9DM> Acesso em: 25 jul. 2022

³⁴ Namíbia (2011) - Cesar Traldi <https://youtu.be/bEzaSimV194> Acesso em: 25 jul. 2022

³⁵ Duo for pandeiro and laptop (Fernando Rocha) <https://youtu.be/FpkgfKGzRwg> Acesso em: 25 jul. 2022

³⁶ Marcos Suzano apresentando alguns pedais utilizados por ele - <https://youtu.be/2ClyJG95IRE>

³⁷ Tulio Araújo utilizando um pedal de FX - <https://youtu.be/3TvNO3jleZo>

³⁸ Bubi Staffa utilizando um pedal de phaser - <https://youtu.be/xJQGvDG2O8c>

2.2.2.1 COLAGENS PARA PANDEIRO BRASILEIRO E ELETRÔNICOS EM TEMPO REAL³⁹

A única experiência desenvolvida com o conceito de música eletroacústica mista com eletrônicos em tempo real nesta pesquisa foi a obra “Colagens”. Ela foi desenvolvida no ano de 2020 em uma parceria entre Vitor Lyra Biagioni, autor desta pesquisa, e Cesar Traldi, orientador da pesquisa, e trata-se de uma obra para pandeiro brasileiro interagindo em tempo real com o computador.

A parte instrumental de “Colagens” é extremamente aberta, existindo apenas um guia de improvisação.⁴⁰ O processo criativo foi realizado em duas etapas: 1) experimentos e adaptação de um *patch* no software *Pure Data*, que havia sido desenvolvido para outra obra do compositor Cesar Traldi; e 2) criação de um guia de improvisação, sugerindo possíveis sonoridades e caminhos para a performance.

Aqui descreveremos apenas como se deu o processo da interação do *patch* e as escolhas musicais no desenvolvimento do guia de improvisação. Para esse momento, escolhemos utilizar o software *Pure Data* para desenvolver a parte eletrônica da obra. Essa escolha se deu, primeiramente, por se tratar de um software livre, que tem sido amplamente utilizado por compositores de música eletroacústica mista, e, em segundo lugar, por ser o software utilizado pelo orientador da pesquisa em suas composições, o que viabiliza a solução de dúvidas.

Inicialmente, a ideia era realizar um estudo do software para viabilizar criar uma programação (*patch*) original para a obra. Entretanto, esse objetivo foi mudado em razão de: 1) o estudo de softwares e desenvolvimento de *patches* ser uma área muito vasta e que demandaria um tempo de estudo e testes, tempo esse não disponível dentro do período de realização da pesquisa; 2) apesar de esta pesquisa envolver diretamente a criação/composição musical, o foco principal é o estudo das possibilidades sonoras e interpretativas da utilização do pandeiro brasileiro no contexto da música de concerto contemporânea; e 3) o orientador da pesquisa já vem trabalhando na ideia de adaptação/reutilização de *patches* em diferentes obras musicais. Na visão de Traldi, os *patches* e sistemas de interação em tempo real são encarados como instrumentos musicais que podem ser utilizados para fazer diferentes obras musicais e não estruturas composicionais pertencentes a uma única obra musical.

Levando em conta esses três pontos, optamos pela reutilização de um *patch* que havia sido criado por Cesar Traldi para a música *Teotihuacan*⁴¹ (2011).

³⁹ Colagens para pandeiro brasileiro e eletrônica em tempo real (2020): <https://youtu.be/OFYKdBgKufo>

⁴⁰ Conceito apresentado no capítulo 2.4

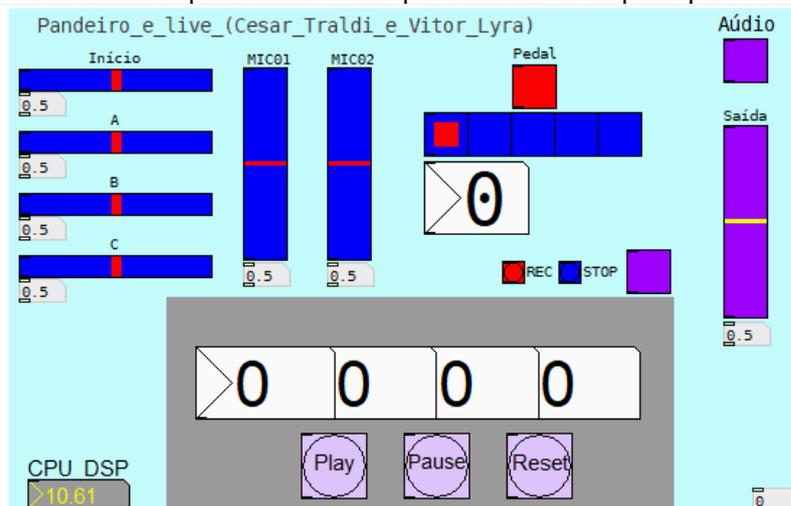
⁴¹ *Teotihuacan* (2011): <https://www.youtube.com/watch?v=Yt14LTbGtE0> Acesso em: 25 jul. 2022

Inicialmente criado para duo de percussão múltipla e eletrônica em tempo real, o *patch* conta com três grandes seções que devem ser acionadas, em momentos específicos, durante a performance da obra, através de um pedal USB.

Na obra “Colagens”, a primeira adaptação foi na configuração dos microfones. Mudamos da captação de um dueto através de vários microfones para a captação apenas do pandeiro. Foram utilizados dois microfones, possibilitando a captação estéreo, o que pode ser explorado pelo instrumentista durante sua performance. Mantivemos a divisão da obra em três seções acionadas pelo pedal USB, entretanto, a duração e o material sonoro trabalhado em cada uma delas foram mudados, fazendo com que o resultado obtido com o processamento em tempo real fosse completamente diferente da obra *Teotihuacan*.

Na próxima figura, podemos ver a tela inicial do *patch* com todos os controles utilizados na performance da obra: controles de volume das seções (barras horizontais azuis no canto superior esquerdo); controles de volume dos microfones (barra verticais azuis no centro); controle do pedal USB (botão vermelho e barra quadriculada horizontal ao centro); controle da saída do áudio (barra roxa vertical no canto superior direito); controles de gravação (pequenos botões *Rec* e *Stop*); e cronômetro da duração da performance (botões e controles dentro do quadrado cinza ao centro).

Figura 28: Tela inicial do *patch* desenvolvido por Cesar Traldi adaptado para a obra Colagens.



Fonte: o autor

2.2.3 MODELO AURAL

O conceito se trata da utilização de uma fonte sonora gerada pelo computador, seja ela composta em suporte fixo ou até em tempo real, sendo utilizada como uma espécie de partitura auditiva, anulando a interação entre intérprete e compositor por meios visuais como partituras ou guias de improvisação. Apenas o intérprete ouve as sonoridades do modelo aural

criado pelo compositor e tenta reproduzi-las em seu instrumento, sendo que o público ouve apenas os sons da performance instrumental.

Esse conceito foi apresentado pelo compositor Rick Nance (2007) em sua tese de doutorado intitulada “*Compositional Explorations of Plastic Sound*”, na qual o autor apresenta diversas obras que utilizam esse conceito. Segundo o autor, numa obra composta com um modelo aural

[...] sons fixados são usados no lugar do manuscrito musical. O artista é solicitado a imitar os sons ouvidos com a maior precisão possível. Este uso de um modelo aural permite que uma obra instrumental seja concebida e realizada inteiramente dentro do domínio aural. (NANCE, 2007, p. 42)

Em seu trabalho, Nance propõe a utilização do conceito em uma peça para trompete e sons fixos (Tape), intitulada *K*, e em *Analogies of Control*, escrita para violoncelo e sons fixos (Tape). Podemos observar que Nance utiliza nessas composições sons fixos (*tape*) para suas composições.

Como exemplo na utilização desse conceito, temos o trabalho de mestrado de Carlos Arthur Avezum Pereira, no qual o autor utiliza do modelo auditivo⁴² para criar uma performance com eletrônicos em tempo real (*live-eletronics*), possibilitando que o público e o intérprete escutem a performance.

No entanto, no “modelo auditivo” proposto nesta pesquisa existem algumas diferenças com o “modelo auditivo” das composições de Nance (2007), como, por exemplo, o fato de não ser uma composição acusmática fixa, mas sim um conjunto de amostras sonoras que são disparadas através de um algoritmo probabilístico. (PEREIRA, 2012 p. 61)

Sendo assim, partindo desse conceito, iniciamos as experimentações e criação de um modelo aural. Para nossa pesquisa, utilizamos um modelo aural a partir de amostras sonoras de outra peça desse trabalho (“Preparações para pandeiro brasileiro improvisado e *tape*”). O modelo aural se configura como uma música eletroacústica em suporte fixo, na qual o intérprete ouve e executa a música proposta no pandeiro brasileiro.

2.2.3.1 AURORA⁴³

A obra “Aurora” foi desenvolvida no ano de 2021 por Vitor Lyra Biagioni e seu processo criativo se baseia no conceito de modelo aural. Para o seu desenvolvimento,

⁴² Em sua pesquisa Avezum (2012) utiliza o termo de forma similar ao termo modelo auditivo utilizado em nossa pesquisa.

⁴³ Aurora (2021): <https://youtu.be/DVxfpKEbCi4>

utilizamos dez amostras sonoras gravadas para o *tape* da obra “Preparações”, porém com outros processamentos e manipulações, gerando resultados sonoros diferentes.

A obra foi desenvolvida em duas seções (A e B), sendo que, em cada seção, foram utilizadas 5 amostras sonoras (para mais informações, vide capítulo 2.2).

Seção A

Como no desenvolvimento do *tape* da obra “Preparações”, aqui também foi desenvolvida uma sonoridade que preenchesse toda a primeira parte. Foi escolhida a amostra de uma *kalimba* executando notas variadas, trazendo um aspecto melódico para a seção.

Diferentemente do *tape* de “Preparações”, foram combinados outros sons como preenchimento, trazendo mais dinamismo e abertura de possibilidades para o discurso sonoro do intérprete. Foram utilizadas as amostras de sons provenientes da percussão de um objeto (esteira de caixa) na pele do instrumento, rulo de mão com um pandeiro de nylon, baqueta de feltro percutindo a pele e percussão de um prato de dedo (*finger cymbal*) acoplado ao instrumento.

Seção B

Na parte II foram utilizadas duas amostras combinadas, que resultaram na sonoridade de preenchimento, sendo elas a da *kalimba* executando várias notas e a fricção de arco em uma corda acoplada ao instrumento.

Partindo da mesma ideia da abertura de possibilidades para o intérprete, foram utilizadas três amostras distintas. São elas: toque de polegar na pele do instrumento, percussão de uma vareta de madeira na pele e rulo de mão em um pandeiro de nylon.

2.3 IMPROVISACÃO MUSICAL

A improvisação musical é uma importante ferramenta na construção técnico/musical de músicos profissionais e amadores e se dá como um processo criativo momentâneo e espontâneo realizado no decorrer da interpretação instrumental.

Suas primeiras experiências remontam ao início do século XI, entre músicos que faziam parte da escola de Notre Dame e utilizavam da improvisação com melismas para interpretar diferentes obras. Segundo Albino (2009):

a escola de Notre Dame (1160-1250) deve ser entendida como uma sucessão de várias gerações de músicos improvisadores, que juntaram as facetas de intérpretes, teóricos e compositores com significativas contribuições para o futuro da música ocidental, formando a primeira escola de criação estilística ligando prática e teoria, superando o mundo da experimentação. (ALBINO, 2009, p. 68)

Outro ponto histórico importante para a improvisação é o período barroco, época em que compositores e músicos de grande renome estavam sempre associados à prática da improvisação, sendo tratados como intérpretes/improvisadores. Segundo Serpe (2017):

Johann Sebastian Bach, reconhecidamente à sua época um excepcional organista e improvisador, teve seu valor como compositor descoberto por Mendelssohn quase cem anos após sua morte. Sabe-se que compositores como Vivaldi, Mozart, Liszt, Chopin e Beethoven, além de serem reconhecidos pelas obras escritas, eram famosos pelas improvisações impactantes, exuberantes e complexas que exibiam durante seus concertos.” (SERPE, 2017, p. 18).

Porém, é no final do século XIX que o conceito passa por um declínio em sua utilização, sendo pouco aproveitado por compositores e intérpretes da música de concerto. Segundo Leite (2015):

Ao se aproximar o século XX, os papéis de compositor e intérprete passam a seguir caminhos diferentes e a exigir formações específicas. A partir de então, estabeleceu-se paulatinamente na música erudita uma configuração heterogênea entre duas classes de profissionais: de um lado o intérprete, obrigado a focar suas energias na perfeição da execução de modo a atender às exigências de um mercado emergente; e, do outro, o compositor inalcançável, o gênio solitário. (LEITE, 2015, 1107-1108)

Contudo, é com a criação e desenvolvimento da música contemporânea do século XX que o conceito passa a prosperar novamente entre os diversos compositores e intérpretes, especialmente na segunda metade do século. Albino (2009) apresenta que, nessa época, “surge nos EUA uma outra corrente, incorporando o aleatório, a indeterminação e a improvisação na música erudita” (ALBINO, 2009, p. 78), certificando a sua ascensão no último século. Essa corrente se dá entre diversos compositores do Estados Unidos, destacando-se John Cage.

Sendo a música do século XX e XXI o mote principal nas escolhas das definições utilizadas nesse trabalho, optamos por conceituações desenvolvidas nesse período, como é o caso do conceito de guia de improvisação ou improvisação dirigida, desenvolvido dentro da corrente estadunidense em que se encontra a referência de Cage.

Para essa pesquisa, foram desenvolvidas três obras que utilizam esse conceito, sendo que duas se apoiam no conceito de guia de improvisação e uma no conceito de improvisação dirigida.

2.3.1 GUIA DE IMPROVISACÃO

O primeiro conceito utilizado deriva dessa mais recente onda de ascensão do conceito improvisador na música. Ele se caracteriza como um guia ou estrutura de improvisação, na

qual o compositor apresenta algumas informações em forma de tabela, gráficos e desenhos que devem ser utilizadas pelo intérprete. Diferentemente da partitura, esse guia apresenta apenas pontos ou sequências norteadoras para o intérprete, deixando-o livre para improvisar entre esses materiais.

Um dos primeiros compositores que utilizou essa ferramenta foi John Cage, sendo que o mesmo desenvolvia suas improvisações a partir de uma estrutura organizada que guiava seus processos criativos. Segundo Feisst apud Serpe (2017) o compositor

[...]necessitava que a estrutura da obra estivesse organizada. Só depois desta organização é que a improvisação poderia ser utilizada como um meio de composição, e que o método e material poderiam ser manipulados mais livremente. (FEISST 2009 Apud SERPE, 2017, p. 25).

Faraco (2020) apresenta uma ideia do que seria essa estrutura desenvolvida pelo compositor.

Nela, o compositor cria um “mapa” - elemento previamente concebido, o qual é considerado por John Cage como estrutura – sob o qual o intérprete pode escolher diversos “caminhos” - alterando a forma, que, ainda na concepção de Cage, são os componentes internos da obra que se desenrolam na estrutura (Faraco, 2020, p. 25)

Existem algumas obras importantes que se utilizam desse conceito, como é o caso da obra “First Construction (In metal)” (1932), na qual o compositor John Cage utiliza um quadro de estruturas rítmicas que guiam a interpretação, ou até mesmo “Music Walk”, de 1958, em que Cage utiliza folhas transparentes e pontos diversos, indicando os momentos em que as notas devem ser tocadas, trazendo um aspecto randômico e indeterminado para a obra.

No repertório musical percussivo, existem algumas obras que se utilizam de um guia de improvisação, como é o caso da obra “Suíte para Bateria Preparada” (2017), de Cesar Traldi e Thiago Ferreira, na qual os autores utilizam um guia para nortear uma improvisação com uma bateria preparada.

Outro caso é da peça “*ELEDRUM*” (2017) do compositor Cesar Traldi e Thiago Ferreira, na qual os mesmos utilizam um guia para a interpretação e improvisação com instrumentos eletrônicos acoplados em uma bateria acústica. “Música *ELEDRUM*, uma obra semi-aberta na qual o intérprete tem liberdade de experimentar e improvisar com os sons acústicos e eletrônicos, tendo como parâmetro um guia de improvisação. (FERREIRA, 2017, p. 95)

Para a nossa pesquisa, foram desenvolvidas duas obras que se utilizam do guia de improvisação como mote composicional principal, sendo a primeira “Meio-Fio para pandeiro preparado” e “Colagens para pandeiro brasileiro e eletrônicos em tempo real”.

2.3.1.1 MEIO-FIO⁴⁴

A obra Meio-Fio foi composta no ano de 2020 por Vitor Lyra Biagioni e Cesar Traldi e é uma obra semi-aberta, na qual o intérprete deve seguir um guia de improvisação, que é apresentado na forma de um quadro com informações das seções da obra e quais sonoridades devem ser utilizadas em cada uma delas. Este quadro é dividido em três colunas que indicam, respectivamente, o número da seção, a baqueta a ser utilizada e a sonoridade esperada no trecho. Reflexões acerca das sonoridades e timbres utilizados podem ser encontradas no subcapítulo 2.2, no qual discutimos o conceito de exploração tímbrica.

A obra foi pensada em oito seções através de um caminho tímbrico a ser percorrido. Podemos entender a forma como sendo um A B A, partindo de A, com sons longos realizados com o arco, passado para B, com sons mais pontuais, adquiridos através da performance com os diferentes tipos de baquetas e objetos, finalizando com A novamente com sons mais longos através do arco, remetendo aos sons iniciais da obra.

⁴⁴ “Meio-Fio” para pandeiro preparado (2020): <https://youtu.be/mz-Kz4RcCuk>

Quadro 1: Guia de improvisação da peça Meio-Fio (2020)⁴⁵

Parte	Seção	Baqueta	Sonoridade
A	01	Arco	O percussionista deve iniciar a peça utilizando o arco, friccionando-o na corda acoplada no pandeiro.
A	02	Arco + guizos	Seção mais ritmada na qual são introduzidos os guizos balançados pela mão que segura o instrumento. O arco continua a ser friccionado na corda.
Transição A/B	03	Baqueta pequena de madeira	Neste momento, o percussionista deve fazer a troca do arco para uma pequena baqueta de madeira. Podem-se utilizar os sons percutidos tanto na pele quanto no arco. Os guizos continuam a soar com a mão que segura o instrumento.
B	04	Vassourinha	O percussionista deve utilizar uma vassourinha para realizar essa seção, podendo ser percutida tanto na pele quanto na corda. Os guizos permanecem soando.
B	05	Baqueta de feltro	Neste momento, a baqueta escolhida pelo executante deve ser com um feltro bem macio, buscando um som suave. A baqueta pode ser percutida tanto na pele, quanto na corda. Nesta seção os guizos devem soar menos que nas outras.
Transição B/A	06	Baqueta pequena de madeira	O percussionista volta a utilizar a pequena baqueta de madeira. Podem ser utilizados tanto sons percutidos na pele quanto percutidos no arco. Nesta seção, os guizos devem soar menos que nas outras.
A	07	Moeda	A peça procura utilizar diversos elementos. Por isso, nesta seção, o músico deve utilizar uma moeda para raspar a corda do instrumento. A mão que segura o instrumento deve realizar movimentos menores, diminuindo o som resultante dos guizos, até que eles desapareçam.
A	08	Arco	Nesta seção, o percussionista deve voltar a utilizar o arco, friccionando-o sobre a corda, até a dissipação total do som.

Fonte: o autor

2.3.1.2 COLAGENS PARA PANDEIRO BRASILEIRO E ELETRÔNICOS EM TEMPO REAL⁴⁶

A obra “Colagens” foi desenvolvida no ano de 2020 em uma parceria entre Vitor Lyra Biagioni, autor desta pesquisa e Cesar Traldi, orientador da pesquisa. “Colagens” trata-se de uma obra eletroacústica mista com eletrônicos em tempo real, e, nela, a parte instrumental é extremamente aberta, existindo apenas um guia de improvisação no qual são sugeridas técnicas, baquetas e objetos a serem utilizadas pelo intérprete em cada seção da obra. Entretanto, esperamos que esse guia de improvisação possa ser extrapolado por diferentes intérpretes ou mesmo por um único intérprete em diferentes performances a fim de trazer novas possibilidades sonoras para a obra.

O guia é apresentado na forma de um quadro que apresenta as três seções principais (A, B e C) e uma seção de transição. Para cada uma destas seções, são apresentadas informações: A) Pedal: descrição da utilização do pedal *USB*, apresentado através dos

⁴⁵ Guia disponível no apêndice A

⁴⁶ Colagens para pandeiro brasileiro e eletrônicos em tempo real (2020): <https://youtu.be/OFYKdBgKufo>

numerais (1, 2 e 3) o momento em que o pedal é pressionado; B) Pandeiro: sugestão de técnicas, baquetas e sonoridades utilizadas no pandeiro; e C) Patch: descrição do processamento sonoro que será realizado pelo *patch* naquela seção.

Quadro 2: Guia de improvisação da obra “Colagens” (2020)⁴⁷

	SEÇÃO A	SEÇÃO B	TRANSIÇÃO	SEÇÃO C
PEDAL	1 Início	2 Fim seção A e início seção B	3 Fim seção B e transição de 10 segundos	Início automático da seção C após os 10 segundos da transição
PANDEIRO	Utilizar técnicas tradicionais	Utilizar técnicas estendidas: raspagem de unhas, percussão do aro e platinelas, etc.	Silêncio	Utilizar técnicas tradicionais e estendidas.
PATCH	0 – 0:10 Gravação 0:11 – 0:21 Reprodução da gravação retrógrada 0:22 – 0:34 Silêncio 0:35 – Início de uma sequência de gravações de 5 segundos cada, intercaladas com reprodução retrógrada do trecho.	Fim da sequência da gravação de 5 segundos e início de um processamento do som do instrumento em tempo real (modulação de anel). Nos primeiros 90 segundos, a frequência da modulação muda a cada 5 segundos e se estabiliza.	Fim da modulação de anel e reprodução da gravação inicial retrógrada (10 segundos)	Ativação de sequência de 20 <i>delays</i> No início, a distância de deslocamento entre os <i>delays</i> é de 0,8 milissegundos. Essa distância vai sendo gradualmente ampliada a cada 5 segundos e se estabiliza em 102,4 milissegundos. (Após 60 segundos)

Fonte: o autor

2.3.2 IMPROVISAÇÃO DIRIGIDA

Outro conceito utilizado nas obras dessa pesquisa é o de improvisação dirigida, que se trata de uma improvisação na qual o intérprete se guia através de um direcionador/mediador que apresenta elementos predefinidos. Segundo Castro (2015)

No senso comum, este termo é entendido como um sistema de criação espontânea em que um regente/juiz utiliza gestos e/ou códigos para definir diretrizes e conduzir um grupo de participantes. Também conhecido por *Live Composing* é, essencialmente, uma forma de improvisação na qual parâmetros estruturais são fornecidos aos improvisadores, que por sua vez escolhem o conteúdo, a forma e técnica a serem executados. (CASTRO, 2015, p. 24).

Existem diversos exemplos musicais dessa vertente, principalmente na música contemporânea do século XX, como é o caso da obra *Stratégie Musicale* (1962) de Iannis Xekannis, na qual o compositor apresenta diversas “estratégias” pelas quais o regente deve se guiar para direcionar os improvisadores. Há também os conceitos de *Soundpainting* ou *Conduction*, nas quais o compositor se utiliza de códigos gestuais para determinar quais serão os elementos improvisadores.

⁴⁷ Guia disponível no apêndice A

Para nossa pesquisa, desenvolvemos uma peça em que utilizamos como mediador um *tape* desenvolvido com amostras sonoras de um pandeiro brasileiro⁴⁸. Ele direciona e interage com o improvisador no decorrer da música, deixando-o livre para responder e improvisar a partir de suas sonoridades pré-gravadas e manipuladas eletronicamente.

2.3.2.1 PREPARAÇÕES PARA PANDEIRO IMPROVISADO E *TAPE*⁴⁹

A obra “Preparações” foi desenvolvida no ano de 2021 por Vitor Lyra Biagioni e seu processo composicional é focado na improvisação instrumental dirigida e interação com sons eletroacústicos gravados (*tape*).

Optamos por uma descrição interpretativa da improvisação realizada na gravação do vídeo de referência (vide nota 48), apresentando as técnicas e sonoridades utilizadas no improviso. Ela foi segmentada de acordo com a minutagem do vídeo disponibilizado e busca apresentar sucintamente a utilização desse conceito de forma prática.

Seção 1 (1seg até 1min27seg): Nessa primeira seção, o *tape* executa uma sonoridade, chamada de *drone*, que percorre todo o trecho, caracterizando-se como uma sonoridade estática e outra que procura fazer intervenções melódicas⁵⁰.

A improvisação se direciona e se inicia com uma progressão rítmica (acelerando), iniciando com figuras rítmicas longas caminhando para figuras mais curtas, interagindo com as sonoridades estáticas apresentadas no *tape*. Para essa seção, foram utilizados toques de *rimshot* (toque do dedo indicador ou polegar entre a pele e o aro do instrumento)⁵¹, rulo de mão (movimento de rotação de pulso rápido, atingindo a pele com polegar e dedos), rulo (fricção entre o polegar ou dedo do meio na pele do instrumento simulando um trinado) e pequenos fragmentos rítmicos com toques de dedo, ponta, borda e tapa.

Seção 2 (1min28seg até 2min17seg.): Nesse momento, o *tape* apresenta uma mudança de caráter, com dinâmicas mais baixas e um volume menor. A improvisação procura acompanhar essas características com técnicas que procuram realizar sons mais baixos e com menos notas. Aqui foram utilizadas a raspagem da pele com as unhas⁵², giro de platina, rulo de mão e *rimshots* com poucas notas, rulos curtos e toques com o polegar, com inflexões de nota realizadas pela mão que segura o instrumento.

Seção 3 (2min18seg até 3min12seg): A última seção é marcada pelo *tape* voltando a realizar uma movimentação sonora maior, com maior volume. A intensidade sonora aumenta

⁴⁸ Processo criativo desenvolvido no capítulo 2.2

⁴⁹ Preparações para pandeiro improvisado e *tape*: https://youtu.be/7_oHd8XISb0

⁵⁰ Processo criativo do *tape*, vide capítulo 2.2

⁵¹ Para maiores informações sobre técnica básica do instrumento, vide capítulo 1.4

⁵² Para maiores informações sobre técnicas estendidas, vide capítulo 2.1

e a improvisação procura acompanhar essas movimentações. Para isso, foram criadas frases rítmicas que se utilizam de *rimshots* com muitas notas, tapas (toque de mão espalmada na pele) e rulos. Ela é finalizada com uma nota de *rimshot* acompanhando o decrescendo do *tape*.

2.4 OUTROS CONCEITOS

Para a criação e desenvolvimento de algumas peças, também foram utilizados outros conceitos dentro do processo composicional, sem constituírem o foco composicional principal. Estes processos são citados a seguir.

2.4.1 COLAGEM MUSICAL

O primeiro destes processos se trata da colagem musical, muito utilizado em diversos momentos da história da música. Em sua dissertação de mestrado, Silveira (2012) apresenta o conceito dentro da música eletrônica experimental, expondo diversos exemplos de como esse conceito é utilizado dentro dessa vertente.

O autor define “colagem musical” como “a utilização de músicas como material para a criação e/ou execução (concretização) de obras e performances.” (SILVEIRA, 2012, p. 75). Sendo assim, ao utilizarmos um material musical de outras obras ou até de gravações e interpretações de músicos renomados, estaremos, na realidade, nos apropriando e citando essas obras em nossas composições.

Existem diversas obras que apresentam essa característica como mote composicional, como é o caso da obra “B.M.V” de Georges Aperghis de 1973, obra em que o compositor utiliza melodias gregorianas do século XIII. Em *Europera*, de John Cage, o compositor utiliza “fragmentos de óperas dos séculos XVIII e XIX” (SILVEIRA, 2012, p. 28). Já para o repertório percussivo, podemos destacar as obras “Cauíza” (2017), em que o compositor Paulo Costa Lima utiliza fragmentos da canção VII do livro de canções “Dichterlibe” (1840) de Robert Schumann ou fragmentos dos cantos entoados pelo grupo “Filhos de Gandhi” na Bahia e a obra “Concerto n. 1 para Vibrafone” (1995) de Ney Rosauero, em que o compositor se utiliza de uma citação da cantiga infantil “Tutu Maramba”.

Para a nossa pesquisa, o conceito foi utilizado em alguns trechos musicais dentro da música “Recortes para Pandeiro Brasileiro e *Tape*”⁵³.

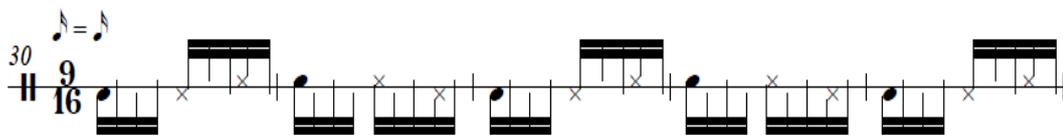
⁵³ Descrição estrutural completa da obra no apêndice A

2.4.1.1 RECORTES PARA PANDEIRO BRASILEIRO E *TAPE*⁵⁴

Para a criação de trechos da obra, foram apropriadas e utilizadas colagens de frases criadas e desenvolvidas em discos de pandeiristas conceituados.

A primeira colagem utilizada nessa obra foi retirada do pandeirista Túlio Araújo e pode ser encontrada em seu disco intitulado “Quantum” de 2019, na faixa “Gira Mundo”. Nela, o pandeirista faz um ritmo com a fórmula 9 por 16. Essa colagem foi utilizada por ser bem rítmica e trazer um caráter ímpar da rítmica não presente nos trechos anteriores da obra.

Figura 29: Frase em 9/16



Fonte: Transcrição realizada pelo autor, que apresenta a frase de Túlio Araújo na música “Gira Mundo”

Outras duas colagens foram retiradas de frases desenvolvidas pelo percussionista Marcos Suzano de músicas interpretadas pelo próprio instrumentista. A primeira delas foi aprendida pelo autor dessa pesquisa durante uma *masterclass* com o próprio Marcos Suzano e é denominada pelo criador como “Frase Coringa”, pois sua estrutura pode se encaixar com diversos ritmos da música popular brasileira.

Figura 30: Frase desenvolvida pelo pandeirista Marcos Suzano

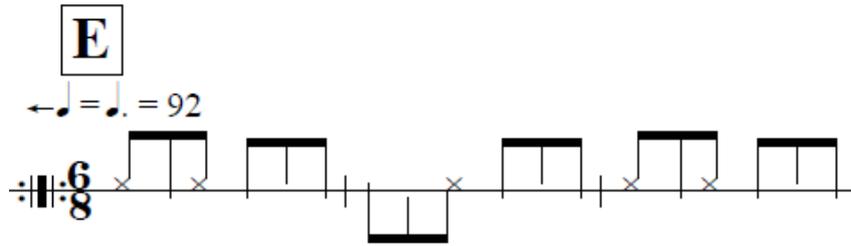


Fonte: Transcrição realizada pelo autor nas aulas com Marcos Suzano

A última colagem utilizada foi retirada da faixa *Airá* do disco “Samba Town” de Marcos Suzano e deriva do solo do pandeiro no início da faixa. Ela se caracteriza por uma fórmula de compasso em 6 por 8 e ritmos que remetem à cultura afro-brasileira e foi utilizada como forma de citar essa faixa, que é tão importante para o desenvolvimento e concepção do pandeiro brasileiro moderno de Marcos Suzano dentro da música popular brasileira instrumental.

⁵⁴ [Recortes para pandeiro brasileiro e tape: https://youtu.be/fl2e6MLGXzI](https://youtu.be/fl2e6MLGXzI)

Figura 31: Frase em 6/8



Fonte: O autor

2.4.2 ADIÇÃO E SUBTRAÇÃO RÍTMICA

O segundo conceito que perpassa algumas das obras dessa pesquisa é conhecido como adição/subtração rítmica. Caracteriza-se como um processo de adição ou subtração de notas. Segundo CerVO (2005)

A técnica de processo aditivo linear articula processos de repetição baseados em adição de figuras a partir de um padrão base. Por exemplo, se temos um padrão 1-2, após um certo número de repetições adiciona-se mais um elemento 1-2-3, gerando assim um processo gradativo de adição linear (CERVO, 2005, p. 52)

Sendo assim, ao utilizarmos esse processo, substituiremos um bloco de “pausas por notas”, de maneira gradativa e linear (CAMPOS, 2012, p. 35).

Esse processo pode ser encontrado em diversas músicas no universo da música de concerto, principalmente em obras do compositor Steve Reich como *Six pianos* (1973) e *Voices and Organ* (1973).

No repertório percussivo, destacamos as obras *Drumming* (1970) de Steve Reich e *Crepitar* (2019) de Cesar Traldi.

Para nossa pesquisa, utilizamos o conceito em duas obras: “Recortes para Pandeiro Brasileiro e *Tape*” e “*Sept*”.

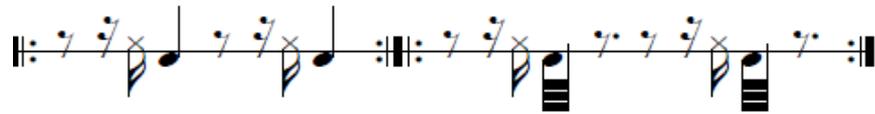
2.4.2.1 RECORTES PARA PANDEIRO BRASILEIRO E *TAPE*⁵⁵

Para a obra “Recortes”, utilizamos o conceito no início e no fim da obra, sendo que inicialmente foi realizado o processo de adição e posteriormente o de subtração de notas.

No início da obra, as notas e a intensidade sonora vão aumentando gradativamente nos compassos iniciais da obra, valorizando a ideia de início musical.

⁵⁵ Recortes para pandeiro brasileiro e *tape*: <https://youtu.be/fl2e6MLGXzI>

Figura 32: Processo aditivo linear no início da obra



Fonte: O autor

Já a segunda utilização do processo teve o intuito de um decrescimento sonoro e sensação de término da obra, realizando o processo de subtração linear das notas. Ou seja, um processo inverso ao aplicado nos primeiros compassos da obra.

Figura 33: Processo de subtrativo linear no final da obra



Fonte: o autor

2.4.2.2 *SEPT* (2021)⁵⁶ – VITOR LYRA BIAGIONI

Para a obra *Sept* o conceito foi utilizado criando a mesma sensação de início pretendida em “Recortes”, porém agora com técnicas estendidas,⁵⁷ o que deu maior volume e variância tímbrica no começo da obra.

Figura 34: Processo rítmico aditivo



Fonte: o autor

Para criar ainda mais uma variante tímbrica e sensações de decrescimento sonoro para a obra, o processo de subtração rítmica foi utilizado no desenvolvimento da peça. Entre os compassos 15 a 28, é utilizado o processo subtrativo, atrelado à técnica de tocar a platina com os dedos.

⁵⁶ *Sept* (2021): <https://youtu.be/vIX6lWoqsHE>

⁵⁷ Conceito apresentado no capítulo 2

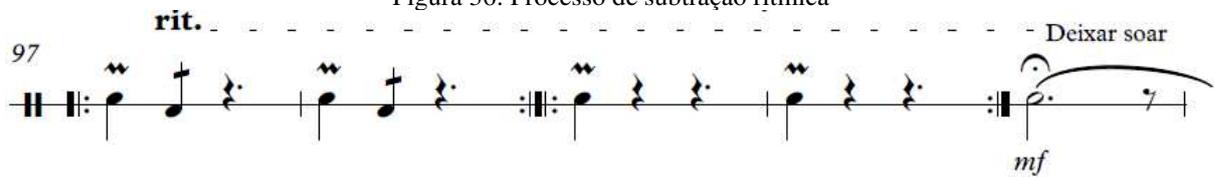
Figura 35: Processo rítmico subtrativo com técnica de tocar a platina com dedos



Fonte: o autor

Por fim, o processo de subtração de notas, atrelado à indicação de *ritardando*, foi utilizado ao final da obra, criando a sensação de decrescimento sonoro e término para a obra.

Figura 36: Processo de subtração rítmica



Fonte: O autor

REFLEXÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento da pesquisa, observamos a relevância e o destaque do pandeiro brasileiro dentro da cultura nacional. A herança histórica originária do pandeiro brasileiro o conecta à categoria dos *frame drums* ou tambores de moldura, instrumentos milenares que aportaram no Brasil com a chegada dos portugueses. Já como instrumento nacional, é possível identificar diferentes possibilidades de construção e função musical.

É importante destacar a modernização do instrumento por meio de intérpretes que atualmente buscam difundir o pandeiro brasileiro como uma “bateria de bolso”, ou seja, um instrumento que pode ser utilizado em diferentes contextos musicais além dos tradicionais.

A motivação desta pesquisa surgiu na busca de adaptar e ressignificar o pandeiro através de sua utilização em contextos musicais nos quais tenha sido ainda pouco explorado, para isso, utilizamos diferentes linguagens/conceitos da música contemporânea de concerto, o que resultou na composição de sete novas obras.

Utilizamos os conceitos de exploração tímbrica por meio de instrumento preparado, bem como técnicas estendidas, apresentando um panorama histórico e descritivo desses. Como resultado, obtivemos duas obras: “*Sept*”, que trabalhou com diferentes técnicas estendidas, e “Meio-Fio”, que focou no conceito de instrumento preparado.

Também foram utilizados conceitos ligados à música eletroacústica, sendo que, inicialmente, utilizamos o conceito de música eletroacústica mista com suporte fixo (*tape*), resultando nas obras “Recortes para Pandeiro Brasileiro e *Tape*” e “Preparações para Pandeiro Brasileiro Improvisado e *Tape*”. O conceito de música eletroacústica mista com eletrônicos em tempo real (*live-eletronics*) também foi utilizado, resultando na obra “Colagens para Pandeiro Brasileiro e Eletrônicos em Tempo Real”.

Outro conceito utilizado foi o modelo aural, este desenvolvido como um guia auditivo que substitui a interpretação da partitura de forma visual, nesse caso, utilizando-se apenas a audição como guia para a performance musical. Como resultado artístico, foi composta a obra “Aurora”.

A improvisação foi utilizada dentro das obras “Meio-Fio”, “Colagens para Pandeiro Brasileiro Eletrônicos em Tempo Real” e “Preparações para Pandeiro Brasileiro Improvisado e *Tape*”. Por fim, foram aplicados outros conceitos em algumas obras, como é o caso de colagem musical na obra “Recortes para Pandeiro Brasileiro e *Tape*” e adição e subtração rítmica em *Sept* “Recortes para Pandeiro Brasileiro e *Tape*”.

Como forma de auxiliar possíveis performances e interpretações das obras, foram criados três apêndices, sendo que o apêndice A se refere a uma análise descritiva das obras,

apresentando aspectos performáticos. O apêndice B apresenta uma lista de todas as notações utilizadas e desenvolvidas, elencando e auxiliando nas interpretações e performance das obras e o apêndice C a partitura das obras.

Como a pesquisa se trata integralmente de obras para pandeiro brasileiro, especificadamente o com pele de couro, em todas as interpretações foi utilizado um pandeiro de dez polegadas com platinelas de latão e bronze, buscando essa sonoridade mais grave, valorizando os toques de polegar, além da pele do instrumento, que teve sua afinação ajustada em notas graves propositalmente para valorizar essas características. A pele também foi hidratada com cera de abelha, criando maior aderência entre a pele do instrumento e a mão e os dedos do instrumentista, auxiliando as passagens em que foram utilizados rulos de polegar, raspagem da unha, entre outros.

Com relação as questões interpretativas das obras, podemos destacar que todas apresentam um grau de dificuldade e características distintas. Na obra *Recortes para pandeiro Brasileiro* e *tape*, podemos observar a relação do intérprete com o *tape*, sendo que este deve estar sempre atento nas conexões sonoras. Já na obra *Sept* analisamos os obstáculos em executar todas as sonoridades com clareza para o discurso musical.

Por fim, concluímos que os processos criativos e interpretativos das obras compostas trouxeram inovação na utilização do pandeiro brasileiro, afirmando que é possível sua ocupação em diferentes contextos musicais que o instrumento, na maioria dos casos, não é encontrado. Também pudemos observar que existem muitos recursos para a exploração e evolução do instrumento. Sendo assim, concluímos ter alcançado nossos objetivos iniciais ao criar obras e utilizar o pandeiro brasileiro em contextos musicais novos ou ainda pouco explorados

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBINO, César Augusto C. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete**. 2009. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes de São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 2009. 207 f.

ANUNCIACÃO, Luís. A. **A Percussão dos Ritmos Brasileiros, sua Técnica e sua Escrita: o pandeiro estilo brasileiro**. Volume 1. Caderno 2. Rio de Janeiro: EBM/Europa, s.d. 105p.

CAMPOS, Cleber da S. **Modelos de Recursividade Aplicados à Percussão com Suporte Tecnológico**. 2012. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2012, 209f.

BARBODA, Kátiusca L. S. **Marcos Suzano: inovações técnicas, tecnológicas e influências na performance do pandeiro**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. 80 f.

CARDASSI, L. O Piano do Desassossego: Técnicas Estendidas na Música de Felipe Almeida Ribeiro. **Revista Música Hodie**, [S. l.], v. 11, n. 2, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21797>. Acesso em: 08 mai. 2022 <https://doi.org/10.5216/mh.v11i2.21797>

CASTRO, Guilherme P. **Problemas De Performance Em Improvisação Dirigida: Um estudo comparativo dos sistemas de Soundpainting e Conduction®**. Dissertação (Mestrado) Departamento de música, Universidade Federal de Uberlândia, 2015. 192f.

CERVO, Dimitri. O Minimalismo e suas Técnicas Composicionais. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, v.11, p. 44-59, 2005.

CHAIB, Fernando. **Exploração Timbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López**. Dissertação (Mestrado). Universidade de Aveiro, Portugal, 2007. 200 f.

COSTA, Valério F. **O piano expandido no século XX nas obras para piano preparado de John Cage**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2004, 193f.

_____. **Da indeterminação à invariância: Considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto**. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009, 197 f.

COSTA, Rogério L. M. A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias. **Revista Música Hodie**, [S. l.], v. 15, n. 1, 2016. DOI: 10.5216/mh.v15i1.39590. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/39590>. Acesso em: 08 mai. 2022

FARACO, Arthur. **Comprovação: entre a composição e a improvisação na emergência de práticas musicais contemporâneas**. 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Campinas. Campinas, 2020, 262f.

FERREIRA, Thiago de Souza. **Exploração tímbrica na bateria em improvisações livres e composições semi-abertas**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017. 110 f.

FERREIRA, Gustavo S. **Pandeiro de náilon: os estilos interpretativos de Bira Presidente e Carlos Café** Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2020. 125f.

FRUNGILLO, M. D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: Editora da Unesp/ Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GARCIA, Denise H. L. **Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica**. Tese (Doutorado) - Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998, 252f.

GIANESELLA, Eduardo. F. O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro. **Revista Música Hodie**, V.12, n.2, p. 188-200, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/23359> Acesso em: 08 mai. 2022

LABRADA, Leonardo B. **Possibilidades e Categorias de Exploração Tímbrica: considerações sobre as relações intérprete/instrumento na Performance**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014, 92f.

LACERDA, Vina. **Pandeirada Brasileira**. Curitiba: Edição do autor, 2007.

LEITE, Luís Carlos C. M. Improvisação ao violão na música instrumental contemporânea e a contribuição de Nelson Veras. In: III Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), 2014, Rio de Janeiro. **Anais do III SIMPOM**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. v. III. p. 1105-1114. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/4711> Acesso em: 08 mai. 2022

MAIA, Igor L. **Klangfarbenmelodie: Orquestração do Timbre** Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas– Campinas, 2013, 139f.

MARTINELLI, Leonardo. O som como drama: a legitimação estética do timbre pela música contemporânea. In: Simpósio de Estética e Filosofia da Música. v. 2, n.2, 2016, Rio Grande do Sul. **Anais eletrônicos...** Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/274/252>. Acesso em: 08 mai. 2022

MENEZES, Flô. “A escritura ausente. Sobre o estatuto da escritura e do material na música eletroacústica”, in: MENEZES, Flo. **Atualidade Estética da Música Eletroacústica**. São Paulo: Editora Unesp, 1998, p. 43-65

MIRANDA, Paulo A.; BARREIRO, Daniel. Performer e meios eletrônicos: aspectos da interatividade na música eletroacústica mista. **Revista Horizonte Científico**, Uberlândia, v. 5, n.2, 2011. Disponível: <http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/8127>. Acesso em: 08 mai. 2022

MOLINA, Mauricio. **Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula**. Dissertação (Mestrado) Kassel: Reichenberger, 2010. 299f.

NANCE, Rick W. **Compositional explorations of plastic sound**. Leicester, 2007. Tese (Doutorado). De Montfort University, 65f.

ONOFRE, Maria Leopoldina e ALVES, José O. As Técnicas Estendidas e as Configurações Sonoras em L'opera Per Flauto de Salvatore Sciarrino. **Revista Música Hodie**, [S. l.], v. 11, n. 2, 2012. DOI: 10.5216/mh.v11i2.21753. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21753>. Acesso em: 08 mai. 2022

PADOVANI, Henrique; FERRAZ, Silvio J. Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. **Revista Música Hodie**, [S. l.], v. 11, n. 2, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21752>. Acesso em: 08 mai. 2022

PEREIRA, Carlos Arthur A. **SSInPIC: um sistema sonoro-interativo auto-organizado**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012. 149f.

POTTS, Brian J. **Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for Nontraditional Performance**. Ensaio de Doutorado. University of Miami, 2012. 89f.

ROCHA, Fernando O. **Works for percussion and computer based live electronics: Aspects of performance with technology**. Tese (Doutorado) Schulich School of Music, McGill University, 2008, 63f.

RODRIGUES, Valeria Z. **Pandeiros: entre a Península Ibérica e o Novo Mundo, a trajetória dos pandeiros ao Brasil**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

SERPE, Fábio R. **A livre improvisação como ferramenta composicional: cateretando, para viola caipira**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes e Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. 98 f.

SILVEIRA, Henrique I. J. **Colagem musical na música eletrônica experimental**. 2012. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. 202f.

SOUZA, Flíbio F. A Rádio e o surgimento da Música Eletroacústica na Europa e no Brasil. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.4, n.2, 2016. Disponível em: http://vortex.unespar.edu.br/souza_v4_n2.pdf. Acesso em: 08 mai. 2022

TUCHTENHAGEN, Davi R. **Interação na música eletroacústica mista**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018. 211f.

TRALDI, Cesar A. **Interpretação Mediada & Interfaces Tecnológicas para Percussão**. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007, 128f.

VIDILI, Eduardo M. **Pandeiro brasileiro: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano**. Dissertação (Mestrado) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2017. 228f.

_____. **A Vida Social Do Pandeiro No Rio De Janeiro (1900-1939):** Trânsitos, Significados e a Inserção No Rádio e Fonografia. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. 311f.

APÊNDICE A

DESCRIÇÃO ESTRUTURAL E INTERPRETATIVA DAS OBRAS

Algumas questões técnicas e musicais utilizadas na performance serão descritas visando auxiliar futuras interpretações da obra, bem como a descrição estrutural da obra, detalhando a partitura.

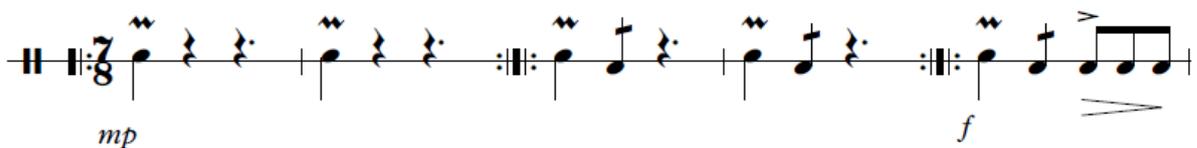
DESCRIÇÃO ESTRUTURAL DA OBRA SEPT (2021) – VITOR LYRA BIAGIONI⁵⁸

A obra *Sept* foi desenvolvida em frases, fórmulas de compasso e fragmentos rítmicos na esfera do número sete, daí o título ser sete em francês (*Sept*). Descreveremos abaixo a estrutura composicional da partitura, que também foi desenvolvida e dividida em sete seções.

i. Seção I (Compassos 01 a 14)

A obra é iniciada com uma introdução em 7/8 a partir de um processo rítmico aditivo, utilizando algumas técnicas estendidas (já descritas anteriormente) atreladas a técnicas tradicionais.

Compassos 01 a 05, processo rítmico aditivo



Fonte: o autor

ii. Seção II (Compassos 15 a 28)

Na segunda parte da obra, o processo de adição é substituído pelo de subtração rítmica, e aqui utilizamos a técnica de tocar as platinelas do instrumento com o dedo indicador.

Compassos 20 a 24, processo rítmico subtrativo



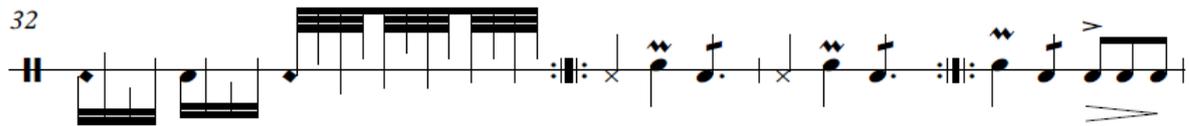
Fonte: o autor

⁵⁸ *Sept* (2021) - <https://youtu.be/vlX6lWoqsHE>

iii. Seção III (Compassos 29 a 36)

A terceira parte da obra pode ser entendida como uma breve ponte entre as partes 2 e 4, apresentando uma transição com fragmentos rítmicos com semicolcheias e fusas a partir da fórmula de compasso 7/8 e técnicas estendidas supracitadas.

Compassos 32 a 35, figuras rítmicas rápidas seguidas das técnicas estendidas

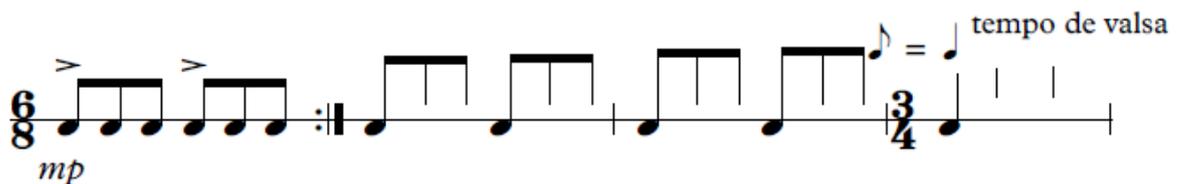


Fonte: o autor

iv. Seção IV (Compassos 37 a 51)

Optamos pela quebra da utilização da fórmula de compasso 7/8 e pela realização de uma modulação métrica. Aqui a obra passa a ter características do tempo de valsa, utilizando a fórmula de compasso de 3/4.

Compassos 37 a 40, modulação métrica para o compasso de 3/4

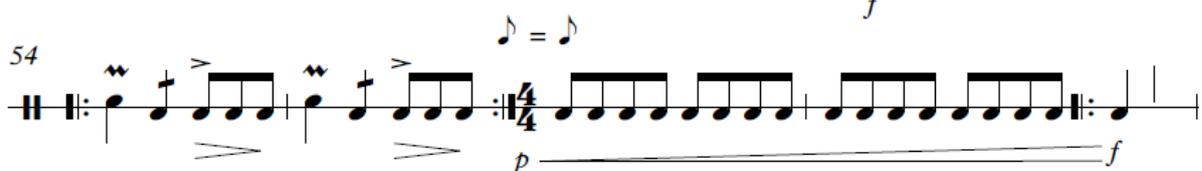


Fonte: o autor

v. Seção V (Compassos 52 a 67)

A quinta parte da obra caracteriza-se pelo retorno da fórmula de compasso 7/8. O trecho é finalizado com outra modulação métrica, que transita para a fórmula de compasso 4/4.

Compassos 54 a 58, modulação métrica de 7/8 para 4/4

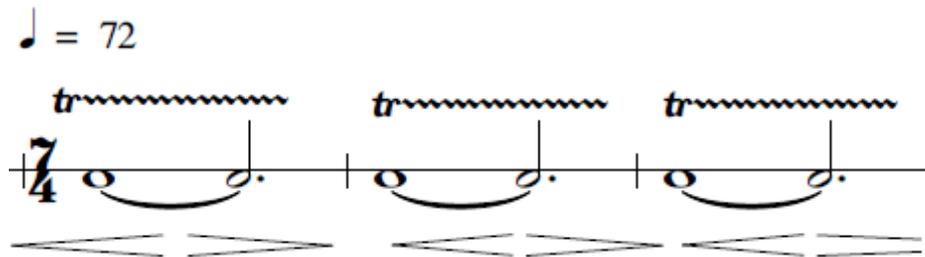


Fonte: o autor

vi. Seção VI (Compassos 68 a 80)

Essa seção é marcada por uma mudança de caráter por meio de uma diminuição súbita do andamento da obra e da utilização de técnicas estendidas de prolongamento sonoro, como é o caso dos rulos e raspagem da pele em movimento circular. O trecho é finalizado com a retomada do andamento rápido das seções anteriores, através de um *acelerando*.

Compassos 68 a 70, utilização de técnicas estendidas no tempo mais lento



Fonte: o autor

vii. Seção VII (Compassos 81 a 101)

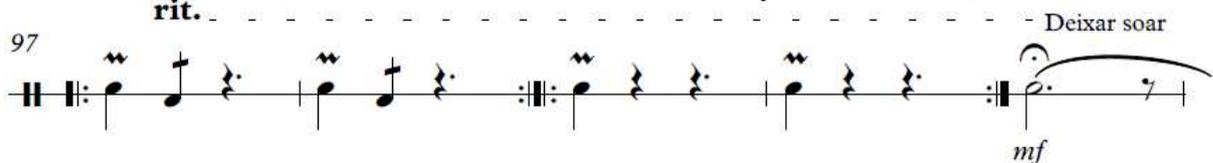
A última parte da obra é caracterizada pela utilização das fórmulas de compasso: 11/8, 7/8, 5/8 e 3/8. A obra é finalizada com um processo rítmico subtrativo e utilização de técnicas estendidas. O último compasso é formado por uma nota longa, realizada através da técnica de raspar as unhas na pele do instrumento.

Compassos 89 a 91, fórmulas de compasso variadas



Fonte: O autor

Compassos 97 a 101, processo de subtração rítmica e última nota longa



Fonte: O autor

DESCRIÇÃO INTERPRETATIVA DA OBRA SEPT

Utilizamos a gravação realizada no ano de 2021 (vide nota 18), disponibilizada no canal do *Youtube* do autor dessa pesquisa, como referência para a discussão da análise interpretativa.

Para algumas passagens, foram utilizadas técnicas não convencionais para o instrumento, mas que obtiveram maior resultado sonoro ao solicitado pelo compositor. Como é o caso da passagem lenta (compassos 68 a 71), momento em que se solicita que o intérprete realize rulos com *crescendo* e *decrescendo* sem interrupção. Aqui optou-se pela utilização de um rulo de mão, e a mão faz uma movimentação de rotação de pulso rápido, percutindo o polegar e os dedos na pele, criando uma espécie de trinado.

Por fim, nas passagens em que é utilizada mais de uma nota no giro da platina, optamos pela utilização de várias delas, criando maior variação tímbrica.

DESCRIÇÃO INTERPRETATIVA DA OBRA “MEIO-FIO” (2020) – CESAR TRALDI E VITOR LYRA BIAGIONI⁵⁹

Para a descrição interpretativa da obra “Meio-Fio”, (2020), utilizaremos como padrão o guia de improvisação apresentado no capítulo 2.

i. Seção 01 e 02 (De 1seg a 45seg)

Na gravação de referência, optou-se pela junção das seções 01 e 02 na introdução da peça, sendo que, inicialmente, foram realizadas pequenas variações com fricções de arco, e, logo em seguida, os guizos são introduzidos, permanecem até os 45 segundos da obra e criam um discurso sonoro constante, dando mais movimento e estabilidade rítmica para todas as seções em que são utilizados.

ii. Seção 03 (De 46seg a 1min40seg)

Esta seção é marcada pela utilização da pequena vareta de madeira. Optou-se, neste trecho, pela execução tanto na pele quanto nas duas partes da corda acoplada no instrumento. Em alguns momentos, foi realizada a modificação do timbre da pele através do polegar da mão que segura o instrumento, criando variações de altura para o trecho.

⁵⁹ Meio-Fio (2020) - <https://youtu.be/mz-Kz4RcCuk>

iii. Seção 04 (De 1min41seg a 2min31seg)

Nesta seção, utilizamos uma vassourinha com cerdas de metal a fim de alcançar suavidade para o trecho, bem como uma mudança no caráter da peça. Também optamos pela utilização de dinâmica mais baixas, contrapondo-se à seção anterior.

iv. Seção 05 (De 2min32seg a 2min58seg)

Segundo o guia de improvisação, neste trecho deve-se usar uma baqueta de feltro. Decidimos por um modelo macio e que trouxesse também sons de ataque da baqueta, buscando criar um discurso mais prolongado, com notas mais longas.

v. Seção 06 (2min59seg a 3min41seg)

Aqui optou-se por desenvolver uma seção rítmica, utilizando a pequena vareta de madeira para os sons da pele e da corda. Também foram utilizadas dinâmicas bem mais fortes que as anteriores, valorizando ainda mais as sonoridades.

vi. Seção 07 (3min42seg a 4min10seg)

A seção é marcada pela raspagem de uma moeda na corda acoplada no instrumento. Aqui optou-se pela valorização dessa sonoridade, buscando deixar os sons da pele e guizos menos perceptíveis. Nos segundos finais do trecho, realizamos um decrescendo da sonoridade dos guizos até sua dissipação.

vii. Seção 08 (4 minutos e 11 segundos a 5 minutos e 07 segundos)

Na última seção da obra, optou-se pela valorização da sonoridade do arco, que havia sido pouco explorada até então, raspando-o e percutindo-o na corda. Para finalizar, foi realizado um decrescendo sonoro até a dissipação total do som no fim.

DESCRIÇÃO ESTRUTURAL DA OBRA “RECORTES PARA PANDEIRO BRASILEIRO E *TAPE*” – CESAR TRALDI E VITOR LYRA BIAGIONI⁶⁰

i. PARTE A (compassos 01 a 10)

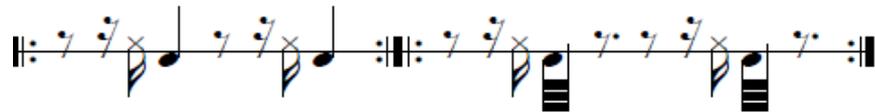
A obra é iniciada com um som eletroacústico grave, realizando ataques no primeiro tempo dos dois compassos da obra. Estes sons derivam de sons graves do pandeiro pré-

⁶⁰ Recortes (2020) - <https://youtu.be/P7nxigFk7No>

gravado e caracterizam-se como um metrônomo inicial, que auxilia na percepção de pulsação da obra.

O pandeiro é introduzido no compasso 03, realizando uma contraposição aos sons eletroacústicos, onde é proposta uma frase que utiliza um processo composicional de adição rítmica linear na qual pausas são substituídas por notas.

Processo aditivo linear



Fonte: o autor

Esse processo todo é construído entre os compassos 03 e 09 e caminha até sua finalização, no compasso 10. Concomitantemente, os sons eletroacústicos acompanham esse processo, acrescentando-se, gradativamente, sons de instrumentos de percussão graves sintetizados. Abaixo podemos observar a frase rítmica resultante.

Compasso 10: Frase rítmica resultante do processo aditivo



Fonte: o autor

ii. PARTE B (compassos 11 a 64)

A parte B é iniciada com um trecho entre os compassos 11 e 14, onde a utilização de duas técnicas cria variantes tímbricas para a peça. A primeira se assemelha ao *pitch bend*, o que indica que o instrumentista deve alterar o som da pele com o polegar da mão que segura o instrumento, realizando uma inflexão na altura da nota produzida na pele do pandeiro. Já a segunda caracteriza-se como um trinado: o percussionista deve friccionar o polegar contra a pele, prolongando os sons das platinelas do instrumento. As técnicas são representadas na partitura por meio de um triângulo em cima da nota para o *pitch bend* e o símbolo *tr* para trinado.

Neste trecho, os sons eletroacústicos enfatizam esses timbres através da sensação de prolongamento do som executado por meio das técnicas já mencionadas, e, atrelado a ele, também foi utilizado um processo curto de subtração rítmica, substituindo notas por pausas.

Compasso 11 a 14: Pitch bend, trinado e processo de subtração

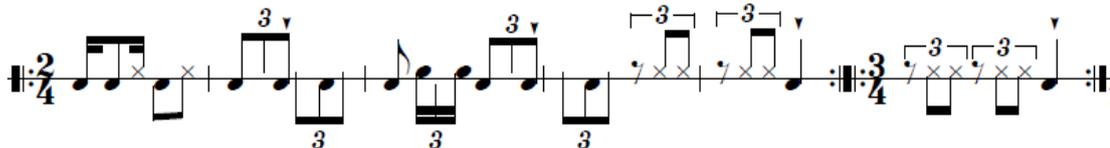


Fonte: o autor

No compasso 15, temos um solo curto do *tape* com alguns sons que remetem a caxixis e tambores graves, criando conexão com a frase seguinte.

O próximo trecho (compassos 16 a 21) se caracteriza por um fragmento rítmico que denominamos de “frase-ligação”, que é recorrente durante toda a parte B e se configura como um elemento comunicador entre dois fragmentos separados. Os sons eletroacústicos são formados por timbres de instrumentos agudos que se contrapõem com as figuras rítmicas do pandeiro.

Compassos 16 a 21, frase ligação

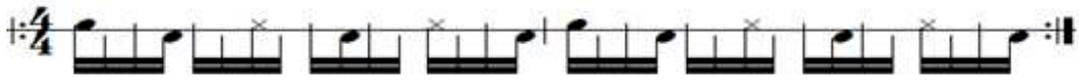


Fonte: o autor

Nos compassos 22 e 23, temos uma frase desenvolvida pelo percussionista Marco Suzano e que pode ser encontrada em diversas faixas que contêm participação do pandeirista⁶¹. Já o *tape* executa uma base rítmica com sons de instrumentos de percussão e uma melodia com sons processados de um berimbau.

⁶¹ Podemos observá-la nas diferentes faixas do disco “Olho de Peixe” (1993) de Lenine: <https://youtu.be/9ugyqw5IM5Y>

Compassos 22 e 23, frase desenvolvida por Marcos Suzano



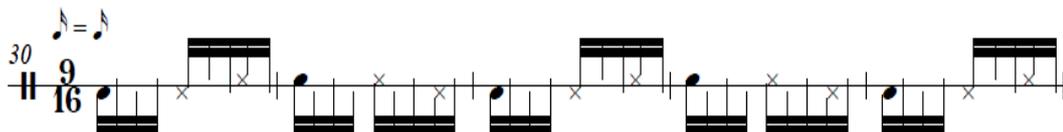
Fonte: Transcrição realizada pelo autor nas aulas com Marcos Suzano

Do compasso 24 a 29, a frase ligação reaparece, realizando uma comunicação entre a frase proposta por Suzano e o trecho seguinte. O *tape* volta a apresentar timbres agudos provenientes de instrumentos de percussão como clave e caxixi, contrapondo-se ao som do pandeiro.

Do compasso 30 a 37, temos uma frase rítmica desenvolvida pelo pandeirista Túlio Araújo, retirada do disco “Quantum”, na faixa “Gira-Mundo”⁶². Ela é caracterizada por ser uma frase rítmica em 9/16 que apresenta uma quebra métrica no compasso, antes em 4/4, e cria um sentido rítmico mais irregular que o apresentado antes.

Os sons eletroacústicos voltam a realizar intervenções melódicas com sons de berimbau e base rítmica percussiva.

Compassos 30 a 34, frase em 9/16



Fonte: Transcrição realizada pelo autor da frase de Túlio Araújo na música Gira Mundo

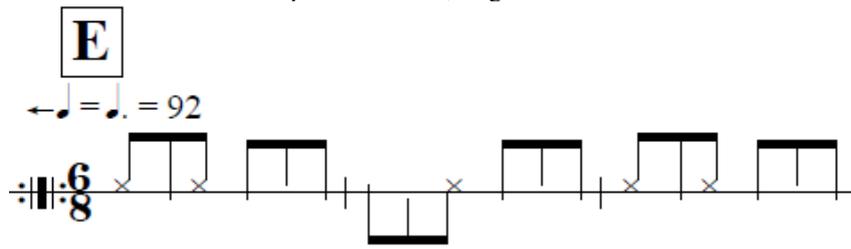
Do compasso 38 a 42, a frase ligação é apresentada novamente atrelada a timbres agudos sintetizados (caxixi).

Do compasso 43 ao compasso 51, temos uma mudança de caráter musical através da utilização da fórmula de compasso 6/8. A frase foi inspirada na linha rítmica do pandeiro da faixa *Airá* do disco *Samba Town* de Marcos Suzano⁶³ e é caracterizada por apresentar elementos rítmicos provenientes da cultura afro-brasileira. O *tape* também se modifica, apresentando diversos elementos rítmicos de instrumentos de percussão sintetizados como sons de claves, caxixis e tambores graves.

⁶² “Gira Mundo” – Túlio Araújo: <https://youtu.be/Xdc5OGMS9gI>

⁶³ *Airá* – Marcos Suzano: <https://youtu.be/k0jh4RoTnSY>

Compassos 43 a 45, fragmento em 6/8



Fonte: O autor

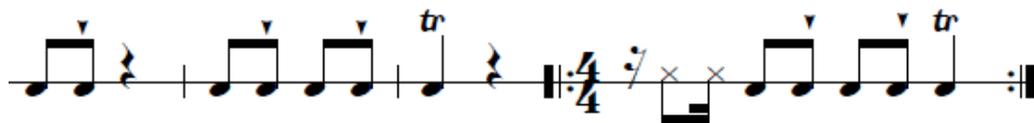
Do compasso 52 até 55, temos um solo do *tape* formado por sons de instrumentos de percussão sintetizados como a clave, caxixi e tambores graves.

Do compasso 56 até 60, temos a última apresentação da frase-ligação e dos timbres agudos sintetizados apresentados no *tape*.

Nos compassos 61 a 64, a peça apresenta os mesmos elementos musicais do início da parte B, apresentando as técnicas nos compassos 11 a 14 de forma contrária, realizando agora um processo de adição de notas.

O *tape*, diferentemente do início, passa a apresentar um instrumento de percussão grave sintetizado, realizando uma constante rítmica (pulso).

Compassos 61 a 64: Variantes tímbricas e processo de adição



Fonte: O autor

iii. PARTE C (Compassos 65 a 74)

A obra é finalizada com elementos rítmicos já apresentados na parte A da obra. Dos compassos 65 a 73, é realizado um processo de subtração rítmica atrelado aos sons eletroacústicos graves do início da obra, bem como a constante rítmica no pulso, iniciada no final da parte B.

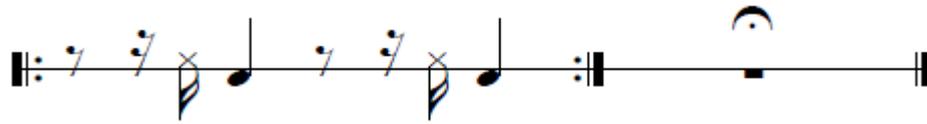
Compasso 70 e 71, processo de subtração das notas



Fonte: o autor

A parte escrita do pandeiro é finalizada no compasso 73 com o final do processo de subtração rítmica. A música é finalizada no compasso 74 com um solo do *tape*.

Compassos 73 e 74, linha final da obra



Fonte: O autor

DESCRIÇÃO INTERPRETATIVA DA OBRA “RECORTES”

Algumas questões musicais que não estão escritas na partitura foram adicionadas nessa performance. Nessa música não há a indicação de dinâmicas e, a partir disso, foram criadas algumas para a performance, como na frase-ligação, trecho em que optamos por um *mezzo forte* para valorizar as intervenções melódicas do *tape*. Na letra E, também foram utilizados acentos nas notas de tapa, grave de polegar e grave ponta de dedos, valorizando as frases rítmicas criadas a partir dessas articulações.

Por fim, para a execução dos trechos de adições rítmicas no início da obra, foi acrescentado um crescendo do compasso 03 ao 10, enfatizando ainda mais a ideia de acúmulo sonoro realizada através da adição. O processo inverso foi utilizado dos compassos 68 a 73, criando um desacúmulo sonoro por meio de um decrescendo.

DESCRIÇÃO ESTRUTURAL DA OBRA “GRAVIDADE ZERO”⁶⁴ - CESAR TRALDI

A obra “Gravidade Zero” foi composta no ano de 2020 pelo percussionista e compositor Cesar Traldi, originalmente para bateria e *tape* e foi dedicada para o baterista Renato Schiavett. Configura-se como uma obra semiaberta na qual o compositor deixa para o intérprete a criação da parte instrumental (escrita ou não). Assim, a partitura apresenta apenas as fórmulas de compasso e o número de compassos de cada seção da obra. O *tape* segue essa organização métrica e estrutural presente na partitura, apresentando duas camadas sonoras: 1) Sons longos (*drones*⁶⁵), que marcam as mudanças de seções e criam uma espécie de pedal; e 2) Estruturas rítmicas que seguem as fórmulas de compasso formada por sons de instrumentos de percussão modificados eletronicamente.

⁶⁴ Gravidade Zero (2020): <https://youtu.be/Bfq8bNevo0>

⁶⁵ Drone: som de longe duração, como um pedal

Com consentimento do compositor, criamos uma versão da obra substituindo a bateria pelo pandeiro brasileiro. Assim, descreveremos a obra, bem como informações interpretativas.

i. Seção A (Compassos 02 a 09)

O compasso 01 trata-se de uma pequena introdução do *tape* em fórmula de compasso 4/4 e quatro tempos de semínima, auxiliando o intérprete na contagem e sincronia com o *tape*. Assim, a primeira seção (A) tem início no segundo compasso da obra e optamos pela realização de oito compassos de frases rítmicas derivadas de ritmos realizados pelas alfaias no maracatu nordestino, realizando sons graves na primeira semicolcheia do primeiro tempo e na segunda semicolcheia dos tempos três e quatro, (compasso 02 a 05) e convenções de sons abafados na primeira e quarta semicolcheia do tempo um e na terceira semicolcheia do tempo dois (compasso 06 a 09). Essas frases se contrapõem aos sons de pandeiros modificados eletronicamente presentes no *tape*.

Compassos 05 e 06 da performance do pandeiro da obra “Gravidade Zero” (2020), na qual pode-se observar a frase rítmica derivada do maracatu.

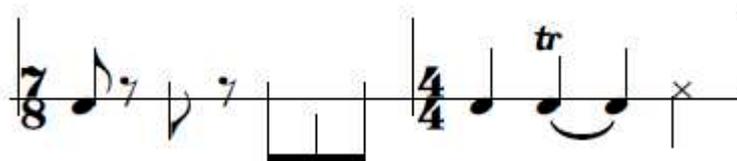


Fonte: O autor

ii. Seção B (Compassos de 10 a 17)

A seção B é formada por uma alternância entre as fórmulas de compasso 4/4 e 7/8. Optamos por escrever a parte do pandeiro de maneira a complementar o *tape* realizando sons que transitam entre grave nos primeiros tempos, rulos e tapa.

Compassos 11 e 12, transição de fórmulas de compasso



Fonte: o autor

iii. Seção C (Compassos 18 a 25)

Nesta seção, utilizamos apenas a fórmula de compasso de 5/8. Optamos por um ritmo no pandeiro que os primeiros quatro compassos (18 a 21) funcionam apenas como uma

condução, acompanhando o *tape*. Do compasso 22 ao 25, temos um processo de subtração rítmica: as notas das quatro últimas semicolcheias do compasso são progressivamente subtraídas até o final da seção. O *tape* se caracteriza por sons eletrônicos melódicos e caxixis.

Compassos 24 e 25: Processo de subtração rítmica



Fonte: O autor

iv. Seção D (Compassos 26 a 33)

Esta seção apresenta o mesmo caráter da seção B, ou seja, alternância entre duas fórmulas de compasso distintas, sendo elas 2/4 e 5/8. No primeiro compasso (26), o pandeiro realiza um som grave e tapa, sendo encarado como introdutório para a seção. O *tape* apresenta um som de ferrinho⁶⁶ realizando o ritmo do baião, como forma de acompanhá-lo e complementá-lo. O pandeiro, por sua vez, realiza o mesmo ritmo dos compassos 27 a 33.

Compassos 27 e 28: Partitura do pandeiro realizando o ritmo baião



Fonte: O autor

v. Seção E (Compassos 34 a 41)

Nesta seção, optamos por realizar um improviso: o *tape* apresenta um ritmo em fórmula de compasso 12/8 com um triângulo sinfônico. (O processo interpretativo da improvisação está descrito no subitem “Análise Interpretativa”).

vi. Seção F (Compassos 42 a 49)

A seção é toda formada pela fórmula de compasso 7/8, quando o *tape* realiza uma espécie de melodia com sons de berimbau modificado eletronicamente. Optamos por realizar

⁶⁶ Nome popular dado ao ‘triângulo’ em razão do material do qual é feito. Em alguns casos, pode denominar a ‘baqueta’ que percute o ‘triângulo’ (FRUNGILLO, 2003, p. 124).

no pandeiro uma frase rítmica de condução, através de sons graves, agudos e tapas, distribuídos nas semicolcheias do compasso.

Compassos 45 e 46, frases rítmicas de condução

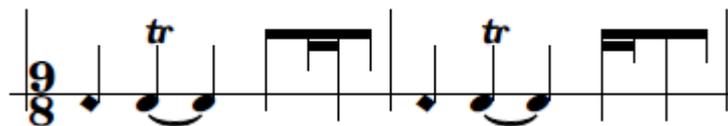


Fonte: O autor

vii. Seção G (Compassos 50 a 57)

Esta seção apresenta no *tape* um som marcante de castanholas, lembrando os ritmos flamencos. Como forma de complementar o *tape*, optamos por escrever a parte do pandeiro com variações também inspiradas nesses ritmos. A fórmula de compasso 9/8 é utilizada em toda a seção. Em todos os compassos, o pandeiro realiza uma semínima no primeiro tempo, um rulo de 2 tempos e variações de semicolcheia e colcheia no restante do compasso.

Compassos 51 e 51, ritmo escrito para o pandeiro



Fonte: o autor

viii. Seção H (Compassos 58 a 65)

Toda a seção está em fórmula de compasso 4/4 e o *tape* realiza novamente o ritmo do baião com o triângulo de ferrinho. Optamos pela abertura de um novo improviso no pandeiro, utilizando como base o ritmo do baião. (O processo interpretativo da improvisação está descrito no subitem “Análise Interpretativa”).

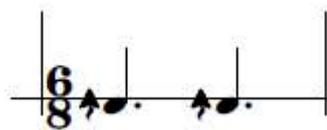
ix. Seção I (Compassos 66 a 74)

A última seção da obra é formada por uma espécie de agrupamento de trechos das seções da obra, sons eletrônicos melódicos e percussivos, caxixis, castanholas, triângulo sinfônico, claves e fórmulas de compasso (5/8, 2/4, 7/8, 6/8, 3/4 e 4/4) apresentadas

anteriormente. Assim, optamos em realizar no pandeiro também algumas frases rítmicas já apresentadas nas seções anteriores.

A única modificação se encontra no compasso 69 por meio da utilização da técnica chamada de “chicote” (o instrumentista chacoalha o instrumento com um movimento de antebraço de baixo para cima e faz *rimshots* na borda com o dedo indicador da mão que está tocando o instrumento). Essa técnica é sinalizada por uma seta ondulada na partitura.

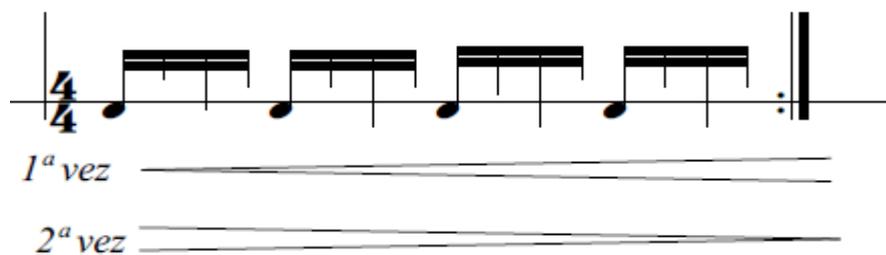
Compasso 69, notação da técnica do chicote



Fonte: O autor

O compasso 73 foi o único em que optamos por indicar dinâmica na parte do pandeiro através de um *crescendo* na primeira repetição e um *decrescendo* na segunda, criando um crescimento sonoro para valorizar o *ritornelo* como primeira vez e, na segunda, obter um decréscimo sonoro, sinalizando o final da música.

Compasso 73, penúltimo compasso da peça, *crescendo* e *decrescendo*



Fonte: O autor

DESCRIÇÃO INTERPRETATIVA DA OBRA “GRAVIDADE ZERO”

A obra foi estreada no ano de 2021 no 15º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais na categoria de apresentações artísticas. Seu vídeo foi disponibilizado durante o evento para participantes do congresso.

Partindo dessa gravação referência, faremos alguns apontamentos de questões técnicas e musicais que foram utilizadas na performance.

A partitura apresenta apenas dois trechos com indicações de dinâmica, ficando a critério do intérprete sua configuração no restante da obra. Na performance referência, em alguns pontos específicos foram utilizadas dinâmicas expressivas, como na seção A, B e G, em que se utilizou a dinâmica *piano*, diminuindo os sons do instrumento e valorizando os sons eletrônicos. Já nas seções C, D, F e I foram utilizadas dinâmicas mais fortes que valorizassem as sonoridades do instrumento.

Na seção E, realizou-se um improviso a partir de timbres agudos e brilhantes, como toque de ponta de dedos, rulos e *rimshots* na borda do instrumento, o que trouxe contraposições timbrísticas da performance com relação *tape*. Como essa seção é tocada duas vezes na partitura, optou-se pela realização de improvisos similares na primeira e, na segunda vez, apenas alternando as sequências dos timbres executados.

Já no improviso da seção H, foram realizadas variações e contraposições ao som realizado no *tape*. Aqui optou-se pela utilização de *grooves* ou frases rítmicas derivadas do baião. Como o trecho se repete, optou-se, na primeira vez, por uma frase mais constante, acompanhando o *tape* e mantendo o ritmo de baião. Já, na segunda vez, houve uma variação maior, alternando em frases rítmicas de baião e variações de tapa na pele do instrumento.

DESCRIÇÃO INTERPRETATIVA DA OBRA “AURORA”⁶⁷ (2021) – VITOR LYRA BIAGIONI

A gravação da obra realizada no ano de 2021 (vide nota 67) serviu de referência para a descrição aqui apresentada. Neste vídeo, optou-se pela divulgação da performance com o modelo auditivo sendo ouvido pelo intérprete e uma segunda versão em que a música eletroacústica é sobreposta à gravação, possibilitando que o público ouça tanto a performance quanto o modelo auditivo. Porém, para esta análise, utilizaremos a performance até os primeiros 3 minutos e 24 segundos do vídeo, observando a interpretação sem o modelo auditivo.

Para a performance, foi utilizado um pandeiro brasileiro de 10 polegadas com platinelas de bronze e latão, sem nenhuma preparação nem utilização de baquetas ou objetos, sendo apenas aplicada cera de abelha na pele para maior aderência entre as técnicas de rulo e raspagem e a membrana do instrumento.

O processo interpretativo foi dividido em três partes: 1) – A obra foi escutada duas vezes, sendo que, na primeira vez, ela foi apenas analisada junto ao seu resultado final. Na

⁶⁷ Aurora (2021) - <https://youtu.be/DVxfpKEbCi4>

segunda avaliação, houve a pesquisa e a seleção de quais sonoridades de um pandeiro brasileiro poderiam ser similares e que se aproximassem das sonoridades do modelo; 2) Com a escolha das sonoridades, fez-se uma segmentação da obra, subdividindo em quatro seções e apontando quais sonoridades seriam utilizadas em cada uma delas. Essa etapa nos deu uma direção maior de como nossa interpretação soaria. Para melhor visualização, foi desenvolvido um quadro com as seções criadas e sonoridades escolhidas; e 3) A última etapa foi a da gravação da obra, que foi realizada acompanhando o quadro. Para melhor visualização, colocamos a minutagem de cada seção de acordo com o vídeo referência.

Quadro de seções e sonoridades segmentadas

SEÇÕES	Seção A (9seg até 1min13seg)	Seção B (1min14seg até 1min28seg)	Seção C (1min29seg até 2min10seg)	Seção D (2min10seg até 3min31seg)
Sonoridades	Raspagem das unhas na pele do instrumento e rulos de mão curtos	Toques com a ponta dos dedos, inflexão das notas com a mão que segura o instrumento, <i>rimshots</i> , tapas	Raspagem das unhas na pele do instrumento, rulos de mão curtos, rulos nas platinelas,	Toques com a ponta dos dedos, inflexão das notas com a mão que segura o instrumento, raspagem da pele com as unhas, rulo de mão, girar platinelas e rulo de polegar e dedo médio.

Fonte: O autor

DESCRIÇÃO INTERPRETATIVA DA OBRA “COLAGENS PARA PANDEIRO BRASILEIRO E ELETRÔNICOS EM TEMPO REAL”⁶⁸ – CESAR TRALDI E VITOR LYRA BIAGIONI

Aqui descreveremos a interpretação da obra “Colagens para Pandeiro Brasileiro e Eletrônicos em Tempo Real”. Para esta obra, foram realizadas duas performances/gravações, sendo que a primeira versão foi estreada no ano de 2021 pelo autor da pesquisa dentro das apresentações artísticas do 1º Encontro Internacional de Arte, Mídias e Tecnologia, promovido pela Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT) no dia 23/06/2021. A segunda foi realizada por Cesar Traldi, orientador desta pesquisa, e divulgada em seu canal do *Youtube*. Para essa análise, iremos utilizar a versão do autor desta pesquisa como referência.

⁶⁸ Colagens para pandeiro brasileiro e eletrônicos em tempo real (2020) - <https://youtu.be/ofykdbgkufo>

A performance do autor foi realizada com um pandeiro brasileiro de 11 polegadas sem platinelas; as baquetas utilizadas foram uma pequena vareta de madeira e vassourinha. Além disso, foram utilizadas técnicas tradicionais e estendidas do instrumento.

Como já citado, a obra conta com três seções que são divididas a partir da mudança do processamento sonoro que o *patch* realiza. Assim, essa descrição será realizada em três partes. As indicações de tempo indicam o trecho analisado dentro na gravação da performance de referência.

i. Seção A (0 – 2min39seg)

De 0 a 10 segundos, o *patch* realiza uma gravação que será executada de trás para frente ao final desse tempo. Assim, foi realizada no pandeiro uma progressão rítmica *acelerando*, ou seja, iniciando com figuras rítmicas longas e caminhando para figuras mais curtas. De 11 a 20 segundos, o *patch* reproduz essa progressão rítmica em sentido inverso, gerando um *desacelerando*.

A partir dos 35 segundos, o *patch* começa a gravar o trecho de cinco segundos e os reproduz de trás para frente. Isso ocorrerá em toda a seção A, que só será finalizada no momento que o intérprete pressionar o pedal USB, finalizando a seção e dando início à próxima. De maneira geral, podemos dividir essa seção em quatro partes, sendo elas:

1 - (20seg – 1min12seg): utilização de técnicas tradicionais do instrumento, realizando diversas variações rítmicas;

2 - (1min12seg – 1min30seg): combinação de técnicas tradicionais e técnica estendida de raspagem da pele do instrumento com as unhas;

3 - (1min31seg - 2 min15seg): utilização de baquetas e objetos em vez da mão. Uma pequena vareta de madeira foi utilizada em uma breve passagem no início do trecho e, em seguida, uma vassourinha é raspada na pele do instrumento; e

4 - (2min15 seg - 2 min39 seg): retorno da utilização de técnicas tradicionais.

ii. Seção B (2min40seg – 3min57seg)

Nesta seção, o *patch* realiza diferentes modulações de frequência, gerando uma espécie de distorção no som do pandeiro. A seção se divide em duas seções:

1- (2min40seg - 3 min05seg): utilização de técnicas tradicionais já utilizadas na seção anterior; e,

2 - (3 min06 seg - 3 min57seg): utilização de uma vareta de madeira para percutir e raspar a pele e o aro do pandeiro.

Ao final da seção, ocorre uma pequena transição antes da seção C, e o processamento executa novamente a gravação realizada nos dez segundos iniciais da peça. Optou-se por esperar o final dessa reprodução para iniciar a próxima seção.

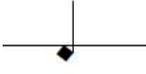
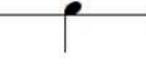
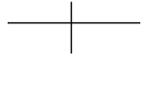
iii. Seção C (3min58seg - 4min 55seg)

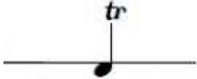
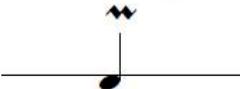
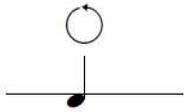
Na última seção, o *patch* realiza 20 *delays* temporais que iniciam com um intervalo de tempo muito curto e vão gradativamente se espaçando. Inicialmente, existe a sensação de um efeito de distorção sonora do instrumento que, aos poucos, vai se tornando uma sequência de *delays* espaçados. Nesta seção, foi utilizada apenas a técnica tradicional do instrumento, criando frases rítmicas entre os processamentos sonoros que vão de 3 minutos e 58 segundos a 4 minutos e 55 segundos. Propositamente, a performance foi finalizada subitamente antes mesmo dos *delays* do processamento chegarem ao seu maior espaçamento. Essa opção foi escolhida uma vez que traz, em nossa visão, uma sensação de tensão e suspensão para o final da obra.

APÊNDICE B

QUADRO GERAL DE NOTAÇÕES

Neste quadro, apresentaremos as notações utilizadas nas peças desenvolvidas dentro dessa pesquisa. Como demonstrado no capítulo 1, iremos nos basear no sistema de escrita desenvolvida por Carlos Stasi, porém, como este não apresenta algumas notações necessárias para as obras, estas foram desenvolvidas.

<p>Polegar</p> 	<p>Movimento com o polegar, produzindo um som grave sem abafamento da pele.</p>
<p>Polegar Abafado</p> 	<p>Movimento com o polegar, produzindo um som grave com abafamento da pele.</p>
<p>Grave de ponta de dedos</p> 	<p>Movimento com a ponta dos dedos, produzindo um som grave sem abafamento da pele.</p>
<p>Ponta dos dedos</p> 	<p>Movimento com a ponta dos dedos, produzindo um som médio.</p>
<p>Punho</p> 	<p>Movimento com o punho, produzindo um som médio.</p>

<p>Tapa</p> 	<p>Movimento com a mão espalmada no centro da pele, produzindo um som agudo.</p>
 <p>Tapa de polegar</p>	<p>Movimento com o polegar centro da pele, produzindo um som agudo.</p>
 <p>Rulo de dedo (polegar)</p>	<p>Movimento com o polegar friccionando a pele, produzindo um som contínuo de platinelas agudo.</p>
<p>Raspar rapidamente a pele com as unhas</p> 	<p>Movimento de raspagem da pele com as unhas, produzindo um som curto agudo.</p>
<p>Girar a platinela</p> 	<p>Movimento de rodar a platinela, produzindo um som agudo contínuo.</p>
 <p>Tocar com a platinela dedo indicador</p>	<p>Movimento de percutir a platinela com a ponta dos dedos, produzindo um som médio curto.</p>
<p>Raspar a unha na pele (movimento circular)</p> 	<p>Movimento de raspagem da pele com as unhas em movimento circular, produzindo um som contínuo agudo</p>

APÊNDICE C

SEPT

PANDEIRO BRASILEIRO SOLO

VITOR LYRA BIAGIONI

INSTRUÇÕES



Sept

♩ = 230

Vitor Lyra Biagioni (2021)

Percussão

mp *f*

Perc. 6

mf

Perc. 11

mf *p*

Perc. 16

mf

Perc. 20

mf

Perc. 25

mf

Perc. 30

mf

Perc. 32

mf

Perc. 36

mp tempo de valsa

Perc. 41

mf

47 Perc. $\text{♩} = \text{♩}$
f

54 Perc. $\text{♩} = \text{♩}$
p *f*

59 Perc. *p* *f*

65 Perc. $\text{♩} = 72$
fp *tr*

71 Perc. *p*

75 Perc. *p*

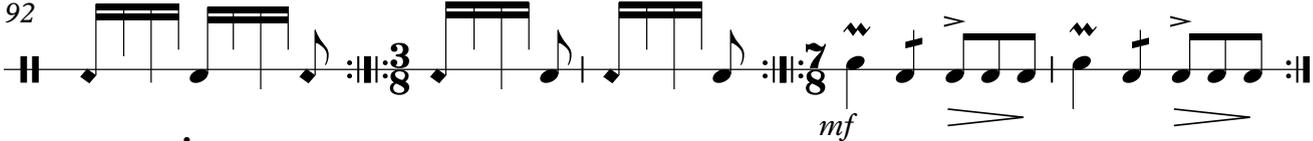
77 Perc. **accel.**
p

81 Perc. $\text{♩} = 230$
f

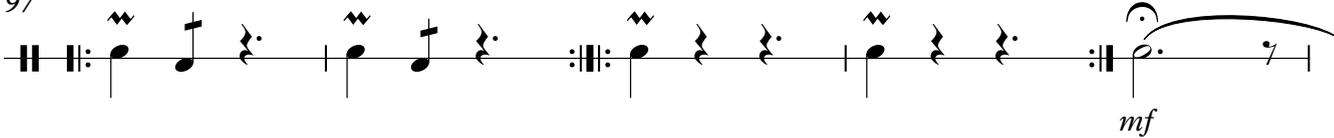
84 Perc. *f*

87 Perc. *f*

89 Perc. *f*

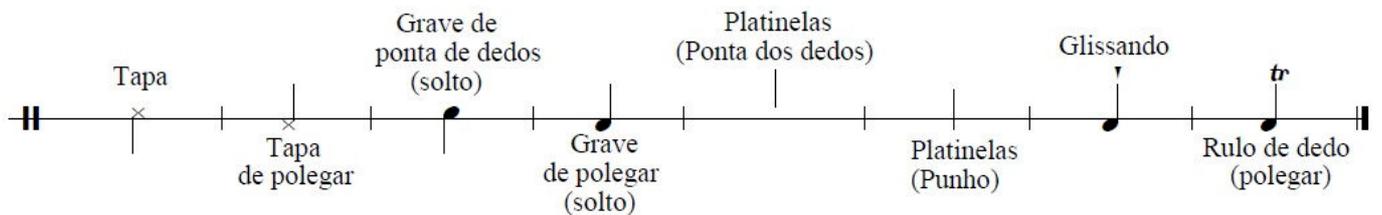
92 Perc. 

rit. ----- Deixar soar

97 Perc. 

RECORTES

PARA PANDEIRO BRASILEIRO E TAPE



VITOR LYRA BIAGIONI

CESAR TRALDI

10/2020

Recortes

para Pandeiro Brasileiro e Tape

Vitor Lyra Biagioni
Cesar Traldi

$\text{♩} = 92$

5

7

10

15 **A**

21 **B**

24

30 **C**

35 **D**

E

40

46

F

52

59

G

65

68

70

72

Gravidade Zero

♩ = 100

A

Tape
Metrônomo

ff

Pandeiro

4

T

Pand.

7

T

Pand.

10 **B**

T

Pand.

tr

15 **C**

T

Pand.

tr

19

T

Pand.

24 **D**

T
Pand.

29

T
Pand.

E *Improviso do pandeiro*

34

T
Pand.

39 **F**

T
Pand.

44

T
Pand.

G

49

T
Pand.

H *Improviso Baião*

54

T
Pand.

59

T

Pand.

66

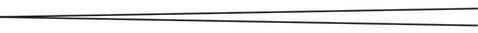
T

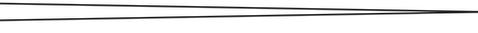
Pand.

71

T

Pand.

1ª vez 

2ª vez 

Meio Fio (2020) para pandeiro preparado

Cesar Traldi e Vitor Lyra Biagioni

Parte	Seção	Baqueta	Sonoridade
A	01	Arco	O percussionista deve iniciar a peça utilizando o arco, friccionando-o na corda acoplada no pandeiro.
A	02	Arco + guizos	Seção mais ritmada na qual são introduzidos os guizos balançados pela mão que segura o instrumento. O arco continua a ser friccionado na corda.
Transição A/B	03	Baqueta pequena de madeira	Neste momento, o percussionista deve fazer a troca do arco para uma pequena baqueta de madeira. Podem-se utilizar os sons percutidos tanto na pele quanto no arco. Os guizos continuam a soar com a mão que segura o instrumento.
B	04	Vassourinha	O percussionista deve utilizar uma vassourinha para realizar essa seção, podendo ser percutida tanto na pele quanto na corda. Os guizos permanecem soando.
B	05	Baqueta de feltro	Neste momento, a baqueta escolhida pelo executante deve ser com um feltro bem macio, buscando um som suave. A baqueta pode ser percutida tanto na pele, quanto na corda. Nesta seção os guizos devem soar menos que nas outras.
Transição B/A	06	Baqueta pequena de madeira	O percussionista volta a utilizar a pequena baqueta de madeira. Podem ser utilizados tanto sons percutidos na pele quanto percutidos no arco. Nesta seção, os guizos devem soar menos que nas outras.
A	07	Moeda	A peça procura utilizar diversos elementos. Por isso, nesta seção, o músico deve utilizar uma moeda para raspar a corda do instrumento. A mão que segura o instrumento deve realizar movimentos menores, diminuindo o som resultante dos guizos, até que eles desapareçam.
A	08	Arco	Nesta seção, o percussionista deve voltar a utilizar o arco, friccionando-o sobre a corda, até a dissipação total do som.

COLAGENS PARA PANDEIRO BRASILEIRO E ELETRÔNICOS EM TEMPO REAL – 2020

Cesar Traldi e Vitor Lyra Biagioni

	SEÇÃO A	SEÇÃO B	TRANSIÇÃO	SEÇÃO C
PEDAL	1 Início	2 Fim seção A e início seção B	3 Fim seção B e transição de 10 segundos	Início automático da seção C após os 10 segundos da transição
PANDEIRO	Utilizar técnicas tradicionais	Utilizar técnicas estendidas: raspagem de unhas, percussão do aro e platinelas, etc.	Silêncio	Utilizar técnicas tradicionais e estendidas.
<i>PATCH</i>	0 – 0:10 Gravação 0:11 – 0:21 Reprodução da gravação retrógrada 0:22 – 0:34 Silêncio 0:35 – Início de uma sequência de gravações de 5 segundos cada, intercaladas com reprodução retrógrada do trecho.	Fim da sequência da gravação de 5 segundos e início de um processamento do som do instrumento em tempo real (modulação de anel). Nos primeiros 90 segundos, a frequência da modulação muda a cada 5 segundos e se estabiliza.	Fim da modulação de anel e reprodução da gravação inicial retrógrada (10 segundos)	Ativação de sequência de 20 <i>delays</i> No início, a distância de deslocamento entre os <i>delays</i> é de 0,8 milissegundos. Essa distância vai sendo gradualmente ampliada a cada 5 segundos e se estabiliza em 102,4 milissegundos. (Após 60 segundos)