

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

PROF. DR. CESAR ADRIANO TRALDI

MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA CÊNICA:

**ASPECTOS COMPOSICIONAIS E
INTERPRETATIVOS DA SÉRIE *REFLEXOS***

UBERLÂNDIA

2025

Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi

**MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA CÊNICA:
ASPECTOS COMPOSIÇÃOIS E INTERPRETATIVOS DA SÉRIE
*REFLEXOS***

Tese acadêmica inédita para a promoção
da Classe de Professor Associado IV para
a Classe de Professor Titular da Carreira
de Magistério Superior.

Uberlândia, 2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

T769m Traldi, Cesar Adriano, 1983-
2025 Música eletroacústica mista cênica [recurso eletrônico] : aspectos
compositivos e interpretativos da série Reflexos / Cesar Adriano
Traldi. - 2025.

Tese Professor Titular (Promoção para classe E - Professor Titular) -
Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.pr.2025.2>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Música. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes.
II. Título.

CDU: 78

André Carlos Francisco
Bibliotecário-Documentalista - CRB-6/3408



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Instituto de Artes

Av. João Naves de Ávila, 2121 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: - Bloco 3M



ATA

ATA DA AVALIAÇÃO DOCENTE PARA PROMOÇÃO DA CLASSE DE PROFESSOR ASSOCIADO IV PARA A CLASSE DE PROFESSOR TITULAR DA CARREIRA DE MAGISTÉRIO SUPERIOR.

Aos dez dias do mês de dezembro de 2025 às dezenas horas, por meio remoto, utilizando a plataforma Mconf, teve início a defesa pública da tese do docente Cesar Adriano Traldi, como requisito para promoção à classe de Professor Titular. Participaram, por meio de acesso simultâneo ao ambiente virtual de transmissão da conferência, os membros da Comissão Especial, aprovada pelo Conselho do Instituto de Artes e designada na Portaria de Pessoal UFU n. 7320, de 3 de novembro de 2025; a saber: Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro (Presidente) - UFU, Prof. Dr. Anselmo Guerra de Almeida - Universidade Federal de Goiás - UFG, Prof. Dr. Gilmar da Silva Goulart - Universidade Federal de Santa Maria - UFSM e Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire - Universidade de Brasília - UnB. Iniciando os trabalhos, o presidente da Comissão, professor Daniel Luís Barreiro, cumprimentou os demais membros da Comissão Especial, o candidato e os presentes. Na sequência, a palavra foi concedida ao professor Cesar Adriano Traldi, que fez a exposição de sua tese. Após a apresentação, os membros da Comissão arguiram o candidato e em seguida avaliaram sua tese acadêmica. Tendo por base os resultados das avaliações, que foram discutidas pelos membros da Comissão, e observando a Resolução 03/2017 e 05/2018 do Conselho Diretor da Universidade Federal de Uberlândia, a Comissão Especial, após as devidas considerações, apresentou o resultado final da avaliação, sendo o candidato Cesar Adriano Traldi APROVADO. A Comissão Especial de Avaliação encerrou suas atividades às 18:30 horas do dia dez de dezembro de 2025. Nada mais havendo a tratar, eu Daniel Luís Barreiro, lavrei a presente ata, que, após lida e aprovada, segue assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Especial de Avaliação. Uberlândia, 10 de dezembro de 2025.

Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro (Presidente) - UFU,

Prof. Dr. Anselmo Guerra de Almeida - Universidade Federal de Goiás - UFG,

Prof. Dr. Gilmar da Silva Goulart - Universidade Federal de Santa Maria - UFSM,

Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire - Universidade de Brasília - UnB



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Luis Barreiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 10/12/2025, às 18:26, 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 **Gilmar da Silva Goulart, Usuário Externo**, em 10/12/2025, às 18:28, 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 **Ricardo José Dourado Freire, Usuário Externo**, em 10/12/2025, às 18:29, 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 **Anselmo Guerra de Almeida, Usuário Externo**, em 10/12/2025, às 18:49, 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 **6898884** e o código CRC **F7795E45**.

AGRADECIMENTOS

A presente tese constitui parte dos resultados do projeto de pesquisa intitulado *Composição e Performance Musical com Novas Tecnologias*, desenvolvido na Universidade Federal de Uberlândia e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), por meio do Edital n.º 001/2022 – Demanda Universal.

Manifesto minha mais sincera gratidão aos Professores Doutores Daniel Luís Barreiro (Universidade Federal de Uberlândia – UFU), Anselmo Guerra de Almeida (Universidade Federal de Goiás – UFG), Gilmar da Silva Goulart (Universidade Federal de Santa Maria – UFSM) e Ricardo José Dourado Freire (Universidade de Brasília – UnB), pela honra de aceitarem o convite para integrar a banca examinadora desta tese.

Agradeço ao amigo César de Almeida Braga, que, além de colaborar em algumas etapas da pesquisa aqui apresentada, realizou uma criteriosa e competente revisão deste texto.

Expresso também minha gratidão a Mariana Aparecida Mendes, Vitor Lyra Biagioni e Túlio Corrêa Justo, cujas contribuições foram fundamentais para a obtenção dos resultados desta pesquisa.

Como professor, não poderia deixar de reconhecer todos aqueles que, ao longo da minha formação, contribuíram de diferentes maneiras para que eu pudesse alcançar este momento. Seria impossível nomear cada um, mas faço questão de destacar três professores cuja influência foi decisiva para os conhecimentos desenvolvidos nesta tese: o Professor José Carlos Tallarico Adorno, que me despertou para a música; o Professor Doutor Fernando Augusto de Almeida Hashimoto, que me formou como percussionista; e o Professor Doutor Jônatas Manzolli, que me guiou no caminho da pesquisa acadêmica.

Finalizo agradecendo a Deus e à minha família, presença constante e essencial em minha trajetória. Ao meu pai, Elias Traldi, e à minha mãe, Terezinha Aparecida Canova Traldi, pelo amor e pelos valores que sempre transmitiram a mim; à minha irmã, Nádia Roberta Traldi Spido, pelo companheirismo; aos meus filhos, Heitor e Luiza Traldi, razão maior da minha dedicação; e à minha companheira, Vancarla Araújo Canário, e sua filha, Nicole Canário Rodrigues, pelo apoio, incentivo e carinho em todos os momentos.

RESUMO

Nesta tese investigam-se estratégias para aproximar o público leigo da música eletroacústica mista por meio da integração entre performance instrumental e elementos cênicos. Busca-se responder se a incorporação desses elementos pode ampliar a conexão entre intérprete e sons eletroacústicos, facilitando sua recepção. A hipótese é que, ao estabelecer vínculos claros ou lúdicos entre gesto e som, muitas vezes produzindo a ilusão de causa e efeito, a escuta se torna mais acessível. O objetivo geral foi compor a série *Reflexos*, na qual os aspectos cênicos potencializam a interação entre música e performance. Entre os objetivos específicos destacam-se: refletir sobre a relação entre Música Eletroacústica Mista e Música Cênica; desenvolver um sistema de notação que contemple a sincronia entre camada sonora e ação cênica; criar a parte eletroacústica principalmente a partir de sons instrumentais processados; e realizar apresentações que possibilitem a reflexão crítica. A metodologia combinou investigação teórica, experimentação composicional e prática performática. O resultado é uma proposta híbrida, denominada *Música Eletroacústica Mista Cênica*, que, ao articular som, gesto e visualidade, demonstra potencial para reduzir barreiras na escuta da música experimental.

Palavras-chave: Música Eletroacústica Mista Cênica; Música Eletroacústica Mista; Música Cênica; Composição; Performance.

ABSTRACT

In this thesis, strategies that can bring general audiences closer to electroacoustic mixed music by means of integrating instrumental performance and scenic elements were investigated. It aims at answering whether the incorporation of these elements could enhance the connection between performer and electroacoustic sounds, thus facilitating their reception. The hypothesis is that, by establishing clear or playful links between gesture and sound, often producing the illusion of cause and effect, listening becomes more accessible. The main goal was to compose the series named as *Reflexos*, in which scenic aspects strengthen the interaction between music and performance. The specific objectives include: reflect on the relationship between Electroacoustic Mixed Music and Scenic Music; develop a notation system that addresses the synchronization between sound layer and scenic action; create the electroacoustic part mainly from processed instrumental sounds; and carry out performances that foster critical reflection. The methodology combined theoretical research, compositional experimentation, and performative practice. The result engendered a hybrid proposal, coined as *Scenic Electroacoustic Mixed Music*, which, by articulating sound, gesture, and visuality, demonstrates potential for reducing barriers in the listening experience of experimental music.

Keywords: Scenic Electroacoustic Mixed Music; Electroacoustic Mixed Music; Scenic Music; Composition; Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Praça de Atividades Folclóricas “Professor José Sant’anna” em Olímpia – SP.....	17
Figura 02: Imagem da performance de Dalga Larrondo de sua composição Mão.....	18
Figura 03: Imagem da performance do Duo Paticumpá da obra Paticumpatá onde pode ser observado o efeito visual criado pela utilização das baquetas fluorescente e a luz negra	21
Figura 04: CD Duo Paticumpá, lançado em 2008 pelo selo Kalamata.....	24
Figura 05: CD Névoas & Cristais: músicas brasileiras para percussão e eletrônicos em tempo real.....	31
Figura 06: Diálogos Híbridos: obras para saxofone e percussão	35
Figura 07: Videoperformance de <i>Reflexos #1</i>	45
Figura 08: Videoperformance de <i>Reflexos #2</i>	47
Figura 09: Performance de <i>Reflexos #2</i> no Teatro Municipal de La Serena, Chile (12/07/2025)	48
Figura 10: Performance da obra <i>Reflexos #2</i> na Igreja Matriz de Corpus Christi, em Vale Vêneto (29/07/2023)	50
Figura 11: Programa do Concerto de estreia da obra <i>Reflexos #3</i> (16/07/2025)	51
Figura 12: Performance de <i>Reflexos #5</i> no Teatro Municipal de La Serena, Chile (12/07/2025)	53
Figura 13: Compassos 01 até 05 da obra <i>Reflexos #1</i>	56
Figura 14: Compassos 79 até 84 da obra <i>Musique de Table</i>	56
Figura 15: Trecho da bula explicativa da obra <i>Musique de Table</i>	57
Figura 16: Compassos 20 até 25 da obra <i>Reflexos #1</i>	60
Figura 17: Compassos 06 até 15 da obra <i>Reflexos #1</i>	61
Figura 18: Comparação do aspecto visual de duas performances diferentes de <i>Reflexos #2</i> ..	70
Figura 19: Representação gráfica do som do <i>tape</i> na introdução de <i>Reflexos #6</i>	76
Figura 20: Movimentação das baquetas durante a introdução de <i>Reflexos #6</i>	76
Figura 21: Compassos 01 até 09 da obra <i>Reflexos #6</i>	77
Figura 22: Compassos 05 até 18 da obra <i>Reflexos #6</i>	78
Figura 23: Compassos 19 até 34 da obra <i>Reflexos #6</i>	80
Figura 24: Movimentação das baquetas durante a Seção B, compasso 19 de <i>Reflexos #6</i>	81
Figura 25: Compassos 35 até 39 da obra <i>Reflexos #6</i>	82
Figura 26: Efeito leque da baquetas, compasso 37 de <i>Reflexos #6</i>	83
Figura 27: Compassos 40 até 44 da obra <i>Reflexos #6</i>	84
Figura 28: Compassos 45 até 62 da obra <i>Reflexos #6</i>	86
Figura 29: Compassos 63 até 75 da obra <i>Reflexos #6</i>	87
Figura 30: Rói-rói revestido com fitas fluorescentes, utilizado no final alternativo da obra <i>Reflexos #6</i>	89
Figura 31: Fotografias registradas por espectadores durante a apresentação da obra <i>Reflexos #6</i>	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 01: Autorreflexão	13
1.1 Pré-Graduação (1983-2000): me tornando músico	13
1.2 Graduação (2001-2004): me tornando percussionista e compositor.....	15
1.3 Mestrado (2005-2006): me tornando pesquisador.....	19
1.4 Doutorado (2007-2009): me tornando professor universitário.....	21
1.5 Universidade Federal de Uberlândia (2008-2025)	25
1.5.1 Novas Interfaces para Percussão e Interação Multimodal (2008-2009) – (PROGRAD-UFG)	25
1.5.2 Criações Interativas para Percussão e Eletrônicos (2010-2013) – (FAPEMIG).....	26
1.5.3 Percussão e Eletrônicos em Tempo Real: Composição e Performance (2014-2020) – (FAPEMIG e CNPq).....	28
1.5.4 Composição e Performance Musical com Novas Tecnologias (2021-2025) – (FAPEMIG)	33
1.6 Considerações sobre a autorreflexão	36
CAPÍTULO 02: Música Eletroacústica Mista Cênica e a Série <i>Reflexos</i>, aspectos compostionais e interpretativos.....	38
2.1 Música Eletroacústica Mista Cênica	38
2.1.1 Música Eletroacústica Mista	38
2.1.2 Música Cênica.....	40
2.1.3 Música Eletroacústica Mista Cênica	41
2.2 A Série <i>Reflexos</i>.....	43
2.2.1 <i>Reflexos #1</i> – para Piano, Gestos e <i>Tape</i> (2020).....	44
2.2.2 <i>Reflexos #2</i> – para 6 Congas (1 Real e 5 Virtuais), Gestos e <i>Tape</i> (2021)	46
2.2.3 <i>Reflexos #3</i> – para Marimba, Gestos e <i>Tape</i> (2023)	49
2.2.4 <i>Reflexos #4</i> – para Caixa, Gestos e <i>Tape</i> (2023).....	51
2.2.5 <i>Reflexos #5</i> – para Pandeiro Brasileiro, Gestos e <i>Tape</i> (2025)	52
2.2.6 <i>Reflexos #6</i> – para 2 Tom-Toms, Bongô, Gestos E <i>Tape</i> (2025)	53
2.3 Aspectos compostionais.....	53
2.3.1 Notação	54
2.3.2 Articulação entre sons eletroacústicos, sons acústicos e gestos performáticos	62
2.4 Aspectos interpretativos	66
2.4.1 Montagem da performance	67
2.4.2 Performance instrumental	69
2.4.3 Performance cênica	69

CAPÍTULO 03: <i>Reflexos #6</i> – Composição e Performance.....	72
3.1 Aspectos iniciais	72
3.2 Introdução e Seção A.....	75
3.3 Seção B	79
3.4 Seção C	82
3.5 Seção D	84
3.6 Seção E	86
3.7 Considerações finais sobre a performance de <i>Reflexos #6</i>.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94
APÊNDICE.....	97
APÊNDICE A: Partitura de <i>Reflexos #1</i>	97
APÊNDICE B: Partitura de <i>Reflexos #2</i>.....	97
APÊNDICE C: Partitura de <i>Reflexos #3</i>	97
APÊNDICE D: Partitura de <i>Reflexos #4</i>	97
APÊNDICE E: Partitura de <i>Reflexos #5</i>.....	97
APÊNDICE F: Partitura de <i>Reflexos #6</i>.....	97

INTRODUÇÃO

A experiência pessoal com a música eletroacústica revelou-me que a percepção desse repertório está fortemente condicionada ao contexto em que ele é apresentado. Enquanto no cinema a sonoridade eletroacústica é facilmente aceita pelo público leigo, por estar associada a imagens e narrativas que lhe conferem sentido, na performance ao vivo ela tende a causar estranhamento quando não há essa mediação visual ou narrativa. Essa constatação motivou-me a buscar, em minhas próprias composições, estratégias que aproximassem a escuta do público, integrando elementos sonoros e visuais de forma mais orgânica.

Assim, formula-se a pergunta que orienta todo este trabalho: como incorporar elementos cênicos à performance instrumental da música eletroacústica mista de modo a ampliar a conexão entre o intérprete e os sons eletroacústicos e, assim, expandir suas potencialidades de fruição estética?

A hipótese é que, ao estabelecer uma conexão mais clara - e, por vezes, até lúdica - entre a performance instrumental e os sons eletroacústicos, gerando frequentemente uma ilusão de causa e efeito, seja possível facilitar a apreciação do público leigo. Como já mencionado, esse mecanismo é análogo ao que ocorre no cinema, em que sons eletroacústicos e ruídos são amplamente utilizados sem provocar estranhamento, justamente por estarem visualmente associados aos acontecimentos da cena.

O objetivo geral desta pesquisa foi compor uma série de obras em que elementos cênicos fossem utilizados para ampliar o vínculo entre os gestos instrumentais e performáticos do intérprete e os sons eletroacústicos.

Os objetivos específicos foram:

- Refletir sobre conceitos e aspectos teóricos e práticos da Música Eletroacústica Mista e da Música Cênica, buscando compreender como conectar essas duas modalidades compostoriais;
- Desenvolver um sistema de escrita que, mantendo familiaridade para o intérprete, permitisse lidar com as especificidades da sincronização com sons eletroacústicos e da indicação de elementos cênicos, facilitando sua notação e execução;
- Criar a camada eletroacústica das obras de forma a possibilitar e/ou favorecer sua integração com os elementos cênicos realizados pelo intérprete;
- Executar a performance das obras, refletindo sobre os aspectos técnicos e os desafios interpretativos envolvidos.

A metodologia adotada seguiu uma abordagem de caráter prático-reflexivo, combinando investigação teórica, experimentação composicional e prática performática. Inicialmente, realizou-se um estudo bibliográfico e analítico sobre Música Eletroacústica Mista e Música Cênica, buscando fundamentos para a conexão entre essas modalidades. Em seguida, desenvolveu-se e testou-se um sistema de notação que contemplasse, simultaneamente, as demandas de sincronização com a camada eletroacústica e a indicação de elementos cênicos, mantendo clareza para o intérprete. A camada eletroacústica foi criada a partir de sons do próprio instrumento, processados e organizados de modo a favorecer sua integração com os gestos e ações performáticas. Por fim, as obras foram ensaiadas e apresentadas, registrando-se as performances e realizando-se reflexões críticas sobre os aspectos técnicos, interpretativos e estéticos envolvidos.

Por se tratar de uma tese voltada à promoção ao nível máximo da carreira docente universitária (titular), optei por iniciar, no primeiro capítulo, com uma *autorreflexão* que apresenta minha trajetória profissional e evidencia minhas principais atividades de ensino, pesquisa, extensão e gestão, situando esta tese no contexto do meu percurso acadêmico e artístico. No segundo capítulo, desenvolvo o conceito de *Música Eletroacústica Mista Cênica*, termo que venho utilizando para denominar a *Série Reflexos*, que será abordada sob a perspectiva de seus aspectos *composicionais e interpretativos*. O terceiro capítulo é dedicado a uma análise detalhada do processo de *composição e performance* de *Reflexos #6*, obra que constitui o resultado artístico central desta tese. Encerrando o trabalho, nas considerações finais, ressalto que a Série *Reflexos* articula composição, performance e visualidade em uma proposta híbrida, que tem demonstrado potencial para aproximar o público leigo da música experimental.

CAPÍTULO 01: Autorreflexão

Neste capítulo, apresento uma autorreflexão sobre minha trajetória como intérprete, compositor, professor e pesquisador ao longo dos últimos 42 anos. Este mergulho retrospectivo será organizado em cinco seções, cada uma correspondente a momentos significativos da minha formação e atuação profissional. São elas:

1. **Formação musical anterior ao ensino superior** – abrange o período de 1983 (ano do meu nascimento) até 2000, compreendendo minhas primeiras experiências musicais;
2. **Graduação em Música (Percussão)** – realizada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), entre os anos de 2001 e 2004;
3. **Mestrado em Música** – cursado no Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP, no período de 2005 a 2006;
4. **Doutorado em Música** – também no Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP, entre 2007 e 2009;
5. **Atuação docente na Universidade Federal de Uberlândia (UFU)** – iniciada em 2008 e em curso até 2025, data de redação desta tese.

As atividades realizadas nos anos de 2008 e 2009 serão abordadas na seção referente ao Doutorado quando estiverem diretamente relacionadas à pesquisa desenvolvida nesse período, e na seção dedicada à atuação na UFU, quando disserem respeito às atividades de ensino e pesquisa realizadas na instituição.

Além disso, por se tratar do período mais longo e abrangente, a última seção será subdividida em quatro partes, correspondentes ao desenvolvimento dos projetos de pesquisa por mim coordenados.

Os eventos e situações descritos nesta autorreflexão foram selecionados com base em sua relevância para minha trajetória, especialmente por sua influência sobre minha produção artística atual - com destaque para a criação da série *Reflexos*, objeto central desta Tese.

1.1 Pré-Graduação (1983-2000): me tornando músico

Nasci em 29 de agosto de 1983, em Descalvado, uma cidade do interior do Estado de São Paulo com cerca de 30 mil habitantes. Meu primeiro contato significativo com a música aconteceu durante uma atividade escolar, na qual fomos convidados a construir instrumentos de percussão com materiais recicláveis e, em seguida, tocá-los. Lembro-me de ter feito um

pequeno ganzá, usando sementes dentro de um pote plástico. No entanto, o que realmente despertou meu interesse foi o instrumento criado por um colega de classe (filho de um músico da cidade) que construiu uma bateria improvisada com latas, tampas e um suporte de madeira. Fiquei tão impressionado que tentei replicar aquela bateria em casa, mas, infelizmente, sem sucesso.

Pouco tempo depois, minha irmã chegou em casa com a notícia de que a prefeitura havia inaugurado uma escola de música¹ com aulas gratuitas. Ela decidiu se inscrever para estudar piano - instrumento que já vinha aprendendo em aulas particulares - e me convidou para escolher um instrumento e participar também. Lembro que fiquei um pouco indeciso, mas foi ela quem sugeriu a bateria, já que eu já havia demonstrado interesse anteriormente. Não me recordo da data exata, mas isso aconteceu por volta de 1992 ou 1993, quando eu tinha entre nove e dez anos.

Foi assim que ingressei como aluno na Escola de Música de Descalvado. Meu objetivo inicial era aprender a tocar bateria para, futuramente, tocar na igreja que eu frequentava². Naquele momento, no entanto, minha trajetória profissional ainda estava voltada para um sonho completamente diferente: seguir carreira militar como piloto de avião. Esse era um desejo bastante comum entre as crianças da região, influenciadas pela proximidade com a Academia da Força Aérea de Pirassununga, sede da famosa "Esquadilha da Fumaça".

Felizmente, durante meu tempo na Escola Municipal de Música, tive como professor José Carlos Tallarico Adorno, um músico experiente e atuante no cenário brasileiro. Ele havia passado muitos anos na cidade de São Paulo, onde estudou e tocou com diversos músicos renomados. Destaco, entre suas atuações, sua participação como pianista e arranjador do grupo de samba “Os Originais do Samba”. Na época, ele havia recém-retornado a Descalvado, sua cidade natal, com o objetivo de criar os filhos longe dos desafios da vida na capital, assumindo então o cargo de professor na escola.

Durante os anos em que estudei com o professor José Carlos, tive a oportunidade de aprender e experimentar diversos instrumentos, como bateria, percussão, piano, contrabaixo, clarinete e trompete. Além do aprendizado prático, fui exposto a uma grande variedade de estilos musicais e a um conteúdo teórico abrangente.

Um momento decisivo na minha formação foi a experiência como baterista e percussionista da "Camerata A", grupo instrumental composto por alunos da Escola de Música.

¹ Escola Municipal de Música de Descalvado - "Maestro Quique Todescan".

² Frequentei a Igreja Presbiteriana de Descalvado durante toda a minha infância e adolescência.

Participar desse conjunto foi um verdadeiro divisor de águas na minha trajetória: depois daquelas vivências, não conseguia mais me imaginar seguindo outra profissão que não a de músico.

Foi também nesse período que tive minha primeira experiência como compositor. Em parceria com meu colega Israel Laurindo e com o professor José Carlos, escrevemos uma obra original para ser executada pela "Camerata A", intitulada *Nove e Três*.

Neste grupo, eu e outros estudantes nos revezávamos entre a bateria e diversos instrumentos de percussão. Paralelamente, comecei a tocar pandeiro em um grupo de choro formado por alunos da Escola de Música e também liderado pelo professor José Carlos. Aos poucos, meu interesse pelos instrumentos de percussão - além da bateria - foi crescendo de forma natural.

Esse interesse se somava à minha afinidade com a leitura e execução de arranjos e composições inteiramente escritos, o que acabou direcionando meu foco para a percussão orquestral. Esse caminho me levou à decisão de prestar vestibular para o curso de Música da UNICAMP, com habilitação em percussão orquestral.

1.2 Graduação (2001-2004): me tornando percussionista e compositor

Ingressei no início de 2001 no curso de Música da UNICAMP, com habilitação em percussão. Esse período representou, possivelmente, a fase de maior aprendizado da minha vida. A mudança para uma cidade significativamente maior do que aquela onde nasci, somada aos desafios de morar sozinho, proporcionou um rápido e profundo amadurecimento pessoal.

Musicalmente, um novo mundo se abriu para mim. As diversas disciplinas cursadas na UNICAMP proporcionaram uma sólida formação prática e teórica. Destaco, em especial, as aulas de instrumento com o professor Fernando Hashimoto, bem como as aulas de teoria e composição com os professores Silvio Ferraz, Denise Garcia e Jônatas Manzolli.

Embora fosse aluno do curso de percussão, optei por cursar algumas disciplinas da área de composição como optativas. Por esse motivo, apesar de não ter uma formação formal completa em composição, acredito que o conhecimento adquirido nessas disciplinas, somado às minhas experiências como intérprete em diferentes repertórios, contribuiu significativamente para meu desenvolvimento e interesse em atuar também como compositor.

Como intérprete, atuei como músico na Orquestra Jovem da UNICAMP, na Sinfônica Jovem de Campinas e, como convidado, em diversos concertos da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, da Orquestra Sinfônica da UNICAMP e da Orquestra Sinfonia

Cultura. Foi também nesse período que tive minhas primeiras experiências como solista, realizando recitais solo, participando de concursos para jovens solistas e apresentando-me à frente de orquestras profissionais e de festivais de música dos quais participei como aluno.

Todas essas experiências foram fundamentais para minha formação como músico profissional. No entanto, a que mais me marcou nesse período foi a participação como integrante do Grupo de Percussão da UNICAMP (GRUPU). Trata-se de um grupo formado por alunos do curso de percussão, vinculado à disciplina de Prática de Conjunto.

Fazer parte do GRUPU foi especialmente significativo, pois me proporcionou contato direto com o repertório contemporâneo e a oportunidade de participar de importantes eventos artísticos, tanto nacionais quanto internacionais, entre eles, o IPEW (International Percussion Ensemble Week), realizado na Croácia em 2004. Essa foi minha primeira viagem e apresentação no exterior.

Foi em vivências como essa que tive as primeiras experiências que considero determinantes para a trajetória que culmina nesta Tese.

Em 2002, compus *Horário de Verão*³, obra escrita para quatro pandeiros sinfônicos ou quatro caixas, executada por mim e pelos demais integrantes da seção de percussão da Orquestra Jovem de Campinas em um concerto realizado na Companhia Paulista de Força e Luz (CPFL), em Campinas. Essa foi minha primeira composição voltada exclusivamente para instrumentos de percussão e já revelava, de forma evidente, meu interesse pela visualidade da performance.

A peça foi concebida para ser tocada com os intérpretes dispostos lado a lado, e suas frases são organizadas de modo a gerar uma movimentação visual entre os quatro instrumentos, explorando a relação entre gesto e som no espaço cênico.

Em 2003, participei com o GRUPU⁴ do espetáculo *Olhos d'Água*, composição dos então professores do Curso de Música da UNICAMP, Raul do Valle e Jônatas Manzolli. A obra, uma peça de música eletroacústica mista, foi escrita especialmente para a abertura do Festival Internacional do Folclore de Olímpia-SP.

Essa experiência foi marcante por ter sido a primeira vez em que atuei como percussionista interagindo com sons eletroacústicos. Lembro claramente dos ensaios com o professor Jônatas Manzolli, cujas orientações frequentemente enfatizavam a importância de gestos amplos e cênicos, reforçando o aspecto performático da execução.

³ Horário de Verão: <https://www.youtube.com/watch?v=RDruwa6Mawo>

⁴ Formação: Fernando Hashimoto, Cesar Adriano Traldi, Cleber das Silveira Campos, Dantas Neves Rampin e Fernanda Vanessa Vieira.

A apresentação aconteceu na Praça de Atividades Folclóricas “Professor José Sant’Anna”, em Olímpia, diante de uma arena lotada. Interagimos com atores, dançarinos e projeções visuais exibidas em um telão. Não se tratava apenas de uma performance de música eletroacústica mista, mas de um verdadeiro espetáculo multimídia, no qual nossos gestos corporais dialogavam com toda a cena.

Figura 01: Praça de Atividades Folclóricas “Professor José Sant’anna” em Olímpia – SP.



Fonte: <https://www.folcoreolimpia.com.br/produto/recinto/2> (Acesso em 11/12/2024)

Embora já tivesse explorado a visualidade da performance na composição de *Horário de Verão*, no ano anterior, foi nessa experiência que tomei real consciência de que a música vai muito além do som. Percebi, de forma profunda, que a dimensão visual da performance é extremamente significativa e, em certos contextos, pode ser tão ou até mais impactante do que o próprio som.

Por uma grande coincidência, ou talvez não, até os céus pareceram participar daquela noite: o espetáculo *Olhos d’Água* terminou sob uma chuva intensa, que parecia estar perfeitamente sincronizada com a cena.

Outra experiência marcante vivida nesse período foi assistir, pela primeira vez, a um espetáculo de música cênica. Isso ocorreu durante a programação do Festival Internacional de

Percussão *Ritmos da Terra*⁵. A apresentação foi realizada pelo percussionista Dalga Larrondo⁶, uma das principais referências brasileiras nesse tipo de repertório, e deixou uma forte impressão em mim, revelando possibilidades artísticas que mais tarde influenciariam minha própria produção.

Um exemplo significativo foi a obra *Mãos*⁷, apresentada naquela ocasião, que se tornou uma importante referência visual para a criação da minha composição *Reflexos #2*.

Figura 02: Imagem da performance de Dalga Larrondo de sua composição *Mãos*.



Fonte: Captura de tela do vídeo, realizada e editada pelo autor.

Em agosto de 2003, foi realizado na UNICAMP o *IX Simpósio Brasileiro de Computação Musical*⁸, coordenado naquele ano pelo professor Jônatas Manzolli. Embora eu não tenha participado ativamente do evento, o concerto de música eletroacústica mista apresentado pelo percussionista francês Thierry Miroglio⁹ chamou profundamente minha atenção para as possibilidades criativas e interpretativas da performance instrumental em diálogo com os meios tecnológicos.

⁵ Festival Internacional de percussão Ritmos da Terra: <https://tugudum.com.br/ritmos-da-terra/> (Acesso em: 11/12/2024)

⁶ Dalga Larrondo: breve currículo disponível em: <https://tugudum.com.br/os-tuguduns/> (Acesso em: 11/12/2024)

⁷ Mão: performance do compositor e percussionista Dalga Larrondo disponível em: <https://youtu.be/uin8CbxWbGU?si=d1K3D7pAuat9YGNJ> (Acesso em: 11/12/2024)

⁸ Site do *IX Simpósio Brasileiro de Computação Musical*: <https://compmus.ime.usp.br/sbcm/2003/> (Acesso em 13/12/2024)

⁹ Biografia de Thierry Miroglio: <https://www.thierrymiroglio.com/en/biography/> (Acesso em: 13/12/2024)

Em meados de 2004, com a conclusão da graduação se aproximando, comecei a refletir sobre a continuidade da minha trajetória acadêmica por meio de um mestrado. A investigação das possibilidades criativas e interpretativas na integração entre instrumentos de percussão e dispositivos tecnológicos rapidamente se apresentou como um tema de grande interesse pessoal. Além disso, tratava-se de um campo ainda bastante inovador, especialmente no contexto brasileiro.

Diante das experiências vividas e relatadas até aqui, não vi outra possibilidade de orientador que não o professor Jônatas Manzolli, referência na área de Música e Tecnologia, com ampla experiência na composição e no trabalho colaborativo com percussionistas, reunindo exatamente o perfil que eu buscava para esta nova etapa.

1.3 Mestrado (2005-2006): me tornando pesquisador

Ingressei no Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP em 2005, sob orientação do professor Jônatas Manzolli, onde desenvolvi a pesquisa de mestrado intitulada *Interpretação Mediada & Interfaces Tecnológicas para Percussão*¹⁰ (Traldi, 2007). Esse período foi marcado por intenso aprendizado e ampliação do meu repertório técnico e conceitual. A pesquisa me proporcionou: (1) uma compreensão mais aprofundada da história e das características da música eletroacústica; (2) a realização de um levantamento sobre diferentes interfaces de conexão homem-máquina no contexto da música eletroacústica mista; (3) o aprendizado de programação nos softwares MAX/MSP e *Pure Data*; (4) a composição das minhas primeiras obras voltadas à música eletroacústica mista; e (5) a participação em eventos científicos e artísticos da área, com apresentações, performances e publicações de artigos.

Uma experiência especialmente marcante desse período, e cujos desdobramentos seguem presentes na minha trajetória profissional, foi o convite feito pelo meu então orientador, professor Jônatas Manzolli, para estrear sua composição *Treliças II* na XVI Bienal de Música Brasileira Contemporânea¹¹, realizada em novembro de 2005, no Rio de Janeiro. A obra, escrita para duo de percussão e sons eletroacústicos, me levou a convidar o percussionista Cleber Campos, meu colega na graduação, para dividir comigo essa performance. Cleber já

¹⁰ Dissertação de mestrado disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/397314> (Acesso em: 13/12/2024)

¹¹ Sobre a Bienal de Música Brasileira Contemporânea: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/musica-2/musica-de-concerto/bienal-de-musica-brasileira-contemporanea> (Acesso em 13/12/2024)

demonstrava interesse em seguir com pesquisas na área de música eletroacústica, o que se concretizou com seu ingresso no mestrado em 2006, também sob orientação do professor Manzolli. Além da estreia em 2005, realizamos a gravação de *Treliças II* em 2006, integrando o CD *Configurações*, do Grupo de Percussão da UNICAMP.

Essa primeira experiência de performance em duo, aliada à afinidade entre nossos interesses de pesquisa, deu origem ao Duo Paticumpá, uma parceria artística e acadêmica que permanece ativa até hoje, duas décadas depois. O duo surgiu como um verdadeiro laboratório para o desenvolvimento de nossas investigações e criações, sendo a formação com a qual participamos de diversos eventos científicos e artísticos no Brasil, Portugal, Espanha e México. Por sua relevância nesse percurso, o Duo Paticumpá será mencionado em diversos momentos ao longo deste texto.

Outra experiência significativa nesse período foi minha participação, em 2005, no *Kutztown Percussion Music Festival*, realizado na Kutztown University of Pennsylvania, nos Estados Unidos, junto ao Grupo de Percussão da UNICAMP. Duas situações vivenciadas nesse evento se mostraram especialmente relevantes para os caminhos que levaram à presente tese.

Primeiramente, tive a oportunidade de conversar sobre minha pesquisa de mestrado com o professor Frank Kumor¹², docente de percussão da Kutztown University, que gentilmente me presenteou com sua tese de doutorado (Kumor, 2002), dedicada ao estudo do gesto na performance do repertório percussivo. Suas reflexões e definições sobre o gesto tornaram-se, desde então, referências centrais em minha pesquisa.

Em segundo lugar, assisti à apresentação de um grupo de percussão¹³ que, em uma obra para diversos tambores dispostos em linha no palco, utilizou um recurso cênico com luz negra e baquetas fluorescentes. Durante o *blackout* do teatro, as baquetas brilhavam sob a luz negra, criando um efeito visual impactante, uma espécie de “dança” luminosa das baquetas, que ampliava a expressividade gestual da performance.

Assim que retornei ao Brasil, compartilhei com Cleber Campos a experiência visual com baquetas fluorescentes que havia presenciado no festival. A partir dessa inspiração, começamos a compor uma obra para dueto que incorporasse efeito semelhante. O resultado foi *Paticumpatá*¹⁴, uma das peças mais emblemáticas do repertório do Duo Paticumpá. Em 2007,

¹² Sobre Frank Kumor: <https://www.kutztown.edu/academics/colleges-and-departments/visual-and-performing-arts/majors-minors-and-certificates/music/music-faculty/dr-frank-kumor.html> (Acesso em: 13/12/2024)

¹³ Infelizmente não encontrei a programação do evento para relembrar o nome do grupo, lembro apenas de ser dos Estados Unidos.

¹⁴ Performance da obra Paticumpatá pelo Duo Paticumpá: <https://youtu.be/29dTcqisVqA?si=0pcR1zmPnOlpoOQN> (Acesso em: 13/12/2024)

escrevemos um artigo analisando os aspectos visuais, compostionais e interpretativos da obra, publicado nos Anais da ANPPOM (Traldi; Campos; Manzolli, 2007). Esse mesmo recurso cênico foi posteriormente explorado também na obra *Reflexos* #6, tema do último capítulo desta tese.

Figura 03: Imagem da performance do Duo Paticumpá da obra *Paticumpatá* onde pode ser observado o efeito visual criado pela utilização das baquetas fluorescente e a luz negra.



Fonte: Captura de tela do vídeo, realizada e editada pelo autor.

1.4 Doutorado (2007-2009): me tornando professor universitário

No início de 2007, impulsionado pelas experiências e descobertas obtidas durante o mestrado recém-concluído, decidi dar continuidade à pesquisa na área de música e tecnologia, agora em nível de doutorado. Renovei meu vínculo com o Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP, tendo novamente como orientador o professor Jônatas Manzolli. Desenvolvi, então, a pesquisa de doutorado intitulada *Percussão e Interatividade – PRISMA: Um Modelo de Espaço Instrumento Auto-Organizado*¹⁵ (Traldi, 2009).

O ambiente interativo de improvisação que desenvolvi durante a pesquisa de doutorado integrava informações sonoras e visuais por meio de sensores, sons acústicos instrumentais, sons eletroacústicos (tanto pré-gravados quanto processados em tempo real), além de luzes controladas roboticamente pelo sistema interativo. A gestualidade do intérprete, que se movimentava entre quatro diferentes *setups* de percussão múltipla dispostos no palco, era também elemento fundamental dessa interação.

Nesse período, também segui atuando como integrante do GRUPU (Grupo de Percussão da UNICAMP), com o qual participei novamente de apresentações internacionais

¹⁵ Tese de doutorado disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1611026> (Acesso em: 21/01/2025)

que contribuíram significativamente para meu amadurecimento musical e técnico. Destaco os seguintes concertos:

- *International Percussion Ensemble Week*, na cidade de Bjelovar, Croácia, em 8 de janeiro de 2009;
- *Bum Fest*, na cidade de Žalec, Eslovênia, em 9 de janeiro de 2009;
- *International Percussion Ensemble Week*, na cidade de Zagreb, Croácia, em 11 de janeiro de 2009.

Como percussionista, atuei também, nesse período, como músico convidado em diversas apresentações da Orquestra Municipal de Campinas, da Orquestra Sinfônica do Espírito Santo e da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Destaco, em especial, a turnê *Sinfonia Ecológica Brasileira*, realizada em 2007 com a Orquestra Municipal de Campinas, que contou com apresentações em Campinas, Campo Grande, Corumbá e Havana (Cuba). O espetáculo integrava a orquestra, um grupo musical regional e um grupo de dança, compondo uma proposta cênico-musical que explorava visualmente a performance por meio de projeções e iluminação cênica.

Nos dias 24 e 25 de março de 2007, atuei como solista ao lado dos percussionistas Cleber Campos e da argentina Daniela Cervetto na obra *Trópicos: Variações Concertantes para Três Percussionistas e Orquestra*¹⁶, composta por Jônatas Manzolli. As apresentações ocorreram com a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, sob a regência do maestro suíço Karln Martin. Segundo reportagem do *Jornal da Unicamp*¹⁷ (edição 352, página 5, de 19 a 25 de março de 2007), “outro aspecto inovador dessa obra é a utilização de iluminação que visa ampliar os sentidos do ouvinte.”

A apresentação no encerramento da Instalação AURAL¹⁸, realizada em 20 de março de 2009, foi outro momento marcante deste período de doutorado. O projeto AURAL resultou de uma colaboração entre os pesquisadores Artemis Moroni, do Centro de Tecnologia da Informação “Renato Archer” (CTI), e Jônatas Manzolli, do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS) da UNICAMP. A proposta envolvia o uso de computação evolutiva para a geração de eventos sonoros. De acordo com matéria publicada pela FAPESP na mídia:

¹⁶ Trópicos: Variações Concertantes para Três Percussionistas e Orquestra: https://youtu.be/D_kC7-gtnUI?si=0jpyDuaOlyzHfsr

¹⁷ Edição 352 do Jornal da Unicamp: https://unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/marco2007/ju352pag5b.html

¹⁸ Instalação AURAL: <https://www.iar.unicamp.br/gaia/a-galeria/exposicoes-anteriores/2009-2/aural-instalacao-sonoro-visual/>

“O som da marimba, piano digital e cello se entrelaçará com os acordes evolutivos do Aural. Pela primeira vez acontece a integração da música criada pelo conceito de processos evolutivos e do sistema de visão artificial. Uma comunidade de robôs produz juntos sons e imagens”. (FAPESP na Mídia¹⁹)

O período de doutorado também marcou a fase de maior atividade e produção artística do Duo Paticumpá, duo formado por mim e o percussionista Cleber Campos, já mencionado anteriormente. Em maio de 2007, realizamos uma viagem à Europa, com apresentações em Aveiro, Portugal, e em Barcelona, Espanha.

Em Aveiro, apresentamos um recital-conferência no Auditório da Universidade de Aveiro no dia 10 de maio de 2007, como parte da programação do PERFORMANCE’07, evento científico dedicado à performance musical. Já em Barcelona, no dia 16 de maio de 2007, realizamos um concerto em parceria com a percussionista espanhola Carme Garrigó, na Fundação PHONOS da Universidade Pompeu Fabra.

O concerto em Barcelona foi composto por obras com intensa interação com eletrônica em tempo real. Um trecho dessa apresentação pode ser assistido na página do Duo Paticumpá no YouTube, onde interpretamos *Quatro Estampas*²⁰, de Jônatas Manzolli, peça escrita para *cajón* e dois pandeiros brasileiros tocados com o uso de luvas interativas.

Foi por meio da percussionista Carme Garrigó, que tive meu primeiro contato com a obra *Musique de Table*²¹, composta em 1987 pelo belga Thierry de Mey. A peça integrou o repertório do Duo Paticumpá por muitos anos e, como será abordado no próximo capítulo, seu sistema de notação teve influência direta na concepção da notação utilizada na série *Reflexos*.

Outro projeto do Duo Paticumpá, em parceria com nosso então orientador Prof. Dr. Jônatas Manzolli, foi o espetáculo multimídia *continuaMENTE*²², apresentado no Teatro do Itaú Cultural, em São Paulo, nos dias 17, 18 e 19 de agosto de 2007. Esse mesmo espetáculo foi posteriormente apresentado no Teatro TIM, em Campinas, no dia 28 de novembro do mesmo ano. *continuaMENTE* é uma obra audiovisual interativa para sons eletroacústicos, textos, vídeo, percussão interativa e eletrônicos ao vivo.

Paralelamente aos projetos artísticos experimentais desenvolvidos no contexto da pós-graduação, o Duo Paticumpá realizou diversas apresentações musicais em várias cidades e

¹⁹ FAPESP na Mídia: <https://namidia.fapesp.br/robos-interagem-com-o-publico-em-instalação-na-galeria-de-arte-no-dia-5/27664>

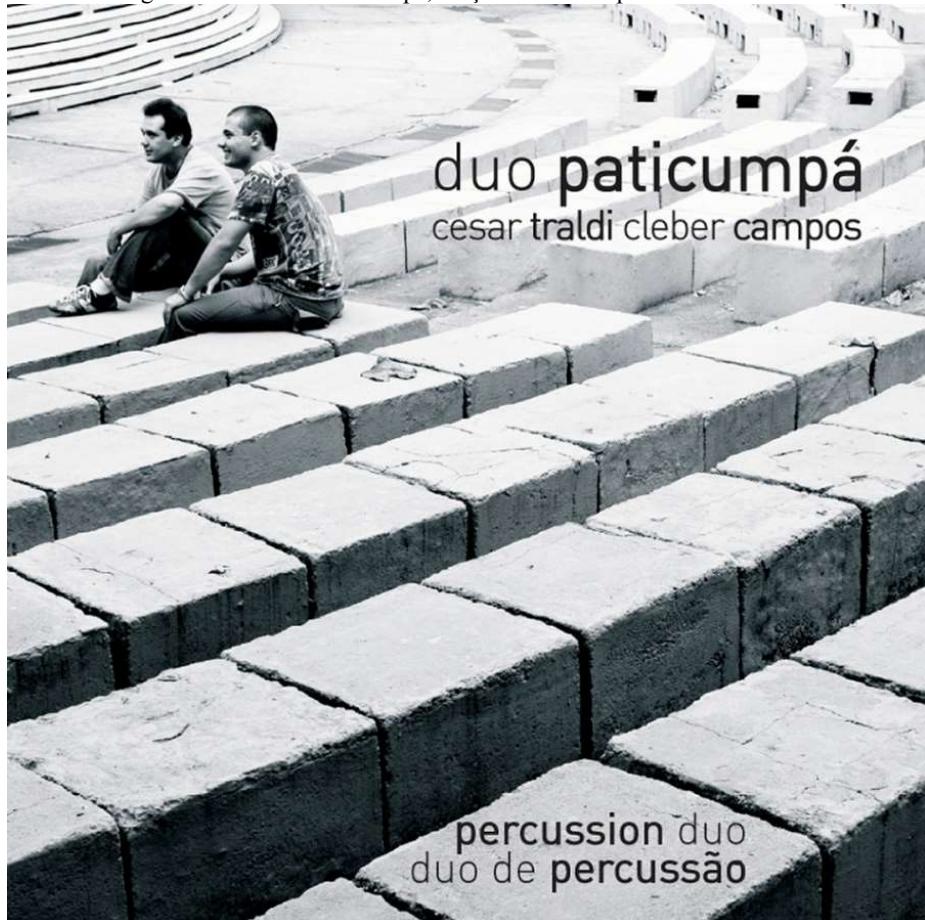
²⁰ Quatro Estampas: <https://www.youtube.com/watch?v=DsKrkA-AcQI>

²¹ Trecho da performance do Duo Paticumpá com a percussionista Carme Garrigó da obra *Musique de Table*: <https://www.youtube.com/watch?v=ZKZZAAqMhDk>

²² Trechos do espetáculo *continuaMENTE*: <https://www.youtube.com/watch?v=qeb14Yl69ww>

estados do Brasil, interpretando composições autorais, arranjos e improvisações. Parte desse trabalho foi registrada no CD *Duo Paticumpá*, lançado em 2008 pelo selo Kalamata.

Figura 04: CD Duo Paticumpá, lançado em 2008 pelo selo Kalamata.



Fonte: o autor.

Embora não esteja diretamente ligada a uma produção pessoal naquele período, considero importante mencionar que, em 2007, tive a oportunidade de assistir a uma apresentação do *Blue Man Group* em São Paulo. A interação entre som e imagem naquele espetáculo foi extremamente marcante e, sem dúvida, exerce influência sobre minha produção artística desde então.

No primeiro semestre de 2008, durante o segundo ano do meu doutorado, participei de concurso público para o cargo de professor de Percussão do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. Fui aprovado em primeiro lugar e assumi o cargo em setembro daquele ano.

1.5 Universidade Federal de Uberlândia (2008-2025)

Ao longo dos 17 anos de atuação como professor na Universidade Federal de Uberlândia, desenvolvi uma ampla gama de atividades nos âmbitos do ensino, da pesquisa, da extensão e da gestão. Seria inviável (e não é o propósito desta tese) apresentar e analisar cada uma delas em detalhe. Nesse período, participei de diversos congressos com apresentações artísticas e científicas, publiquei capítulos de livros e artigos em anais e periódicos da área, compus mais de 100 obras musicais (instrumentais, eletroacústicas e trilhas sonoras) e realizei inúmeras apresentações artísticas, tanto como solista quanto em grupos. A produção completa pode ser consultada no meu currículo Lattes²³. Assim, nos quatro tópicos a seguir, apresento apenas os principais eixos de atuação ao longo desse período.

1.5.1 Novas Interfaces para Percussão e Interação Multimodal (2008-2009) – (PROGRAD-UFU)

Apenas um ano após minha posse como professor do Curso de Música da então Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais (FAFCS), assumi, em setembro de 2009, a chefia do Departamento de Música e Artes Cênicas, permanecendo no cargo até janeiro de 2011. Nesse período, a FAFCS foi desmembrada em três Institutos distintos: Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Com essa reestruturação, o Departamento de Música e Artes Cênicas foi transformado em dois cursos independentes - Música e Teatro - e o cargo de chefe de departamento foi extinto. Embora atividades administrativas façam parte do cotidiano docente nas universidades, essa foi minha primeira experiência em um cargo de gestão, proporcionando um aprendizado significativo sobre o funcionamento de uma instituição pública.

Mesmo ainda cursando o doutorado na UNICAMP, submeti um projeto de pesquisa a um edital da Pró-Reitoria de Graduação (PROGRAD), que foi aprovado e executado entre 2008 e 2009. O projeto dialogava diretamente com os temas abordados na minha pesquisa de mestrado, já concluída, e na de doutorado, então em andamento. Nele, investiguei aspectos interpretativos e criativos relacionados ao uso de interfaces tecnológicas na performance de obras para instrumentos de percussão e sons eletroacústicos.

Nesse mesmo período, houve a entrada de diversos novos docentes no Curso de Música. Rapidamente, identificamos afinidades entre nossas linhas de atuação, especialmente no

²³ Currículo Lattes – Cesar Traldi: <http://lattes.cnpq.br/6022645968535320>

interesse comum pela tecnologia musical como eixo de pesquisa e performance. A partir dessa convergência, foi criado o Núcleo de Música e Tecnologia (NUMUT²⁴), grupo de pesquisa dedicado ao desenvolvimento de atividades teóricas, práticas e pedagógicas relacionadas à interseção entre música e tecnologia. Paralelamente, formamos o grupo de improvisação MAMUT (Grupo Música Aberta da UFU), com o qual participei de diversas apresentações e eventos científicos e artísticos em âmbito nacional. O NUMUT foi fundado pelos professores André Machado, Carlos Menezes Júnior, Celso Cintra, Cesar Traldi e Daniel Barreiro, que continuam integrando o grupo, além do professor Alexandre Zamith, que posteriormente se desligou tanto do núcleo quanto da instituição.

Nesse período, também passei a atuar como um dos coordenadores do Grupo de Percussão da UFU, participando de diversas apresentações em encontros e eventos da área. As novas demandas profissionais, aliadas à minha mudança para Uberlândia em 2008 e à mudança de Cleber para Natal em 2009, acabaram reduzindo a frequência das apresentações do Duo Paticumpá. Ainda assim, realizamos algumas apresentações em encontros e festivais de percussão, mantendo desde então uma atividade artística esporádica com o duo.

1.5.2 Criações Interativas para Percussão e Eletrônicos (2010-2013) – (FAPEMIG)

Durante o período abordado neste item, mantive uma atuação constante na gestão universitária, exercendo as seguintes funções: membro do Núcleo Docente Estruturante (NDE) do Curso de Música, de julho de 2011 a dezembro de 2014; membro do Colegiado do Curso de Música, de julho de 2011 a junho de 2015; e coordenador do Curso de Graduação em Música, de julho de 2011 a agosto de 2013.

Embora tenha concluído meu doutorado em dezembro de 2009, desde então mantenho uma colaboração contínua com meu ex-orientador, Prof. Dr. Jônatas Manzolli, por meio de pesquisas e produções artísticas conjuntas. Em maio de 2010, realizamos juntos um concerto no *RE-NEW Digital Arts Forum*, realizado em Copenhague, Dinamarca. A participação nesse evento foi especialmente marcante para mim, pois tive a oportunidade de entrar em contato com uma variedade de artistas e projetos voltados à performance com novas tecnologias. Uma das apresentações que mais me impressionaram foi a performance de um bailarino integrada a

²⁴ Site NUMUT: <https://ppgmu.iarte.ufu.br/grupos-de-pesquisa/numut-nucleo-de-musica-e-tecnologia>

recursos de *vídeo mapping*, demonstrando de forma impactante a fusão entre corpo, imagem e tecnologia.

Outro projeto desenvolvido em parceria com o Prof. Dr. Jônatas Manzolli nesse período consistiu em duas apresentações como solista junto à Orquestra Sinfônica da UNICAMP, interpretando obras de sua autoria e da compositora Denise Garcia. As performances envolveram, além da execução instrumental com a orquestra, a interação com elementos visuais e sons eletroacústicos, tanto pré-gravados quanto gerados em tempo real. As apresentações ocorreram em dois momentos: no auditório da Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP, em 19 de novembro de 2010, e no Centro de Convivência Cultural de Campinas, em 29 de outubro de 2011. O projeto foi descrito por Jônatas Manzolli em artigo publicado na revista *Música Hodie*, da Universidade Federal de Goiás (Manzzoli, 2013).

Com a conclusão da minha pesquisa de doutorado e do projeto desenvolvido na UFU, mencionado no item anterior, elaborei e submeti à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) um projeto intitulado *Criações Interativas para Percussão e Eletrônicos*²⁵. A proposta foi aprovada em edital de fomento à pesquisa e desenvolvida entre os anos de 2010 e 2013, em parceria com meu colega de trabalho, o professor e compositor Daniel Barreiro, além de discentes de graduação e pós-graduação.

A pesquisa teve como foco o estudo teórico e a exploração criativa de dispositivos e interfaces eletrônicas no contexto da interação multimodal, um espaço interpretativo que envolve instrumentos musicais, interfaces digitais, sons, luzes, cores, dispositivos eletrônicos e o espaço físico da performance. O objetivo central foi investigar e desenvolver possibilidades técnicas, compostionais e interpretativas em performances para percussão e eletrônicos em tempo real.

A proposta envolveu a realização de quatro estudos e a composição de uma obra musical interativa, a partir de temas como: modulação métrica, improvisação, sistemas interativos, auto-organização, processos probabilísticos, exploração de elementos gestuais, exploração de recursos visuais e espacialização sonora.

Os resultados artísticos e científicos dessa pesquisa foram amplamente divulgados por meio de publicações e apresentações em diversos eventos realizados no Brasil. Entre 2010 e 2013, participei de encontros acadêmicos e artísticos de grande relevância nacional e internacional, entre os quais se destacam:

²⁵ Edital Fapemig 01/2010, Demanda Universal

- **2010:** XX Congresso da ANPPOM; Festival de Percussão 2 de Julho; X SEMPEM – Seminário Nacional de Pesquisa em Música; e EIMAS – Encontro Internacional de Música e Arte Sonora.
- **2011:** XXI Congresso da ANPPOM; e SBCM – Simpósio Brasileiro de Computação Musical.
- **2012:** XXII Congresso da ANPPOM; e 8º Simpósio de Cognição Musical.
- **2013:** XXIII Congresso da ANPPOM; PERFORMA 2013 – Primeiro Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM); e IV Encontro Gaúcho de Percussão.

No âmbito internacional, destaco a participação no *Performa'11*, realizado na Universidade de Aveiro (Portugal), no *Concerto de Música Electroacústica Mista*, na cidade de Tomar, também em Portugal (ambos em 2011), e na apresentação do Duo Paticumpá no *V Festival Internacional de Marimbistas*, realizado em Villahermosa, Tabasco (México), em outubro de 2011.

Foi também nesse período que me credenciei como orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU, onde orientei os seguintes trabalhos de mestrado:

1. Discente: Daniela dos Santos Leite

Título da dissertação: Névoas e Cristais: Recriação Tecnológica e Estudo Performático

Ano de conclusão: 2013

2. Discente: Cecília Maritza da Silva

Título da dissertação: SonorAção – ISVI: Instalação Sonora Visual Interativa

Ano de conclusão: 2015

3. Discente: Katiane Cristine Faria da Cunha

Título da dissertação: Aspectos Rítmicos no Minimalismo: Elaboração de Exercícios a partir do Procedimento de Defasagem e Processos Aditivos

Ano de conclusão: 2015

4. Discente: Sarita Araújo Pereira

Título da dissertação: A Utilização de Tecnologia para Ampliar a Experiência Sonora/Vibratória de Surdos

Ano de conclusão: 2016

1.5.3 Percussão e Eletrônicos em Tempo Real: Composição e Performance (2014-2020) – (FAPEMIG e CNPq)

Em 2015, o Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UFU foi desmembrado em três programas independentes: Artes Visuais, Artes Cênicas e Música. Com essa reestruturação, passei a integrar, em fevereiro daquele ano, o colegiado do recém-criado Programa de Pós-Graduação em Música da UFU, assumindo também a vice-coordenação, tendo como coordenador o Prof. Dr. Daniel Barreiro. Permaneci nessas funções até maio de 2016, quando assumi a Direção do Instituto de Artes, cargo que representou o maior desafio administrativo da minha trajetória até então.

À época, o Instituto de Artes era composto por quatro cursos de graduação (Música, Teatro, Dança e Artes Visuais), três programas de pós-graduação (Música, Artes Visuais e Artes Cênicas) e um Museu de Arte. No período em que estive à frente da direção (de maio de 2016 a abril de 2020), enfrentei uma intensa rotina de trabalho, participando de reuniões do Conselho Universitário e do Conselho Diretor, além de atuar em diversas comissões e na elaboração de pareceres para esses órgãos colegiados.

No âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música, atuei como orientador em dez dissertações de mestrado:

1. Discente: Thiago de Souza Ferreira

Título da dissertação: Exploração Timbrica na bateria em improvisações livres

Ano de conclusão: 2017

2. Discente: Daniel Dias de Lima

Título da dissertação: Três obras para timpanos solo: um estudo interpretativo

Ano de conclusão: 2018

3. Discente: Ítala Natali Nantes Ferreira do Carmo

Título da dissertação: Ritmos brasileiros utilizados em composições para drumline

Ano de conclusão: 2020

4. Discente: Felipe Diego de Moraes

Título da dissertação: O samba na bateria brasileira: análise dos modos de execução do baterista Milton Banana em seu conjunto de música instrumental

Ano de conclusão: 2020

5. Discente: Renato Rodrigues Schiavetti

Título da dissertação: Aspectos técnicos e interpretativos sobre a utilização de instrumentos de percussão acoplados ao setup da bateria: aplicação em composições com o estudo da polirritmia e de elementos da música brasileira

Ano de conclusão: 2020

6. Discente: César de Almeida Braga

Título da dissertação: Processos Rítmicos do Século XX no Piano Popular: Timelines, Defasagem Rítmica & Live Looping
Ano de conclusão: 2022

7. Discente: Vitor Lyra Biagioni

Título da dissertação: Composição de obras para pandeiro brasileiro solo no contexto da música de concerto

Ano de conclusão: 2022

8. Discente: Mariana Aparecida Mendes

Título da dissertação: Videoperformance musical: uma proposta de conceituação a partir de produção autoral

Ano de conclusão: 2023

9. Discente: Rubens Rogério Scottá Júnior

Título da dissertação: Composição e performance de obras para percussão múltipla e sons em mídia fixa

Ano de conclusão: 2024

10. Discente: Gustavo de Oliveira Lavandeira

Título da dissertação: A reprodução dos sons eletrônicos em sets de bateria acústica: um estudo dos processos e caminhos para uma emulação eletrônica

Ano de conclusão: 2025

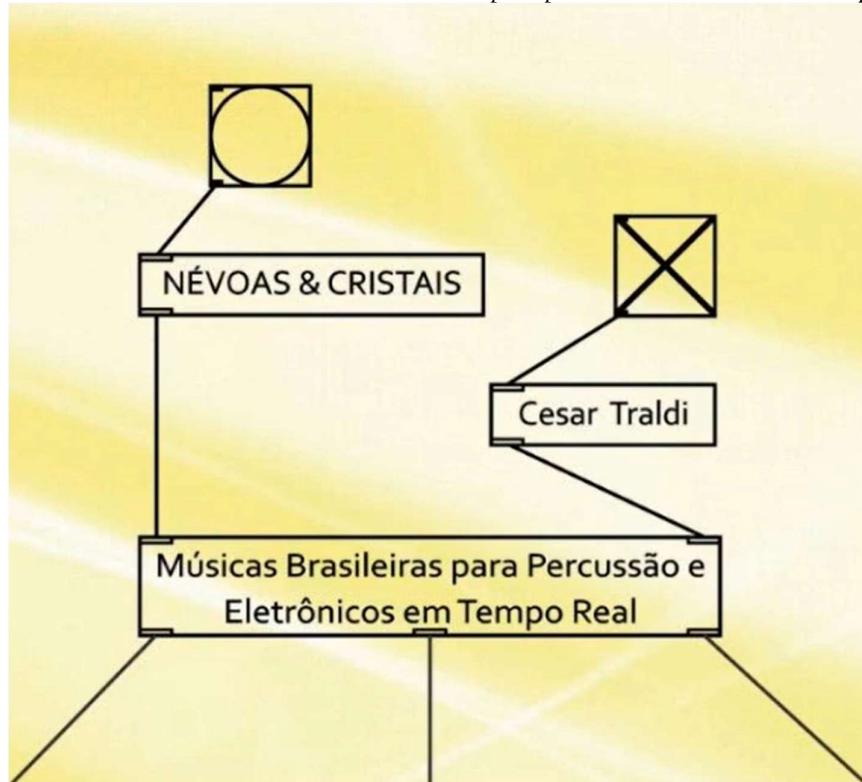
Com a conclusão da pesquisa *Criações Interativas para Percussão e Eletrônicos*, desenvolvida entre 2010 e 2013 e mencionada no item anterior, elaborei e submeti uma proposta ao Programa Municipal de Incentivo à Cultura – PMIC, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Uberlândia. O objetivo foi obter financiamento para a realização de um projeto de extensão voltado à gravação em CD das composições produzidas no âmbito do projeto recém-finalizado. A proposta foi aprovada e, ao longo de 2014, realizei a gravação do CD *Névoas & Cristais: músicas brasileiras para percussão e eletrônicos em tempo real*. Como contrapartida social, foram promovidos concertos didáticos em escolas públicas de Uberlândia.

O CD *Névoas & Cristais: músicas brasileiras para percussão e eletrônicos em tempo real* é composto por sete obras que exploram diferentes abordagens da relação entre instrumentos de percussão e tecnologias interativas. O repertório inclui:

- **Névoas & Cristais** (1995), de Jônatas Manzolli – Obra cuja parte tecnológica foi reconstruída no contexto da primeira dissertação de mestrado que orientei na UFU (conforme mencionado anteriormente), e que dá título ao CD:
<https://youtu.be/xngDzm1c9DM?si=pCADpLVi0BmSv0eQ>

- Altar ou A Resposta dos Deuses (2010), de Celso Cintra: <https://youtu.be/Qsme9zBJRH4?si=pbeuXt6fXQ5jH2oR>
- Ciscos sobre uma viagem imaginária - Paisagem III "A cidade" (2014) , de Danilo Aguiar: <https://youtu.be/8oWoUEkF0Ng?si=UHVvm5ju4CZwP9OC>
- Iluminura (2010), de Carlos Menezes Júnior: https://youtu.be/z-zv_sAv3wU?si=nqMDXiV4_nyTdMUP
- Natural Tech (2010), de Daniel Barreiro: <https://youtu.be/RdjFdmhGDyE?si=qKaUgxX6WDorKzWl>
- Granada (2010), de Cesar Traldi: <https://youtu.be/V4ytt6WMV9U?si=haSAhk-kcM8wvLYc>
- Namíbia (2011), de Cesar Traldi: https://youtu.be/bEzaSimVl94?si=y-OPCIgokPmOWK_H

Figura 05: CD Névoas & Cristais: *músicas brasileiras para percussão e eletrônicos em tempo real*.



Fonte: o autor.

O registro das composições em CD marcou a finalização do projeto anteriormente mencionado e, simultaneamente, deu início a uma nova etapa de minha trajetória acadêmica com o projeto de pesquisa intitulado *Percussão e Eletrônicos em Tempo Real: Composição e Performance*, desenvolvido entre 2014 e 2020, com financiamento da FAPEMIG e do

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)²⁶. Esta nova investigação deu continuidade à pesquisa *Criações Interativas para Percussão e Eletrônicos*, aprofundando o estudo teórico e promovendo a criação de uma nova série de composições que exploram, de forma criativa, o uso de dispositivos e interfaces eletrônicas no contexto da interação multimodal. O projeto foi novamente desenvolvido em parceria com o professor e compositor Daniel Barreiro, contando também com a participação ativa de discentes dos cursos de graduação e pós-graduação.

A divulgação dos resultados artísticos e científicos desta pesquisa ocorreu de forma consistente por meio de publicações especializadas e apresentações em importantes eventos no cenário nacional. Entre 2014 e 2020, estive presente em diversos encontros acadêmicos e artísticos de destaque, entre os quais se sobressaem:

- **2014:** XXIV Congresso da ANPPOM; Semana da Música 2014 da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte; e II Encontro da Revista Acadêmica Art Research Journal: Políticas e Consolidação do Periódico.
- **2015:** VI Festival de Percussão 2 de Julho; Seminário de Metais e Percussão do Amazonas; 2 Encontro Percussivo UFPE.
- **2016:** XXVI Congresso da ANPPOM.
- **2017:** Segunda Semana Percussiva da UFRN; 1^a Jornada de bateristas e percussionistas do Triângulo Mineiro e 2^a Jornada de bateristas e percussionistas do Triângulo Mineiro.
- **2018:** VI Temporal -Edição Goyaz; Camarão BRASS & PERCUSSION - I Festival de Metais e Percussão da UFRN; e XXVIII Congresso da ANPPOM.
- **2019:** PERFORMANCE'S'19 - VII Congresso Internacional da ABRAPEM; II Congresso Brasileiro de Percussão; I ENCOMUM - Encontro de Música Contemporânea de Natal; e 1º Colóquio Internacional sobre Pesquisa em Percussão - Perspectiva e desafios na relação Brasil-Portugal.
- **2020:** PERFORMANCE'S'20 - VIII Congresso Internacional da ABRAPEM.

Uma das produções de maior destaque desse projeto foi a obra *Rastros #1* (2018)²⁷, composta em parceria com Daniel Barreiro. A obra foi selecionada e apresentada na XXIII

²⁶ Edital Fapemig 17/2013, Programa Primeiros Projetos

²⁷ Videopartitura de *Rastros #1* (2018): <https://www.youtube.com/watch?v=poAhNV-uJqg>

Bienal de Música Brasileira Contemporânea²⁸, realizada na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, em 13 de novembro de 2019.

Os resultados artísticos da pesquisa também foram difundidos por meio de um projeto de extensão realizado em 2019, com financiamento de um edital de apoio à cultura da Pró-Reitoria de Extensão (PROEX). Intitulado *Concerto do Grupo UDI Cello Ensemble com obras de Barreiro e Traldi*, o projeto promoveu apresentações em quatro cidades do Triângulo Mineiro: Ituiutaba, Uberaba, Patos de Minas e Uberlândia.

Como indica o título, o projeto contou com a participação do Grupo UDI Cello Ensemble, orquestra de violoncelos da região, então dirigida pelo professor Kayami Satomi, docente de violoncelo da UFU. O grupo apresentou-se com a participação dos solistas: Cesar Traldi e Miguel Faria (percussão), Geisa Felipe (flauta) e Thiago Wolf (violoncelo).

As apresentações foram realizadas nas seguintes datas: Uberlândia, em 4 de setembro; Ituiutaba, em 5 de setembro; Uberaba, em 10 de outubro; e Patos de Minas, em 11 de outubro, todas no ano de 2019.

1.5.4 Composição e Performance Musical com Novas Tecnologias (2021-2025) – (FAPEMIG)

Em 2019, assumi o cargo de secretário da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM) durante a gestão da presidente Profa. Dra. Sônia Ray, função que exercei até 2022. Nesse ano, fui eleito presidente da entidade, permanecendo no cargo até 2024. Nesse período, organizei duas edições do PERFORMUS - Congresso da ABRAPEM - realizadas na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em 2023, e na Universidade de São Paulo (USP), em 2024. Paralelamente, fui membro do colegiado do PPGMU-UFU de junho de 2021 a janeiro de 2024.

Credenciei-me no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Aveiro (UA), em Aveiro, Portugal, onde, desde então, tenho atuado como coorientador da pesquisa de doutorado do discente Hélvio Monteiro Mendes, intitulada *O repertório do século XXI para xilofone solo sem acompanhamento: proposta de performance*.

Em decorrência dessa pesquisa, estive em Aveiro, em 2024, para a realização de duas atividades:

²⁸ Apresentação da obra *Rastros #1* (2018), interpretada por Cesar Traldi durante a XXIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea: <https://youtu.be/rvxEl-cRKS0?t=852>

1. **Palestra-concerto**, realizada em 1º de julho no Auditório do Departamento de Comunicação e Arte (DeCA) da Universidade de Aveiro, na qual apresentei obras e compartilhei resultados parciais da minha pesquisa *Composição e Performance Musical com Novas Tecnologias*.
2. **Concerto multimodal** intitulado *XilogravuraSonoras*, realizado em 5 de julho no Teatro Gretua, também vinculado à Universidade de Aveiro, em parceria com Hélvio Mendes e Jônatas Manzolli. Nesse evento, foram interpretadas obras relacionadas ao doutorado do discente Hélvio Mendes, por mim coorientado.

A pesquisa *Composição e Performance Musical com Novas Tecnologias* teve início em 2021, novamente com financiamento da FAPEMIG²⁹, e deu continuidade aos projetos anteriores - *Criações Interativas para Percussão e Eletrônicos* (2010-2013) e *Percussão e Eletrônicos em Tempo Real: Composição e Performance* (2014-2020). Seu objetivo foi expandir e aprofundar as investigações já realizadas por meio de:

1. estudo e criação de obras eletroacústicas mistas para diferentes instrumentos, e não apenas percussão (foco dos projetos anteriores);
2. implementação de processos de controle da espacialidade sonora em composições eletroacústicas acusmáticas, utilizando áudio binaural e sistemas multicanais (como 4 canais, 8 canais ou 5.1);
3. desenvolvimento de um *setup* — incluindo adaptação de sensores e programação de *patches* — capaz de transformar diferentes instrumentos e até objetos cotidianos em hiperinstrumentos;
4. criação e aplicação dos resultados em vídeos-música.

A pesquisa foi realizada novamente em parceria com o prof. Dr. Daniel Barreiro e com a participação de alunos de graduação e pós-graduação. Seus resultados materializaram-se em composições musicais, artigos submetidos a periódicos e congressos, apresentações artísticas e participação em eventos científicos e artísticos.

Entre 2021 e 2025, os resultados dessa pesquisa foram apresentados em encontros acadêmicos e artísticos, entre os quais destaco:

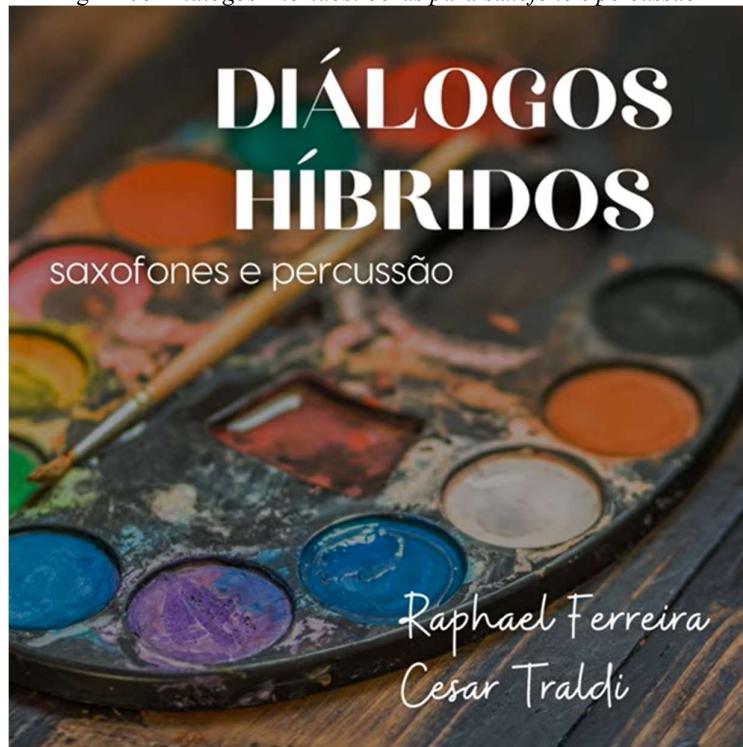
- **2021:** I Seminário Interinstitucional de Performance e Educação Musical do PPGMUS UFRN; e PERFORMUS'21 - IX Congresso Internacional da ABRAPEM.

²⁹ Edital Fapemig 001/2022, Demanda Universal

- **2022:** PERFORMUS'22 - X Congresso Internacional da ABRAPEM; e III Congresso Brasileiro de Percussão.
- **2023:** PERFORMUS'23 - XXV Bienal de Música Brasileira Contemporânea; XI Congresso Internacional da ABRAPEM; e 38.º Festival Internacional de Inverno da UFSM.
- **2024:** IV Congresso Brasileiro de Percussão; PERFORMUS'24 - XII Congresso Internacional da ABRAPEM.
- **2025:** PERFORMUS'25 - XIII Congresso Internacional da ABRAPEM; .SBCM 25 – Simpósio Brasileiro de Computação Musical; e o X SIMA – 10.º Simpósio Internacional de Música na Amazônia.

Em 2021, em plena pandemia, desenvolvi, em parceria com o professor de saxofone da UFU, Prof. Dr. Raphael Ferreira da Silva, o projeto de extensão *Diálogos Híbridos: obras para saxofone e percussão*³⁰. O trabalho resultou na produção de um álbum fonográfico com obras autorais para saxofone e percussão, compostas e interpretadas por nós dois.

Figura 06: *Diálogos Híbridos: obras para saxofone e percussão*.



Fonte: o autor.

³⁰ Diálogos Híbridos - obras para saxofone e percussão: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_1-lzCAwzLD0ZJ07zQwJs2A-f5Hr1ZSo2k

O processo envolveu as seguintes etapas: 1) composição; 2) arranjo; 3) preparação da performance; 4) gravação; 5) mixagem; 6) masterização; 7) publicação em plataformas digitais como Spotify, Deezer, Apple Music, YouTube Music e similares; 8) divulgação; 9) disponibilização das partituras em link no site do IARTE; 10) realização de um workshop de lançamento voltado aos alunos dos Conservatórios Estaduais de Uberlândia, Ituiutaba, Uberaba e Araguari.

Em 2022, publiquei dois capítulos de livros pela Editora Musa Ltda., que considero particularmente relevantes para esta tese por tratarem diretamente de temas relacionados ao seu escopo:

- **Explorando aspectos visuais da performance no processo composicional** (Traldi, 2022): texto no qual apresento uma discussão sobre algumas de minhas composições que exploram elementos visuais, incluindo obras da série *Reflexos*;
- **Percussão e novas tecnologias** (Traldi, 2022b): texto em que realizo uma retrospectiva e reflexão sobre os temas abordados em minhas pesquisas, desde o início do mestrado, de 2005 até 2022, ano de sua redação.

O período tratado neste item compreende a criação, estreia e apresentações das obras da série *Reflexos*, tema central desta tese. No entanto, tais obras não foram detalhadas aqui, pois serão abordadas no próximo capítulo. Registro apenas a seleção e a performance da obra *Reflexos #2* na XXV Bienal de Música Brasileira Contemporânea (2023), uma das produções mais significativas da pesquisa apresentada neste capítulo.

1.6 Considerações sobre a autorreflexão

A autorreflexão apresentada neste capítulo teve como objetivos:

1. Descrever minha formação profissional e destacar algumas experiências que influenciaram minha trajetória artística e científica, culminando na criação da série *Reflexos*, tema central desta tese. Muitas dessas influências só se tornaram plenamente conscientes para mim agora, ao rememorar e refletir sobre elas.
2. Apresentar algumas das minhas principais atividades nas áreas de pesquisa, ensino, extensão e gestão universitária, reconhecendo-as como essenciais para a carreira de um professor universitário. Ao longo de 17 anos como docente da UFU, procurei atuar de forma equilibrada nessas quatro dimensões: mantendo pesquisas em andamento, frequentemente com financiamento externo; lecionando na graduação e na pós-graduação, com a participação de discentes em projetos de pesquisa e extensão; desenvolvendo ações de extensão articuladas às

minhas atividades de ensino e pesquisa; e exercendo, de forma contínua, cargos e funções de gestão universitária, bem como de representação em associação científica (ABRAPEM).

3. Evidenciar que, apesar da diversidade de experiências e atividades, a pesquisa e a produção na área de música e tecnologia, associadas a elementos visuais, sempre estiveram presentes ao longo de minha carreira. Nesse sentido, o hibridismo e a variedade das minhas atuações como compositor, intérprete, pesquisador e professor mostram-se coerentes e justificáveis.

No próximo capítulo apresentarei e contextualizarei o termo Música Eletroacústica Mista Cênica por mim adotado para definir a série de composições *Reflexos*. Essas obras serão discutidas à luz de seus aspectos compostoriais e interpretativos.

CAPÍTULO 02: Música Eletroacústica Mista Cênica e a Série *Reflexos*, aspectos composicionais e interpretativos

2.1 Música Eletroacústica Mista Cênica

A música, em sua essência, é uma arte dinâmica e multifacetada, refletindo as transformações culturais, sociais e tecnológicas de nosso tempo. (Guerra, 2023, p. 01)

Adoto o termo Música Eletroacústica Mista Cênica para designar minha série de composições *Reflexos*. Esse conceito evidencia a confluência de duas práticas compostionais consolidadas ao longo do século XX: a Música Eletroacústica Mista, caracterizada pela interação entre instrumentos acústicos e meios eletrônicos, e a Música Cênica, que expande o campo expressivo da performance ao incorporar gestos, ações e elementos visuais. A articulação desses dois universos em um mesmo contexto estético constitui a base conceitual da série *Reflexos*.

2.1.1 Música Eletroacústica Mista

O surgimento da *Música Concreta*, na França, e da *Música Eletrônica*, na Alemanha, por volta da década de 1950, é amplamente documentado em pesquisas e obras de referência sobre a história da música. Esse tema, inclusive, foi objeto do primeiro capítulo da minha dissertação de mestrado (Traldi, 2007), motivo pelo qual não considero necessário retomá-lo em profundidade nesta tese.

Essas duas vertentes estéticas, embora inicialmente distintas em seus procedimentos e concepções, acabaram por convergir, dando origem ao que se convencionou chamar de Música Eletroacústica. De maneira geral, esse campo pode ser dividido em duas modalidades principais: a Música Eletroacústica Acusmática, concebida exclusivamente para reprodução em sistemas de amplificação estéreo ou multicanal, e a Música Eletroacústica Mista, que articula sons eletrônicos e electroacústicos com instrumentos acústicos em performance ao vivo.

... a intervenção de instrumentos eletrônicos e computadores efetuando transformações espetrais ao vivo (*live-electronics* ou eletrônica em tempo real) ou por sua conjunção com sons electroacústicos pré-elaborados em estúdio e difundidos por alto-falantes (em tempo diferido). É o que chamamos de música eletroacústica mista, em que interação entre escritura instrumental e elaboração espectral eletrônica tem lugar. (Menezes, 2006, p. 352)

Como aponta Menezes (2006), a Música Eletroacústica Mista pode ser subdividida em duas categorias principais:

- **Música Eletroacústica Mista com eletrônica em tempo real (*live electronics*):** nesse caso, sons acústicos instrumentais interagem com processamentos eletrônicos realizados durante a própria performance. Os resultados sonoros não estão totalmente fixados de antemão, mas emergem da ação simultânea entre intérpretes e sistemas tecnológicos. O computador, ou outro dispositivo de processamento, atua como um agente ativo, reagindo e transformando em tempo real os materiais sonoros produzidos pelos músicos. Como observa Barreiro (2009):

“Em obras para instrumentos e *live electronics* (eletrônica em tempo real), a interação entre sons instrumentais e eletroacústicos pode ocorrer de forma a estabelecer simplesmente uma sincronia entre os eventos sonoros produzidos pelos instrumentos e pelos dispositivos eletroacústicos, ou então articular formas de relação mais complexas. (Barreiro, 2009, p. 544)

- **Música Eletroacústica Mista com suporte fixo:** caracteriza-se pelo diálogo entre sons acústicos instrumentais e uma parte eletroacústica previamente produzida e fixada em um suporte de reprodução (geralmente um arquivo de áudio estéreo ou multicanal, tradicionalmente denominado *tape*³¹). Nesse modelo, a parte eletroacústica permanece invariável, sendo reproduzida de maneira idêntica em diferentes execuções, cabendo ao intérprete ajustar sua performance à estabilidade do material eletrônico.

A série *Reflexos* foi inicialmente concebida como um conjunto de obras eletroacústicas mistas com suporte fixo, nas quais os gestos do intérprete teriam a função de ampliar, para o público, a conexão entre a performance instrumental e os sons eletroacústicos. Com o desenvolvimento da série, entretanto, a dimensão gestual passou a assumir igual, e em certos momentos até maior, relevância em relação aos aspectos sonoros. Essa mudança de perspectiva aproxima a proposta de outra vertente artística surgida durante o século XX: a Música Cênica, que será abordada no próximo item.

³¹ O termo *tape* tem origem no uso das fitas magnéticas (*magnetic tape*), a partir da década de 1950, que se tornaram o suporte tecnológico padrão para gravação, edição e reprodução sonora nos estúdios. Mesmo após o surgimento de outros meios de armazenamento e reprodução, a palavra *tape* permaneceu em uso tanto na prática musical quanto na literatura acadêmica, consolidando-se como designação convencional para a parte eletroacústica fixa de uma obra. Neste trabalho, o termo será empregado nesse sentido histórico e conceitual.

2.1.2 Música Cênica

Em sua pesquisa de mestrado, a percussionista Nath Calan descreve que “a música cênica, ou teatro instrumental, é uma interessante maneira de aliar duas grandes artes, a música e o teatro, de modo que o resultado dessa articulação produza uma outra natureza artística, distinta da ópera, do musical ou do teatro convencional dotado de música” (Martins, 2015, p. 115). Por sua vez, Pickler (2015), em sua dissertação de mestrado, ao propor uma definição para o conceito, argumenta que:

Atualmente, uma das principais dificuldades encontradas ao construir uma possível definição para o termo advém do fato de existirem, para o mesmo “fenômeno”, variadas nomenclaturas. O Teatro Instrumental também tem sido chamado de teatro musical (Serale, 2011), ação musical (Salzman e Desi, 2008), música-teatro (Mendes, 2008), música instrumental teatral (Rocha, 2011) e, mais frequentemente, música cênica. A despeito das inúmeras variações quanto às ferramentas utilizadas e do posicionamento estético de cada compositor que tenha se dedicado à obras que possam ser assim classificadas, é possível afirmar que tais denominações se referem a um fazer artístico semelhante, ao menos no que se refere às suas origens e à presença de seus elementos básicos: música (som, fenômeno acústico) e teatro (movimento e gesto, fenômeno visual). (Pickler, 2015, p. 17).

No que diz respeito ao caráter híbrido da Música Cênica, que combina elementos musicais e teatrais, Magre (2006) a classifica como pertencente ao domínio musical:

A Música Teatro é um gênero limítrofe que transita entre os campos da música e do teatro, frequentemente ainda incorporando elementos de outras expressões artísticas. Embora seja um gênero multifacetado e, portanto, difícil de categorizar, é considerado pertencente ao campo musical por ter sido desenvolvido por músicos e por, normalmente, ser concebido e estruturado a partir de técnicas compostoriais musicais. (Magre, 2016, p. 912)

Entre as expressões teatrais presentes na Música Cênica, os gestos são os mais amplamente utilizados na série *Reflexos*. Segundo Morris (1978), “...um gesto é um movimento que envia um sinal a um observador. Para tornar-se gesto, um ato deve ser visto e comunicar uma informação”. (Morris, 1978, p. 24)

O estudo do gesto também foi tema da minha pesquisa de mestrado, já mencionada anteriormente (Traldi, 2007). Naquele período, porém, o enfoque estava em sua aplicação na comunicação com dispositivos eletrônicos por meio de interfaces tecnológicas, no contexto da Música Eletroacústica Mista com eletrônica em tempo real.

Como mencionado no primeiro capítulo desta tese, em 2005 tive a oportunidade de conhecer o professor Frank Kumor, docente de percussão da Kutztown University (EUA), que

me presenteou com sua tese de doutorado (Kumor, 2002), dedicada ao estudo do gesto na performance do repertório percussivo. Apesar de existirem outras categorizações e definições, as apresentadas por Kumor constituíram a principal referência naquele momento e continuam sendo utilizadas por mim até hoje.

De acordo com Frank Kumor (2002), o movimento corporal acompanhado de significado é denominado *Gesto Interpretativo*. Dentre suas categorias, o *Gesto Interpretativo Incidental* refere-se aos movimentos naturais e inevitáveis do corpo do intérprete (especialmente da cabeça e dos braços) durante a execução instrumental. Já o *Gesto Interpretativo Cênico* consiste em movimentos físicos com significado próprio, eventualmente dramático, planejados pelo compositor. Trata-se de um movimento específico e intencional, que se integra de forma deliberada à performance como elemento expressivo.

Miranda e Alves (2023) investigam “o gesto como ferramenta composicional” destacando compositores que o utilizam no âmbito musical (como gesto figurado) ou como “componente cênico do gesto em obras pertencentes à vertente música-teatro, oriunda da década de 50 do séc. passado”. Segundo os autores, “ainda é possível notar compositores que utilizam o gesto de maneira mista, sendo categorizada, [por eles] como gesto cênico-musical” (Miranda; Alves, 2023, p.03). A partir disso, eles definem três categorias gestuais:

(1) o gesto musical, onde elementos musicais como altura, timbre, dinâmica e articulação proporcionam características geradoras de um gesto a ser interpretado por performers e ouvintes, (2) o gesto cênico, categoria interdisciplinar advinda do teatro que compõe a performance sem se utilizar de componentes tradicionais da música de concerto, e, por fim, (3) o gesto cênico-musical, aquele que une ambas as esferas, onde ambos os elementos, cênicos e musicais, interagem em prol do significado portado pelo gesto. (Miranda; Alves, 2023, p. 07)

É justamente esse gesto misto, que combina aspectos performativos musicais e cênicos, que constitui o elemento central na criação da série *Reflexos* e da Música Eletroacústica Mista Cênica.

2.1.3 Música Eletroacústica Mista Cênica

Como mencionado anteriormente, o termo Música Eletroacústica Mista Cênica é aquele que utilizei para designar minha série de composições *Reflexos*. Ele descreve a integração, em um mesmo contexto, de elementos da Música Eletroacústica Mista e da Música Cênica. Nesse trabalho, busco, por meio de gestos cênico-musicais sincronizados com os sons eletroacústicos

do *tape*, estabelecer uma relação de causa e efeito. Dessa forma, cria-se para o público a percepção de uma nova experiência sonora, em que a Música Eletroacústica Mista é reinterpretada e ampliada através da dimensão visual e expressiva dos gestos cênico-musicais.

Magre (2016) argumenta que “*embora [Música Cênica] não seja um gênero homogêneo, haja vista a infinidade de poéticas inseridas na denominação*” (Magre, 2016, p. 2013), é possível indicar cinco características constituintes desse tipo de obra que foram elencadas por Matthias Rebstock (2012):

- 1- Organização de materiais musicais e cênicos a partir de técnicas composicionais musicais;
- 2- Equidade entre todos os elementos constituintes da peça, de modo que todas as mídias envolvidas tenham igual importância. Isso não significa dizer que música e cena terão o mesmo destaque constantemente, mas sim que, em princípio, nenhum elemento deve dominar de modo a reduzir os outros a meras ilustrações ou reforços deste;
- 3- Muitas vezes as estratégias compostionais não são percebidas na performance, mas são importantes na medida que, sem elas, a obra não chegaria àquele resultado. Nesse sentido, para uma melhor compreensão de uma obra de Música Teatro, é necessário que o processo de criação também seja observado;
- 4- Diferenciar o processo de criação da Música Teatro do teatro convencional. Enquanto que no teatro convencional o trabalho de criação musical normalmente é separado da criação cênica, na Música Teatro esses elementos são criados e operados juntos. Além disso, há uma maior liberdade para o performer contribuir com a composição;
- 5- Obras dessa natureza normalmente se concretizam apenas na performance, de modo que a partitura não é capaz de registrar e representar toda a obra, mas apenas serve como um roteiro, constituindo o meio necessário para facilitar a performance. (Magre, 2016, p. 2013)

Todas essas características estão presentes na série *Reflexos*, evidenciando sua conexão direta com a Música Cênica, ao mesmo tempo em que se tratam de obras para instrumentos acústicos executados em tempo real em interação com sons eletroacústicos, estabelecendo, assim, uma ligação inequívoca com as práticas da Música Eletroacústica Mista.

Diante dessa convergência, torna-se limitado e insuficiente categorizar a série *Reflexos* exclusivamente como pertencente a um ou outro campo. Trata-se, na verdade, de um híbrido artístico, que integra tanto os elementos cênico-musicais quanto os recursos eletroacústicos. Para descrever essa fusão específica, utilizei o termo Música Eletroacústica Mista Cênica, que reflete a natureza dual da série e sua proposta de criar experiências estéticas em que gesto, som (acústico e eletroacústico) e espaço performativo interagem de maneira orgânica e significativa para o público.

2.2 A Série *Reflexos*

Lembro que, quando tive meu primeiro contato com a Música Eletroacústica Mista durante a graduação na UNICAMP (conforme já mencionado no Capítulo 01) minha reação inicial foi de estranhamento. Eu e alguns colegas brincávamos dizendo: “lá vêm os ETs!”, fazendo uma alusão aos sons característicos dos filmes de ficção científica.

Com o passar do tempo, especialmente por meio das experiências práticas de performance desse repertório, fui compreendendo melhor a estética envolvida e passei a apreciar esses sons de uma forma diferente.

Durante o doutorado, fiz uma disciplina com o Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco, mais conhecido como Ney Carrasco, sobre trilhas sonoras. Para o trabalho avaliativo da disciplina, escolhi pesquisar a utilização da Música Eletroacústica no cinema. Como eu suspeitava, os primeiros filmes a incorporar Música Eletroacústica em suas trilhas sonoras foram justamente os de ficção científica, especialmente aqueles que retratam invasões alienígenas.

A partir dessa constatação, surgiu uma questão importante: por que o público leigo não estranha a sonoridade da Música Eletroacústica quando ela é utilizada na trilha sonora de um filme, mas demonstra estranhamento diante de sons semelhantes no contexto de uma performance musical ao vivo?

Minha hipótese para essa diferença é que, ao serem associados a imagens e informações visuais, esses sons ganham um contexto que torna seu significado mais acessível e comprehensível para o público.

Nesse sentido, tenho buscado associar de forma mais evidente as sonoridades eletroacústicas das minhas composições de Música Eletroacústica Mista aos elementos sonoros e visuais da performance instrumental no palco. Esse diálogo é construído, principalmente, por meio da utilização de sons gravados do próprio instrumento como material para a parte eletroacústica.

Alguns exemplos do meu trabalho:

- *Ressonâncias #2* (2020): estabelece uma conexão sonora direta entre o triângulo acústico e os sons do *tape*, criando uma fusão enigmática para o público, que muitas vezes não consegue identificar se os sons ouvidos são produzidos acusticamente ou eletronicamente: <https://youtu.be/vXBjXayZa6w?si=HOOtqJx72hefOa8U>

- *Ressonâncias #7* (2021): explora gestos amplos e naturais na execução da marimba para criar conexões visuais entre a performance e a sonoridade do *tape* (como saltos longos, *glissandi*, entre outros): <https://youtu.be/i2Pt4A0U1jc?si=9-rQ3zO5QLp3-uKX>

É importante enfatizar que essa é uma escolha estética pessoal, e não uma crítica ou contraponto ao trabalho de outros compositores. Nem todas as minhas obras procuram estabelecer essa conexão entre a sonoridade eletroacústica e elementos de performance ao vivo; trata-se de uma linha composicional que, por afinidade artística, tem despertado meu interesse e que venho explorando de forma mais intensa no momento presente. Nesse mesmo percurso, e inspirado pelo trabalho da pianista Mariana Mendes (tema do próximo item), surgiu a ideia da composição *Reflexos #1*, marco inicial da estética que posteriormente passei a denominar Música Eletroacústica Mista Cênica.

2.2.1 *Reflexos #1 – para Piano, Gestos e Tape* (2020)

Em dezembro de 2020, fui convidado pela então estudante da área de piano do curso de música da UFU, Mariana Mendes, e pela sua orientadora, Profa. Dra. Flavia Botelho, para integrar a banca de defesa do trabalho de conclusão de curso intitulado "Játékok I: o gesto na exploração de uma obra didática do século XX" (Mendes, 2020). A pesquisa abordava o repertório didático escrito pelo compositor húngaro György Kurtág, que explorava elementos gestuais diretamente relacionados ou não à performance no piano.

A leitura do trabalho, assim como a discussão ocorrida no dia da defesa, levaram-me a refletir sobre a exploração gestual na música. O mesmo incômodo que eu sentia diante da ausência de uma conexão mais evidente entre a performance instrumental e os sons eletroacústicos na Música Eletroacústica Mista, agora surgia em relação à falta de uma articulação sonora entre os gestos explorados nesse repertório e os sons instrumentais. Assim, dessa reflexão nasceu a ideia de empregar esses gestos como elemento de ligação com os sons da parte eletroacústica, no contexto da Música Eletroacústica Mista.

Motivado a explorar essa conexão entre gestos e sons eletroacústicos e estimulado pelo trabalho da pianista Mariana Mendes, dediquei-me à composição de uma obra que descrevi como sendo para piano, gestos e *tape*. Finalizada em dezembro de 2020, a peça foi dedicada à própria Mariana. O título *Reflexos* nasceu da ideia de que, ao executar gestos no ar, a intérprete estaria, metaoricamente, tocando o reflexo de um instrumento real.

Durante esse período, estávamos em meio à pandemia e reclusos em nossas casas. Dessa forma, a estreia da obra ocorreu em 25 de setembro de 2021, por meio de uma gravação

em vídeo, inserida na programação do PERFORMUS'21 — IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM), realizado no formato online naquele ano.

O vídeo³² teve como intérprete ao piano Mariana Mendes, com gravação e edição de áudio realizadas por mim, e captação e edição de vídeo feitas por Yuji Kodato. Mais do que um simples registro da obra, o vídeo configura-se como um resultado artístico em si, ao integrar edições e efeitos visuais que seriam impossíveis de executar numa performance ao vivo. Trata-se de uma videoperformance musical, tema que posteriormente se tornou objeto da pesquisa de mestrado de Mariana Mendes, sob minha orientação, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFU. (Mendes, 2023). Este vídeo também foi inscrito e selecionado para exibição na 4ª Mostra de Cinema - Casa Aberta, realizada em 24 de novembro de 2021, evidenciando seu caráter híbrido.

Figura 07: Videoperformance de *Reflexos #1*.



Fonte: Capturas de tela do vídeo, realizadas e editadas pelo autor.

A primeira apresentação ao vivo de *Reflexos #1*³³ foi realizada pela própria Mariana Mendes, como parte do projeto *In Cantus*, no Cineteatro Nininha Rocha, em Uberlândia, no

³² Videoperformance musical de *Reflexos #1*: https://youtu.be/FRVIm_RKUNY?si=7VkJq2KCWFuNqaSh

³³ Performance de *Reflexos #1* por Mariana Mendes, no In Cantus, Cineteatro Nininha Rocha, Uberlândia (08/06/2022): <https://youtu.be/dH-iy6Fzk1w?t=3706>

dia 8 de junho de 2022. Posteriormente, ocorreram apresentações em Uberaba (08/09/2022) e Ituiutaba (28/09/2022).

Diferentes intérpretes já realizaram performances da obra, o que evidencia distintas interpretações, sobretudo nos aspectos visuais, que, embora indicados na partitura, permitem ampla liberdade criativa. Entre essas apresentações destacam-se:

- A Videoperformance musical realizada por Mariana Mendes:
https://youtu.be/FRVIm_RKUNY?si=7VkTq2KCWFuNqaSh
- Performance ao vivo da pianista Mariana Mendes, no In Cantus, Cineteatro Nininha Rocha, Uberlândia em 08/06/2022: <https://youtu.be/dH-iy6Fzk1w?t=3706>
- Apresentação em vídeo pelo pianista César Braga, integrada à programação do Festival EntreArtes Digital 2021 – UFU, realizado online: https://youtu.be/jh-4ytn3gSI?si=zZGDD_VqBWiA-t8L
- Performance ao vivo da pianista Lorraine Oliveira, durante o recital de conclusão de curso intitulado "Som e ruído ao piano", realizado em 02/12/2022, no Teatro Maria de Lourdes Sekeff, Instituto de Artes da Unesp, São Paulo:
https://youtu.be/P6ftAciwRas?si=5qvbslAj_uvGakks
- Performance ao vivo do pianista César Braga, no Teatro Municipal de Patos de Minas, em 27 de junho de 2025: <https://youtu.be/twZV2n3aHPY?t=4>

2.2.2 *Reflexos #2 – para 6 Congas (1 Real e 5 Virtuais), Gestos e Tape (2021)*

A maior parte das minhas composições é destinada a instrumentos de percussão, elaboradas, em geral, no âmbito dos projetos de pesquisa que desenvolvo e que eu próprio interpreto. Outras surgem a partir de solicitações de percussionistas que conhecem meu trabalho como intérprete e compositor; nessas ocasiões, costumo dedicar as obras a esses músicos, embora frequentemente também as apresente em performance. *Reflexos #1* foi uma das poucas obras que compus para um instrumento que não executo. Ao assistir à performance de Mariana Mendes e colaborar com ela na elaboração da videoperformance mencionada no item anterior, senti-me motivado a criar uma obra com características semelhantes, mas que envolvesse agora um instrumento de percussão que eu mesmo pudesse interpretar.

Recordei-me de ter assistido, pouco tempo antes, a um concerto de Música Cênica apresentado pela percussionista Nath Calan. Na ocasião, Nath comentou que, caso houvesse compositores na plateia, gostaria de solicitar-lhes a criação de obras para percussão no contexto da Música Cênica. Percebendo a afinidade entre a linguagem empregada na série *Reflexos* e

esse gênero, decidi dedicar *Reflexos #2* a ela. A obra foi concluída em julho de 2021. No entanto, como mencionei anteriormente, meu objetivo inicial era compor uma peça que eu mesmo pudesse interpretar. Assim, ainda sob as restrições impostas pela pandemia, realizei sua primeira apresentação no formato de videoperformance, posteriormente divulgada no meu canal do YouTube³⁴.

Figura 08: Videoperformance de *Reflexos #2*.



Fonte: Capturas de tela do vídeo, realizadas e editadas pelo autor.

A estreia de *Reflexos #2*³⁵ ocorreu no recital de percussão e piano do projeto In Cantus, realizado no Cineteatro Nininha Rocha, em Uberlândia, em 8 de junho de 2022, na mesma ocasião em que foi apresentada, pela primeira vez ao vivo, a obra *Reflexos #1*.

Reflexos #2 já foi interpretada por mim em diversas ocasiões, em diferentes cidades e estados brasileiros, bem como no exterior, em Portugal³⁶ e no Chile.

³⁴ Videoperformance musical de *Reflexos #2*: <https://youtu.be/pYIj3u3c-u8?si=xF2wchMKYskgipVH>

³⁵ Estreia de *Reflexos #2* por Cesar Traldi, no In Cantus, Cineteatro Nininha Rocha, Uberlândia (08/06/2022): <https://youtu.be/dH-iy6Fzk1w?t=3970>

³⁶ Performance da obra *Reflexos #2*, em 01/07/2024, no Auditório do Departamento de Comunicação e Arte (DeCA) da Universidade de Aveiro, Portugal: https://youtu.be/MZLMu9DtLLs?si=L7dKGXtiM_d9k2J

Figura 09: Performance de *Reflexos #2* no Teatro Municipal de La Serena, Chile (12/07/2025).



Fonte: Fotografias feitas por Ricardo General no Teatro Municipal de La Serena, no Chile, em 12/07/2025.

Destaco a seleção desta obra para apresentação em eventos científicos e artísticos da área, submetidos a processos avaliativos que validam seu caráter científico como resultado do meu atual projeto de pesquisa:

- Selecionada e apresentada na XXV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, promovida pela Fundação Nacional de Artes, no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro, em 14 de dezembro de 2023³⁷;
- Selecionada e apresentada na 2ª Maratona de Música Eletroacústica – Mamuse, realizada pela Escola de Música da UFRJ, em 31 de julho de 2024;
- Selecionada e apresentada no SBCM 25 – Simpósio Brasileiro de Computação Musical, realizado em Campinas, São Paulo, entre 15 e 17 de setembro de 2025;
- Selecionada e apresentada no X SIMA – 10ª edição do Simpósio Internacional de Música na Amazônia, realizado em Goiânia, Goiás, entre 13 e 17 de outubro de 2025.

Das performances destacadas, somente a realizada na 2.^a Maratona de Música Eletroacústica – Mamuse³⁸ não foi interpretada por mim. A submissão ao evento e a apresentação foram feitas pelo percussionista Tiago Calderano. Infelizmente, não há registro audiovisual disponível dessa performance.

Reflexos #2 já foi interpretada por outros percussionistas em diferentes contextos musicais, embora eu nem sempre tenha sido informado dessas apresentações para manter meus

³⁷ Performance da obra *Reflexos #2*, na XXV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 14/12/2023, no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro: <https://youtu.be/4ELPqtceipE?t=1867>

³⁸ Site do evento com a programação: <https://artetedotodagente.com.br/escola-de-musica-da-ufrj-promove-2a-maratona-de-musica-eletroacustica-no-rio/>

registros atualizados. Além da performance de Tiago Calderano mencionada anteriormente, destaco aqui a execução realizada pelo percussionista e professor da Universidade de Passo Fundo (Rio Grande do Sul), Márcio “Kbecinha” Tolio, durante a programação do Festival 2 de Julho, realizado na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em julho de 2024, assim como a apresentação de Henrique Brzezinski, no teatro SESC de Passo Fundo³⁹, em novembro de 2023. Nesta última performance, o intérprete cortou o cabelo durante a execução e utilizou um cenário de iluminação bastante distinto das minhas apresentações, evidenciando a possibilidade de múltiplas interpretações, especialmente nos aspectos visuais, que, embora sugeridos na partitura, permitem ampla liberdade criativa.

2.2.3 *Reflexos #3 – para Marimba, Gestos e Tape* (2023)

Ao longo da minha formação e trajetória profissional, participei de diversos festivais de música, inicialmente como aluno e, posteriormente, como professor. Dentre eles, o Festival Internacional de Inverno da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) ocupa um lugar especial. Foi nesse evento que tive minha primeira experiência como aluno, em 2001, tendo aulas de percussão com Ney Rosauro. Desde então, tive a oportunidade de retornar ao festival em diferentes edições, agora como professor, o que sempre me proporcionou vivências musicais significativas. Atuei como docente no 32.º Festival, em 2017, no 33.º, em 2018, e no 38.º, em 2023. Além disso, participei como palestrante na edição online do 35.º Festival, realizada em 2020, durante o período da pandemia.

Em minha última participação no festival, em 2023, uma das atividades desenvolvidas foi a realização de um concerto na Igreja Matriz de Corpus Christi, em Vale Vêneto, local onde tradicionalmente ocorre o evento. O concerto aconteceu no dia 29 de julho de 2023 e contou, entre outras obras, com a execução de *Reflexos #2*⁴⁰. A escolha do local conferiu um caráter bastante inusitado à performance dessa obra.

³⁹ Trecho da performance de Henrique Brzezinski, no teatro SESC de Passo Fundo, em novembro de 2023: https://youtube.com/shorts/_jlmBkUF9qY?si=tiwOSlnkDdbmhY6Z

⁴⁰ Performance da obra *Reflexos #2* na Igreja Matriz de Corpus Christi, em Vale Vêneto (29/07/2023): <https://youtu.be/ugKn-Uc-ZIE>

Figura 10: Performance da obra *Reflexos #2* na Igreja Matriz de Corpus Christi, em Vale Vêneto (29/07/2023).



Fonte: o autor

Naquela mesma noite, jantei com o Prof. Dr. Gilmar Goulart, professor de percussão da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e marimbista de reconhecimento internacional. Durante a conversa, ele comentou ter assistido à performance de *Reflexos #2* realizada por mim no concerto e elogiou tanto essa apresentação quanto os vídeos disponíveis no *YouTube* das obras *Reflexos #1* e *#2*. Manifestou, ainda, o desejo de contar com uma composição de características semelhantes para marimba. Esse encontro foi o ponto de partida para a criação de *Reflexos #3⁴¹*, escrita para marimba, gestos e *tape*.

Empolgado com a possibilidade de ter um intérprete de tão alto nível executando uma obra de minha autoria, e também com a perspectiva de que a peça fosse incluída em uma turnê pelos Estados Unidos, que o Prof. Gilmar realizaria em 2024, dediquei-me intensamente à composição assim que retornei a Uberlândia, concluindo a obra no mês seguinte, em agosto de 2023.

Infelizmente, o Prof. Gilmar sofreu uma lesão que exigiu, inclusive, a realização de uma cirurgia. Como consequência, a turnê precisou ser cancelada e a estreia da obra foi adiada, acontecendo apenas quase dois anos depois, em concerto realizado no Teatro Caixa Preta – Espaço Rozane Cardoso, da Universidade Federal de Santa Maria, em 16 de julho de 2025. Até

⁴¹ *Reflexos #4* – videopartitura (Marimba MIDI): <https://youtu.be/-QxInRlk1M0>

a conclusão desta tese, *Reflexos #3*⁴² já havia sido apresentada em mais duas ocasiões: em Porto Alegre-RS, em setembro de 2025, e em Passo Fundo-RS, em outubro de 2025.

Figura 11: Programa do Concerto de estreia da obra *Reflexos #3* (16/07/2025).



Fonte: Programa do Concerto.

2.2.4 *Reflexos #4 – para Caixa, Gestos e Tape (2023)*

Ainda em 2023, motivado pelo retorno positivo do público e de outros intérpretes às performances já realizadas de *Reflexos #1* e *#2*, bem como pelo pedido da obra *Reflexos #3* feito pelo Prof. Gilmar Goulart, iniciei a orientação de um projeto de Iniciação Científica. O objetivo era criar e investigar os aspectos interpretativos de uma quarta obra da série *Reflexos*. A pesquisa foi desenvolvida entre 2023 e 2024 pelo discente Túlio Corrêa Justo, com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

*Reflexos #4*⁴³, para caixa, gestos e *tape*, foi composta e finalizada por mim em outubro de 2023, sendo posteriormente estudada e analisada no âmbito da Iniciação Científica anteriormente mencionada. Durante o desenvolvimento da pesquisa, a obra foi interpretada tanto pelo discente quanto por mim, embora não tenha tido uma estreia oficial naquele período.

⁴² Estreia da obra *Reflexos #3* por Gilmar Goulart no Teatro Caixa Preta – Espaço Rozane Cardoso, da Universidade Federal de Santa Maria (16/07/2025): <https://youtu.be/32PbMwpn-J0>

⁴³ *Reflexos #4* - videopartitura: <https://youtu.be/GaIX5Yfq6P4>

Ainda assim, os resultados obtidos foram sistematizados em um artigo (Justo; Traldi, 2024)⁴⁴ que foi apresentado e publicado no IV Congresso Brasileiro de Percussão, realizado na UNESP, em São Paulo, entre os dias 14 e 17 de novembro de 2024, um dos principais eventos científicos da área de percussão no país.

2.2.5 *Reflexos #5 – para Pandeiro Brasileiro, Gestos e Tape* (2025)

Entre 2020 e 2022, tive como orientando de mestrado o percussionista Vitor Lyra Biagioni, que desenvolveu a pesquisa intitulada *Composição de obras para pandeiro brasileiro solo no contexto da música de concerto* (Biagioni, 2022). Sua postura ativa e dedicação resultaram em uma frutífera colaboração acadêmica e artística, que incluiu a produção conjunta de artigos, composições, além de apresentações científicas e musicais.

No início de 2025, Vitor me procurou com a proposta de compormos, em parceria, uma obra da série *Reflexos* para pandeiro brasileiro, instrumento que é objeto de sua pesquisa de doutorado na UNICAMP. A partir dessa proposta, surgiu a motivação para a criação de *Reflexos #5*, para pandeiro brasileiro, gestos e *tape*, única obra da série escrita em coautoria com outro compositor. A peça foi concluída no final de março de 2025 e teve sua estreia realizada por mim no concerto *Composição e Performance Musical com Novas Tecnologias*⁴⁵, ocorrido na Sala Camargo Guarnieri, em Uberlândia, no dia 15 de junho de 2025. Posteriormente, apresentei-a em outras três ocasiões: no Teatro Municipal de Patos de Minas⁴⁶, em 27 de junho de 2025, no concerto 1.^a Temporada de Conciertos de Percusión – Concierto 3: Cesar Traldi, realizado no Teatro Municipal de La Serena, no Chile, em 12 de julho de 2025, e no Teatro Belkiss Spencière (EMAC - UFG)⁴⁷, em 15 de outubro de 2025.

Nas quatro apresentações mencionadas, interpretei *Reflexos #5* imediatamente após *Reflexos #2*, conectando as partes eletroacústicas de ambas. Meu objetivo foi criar uma continuidade sonora e visual entre as duas obras, de modo que fossem percebidas como movimentos de uma mesma composição, e não como peças distintas.

No âmbito acadêmico-científico, *Reflexos #5* foi aprovada para apresentação em três importantes eventos em 2025: o SBCM 25 – Simpósio Brasileiro de Computação Musical, o

⁴⁴ Artigo disponível em:

https://www.cbpercussao.com/_files/ugd/0f5bc2_a03af46a29674446b462185e73e3eec5.pdf

⁴⁵ Estreia da obra *Reflexos #5* (15/06/2025): <https://youtu.be/Tv-mYR8Nvug?t=269>

⁴⁶ *Reflexos #5* em Patos de Minas (27/06/2025): <https://youtu.be/twZV2n3aHPY?t=1129>

⁴⁷ *Reflexos #5* em Goiânia (15/10/2025): https://youtu.be/NuEUNra_dZU?t=232

PERFORMUS'25 – Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical e o X SIMA – 10.º Simpósio Internacional de Música na Amazônia.

Figura 12: Performance de *Reflexos #5* no Teatro Municipal de La Serena, Chile (12/07/2025).



Fonte: Fotografias feitas por Ricardo General no Teatro Municipal de La Serena, no Chile, em 12/07/2025.

2.2.6 *Reflexos #6 – para 2 Tom-Toms, Bongô, Gestos E Tape (2025)*

Reflexos #6 foi composta no primeiro semestre de 2025, sendo concluída em maio. Trata-se de uma obra desenvolvida como resultado artístico desta tese, que será analisada em profundidade no Capítulo 03.

2.3 Aspectos compostionais

Nesta seção apresento e discuto aspectos compostionais da série *Reflexos*, destacando meu processo criativo e exemplificando com trechos das obras. As seis composições já concluídas foram desenvolvidas a partir de um mesmo roteiro estruturado em três etapas: (1) elaboração da parte instrumental; (2) idealização e notação dos gestos cênicos; (3) criação da parte eletroacústica em diálogo com os elementos instrumentais e gestuais previamente definidos. Embora esse procedimento tenha se mostrado eficaz para conferir unidade à série, ele também evidencia desafios específicos, como a necessidade de equilibrar a autonomia de cada camada (instrumental, gestual e eletroacústica) com sua integração no resultado performativo. A discussão dessas questões será organizada em dois eixos principais: (1) notação; (2) articulação entre sons eletroacústicos, sons acústicos e gestos performáticos. Por se tratar da primeira obra da série, tomarei *Reflexos #1* como exemplo sempre que pertinente.

2.3.1 Notação

Um grande desafio na composição de *Reflexos #1* foi determinar a forma de notação dos elementos gestuais e visuais, bem como estabelecer a sincronização entre os sons acústicos, os gestos e a parte eletroacústica. As soluções desenvolvidas para *Reflexos #1* foram posteriormente aplicadas às demais obras da série, garantindo maior uniformidade estética e conceitual.

- **Sincronia entre sons acústicos, gestos e os sons eletroacústicos**

Um dos principais problemas enfrentados por instrumentistas provenientes da música tradicional que se interessam pela música eletroacústica mista centra-se na dificuldade de construir uma performance que seja efetiva na interação entre os domínios instrumental e eletroacústico. As diferenças na linguagem e escrita de cada compositor, formas não padronizadas de indicações de sincronias entre os dois domínios e, em alguns casos, a ausência de uma representação detalhada dos objetos eletroacústicos na partitura contribuem para o surgimento de tais problemas e costumam afastar alguns instrumentistas desse repertório. (Schulz, 2009, p.01)

O problema identificado por Schulz (2009) sempre constituiu uma preocupação central em minhas composições. Como intérprete de Música Eletroacústica Mista, frequentemente encontrei partituras cujas notações eram heterogêneas, com símbolos pouco intuitivos e indicações de sincronização entre a parte instrumental e os sons eletroacústicos de execução complexa. Por isso, em minhas composições busco manter a escrita musical o mais próximo possível da notação tradicional, adotando soluções claras e acessíveis aos intérpretes. A incorporação de elementos gestuais e visuais na série *Reflexos* intensificou ainda mais essa preocupação, exigindo maior atenção à clareza e à viabilidade da execução.

No que se refere à sincronização entre a parte instrumental e os sons eletroacústicos, Ding (2006) distingue quatro categorias: (1) rítmica independente com sincronização por seções; (2) rítmica livre com sincronização relativa; (3) sincronização estrita com rítmica livre; e (4) sincronização estrita a partir de métrica fixa. Ao considerar essas categorias, observei que a aplicação da quarta - sincronização estrita baseada em métrica fixa (Schulz, 2009) - oferecia maior precisão e previsibilidade na performance, garantindo que a relação entre os sons acústicos, eletroacústicos e os gestos performáticos pudesse ser executada de maneira consistente. Entretanto, a escolha por soluções mais próximas da notação tradicional também permite preservar a flexibilidade expressiva do intérprete, equilibrando rigor rítmico e liberdade interpretativa, o que se revelou crucial para o desenvolvimento da série *Reflexos*.

De acordo com Schulz (2009), a quarta categoria, sincronização estrita baseada em métrica fixa:

... é o mais próximo da música de câmara ou de um concerto para instrumento solo e orquestra. A partitura do instrumentista apresenta também uma pauta para os eventos eletroacústicos com alguns sinais de sincronização, mas é a escrita com métrica precisa na parte do instrumento que conduz o instrumentista. Tal escrita possui, em alguns casos, fórmulas e barras de compassos com indicações metronômicas que devem ser seguidas rigorosamente. (Schulz, 2009, p.06)

Dessa forma, a utilização de uma linha de metrônomo, tanto ouvida pelo intérprete durante a performance quanto visualizada na partitura, revelou-se a solução mais eficaz para facilitar a compreensão e execução, garantindo simultaneamente a sincronia precisa, especialmente entre os gestos e os sons eletroacústicos, necessária para a criação da ilusão de causa e efeito. Na figura 13, é possível observar a linha do ‘Metrônomo TAPE’ na parte superior da imagem. Esse metrônomo é audível pelo intérprete e, conforme representado na partitura, possui duas alturas: uma mais grave (linha inferior) e uma mais aguda (linha superior). Assim como na maioria dos metrônomos tradicionais, o som agudo indica o primeiro pulso de cada compasso, enquanto os demais pulsos são representados pelo som grave.

Observa-se também na figura 13 que o metrônomo não é contínuo ao longo da obra, iniciando no começo e encerrando apenas ao final. Nos compassos 2 e 5, há a indicação de uma fermata com duração de 10 segundos cada. Durante esses períodos, o metrônomo é interrompido e retomado dois pulsos antes do próximo ato performativo do intérprete (compasso 3), proporcionando ao músico dois pulsos audíveis para restabelecer a sincronização necessária (compasso 4).

Conforme pode ser observado nas partituras das demais obras da série *Reflexos* (ver Apêndice), todas apresentam a linha do metrônomo em duas alturas (aguda e grave) de forma semelhante ao exemplo de *Reflexos #1* mostrado na figura 13.

Figura 13: Compasos 01 até 05 da obra *Reflexos #1*.

Para a amiga Mariana Mendes

Reflexos #1

Cesar Traldi
12/2020

Piano, Gestos e TAPE

Metrônomo TAPE $\downarrow = 60$

Teclado Imaginário

Piano

d - mão direita
e - mão esquerda

Fonte: Partitura *Reflexos #1* (2020)

- **Registro dos elementos gestuais/visuais**

A notação da parte instrumental segue o sistema tradicional específico de cada instrumento utilizado e, por esse motivo, não será abordada em detalhe nesta tese.

Como mencionado no primeiro capítulo, em 2007 realizei, junto ao Duo Paticumpá e em parceria com a percussionista espanhola Carme Garrigó, um concerto na Fundação PHONOS da Universidade Pompeu Fabra, em Barcelona. Foi nessa ocasião que tive meu primeiro contato com a obra *Musique de Table*, do compositor Thierry de Mey. Ao começar a refletir sobre formas de notação para os gestos da série *Reflexos*, recordei-me imediatamente dessa obra e de seu sistema de escrita, capaz de descrever gestos por meio da adaptação da notação musical tradicional, o que contribuiu significativamente para meus estudos e para a performance naquele período.

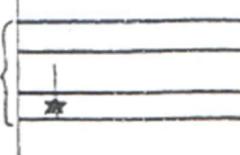
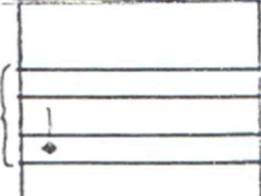
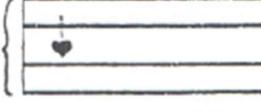
A figura 14 apresenta um excerto da partitura (compassos 79 a 84), no qual é possível observar o uso da notação rítmica tradicional, como semínimas, colcheias e outras figuras.

Figura 14: Compasos 79 até 84 da obra *Musique de Table*.

Fonte: Partitura *Musique de Table* (1987)

Ainda na figura 14, é possível identificar que Thierry de Mey utiliza diferentes formas de “cabeças de nota” - como triângulos, círculos, corações, entre outras. Esses símbolos indicam ao intérprete o tipo de gesto a ser executado em correspondência com a rítmica apresentada. Na figura 15 seguinte, apresenta-se um trecho da bula⁴⁸ explicativa da obra, no qual alguns desses símbolos são descritos.

Figura 15: Trecho da bula explicativa da obra *Musique de Table*.

	La Chiquenaude - The Flick  Coup donné par l'ingle du majeur que l'on a plié contre le pouce et que l'on détend brusquement. Après le coup, ma main ouverte s'écarte rapidement de la surface de la table <i>The index is bent behind the thumb, then let go suddenly.</i> <i>The open hand is then quickly moved away from the table.</i>
	Le Bord - The Side  Par la tranche, m'index frappe le bord de la table. <i>The index finger strikes the edge of the table.</i>
	Les Pointes - The Fingertips  Par un mouvement d'élévation du poignet, seule l'extrémité des doigts tendus frappe la surface de la table. La main en complète extension, en L par rapport à l'avant-bras. <i>By raising and lowering the wrist, just the fingertips strike the table. The bend at the wrist should make an L with the forearm.</i>

Fonte: Partitura *Musique de Table* (1987)

⁴⁸ Bula da partitura: é um texto complementar que acompanha uma partitura, e serve para identificar, explicar e detalhar o modo de ação do instrumentista perante as requisições do compositor.

Apesar de extremamente eficaz, a notação empregada por Thierry de Mey em *Musique de Table* não atendia plenamente às necessidades das obras da série *Reflexos*, pois grande parte dos gestos é realizada no ar, sem ligação direta com a execução instrumental. Entretanto, dessa reflexão surgiu a proposta de adaptar a escrita tradicional do instrumento para a descrição dos gestos, a partir da ideia de o intérprete imaginar um ou mais instrumentos virtuais no espaço e “tocá-los”. Assim, por exemplo, em *Reflexos #1*, se deseja que o intérprete realize um gesto no ar à sua esquerda, basta indicar uma nota grave no teclado imaginário; da mesma forma, para um gesto à direita, utilize uma nota na região aguda desse teclado virtual.

Dessa forma, cada obra da série *Reflexos* apresenta, em sua bula explicativa, a descrição do(s) instrumento(s) virtuais e de sua respectiva localização espacial imaginária. Além disso, são indicados outros aspectos relacionados à notação dos gestos, que serão detalhados a seguir.

- **Reflexos #1:** O intérprete deve imaginar um teclado acima do piano (na altura de sua cabeça); As setas indicam gestos que devem ser realizados pelo intérprete. Seta para cima indica início do movimento parabólico ou vertical; seta para baixo, término do movimento tocando a nota indicada. Os gestos devem ser realizados com grande amplitude e contínuos; Além dos gestos descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra; No último compasso, o intérprete deverá congelar o movimento por aproximadamente 10 segundos (teclado imaginário) e, em seguida, deverá realizar uma improvisação cênica/gestual que dialogue com o *tape* e conclua a obra (duração de 20 segundos).
- **Reflexos #2:** O intérprete deve imaginar cinco congas virtuais além da conga real. São dois trios de congas. Trio 01: Três congas virtuais localizadas na altura da cabeça do intérprete (tocar com a palma da mão voltada para o público) - V1, V2 e V3 (da direita para a esquerda) Trio 02: Duas congas virtuais e uma real localizadas na frente do intérprete - Conga real (R) no centro; V4 no lado direito e V5 no lado esquerdo da conga real; As setas indicam gestos que devem ser realizados pelo intérprete. Seta para cima indica início do movimento parabólico ou vertical; seta para baixo, término do movimento tocando a nota indicada. Os gestos devem ser realizados com grande amplitude e contínuos; Além dos gestos descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra.
- **Reflexos #3:** O intérprete deve imaginar um teclado acima da marimba (na altura de sua cabeça); As setas indicam gestos que devem ser realizados pelo intérprete. Seta para cima indica início do movimento parabólico ou vertical; seta para baixo, término do movimento tocando a nota indicada. Os gestos devem ser realizados com grande amplitude e continuidade; Além dos gestos descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra.
- **Reflexos #4:** O intérprete deve imaginar dois tambores virtuais além da caixa real. Os dois tambores virtuais ficam localizados na altura da cabeça do intérprete - V1 (direita) e V2 (esquerda); Além dos gestos descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra.

- **Reflexos #5:** O intérprete deve imaginar um pandeiro virtual na altura da sua cabeça, tocando as notas no ar e em direção ao público. Do início da obra até o final da letra C (compasso 46) o tipo de gesto a ser realizado no ar é livre (tapa, polegar etc.). A partir da letra D (compasso 48) deve-se realizar de maneira bem clara os dois gestos indicados na partitura (tapa e polegar). A partir da letra E (compasso 70) o intérprete deixará o pandeiro real e tocará dois pandeiros virtuais localizados na altura da sua cabeça. Além dos gestos descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra. Nas fermatas dos compassos 22, 46 e 68 podem-se realizar improvisações gestuais e/ou instrumentais. Na fermata do compasso 89 deve-se improvisar com gestos. As setas indicam movimentação das mãos de baixo para cima ou de cima para baixo. Exemplos: Nos compassos 12 e 13 a mão que segura o pandeiro irá realizar o rulo *shake* ao mesmo tempo que movimenta-se para cima e em seguida (compasso 14) para baixo. No compasso 16 a mão que toca o pandeiro irá subir até a posição do Pandeiro Virtual e em seguida (compasso 17) descer até o pandeiro real.
- **Reflexos #6:** A linha “regência” indica movimentos que devem ser realizados no ar com as baquetas. Os gestos podem ser semelhantes aos da regência de um maestro, ou o intérprete pode optar por criar gestos que considerar mais pertinentes com os sons do *tape*; As setas indicam gestos que devem ser realizados pelo intérprete. Seta para cima indica início do movimento parabólico ou vertical; seta para baixo indica término do movimento tocando a nota indicada. Os gestos devem ser realizados com grande amplitude e continuidade; Além dos gestos descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra; Os tambores devem ser posicionados alinhados do grave para o agudo (da esquerda para a direita do intérprete) e de frente para o público. Na Letra C (compasso 36 até 44) o intérprete deve se posicionar na lateral do *setup* de percussão (próximo ao tom-tom grave); Apesar de não ser obrigatório, se possível, o intérprete deve utilizar roupa preta, tocar com baqueta revestidas com fita ou tinta fluorescente (cor livre), acrescentar uma luz negra (luz ultravioleta) na frente do *setup* e tocar em ambiente de *blackout*. Trocas de baquetas com cores diferentes e utilização de acessórios fluorescentes (máscaras, óculos, etc.) podem ser adotados para valorizar a visualidade da performance.

Como se pode observar nas bulas explicativas das obras da série *Reflexos*, as cinco primeiras utilizam a ideia de um ou mais instrumentos virtuais, correspondentes ao instrumento real executado, para indicar a posição espacial dos gestos no ar durante a performance. *Reflexos #6* constitui uma exceção, ao empregar a ideia de regência para descrever os gestos, tema que será abordado com mais detalhes no Capítulo 03 desta tese.

Por meio da notação da performance nesses instrumentos virtuais, busquei determinar com precisão temporal o momento e a direção dos gestos cênicos, permitindo a sincronização desejada entre o movimento e a sonoridade eletroacústica do *tape*.

A figura 16 apresenta um excerto da obra *Reflexos #1*, no qual é possível observar a notação para o instrumento virtual (teclado imaginário) utilizada para indicar os gestos

realizados no ar. No compasso 21, o intérprete toca uma nota Dó (2)⁴⁹ no piano real e, em seguida, realiza dois gestos no ar na região central do instrumento, indicados pelas notas Dó (2) e Dó (4) no teclado imaginário. Nota-se que, além da região, também é indicada a mão responsável pelo gesto (d: direita; e: esquerda). No compasso seguinte, os gestos ocorrem nas regiões extremas do piano virtual. Cabe destacar que, em *Reflexos #1* e *Reflexos #3*, compostas respectivamente para piano e marimba, a indicação das notas no teclado virtual tem como principal objetivo apontar uma região espacial para a realização do gesto. Assim, não se exige que o intérprete reproduza a nota do instrumento virtual exatamente na mesma altura correspondente ao instrumento acústico.

Nos compassos 24, 25 e 26, uma série de quatro glissandos, alternando entre o instrumento real e o virtual, demonstra de forma clara como a notação tradicional do instrumento foi adaptada para descrever gestos no ar. O trecho ilustrado na figura 16 pode ser acompanhado na performance de Mariana Mendes (Vídeo - 1:47 até 2:08): https://youtu.be/FRVIm_RKUNY?t=107

Figura 16: Compassos 20 até 25 da obra *Reflexos #1*.

Fonte: Partitura *Reflexos #1* (2020)

No mesmo trecho, é possível observar que a intérprete Mariana Mendes, seguindo a indicação presente na bula explicativa - que permite aos intérpretes adicionar gestos que considerem contribuir para o discurso visual da obra, orientação existente em todas as obras da série *Reflexos* - acrescenta um gesto não descrito na partitura no compasso 23. No vídeo,

⁴⁹ Considerando o Dó central como Dó (3).

percebe-se que ela segura a mão direita, responsável pelo glissando no teclado virtual, com a mão esquerda, como se brigasse com a própria mão, ação reforçada pelas expressões faciais da intérprete nesse momento (Vídeo - 1:57 até 2:00): https://youtu.be/FRVIm_RKUNY?t=116

Além da escrita e da concepção espacial dos instrumentos virtuais, outra estratégia adotada na série *Reflexos* foi o uso de setas para indicar gestos amplos a serem realizados nos instrumentos acústicos, bem como para sinalizar o direcionamento desses gestos em direção a outra nota, seja no instrumento acústico ou no virtual.

À luz das definições de gesto propostas por Kumor (2002), já discutidas neste capítulo, pode-se afirmar que os instrumentos virtuais são utilizados para indicar gestos cênicos (movimentos físicos com significado autônomo), enquanto as setas têm a função de transformar gestos incidentais (produzidos como consequência da execução instrumental) em gestos híbridos, que permanecem incidentais, mas passam também a adquirir caráter cênico. Nesse sentido, a escrita dos gestos cênicos nos instrumentos virtuais resulta em sua representação por meio da simulação de gestos incidentais, o que contribui para a compreensão e execução dos intérpretes, em geral pouco habituados à realização de gestos cênicos em suas performances.

Figura 17: Compassos 06 até 15 da obra *Reflexos #1*.

Fonte: Partitura *Reflexos #1* (2020)

Na figura 17 observa-se um trecho de *Reflexos #1* em que as setas são utilizadas. No compasso 9, a nota Fá da região grave do piano deve ser executada com um movimento parabólico em direção à nota Fá da região aguda (compasso 10). Entre os compassos 9 e 15, as setas antecipam as notas e indicam o término dos movimentos, sugerindo que os gestos sejam ampliados e assumam também função cênica. Essa intenção confirma-se no vídeo da performance de Mariana Mendes, no qual a intérprete amplia seus movimentos em conexão com os sons do *tape*, que antecipam as notas como se o gesto já acionasse sua produção sonora. (Vídeo - 0:51 até 1:19): https://youtu.be/FRVIm_RKUNY?t=51

As mesmas estratégias de notação gestual foram aplicadas nas demais obras já compostas da série *Reflexos*, de modo que seria redundante descrevê-las individualmente. Além dos gestos registrados na partitura, há sempre a indicação de que os intérpretes podem acrescentar outros que considerem pertinentes. Dessa forma, o resultado cênico das performances pode variar significativamente entre diferentes intérpretes, o que considero um aspecto extremamente positivo em minhas composições.

Como já mencionado, *Reflexos #6* foi criada como resultado artístico desta tese e apresenta diferenças em relação às obras anteriores, como o uso de gestos de regência em substituição aos instrumentos virtuais, a indicação de movimentação do intérprete e a incorporação de efeitos de luz e baquetas fluorescentes, além da possibilidade de outros acessórios fluorescentes. Entretanto, esses aspectos não serão detalhados aqui, pois o Capítulo 03 é inteiramente dedicado à obra.

2.3.2 Articulação entre sons eletroacústicos, sons acústicos e gestos performáticos

Como já mencionado, todas as obras da série *Reflexos* foram compostas seguindo uma mesma sequência:

1. **Composição da parte instrumental:** nesse momento, busquei trabalhar com a ideia de temas e variações, facilitando a memorização pelos intérpretes. Embora não seja obrigatório, a execução sem a partitura valoriza o ambiente visual da performance. Além disso, ao não precisar consultar a partitura, o intérprete pode se concentrar mais no aspecto cênico da obra, utilizando olhares e expressões faciais de forma mais natural.
2. **Escolha e escrita dos gestos cênicos:** a partir da parte instrumental, penso nos gestos cênicos que serão realizados em cada trecho, incluindo também gestos incidentais que possam ser valorizados e incorporados ao aspecto cênico da obra. Apesar de essa etapa

geralmente ocorrer após a composição instrumental, em alguns casos ideias gestuais podem inspirar soluções instrumentais, invertendo a sequência.

3. **Elaboração da camada eletroacústica:** esta etapa será detalhada neste item. Após a realização das duas primeiras etapas, a elaboração da camada eletroacústica da obra envolve três procedimentos preparatórios:

a. **Gravação do metrônomo:** registra-se o metrônomo indicado na partitura, incorporando todas as fermatas da obra. Esse arquivo, que não poderá ser alterado posteriormente para não comprometer a sincronização, servirá como guia para a elaboração e sincronização dos sons eletroacústicos com os acústicos e será utilizado pelo intérprete durante a performance.

b. **Gravação da parte instrumental:** realizada por mim ou por outro intérprete, serve como referência para a criação do *tape* e, quando necessário, como fonte para o banco de sons eletroacústicos. Em algumas situações, um arquivo MIDI da parte instrumental foi utilizado como guia.

c. **Seleção dos sons para o *tape*:** organizados em três categorias:

- Sons do instrumento utilizado na obra;
- Sons de outros instrumentos, geralmente de percussão;
- Sons de bancos pessoais desvinculados da sonoridade instrumental, mas alinhados ao contexto estético da obra.

Após a conclusão dessas etapas, inicio o projeto em uma DAW⁵⁰, com uma pista para o som do metrônomo, outra para o instrumento acústico e múltiplas pistas adicionais, criadas conforme necessário durante a elaboração do *tape*. Ao final, são extraídos dois arquivos para a performance: um com o som do metrônomo e outro com o som do *tape*.

Descrever em detalhe o processamento sonoro empregado na elaboração desses *tapes* resultaria em uma exposição extensa e complexa, sem, contudo, trazer contribuições significativas para a área, já que não foram utilizados procedimentos de processamento inovadores. Considero mais relevante, para os objetivos desta tese, explicitar o modo como

⁵⁰ DAW: Estação de Trabalho de Áudio Digital (Digital Audio Workstation) é um software utilizado para gravar, editar, mixar e produzir áudio.

concebi as interações entre os sons eletroacústicos, os sons acústicos e os gestos performáticos, pois é nesse diálogo que reside o caráter original e esclarecedor do trabalho.

Um primeiro aspecto que considero relevante discutir é o ponto de entrada dos sons eletroacústicos em relação à performance instrumental. Em *Reflexos #1*, optei por iniciar a obra de forma semelhante a outras composições mistas que já havia escrito, isto é, com a presença simultânea da performance instrumental e dos sons eletroacústicos desde o início. Embora a intérprete Mariana Mendes em sua performance já acrescentasse gestos cênicos às primeiras notas, a indicação formal desses gestos na partitura (representada por setas) só aparece a partir do compasso 9. A ideia, nesse caso, foi iniciar a obra como uma peça mista tradicional e, gradualmente, surpreender o público com a introdução dos gestos (vídeo⁵¹ - 0:00 a 0:52).

Já em *Reflexos #2*, adotei outra abordagem: a obra se inicia com um trecho relativamente longo exclusivamente instrumental, até que, de maneira súbita, o *tape* é introduzido em conjunto com um ataque gestual (vídeo⁵² – 0:00 a 0:27). Essas duas escolhas compostionais produzem impactos distintos na recepção da obra. Recordo que, ao assistir a uma performance de *Reflexos #2*, a intérprete Mariana Mendes comentou que teria preferido que *Reflexos #1* também começasse dessa forma, justamente por considerar que esse procedimento gera maior efeito de surpresa no público.

Não considero nenhuma dessas opções superior à outra, mas sim diferentes possibilidades compostionais. Em *Reflexos #3*, utilizei procedimento semelhante ao adotado em *Reflexos #2*. Já em *Reflexos #4* e *#5*, retomei a estratégia presente em *Reflexos #1*, iniciando com o *tape* e a performance instrumental simultaneamente. Por sua vez, em *Reflexos #6*, explorei uma alternativa distinta, começando apenas com o *tape*, escolha motivada principalmente pelo uso do recurso de iluminação, tema que será aprofundado no Capítulo 03.

Após uma reflexão e a análise dos *tapes* das obras da série *Reflexos*, foi possível identificar diferentes estratégias de utilização e de conexão entre os sons eletroacústicos e a performance instrumental:

- **Som eletroacústico como extensão do som instrumental:** Os primeiros compassos de *Reflexos #1* exemplificam bem esse recurso. Neles, os sons eletroacústicos funcionam como prolongamento do timbre do piano acústico, criando a sensação de continuidade sonora. De certa forma, trata-se de uma simulação de procedimentos comumente empregados em obras que utilizam interação em tempo real (*live electronics*). Como já mencionado, a intérprete

⁵¹ Vídeo *Reflexos #1*: https://youtu.be/FRVlM_RKUNY?si=miBTNeQ8XeVhRREd

⁵² Vídeo *Reflexos #2*: <https://youtu.be/pYIi3u3c-u8?si=EdyoZ57viRpJaSLM>

Mariana Mendes acrescenta gestos cênicos às primeiras notas; contudo, a indicação formal desses gestos na partitura aparece apenas a partir do compasso 9. (vídeo - 0:00 a 0:52): https://youtu.be/FRVIm_RKUNY?si=miBTNeQ8XeVhRREd

- **Som eletroacústico como extensão do som instrumental e em relação ao gesto:** Os sons eletroacústicos permanecem vinculados aos sons instrumentais, mas os gestos do intérprete, indicados na partitura, criam a percepção de uma relação de causa e efeito. Um exemplo ocorre nos compassos 15 a 19 de *Reflexos #1*, onde os gestos da intérprete, representados pelas setas na partitura, parecem antecipar o som da nota que ainda será tocada no piano, estabelecendo um diálogo perceptivo entre movimento e som do *tape*. (vídeo - 1:14 a 1:31): https://youtu.be/FRVIm_RKUNY?t=74
- **Sons eletroacústicos autônomos:** Embora o intérprete possa realizar gestos e interagir visualmente com esses sons, a partitura não indica que isso deva ocorrer. Um exemplo pode ser observado na fermata do compasso 19 de *Reflexos #1*, onde o *tape* apresenta um discurso sonoro independente, enquanto a intérprete permanece imóvel, conforme registrado no vídeo. (vídeo – 1:31 a 1:46): https://youtu.be/FRVIm_RKUNY?t=90
- **Som eletroacústico conectado ao gesto e ao timbre do instrumento virtual:** Nesses trechos, os sons eletroacústicos mantêm uma relação direta com os gestos do intérprete, indicados na partitura, e seu timbre remete ao instrumento acústico utilizado. Essa combinação cria a impressão de um instrumento virtual semelhante ao acústico. Um exemplo pode ser observado nas quatro notas ‘tocadas no ar’ nos compassos 21 e 22 de *Reflexos #1*, em que os gestos da intérprete parecem ativar os sons virtuais de piano. (vídeo – 1:49 a 1:54): https://youtu.be/FRVIm_RKUNY?t=109
- **Som eletroacústico conectado ao gesto, mas com timbre distinto do instrumento virtual:** Embora os gestos sejam notados com base nos instrumentos virtuais, como descrito anteriormente, os sons sincronizados nem sempre correspondem diretamente ao timbre do instrumento acústico. Dessa forma, uma mesma nota ou região do instrumento virtual pode gerar diferentes sonoridades no *tape*. Um exemplo ocorre no compasso 26 de *Reflexos #1*, em que os dois ataques iniciais no ‘teclado imaginário’ produzem uma sonoridade percussiva, em vez de remeter ao piano. (vídeo 2:08 – 2:10): https://youtu.be/FRVIm_RKUNY?t=128

- **Sons eletroacústicos simultâneos ao som instrumental, sem função de extensão:**

Nesses trechos, os sons eletroacústicos soam junto com o instrumento acústico, mas não desempenham o papel de prolongamento ou complementação do seu timbre. Funcionam, portanto, como duas camadas sonoras independentes, semelhantes a um dueto instrumental. Um exemplo ocorre no compasso 47 de *Reflexos #1*, em que uma frase rítmica é tocada no piano enquanto os sons eletroacústicos criam, simultaneamente, uma camada sonora contínua. (vídeo – 3:05 a 3:11): https://youtu.be/FRVIm_RKUNY?t=185

- **Sons eletroacústicos autônomos com indicação de improvisação gestual:**

Frequentemente presentes em fermatas e, sobretudo, nas cudas finais, esses sons são complexos e independentes. No entanto, a partitura indica que o intérprete pode interagir com eles de forma improvisada. Nesses trechos, a percepção de causa e efeito entre gesto e som não é necessária, nem precisa ser claramente estabelecida. Exemplo: final da obra *Reflexos #1*, compasso 53. (vídeo – 3:25 a 3:59): https://youtu.be/FRVIm_RKUNY?t=205

Todas as obras da série *Reflexos* apresentam, em sua parte final, uma coda do *tape*, momento no qual o intérprete tem liberdade para interagir de maneira espontânea, explorando diferentes possibilidades performáticas. Essas cudas foram construídas a partir do próprio material sonoro do *tape* utilizado ao longo da obra, de modo que cada uma mantém uma relação orgânica com o restante da composição. Para sua elaboração, trechos do *tape* referentes às diferentes seções da peça foram sobrepostos, resultando em uma textura densa e complexa. Apesar da densidade, a sonoridade obtida preserva a identidade e os elementos característicos da obra como um todo, funcionando como uma espécie de síntese final da composição.

2.4 Aspectos interpretativos

Como pesquisador dedicado ao estudo interpretativo do repertório contemporâneo, especialmente aquele que envolve a interação com sons eletroacústicos, costumo destacar em minhas palestras e publicações a seguinte conclusão: no século XXI, o virtuosismo não se define mais pela especialização em um único instrumento, técnica ou repertório. Ele está, sobretudo, na capacidade do intérprete de se adaptar a diferentes contextos musicais e performativos, exigidos pela diversidade do repertório do século XX e, de maneira ainda mais intensa, do século XXI.

Em artigo escrito em parceria com a pianista Mariana Mendes sobre *Reflexos #1*, mencionamos que “a exploração tímbrica, gestual e a interação com sons eletroacústicos são alguns dos principais desafios interpretativos da performance musical no século XXI” (Traldi; Mendes, 2021, p. 314).

Dessa forma, a análise dos aspectos interpretativos da série *Reflexos* demanda o domínio de diferentes habilidades e conhecimentos, que serão abordados a seguir nos seguintes tópicos: **Montagem da performance, Performance instrumental e Performance cênica.**

2.4.1 Montagem da performance

Embora a montagem do palco possa parecer uma tarefa trivial para músicos experientes, no repertório que envolve interação com dispositivos eletrônicos ela frequentemente apresenta desafios significativos, cuja solução nem sempre é a mesma em diferentes espaços ou combinações de obras em um programa de concerto.

Na série *Reflexos*, o posicionamento do instrumento em cena adquire relevância ainda maior, tanto pela necessidade de comunicação gestual e visual com o público quanto pela integração sonora entre o instrumento e os sons eletroacústicos reproduzidos pelo sistema de amplificação. De modo geral, é desejável que o instrumento esteja centralizado no palco e equidistante das caixas de som (esquerda e direita).

Entretanto, determinadas situações exigem adaptações. Em *Reflexos #1*, escrita para piano, a posição lateral tradicional do instrumento pode dificultar a percepção de informações visuais importantes pelo público. Nesse caso, inclinar o piano além do ângulo convencional e deslocá-lo ligeiramente para fora do centro do palco pode oferecer melhores resultados.

Assim, cabe ao intérprete experimentar e escolher, dentro das possibilidades de cada espaço e da configuração do programa, a solução mais adequada para cada obra.

Na performance de alguns instrumentos de percussão, como a marimba em *Reflexos #3*, a caixa em *Reflexos #4* e os tambores em *Reflexos #6*, pode ser necessária a troca de baquetas ao longo da execução. Nesses casos, torna-se fundamental planejar cuidadosamente a posição das mesas de apoio, de modo a facilitar as trocas sem comprometer o fluxo da performance e, ao mesmo tempo, sem prejudicar o equilíbrio visual e cênico da apresentação.

Por se tratarem de obras que envolvem interação com sons eletroacústicos, todas as peças da série *Reflexos* exigem o uso de um sistema de amplificação, conforme indicado nas respectivas bulas explicativas. Para garantir a espacialização correta, deve-se utilizar um

sistema estéreo configurado da seguinte forma: canal esquerdo direcionado ao lado esquerdo do público (direita do intérprete) e canal direito direcionado ao lado direito do público (esquerda do intérprete).

A configuração adequada dos canais é fundamental para que os gestos do intérprete se integrem de maneira convincente aos sons eletroacústicos. Além disso, a posição das caixas de som deve ser testada em cada espaço, pois a colocação nos extremos de palcos muito amplos pode comprometer a ilusão de causa e efeito entre gesto e som. Dessa forma, cabe ao intérprete avaliar e ajustar a disposição das caixas em cada contexto de performance.

Outra tarefa que pode parecer trivial para músicos, mas que frequentemente representa um desafio para intérpretes menos familiarizados com tecnologia musical, é a reprodução dos arquivos de áudio. Como já mencionado, cada partitura é acompanhada por dois arquivos: 1) *Tape* – sons eletroacústicos que devem ser amplificados para o público; e 2) Metrônomo – áudio correspondente à marcação indicada na partitura, cuja função é garantir a sincronia do intérprete com os sons do *tape*. Este último deve ser direcionado exclusivamente ao intérprete por meio de fones de ouvido.

Existem diferentes formas de reproduzir os áudios. Para minhas performances, optei por desenvolver um *patch* no *software Pure Data*, que permite o envio independente dos arquivos, o controle de volume e o disparo do início da obra por meio de um pedal MIDI. Embora outros *softwares* possam cumprir essa função, o *Pure Data* foi escolhido por ser gratuito, voltado à interação em tempo real possibilitando a criação de interfaces adaptadas às necessidades de cada obra, além de permitir facilmente conexões externas, como o pedal utilizado. O *patch* também possibilita enviar o áudio do *tape* ao fone de ouvido com volume independente. Como a acústica varia em cada espaço, é fundamental equilibrar cuidadosamente os volumes em cada performance.

Em todas as bulas explicativas da série *Reflexos* há a indicação de que os instrumentos acústicos podem, ou não, ser amplificados. Essa decisão depende do tamanho da sala de concerto e da potência sonora de cada instrumento. Cabe ao intérprete buscar o equilíbrio entre o volume do *tape* e o do instrumento, recorrendo à amplificação quando necessário. Nesses casos, é fundamental posicionar pedestais e microfones de modo a não comprometer a visualidade da performance nem restringir os gestos cênicos.

2.4.2 Performance instrumental

Embora não seja obrigatória, a memorização da partitura é recomendável na performance da série *Reflexos*, pois favorece uma maior conexão visual do intérprete com o público, por meio de expressões faciais e olhares. Além disso, a execução tende a ser mais precisa e expressiva quando realizada sem a necessidade de leitura em tempo real.

De modo geral, a performance instrumental envolve os desafios técnicos tradicionais de cada instrumento, um tema complexo que não é o foco deste trabalho, pois cada intérprete desenvolve essas habilidades durante sua formação específica. No entanto, a necessidade de incorporar gestos cênicos, valorizar gestos incidentais e integrar a sonoridade do instrumento acústico com os sons eletroacústicos do *tape* pode exigir adaptações na técnica tradicional. Dessa forma, o intérprete deve estar atento a essas demandas e aberto a ajustar sua técnica em função das necessidades específicas de cada obra.

2.4.3 Performance cênica

Na minha visão, o maior desafio interpretativo da série *Reflexos* é a performance cênica. Embora o músico já atue cenicamente durante a execução instrumental, essa dimensão geralmente é considerada secundária, decorrente do ato de tocar. Em muitas obras, é comum que os intérpretes busquem manter uma postura neutra no palco, como se a performance se restringisse ao instrumento. A utilização tradicional de roupas pretas em apresentações instrumentais é um indicativo desse enfoque. Além disso, o ensino e estudo instrumental, de maneira geral, concentra-se principalmente nos aspectos técnicos da execução, abordando de forma limitada questões relacionadas à postura, presença cênica e interação visual com o público.

Para a performance da série *Reflexos*, é necessário que o intérprete se desprenda da postura tradicional e reconheça que, em determinados momentos, gestos não diretamente ligados à execução do instrumento podem ter igual ou até maior importância. Nesse sentido, os gestos indicados na partitura devem ser estudados e ensaiados com a mesma dedicação empregada na performance instrumental. É fundamental que os gestos indicados na partitura sejam executados com precisão e convicção, de modo a criar de forma eficaz a ilusão de causa e efeito entre o gesto e o som correspondente.

Na escolha do gesto [vale] a observação atenta de todos, criador e intérpretes, analisando sua forma e razão de ser no contexto em que [está] inserido. Não se [trata] de qualquer gesto e muito menos de um gesto qualquer. Daí a importância de experimentá-lo antes da sua definição. (Valle, 1996, p. da Criação 1.9)

Embora não seja obrigatório, a criação de uma ‘história cênica’ pode facilitar a interpretação e contextualizar a inclusão de novos elementos visuais não descritos na partitura. Um excelente exemplo disso é a performance de *Reflexos #1* pela pianista Mariana Mendes (vídeo utilizado como referência central neste capítulo) na qual a intérprete desenvolveu sua performance com a ideia de que suas mãos gradualmente ganham vida própria, levando-a a perder e retomar o controle delas ao longo de toda a obra, numa espécie de ‘briga’ constante com seus próprios gestos.

Na série *Reflexos*, a roupa do intérprete, suas expressões faciais e o contexto visual do palco influenciam diretamente o resultado artístico. Portanto, embora nem sempre seja possível, esses elementos devem ser cuidadosamente planejados e valorizados pelos intérpretes. Nesse contexto, o uso de efeitos de luz pode realçar o foco e a percepção visual do público. A figura 18 ilustra essa relação, comparando duas performances da obra *Reflexos #2* realizadas por mim.

Figura 18: Comparação do aspecto visual de duas performances diferentes de *Reflexos #2*.



Fonte: Capturas de tela dos vídeos, realizadas e editadas pelo autor.

Observando a figura 18, na imagem à esquerda vemos a performance realizada na XXV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, promovida pela Fundação Nacional de Artes, no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro, em 14 de dezembro de 2023. Nesse caso, o foco de luz branca e o *blackout* no restante do palco destacam claramente o intérprete, direcionando a atenção e percepção do público. Já a imagem à direita mostra a apresentação realizada no 33º Festival Internacional de Inverno da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), na Igreja Matriz de Corpus Christi, Vale Vêneto, Rio Grande do Sul, em 29 de julho de 2023. Neste ambiente religioso, a iluminação é mais suave e ampla, integrando o intérprete ao espaço sacro.

Corpus Christi, em Vale Vêneto, em 29 de julho de 2023, onde a impossibilidade de utilizar um foco de luz mais preciso reduziu o efeito visual observado na primeira imagem.

Como já mencionado, as condições de performance nem sempre permitem reproduzir integralmente o contexto visual ideal da série *Reflexos*. Na minha visão, isso não deve ser um impedimento para a execução das obras, pois elas funcionam artisticamente mesmo sem determinadas especificidades. Entretanto, sempre que possível, o uso desses elementos visuais pode potencializar de forma significativa a dimensão cênica dessas composições.

CAPÍTULO 03: *Reflexos #6 – Composição e Performance*⁵³

Reflexos #6, para dois tom-toms, bongô, gestos e *tape*, foi composta entre abril e maio de 2025 como parte dos resultados da pesquisa *Composição e Performance Musical com Novas Tecnologias*, coordenada pelo autor desta tese na Universidade Federal de Uberlândia. O projeto contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG (Edital Nº 001/2022 - Demanda Universal) e também integra a produção artística vinculada à presente tese. Neste capítulo, a obra será apresentada em detalhes, com ênfase em seus aspectos composicionais e interpretativos.

Reflexos #6 teve sua estreia realizada pelo próprio autor no concerto *Composição e Performance Musical com Novas Tecnologias*, ocorrido na Sala Camargo Guarnieri (Uberlândia) em 15 de junho de 2025. Posteriormente, foi apresentada em outras quatro ocasiões: no Teatro Municipal de Patos de Minas, em 27 de junho de 2025, no concerto da 1^a Temporada de Conciertos de Percusión – Concierto 3: *Cesar Traldi*, realizado no Teatro Municipal de La Serena, no Chile, em 12 de julho de 2025, no SBCM 2025 – Simpósio Brasileiro de Computação Musical, realizado em Campinas, São Paulo, em 15 de setembro de 2025, e no X SIMA – 10^a edição do Simpósio Internacional de Música na Amazônia, realizado em Goiânia, Goiás, em 15 de outubro de 2025.

3.1 Aspectos iniciais

A principal ideia composicional de *Reflexos #6* foi enfatizar ainda mais os aspectos visuais desta Música Eletroacústica Mista Cênica, por meio da utilização de um efeito de luz previamente explorado pelo autor na peça *Paticumpatá*, composta em parceria com o percussionista Cleber Campos como parte do projeto *Duo Paticumpá* (conforme descrito no item 1.3 desta tese). Embora *Reflexos #6* e *Paticumpatá* sejam obras autônomas e concebidas em contextos distintos, é possível identificar, em diversos trechos de *Reflexos #6*, referências sonoras e visuais que dialogam diretamente com elementos previamente desenvolvidos em *Paticumpatá*.

A partitura de *Reflexos #6* traz a seguinte descrição em sua bula:

8. Apesar de não ser obrigatório, se possível, o intérprete deve utilizar roupa preta, tocar com baquetas revestidas com fita ou tinta fluorescente (cor livre),

⁵³ Performance do autor da obra *Reflexos #6*: <https://youtu.be/D4fgIUj4WKI?si=4r2U7qHhrW7QnLcB>

acrescentar uma luz negra (luz ultravioleta) na frente do *setup* e tocar em ambiente de *blackout*. Trocas de baquetas com cores diferentes e utilização de acessórios fluorescentes (máscaras, óculos, etc.) podem ser utilizados para valorizar a visualidade da performance. (Bula da partitura de *Reflexos* #6 - 2025)

Nas performances já realizadas, bem como no vídeo de referência⁵⁴, optou-se pela utilização de baquetas revestidas com fita fluorescente em duas cores - amarela e laranja. No entanto, tanto na gravação em vídeo quanto nas apresentações ao vivo, observou-se que a luz negra altera a percepção das cores: o amarelo tende a ser interpretado visualmente como verde, enquanto o laranja se aproxima do vermelho.

Adicionalmente, foi posicionada uma faixa de tecido preto à frente dos instrumentos de percussão, com o objetivo de minimizar os reflexos indesejados provocados pelas partes metálicas sob a incidência da luz negra. Também foi fixada uma bolsa de baquetas junto aos instrumentos, permitindo ao intérprete realizar trocas de baquetas durante a performance de forma prática.

Em relação à montagem dos equipamentos, a bula da partitura apresenta as seguintes orientações:

1. As caixas de som devem ser posicionadas uma de cada lado do intérprete:
Canal esquerdo: lado esquerdo do público (direito do intérprete)
Canal direito: lado direito do público (esquerdo do intérprete);
2. O intérprete deve utilizar um fone de ouvido onde receberá o som do metrônomo indicado na partitura e também do *tape* (se desejar);
3. Os tambores podem ser amplificados ou não. É importante que o volume do *tape* seja ajustado para que a intensidade do som dos tambores e do *tape* seja a mesma, mesclando as duas sonoridades;
[...]
7. Os tambores devem ser posicionados alinhados do grave para o agudo (da esquerda para a direita do intérprete) e de frente para o público. Na Letra C (compasso 36 até 44) o intérprete deve se posicionar na lateral do setup de percussão (próximo ao tom-tom grave). (Bula da partitura de *Reflexos* #6 - 2025)

A montagem foi realizada em conformidade com todas as orientações presentes na bula da partitura. O retorno de áudio foi viabilizado por meio de um sistema de fones de ouvido sem fio, o que favoreceu a mobilidade durante a performance. Optei por configurar o retorno com o som do metrônomo em primeiro plano e o *tape* em segundo plano, facilitando a precisão rítmica.

⁵⁴ Performance do autor da obra *Reflexos* #6: <https://youtu.be/D4fgIUj4WKI?si=4r2U7qHhrW7QnLcB>

Considerando que as performances ocorreram em espaços relativamente pequenos (sendo o maior deles um teatro com capacidade para 500 pessoas), optei por não amplificar os tambores. Em vez disso, realizei ajustes na passagem de som, equilibrando a projeção do *tape* em relação à sonoridade dos instrumentos acústicos.

As informações finais presentes na bula referem-se à notação da partitura e aos gestos cênicos envolvidos na performance:

4- A linha “regência” indica movimentos que devem ser realizados no ar com as baquetas. Os gestos podem ser semelhantes aos da regência de um maestro ou o intérprete pode optar por criar gestos que considerar mais pertinentes com os sons do *tape*;

5- As setas indicam gestos que devem ser realizados pelo intérprete. Seta para cima indica início do movimento parabólico ou vertical; seta para baixo indica término do movimento tocando a nota indicada. Os gestos devem ser realizados com grande amplitude e contínuos;

6- Além dos gestos descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra; (Bula da partitura de *Reflexos #6* - 2025)

Talvez o elemento que mais distingue *Reflexos #6* das demais obras da série *Reflexos* seja a notação dos gestos. Nas cinco primeiras peças (descritas no capítulo anterior), a gestualidade era concebida a partir da simulação de instrumentos musicais virtuais posicionados à frente do intérprete, orientando os movimentos como se estes fossem produzidos em instrumentos inexistentes (gesto interpretativo incidental).

Em *Reflexos #6*, contudo, a referência gestual parte da ideia de regência: o intérprete realiza movimentos com as baquetas que seguem a rítmica indicada na linha denominada *regência* na partitura. Na minha performance, optei por gestos amplos, inspirados na direção de movimentos típicos de um maestro ao reger diferentes fórmulas de compasso. No entanto, não houve a intenção de imitar literalmente um regente tradicional. Visualmente, minha principal inspiração veio dos movimentos coreográficos dos sabres de luz no clássico cinematográfico *Star Wars* (*Guerra nas Estrelas*).

A associação visual com o universo do filme *Star Wars* tem sido frequentemente apontada pelo público desde as apresentações da obra *Paticumpá*, interpretada pelo Duo Paticumpá. Um exemplo disso é a reportagem publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* em 6 de março de 2009, intitulada “*Duo Paticumpá vai além das baquetas de ‘Jedi’*”⁵⁵. Da mesma forma, essa referência também foi mencionada por espectadores durante as performances já

⁵⁵ Reportagem do Jornal Estadão intitulada *Duo Paticumpá vai além das baquetas de ‘Jedi’*: https://www.estadao.com.br/cultura/artes/duo-paticumpa-vai-além-das-baquetas-de-jedi/?srsltid=AfmBOopesjnL_xRfuHobFh0ivtjHbCrmnjxQSqJ8aT27PsoL-Y6lipu

realizadas de *Reflexos #6*, evidenciando a recorrência dessa percepção no imaginário do público.

Com o intuito de reforçar a ideia de que os sons são gerados diretamente pelos movimentos das baquetas (e não de que sons instrumentais estariam sendo transformados pelos gestos) optou-se, nos trechos de regência, por utilizar no *tape* sons digitais que não apresentam relação direta com timbres de instrumentos de percussão. Em contraste, em outros momentos da obra, sons percussivos são incorporados ao *tape* de forma a sugerir a ideia de processamento sonoro e controle gestual, estabelecendo uma dualidade entre geração direta e transformação de som através do movimento.

A seguir, apresento as diferentes seções da obra, destacando suas principais características composticionais e refletindo sobre as escolhas interpretativas adotadas na performance.

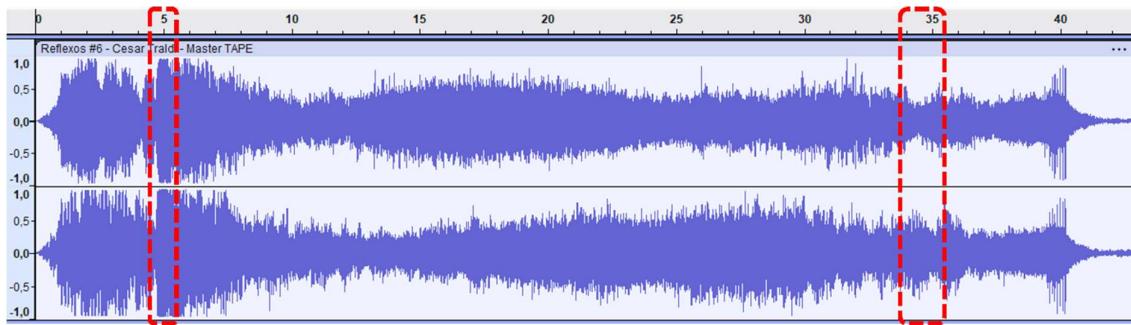
3.2 Introdução e Seção A⁵⁶

Reflexos #6 tem início com uma introdução eletroacústica de 40 segundos (ver compasso 01 da partitura, figura 21), durante a qual a partitura não apresenta nenhuma indicação de ação para o intérprete. Dessa forma, é possível que o intérprete permaneça imóvel nesse trecho inicial. No entanto, considerando o item 6 da bula, que permite a inserção de gestos por parte do intérprete, optei por incorporar uma gestualidade durante essa introdução em minha performance.

Na figura 19, observa-se a representação gráfica do som do *tape* na introdução de *Reflexos #6*, com destaque para dois momentos que serviram como referência para a construção da gestualidade na performance: aproximadamente aos 5 segundos e aos 34 segundos. Do início até o marco de 5 segundos, optei por permanecer imóvel, mantendo as baquetas fora do campo de visão do público.

⁵⁶ Introdução e Seção A - *Reflexos #6*: <https://youtu.be/D4fgIUj4WKI?si=4r2U7qHhrW7QnLcB> (0:00 até 2:01).

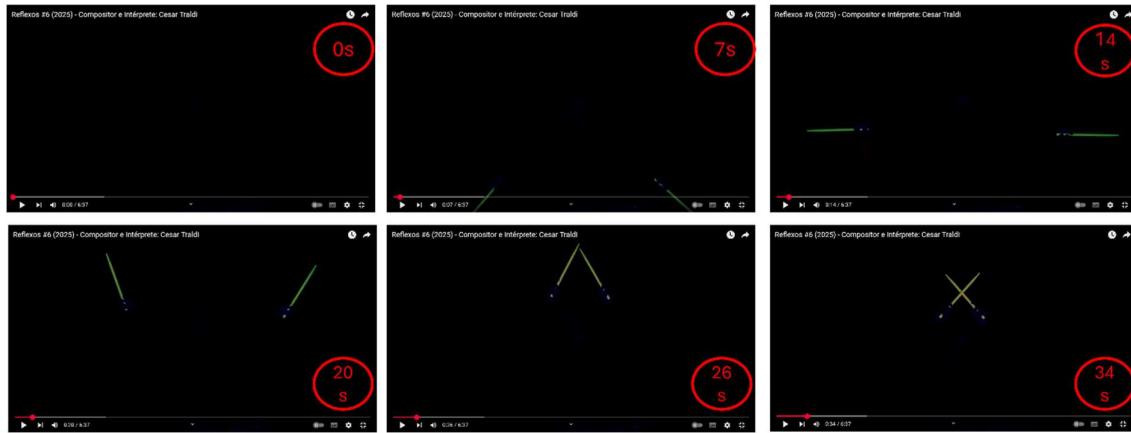
Figura 19: Representação gráfica do som do *tape* na introdução de *Reflexos #6*.



Fonte: imagem gerada pelo autor.

Por volta dos 5 segundos do *tape*, ocorre um ataque sonoro que utilizei como ponto de partida para iniciar um movimento com as baquetas amarelas, traçando trajetórias parabólicas. Esse gesto é realizado de forma lenta, acompanhando a movimentação panorâmica do som. Embora a espacialização sonora se desloque da esquerda para a direita, o gesto é executado com ambas as baquetas movendo-se de baixo para cima. A ação evolui gradualmente até culminar, por volta dos 34 segundos, no cruzamento das baquetas no ar, momento que coincide com uma transição sonora perceptível: o encerramento da textura anterior e o início de uma nova.

Figura 20: Movimentação das baquetas durante a introdução de *Reflexos #6*.



Fonte: Capturas de tela do vídeo, realizadas e editadas pelo autor.

Nesse ponto, as baquetas já se encontram posicionadas, e permaneço em prontidão, aguardando a entrada do metrônomo (ver compasso 2 da partitura - figura 21) que sinaliza o início da primeira frase percussiva - o toque de baqueta contra baqueta (ver compassos 3 e 4 da partitura - figura 21). Assim, o gesto realizado ao longo da introdução não apenas responde

ao *tape*, mas também atua como preparação expressiva e física para a execução do início da seção A.

A Seção A compreende 16 compassos, indo do compasso 2 ao compasso 17. Ela é construída a partir da repetição de uma célula rítmica (ver compassos 3 e 4 da partitura – figura 21), composta por dois compassos. Essa célula é repetida quatro vezes, com fermatas de 15 segundos de duração entre elas. A repetição de frases rítmicas e suas variações ao longo da obra constitui uma estratégia composicional que visa facilitar a memorização pelos intérpretes, uma vez que a peça deve, preferencialmente, ser executada de memória.

Figura 21: Compassos 01 até 09 da obra *Reflexos #6*.

Para 2 Tom-toms, Bongô,
Gestos e Tape

Reflexos #6

Cesar Traldi
05/2025

Metrônomo
Regência MD
ME
Bongô
2 Tom-toms

Metronome
Regência MD
ME
Bongô
2 Tom-toms

5

M
MD
ME
Per

Tape

A = 100
40s

Baqueta contra
baqueta no ar

mf *ff*

15s

Fonte: Partitura de *Reflexos #6* (2025)

Na figura 21, observamos as duas primeiras repetições da célula rítmica, que devem ser executadas com o gesto de percutir baqueta contra baqueta no ar. Nas fermatas que encerram essas frases (compassos 4 e 7), o *tape* apresenta uma sonoridade que imita e transforma o som gerado pelas baquetas. Diante disso, optei por manter as baquetas cruzadas e imóveis no ar durante a primeira fermata, sugerindo que meu último toque teria acionado a resposta sonora do *tape* (Vídeo - 0:44 até 0:59). Já na segunda fermata, em que o *tape* exibe uma textura sonora mais complexa, mantive as baquetas cruzadas no ar, mas introduzi movimentos lentos e contínuos, reforçando a ideia de que esses gestos estariam manipulando ou transformando os sons emitidos pelo *tape* (Vídeo - 1:03 até 1:17).

Manter as baquetas cruzadas na primeira metade da seção A foi uma escolha estratégica para realçar o primeiro ataque no ar, escrito na linha de regência e presente no compasso 9 da

partitura (ver figura 22 / Vídeo - 1:18). Esse momento marca uma mudança tímbrica na obra, que se desenvolve nos compassos 10 e 11, onde ocorre a terceira repetição da célula rítmica tema da seção, agora executada nos tambores (dois tom-toms e um bongô grave).

Na fermata do compasso 11, executo o movimento contínuo e parabólico indicado na partitura (representado por uma seta curva), que se estende até o ataque no ar no compasso 13 (vídeo: 1:23 a 1:38).

Figura 22: Compassos 05 até 18 da obra *Reflexos #6*.

Fonte: Partitura *Reflexos #6* (2025)

Na minha performance, aproveitei o movimento parabólico realizado com a mão esquerda no trecho mencionado para efetuar, de forma discreta, a troca de baqueta na mão direita, substituindo a baqueta amarela pela laranja. Essa troca tem como objetivo ampliar visualmente a independência dos movimentos das mãos no ar, que se inicia no compasso 13, além de reforçar a diferenciação tímbrica proposta pela interação com o *tape* para cada mão (ver compasso 13 da partitura, figura 22 / vídeo: 1:38 a 1:40).

A mudança na coloração da baqueta também introduz uma nova dinâmica visual na quarta repetição da célula rítmica temática da seção A, que ocorre nos compassos 14 e 15 da

partitura (ver figura 22 / vídeo: 1:40 a 1:44). Nesse trecho, a célula é executada no tom-tom agudo e no bongô, resultando em uma variação mais aguda da sonoridade dos tambores.

O movimento parabólico contínuo é novamente indicado na partitura, conduzindo ao ataque com baqueta contra baqueta no compasso 17 (ver compassos 16 e 17 da partitura, figura 22 / vídeo: 1:44 a 1:47). Esse compasso marca a última fermata de 15 segundos da seção A, funcionando como uma retomada clara da sonoridade presente na segunda fermata da mesma seção.

Dessa forma, na minha performance, optei por retomar a posição das baquetas cruzadas no ar e realizar pequenos movimentos lentos e contínuos, reforçando mais uma vez a ideia de que esses gestos estariam manipulando ou transformando os sons emitidos pelo *tape* (vídeo: 1:47 a 2:02), com a diferença de que, agora, as baquetas possuem cores distintas.

3.3 Seção B⁵⁷

A seção B é composta por dezesseis compassos, que se estendem do compasso 19 ao 34 (ver figura 23). Sua construção baseia-se em uma frase rítmica formada por uma sequência de semicolcheias, distribuída entre os três tambores mais agudos, com indicação de uma manulação específica que provoca o cruzamento das baquetas durante a execução (ver compasso 19 da partitura, figura 23 / Vídeo: 2:01 a 2:04).

Essa frase inicial é intercalada por uma variação mais longa, executada nos três tambores mais graves e que também utiliza uma manulação que resulta em cruzamentos das baquetas (ver compassos 22 e 23 da partitura, figura 23 / Vídeo: 2:07 a 2:11).

Ambas as frases são reapresentadas mais adiante: a frase 01 no compasso 26 e a frase 02 nos compassos 29 e 30. Além disso, toda a seção é repetida, o que faz com que cada frase seja tocada quatro vezes no total, novamente a estratégia que visa facilitar a memorização pelos intérpretes.

As frases formadas pelas sequências de semicolcheias são intercaladas com ataques no ar (regência) antecipados no compasso 13 da seção A (ver compassos 21, 25, 27 e 32 da partitura, figura 23). Assim, durante toda a minha performance optei por manter as baquetas de diferentes cores (amarela na mão esquerda e laranja na mão direita) valorizando novamente a independência dos movimentos das mãos no ar e reforçando a diferenciação tímbrica proposta

⁵⁷ Seção B - *Reflexos* #6: <https://youtu.be/D4fgIUj4WKI?si=4r2U7qHhrW7QnLcB> (2:01 até 3:12).

pela interação com o *tape* para cada mão e também valorizando visualmente os cruzamentos das baquetas nas frases de semicolcheias.

As frases em semicolcheias são entrecortadas por ataques no ar (regência), antecipados no compasso 13 da seção A e retomados nos compassos 21, 25, 27 e 32 (ver partitura, figura 23).

Figura 23: Compassos 19 até 34 da obra *Reflexos #6*.

Fonte: Partitura de *Reflexos #6* (2025)

Durante toda a seção B, optei por manter as baquetas de cores diferentes (amarela na mão esquerda e laranja na mão direita), destacando visualmente a independência dos movimentos de cada mão no ar, evidenciando a diferenciação tímbrica proposta na interação com o *tape* e ressaltando os cruzamentos nas frases de semicolcheias.

A figura 24 apresenta capturas de tela do vídeo de referência, correspondentes à execução do compasso 19 na primeira vez em que ele ocorre.

Na primeira imagem (2:02s), observamos as baquetas em sua posição natural: a baqueta amarela à direita da imagem (mão esquerda do intérprete) e a baqueta laranja à esquerda (mão direita).

Na imagem seguinte (2:03s-1), ocorre o primeiro cruzamento, resultando na inversão das posições das baquetas. Nota-se que a baqueta amarela está mais vertical do que a laranja, evidenciando que ela passou por cima durante o cruzamento.

A terceira imagem (2:03s-2) destaca o movimento da baqueta laranja passando por cima da amarela, enquanto a quarta (2:03s-3) mostra o momento em que o cruzamento se completa, com a baqueta laranja agora posicionada mais verticalmente, indicando que ela cruzou por cima.

Na quinta imagem (2:04), há um novo cruzamento, desta vez com a baqueta amarela passando sobre a laranja. Por fim, a última imagem mostra o retorno à posição original, marcando o encerramento da sequência de cruzamentos.

Figura 24: Movimentação das baquetas durante a Seção B, compasso 19 de *Reflexos #6*.



Fonte: Capturas de tela do vídeo, realizadas e editadas pelo autor.

A seção B se encerra no compasso 34, marcado por uma fermata com duração de 20 segundos (ver figura 23 / Vídeo: 2:53 a 3:12).

Durante esse momento, optei por realizar pequenos gestos no ar, sugerindo visualmente uma ideia de controle e interação com os sons eletroacústicos por meio do movimento das baquetas. Além disso, aproveito esse trecho para trocar a baqueta amarela por outra baqueta laranja, preparando o aspecto visual para a próxima seção e posicionando-me lateralmente em relação ao *setup* de percussão (próximo ao tom-tom grave) conforme indicado no item 7 da Bula da partitura anteriormente mencionada.

3.4 Seção C⁵⁸

A seção C é formada por nove compassos, abrangendo do compasso 36 ao 44 (ver figuras 25 e 27). Mais uma vez, é explorada a repetição de uma frase rítmica nos tambores, intercalada com momentos visuais (regência).

A frase rítmica principal dessa seção está escrita em compasso 5/4 e apresenta uma progressão de semicolcheias: inicia-se com dois grupos de quatro semicolcheias, segue com dois grupos de três, depois dois de dois, finalizando com duas semicolcheias isoladas. Essa frase é repetida quatro vezes ao longo da seção, nos compassos 36, 38 (ver figura 25), 40 e 42 (ver figura 27).

Além disso, há uma indicação de manulação a ser seguida pelos intérpretes (ver compasso 36 da partitura, figura 25): a cada grupo de semicolcheias da progressão, há uma troca tanto da mão utilizada quanto do tambor executado.

Figura 25: Compassos 35 até 39 da obra *Reflexos #6*.

Fonte: Partitura de *Reflexos #6* (2025)

Como toda essa seção é executada com o intérprete de lado em relação ao público, as baquetas são mantidas na posição vertical, o que aumenta sua visibilidade. Esse

⁵⁸ Seção C - *Reflexos #6*: <https://youtu.be/D4fgIUj4WKI?si=4r2U7qHhrW7QnLcB> (3:12 até 4:06).

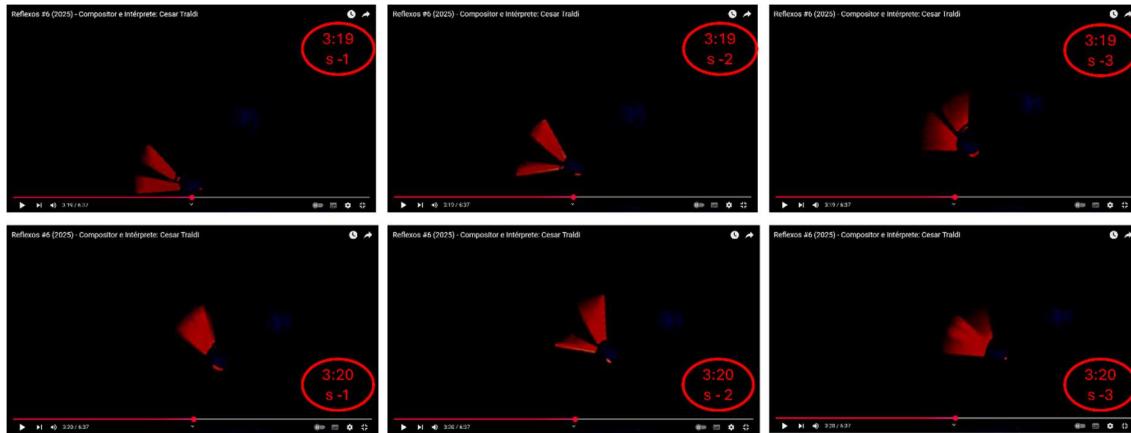
posicionamento gera o que se convencionou chamar de “efeito leque” na escrita da obra *Paticumpatá*.

Essa visualização, obtida através do efeito de fluorescência, enfatiza o Gesto Cênico obtido no efeito em forma de leque quando os percussionistas realizam movimentos contínuos nos tambores (rulos) ou no ar (sem produção sonora) e com os mesmos posicionados nas laterais dos setups de percussão. (Traldi; Campos; Manzolli, 2007, p. 8).

Para intensificar o efeito leque, optei por utilizar duas baquetas da mesma cor ao longo dessa seção. Esse recurso faz com que os movimentos das mãos se misturem visualmente, resultando em um leque mais denso e uniforme. O uso de baquetas de cores diferentes também poderia produzir um efeito visual interessante, criando dois leques distintos que se sobreponem.

Escolhi utilizar as baquetas da cor laranja para diferenciar das baquetas amarelas utilizadas na introdução e na seção A da obra, contribuindo para a variedade visual ao longo da performance.

Figura 26: Efeito leque da baquetas, compasso 37 de *Reflexos #6*.



Fonte: Capturas de tela do vídeo, realizadas e editadas pelo autor.

Nos compassos 39 (ver figura 25) e 41 (ver figura 27), procurei ampliar ao máximo a gestualidade sugerida pelas setas, com o objetivo de valorizar e intensificar a conexão entre o gesto visual e a sonoridade da faixa eletroacústica (*tape*).

O encerramento da seção C se dá com uma frase em sestinas acompanhada de um grande crescendo, momento em que busquei ampliar ao máximo os gestos da performance para reforçar o impacto visual, culminando na fermata do compasso 44 (ver figura 27). Aproveito esse ponto para retornar rapidamente à posição frontal, tanto em relação ao *setup* de percussão quanto ao público.

Durante a fermata de 20 segundos de duração (ver compasso 44 da partitura, figura 27 / Vídeo: 3:47 a 4:06), volto a realizar pequenos gestos no ar, reforçando a ideia de controle e interação com os sons eletroacústicos por meio dos movimentos das baquetas. Além disso, faço uma nova troca de baqueta: agora passo a utilizar uma baqueta amarela na mão direita, mantendo a laranja na esquerda (posição inversa à utilizada no final da seção A e ao longo de toda a seção B).

Figura 27: Compassos 40 até 44 da obra *Reflexos #6*.

Fonte: Partitura de *Reflexos #6* (2025)

3.5 Seção D⁵⁹

A seção D abrange dezessete compassos, indo do compasso 46 ao 62 (ver figura 28). Do ponto de vista instrumental, apresenta-se de forma relativamente simples, com ataques longos nos tambores, alternando-se entre mãos e instrumentos: os tom-toms são executados com a mão esquerda, enquanto os dois tambores do bongô são tocados com a mão direita (ver manulação indicada no compasso 46 da partitura, figura 28).

O principal diferencial dessa seção em relação às anteriores está no aumento da interação entre a execução dos instrumentos acústicos e a realização de gestos cênicos

⁵⁹ Seção D - *Reflexos #6*: <https://youtu.be/D4fgIUi4WKI?si=4r2U7qHhrW7QnLcB> (4:06 até 5:31).

(regência). Todos os ataques nos tambores são intercalados com gestos visuais, conforme descrito a seguir:

- **Compassos 46, 47, 49 e 50 – giro da baqueta no ar:** Apesar de parecer simples, essa passagem impõe um desafio técnico significativo aos intérpretes ao exigir giros de baquetas no ar. Para facilitar a execução, optei por ajustar temporariamente a posição do dedo indicador na pegada (*grip*) da baqueta antes do início dos trechos com giro, retornando ao *grip* convencional logo após o término desses movimentos.

- **Compassos 48 e 51 – gesto contínuo e parabólico, indicado por uma seta:** Em minha interpretação, executei estes gestos em direções opostas para gerar maior diversidade visual. No compasso 48, girei as baquetas para a esquerda; no compasso 51, para a direita. Essa decisão proporcionou um dinamismo à performance, evitando a uniformidade que a repetição dos gestos traria.

- **Compassos 52 a 57 – ataques realizados no ar:** Para essa seção, explorei dois tipos distintos de gesto. Nas ações unilaterais, utilizei movimentos laterais inspirados na gestualidade da regência. Já nos momentos em que ambas as mãos atuam simultaneamente (compassos 54 e 57), realizei gestos de ataque no ar, simulando uma percussão visual que dialoga diretamente com os sons do *tape*.

Embora não haja indicação explícita de gestos entre os compassos 58 e 61, a manulação sugerida e o *crescendo* dinâmico ao longo desse trecho conferem à performance uma dimensão visual, criando uma gestualidade implícita, marcada tanto pelo som quanto pelo movimento.

Os dezesseis compassos iniciais são repetidos, e a seção se encerra no compasso 62, marcado por uma fermata com duração de 20 segundos.

A sonoridade do *tape* nesse momento contrasta fortemente com o restante da obra, criando, para mim, uma sensação de ‘curto-circuito’. Esse trecho antecede a última seção da peça, que funciona como uma espécie de retrospectiva das seções anteriores. Diante disso, optei por não estabelecer uma interação visual direta com o *tape* durante a fermata, ou melhor, por interagir justamente por meio da ausência das baquetas e de gestos visíveis. Imediatamente após o ataque no compasso 62, escondo rapidamente as baquetas e permaneço em silêncio gestual, retornando com elas apenas pouco antes do início da seção final (ver vídeo: 5:12 a 5:31).

Figura 28: Compassos 45 até 62 da obra *Reflexos #6*.

Fonte: Partitura de *Reflexos #6* (2025)

3.6 Seção E⁶⁰

A Seção E compreende doze compassos, indo do compasso 64 ao 75 (ver figura 29). Esta seção funciona como uma coda, em que elementos sonoros e visuais das seções anteriores são retomados, conforme descrito a seguir:

- **Compassos 64 e 65:** Seção A.
- **Compassos 66 a 68:** Seção B.
- **Compassos 69 e 70:** Seção C.
- **Compassos 71 a 73:** Seção D.
- **Compassos 74 e 75:** retorno à Seção A, com a execução da frase inicial da obra, tocada através da percussão de uma baqueta contra a outra no ar.

Em minha performance, cheguei a considerar a retomada das combinações de cores das baquetas utilizadas em cada seção anterior. No entanto, a rápida transição e a justaposição dos

⁶⁰ Seção E - *Reflexos #6*: <https://youtu.be/D4fgIUj4WKI?si=4r2U7qHhrW7QnLcB> (5:31 até 6:37).

diferentes materiais tornaram tal abordagem inviável. Diante disso, optei por recuperar apenas a configuração presente na segunda parte da Seção A e em toda a Seção B. Para isso, realizei uma inversão das baquetas durante a fermata final da Seção D (compasso 62 da partitura, ver figura 28). Deste modo, concluo a Seção D com a baqueta amarela na mão direita e a laranja na esquerda, e inicio a Seção E com a baqueta amarela na mão esquerda e a laranja na direita.

A nova configuração de cores das baquetas introduz um contexto visual distinto, especialmente nos compassos 69 e 70, que retomam o material da Seção C. Originalmente, esses compassos foram executados com duas baquetas laranjas e com o intérprete posicionado de lado em relação aos instrumentos. Na reapresentação desse trecho, além da utilização de baquetas com cores diferentes em cada mão, o intérprete passa a se posicionar de forma frontal tanto em relação aos instrumentos quanto ao público, reforçando o contraste visual.

As demais questões gestuais e interpretativas desta seção não serão detalhadas, pois seguem as mesmas abordagens já descritas nas respectivas análises anteriores.

Figura 29: Compassos 63 até 75 da obra *Reflexos #6*.

The musical score consists of three staves: Mallets (M), Mallets Double (MD), Mallets Extra (ME), and Percussion (Per). Measure 63 starts with a forte dynamic (f) and features a section labeled 'E' above the MD staff. Measures 68 and 71 show complex rhythmic patterns with various note heads and rests. Measure 71 concludes with a dynamic ff and a measure number 30s.

Fonte: Partitura de *Reflexos #6* (2025)

A Seção E e, consequentemente, a obra *Reflexos #6* se encerram com uma fermata de 30 segundos de duração (ver compasso 75 da partitura, figura 29 / Vídeo: 5:58 até o final). Optei por realizar gestos no ar, reforçando a ideia de controle e interação com os sons eletroacústicos por meio dos movimentos das baquetas, como já havia feito em momentos semelhantes nas seções anteriores. No entanto, diante da sonoridade mais densa e marcada por múltiplos ataques do *tape* nesse trecho final, realizei uma maior quantidade de gestos, buscando responder de forma mais ativa aos sons que escutava.

Próximo ao término, aproveito uma sonoridade particularmente marcante do *tape* para guardar a baqueta amarela (vídeo: 6:25), encerrando a performance com a retirada de cena lenta da outra baqueta, em sincronia com o *fade-out* do *tape*.

3.7 Considerações finais sobre a performance de *Reflexos #6*

Os desafios interpretativos de *Reflexos #6*, assim como das demais obras da série *Reflexos*, envolvem três aspectos principais:

- 1- Montagem e equalização dos equipamentos;
- 2- Execução instrumental;
- 3- Articulação sonora e gestual entre a performance instrumental e os sons eletroacústicos do *tape*.

Dessa forma, ao longo da descrição das seções da obra apresentada neste capítulo, procurei destacar as decisões interpretativas adotadas, especialmente aquelas relacionadas aos gestos cênicos, com o intuito de explicitar as soluções e escolhas feitas por mim enquanto intérprete e compositor da obra.

Para facilitar o estudo, elaborei um arquivo em formato MP3 que reúne as faixas de áudio do *tape* e do metrônomo, permitindo sua reprodução direta em dispositivos móveis. Isso tornou o processo de estudo mais acessível, eliminando a necessidade de montagem de equipamentos como computador, interface de áudio e caixas de som, recursos exigidos na performance ao vivo. Outra estratégia adotada foi a gravação em vídeo dos ensaios, seguida de análise das filmagens, com o objetivo de aprimorar e, quando necessário, reformular os gestos cênicos executados.

Para o concerto de estreia realizado na Sala Camargo Guarnieri (Uberlândia), em 15 de junho de 2025, assim como para as apresentações no Teatro Municipal de Patos de Minas, em 27 de junho de 2025, e no concerto da *1ª Temporada de Conciertos de Percusión – Concierto 3: Cesar Traldi*, realizado no Teatro Municipal de La Serena, no Chile, em 12 de julho de 2025

- todos já mencionados no início deste capítulo - optei por apresentar o programa de forma contínua, sem interrupções entre as obras.

Com isso, visando tanto a criação de uma conexão visual e sonora com a obra seguinte quanto a viabilização da minha movimentação em cena para outro *setup* instrumental, decidi realizar um final alternativo para *Reflexos #6*.

Na fermata final, com duração de 30 segundos (ver compasso 75 da partitura, figura 29), após realizar gestos no ar que reforçam a ideia de controle e interação com os sons eletroacústicos por meio dos movimentos das baquetas - conforme mencionado anteriormente - realizo a troca das baquetas por um rói-rói⁶¹, também revestido com fitas fluorescentes de diferentes cores. Essa substituição introduz um novo contexto sonoro e gestual para o encerramento da obra, que se conecta a um novo *tape* composto por sons do rói-rói previamente processados no computador.

Figura 30: Rói-rói revestido com fitas fluorescentes, utilizado no final alternativo da obra *Reflexos #6*.



Fonte: o autor

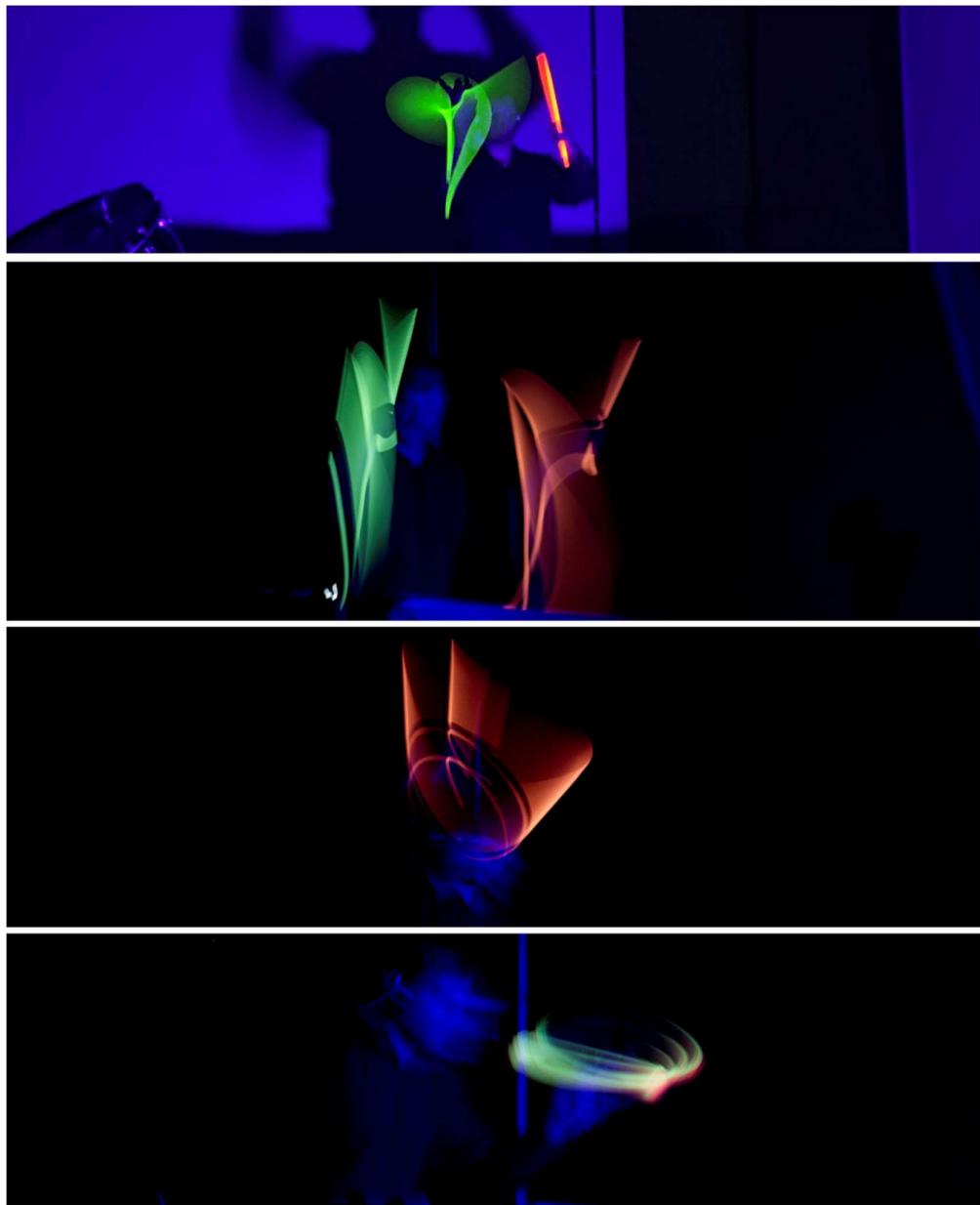
Na performance realizada no X SIMA – 10^a edição do Simpósio Internacional de Música na Amazônia, realizada em Goiânia (Goiás), em 15 de outubro de 2025, optei igualmente por adotar esse final alternativo, mesmo tendo apresentado *Reflexos #6* como peça de encerramento do repertório, portanto sem conexão com uma obra subsequente.

O final alternativo pode ser visualizado na filmagem de três das apresentações:

⁶¹ Rói-rói: é um instrumento musical artesanal de origem nordestina, tradicionalmente utilizado para produzir um som semelhante a um zumbido, gerado pelo atrito do ar ao ser girado rapidamente (também é conhecido como berra-boi ou urra-boi).

- 1) Sala Camargo Guarnieri (Uberlândia), em 15 de junho de 2025 (Vídeo: 37:08):
<https://youtu.be/Tv-mYR8Nvug?t=2228>
- 2) Teatro Municipal de Patos de Minas, em 27 de junho de 2025 (Vídeo: 51:38):
<https://youtu.be/twZV2n3aHPY?t=3098>
- 3) Teatro Belkiss Spencièr (Goiânia), em 15 de outubro de 2025 (Vídeo: 37:05):
https://youtu.be/NuEUNra_dZU?t=2225

Figura 31: Fotografias registradas por espectadores durante a apresentação da obra *Reflexos #6*.



Fonte: 1^a fotografia feita por Mariana Mendes na Sala Camargo Guarnieri (Uberlândia), em 15/06/2025.

2^a, 3^a e 4^a fotografias feitas por Ricardo General no Teatro Municipal de La Serena, no Chile, em 12/07/2025.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão composicional e interpretativa da obra *Reflexos #6*, apresentada no Capítulo 03, pode parecer excessivamente descritiva para alguns leitores. No entanto, como demonstrado na *autorreflexão* do Capítulo 01, os hibridismos entre Compositor e Intérprete, assim como entre o Sonoro e o Visual, tornaram-se elementos cada vez mais presentes e significativos na minha formação e produção artística.

Assim como o conceito de Música Eletroacústica Mista Cênica dialoga com as noções de Música Eletroacústica Mista e Música Cênica, sem se restringir a uma ou outra linguagem, mas gerando algo novo a partir dessa confluência (conforme discutido no Capítulo 02), minha análise também não poderia se limitar apenas ao viés composicional ou interpretativo, nem apenas ao sonoro ou ao visual.

Na condição de compositor e intérprete da obra, a discussão sobre os materiais composticionais envolve, de maneira implícita, aspectos performáticos que foram previamente imaginados por mim. Da mesma forma, ao descrever minhas decisões interpretativas, certas ideias compostionais iniciais tornam-se mais evidentes e compreensíveis.

É importante ressaltar que as escolhas interpretativas descritas refletem, em grande parte, as intenções que tive enquanto compositor no momento da criação da obra. Ainda assim, espero que outros intérpretes possam refletir sobre esses elementos e propor novas abordagens para a performance. Como evidenciado pelas diferentes interpretações de *Reflexos #1*, *Reflexos #2* e *Reflexos #5*, também analisadas no Capítulo 02, diversas concepções e leituras são não apenas possíveis, mas desejáveis. Considero fundamental que cada intérprete traga suas singularidades à cena, enriquecendo a obra com sua própria visão e experiência.

Como já descrito ao longo da tese, as obras da série *Reflexos* vêm sendo interpretadas por diferentes músicos e apresentadas em distintos contextos artísticos e acadêmicos. No entanto, algumas dessas apresentações demonstram sua validade acadêmico-científica por terem ocorrido em eventos submetidos a processos seletivos e avaliativos conduzidos por especialistas da área. A seguir, listo os eventos que atestam tal relevância:

- **Reflexos #1 - para Piano, Gestos e Tape (2020)**

1. Selecionada e apresentada no PERFORMUS'21 – Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, em 25 de setembro de 2021.
2. Selecionada e exibida na 4ª Mostra de Cinema – Casa Aberta, em 24 de novembro de 2021.

3. Selecionada e apresentada no Festival EntreArtes Digital 2021 – UFU, em dezembro de 2021.

• **Reflexos #2 - para 6 Congas (1 Real e 5 Virtuais), Gestos e Tape (2021)**

1. Selecionada e apresentada na XXV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, promovida pela Fundação Nacional de Artes, no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro, em 14 de dezembro de 2023.
2. Selecionada e apresentada na 2ª Maratona de Música Eletroacústica – Mamuse, realizada pela Escola de Música da UFRJ, em 31 de julho de 2024.
3. Selecionada para performance no SBCM 25 – Simpósio Brasileiro de Computação Musical, realizado em Campinas-SP, entre os dias 15 e 17 de setembro de 2025.
4. Selecionada e apresentada no X SIMA – 10ª edição do Simpósio Internacional de Música na Amazônia, realizado em Goiânia-GO, entre os dias 13 e 17 de outubro de 2025.

• **Reflexos #4 - para Caixa, Gestos e Tape (2023)**

1. Selecionada, apresentada e discutida em artigo publicado no IV Congresso Brasileiro de Percussão, realizado na UNESP, São Paulo-SP, entre 14 e 17 de novembro de 2024.

• **Reflexos #5 - para Pandeiro Brasileiro, Gestos e Tape (2025)**

1. Selecionada e apresentada no SBCM 25 – Simpósio Brasileiro de Computação Musical, realizado em Campinas-SP, entre os dias 15 e 17 de setembro de 2025.
2. Selecionada e apresentada no PERFORMUS’25 – Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, realizado em Brasília-DF, entre os dias 02 e 04 de outubro de 2025.
3. Selecionada e apresentada no X SIMA – 10ª edição do Simpósio Internacional de Música na Amazônia, realizado em Goiânia-GO, entre os dias 13 e 17 de outubro de 2025.

• **Reflexos #6 - para 2 Tom-Toms, Bongô, Gestos E Tape (2025)**

1. Selecionada e apresentada no SBCM 25 – Simpósio Brasileiro de Computação Musical, realizado em Campinas-SP, entre os dias 15 e 17 de setembro de 2025.
2. Selecionada e apresentada no X SIMA – 10ª edição do Simpósio Internacional de Música na Amazônia, realizado em Goiânia-GO, entre os dias 13 e 17 de outubro de 2025.

Destaco, em especial, a seleção de *Reflexos #2* para a XXV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, considerado o mais importante prêmio nacional na área da música

contemporânea. Ressalto também a apresentação de *Reflexos #1* na 4^a Mostra de Cinema – Casa Aberta, o que evidencia o caráter híbrido e interdisciplinar do resultado artístico dessas obras.

A partir da minha vivência como intérprete, percebo uma receptividade bastante significativa do público às obras da série *Reflexos*. Em diversas apresentações que realizei, a maioria dos comentários recebidos após os concertos referia-se diretamente a essas obras, com especial destaque para a surpresa causada pela relação visual entre os gestos corporais e os sons eletroacústicos do *tape*.

Em algumas ocasiões, membros do público chegaram a me perguntar se havia sensores utilizados para captar os movimentos e acionar os sons, o que demonstra um envolvimento ativo na tentativa de compreender o funcionamento da performance.

Deste modo, com base nas experiências que vivenciei durante e após as apresentações, considero que foi possível aproximar o público leigo da música experimental por meio da integração entre a gestualidade da Música Cênica e a sonoridade da Música Eletroacústica Mista, abordagem que denominei de Música Eletroacústica Mista Cênica.

A escrita desta tese não marca o encerramento da série *Reflexos*. Pelo contrário, vejo-a como um ponto de transição para novos desdobramentos, alguns já em desenvolvimento, que envolvem a composição para outros instrumentos além dos já utilizados, como violoncelo, percussão corporal, entre outros. Pretendo ainda expandir a série para formações não individuais, explorando a interação gestual entre múltiplos intérpretes, bem como a incorporação de recursos visuais, como projeção mapeada (*vídeo mapping*) e elementos de vídeo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARREIRO, Daniel. Luís. Uma investigação sobre estratégias de interação em tempo-real em obras eletroacústicas mistas com abertura (composição modular e/ou improvisação). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. Anais [...] Curitiba: ANPPOM, p. 543-545, 2009. ISSN 1983-5981. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/VI_MusicaeTecnologiaeSonologica.pdf. Acesso em: 26 ago. 2025.

BIAGIONI, Vitor Lyra. Composição de obras para pandeiro brasileiro solo no contexto da música de concerto. Uberlândia, 2022. 103 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/35429>. Acesso em: 06 ago. 2025.

DING, Suen. Developing a rhythmic performance practice in music for piano and tape. Organised Sound, New York: Cambridge University Press, v. 11, n. 3, p. 255-272, 2006.

GUERRA, Anselmo. A Confluência entre Pesquisa, Criação e Interpretação na Música Contemporânea. Editorial da revista Música Hodie, Número 23 (2023). Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/79601/41423>. Acesso em: 26 ago. 2025.

JUSTO, Túlio Corrêa; TRALDI, Cesar Adriano. Reflexos #4: gestos cênicos na performance de música eletroacústica mista. In: IV Congresso Brasileiro de Percussão, Unesp, São Paulo, 2024. Anais do IV Congresso Brasileiro de Percussão. Disponível em: https://www.cbpercussao.com/_files/ugd/0f5bc2_a03af46a29674446b462185e73e3eec5.pdf. Acesso em: 05 ago. 2025.

KUMOR, Frank. Interpreting the relationship between movement and music in selected twentieth century percussion music. 2002. Tese (Doutorado) – University of Kentucky, USA, 2002.

MAGRE, Fernando de Oliveira. Entre a vanguarda e o experimentalismo: o surgimento da música teatro. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, IV, 2016, Rio de Janeiro. Anais do IV SIMPOM, p. 906-915, 2016. Disponível em: <http://seer.unirio.br/simpom/article/view/5789>. Acesso em: 10 dez. 2024.

MANZOLLI, Jônatas. Interpretação mediada: pontos de referência, modelos e processos criativos. Revista Música Hodie, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 48-63, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/download/25773/14808?inline=1>. Acesso em: 06 ago. 2025.

MARTINS, Natali Calandrin. Música cênica no repertório de percussão contemporâneo: estudo interpretativo de Toucher, de Vinko Globokar. 2015. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2015. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1626792>. Acesso em: 16 jul. 2024.

MENEZES, Flo. Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MENDES, Gilberto. Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. Santos: Realejo, 2008. 374 p.

MENDES, Mariana Aparecida. Játékok I: o gesto na exploração de uma obra didática do século XX. 2020. 113 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/30870>. Acesso em: 11 ago. 2025.

MENDES, Mariana Aparecida. Videoperformance musical: uma proposta de conceituação a partir de produção autoral. 2023. 150 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023. DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.523>. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/39344>. Acesso em: 11 ago. 2025.

MIRANDA, Antonio Luiz Drummond; ALVES, José Orlando. Aspectos do gesto cênico-musical na interação entre texto e música na composição. Anais da ANPPOM – XXXIII Congresso da ANPPOM, 2023. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1472/public/1472-7806-1-PB.pdf. Acesso em: 16 jul. 2024.

MORRIS, Desmond. La Cle des Gestes. Paris: Editions Grasse! et Fasquelle, 1978.

PICKLER, Débora Cristina Bérgamo. A teatralidade no teatro instrumental: aspectos compostionais, notacionais e de realização. Curitiba, 2015. 105 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/72627>. Acesso em: 10 dez. 2024.

REBSTOCK, Matthias. Composed theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David (Org.). Composed Theatre: Aesthetics, practices, processes. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

ROCHA, Fernando. Música cênica ou música instrumental teatral, 2010.

SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. The new music theater. New York: Oxford University Press, 2008. 408 p.

SCHULZ, Sabrina Laurelee. Considerações sobre as relações de sincronia entre o piano e os sons eletroacústicos na obra Concerto para Piano e os Sons Eletroacústicos de Edson Zampronha. In: IV Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá (EPEM), Maringá, 2009, p. 1-15. Disponível em: https://www.academia.edu/7776183/Considera%C3%A7%C3%A7%C3%85es_sobre_as_rela%C3%A7%C3%A7%C3%85es_de_sincronia_entre_o_piano_e_os_sons_eletroac%C3%BAsticos_na obra_Concerto_para_Piano_e_os_Sons_Eletroac%C3%BAsticos. Acesso em: 05 dez. 2024.

SERALE, Daniel Osvaldo. Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Música, Departamento de Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11396?show=full>. Acesso em: 05 out. 2024.

TRALDI, Cesar Adriano. Interpretação mediada & interfaces tecnológicas para percussão. 121 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/397314>. Acesso em: 13 dez. 2024.

TRALDI, Cesar; CAMPOS, Cleber; MANZOLLI, Jônatas. Os gestos incidental e cênico na interação entre percussão e recursos visuais. In: XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2007. Anais do XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo: Editora da Unesp, 2007. v. CD-1. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_CTraldi_CCampos_JManzolli.pdf. Acesso em: 13 dez. 2024.

TRALDI, Cesar Adriano. Percussão e interatividade PRISMA: um modelo de espaço instrumento auto-organizado. Campinas: UNICAMP, 2009. 157 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1611026>. Acesso em: 21 jan. 2025.

TRALDI, Cesar Adriano; MENDES, Mariana Aparecida. Exploração tímbrica, gestual e a interação com sons eletroacústicos nas obras Momentos #1 e Reflexos #1 de Cesar Traldi. Anais do PERFORMUS'21 – IX Congresso Internacional da ABRAPEM, 2021, p. 314. Disponível em: <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2022/05/ANAISS-Performus21-pp313-316.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2025.

TRALDI, Cesar Adriano. Explorando aspectos visuais da performance no processo composicional. In: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES EM MÚSICA, ed. 1. São Paulo: Musa Editora Ltda., 2022. v. 1, p. 153-164.

TRALDI, Cesar Adriano. Percussão e novas tecnologias. In: PROCEDIMENTOS E AÇÕES MULTIDIMENSIONAIS NA MÚSICA, ed. 1. São Paulo: Musa Editora Ltda., 2022b. v. 1, p. 59-88.

VALLE, Raul. Encadeamento: Uma Nova Gestualização Sonora. 1996. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1584343>. Acesso em: 26 ago. 2025.

APÊNDICE

APÊNDICE A: Partitura de *Reflexos* #1

APÊNDICE B: Partitura de *Reflexos* #2

APÊNDICE C: Partitura de *Reflexos* #3

APÊNDICE D: Partitura de *Reflexos* #4

APÊNDICE E: Partitura de *Reflexos* #5

APÊNDICE F: Partitura de *Reflexos* #6

REFLEXOS #1

PARA PIANO, GESTOS E TAPE

- 1- As caixas de som devem ser posicionadas uma de cada lado do piano;
- 2- O intérprete deve utilizar um fone de ouvido onde receberá o som do metrônomo indicado na partitura e também do tape (se desejar);
- 3- O piano pode ser amplificado ou não. É importante que o volume do tape seja ajustado para que a intensidade do som do piano e do tape seja a mesma, mesclando as duas sonoridades;
- 4- O intérprete deve imaginar um teclado acima do piano (na altura de sua cabeça);
- 5- As setas indicam gestos que devem ser realizados pelo intérprete. Seta para cima indica início do movimento parabólico ou vertical; seta para baixo, término do movimento tocando a nota indicada. Os gestos devem ser realizados com grande amplitude e contínuos;
- 6- Além dos gestos descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra;
- 7- No último compasso, o intérprete deverá congelar o movimento por, aproximadamente, 10 segundos (teclado imaginário) e, em seguida, deverá realizar uma improvisação cênica/gestual que dialogue com o tape e conclua a obra (duração de 20 segundos);
- 8- O pedal pode ser utilizado a critério do intérprete, sempre buscando que as ressonâncias do piano e as sonoridades do tape possam se misturar.

PARA A AMIGA MARIANA MENDES

**CESAR TRALDI
12/2020**

Reflexos #1

Metrônomo TAPE

Teclado Imaginário

Piano

$\text{♩} = 60$

d - mão direita
e - mão esquerda

6

A

M.

Pno.

ff (cluster com ambos antebraços, um sobre teclas brancas e outro sobre as pretas)

ff (parabólico)

ff d

\downarrow (vertical)

\uparrow (vertical)

11

M.

Pno.

f e d e f d

16

M.

Pno.

ff (cluster de palma teclas brancas e pretas)

fff

2

B

M. 20

M.

TI.

Pno.

f e

ff e

glissando
(teclas brancas)

33

M.

TI.

Pno.

39

M.

TI.

Pno.

(* congelar o movimento até a próxima seção)

15s

46 **D** $\downarrow = 90$

M.

TI.

Pno.

50

M.

(congelar o movimento por 10 s)

TI.

Pno.

30s

REFLEXOS #2

PARA 6 CONGAS,
(1 REAL E 5 VIRTUAIS)

GESTOS E TAPE

1- As caixas de som devem ser posicionadas uma de cada lado do intérprete.

Canal esquerdo: lado esquerdo do público (direito do intérprete)

Canal direito: lado direito do público (esquerdo do intérprete)

2- O intérprete deve utilizar um fone de ouvido onde receberá o som do metrônomo indicado na partitura e também do tape (se desejar);

3- A conga pode ser amplificada ou não. É importante que o volume do tape seja ajustado para que a intensidade do som da conga e do tape seja a mesma, mesclando as duas sonoridades;

4- O intérprete deve imaginar 5 congas virtuais além da conga real. São dois trios de congas.

Trio 01: Três congas virtuais localizadas na altura da cabeça do intérprete (tocar com a palma da mão voltada para o público) – V1, V2 e V3 (da direita para a esquerda)

Trio 02: Duas congas virtuais e uma real localizadas na frente do intérprete - Conga real (R) no centro; V4 no lado direito e V5 no lado esquerdo da conga real;

5- As setas indicam gestos que devem ser realizados pelo intérprete. Seta para cima indica início do movimento parabólico ou vertical; seta para baixo, término do movimento tocando a nota indicada. Os gestos devem ser realizados com grande amplitude e contínuos;

6- Além dos gestos descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra.

**PARA A AMIGA
NATH CALAN**

CESAR TRALDI

07/2021

Para 6 Congas
(1 Real e 5 Virtuais)
Gestos e Tape

para a amiga Nath Calan
Reflexos #2

Cesar Traldi
07/2021

Metrônomo $\text{d} = 62$

Conga V1 Conga V2 Conga V3

Conga V4 Conga R Conga V5

ff



This section contains three staves. The first staff is for the Metronome, marked with a tempo of 62. The second staff is for Conga V1, V2, and V3, with a 12/8 time signature. The third staff is for Conga V4, V5, and R, also with a 12/8 time signature. The dynamic instruction ***ff*** is placed below the third staff.

4

M

V1

V2

V3

V4

R

V5



This section shows six staves labeled M, V1, V2, V3, V4, and R/V5. The V4 and R/V5 staves feature eighth-note patterns with accents.

7

M

V1

V2

V3

V4

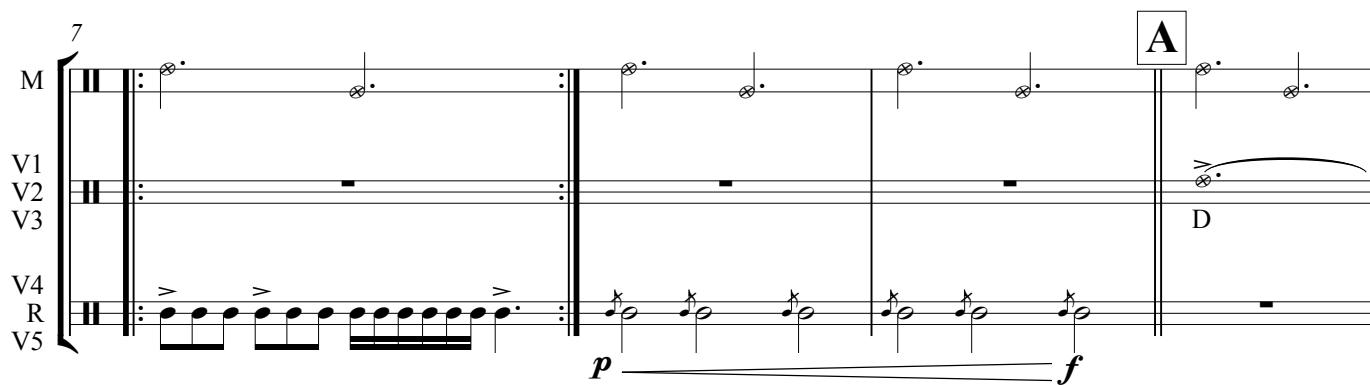
R

V5

A

D

p — **f**



This section shows six staves labeled M, V1, V2, V3, V4, and R/V5. It includes a dynamic marking **p** followed by **f**. The letter **A** is placed above the M staff, and the letter **D** is placed below the R/V5 staff.

11

M

V1

V2

V3

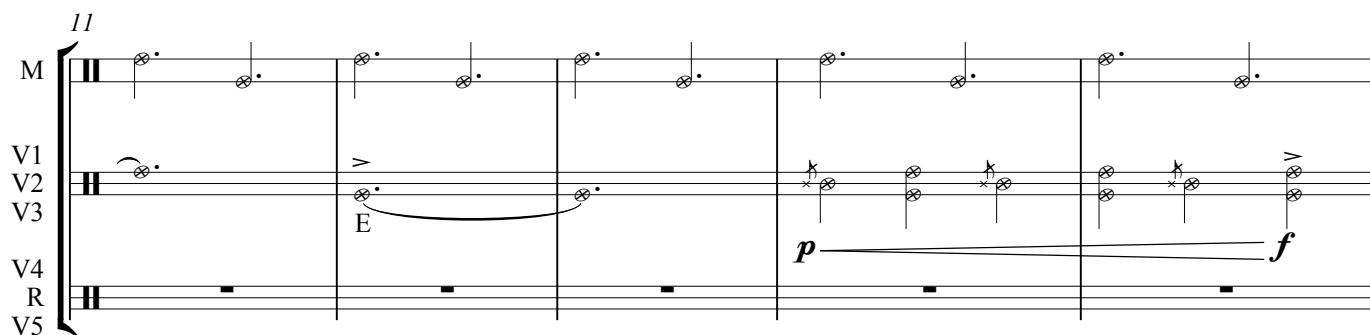
V4

R

V5

E

p — **f**



This section shows six staves labeled M, V1, V2, V3, V4, and R/V5. It includes a dynamic marking **p** followed by **f**. The letter **E** is placed below the V2 staff.

16

M

V1

V2

V3

V4

R

V5

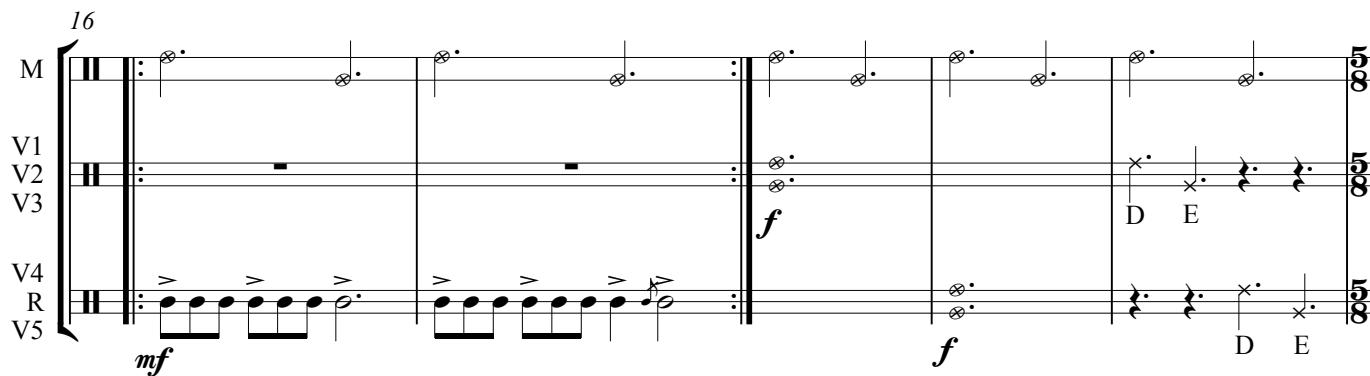
mf

f

D E

D E

5
8



This section shows six staves labeled M, V1, V2, V3, V4, and R/V5. It includes a dynamic marking **mf** followed by **f**. The letters **D** and **E** are placed below the V2 and V3 staves respectively. The time signature changes to **5/8** at the end of the measure.

2

21

M V1 V2 V3 V4 R V5

B

5 8 15s 6 8 12 6 8 12 6 8 12

D E E D D E D E

p D E D E ff f

28

M V1 V2 V3 V4 R V5

12 12 12 12 12 12

32

M V1 V2 V3 V4 R V5

9 9 9 6 12

E D D D DE mf E E E E D E D E 6 12

f

38

M V1 V2 V3 V4 R V5

6 6 6 12

D E D E D E 6 12

ff

43

M V1 V2 V3 V4 R V5

30s

improvisar com gestos

fp ff

Musical score for measures 47-50. The score includes parts M, V1, V2, V3, V4, R, and V5. Measure 47 starts with a forte dynamic (**f**) for V4, R, and V5. Measures 48-50 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 51-52 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 53-54 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 55-56 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 57-58 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 59-60 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 61-62 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 63-64 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 65-66 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 67-68 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 69-70 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 71-72 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 73-74 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 75-76 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 77-78 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 79-80 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 81-82 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 83-84 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 85-86 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 87-88 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 89-90 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 91-92 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 93-94 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 95-96 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 97-98 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5. Measures 99-100 show a rhythmic pattern for V4, R, and V5.

50

M :||: x. . :||: x. . :||: 6/8 x. . :||: 15s x. .

V1 :||: x. . :||: x. . :||: 6/8 x. . :||: 12/8 x. .

V2 :||: x. . :||: x. . :||: 6/8 x. . :||: 12/8 x. .

V3 :||: x. . :||: x. . :||: 6/8 x. . :||: 12/8 x. .

V4 :||: x. . :||: x. . :||: 6/8 x. . :||: 12/8 x. .

R :||: x. . :||: x. . :||: 6/8 x. . :||: 12/8 x. .

V5 :||: x. . :||: x. . :||: 6/8 x. . :||: 12/8 x. .

D E D * D E D * D E D * D E D * ff

REFLEXOS #3

PARA MARIMBA, GESTOS E TAPE

1- As caixas de som devem ser posicionadas uma de cada lado da marimba:

Canal esquerdo: lado esquerdo do público (direito do intérprete)

Canal direito: lado direito do público (esquerdo do intérprete)

2- O intérprete deve utilizar um fone de ouvido onde receberá o som do metrônomo indicado na partitura e também do tape (se desejar);

3- A marimba pode ser amplificada ou não. É importante que o volume do tape seja ajustado para que a intensidade do som da marimba e do tape seja a mesma, mesclando as duas sonoridades;

4- O intérprete deve imaginar um teclado acima da marimba (na altura de sua cabeça);

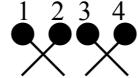
5- As setas indicam gestos que devem ser realizados pelo intérprete. Seta para cima indica início do movimento parabólico ou vertical; seta para baixo, término do movimento tocando a nota indicada. Os gestos devem ser realizados com grande amplitude e contínuos;

6- Além dos gestos descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra.

**PARA O AMIGO
GILMAR GOULART**

**CESAR TRALDI
08/2023**

Marimba, Gestos e TAPE



Para o amigo Gilmar Goulart

Reflexos #3

Cesar Traldi
08/2023

Metrônomo
TAPE

Teclado Imagário {

Marimba

Musical score for two staves. The top staff has a treble clef, a common time signature, and consists of six measures. The first measure has a fermata over the first note. Measures 2-4 have eighth-note patterns: X-X-X, X-X-X, and X-X-X. Measures 5-6 have eighth-note patterns: X-X-X and X-X-X. The bottom staff has a bass clef, a common time signature, and consists of six measures. Measures 1-4 have eighth-note patterns: - - - -, - - - -, - - - -, and - - - -. Measures 5-6 have eighth-note patterns: mp - - - , mp - - - , and mp - - - . Measure 6 ends with a half note and a bass clef.

5

Me

□

Ma.

1

10

Ma.

10

14

Me. 11

Me. 12

Ma.

Piano part: The piano part consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a common time signature. The piano part starts with a dynamic of $\times\cdot$, followed by a measure of $\times\cdot$. At the beginning of Measure 12, there is a change to a 5:8 time signature. The piano part continues with a dynamic of $\times\cdot$, followed by a measure of $\times\cdot$. At the end of Measure 12, there is another change to a 5:8 time signature. The piano part ends with a dynamic of $\times\cdot$.

Marimba part: The marimba part is shown in a single staff with a bass clef. It starts with a dynamic of $\times\cdot$. In Measure 11, there is a dynamic of $\times\cdot$. In Measure 12, there is a dynamic of $\times\cdot$. The marimba part ends with a dynamic of $\times\cdot$.

2

20

Me. **A**

10s

TI.

Ma.

(parabólico)

ff

26

Me.

TI.

Ma.

31

15s

B $\text{♩} = 60$

Me.

TI.

Ma.

dead stroke

f

Musical score for Measures 36-37. The score includes three parts: Me. (percussion), TI. (timpani), and Ma. (double bass). Measure 36 starts with a pattern of eighth-note crosses on the top staff. The TI. part has a sustained note with dynamic *ghiss.* The Ma. part has a bass note with dynamic *ff*. Measure 37 begins with a bass note in TI. followed by eighth-note pairs. The Ma. part has a bass note with dynamic *p*.

Me. 42

TI.

Ma.

movimento contínuo das baquetas no ar

gliss.

Musical score for Measures 49-50. The score includes parts for Me., TI., and Ma. Measure 49 starts with a 15s measure in common time (indicated by a '15s' above the staff). The 'Me.' part has a continuous eighth-note pattern of 'x'. The 'TI.' part has a bass line with a '2' above the first note. The 'Ma.' part has a bass line with a '3' above the first note, followed by a 'gliss.' (glissando) from the third note to the fifth note. Measure 50 begins with a 3/4 measure. The 'Me.' part continues its eighth-note pattern. The 'TI.' part has a bass line with a '3' above the first note. The 'Ma.' part has a bass line with a '3' above the first note, followed by a 'gliss.' (glissando) from the third note to the fifth note. Measure 51 starts with a 3/4 measure. The 'Me.' part continues its eighth-note pattern. The 'TI.' part has a bass line with a '3' above the first note. The 'Ma.' part has a bass line with a '3' above the first note, followed by a 'gliss.' (glissando) from the third note to the fifth note. Measure 52 starts with a 3/4 measure. The 'Me.' part continues its eighth-note pattern. The 'TI.' part has a bass line with a '3' above the first note. The 'Ma.' part has a bass line with a '3' above the first note, followed by a 'gliss.' (glissando) from the third note to the fifth note.

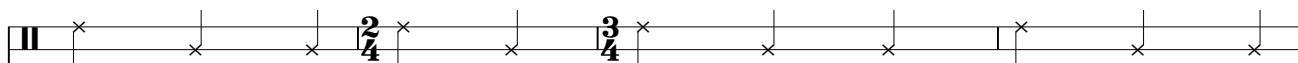
53

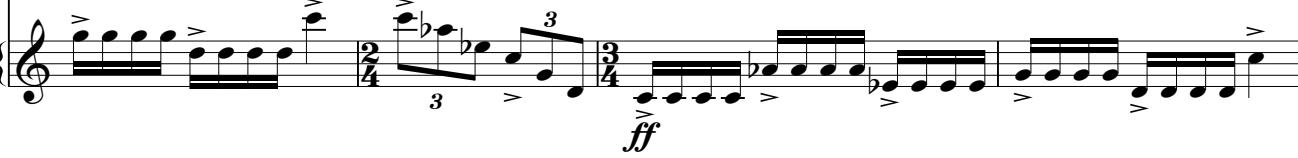
Me. Ma.

ff

4

57

Me. 

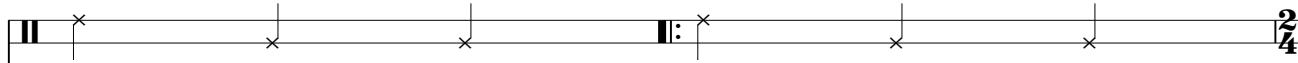
Ma. 

61

Me. 

Ma. 

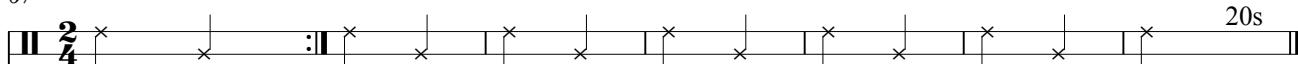
65

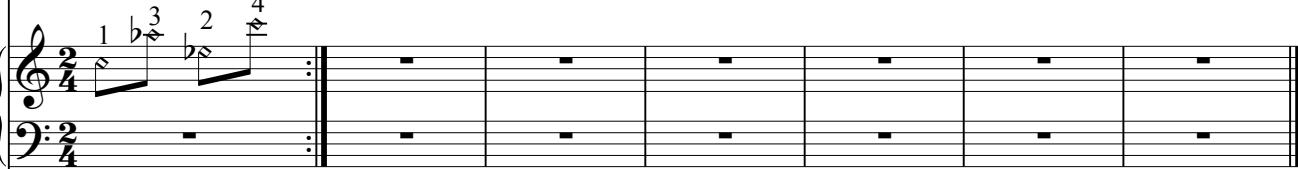
Me. 

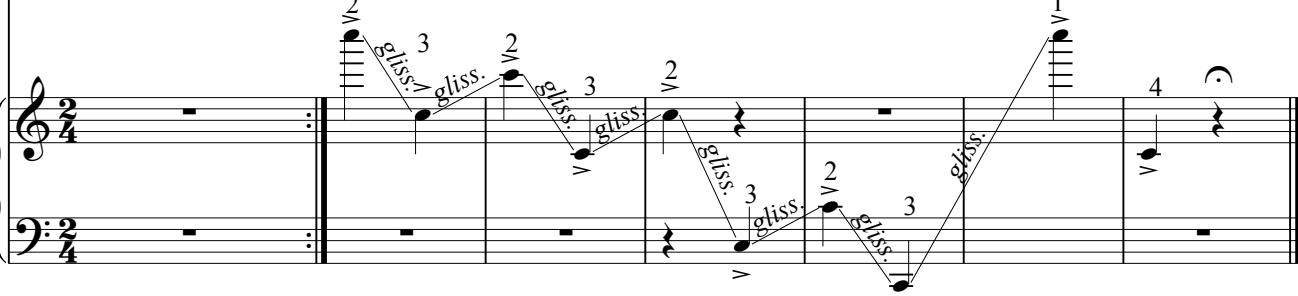
TI. 

Ma. 

67

Me. 

TI. 

Ma. 

20s

REFLEXOS #4

PARA CAIXA, GESTOS E TAPE

1- As caixas de som devem ser posicionadas uma de cada lado do intérprete.

Canal esquerdo: lado esquerdo do público (direito do intérprete)

Canal direito: lado direito do público (esquerdo do intérprete)

2- O intérprete deve utilizar um fone de ouvido onde receberá o som do metrônomo indicado na partitura e também do tape (se desejar);

3- A caixa pode ser amplificada ou não. É importante que o volume do tape seja ajustado para que a intensidade do som da caixa e do tape seja a mesma, mesclando as duas sonoridades;

4- O intérprete deve imaginar 2 tambores virtuais além da caixa real.

Os dois tambores virtuais ficam localizadas na altura da cabeça do intérprete - V1 (direita) e V2 (esquerda)

5- Além dos gestos descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra.

**PARA O AMIGO
TULIO JUSTO**

CESAR TRALDI

10/2023

Metrônomo $\text{J} = 110$

Tambor V1
Tambor V2
Caixa R

baqueta de caixa
esteira desligada
pele centro

M
Ca

4
6
8
6
8
1.
2.
15s
esteira ligada

M
Ca

8
6
5
9
4
rimshot
f

pele borda
baqueta contra baqueta apoia no aro

A

M
Ca

13
ff
mf

M
T1
T2
Ca

17
mp
f
mf

M
T1
T2
Ca

21
p
f
p
f
f

B

M
T1
T2
Ca

25
p
f
10s
J = 92
1 baqueta de timpano
esteira desligada
mf
tocar a esteira contra a pele com a mão

2

30

M T1 T2 Ca

vassourinhas
esteira
ligada

dead stroke

35

$\text{♩} = 74$

10s

M T1 T2 Ca

40

C

f raspar p f mf

M T1 T2 Ca

46

$3\frac{3}{4}$ $6\frac{6}{8}$ $6\frac{6}{8}$ $6\frac{6}{8}$

$5s$

M T1 T2 Ca

52

$\text{♩} = 110$

D

$6\frac{6}{8}$ $6\frac{6}{8}$

f

baqueta de caixa

M T1 T2 Ca

58

M T1 T2 Ca

64

mp f ff

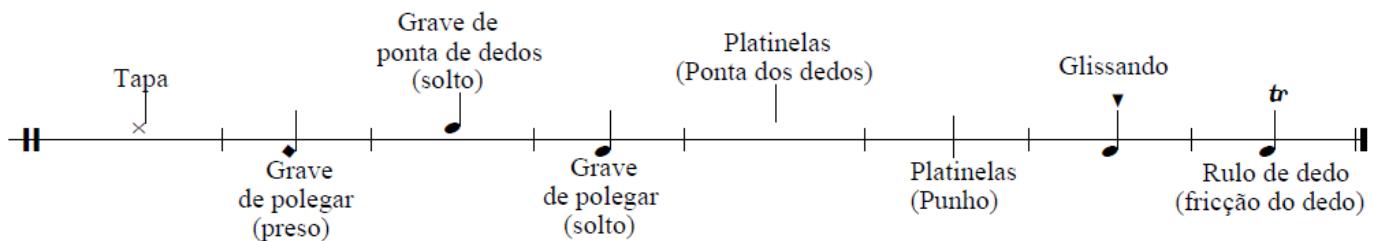
20s

M T1 T2 Ca

REFLEXOS #5

PARA PANDEIRO BRASILEIRO, GESTOS E TAPE

- 1- As caixas de som devem ser posicionadas uma de cada lado do intérprete.
Canal esquerdo: lado esquerdo do público (direito do intérprete)
Canal direito: lado direito do público (esquerdo do intérprete)
- 2- O intérprete deve utilizar um fone de ouvido onde receberá o som do metrônomo indicado na partitura e também do tape (se desejar);
- 3- O pandeiro pode ser amplificado ou não. É importante que o volume do tape seja ajustado para que a intensidade do som do pandeiro e do tape seja a mesma, mesclando as duas sonoridades;
- 4- O intérprete deve imaginar um pandeiro virtual na altura da sua cabeça, tocando as notas no ar e em direção ao público. Do início da obra até o final da letra C (compasso 46) o tipo de gesto a ser realizado no ar é livre (tapa, polegar, etc.). A partir da letra D (compasso 48) deve-se realizar de maneira bem clara os dois gestos indicados na partitura (tapa e polegar).
- 5- A partir da letra E (compasso 70) o intérprete deixará o pandeiro real e tocará dois pandeiros virtuais localizados na altura da sua cabeça.
- 6- Além dos gestos descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra.
- 7 – Nas fermatas dos compassos 22, 46 e 68 pode-se realizar improvisações gestuais e/ou instrumentais.
Na fermata do compasso 89 deve-se improvisar com gestos.
- 8 – As setas indicam movimentação das mãos de baixo para cima ou de cima para baixo. Exemplos. Nos compassos 12 e 13 a mão que segura o pandeiro irá realizar o rulo shake ao mesmo tempo que movimenta-se para cima e em seguida (compasso 14) para baixo. No compasso 16 a mão que toca o pandeiro irá subir até a posição do Pandeiro Virtual e em seguida (compasso 17) descer até o pandeiro real.



VITOR LYRA BIAGIONI
CESAR TRALDI
03/2025

Reflexos #5

$\text{♩} = 100$

Metrônomo
Pandeiro Virtual
Pandeiro Real
Mão que segura o Pandeiro Real

M
PV
PR
MP

A

Rulo shake

ponto de chegada do movimento (sem toque)

13

18

22

ff

Girar uma das platinelas do pandeiro (pandeiro na vertical)

15s

24 **B**

M
PV
PR
MP

28

M
PV
PR
MP

32

M
PV
PR
MP

37 **C**

M
PV
PR
MP

43

M
PV
PR
MP

D

48

M PV PR

55

M PV PR

62

M PV PR

ff 15s

69

E

M PV PR

Deixar o pandeiro real
Tocar dois pandeiros virtuais
PV - mão direita
PR - mão esquerda

76

M PV PR

81

M PV PR

30s

improvisar com gestos

REFLEXOS #6

PARA 2 TOM-TOMS, BONGÔ, GESTOS E TAPE

1– As caixas de som devem ser posicionadas uma de cada lado do intérprete.

Canal esquerdo: lado esquerdo do público (direito do intérprete)

Canal direito: lado direito do público (esquerdo do intérprete)

2– O intérprete deve utilizar um fone de ouvido onde receberá o som do metrônomo indicado na partitura e também do tape (se desejar);

3– Os tambores podem ser amplificados ou não. É importante que o volume do tape seja ajustado para que a intensidade do som dos tambores e do tape seja a mesma, mesclando as duas sonoridades;

4– A linha “regência” indica movimentos que devem ser realizados no ar com as baquetas. Os gestos podem ser semelhantes aos da regência de um maestro ou o intérprete pode optar por criar gestos que considerar mais pertinentes com os sons do tape;

5– As setas indicam gestos que devem ser realizados pelo intérprete. Seta para cima indica início do movimento parabólico ou vertical; seta para baixo indica término do movimento tocando a nota indicada. Os gestos devem ser realizados com grande amplitude e contínuos;

6– Além dos gestos descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra;

7– Os tambores devem ser posicionados alinhados do grave para o agudo (da esquerda para a direita do intérprete) e de frente para o público. Na Letra C (compasso 36 até 44) o intérprete deve se posicionar na lateral do setup de percussão (próximo ao tom-tom grave);

8– Apesar de não ser obrigatório, se possível, o intérprete deve utilizar roupa preta, tocar com baquetas revestidas com fita ou tinta fluorescente (cor livre), acrescentar uma luz negra (luz ultravioleta) na frente do setup e tocar em ambiente de blackout. Trocas de baquetas com cores diferentes e utilização de acessórios fluorescentes (máscaras, óculos, etc.) podem ser utilizados para valorizar a visualidade da performance.

CESAR TRALDI

05/2025

Para 2 Tom-toms, Bongô, Gestos e Tape

Reflexos #6

Cesar Traldi
05/2025

29

M MD ME Per

EDED.....

20s

ff

35

M MD ME Per

C

E E E E D D D D E E E D D D E E D D E D

efeito leque

f

38

M MD ME Per

40

M MD ME Per

42

M MD ME Per

20s

ff

45

D

giro da baqueta
no ar

M
MD
ME
Per

E D E D

f

51

M
MD
ME
Per

E D E D

6 *8* *6* *8*

57

M
MD
ME
Per

E E E E D D D D E E E D D D D

p

ff

20s

63

E

M
MD
ME
Per

EDED EDED

f

7 *8* *7* *8*

68

M
MD
ME
Per

7 *8* *5* *4* *4* *6* *6*

71

M
MD
ME
Per

E D E D

mf

ff

30s