

Processos composicionais e interpretativos da obra *Maracá: para tape, instrumentos de percussão e uma bateria compartilhada*

Sílvia Patrícia Calixto de Lira Sant'Ana

UFRN

spatriciascl@gmail.com

Cleber da Silveira Campos

UFRN

cleberdasilveiracampos@gmail.com

Resumo: Este artigo se propõe a demonstrar os processos composicionais e interpretativos da obra *Maracá: para tape, instrumentos de percussão e uma bateria compartilhada*, composição de Sílvia Sant'Ana, Magno Sousa, Cleber Campos e Cesar Traldi. O processo de composição da peça está vinculado aos projetos de pesquisa em andamento desenvolvido no Laboratório de Percussão e Performance Mediada por Recursos Tecnológicos da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (LAPER²ME-UFRN), tendo ainda contado com a participação do professor colaborador Cesar Traldi (UFU). Foi realizada uma explanação a respeito do *background* dos compositores para melhor entendimento das motivações para criação desta obra, a qual envolve conceitos de processo colaborativo entre intérprete-compositor vinculado a utilização de técnicas estendidas. A metodologia foi baseada em oficinas de experimentação para criação de levadas na bateria e efeitos nos instrumentos de percussão que interagissem da melhor forma com o *tape*. Os resultados parciais direcionam para o aumento de repertório da música eletroacústica mista no que se refere à bateria; criação de duas levadas para bateria compartilhada (bailão e maracatu) além da exploração de novos timbres, incluindo instrumentos de percussão acoplados à bateria.

Palavras-chave: Duo de baterias, música nordestina brasileira, *tape*, processo colaborativo intérprete-compositor, técnicas estendidas.

Compositional and interpretive processes of the piece *Maracá: for tape, percussion instruments and a shared drums*

Abstract: This article aims to demonstrate the compositional and interpretative processes of the piece *Maracá: for tape, percussion instruments and a shared drums*, composition of Sílvia Sant'Ana, Magno Sousa, Cleber Campos e Cesar Traldi. The composition process of the piece is linked to ongoing research projects developed at the Laboratory of Percussion and Performance Mediated through Technological Resources of Federal University of Rio Grande do Norte (LAPER²ME-UFRN), with the participation of collaborating professor Cesar Traldi (UFU). An explanation was made regarding the composers' background for better understanding the motivations for creating this piece, which involves concepts of collaborative processes between interpreter-composer linked to the use of extended techniques. The methodology was based on experimentation workshops for the creation of drums grooves and effects on percussion instruments that best interactes with the tape. The partial results lead to an increase in the repertoire of mixed electroacoustic music in terms of drums; creation of two grooves for shared drums (bailão and maracatu), in addition to exploring new timbres, including percussion instruments attached to the drums.

Keywords: Drum duo, Brazilian northeastern music, tape, interpreter-composer collaborative process, extended techniques

Introdução

Este trabalho busca demonstrar os processos composicionais e interpretativos da obra *Maracá: para tape, instrumentos de percussão e uma bateria compartilhada*, composição de Sílvia Sant'Ana, Magno Sousa, Cleber Campos e Cesar Traldi. A construção da obra foi fruto de um processo composicional colaborativo e uma parceria interinstitucional entre alunos e

professores da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Trata-se de uma obra com a interação entre suporte fixo pré-gravado (*tape*), instrumentos de percussão e uma bateria compartilhada por dois intérpretes, interagindo com um *tape*.

O processo de composição ocorreu a partir do *tape* produzido pelo professor, percussionista e compositor Cesar Traldi (UFU). Concomitantemente, ocorreram reuniões em formato remoto entre professores e alunos de mestrado do curso de Pós-Graduação em Música da UFRN, onde os intérpretes (Sílvia Sant'Ana e Magno Sousa) passaram a discutir sobre os aspectos interpretativos da obra, mediados pelo respectivo orientador do programa, Cleber Campos.

Posteriormente, foram realizadas oficinas de experimentação no Laboratório de Percussão e Performance Mediada por Recursos Tecnológicos da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (LAPER²ME-UFRN). Uma dessas oficinas contou inclusive com a presença do compositor do *tape*. Nesse encontro, foram discutidos os gestos musicais e as sonoridades dos instrumentos que se aproximassem mais dos sons advindos do *tape*, objetivando um diálogo mais fluido entre tais sonoridades. Assim, além da relação inicial entre intérpretes e compositor à distância, também foi possível ter esse contato presencial, o que foi fundamental para o desenvolvimento da obra intitulada como *Maracá: para tape, instrumentos de percussão e uma bateria compartilhada*.

Dividida em cinco sessões (introdução, tema, improvisação, reexposição do tema e coda final), a instrumentação utilizada pode ser dividida em três grandes grupos (ou setups) de instrumentos diferentes. Em um primeiro momento, são utilizados diversos instrumentos de percussão compartilhado pelos dois intérpretes, tais como: chocalhos, sinos, blocos sonoros além da execução de palmas por ambos, dialogando com as sonoridades do *tape*. Em um segundo momento, parte-se da levada de um importante instrumento utilizado no Maracatu (agogô), adaptados aqui a dois surdos de bateria, afinados em alturas diferentes. O último grupo de instrumentos refere-se a bateria compartilhada pelos músicos, acrescida de vários instrumentos de percussão, tais como: woodblocks, prato de efeito, cowbell, caxixi e triângulo.

Background dos compositores

Nesta sessão abordaremos um pouco sobre o *background* dos compositores. Cleber Campos e César Traldi são percussionistas, intérpretes e compositores além de desenvolverem trabalhos de pesquisa sobre a interação dos instrumentos de percussão com recursos tecnológicos. Desde 2002, formam o Duo Paticumpá, executando diferentes obras tendo publicado ainda diversos artigos no contexto desta pesquisa. Num dos primeiros artigos publicados pelo duo (Campos & Traldi, 2006), os músicos relatam os processos interpretativos desenvolvidos desde primeiro contato com obras envolvendo percussão e eletrônicos em tempo real em 2003. Cabe ainda destacar que ambos os intérpretes desenvolveram seus trabalhos de mestrado e doutorado no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora da Universidade Estadual de Campinas (NICS – UNICAMP). Tendo adquirido suas formações acadêmicas nos moldes “tradicionais” durante o bacharelado, optaram por aprofundar seus estudos sobre as diferentes possibilidades de interação entre os instrumentos de percussão e sonoridades eletroacústicas (Campos & Traldi, 2016).

Mais especificamente sobre os intérpretes/compositores da obra, Sílvia Sant'Ana e Magno Sousa são, atualmente, alunos do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN com ênfase na performance musical. A primeira tem sua pesquisa voltada para utilização de recursos tecnológicos aplicados à bateria, resultando em novas formas de performance, condizente ao contexto da música contemporânea. O segundo tem sua pesquisa voltada para estudo de ritmos nordestinos, que em geral são associados a instrumentos de percussão em sua origem, mas

também são adaptados para a bateria. Dessa maneira, a obra aqui reportada é um dos resultados parciais da pesquisa de mestrado desenvolvida por ambos.

Portanto, a ideia inicial era mesclar, de certa forma, as pesquisas desenvolvidas pelos alunos/intérpretes, vinculando ritmos nordestinos com sonoridades eletroacústicas advindas de um tape onde as sonoridades foram trabalhadas a partir de gravações de um grupo de maracatu denominado como “Nação Zambêracatu”.

Conceitos empregados na construção da obra

Nesta sessão discutiremos sobre conceitos fundamentais que foram utilizados como bases para o desenvolvimento da obra, destacando: a relação estreita entre intérpretes/compositores a partir de um processo interativo e iterativo durante a criação da obra; técnicas estendidas aplicadas a bateria, explorando o instrumento de diversas e diferentes formas que as tradicionais; novas sonoridades a partir da utilização de instrumentos de percussão acoplados a bateria além da utilização de diferentes técnicas.

Relação intérprete-compositor

Em linhas gerais, há uma divisão natural entre quem cria música, quem a executa e quem a aprecia. “O compositor é visto como “criador”, o performer como “intérprete” e o público como “destinatário” da música (Roe, 2007 *apud* Silva, 2016, p. 26). No âmbito da música contemporânea, muitas vezes mesclam-se esses papéis com o intuito de enriquecer, principalmente, as possibilidades de uma performance musical mais qualitativa e aprimorada. Uma das maneiras de se alcançar esse objetivo pode ser vista através da colaboração intérprete-compositor.

De acordo com Silva (2018, p. 39), a colaboração entre intérprete/compositor é fundamental na criação de novas obras com novos elementos que o intérprete executa conforme as ideias/pensamentos do compositor. Ainda na mesma linha de pensamento, “[...] colaboração artística requer uma mente aberta, comportamento altruísta, e uma verdadeira parceria em direção a um objetivo maior: criar uma obra de arte¹” (Cardassi, 2016, p. 77, tradução nossa). Assim, esse processo colaborativo acrescenta elementos na obra que provavelmente não apareceriam se o compositor tivesse realizado todo o processo sozinho. Nesse movimento de troca de ideias, o intérprete acaba se tornando compositor e o compositor aprende um pouco mais sobre as possibilidades dos instrumentos utilizados, por exemplo. Em *Maracá: para tape, instrumentos de percussão e uma bateria compartilhada*, os intérpretes assumiram o papel de compositores não só pela interação com o compositor, mas também pela criação dos padrões rítmicos e da exploração das técnicas/sonoridades resultantes, adequadas a cada sessão da obra.

A relação intérprete-compositor ou compositor-intérprete pode ser vista como uma via de mão dupla, conforme apontado por Lôbo (2016):

[...] o contato direto do compositor com o intérprete, durante a composição de novas obras, fornece àquele a oportunidade de verificar as possibilidades técnicas a serem utilizadas em sua peça. Já o intérprete tem a possibilidade de compreender a linguagem composicional do autor da obra e discutir aspectos do entendimento musical relacionado à peça. (Lôbo, 2016).

Percebemos que essa parceria gera um grande enriquecimento de conhecimento e informações para ambos durante o processo. As peculiaridades apresentadas pelo compositor e

¹ Texto original: “[...] artistic collaboration requires an open mind, selfless behavior, and a true partnership towards a larger goal: to create a work of art.”, de Cardassi (2016, p.77).

suas intenções podem não ser compreendidas pelo intérprete, em um primeiro momento, com a mediação apenas da partitura, por exemplo. Destaca-se também as possibilidades de um maior refinamento das técnicas aplicadas a um determinado instrumento, resultando em novas sonoridades, dentre outros aspectos.

No que se refere à escolha do autor da composição, Ray (2016, p. 127) comenta que o intérprete do século XXI toma a iniciativa de encomendar uma obra a um determinado compositor porque sabe que tal compositor possui a linguagem adequada e valoriza seu instrumento. Aderindo a esse pensamento e vinculado às ideias iniciais da obra, partiu-se para um diálogo entre os pesquisadores o qual resultou, num primeiro momento, na “encomenda” do *tape* ao percussionista Cesar Traldi, devido a sua vasta experiência na criação e manipulação de sons pré-gravados a partir de instrumentos de percussão. Mais especificamente, foram gravadas e enviadas diversas amostras sonoras desses instrumentos assim como um dos ensaios/obra do grupo “Nação Zambêracatu”, executando uma de suas composições desenvolvidas a partir do ritmo de maracatu. Com esse material, o compositor elaborou e compartilhou o *tape* da obra. Na sequência, partiu-se para um refinamento na escolha do instrumental além da elaboração das células e padrões rítmicos a serem explorados durante as oficinas de experimentação. Nessa etapa, a escolha dos instrumentos, técnicas e sonoridades resultantes estavam completamente vinculadas a estabelecer uma maior aproximação com as sonoridades presentes no *tape* ou ainda que estivessem em consonância com o gênero musical em questão.

Técnicas estendidas

Técnica estendida é um conceito bastante discutido no contexto da música contemporânea, pois é resultado da exploração da criatividade e da busca por novos sons, e que, conseqüentemente, produz novas técnicas e novas sonoridades. Ainda se discute bastante sobre a motivação e origem dessas técnicas. Segundo Ray (2011):

Talvez o ponto mais conflitante esteja nas tentativas de definir se ‘estendidas’ são ‘técnicas inovadoras’ ou ‘técnicas tradicionais que evoluíram’ até se transformarem em uma nova técnica. Se inovadoras, tende-se a querer definir se são estendidas por seu ineditismo na ‘forma de execução’ ou no ‘contexto em que são executadas’.
(Ray, 2011).

Essa dualidade, a respeito do conceito em si, está longe de ser resolvida. É importante refletir sobre a origem das técnicas estendidas, mas, mais importante ainda, nos parece entender e refletir sobre o contexto no qual cada uma foi criada e inserida. Por esse viés, talvez seja razoável dizer que as motivações podem existir quando relacionadas e aplicadas a contextos/instrumentos distintos, como um processo sinérgico e natural, entre intérpretes e compositores, objetivando a exploração de sonoridades não tradicionais dos instrumentos.

Sobre as características das técnicas estendidas, Pandovani e Ferraz (2011, p.11) afirmam que “[...] técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural.” Quando determinada técnica é utilizada pela primeira vez, é passível de causar um certo estranhamento ao público e até mesmo ao intérprete. Por outro lado, é interessante observar que, com o decorrer do tempo, determinada técnica estendida pode ser tão usada a ponto de mudar a sua classificação e se tornar parte do idiomatismo das técnicas aplicadas a um determinado instrumento. Técnicas hoje consagradas como *tremolo* e *pizzicato*, por exemplo, um dia foram indicações de movimentos específicos na partitura em que os compositores tinham a intenção de transmitir uma sensação através do som (Pandovani e Ferraz, 2011, p. 12).

De forma mais ampla, é possível relacionar os principais conceitos abordados neste artigo através da relação compositor-intérprete e aplicá-las ao panorama da música eletroacústica mista, por exemplo:

Assim, esse novo panorama instaurado conduziu, significativamente no século XX, a uma grande expansão dos timbres instrumentais, graças, em parte, à relação direta entre compositor e intérprete, resultando dessa colaboração a produção de toda uma diversidade de novas cores sonoras, e, em parte, ao reflexo dos avanços realizados pela música e eletrônica. A emergência dessas concepções gerou uma gama de elementos sonoros que confere à escrita musical novas fontes de expressão gráfica e novas possibilidades de organização do material sonoro, revelando, assim, o timbre e a notação como *corpus* do processo composicional. (Onofre; Alves, 2011).

Percebemos o quanto esses três conceitos estão interligados. A música eletrônica e a aproximação compositor-intérprete geram um ambiente propício para a criação de novos sons eletrônicos e nos instrumentos acústicos, quando executados de forma não-convencional. Portanto, novas sonoridades geram novas interpretações e ampliam as possibilidades composicionais e de performance.

Em *Maracá: para tape, instrumentos de percussão e uma bateria compartilhada*, são utilizadas algumas técnicas estendidas, tais como: a percussão do casco e dos aros dos tambores com as baquetas ou mesmo as técnicas utilizadas para percutir a bateria compartilhada pelos intérpretes, desenvolvendo vários gestos específicos resultando em um novo posicionamento e abordagem desse instrumento, além da incorporação de alguns instrumentos de percussão ao setup de bateria, os quais quando executados em uníssono com os tambores, resultam em novas sonoridades, diferentes do convencional.

Mais especificamente, podemos citar como exemplo o uso das mãos ou mesmo de apenas uma baqueta em razão do manuseio dos instrumentos de percussão onde, em um determinado momento da obra, são executados no chão ou durante e simultaneamente ao movimento dos intérpretes no palco, segurando tambores em uma das mãos e executando com o cabo da baqueta.

O uso desses instrumentos adicionais nesse diferente setup de bateria demanda do intérprete uma maior agilidade assim como o desenvolvimento de gestos musicais específicos. Consequentemente, é extremamente necessário haver estudo e preparo dessas mudanças para que tudo ocorra de forma fluida no momento da performance musical.

A obra

Conforme mencionado anteriormente, o primeiro passo para composição da obra foi a composição do *tape*, o qual foi produzido a partir de fragmentos de áudio (previamente escolhidos pelos intérpretes) extraídos de ensaios e apresentações de um grupo de Natal-RN denominado por “Nação Zambêracatu”. Grupo este fundado em 2012, sendo a primeira nação de Maracatu da cidade de Natal com o objetivo de enfatizar as Manifestações Afro brasileiras em sua música (Nação Zambêracatu, 2013). Nesse contexto, o grupo foi escolhido com a finalidade de valorizarmos a cultura local e ao mesmo tempo mesclar a música brasileira popular e regional produzida de forma empírica com a música contemporânea. Após essa primeira etapa, os performers delimitaram as sessões de improvisos e criaram alguns padrões rítmicos (ou levadas), envolvendo diversos instrumentos de percussão e bateria, de forma que dialogassem com o *tape*. Tais levadas serão detalhadas e apresentadas mais a frente neste texto.

A peça² é executada por dois bateristas em uma bateria compartilhada e expandida com instrumentos de percussão. Essa possibilidade propiciou ainda uma maior proximidade entre os

² Link da performance da obra: <https://www.youtube.com/watch?v=5I365CoSNrY>

músicos resultando numa maior interação durante a execução da obra. Mais especificamente, são compartilhados um bumbo, blocos sonoros, ton tons e pratos, da seguinte forma:

1ª sessão (00:00 até 01:00): inicia-se a obra com uma improvisação a partir de um setup de instrumentos de percussão (Figura 1) interagindo com o *tape*. Os performers desenvolvem efeitos e iniciam a construção gradativa de ostinatos utilizando chocalhos, sinos, blocos sonoros, palmas e a própria voz (Figura 2). O *tape*, nesse momento, reproduz cânticos e ruídos advindos do meio ambiente (gritos, vento, palmas), além de sons dos instrumentos próprios do maracatu (gonguê, agogô, alfaia), gênero musical predominante na peça. Como essa sessão é mais livre e não é definida por um padrão rítmico cíclico ou mesmo pela repetição de um número determinado de vezes, as sonoridades entre os intérpretes e o *tape* devem ser sincronizadas através de um cronômetro, o qual marca o início e o final da primeira sessão. Assim, ambos os intérpretes devem monitorar o tempo de duração da improvisação, finalizando em 1:00.



Fig. 1: Instrumentos de percussão utilizados durante a performance



Fig. 2: Performers desenvolvendo efeitos na primeira sessão

2ª sessão (01:01 até 03:17): os performers dirigem-se aos surdos da bateria (com afinações diferentes) posicionados próximos a eles (Figura 3). Aqui, o *tape* apresenta um padrão de maracatu executado basicamente na caixa. Os intérpretes, por sua vez, dividem entre si a célula rítmica do agogô utilizada no maracatu, aplicando-a aos surdos e construindo-a gradativamente através de um processo de adição rítmica no formato de pergunta e resposta. Após construírem o padrão rítmico, os intérpretes se dirigem à bateria enquanto ainda tocam o surdo (Figura 4). A partitura da Figura 5 mostra detalhadamente como ocorre o processo de adição rítmica na formação da célula rítmica do agogô.



Fig. 3: Momento da construção do padrão rítmico do agogô através de um diálogo entre os surdos



Fig. 4: Intérpretes dirigindo-se à bateria finalizando a segunda sessão

Surdo Agudo

Surdo Grave

S. A.

S. G.

6

Repetir quantas vezes necessário

Variar dinâmicas entre os surdos em algum momento

Fig. 5: Processo de adição rítmica no formato de pergunta e resposta nos surdos

3ª sessão (03:18 até 05:03): posicionados na bateria, os intérpretes tocam uma convenção junto com o *tape* e, em seguida, tocam um outro padrão rítmico (baião). Nesse momento, um dos intérpretes utiliza o bumbo da bateria (dividido entre ambos), chimbau e triângulo, enquanto, o outro utiliza o mesmo bumbo, um segundo chimbau, caxixi e blocos sonoros (Figura 6). Após esse momento, o padrão de maracatu é dividido entre as duas baterias (Figura 7), criando uma melodia entre os tambores do mesmo setup (bumbo, tons e surdo), acrescidos de instrumentos de percussão, como cowbell e blocos sonoros. Também são realizadas dinâmicas diferentes entre os intérpretes. Há momentos em que um toca mais forte e outro mais fraco, como também ambos podem tocar de modo forte ou fraco.



Fig. 6: Performers executando padrão de baião na bateria



Fig. 7: Performers executando padrão de maracatu na bateria

4ª sessão (05:04 até 05:28): novamente o som predominante do *tape* é o da caixa do maracatu. Cada performer realiza um solo livre de oito compassos e, nos oito compassos restantes, há uma pausa de oito compassos para os intérpretes, de modo que seja o solo do *tape*.

5ª sessão: A quinta sessão (05:29 até 06:38) é praticamente uma reexposição da terceira, repetindo-se os padrões de baião e maracatu com variações nas dinâmicas. A obra é finalizada com uma convenção final, primeiro tocada no *tape* e “respondida” pelos intérpretes.

Conclusão

Para o processo de construção da performance, cabe destacar, como um dos resultados encontrados durante a realização das oficinas de experimentação, o desenvolvimento de dois padrões rítmicos (levadas), sendo uma de baião e outra de maracatu, aplicadas a uma bateria compartilhada por dois intérpretes. Mais especificamente, para a criação da levada de baião, os padrões rítmicos normalmente executados pela zabumba e triângulo foram distribuídos entre ambos e no mesmo setup, sendo ainda que um dos intérpretes executa um triângulo simultaneamente enquanto os pés tocam o bumbo compartilhado e um chimbal. Já para a criação da levada de maracatu, foram distribuídos os padrões executados pelo gonguê e o agogô entre os intérpretes e aplicados nos tambores da bateria além da célula rítmica base do maracatu ser dividida e distribuída entre os tons e os surdos de cada um dos performers. A seguir, é representada a bula da notação musical (Figura 8) como também as duas levadas resultantes do processo (Figuras 9 e 10), respectivamente:

Figure 8 is a musical notation diagram showing a single staff with various percussion instruments labeled. The instruments are: Caixa, Caxixi, Block grave, Tom 1, Surdo, Bumbo, Chimbal com o pé, Triângulo, Block agudo, and Cowbell com o pé. The notation includes stems and dots indicating the placement of each instrument on the staff.

Figura 8 – Bula da notação musical.

Figure 9 is a musical notation diagram showing two staves labeled Bateria 1 and Bateria 2. The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, indicating the distribution of the baião rhythm between the two drummers and the accompanying percussion instruments.

Figura 9 – Levada de baião para duo de baterias e instrumentos de percussão.

Figure 10 is a musical notation diagram showing two staves labeled Bateria 1 and Bateria 2. The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, indicating the distribution of the maracatu rhythm between the two drummers and the accompanying percussion instruments. Accents are used to highlight specific notes.

Figura 10 – Levada de maracatu para duo de baterias e instrumentos de percussão.

Essa obra foi estreada no 7º Congresso Internacional da ABRAPEM (PERFORMUS'19) além do Recital de Conclusão do Curso Técnico em Bateria da autora.

Portanto, acreditamos que a composição dessa obra contribui para o aumento do repertório da música eletroacústica mista, principalmente no que se refere a obras escritas para bateria, instrumento esse não tão explorado e discutido em âmbito acadêmico. Outra contribuição foi a criação de duas levadas para dois intérpretes executando em uma bateria compartilhada, sendo essas uma de baião e outra de maracatu. Por fim, cabe destacar a concepção e performance da obra enfatizando a exploração de novas técnicas e sonoridades advindas não só dos instrumentos de percussão acoplados e compartilhamento da bateria, mas sim do diálogo de todas essas possibilidades com o suporte fixo pré-gravado (*tape*), podendo ser ouvida, praticamente, como um só instrumento com sonoridades aumentadas, tocado por dois intérpretes.

Referências

- Campos, C.; & Traldi, C. (2016). Duo Patitumpá: refletindo sobre nossas pesquisas, composições e performances com percussão e eletrônicos. In F. S. Presgrave; J. J. F. Mendes; & L. Noda (Eds.), *Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos* (pp. 196-224). Natal: EDUFRN.
- Campos, C., Traldi, C. A., Manzolli, J. (2006). Improvisação e Interpretação Mediada. *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música*, (pp. 206-211). Curitiba: Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná.
- Campos, C., Traldi, C. A., Manzolli, J. (2006). Performance Mediada & Percussão Múltipla. *Anais do XVI Congresso da ANPPOM*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Cardassi, L. (2011). The piano of disquietness: extended techniques in the music of Felipe Almeida Ribeiro. *Música Hodie*, 11, n. 2, 59-78.
- Lôbo, R. de A. E. (2016). Compositor e intérprete: reflexões sobre colaboração e processo criativo em caminho anacoluto II – quasi-Vanitas de Marcílio Onofre. (Unpublished master's dissertation). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil.
- Nação Zambêracatu. (2013, January 12). *Sobre*. Retrieved from https://www.facebook.com/pg/NacaoZamberacatu/about/?ref=page_internal
- Onofre, M. L.; & Alves, J. O. (2011). As técnicas estendidas e as configurações sonoras em L'Opera Per Flauto de Salvatore Sciarrino. *Música Hodie*, 11, n. 2, 37-58.
- Padovani, J. H.; Ferraz, S. (2011). Proto-História, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Música Hodie*, 11, n. 2, 11-35.
- Ray, S. (2011). Editorial. *Música Hodie*, 11, n. 2.
- Ray, S. (2016). Colaborações compositor-performer no século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In F. S. Presgrave; J. J. F. Mendes; & L. Noda (Eds.), *Ensaio sobre a música dos Séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos* (pp. 123-132). Natal: EDUFRN.
- Silva, A. V. G. da. (2016). Bagatelas d'Alma: Compositor e Intérprete, Co-participes no Processo Criativo. (Unpublished master's dissertation). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Brasil.
- Silva, E. F. da. O espírito do som: encontros entre design, música e artes visuais no projeto gráfico de capas de disco. (Unpublished master's dissertation). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Brasil.