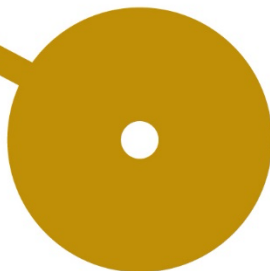


*Serpente Arco-íris: uma
expressão musical atravessada
pela influência de culturas
indígenas brasileiras e do
jazz contemporâneo*

Manoela de Lemos Pinto Aydos

11/2022





*Serpente Arco-íris: uma
expressão musical atravessada
pela influência de culturas
indígenas brasileiras e do
jazz contemporâneo*

Manoela de Lemos Pinto Aydos

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Composição

Professor Orientador
Carlos Azevedo

Dedico este trabalho aos povos indígenas brasileiros pela sua resistência, pela preservação da Mata Amazônica e pela grande contribuição ao “arranjo sonoro e cultural” brasileiro.

Agradecimentos

À Ellen Lima pela sua poesia! Disponibilidade, apoio e inspiração. Aûîébeté!

Aos professores: Carlos Azevedo, meu orientador; Dimitris Andrikopoulos, professor a quem recorri para suporte na composição de *Tupi* (peça acusmática para 8 canais); e Rui Penha, coordenador do mestrado em composição. Agradeço o suporte e ensinamentos.

Ao *ensemble jazz*, pela disponibilidade, competência e boa vontade.

Aos meus pais, irmãos e amigos pelo apoio, carinho e por trazerem mais colorido à minha vida durante essa jornada.

Resumo

Este projeto artístico apresenta composições musicais atravessadas pela influência de culturas indígenas brasileiras e do *jazz* contemporâneo. A compositora Manoela Aydos expõe uma visão pessoal de sua trajetória, influências e processo de escrita. O primeiro capítulo apresenta uma breve contextualização de quando e como se abordou o estudo da música indígena no Brasil. O segundo capítulo descreve sobre o valor da música indígena como uma das raízes que deu vida à diversificada cena musical brasileira. São apresentados exemplos da influência direta da música indígena em obras da música erudita, instrumental e da música popular brasileira (MPB). Uma breve apresentação do trabalho de Marlui Miranda em conjunto com comunidades indígenas é também apresentada neste capítulo. O último capítulo aborda aspectos gerais do processo de composição da autora e elementos específicos de cada peça composta para este projeto.

Palavras-chave

Composição musical; *Jazz* contemporâneo; música instrumental brasileira; músicas de povos indígenas; análise musical.

Abstract

This artistic project presents musical compositions crossed by the influence of Brazilian indigenous cultures and contemporary jazz. The composer Manoela Aydos introduces a personal view of her trajectory, motivations and writing process. The first chapter presents an overview of when and how the study of indigenous music was approached in Brasil. The second chapter addresses the value of indigenous music as one of the roots of Brazilian diverse music scenario. Some examples of the direct influence of indigenous music in works of classical, instrumental and Brazilian popular music (MPB) are presented. Furthermore, a brief introduction of Marlui Miranda's work together with indigenous communities is also part of this chapter. The last chapter addresses general aspects of the author's composition process and specific elements of each piece composed for this project.

Keywords

Music composition; contemporary jazz; Brazilian instrumental music; indigenous music; musical analysis.

Índice

Agradecimentos	ii
Dedicatória	iii
Resumo	v
Abstract	vi
Índice	vii
Lista de Tabelas	viii
Introdução	1
1. A música dos povos indígenas brasileiros e o seu estudo	3
2. A música indígena no cenário musical brasileiro	7
2.1 Marlui Miranda e a música de povos indígenas brasileiros	12
3. O cruzamento de influências em <i>Serpente Arco-Íris</i>	14
3.1 <i>Serpente Arco-íris</i>	14
3.2 Elementos gerais do processo de escrita	15
3.3 Elementos específicos de cada peça	18
3.3.1 <i>Mim Pupé</i>	18
3.3.2 <i>Sopro Solsticial</i>	24
3.3.3 <i>Tupi</i>	26
3.3.4 <i>Curuácu</i>	28
3.3.5 <i>Alvorada</i>	32
4. Conclusão	36
Referências bibliográficas	38
Anexo (partituras)	40

Lista de Tabelas

Figura 1: Grade de acordes para solo do fliscorne (<i>Hang Gliding</i> , de Maria Schneider)	16
Figura 2: Base do desenvolvimento melódico em <i>Mim Pupé</i> (Motivos 1 e 2)	20
Figura 3: Variação motívica em <i>Mim Pupé</i>	20
Figura 4: Elementos melódicos e rítmicos na seção A ¹ de <i>Mim Pupé</i>	21
Figura 5: Elementos melódicos e rítmicos na seção A ² de <i>Mim Pupé</i>	22
Figura 6: Elementos melódicos e rítmicos na seção A ² de <i>Mim Pupé</i>	23
Figura 7: Variação do Motivo 1 na seção B de <i>Mim Pupé</i>	23
Figura 8: Desenvolvimento melódico em <i>Sopro Solsticial</i> (Motivos 1 e 2)	25
Figura 9: Introdução ao pássaro e seu canto na peça <i>Curuácu</i>	29
Figura 10: Seção B na peça <i>Curuácu</i>	30
Figura 11: <i>Shout chorus</i> na peça <i>Curuácu</i>	31
Figura 12: Ostinato em <i>Alvorada</i> , transformações rítmico-melódicas	32
Figura 13: Ostinato em <i>Alvorada</i> , transformações rítmico-melódicas	33
Figura 14: Gestos melódicos de <i>Alvorada</i> com origem em figuras rítmicas do ostinato	34
Figura 15: Excerto da seção D de <i>Alvorada</i>	35

Introdução

O objetivo inicial deste projeto artístico contemplou a composição de um conjunto de peças que futuramente integrassem o lançamento de um álbum. Todavia, acabou por revelar-se muito mais do que isso. Este, foi um processo de auto-descoberta, exploração e reflexão sobre o meu processo criativo e trabalho como compositora.

Embora brasileira, minha educação musical teve início em 2015, quando já morava na Irlanda. Em Dublin cursei uma graduação em *jazz performance*, com variante em canto. Nesse processo, a influência das raízes brasileiras passou a transparecer em minha música. Já cursando o mestrado em composição na ESMAE, fui encorajada a levantar questionamentos e refletir sobre o meu trabalho artístico, com perguntas como: Quando sinto que estou em um ‘espaço criativo’ particular? Que elementos estou interpretando, reorganizando e traduzindo no meu processo de escrita? Quais influências consigo identificar no meu trabalho?

Esse movimento me levou a perceber que as influências da minha origem brasileira estão muito ligadas à aspectos da cultura e música de povos indígenas do meu país. Essa revelação, me impulsionou a dar um primeiro mergulho na imensidão que é a sua diversidade e riqueza cultural, de forma a ampliar o meu conhecimento à respeito desses povos. Encontrei uma espécie de conforto ao me identificar nas palavras de Daniel Munduruku quando fala que os povos indígenas “são parte de cada brasileiro que aqui habita, até dos que não têm ascendência indígena alguma, pois não se trata de sangue mas, sim, de pertencimento” (Munduruku, 2017, p.10).

O canto, meu instrumento de formação, e que utilizo muito ao compor, veio a fazer ainda mais sentido nesse contexto. O nosso corpo é um instrumento musical ancestral e o canto está intimamente ligado à própria condição de existência, sendo as cordas vocais únicas à cada indivíduo. Na música dos povos indígenas a voz é muitas vezes o instrumento principal, ou único, e através dela se transmite não só a palavra mas também outros aspectos sonoros presentes na natureza e na imaginação. No *jazz*, sempre me

agradou os improvisos livres com a voz, nos quais é possível explorar ruídos, texturas e outros sons que tomam vida sem a necessidade de uma explicação racional. Eu os chamaria de ‘sons da imaginação’, ‘sons da alma’, ‘sons ancestrais’.

Neste projeto apresento composições atravessadas pela influência da música e cultura dos povos indígenas brasileiros e pela minha formação em *jazz*.

Embora o objetivo aqui não seja o de descrever a história da música indígena brasileira - até mesmo por haver uma diversidade de comunidades, cada qual com sua estrutura sociocultural e musical - achei importante destinar o primeiro capítulo para uma breve contextualização de quando e como se abordou o estudo da música indígena no Brasil. No segundo capítulo apresento exemplos da influência da música indígena no cenário musical brasileiro da música erudita, música instrumental e música popular brasileira (MPB). Não obstante, descrevo também de forma resumida sobre o trabalho de Marlui Miranda que é hoje uma das grandes referências no que diz respeito à projetos musicais em parceria com povos indígenas brasileiros. No terceiro capítulo, apresento minha música e analiso aspectos gerais do meu processo composicional, assim como elementos específicos de cada uma das cinco peças que integram o meu recital.

1. A música dos povos indígenas brasileiros e o seu estudo

Segundo o Censo de 2010, existem no Brasil 305 etnias indígenas ou “comunidades definidas por afinidades linguísticas, culturais e sociais” (IBGE 2012) e mais de 274 línguas indígenas (IBGE 2012). Cada comunidade possui suas particularidades socioculturais, linguísticas e também musicais. Sendo assim, quando me refiro à ‘música indígena’ ou ao ‘índigena brasileiro’ devemos ter essa informação em mente.

A música indígena foi por muito tempo estudada de forma fragmentada, refletindo a própria realidade da etnomusicologia que apresentava uma “polarização entre *ethno* e *musicologia* no interior da disciplina” (Seeger, 1977, p. 40). Quando analisada sob o viés da musicologia, o foco nos aspectos sonoros excluía a devida contextualização da produção sonora em coexistência com as circunstâncias do seu ambiente social. No lado oposto, estudos com o viés antropológico negligenciavam a análise dos sons em si e recebiam críticas pela sua falta de “acuidade musical” (Seeger, 1977, p. 40).

Essa realidade começou a mudar nos anos 70, com pesquisadores como Anthony Seeger¹ e Rafael Menezes de Bastos², que buscaram a integração do viés antropológico e musicológico no estudo da música dos indígenas brasileiros.

Muito embora os sons produzidos durante uma apresentação musical sejam facilmente captados em aparelhos de gravação, uma série de coisas que afetam os sons mas que, em si, não podem ser gravadas podem estar acontecendo. Esses contextos “extramusicais” podem fazer com que duas apresentações de uma mesma música escrita resultem bastante diferentes. A ingenuidade intencional da primeira pergunta formulada pelo antropólogo - “O que é que eles estão fazendo?” - tem o objetivo específico de evitar *bias*, tais como o pressuposto de que os aspectos importantes do domínio que se deseja investigar são conhecidos de antemão. Para se abordar a

¹ Anthony Seeger estudou a comunidade indígena Suyá, do Parque Indígena do Xingu. Entre suas publicações estão os livros “Nature and Society in Central Brazil: The Suya Indians of Mato Grosso” (1980) e “Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People” (1988). Seeger é professor emérito no departamento de Etnomusicologia da Universidade da Califórnia e diretor e curador emérito do *Smithsonian Folkways Recordings*, gravadora sem fins lucrativos do museu, centro educativo e de pesquisa *Smithsonian Institution*.

² Rafael Menezes de Bastos estudou a comunidade indígena Kayumará, do Parque Indígena do Xingu. Em 1975 defendeu sua dissertação de mestrado “A musicológica Kayumará”, que veio a ser publicada pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) em 1978. Em 1990 concluiu seu doutorado em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professor da Universidade Federal de Santa Catarina.

questão de por que certas formas musicais possuem determinadas estruturas sonoras, a música não deve ser pensada apenas como uma estrutura de sons, mas, sobretudo, como um acontecimento que se configura como desempenho e está inserido numa sociedade e numa situação dadas. (Seeger, 1977, p. 43)

Não partir do pressuposto de que “os aspectos importantes do domínio que se deseja investigar são conhecidos de antemão” (Seeger, 1977, p. 43), habilita o pesquisador a perceber nuances que de outra forma não lhe seria possível visto que já classificaria o que vê ou ouve dentro de padrões pré-estabelecidos pelo que lhe é familiar.

Magda Pucci estudou a música dos *Païter Suruí* de Rondônia e percebeu diferentes contextos de uso da palavra intrinsecamente ligados ao resultado sonoro. Baseada em seus registros, Magda Pucci (2009) relata que foi “estabelecendo relações entre *lógos* e *mélos*, entre mito e música, entre fala e canto, entre texto e som”.

Tratando-se de diferentes tipos de vocalidade, evidentemente não cabia usar parâmetros da música ocidental como única referência, já que a construção sonora dos Païter Suruí é outra. Não que lhe faltem elementos para construir uma música no sentido concebido pelos teóricos da música ocidental, mas sua música parece ser sobretudo um “veículo” para que se estabeleça a palavra ora num nível mitológico, ora xamânico, ora cotidiano, sempre intermediado pela voz. (Pucci, 2009, p.82)

A música tradicional indígena está muito ligada ao aspecto sócio-cultural e cosmológico de cada comunidade, contribuindo para a comunicação e fortalecimento de suas crenças, mitos, regras sociais, etc. Magda Pucci (2009) discorre sobre essa componente de investigação ao afirmar que “desvendar a oralidade indígena me mostrava o outro lado da moeda, em que mito e música formavam um intrincado corpo sonoro-anropológico” (p. 76).

A cantora, compositora e pesquisadora Marlui Miranda estuda a música indígena desde a década de 70. Ao buscar uma forma de organização e análise do material melódico de cantigas de ninar do povo *Juruna*, Marlui afirma que “para definir a estrutura particular das formas melódicas, optei por incluir todos os sons constantes de cada cantiga como um modo particular, denominando-os individualmente como *etnomodos*, fra-

cionando-os e diferenciando-os do sistema modal do Ocidente, uma vez que não fazem mesmo parte deste” (Fargetti, 2017, p. 192).

Estas experiências levam à reflexão de que há um universo particular à música tradicional indígena e que ignorar tal fato torna qualquer análise musical despida do seu valor real. Com a evolução da etnomusicologia e a participação ativa dos povos indígenas no diálogo e contextualização da sua música, o cenário de estudo da música indígena tem evoluído e possibilitado uma visão menos pré-concebida da sua existência e valor. Dessa forma, abre-se espaço para um reconhecimento de elementos próprios da música indígena, assim como para apontar semelhanças com outras culturas musicais. Marlui Miranda, no vídeo que integra o *eletronic press kit (EPK)* do CD *Fala de Bicho, Fala de Gente*, aponta a semelhança da música *Juruna* com o jazz, se pensada do ponto de vista da variação rítmica. No jazz se utiliza muito a síncope, deslocando-se a figura rítmica da melodia do pulso forte para o fraco e também os polirritmos, através da sobreposição de figuras rítmicas diferentes.

Eu percebi na música *Juruna* um caráter muito jazzístico, quer dizer, dentro da nossa visão ocidental né. É uma música muito intuitiva [...] você tem sempre o chão mas a música flutua ritmicamente, então ela é complexa muitas vezes. (Miranda, 2014, 4’24-4’56)

Magda Pucci (2009) relata semelhanças sonoras entre as narrativas *Paiter Siruí* com o *Nô Japonês*, a música de Luciano Berio e o *Sprechgesang* de Schoenberg:

Além das canções, eu também ouvia narrativas *Suruí*. E ali estavam diversas nuances entre o canto e a fala, que pareciam música do *Nô japonês* ou mesmo peças de compositores contemporâneos como Luciano Berio. Havia naquelas narrativas onomatopéias e ideofones que, para os meus ouvidos, pareciam música.

[...] a língua *Tupi-Mondé* falada pelos *Paiter* é tonal, portanto, rica em sons que desconhecemos na língua portuguesa. Essa “tonalidade” da língua tem uma musicalidade própria, e mesmo uma fala um pouco mais cadenciada, típica dos velhos *korup ey*, me soava como canto falado à la Schoenberg, como o seu *Sprechgesang*. (p. 76)

Segundo Marlui Miranda:

Olhar para a relação dos Juruna com sua própria arte musical nos leva a uma trilha aberta na natureza que percorre sua língua, seus sons, formas vegetais, animais (bichos e gentes), sobrenaturais (entidades espirituais e seres visíveis e invisíveis). É a aproximação do sujeito com a natureza, assim como, ao olharmos para a nossa trilha, observamos a aproximação do sujeito com o espaço urbano, a relação prática e utilitária, a vivência estética e tecnológica do ambiente das cidades. (Fargetti, 2017, p. 212).

2. A música indígena no cenário musical brasileiro

A autenticidade da música tradicional indígena está enraizada na sua relação de profunda conexão com a natureza, englobando um conjunto de elementos musicais e extramusicais. Essa conexão não existe nas grandes cidades, onde se encontra a maior concentração de artistas e músicos não indígenas. Muitos desses, ao entrar em contato com a música indígena, foram motivados a incorporar elementos sonoros e/ou temáticos da cultura indígena em seu trabalho artístico.

Neste tópico exponho um breve apanhado de artistas brasileiros que incorporaram elementos de músicas e/ou temáticas indígenas na sua produção musical. Me limito aqui aos gêneros da música erudita, música instrumental (também conhecida por *jazz* brasileiro) e música popular brasileira (MPB). Todavia é importante salientar que a importância da música indígena como uma das raízes que deu vida à multiplicidade rítmica e diversidade estética encontrada hoje na música brasileira vai muito além do exposto aqui, visto que a ramificação de tais influências trata-se de um processo orgânico e afetado por diversos fatores, como posição geográfica e questões sócio-culturais.

Voltemos um pouco no tempo, de forma a registrar o impacto que tiveram as gravações do antropólogo Roquette-Pinto junto à comunidade artística da época. Em 1912, Roquette-Pinto participou de uma das expedições da Comissão Rondon (nomeada oficialmente Comissão de Linhas Telegráficas e estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas), lideradas pelo marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, e nesta oportunidade, realizou gravações de canções dos povos *Parecis* e *Nambiquaras*.

As expedições tinham por finalidade principal a implantação de linhas e estações telegráficas, consolidando a comunicação por via fluvial e abrindo estradas de rodagem.

Paralelamente, as expedições desempenhavam uma série de outras funções, como o reconhecimento de fronteiras, a “pacificação” de grupos indígenas (nem sempre pacífica na realidade) e a coleta de dados sobre a geografia, a biologia e a antropologia dos sertões brasileiros. (Pacheco e Pereira, 2008)

Embora a música de alguns povos indígenas brasileiros já tivesse sido registrada por pesquisadores europeus, as gravações de Roquette-Pinto acima mencionadas, foram as primeiras às quais tiveram acesso não só pesquisadores mas também “artistas e intelectuais brasileiros interessados nas culturas indígenas” (Pacheco e Pereira, 2008).

Heitor Villa Lobos³, compositor erudito, percebeu a riqueza de tais gravações e incorporou elementos da música indígena em muitas de suas composições. Em 1926 Villa-Lobos compôs os *Três Poemas Indígenas*. No segundo, para coro e orquestra, Villa-Lobos apropriou-se da gravação de *Teriu*⁴ (Moreira, 2010, p. 908). Já *Ualaloe*⁵ deu origem a uma harmonização para canto e piano (Pacheco e Pereira, 2008). Villa-Lobos representou o universo indígena de diferentes formas e em diversas peças ao longo de sua carreira, assim como também outros universos sonoros do folclore brasileiro, apresentando uma sonoridade que foi logo reconhecida como brasileira, nacional e internacionalmente. No exterior, principalmente em Paris onde residiu por alguns anos, Villa-Lobos exibiu a imagem de um Brasil exótico. Esse retrato de nação ia ao encontro de uma política nacionalista e que exportava a figura de um “índio” construída ainda na época imperial (Munduruku, 2017). Segundo o escritor e professor indígena brasileiro, Daniel Munduruku (2017):

Foi nesse século [XIX] que também foram criados os principais mitos sobre os indígenas, que ficaram fixados na mente dos brasileiros por causa das idéias trazidas pela Revolução Industrial e pelo pensamento do francês Jean-Jacques Rousseau, com sua teoria sobre o “bom selvagem” e pelas literaturas românticas de Gonçalves Dias e de José de Alencar, que apresentaram um indígena submisso ao modelo Europeu. (p. 86)

³ Gabriel Fernão Moreira faz uma análise sobre a “representação musical do índio brasileiro na composição de Heitor Villa Lobos” em seus dois artigos: “O estilo indígena de Heitor Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos” e “O estilo indígena de Heitor Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, textuais, potencial significativo e tópicos indígenas”.

⁴ Fonograma 14.605 gravado por Roquette-Pinto durante a Expedição Rondon (faixa 8 do CD intitulado “Rondônia 1912: Gravações Históricas de Roquette-Pinto”). Também disponível em: <https://soundcloud.com/nimuendaju/sets/rondonia>

⁵ Fonograma 14.594 gravado por Roquette-Pinto durante a Expedição Rondon (faixas 1 e 2 do CD intitulado “Rondônia 1912: Gravações Históricas de Roquette-Pinto”). Também disponível em: <https://soundcloud.com/nimuendaju/sets/rondonia>

Todavia, por ser este um tópico extenso e que não está contemplado no escopo do presente projeto, fica esta discussão para uma outra oportunidade.

Abaixo, algumas peças de Villa-Lobos que envolvem de alguma forma a representação de universos indígenas⁶:

[...] das *Danças Características Africanas: Danças características de índios Mestiços do Brasil* (1914) Op. 47: *Farrapos, Kankukus e Kankikis; Amazonas* (1917); *Da Prole do Bebê no 1: Caboclinha* (A boneca de Barro)/ *Petite Indigène du Brésil – La poupée en argile* (1918); das *Canções Típicas Brasileiras: Nozani-ná e Ualalôcê* (1919-1935); *Lenda do Caboclo* (1920); *Choros nº3* (1925); *Choros nº10* (1926); *Introdução aos Choros* (1929); *Três Poemas Indígenas* (1926); *Saudades das Sêlvas Brasileiras* (1927); Canções de temática indígena no *Canto Orfeônico* (1930); *Ciclo Brasileiro* (1936): *Dança do Índio Branco; Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu I: O Iurupari e o Menino* (1952); da suíte *Floresta Amazônica* (1958), *Veleiro - Indian Song, Canção do amor e Melodia Sentimental*" (Moreira, 2013, p. 21).

Partimos então para um cenário mais atual. O grupo Pau Brasil é uma referência na música instrumental brasileira, e conta com uma diversidade rítmica de diferentes regiões do Brasil em seu repertório. Da parceria entre o grupo Pau Brasil e Marlui Miranda - figura importante no estudo e interpretação de músicas indígenas, e da qual falei com mais profundidade na sequência - surgiu o álbum *Babel* (1995/2012).

Babel está intimamente relacionado ao universo da música indígena. A faixa *Kã Kã Nº1*, que abre o álbum, e *Kã Kã Nº2* são duas interpretações da canção dos indígenas *Urubu-Kaapor*. Já a faixa *Ñaumú* é uma interpretação de um Diálogo Cerimonial Ancestral⁷ dos índios *Yanomami* de Roraima. Em *Uluri*, autoria de Marluí Miranda, fica clara a referência às flautas indígenas. Em *Tocaia* percebo a influência da música indígena na sucessão de ritmos percussivos, na utilização da flauta e na paisagem sonora que aos poucos se revela. Em *Matilha*, de Rodolfo Stroeter, e *Ritual*, de Lelo Nazário, também pode-se perceber a referência à sonoridade das flautas indígenas.

⁶ Estas obras constam na lista de peças analisadas por Gabriel Fernão Moreira em seus dois artigos: "O estilo indígena de Heitor Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos" e "O estilo indígena de Heitor Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, textuais, potencial significante e tópicos indígenas".

⁷ Essa mesma canção faz parte do álbum *Ihu: Todos os Sons* (1995), fruto de anos de pesquisa junto à comunidades indígenas e no qual Marlui Miranda escreveu arranjos para 17 canções indígenas. Deste projeto teve origem também o livro *Ihu: Todos os Sons*, que contém as partituras das canções e no qual leitor pode encontrar mais informações sobre o cerimonial *Ñaumú*.

Maestro Sá Brito é compositor, etnomusicólogo, arranjador, regente, produtor e professor. Em 2001 participou do projeto multimídia *Mehinaku - Uma Mensagem da Amazônia*, no Parque Nacional do Xingu, como pesquisador e diretor musical. O projeto contou com 2 CDs, um étnico (com gravações da música vocal e instrumental dos *Mehinaku*) e o outro incluindo arranjos em *world music/fusion*. Em 2004, produziu o mesmo projeto com o povo *Caiapó*. Atualmente trabalha com o projeto *Pirarrã*, um álbum de composições autorais inspiradas na música indígena. (Brito, 2022)

Egberto Gismonti, multi-instrumentalista e compositor, morou por um breve período com índios *Yawaiapiti*, do Alto do Xingu. Um exemplo da influência da música indígena no seu trabalho pode ser encontrado no álbum *Dança das Cabeças* (ECM 1977), em colaboração com o percussionista Nana Vascolcelos, que apresenta paisagens sonoras e flautas que remetem a este universo.

Na MPB (Música Popular Brasileira), encontra-se trabalhos pontuais que envolvem o universo indígena, como por exemplo o álbum *Txai* (1990) de Milton Nascimento. O álbum⁸ foi produzido para apoiar a Aliança dos Povos da Floresta, organização criada em meados dos anos 80 a partir da união entre lideranças dos povos indígenas e seringueiros do Brasil para reivindicação da demarcação de territórios e criação de reservas extrativistas (Infoamazônia, 2020). *Txai* contempla composições de Milton Nascimento escritas após sua visita de dezessete dias ao extremo oeste do Acre, assim como canções indígenas interpretadas pelos próprios povos nativos. Em entrevista à revista *Continente* em 2018, na ocasião do seu concerto *Semente da Terra*, Milton afirma que “Esse show foi inspirado nos Guarani-Kaiowá, tem tudo a ver com o Mato Grosso do Sul” (Muniz, 2018) e ainda “desde que eu era rapazinho, sempre fui muito chegado aos indígenas, uma coisa que continua até hoje” (Muniz, 2018).

⁸ Para mais informações sobre o projeto: <http://www.miltonnascimento.com.br/turnes.php?id=14>

Outro exemplo pontual na MPB é o da canção *Asa, Asa* do álbum *Jóia* (1975) de Caetano Veloso. Nessa canção Caetano se apropriou da melodia de *Flauta Juruna*⁹, gravada pelos irmãos Villas-Bôas durante a expedição Roncador-Xingu¹⁰.

Estes são apenas alguns exemplos que trago para refletirmos com relação ao impacto da música e cultura de povos indígenas na criação musical brasileira. Conforme descrevi anteriormente, o seu contributo para construção da diversidade hoje contemplada pela música brasileira vai muito além do exposto aqui. Todavia, ainda assim, o reconhecimento é pouco. De forma lenta, esse cenário está mudando. Há um movimento de resgate cultural realizado pelas comunidades indígenas que perderam o contato com sua tradição no processo de “avanço civilizatório”. Outros povos, que ainda vivem mais afastados e conseguiram manter preservada a sua tradição, estão gravando suas músicas e documentando sua forma de vida. Se, ao longo da história, houveram apropriações de melodias e paisagens sonoras de povos indígenas sem a consciência dos mesmos, hoje, existe um movimento de reivindicação do seu direito de autores. Os povos indígenas passam a ter o controle sobre a decisão de qual material querem tornar público ou não, assim como, de que forma querem torná-lo público (se através de parcerias com outros músicos, como por exemplo no projeto *Ponte entre Povos* do qual falarei a seguir, ou se pela interpretação própria de seu repertório, como por exemplo no projeto *Cantos Tikuna*, no qual a comunidade *Tikuna* interpretou e registrou suas músicas em parceria com o Museu Magüta - criado pela comunidade *Tikuna* - e o Museu Nacional do Rio de Janeiro). Parcerias musicais saudáveis e respeitadas são construídas a partir do diálogo e da valorização do que cada um tem a oferecer dentro do campo artístico.

⁹ Gravação presente no LP *Xingu - Cantos e Ritmos* de 2001.

¹⁰ A expedição Roncador-Xingu (1943-1948) fez parte do programa Marcha para o Oeste, organizada pelo então presidente do Brasil, Getúlio Vargas.

2.1 Marlui Miranda e a música de povos indígenas brasileiros

Marlui Miranda - cantora, compositora, e pesquisadora - estuda a música e cultura indígenas desde a década de 70. Já há muitos anos Marlui tem contato direto com comunidades indígenas brasileiras, o que lhe permitiu desenvolver um trabalho de adaptação, arranjo e interpretação da música dessas comunidades em parceria com as mesmas.

Em 1996 foi gravado *Ihu - Todos Os Sons*, no qual Marlui apresenta a música de 15 povos indígenas a partir de uma perspectiva de intérprete e arranjadora. Juntamente com o álbum, Marlui lançou também o livro de mesmo nome, o qual contempla a transcrição das músicas do álbum.

Em 2005 foi criado o projeto *Ponte entre Povos* no qual, diferente de *Ihu*, os indígenas participaram também das gravações e apresentações em palco. O projeto englobou a realização de oficinas com indígenas e jovens músicos do Amapá, a produção de um livro, três CDs e um espetáculo que contemplou músicas indígenas e músicas do repertório erudito e no qual participaram “20 indígenas do Oiapoque e do Parque Indígena do Tumucumaque, 13 estudantes de música erudita e a Camerata Atheneum formada por músicos da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo” (ComCiência, 2005). Segundo Marlui:

Mesmo que você não vá à aldeia, acredito que a música possibilita, a qualquer um que esteja realmente disposto a ter um contato profundo, uma relação com a cultura indígena, mesmo longe. O projeto *Ponte entre Povos* tem como propósito fazer essa ligação. No *Ihu* só havia brancos cantando. Fui somando as vivências, brancos, indígenas, eruditos. Com os índios no palco, o ganho para eles e para nós é muito grande. Existe um português que eles entendem, há uma integração. O projeto era grande e tinha uma equipe ajudando. Era um grupo de 62 pessoas com grande participação de cada um. (ComCiência, 2005)

Lançado em 2017, o livro *Fala de bicho, fala de gente* apresenta o trabalho de registro e tradução de 49 canções de ninar do povo *Juruna*. Realizado pela pesquisadora Cristina Martins Fargetti em conjunto com o povo *Juruna* o projeto contou também com

a participação de Marlui Miranda, que transcreveu para partitura as quarenta e nove cantigas. Encartado ao livro está um CD no qual as cantigas são entoadas pelas mulheres da aldeia. Em 2014 Marlui foi convidada pela comunidade *Juruna* a trabalhar na adaptação e arranjo de músicas *Juruna*, incluindo canções de ninar. Quinze canções foram selecionadas, dando vida ao álbum *Fala de Bicho Fala de Gente*.

Nesse trabalho Marlui optou por arranjos mais *jazzísticos*. Rodolfo Stroeter, baixista do grupo *Pau Brasil*, participou das gravações de *Fala de Bicho*, *Fala de Gente*. Segundo ele, o projeto “é um trabalho que tem essa cara etno-musical, esse elemento etno-musical mas, principalmente, ele também tem o elemento da improvisação o tempo inteiro, o elemento da... do jazz” (Miranda, 2014, 1’07-1’19).

O trabalho de Marlui é um exemplo de diálogos e intercâmbios com respeito e colaboração que vem sendo construídos na esfera artística e também social. Marlui Miranda é também uma influência musical para este projeto, pela forma com que integra, seja em arranjos ou em composições próprias, a música de povos indígenas (ou elementos pertencentes à mesma), com um viés mais “*jazzístico*” (no que se refere à instrumentação, harmonia, improviso).

3. O cruzamento de influências em *Serpente Arco-Íris*

São muitas as influências que permeiam qualquer trabalho artístico, conscientemente e inconscientemente. Neste projeto me propus relatar sobre duas grandes influências das quais tenho a consciência que integram o meu trabalho como compositora. Do meu país de origem, a influência da música e cultura dos povos indígenas brasileiros e da minha formação musical, o *jazz* - mais especificamente o *jazz* contemporâneo.

Neste capítulo, abordo primeiramente uma breve explicação da escolha do nome *Serpente Arco-Íris* para este projeto. Na sequência, apresento elementos gerais do meu processo de escrita, comuns às quatro peças para *jazz ensemble* que compõe meu recital de mestrado e, posteriormente, características específicas de cada composição.

3.1 Serpente Arco-íris

A serpente ou cobra e, também, o arco-íris, são elementos recorrentes na mitologia de povos originários por todo o mundo.

A inspiração para nomear este projeto de *Serpente Arco-íris* surgiu de um mito do povo *Arecuná* (situados no Brasil, Guiana e Venezuela), conhecidos também pelos nomes *Makuxi*, *Macushi* ou *Pemon*. O mito da “origem do veneno de pesca” foi documentado por Koch-Grunberg e analisado por Lévi-Strauss em *O cru e o cozido*.

A certa altura nesse mito, *Keieme*, que é o arco-íris em forma de uma grande cobra, é atacado pelos pássaros. A serpente arco-íris morre e sua pele multicolorida é cortada em pedaços e distribuída entre os animais.

Com um cipó amarrado em volta do pescoço, os homens e os animais conseguem içar o monstro à terra. Limpam-no e cortam-no em pedaços, que são repartidos. Dependendo do tipo e da cor do pedaço que cabe a cada um, os animais adquirem o grito, as particularidades anatômicas, os pêlos ou as penas que a partir de então serão característicos de cada espécie. (Koch-Grunberg, 1916, como referido em Strauss, 2010, p.302)

Para José Miguel Wisnik (1989), esse mito “formula” a visão da origem sacrificial do som “com a maior beleza possível” (p.36). Segundo ele:

O mundo é barulho e silêncio. A música extrai som do ruído num sacrifício cruento, para poder articular o barulho e o silêncio do mundo. Pois articular significa também sacrificar, romper o *continuum* da natureza, que é ao mesmo tempo silêncio ruidoso (como o mar, que é, nas suas ondulações e no seu rumor branco, frequência difusa de todas as frequências). (Wisnik, 1989, p.35)

A serpente arco-íris é o contínuum dos matizes, a escala os intervalos mínimos e indiscerníveis, como é a ordem das alturas em música, antes de ser recortada pelas escalas produzidas pelas culturas, e como é o próprio arco-íris, do qual só uma convicção muito etnocêntrica pode afirmar que tem sete cores (a leitura das cores do arco-íris varia enormemente entre as culturas, assim como as escalas musicais). (Wisnik, 1989, p.36)

A serpente arco-íris (ou melhor, o seu sacrifício) é, nesse mito, responsável pela diversidade das cores e dos cantos dos animais da floresta. É interessante observar que a grande cobra surgiu das profundezas aquáticas, que representam um território oculto e inacessível, o qual eu ousaria interpretar como uma espécie de representação dos mistérios da (ou de origem da) vida.

Neste contexto, *Serpente Arco-íris* representa para este projeto a beleza contida nos mistérios da nossa existência, na natureza “bruta”, na biodiversidade, nos encontros entre mito e “realidade”, nos “cantos” da floresta e nos “cantos” dos homens.

3.2 Elementos gerais do processo de escrita

No que se refere ao contexto harmônico, as peças apresentadas nesse projeto não se enquadram no sistema tonal, mas sim num universo modal no qual cada acorde contribui com a sonoridade característica do seu modo, sem uma hierarquização na cadeia harmônica.

Em geral meu processo de escrita parte de uma ideia melódica, por vezes uma linha de baixo com qualidade melódica, e a harmonia é pensada a partir desse material melódico. A introdução da peça *Mim Pupé* é um exemplo disso. Em *Mim Pupé* a melo-

dia principal deu vida à linha de baixo e, para acompanhar, acrescentei o acorde B^(sus4), estabelecendo uma atmosfera modal suspensa. Todavia, gestos harmônicos independentes podem sugerir novos caminhos, anunciando uma nova seção, contribuindo para o desenvolvimento melódico e/ou na criação das grelhas de solo. Um exemplo é o solo do piano em *Sopro Solsticial*, no qual a grelha de acordes segue uma lógica de sequência harmônica baseada na repetição intervalar para cada bloco de 10 compassos (detalhes mais à frente quando abordar os aspectos específicos de *Sopro Solsticial*).

Maria Schneider, uma referência importante do jazz contemporâneo em composição e arranjo para *Big Band/Jazz Orchestra*, utiliza muitas vezes campos modais que sugerem uma coloração específica, representada por um único acorde. Um bom exemplo se encontra na peça *Hang Gliding*, de sua autoria, na grelha de acordes para o solo do fliscorne, dos compassos 175 ao 210 (Figura 1).

Figura 1: Grade de acordes para solo do fliscorne (*Hang Gliding*, de Maria Schneider)

Em minhas composições esses territórios modais estão melhor demarcados nas grelhas de solo, pois é nelas que os acordes permanecem os mesmos por mais tempo, dando espaço de ‘respiro’ para que a harmonia revele sua coloração e o solista encontre a sua expressão dentro de cada modo. Um exemplo é o solo de piano em *Mim Pupé* no qual os primeiros 4 compassos (compassos 96 ao 99) se repetem em B^(sus4), logo território Mixolídio. Em *Sopro Solsticial* o solo do Trombone (letra de ensaio C) permeia os territórios Lídio e Dórico.

A música tradicional indígena está também situada no campo modal. Essa qualidade permite que em rituais específicos certas músicas conduzam os participantes ao

transe. Ao ser entoada repetidamente, não há uma resolução mas sim um movimento cíclico contínuo. Nesse cenário, muitas vezes os instrumentos percussivos e seus ritmos diversos também contribuem para se chegar a esse estado alterado de consciência.

Com relação à forma, considero mais relevante no meu trabalho o cuidado com o equilíbrio entre material escrito e improvisado, buscando uma relação de complementaridade entre ambos. Nos tradicionais *jazz standards* (excluindo o *blues* que possui sua forma própria de 12 compassos), as seções estão, em geral, divididas em blocos de 8 compassos (e seus múltiplos, sendo que a maioria dos *jazz standards* possuem 32 compassos divididos em seções de 8 compassos cada). Um bom exemplo são peças em *rhythm changes*, com forma AABA. Nas minhas peças essa divisão de 8 compassos e seus múltiplos pode ocorrer intencionalmente, principalmente nas grades de solo, respeitando a linguagem *jazzística* à qual os instrumentistas estão já adaptados. Todavia, me agrada também a assimetria e abro espaços para que a forma se revele, muitas vezes guiada pelo desenvolvimento melódico. Em *Alvorada* essa premissa fica evidente. Algumas seções possuem 8 compassos (por exemplo seções B e C), mas temos também seções com 10 compassos (seção A¹) e 20 compassos (seção C²).

Na busca de uma relação de complementaridade do material escrito e improvisado, os *backgrounds* dos solos são pensados de forma a fundir esses dois mundos e permitir que ambos contribuam mutuamente no estabelecimento da energia que está sendo construída. Atuam também como elementos complementares na transição do improvisado ao material escrito.

Esse raciocínio fica evidente em alguns exemplos que apresento à seguir, das peças *Mim Pupé*, *Sopro Solsticial* e *Alvorada*. Em *Mim Pupé*, o *background* inicia-se ao final do solo do saxofone barítono (compasso 63), reintroduzindo o elemento rítmico da semínima com ponto e conduzindo a transição do solo do saxofone barítono para o solo do saxofone alto. Durante o solo do saxofone alto, os *backgrounds* são uma constante, e retomam elementos melódicos e rítmicos da seção A² (letra de ensaio A, compassos 15

ao 27), sendo praticamente uma reexposição da mesma com variações, conduzindo o solista a improvisar respeitando essa atmosfera específica.

Em *Sopro Solsticial*, o primeiro *background* (início no compasso 50) é introduzido nos últimos compassos do solo do trombone (letra de ensaio C), conduzindo ao breve interlúdio que marca a transição para uma nova seção (letra de ensaio D). Já no solo do piano (letra de ensaio F), o *background* faz uma alusão à melodia do interlúdio (compassos 104 ao 115).

Em *Alvorada*, na letra de ensaio E, a melodia presente nos compassos 1 ao 12 da letra de ensaio A é reintroduzida transposta, cumprindo o papel de interlúdio para o solo do piano. Após o solo se repetir, novamente transposta, como *background* para os últimos compassos do solo de piano, conduzindo o final do solo para o início de uma nova seção.

3.3 Elementos específicos de cada peça

3.3.1 *Mim Pupé*

A peça *Mim Pupé* teve como ponto de partida o poema *Yby*, de Ellen Lima¹¹. Quando li o poema, me conectei instantaneamente com a sua beleza e força. O poema declama a respeito da potência de se ter conhecimento das suas origens e reconhecer em si essa pertença. No caso dos povos indígenas esse conhecimento é ainda mais valioso frente à opressão e tentativa de aniquilação física e cultural (de seus costumes, crenças, rituais etc.) desde o período da colonização e ainda nos dias de hoje. Não obstante, na minha interpretação, o poema aborda também a questão do distanciamento físico e cultural do seu lugar de origem (aqui a palavra “lugar” representando não só um território físico mas também social) e dos questionamentos e reflexões que surgem dessa condição de distanciamento. A superação desse distanciamento se dá, justamente, através do reconhecimento em si da sua ancestralidade e da sua identidade particular.

¹¹ Ellen é professora, artista, poeta e mestra em artes. Nasceu no Rio de Janeiro e é indígena de origem Wassu. Atualmente cursa o doutorado em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes, e Culturas na Universidade do Minho, em Braga.

Poema *Yby*, de Ellen Lima (2021):

*Yby*¹²

A poranduba fazia calar:

mamõ-pe ere-ikobé?

Não sabia explicar

que venho de uma casa

com chão de água

e parede de ar.

Que na frente tem a estrada de barro,

e caminhos marcados de grão,

vindo e indo para todo lugar.

casa, floresta ou cidade

não sabe de identidade

só sabe ser o que é.

A-ikobé mim pupé. (p.19)

Minha decisão foi de trabalhar melodicamente a última frase do poema - *A-ikobé mim pupé* - e ter o poema recitado por inteiro na introdução da peça. Em relação à forma, considero que a peça esteja dividida em 5 seções: A¹ e A² (letra de ensaio A), B (letra de ensaio B), C (letra de ensaio C) e A³ (letra de ensaio G). Acrescenta-se ao arranjo introdução e três solos: saxofone barítono (letra de ensaio D), saxofone alto (letra de ensaio E) e piano (letra de ensaio F).

A melodia escrita para a letra *A-ikobé mim pupé* pertencente à escala do modo Fá sustenido Dórico, todavia com a exceção do Lá sustenido, que agrega uma dissonância discreta, mas que traz consigo a ambiguidade entre a tríade menor e maior (Figura 1). Essa melodia tem um caráter de ostinato e pode ser dividida em dois motivos principais, conforme ilustrado abaixo (Figura 2).

¹² **Poranduba** - pergunta / **mamõ-pe ere-ikobé** - de onde você é/onde você vive? / **A-ikobé** - eu venho/sou moro / **Pupé** - em/dentro de.

Motivo 1 Motivo 2

A - i ko bé mim pu pé A - i ko bé mim pu pé

Figura 2: Base do desenvolvimento melódico em *Mim Pupé* (Motivos 1 e 2)

Estes dois motivos estão presentes em diferentes seções, sofrendo variações que contribuem para o desenvolvimento melódico da peça. Na introdução, o Motivo 1 está transposto uma oitava abaixo e forma a linha de baixo em Si (Figura 3) que, no segundo compasso se reduz ainda mais para a célula nuclear do Motivo 1 (Lá - Si). Acompanhando o baixo, o piano mantém o acorde de B^(sus4) enquanto o poema é recitado (Figura 3).

M 1

A - i ko bé mim pu pé A - i ko bé mim pu pé

Intro.
B^(sus4)

Pno.

E. Bass

Figura 3: Variação motívica em *Mim Pupé*

Na seção A¹ a melodia é apresentada de forma completa (Motivos 1 e 2) e dobrada uma oitava abaixo pelo baixo. A frase *A-ikobé mim pupé* surge como um mantra melódico, crescendo em intensidade à medida que se repete e que os demais instrumentos são introduzidos. No compasso 9, o trombone (e, no compasso 11, a marimba) harmonizam a melodia original. Os saxofones tenor e barítono adicionam contraponto rítmico e densidade harmônica ao sobreporem duas formas de se sentir o compasso 6/4: a

binária (duas mínimas com ponto) e a ternária (três mínimas), conforme ilustrado na Figura 4.

The musical score for Figure 4 consists of the following parts and markings:

- Voice:** Lyrics "A - i ko bé mim pu pé" repeated. A melodic variation is shown in measure 9, with a bracket and arrow indicating an octave shift.
- Alto Sax.:** Rested throughout the section.
- Ten. Sax.:** Marked *mp*. Features a melodic line in measures 9-14.
- Bari. Sax.:** Marked *mp*. Features a melodic line in measures 9-14.
- Tbn.:** Marked *mp*. Features a melodic line in measures 9-14.
- Mar.:** Marked *mp*. Features a rhythmic pattern in measures 9-14.
- Pno.:** Rested throughout the section.
- E. Bass:** Marked *mp*. Features a rhythmic pattern in measures 9-14.
- Dr.:** Features a rhythmic pattern of eighth notes throughout the section.

Figura 4: Elementos melódicos e rítmicos na seção A¹ de *Mim Pupé*

No compasso 9 a melodia sofre uma variação na parte da voz, aproveitando apenas o motivo rítmico em uma altura (Fá sustenido) até que, no último tempo do compasso, varia para Sol sustenido (Figura 4). Adicionalmente, a melodia foi transposta uma oitava acima. Esse salto de oitava aliado à simplificação da melodia gera destaque e força para essa passagem (compassos 9 ao 14).

No compasso 15 inicia-se a seção A², sendo esta uma reexposição da parte A¹. Parte-se de uma rápida reintrodução dos elementos sonoros nos compassos 15 e 16, todavia de forma inversa, primeiro acompanhamento e depois a melodia cantada (compasso 19).

Conforme podemos ver na Figura 5, a marimba mantém-se com qualidade de ostinato já anunciado através da melodia e tem como contraponto os instrumentos de sopro que assumem aos poucos uma presença mais estática, em blocos harmônicos (a partir do compasso 18). O baixo assume a sua função primordial de baixo harmônico. No compasso 18 é introduzido o primeiro acorde maior (Amaj7^(#11)) criando uma sensação de abertura ou expansão, conduzindo o ouvinte ao compasso 19 onde a voz retorna em destaque, com a sua melodia inicial transposta uma terça menor acima.

The musical score for Figure 5 consists of nine staves. From top to bottom: Voice, Alto Sax., Ten. Sax., Bari. Sax., Tbn., Mar., Pno., E. Bass, and Dr. The score is in 4/4 time. The Voice part begins at measure 15 with the lyrics 'A - i ko bé mim pu pé'. The saxophone parts (Alto, Tenor, Bari, Tbn.) play harmonic blocks starting at measure 18, with dynamics ranging from *p* to *mf*. The Marimba part plays a rhythmic ostinato pattern throughout. The E. Bass part plays a harmonic line with some melodic movement. The Drums part provides a steady rhythmic accompaniment.

Figura 5: Elementos melódicos e rítmicos na seção A² de *Mim Pupé*

Após esse momento de clímax e reforço da melodia inicial, a tensão se dilui no compasso 21, a voz é novamente omitida e outras variações motivicas surgem nos compassos 23 ao 27. No saxofone tenor, variações do Motivo 1 aparecem nos compassos 23 e 25 e o saxofone alto apresenta variações do Motivo 2 nos compassos 25 e 26 (Figura 6). Nos compassos 28 e 29 introduz-se a figura rítmica da mínima tercina, que faz alusão ao motivo 2 e, ao mesmo, apresenta um novo elemento rítmico que marca a transição para a seção B (Figura 6). A escolha dessa figura rítmica acabou por sugerir uma variação métrica pontual em 4/4.

Figure 6 is a musical score for section A² of *Mim Pupé*. It features eight staves: Voice, Alto Sax., Ten. Sax., Bari. Sax., Tbn., Mar., Pno., and Dr. The music is in 4/4 time. The Voice part is mostly silent. The Alto Sax. part has melodic lines with dynamics *p* and *mf*. The Ten. Sax. part has a melodic line with dynamics *mf* and *p*. The Bari. Sax. part has a melodic line with dynamics *mf* and *p*. The Tbn. part has a melodic line with dynamics *mf* and *p*. The Mar. part is silent. The Pno. part is silent. The E. Bass part has a melodic line with dynamics *mf* and *p*. The Dr. part has a rhythmic pattern with a 'Let it ring' instruction.

Figura 6: Elementos melódicos e rítmicos na seção A² de *Mim Pupé*

Tendo o poema *Yby* sido apresentado na introdução e a frase *A-ikobé mim pupé* persistido nas seções A¹ e A² como mantra melódico, a seção B (letra de ensaio B) e C (letra de ensaio C) representam de forma simbólica o processo de internalização dessa afirmação de pertencimento. A calma se anuncia, mas a repetição, e um certo nível de tensão, ainda estão presentes na seção B. O tempo de execução é reduzido pela metade (84 *bpm*) e a célula nuclear rítmica do Motivo 1 (uma colcheia seguida de uma semínima, ou outra nota de maior duração) é o principal elemento melódico dessa seção (Figura 7), sofrendo uma alternância entre começar a tempo ou no contratempo.

Figure 7 is a musical score for section B of *Mim Pupé*. It features three staves: Alto Sax., Ten. Sax., and Bari. Sax. The music is in 4/4 time with a tempo of 84 bpm. The Alto Sax. part has a melodic line with dynamics *p* and *mf*. The Ten. Sax. part has a melodic line with dynamics *mf* and *p*. The Bari. Sax. part has a melodic line with dynamics *p* and *mf*.

Figura 7: Variação do Motivo 1 na seção B de *Mim Pupé*

Na seção C, a semínima com ponto é introduzida de forma a criar um compasso de 12/8 dentro do compasso de 6/4 e as tríades voltam a aparecer na transição para o solo, todavia agora como tríades de colcheias e semínimas (compasso 46). Novamente uma reinterpretação ou reciclagem de material rítmico/melódico já apresentado.

O tempo de execução da peça volta aos 168 *bpm* iniciais na transição do solo de saxofone barítono (letra de ensaio D) para o saxofone alto (letra de ensaio E), pontuando essa transição e dando início a uma espécie de reexposição com variações da seção A² através dos *backgrounds*.

Na seção A³ (letra de ensaio G) a melodia principal é retomada com variações e parte da seção A¹ é repetida, finalizando a peça com a retomada da energia e intensidade iniciais.

3.3.2 *Sopro Solsticial*

O Solstício anuncia uma maior incidência da luz solar nos polos Norte ou Sul da Terra devido à inclinação da mesma em relação ao sol e, conseqüentemente, dias mais longos que as noites (sendo o Solstício de verão o dia mais longo do ano) ou mais curtos (sendo o Solstício de inverno o dia mais curto do ano). O nome *Sopro Solsticial* surgiu para essa peça a partir da reflexão em torno da constante mutabilidade da vida e de como a natureza, sendo ela um organismo vivo, reflete essa realidade diariamente de inúmeras formas, entre elas, a troca de estações. Essa peça apresenta um movimento melódico impulsionado pela variação métrica. Aqui a referência advinda do jazz prevaleceu, com inspiração na música de Avishai Cohen e Tigran Hamasyan.

Sopro Solsticial teve origem em uma melodia, composta de fragmentos melódicos que não são pertences a um mesmo modo, evidenciando diferentes cores em cada fragmento. Assim como na peça *Mim Pupé*, o desenvolvimento melódico de *Sopro Solsticial* conta também com a repetição e variação de dois motivos presentes nessa melodia

inicial, que podem ser identificados ao longo da peça em diferentes frases melódicas. Apresento abaixo alguns exemplos (Figura 8).

* Diminuição rítmica dos valores do Motivo 1 pela metade

The figure displays a musical score for 'Sopro Solsticial' across four systems, illustrating the development of motifs 1 and 2. The instruments involved are Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.).

- System 1:** Tenor Saxophone part starting with an 'Intro.' and featuring Motivo 1 (M 1) and Motivo 2 (M 2). A note above the staff indicates a rhythmic reduction of Motivo 1 by half.
- System 2:** Alto Saxophone and Tenor Saxophone parts. The Alto Saxophone part is marked with a box 'A' and includes dynamics *mf* and *f*. Arrows indicate the continuation of motifs from the previous system.
- System 3:** Piano part starting at measure 17. It features Motivo 1 (M 1) and Motivo 2 (M 2) with specific chord voicings: F#maj7, Gm7(b13), Emaj7, Fmaj7, Dm7, Abmaj7(#11), Fmaj7, Dm7, and Bbmaj7(#11).
- System 4:** Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone parts starting at measure 65. A box 'D' is present. The Alto Saxophone part includes dynamics *mp* and *f*. The Tenor Saxophone part includes dynamics *p* and *mp*. The Baritone Saxophone part includes dynamics *p* and *mp*. Arrows indicate the continuation of motifs.

Figura 8: Desenvolvimento melódico em *Sopro Solsticial* (Motivos 1 e 2)

A forma de *Sopro Solsticial* pode ser dividida em 4 seções: A¹ (letra de ensaio A, compassos 1 ao 16), B (letra de ensaio A, compassos 16 ao 26), A² (letra de ensaio B) e C (letra de ensaio D), que se repete nos compassos 138 ao 152 da letra de ensaio G. Acrescenta-se ao arranjo 3 solos: trombone (letra de ensaio C), bateria (letra de ensaio

E) e piano (letra de ensaio F). Também dois interlúdios: o primeiro ao final do solo do Trombone (letra de ensaio C, do compasso 55 ao 64) e o segundo, bastante breve, ao final do solo de piano (compassos 135 ao 138 da seção G); e Coda (letra de ensaio G, do compasso 153 ao 160).

Com relação aos solos, para trombone, optei por uma grelha de acordes que explora a sonoridade dos modos Lídio e Dórico. O solo da bateria é conduzido através do *background* dos sopros, tendo que tocar alguns ritmos em simultâneo com os mesmos. No solo do piano, a grelha de acordes segue uma lógica de sequência harmônica baseada na repetição intervalar a cada 10 compassos. A sequência dos acordes é formada da seguinte maneira: semitom, terça menor, semitom e trítone (a aplicação dos intervalos é por vezes invertida). Dessa forma os blocos de 10 acordes contém as fundamentais dos acordes na sequência que segue: bloco 1 (Mi, Fá, Ré, Mi bemol e Lá), bloco 2 (Sol, Lá bemol, Fá, Fá sustenido e Dó), bloco 3 (Si, Si bemol, Ré bemol, Dó e Fá sustenido) e bloco 4 (Sol, Lá bemol, Fá, Fá sustenido e Dó).

3.3.3 Tupi

Aula de Tupi foi o segundo poema de Ellen Lima que escolhi para fazer parte deste trabalho. Ao ler o poema fiquei curiosa a respeito da percepção de temporalidade e da relação com essa noção de tempo do ponto de vista dos povos indígenas. Quando tive a oportunidade pedi à Ellen que me explicasse um pouco mais do significado das palavras *Oíei*, *Kori* e *Oîrandé*. Segundo Ellen, “o tempo nem sempre é pensado em relação a horas, minutos e dias. Cada povo compreende o tempo de uma forma, mas quase sempre em relação ao tempo da própria natureza. Os tempos na língua tupi refletem essa lógica, essa percepção ancestral das temporalidades” (comunicação pessoal, Abril 30, 2022). As palavras *Oíei*, *Kori* e *Oîrandé* existem para contextualizar respectivamente o que passou, o que está por vir (numa certa brevidade) e o que ainda não existe. Ellen expressou que existem duas esferas temporais: uma temporalidade ancestral, que nos conecta à nossa ancestralidade e é uma temporalidade menos dinâmica e mais filosófica e a temporalidade da vida que está a acontecer agora, no dia a dia (comunicação pessoal, Abril 30, 2022).

Posteriormente, ao ler o livro “Mundurukando 2: sobre vivências, piolhos e afetos. Rodas de conversas com educadores”, de Daniel Munduruku, me deparei novamente com essa temática do tempo.

O passado é memorial. Serve para nos lembrar quem somos, de onde viemos e para onde caminhamos. Um povo sem memória ancestral é um povo perdido no tempo e no espaço. Não sabe para onde caminha e por isso se preocupa tanto onde vai chegar.

Os indígenas são, portanto, seres do presente. Só sabem viver o e no presente. “A cada dia basta a sua preocupação”, disse um certo pajé chamado Jesus. Viver o presente quer dizer que é preciso significar cada momento. Desde o acordar pela manhã até o momento do sonho tem que ser vivido com intensidade.

Planejamento é a tentativa de congelar os acontecimentos que virão. É ter a ilusão de que se está prevendo o futuro. E o futuro é pura ilusão. (Munduruku, 2017, p. 50)

Na peça *Tupi*, minha intenção foi de jogar com as palavras *Oieí*, *Kori* e *Oîrandé*. Recorri à voz, fazendo uma alusão ao inato, o espiritual, o ancestral; e à eletrônica, representando o que se transmuta, a matéria, a tecnologia. Optei também por uma peça acusmática para oito canais independentes, permitindo que os sons transitem em diversas direções.

Minha intenção foi de atribuir a cada palavra um campo sonoro ou uma identidade sonora. Segui a ordem de apresentação das palavras conforme o poema de Ellen Lima.

Oieí foi a palavra introduzida primeiro. Meu objetivo era transmitir a ideia de passado, de resquício, todavia também de algo que pode ser invertido, ou seja, o passado que é também presente. Utilizei então, a inversão da palavra, diferentes intensidade de *reverb* e também o efeito sonoro *Spectral Waves* de Michael Norris¹³. *Kori* foi introduzida na sequência e o *delay* é o seu efeito característico, busquei aqui gestos sonoros curtos e repetidos em diferentes tempos, representando um ‘por vir’ sem precisão temporal. Utilizei também a inversão dos *delays* da palavra Tupi, criando uma espécie de

¹³ Disponível em: <https://www.michaelnorris.info/software/soundmagic-spectral>

textura em movimento circular, fazendo alusão aos rituais indígenas nos quais os cantos entoados repetidamente conduzem ao estado de transe. Nesse mesmo trecho, acrescentei à alguns *samples* o efeito *Pitch Accum* da GRM tools. *Oîrandé* foi a última palavra a ser introduzida e a sua identidade sonora é mais limpa, utilizando apenas o *reverb*. Essa característica sonora de *Oîrandé* permitiu que, ao final da peça houvesse uma conversão de elementos, integrando as 3 palavras *Oîrandé*, *Oîeí* e *Kori* em um gesto final no qual procurei representar a inter-relacionalidade entre o “hoje que passou”, o “hoje que ainda vem” e o que “ainda não existe” (Lima, 2021). Ainda durante a peça, houve a introdução dessas mesmas palavras, retiradas do poema, como sussurros misturados e entrecortados.

Poema *Aula de Tupi*, de Ellen Lima (2021):

Aula de Tupi
Oîeí é o hoje que passou
Kori é o hoje que ainda vem
Oîeí fui feliz
Kori talvez também.
Oîrandé não sei.
Oîrandé ainda não existe. (p.30)

3.3.4 *Curuácu*

Para os índios, a música é também a voz dos espíritos, das aves míticas e dos seres sobrenaturais que, nos tempos primevos, de acordo com a filosofia indígena, eram “gente” como nós. Hoje cada espécie se diferencia das outras e ocupa o seu domínio: o céu, as matas e o fundo dos rios. Não existe mais entre elas linguagem comum, a não ser a música que ainda consegue unir a todos, enquanto habitantes de um mesmo universo. (Miranda, 2015, p. 23)

Em *Curuácu* abordo a relação homem-natureza de um ponto de vista simbólico de união. Utilizo-me da onomatopéia como elemento de “metamorfose” entre o ser humano e o animal/pássaro, atribuindo ao canto esse poder de transformação. O canto do

pássaro se origina do próprio nome da ave fictícia *Curuácu*, que transforma-se em “curu cucu” e depois “curu cucu cunde cunda cundorea”.

O pássaro é introduzido ao ouvinte através da voz nos compassos 1 e 2 (Figura 9) e o seu canto na seção A - nos compassos 4 e 5 (Figura 9) e nos compassos 11 e 12. Na bateria, o improviso (compasso 3 na Figura 9) faz parte da introdução, representando esse pássaro e o ambiente sonoro em torno dele e/ou criado por ele com sons que se assemelham à sua tentativa de levantar voo.

Figura 9: Introdução ao pássaro e seu canto na peça *Curuácu*

A peça se desenvolve em torno de uma atmosfera mítica, revelando a história dessa mulher-pássaro. Segue abaixo a letra:

Curuácu canta na árvore,
 vai curucucu
 Curucucu cunde cunda cundorea
 Cucuru cunda cunde cundorea
 Curuara, curuero, curara, cundero

Com relação à forma, a peça *Curuácu* pode ser dividida em 7 seções: A (letra de ensaio A), B (letra de ensaio B), C (letra de ensaio E). Acrescenta-se ao arranjo dois solos: saxofone soprano (letra de ensaio C), voz (letra de ensaio D). Incorpora-se também à estrutura da peça, uma introdução, uma espécie de *shout chorus* (letra de ensaio F) e um improviso coletivo (letra de ensaio G), que finaliza a peça.

Na seção B (compasso 14), a flauta assume a continuidade do canto, através de uma melodia circular em torno de um mesmo motivo. Este motivo vai se transformando ritmicamente até que, no compasso 20, é transposto um tom acima (Figura 10). A circularidade dessa melodia é uma alusão ao voo em grandes círculos realizado pelos pássaros logo antes de traçar uma nova direção.

No compasso 15 o pequeno agregado de notas (Si, Dó e Dó Sustenido) aparece como um gesto paralelo, que acrescenta cor à harmonia sem fazer parte da mesma (Figura 10).

The musical score for Section B of *Curuácu* is presented in a multi-staff format. The top staff is for Flute (Fl.), showing a melodic line with a circular motif that is transposed up by half a tone at measure 20. The Voice staff shows a vocal line with a similar motif. The Soprano Saxophone (Sop. Sax.) and Baritone Saxophone (Bari. Sax.) parts feature a melodic line with a similar motif. The Trombone (Tbn.) part features a melodic line with a similar motif. The Piano (Pno.) part features a harmonic accompaniment with chords: Fm7, Bbm7, Eb6, Fm7, Bbm7, F#m7, A:maj7, Gm7, and Abm7. The Bass part features a melodic line with a similar motif. The Drums (Dr.) part features a rhythmic accompaniment.

Figura 10: Seção B na peça *Curuácu*

Na grade de acordes do solo para saxofone soprano (letra C) optei por permanecer em dois acordes: Fmin7 e Dbmaj7, que compartilham as mesmas notas formadoras do acorde, com exceção à fundamental. Uma pequena alteração, mas que apresenta a dicotomia entre o universo Dórico e Iônico, maior e menor, mulher e pássaro, de maneira suave e que permite ao solista ser melódico, leve, “brincar” com as cores e com as diferenças e semelhanças desses dois universos.

No compasso 44, surge o acorde Frígio de Fá sustenido, adicionando tensão e cor, seguido de Sol Lídio. No improviso vocal, a solista deve partir da palavra Curuácu, desmembrando-a e jogando com a onomatopéia, como se estivesse a descobrir o seu canto e a alternar entre ser humana e ser pássaro.

Após o improviso vocal, inicia-se a seção C (letra de ensaio E), que explora o território modal de Ré Dórico nos primeiros 11 compassos, a harmonia assume a partir de então uma sonoridade maior até que no compasso 73 a melodia sugere rapidamente o trânsito por ambos territórios, maior e menor, conduzindo ao acorde final de Bbmaj7.

76 **F**

Fl.

Voice

cu ru a ra cu ru e ro cu ru a ra cun de ro

Sop. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

F Develop groove with melody rhythmic pattern

Figura 11: *Shout chorus* na peça *Curuácu*

Na sequência, o *shout chorus* (letra de ensaio F) apresenta o motivo melódico de Lá, Fá sustenido (que varia com o Si) e Mi, na flauta e voz, enquanto os demais instrumentos harmonizam acordes em blocos verticais (Figura 11).

Essa estrutura vai se desfazendo aos poucos na seção final (letra de ensaio G), abrindo espaço para uma paisagem sonora na qual cada instrumentista encarna um pássaro de sua escolha (imaginário ou não). Diferentemente do improviso do alto saxofone (letra B), que segue uma harmonia pré-estabelecida, o improviso final da peça é construído de forma “livre”. Sem uma estrutura de acordes definidos, abre-se espaço à uma expressão bastante pessoal e pontual (refletindo a sonoridade que se deseja expressar naquele momento, podendo em outra performance ser muito diferente).

3.3.5 Alvorada

A peça *Alvorada* teve como origem a figura melódica do ostinato, inspirado na repetição rítmica e melódica presente na música tradicional indígena brasileira.

Com relação à forma, a peça *Alvorada* pode ser dividida em 7 seções: A¹ (letra de ensaio A), B (letra de ensaio B), C¹ (letra de ensaio C), D (letra de ensaio D), A² (interlúdio - letra de ensaio G), C² (letra de ensaio H) e A³ (letra de ensaio K). Acrescenta-se ao arranjo 3 solos: bateria (letra de ensaio D), piano (letra de ensaio F) e saxofone tenor (letra de ensaio J). E também, introdução e *coda* (letra de ensaio L).

23 **C**

Mar.

Pno.

F#m7 Gmaj7 Dmaj7 Gmaj7

- * Omissão do Lá (repetido 1 oitava acima)
- * Transposição do ostinato uma oitava acima
- * Introdução da nota Dô sustenido após dois compassos, substituindo a transposição da frase melódica para um tom abaixo

Figura 12: Ostinato em *Alvorada*, transformações rítmico-melódicas

O ostinato é introduzido pela marimba logo no início da peça e reaparece em diferentes seções com alterações melódicas e rítmicas, quer na marimba como no piano (ou *tutti* no Coda). Aponto aqui como exemplo os compassos 23 ao 26 e 31 ao 34 (Figuras 12 e 13).

Intro.

Mar.

Pno.

31 **D**

ESPELHAMENTO DA FIGURA RÍTMICA

REPETIÇÃO DA FRASE

TRANSPOSIÇÃO DE 1/2 TOM ACIMA

TRANSPOSIÇÃO DE 1 TOM ABAIXO

- * Redução da frase para um compasso 4 x 4 que se repete, com aproveitamento de figuras rítmicas da frase original
- * Nas alturas, mantém-se os saltos de oitavas a sexta e a nona, mas acrescenta-se a terça maior (Si) e a sétima menor (Fá)
- * Transposição de 1 semitom acima ao invés de 1 tom abaixo

Figura 13: Ostinato em *Alvorada*, transformações rítmico-melódicas

O ostinato é o principal elemento melódico/rítmico em *Alvorada* e tem uma força motriz de impulso contínuo da melodia, que se aproxima e se afasta do mesmo, originando novos gestos melódicos a partir de motivos presentes no ostinato. Como exemplo, segue abaixo compassos pertencentes às seções A, B e C (Figura 14).

Na seção D (letra de ensaio D), o solo da bateria é acompanhado por uma espécie de *shout chorus* que também parte da figura melódica do ostinato (Figura 15).

Os demais solos são compostos por uma grade de dois acordes em quatro compassos que se repetem até o solista determinar o seu fim, seguindo então com seu improviso através de uma nova seleção de acordes e *backgrounds* que conduzem ao início

da próxima seção. O solo do piano (letra de ensaio F) conta com a tríade de Ré maior e o acorde Gmaj7 e no solo do saxofone tenor (letra de ensaio J) optei por um pedal em Si no baixo e a variação dos acordes Bmaj7 e Gmaj7/B, numa mudança simples de cor entre dois acordes maiores.

Na *Coda* (letra de ensaio L) o ostinato serve de ponto de partida para gerar uma sobreposição rítmica e melódica, finalizando a peça com elevada intensidade energética.

The image displays a musical score for the piece 'Alvorada', divided into three sections: A, B, and C. Section A (measures 5-18) features a piano (Mar.) with a complex rhythmic ostinato in the right hand and a melodic line in the left hand. The Tbn. and Bari. Sax. parts play sustained notes with dynamic markings of *mp* and *mf*. Section B (measures 19-25) shows the Fl. part with melodic lines that are derived from the piano's ostinato, and the Ten. Sax. part with sustained notes. Section C (measures 26-34) features the Fl. and Ten. Sax. parts with melodic lines, while the Tbn. and Bari. Sax. parts play sustained notes. The Mar. part continues with the ostinato. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and rhythmic values.

Figura 14: Gestos melódicos de *Alvorada* com origem em figuras rítmicas do ostinato

The image displays a musical score for the piece "Alvorada". It is divided into two parts. The top part is an "Intro." for the Maracas (Mar.), written in 3/4 time, consisting of four measures of rhythmic patterns. The bottom part is labeled "31 D" and spans five measures. It features staves for Flute (Fl.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Trombone (Tbn.), Baritone Saxophone (Bari. Sax.), and Maracas (Mar.). The first three measures of section D are marked with a box labeled "D" and arrows pointing to the Maracas introduction. The dynamics for the saxophones and maracas are marked as *mf*. A "Drum fill" is indicated at the end of the fifth measure. The score is in 4/4 time.

Figura 15: Excerto da seção D de *Alvorada*

4. Conclusão

O projeto apresentado revelou-se um percurso de auto-descoberta, exploração e reflexão sobre o meu trabalho como compositora. Identifiquei, no meu processo de escrita, uma linha mais intuitiva na criação de gestos melódicos, que atribuo ao fato de minha formação estar ligada ao improviso. Por vezes, se estou a trabalhar com texto, as palavras me sugerem uma musicalidade através do seu ritmo e cadência natural. A métrica, na maioria das vezes, é definida pelos caminhos rítmicos da melodia. Todavia pode também ser estipulada racionalmente para obter uma variação no pulso, a extensão de um compasso ou a imposição de uma variação rítmica, que façam sentido no desenvolvimento da peça.

Não contrariei os processos naturais e intuitivos da minha escrita, pois vejo valor em tais percursos. Todavia os complementei utilizando, em sua maioria, técnicas de desenvolvimento melódico do *jazz*, às quais faço referência na análise das peças. O pensamento harmônico e desenvolvimento da técnica de arranjo foram os campos que me exigiram mais estudo e prática.

Na minha trajetória artística, percebo ainda um percurso futuro de aperfeiçoamento, principalmente no que se refere à harmonia e arranjo. Pretendo, ainda, explorar com mais calma caminhos dentro da música eletrônica que façam sentido no meu desenvolvimento como compositora e também *performer*. O passo inicial foi a composição *Tupi*, minha primeira peça acusmática.

Não obstante, este projeto foi atravessado por influências culturais que emergiram, reivindicando o seu espaço no processo reflexivo sobre a minha criação musical. Reconheci uma escrita atravessada por influências da música e cultura dos povos indígenas brasileiros no uso da onomatopéia, de ostinatos, no movimento melódico cíclico ou repetitivo, na inspiração melódica dos poemas de Ellen Lima (com a combinação de Português e *Tupi*), numa abordagem mais natural da voz (ao contrário do canto lírico), na textura musical de certas sobreposições rítmico-melódicas. Não obstante, na disposição em abrir espaço para o natural e intuitivo no momento da composição musical. Esse

movimento reflexivo me levou a conhecer mais a respeito dos povos indígenas brasileiros, da sua luta e da sua contribuição para o arranjo sonoro-cultural brasileiro.

E, por fim, tudo pareceu fazer sentido.

Referências bibliográficas

Barros, J. D'A. (2018). Música dos índios brasileiros coletada no século XIX e primeira metade do século XX - Apropriações e releituras do colonizador e do músico ocidental. *ANTROPOLógicas*, 14, 4-13.

Brito, S. (s.d.). *Sá Brito: Vida de Músico*. Disponível em: https://36d4d19d-3797-4a14-9b0f-3f5b81c8508a.filesusr.com/ugd/b76a57_5adbd5b6c-de2438d98dc163c527a2024.pdf

ComCiência. (Abril, 2005). Projeto levou conhecimento sobre direitos autorais a comunidades indígenas. *Revista ComCiência*. Disponível em: <https://www.comciencia.br/dossies-1-72/entrevistas/2005/04/entrevista1.htm>

Farguetti, C.M. (2017). *Fala de bicho fala de gente: cantigas de ninar do Povo Juruna*. São Paulo: Edições Sesc.

Ferreira, R. A. (2019). Marlui Miranda fala sobre músicas e culturas indígenas no “Diversidade em Ciência”. *Jornal da USP*. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atuais/marlui-miranda-fala-sobre-musicas-e-culturas-indigenas-no-diversidade-em-ciencia/>

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (2012). *Censo 2010*. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?view=noticia&id=3&idnoticia=2194&busca=1&t=censo-2010-populacao-indigena-896-9-mil-tem-305-etnias-fala-274>

Infoamazônia. (2020). *Série na web conta história da Aliança dos Povos da Floresta*. Disponível em: <https://infoamazonia.org/2020/04/14/documentario-na-web-conta-historia-de-alianca-dos-povos-da-floresta/>

Lana, F. A., Lana, L. G. (1995). *Antes o Mundo Não Existia: mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã*. (2ª ed). São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cahoeira: FOIRN.

Levi-Strauss, C. (2010). *O cru e o cozido - Coleção Mitológicas*. (2ª ed). São Paulo: Cosac & Naify.

- Lima, E. (2021). *IXÉ YGARA VOLTANDO PRA 'Y'KÚÁ (sou canoa voltando pra enseada do rio)*. São Paulo: Urutau.
- Miranda, M. (2014). EPK do CD Fala de Bicho, Fala de Gente [vídeo]. Disponível em: https://youtube.com/watch?v=gHhmuY_8GkQ
- Miranda, M. (Org.). (2015). *Ponte Entre Povos*. São Paulo: Sesc.
- Moreira, G. F. (Novembro, 2010). *O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização*. Apresentada em I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/2782>
- Moreira, G. F. (2013a). O Estilo indígena de Villa-Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos. *Per Musi*, 27, 19-28.
- Moreira, G. F. (2013b). O Estilo indígena de Villa-Lobos (Parte II): aspectos melódicos e harmônicos. *Per Musi*, 27, 29-38.
- Muniz, E. (Julho, 2018). Milton Nascimento em Louvor aos Indígenas. Revista Continente. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/coberturas/festival-de-inverno-de-bonito-2018/milton-nascimento-em-louvor-aos-indigenas>
- Munduruku, D. (2017). *Mundurukando 2: sobre vivências, piolhos e afetos. Rodas de conversas com educadores*. Lorena, SP: UK'A Editorial.
- Pacheco, G., Pereira, E. (2008). *Rondônia 1912: Gravações Históricas de Roquette Pinto* [encarte CD]. Rio de Janeiro: Museo Nacional.
- Pinto, T. O. (2001). Som e música, questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, 44 (1).
- Pucci, M. D. (2009). *A arte oral Paiteer Suruí de Rondônia*. (Dissertação de Mestrado não publicada). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- Wisnik, J. M. (1989). *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.

Anexo (partituras)

Mim Pupé

Manoela Aydos

♩ = 168

Intro.

Voice: poem

Repeat till cue

A

On cue

Score for the first system, measures 1-5. The score includes staves for Voice, Alto Sax., Ten. Sax., Bari. Sax., Tbn., Mar., Pno., Bass, and Dr. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 168. The voice part begins with the lyrics "A - i ko bé mim pu pé_". The piano part features a B(sus4) chord with a rhythmic pattern of eighth notes. The bass part has a similar rhythmic pattern. The drum part consists of a steady eighth-note pattern.

♩ = 168
Sparse ambience

A

Increase gradually, without locking into a groove

Score for the second system, measures 6-10. The score includes staves for Voice, Alto Sax., Ten. Sax., Bari. Sax., Tbn., Mar., Pno., Bass, and Dr. The voice part continues with the lyrics "A - i ko bé mim pu pé A - i ko bé mim pu pé_ A - i ko bé mim pu pé A - i ko bé mim pu pé_ A - i ko bé mim pu pé". The piano part remains silent. The bass part continues with the same rhythmic pattern. The drum part continues with the same eighth-note pattern. The tenor saxophone part has a melodic line starting in measure 8, marked *mp*.

mp

mp

mp

Set a groove with guide rhythm figure

11

Voice: A - i ko bé mim pu pé A - i ko bé mim pu pé A - i ko bé mim pu pé A - i ko bé mim pu pé

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Mar. *mp* *p*

Pno.

Bass

Dr. *Simile*



16

Voice: A - i ko bé mim pu pé

Alto Sax.

Ten. Sax. *p* *mp* *mf* *mp* *mf*

Bari. Sax. *p* *mp* *mf* *mp* *mf*

Tbn. *mp* *mf* *mp* *mf*

Mar. *mp* *mf*

Pno.

Bass

Dr.

21

Voice: min pu pé

Alto Sax. *p*

Ten. Sax. *mp* — *mf*

Bari. Sax. *mp* — *mf* *p*

Tbn. *mp* — *mf* *p*

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

26

B ♩ = 84

Voice

Alto Sax. *mf*

Ten. Sax.

Bari. Sax. *mf* *p*

Tbn. *mf* *pp*

Mar.

Pno. F#m7 Dmaj7

Bass

Dr. Let it ring **B** ♩ = 84 Flow

31

Voice

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

p *mf* *f*

p *mf* *f*

mp *mf* *f*

Bm7/D C#m7 F#m7 F#maj7 A#maj7 Ebmaj7 Ebmaj7(add13) F#maj7 Abmaj7 Ebmaj7



37

Voice

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

p *mf*

p *mf*

p *mf*

p *mf*

C

F#m7 Dmaj7 Dbm7 Bm7 Abmaj7(add13) F#m7 Dmaj7/F#

C

42

Voice

Alto Sax. *pp* *p* *mf* *pp*

Ten. Sax.

Bari. Sax. *pp*

Tbn. *p* *mf* *pp*

Mar.

Pno. *Dm7/F* *Abm7 Emaj7 Ebm7(b13) F#7* *Fmaj7 Em7/G* *Abmaj7* *Abmaj7*

Bass

Dr.

D Solo Bari. Sax

47

Voice

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax. *pp* *Fm7* *F#maj7(#11)* *Cm9* *Dm7(b13)*

Tbn.

Mar.

Pno. *Fm7* *F#maj7(#11)* *Cm9* *Dm7(b13)*

Bass *Fm7* *F#maj7(#11)* *Cm9* *Dm7(b13)*

D Flow sparse

Dr.

52

Voice

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax. *Em¹¹ Ebmaj7(#11) F#m7 Gm⁹ Gmaj7*

Tbn.

Mar.

Pno. *Em¹¹ Ebmaj7(#11) F#m7 Gm⁹ Gmaj7*

Bass *Em¹¹ Ebmaj7(#11) F#m7 Gm⁹ Gmaj7*

Dr.



57

Voice

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax. *Fm7 Emaj7 Bm7 Ebmaj7/Bb Ebmaj7/Ab*

Tbn.

Mar.

Pno. *Fm7 Emaj7 Bm7 Ebmaj7/Bb Ebmaj7/Ab*

Bass *Fm7 Emaj7 Bm7 Ebmaj7/Bb Ebmaj7/Ab*

Dr.

72

Voice

Alto Sax. *Bbm⁹*

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Mar.

Pno. *Bbm⁹*

Bass *Bbm⁹*

Dr.



77

Voice

Alto Sax. *A⁷maj7* *Fm¹¹*

Ten. Sax.

Bari. Sax. *p*

Tbn. *p*

Mar. *mp*

Pno. *A⁷maj7* *mp*

Bass *A⁷maj7* *Fm¹¹*

Dr.

81

Voice

Alto Sax. Cm(b13) Abmaj7

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.



85

Voice

Alto Sax. Cm(b13) Emaj7 Ebm7

Ten. Sax.

Bari. Sax. mp

Tbn.

Mar.

Pno. Emaj7 Ebm7

Bass

Dr.

90

Voice

Alto Sax. *mp* *mf* *mp*

Ten. Sax. *mp*

Bari. Sax.

Tbn. *mp*

Mar.

Pno. *F*_{maj7(add13)} *E*_{m7} *D*₉*maj7(#11)* *D*_{maj7(add13)}

Bass

Dr. Flow



95

Voice **F** Solo Piano 4x

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Mar.

Pno. *B*_(sus4) 4

Bass Tie just on last time **F**

Dr.

100

Voice

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

mp *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Ebm7 *Cmaj7* *Fmaj7* *Ebmaj7* *E6*

Back to comping

A - i ko bé

A - i ko bé

A - i ko bé

A - i ko bé mim pu pé

A - i ko bé mim pu pé

G



106

Voice

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

mp *mp* *mp* *mp*

E6 *Ebm6* *Ebm6* *Cm9*

A - i ko bé

A - i ko bé

A - i ko bé

A - i ko bé mim pu pé

A - i ko bé mim pu pé

111

Voice: A - i ko bé mim pu pé_ A - i ko bé mim pu pé A - i ko bé mim pu pé_

Alto Sax. *p* *mp*

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Mar.

Pno. Cm⁹ Abmaj7

Bass

Dr. Set a groove with guide rhythm figure Simile



116

Voice: A - i ko bé mim pu pé A - i ko bé mim pu pé_ A - i ko bé mim pu pé *f* Mim pu pé

Alto Sax. *mf*

Ten. Sax. *mf*

Bari. Sax. *mf*

Tbn. *mf*

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

Sopro solsticial

Manoela Aydos

♩ = 72
Intro.

♩ = 100

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

♩ = 72

♩ = 100
Flow (cymbals)

6

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

E♭maj9

Dm7

D♭maj7

E♭maj9

Dm7

D♭maj7

E♭maj9

11 **A**

Alto Sax. *mf* *f*

Ten. Sax. *mf*

Bari. Sax.

Tbn.

Pno. *Dm7 Em7 D♭maj7(♯11) E♭maj7 Em7 Cmaj7 A♭maj7 B♭maj7(♯11) Am7*

Bass

Dr. **A**



16

Alto Sax. *mp*

Ten. Sax. *mp*

Bari. Sax. *mp*

Tbn.

Pno. *A♭maj7 F♯maj7 Gm7(b13) Emaj7 Fmaj7 Dm7 A♭maj7(♯11) Fmaj7 Dm7 B♭maj7(♯11)*

Bass

Dr. *Straight eights groove*

21

Alto Sax. *mf*

Ten. Sax. *mf*

Bari. Sax. *mf*

Tbn.

Pno. *Fmaj7 Em7 Bbmaj7(#11) Bbmaj7(#11) Am7 Em7 F#maj7*

Bass

Dr.



26

Alto Sax. *mf*

Ten. Sax. *mf*

Bari. Sax. *mp — mf*

Tbn.

Pno. *Dmaj7(#11) Fmaj7 Em7 Ebmaj7 Cmaj7 Fmaj7 Dm7 Ebmaj7 Dm7*

Bass

Dr. Flow (cymbals)

B

C Solo: Trombone

31

Alto Sax. *mf*

Ten. Sax.

Bari. Sax. *mf*

Tbn. *mf* Bb Lydian

Pno. Em7 Dbmaj7 F#m7 Abm7 Ebmaj7 Em7 Bb Lydian Bb Lydian

Bass *mf* Bb Lydian

Dr. Flow (cymbals) **C**



37

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn. 4 Db Dorian 4

Pno. 4 Db Dorian 4

Bass 4 Db Dorian 4

Dr.

43

Alto Sax. 

Ten. Sax. 

Bari. Sax. 

Tbn. 
A Dorian 4 F Lydian

Pno. 
A Dorian 4 F Lydian

Bass 
A Dorian 4 F Lydian

Dr. 



49

Alto Sax. 
pp *mp*

Ten. Sax. 
pp *mp*

Bari. Sax. 

Tbn. 
4 Bmin7 B^bmaj7

Pno. 
4 Bmin7 B^bmaj7

Bass 
4 Bmin7 B^bmaj7

Dr. 

55

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

mp

mf

mp

mp

Dbm7 Cmaj7 F#m7



61

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

mp

p

p

p

p

p

D

Gm7 G#maj9 Fmaj7 Am7

D Straight eights groove

67

Alto Sax. *mp* *f* *mf*³

Ten. Sax. *mp* *f*

Bari. Sax. *mp* *f*

Tbn.

Pno. Fmaj7 Dm⁷ E^bmaj7 Amaj7 Fmaj7 E^bmaj7 Em⁷

Bass

Dr.



72

Alto Sax. *f*

Ten. Sax. *f*

Bari. Sax. *mf*

Tbn. *mf*

Pno. Amaj7 Fmaj7 Ebmaj7 Em7 Ebmaj7 Dmaj7 Amaj7/E Ebmaj7(#11) Dbmaj7

Bass

Dr.

77 **E** Solo: Drums

Alto Sax. *p* *mf*

Ten. Sax.

Bari. Sax. *p* *mf*

Tbn. *p* *mf*

Pno. *E*_{maj7} *G*_b*maj7*(#11) *F*_m⁹

Bass

Dr. **E** (catch hits)



83

Alto Sax. *p* *mf*

Ten. Sax. *p* *mf*

Bari. Sax. *p* *mf*

Tbn. *p* *mf*

Pno.

Bass *E*_b/*D*_b

Dr.

89

Alto Sax. *mp* *f*

Ten. Sax. *mp* *f*

Bari. Sax. *mp* *f*

Tbn. *mp* *f*

Pno. *Em7*

Bass

Dr.



95 **F** Solo: Piano

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno. *Em7* *Fmaj7* *Dm7*

Bass *Em7* *Fmaj7* *Dm7*

Dr. **F** Flow

101

Alto Sax. Ten. Sax. Bari. Sax. Tbn. Pno. Bass. Dr.

Chords: Ebmaj7, Am7, Gm7

Dynamics: pp, mp



107

Alto Sax. Ten. Sax. Bari. Sax. Tbn. Pno. Bass. Dr.

Chords: Abmaj7, Fm7, F#maj7

Dynamics: pp

113

Alto Sax. 

Ten. Sax. 

Bari. Sax. 

Tbn. 

Pno. 

Bass 

Dr. 



119

Alto Sax. 

Ten. Sax. 

Bari. Sax. 

Tbn. 

Pno. 

Bass 

Dr. 

125

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.



131

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

G

G Groove

137

Alto Sax. *p* *mp*

Ten. Sax. *p* *mp*

Bari. Sax. *p* *mp*

Tbn.

Pno. *C#maj7* *Cmaj7* *Am7* *Fmaj7* *Dm7*

Bass

Dr.



142

Alto Sax. *f* *mf*

Ten. Sax. *f*

Bari. Sax. *f* *mf*

Tbn. *mf*

Pno. *Ebmaj7* *Amaj7* *Fmaj7* *Ebmaj7* *Em7* *Amaj7* *Fmaj7* *Ebmaj7*

Bass

Dr.

147

Alto Sax. *f*

Ten. Sax. *f*

Bari. Sax. *f*

Tbn. *f*

Pno. *Em7 Ebmaj7 3 Dmaj7 Amaj7/E Ebmaj7(#11) Dbmaj7 F#m7 Abm7 Ebmaj7 Em7 Bb Lydian*

Bass *3*

Dr. *Flow*



152

Alto Sax. *pp*

Ten. Sax. *pp*

Bari. Sax. *pp*

Tbn. *pp*

Pno. *3 Bb Lydian*

Bass

Dr.

B

11

Fl. *mf*

Voice
ru cu cu cun da__ cun de cun do re a__

Sop. Sax.

Bari. Sax. *mf*

Tbn. *mf*

Pno. *Fm7 Bbm7*

Bass

Dr. **B**



15

Fl. *mf*

Voice

Sop. Sax. *p*

Bari. Sax. *p*

Tbn. *p* *mf*

Pno. *Eb6 Fm7 Bbm7 F#m7 Amaj7*

Bass

Dr.

21

Fl.

Voice

Sop. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

mf

mp *mf* *mp* *mf*

mp *mf* *mp* *mf*

Gm7 Abm7

3

3

3



26

Fl.

Voice

Sop. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

C Sop. Sax Solo

f

mp *mf* *f*

mp *mf* *f*

Fm7

D \flat maj7

Fm7

C Straight eights groove

44

Fl. *mf* *f*

Voice

Sop. Sax. F#Phrygian Gmaj7(#11) *mp* *mf* *f*

Bari. Sax. *p* *mp* *f*

Tbn. *p* *mp* *f*

Pno. F#Phrygian Gmaj7(#11)

Bass

Dr.



50

Fl. **D** Open vocal improv. **E** On cue *mp* *mf*

Voice *mp* *mf*
Improvise using the word Curuácu or it's syllables

Sop. Sax. (Just first time) *pp* *p*

Bari. Sax. *pp* *p*

Tbn. *p*

Pno.

Bass

Dr. **D** Build atmosphere with vocal improv. **E** Sparse

56

Fl.

Voice

Sop. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

Play chords from the mode sparsely (use pedal)
D Dorian

mf

p

mf

mf

4

D Dorian/G



62

Fl.

Voice

Sop. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

D Dorian

68 7

Fl.

Voice

Sop. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

mp *p*

3 3

74 F

Fl.

Voice
cu ru a ra cu ru e ro cu ru a ra cun de ro

Sop. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.
B \flat maj7

Bass

Dr.

ff *mf* *mp* *ff* *mf*

F

79

Fl.

Voice

Sop. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

cu ru a ra cu ru e ro cu ru a ra cun de ro



82

Fl.

Voice

Sop. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

Use melody as a guide to improvisation, changing pitch and rhythm over time.

Open improvisation: pretend you are a bird and pick your own sound

p Start sparse, slowly getting busier

p

p

Open collective
improvisation

After reaching a climax,
instruments start to jump
out of improv one at a time.
Just flute and drums remain.

Flute and drums
improv to end

86

Fl.

Voice

Sop. Sax.

Bari. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

Dr.

End on cue

Alvorada

Manoela Aydos

♩=112
Intro.

A

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

♩=112
On second time: 7/4 groove guide rhythm figure

A *Simile*

6

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

11

Fl. *mf* *tr* **B**

Ten. Sax.

Tbn. *mf* *mp* *mf*

Bari. Sax. *mf* *mp* *mf*

Mar.

Pno.

Bass

Dr. **B** Flow

16

Fl.

Ten. Sax.

Tbn. *p*

Bari. Sax. *p*

Mar.

Pno. *A⁶* *D/G* *Em¹¹/B* *Em⁷/A* *Cmaj⁹*

Bass

Dr.

21 *tr* **C** 3

Fl.

Ten. Sax.

Tbn. *mf* *p* *mp*

Bari. Sax. *mf* *p* *mp*

Mar.

Pno. *Dmaj7/G* *A7/G* *F#m7* *Gmaj7* *Dmaj7*

Bass

Dr. **C** Back to groove

26

Fl.

Ten. Sax.

Tbn. *mf*

Bari. Sax. *mf*

Mar.

Pno. *Gmaj7* *Emaj7* *Fmaj7* *Dmaj7*

Bass

Dr.

31 **D**

Fl. Drum fill

Ten. Sax. *mf*

Tbn. *mf*

Bari. Sax. *mf*

Mar.

Pno.

Bass

Dr. **D** Gradually increasing energy

35 Drum fill Drum solo through

Fl. *mf*

Ten. Sax. *mf*

Tbn. *mf*

Bari. Sax. *mf*

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

48

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

p *mf* *mf* *mp* *mf* *mf*

53

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

F Solo: Piano Till Cue

> mp *> mp*

A^{maj7} Solo with Groove D/A G^{maj7}

7/4 groove guide rhythm figure D/A D/A Simile G^{maj7}

F Back to groove: 7/4 guide rhythm figure Simile

59 **G** On Cue

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

p *mf*

mp *mf*

mp *mf*

Fmaj7/Bb

4

G Flow

63 **H**

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

mp *mf*

mp *mf*

mp *mf*

F#m7/A

4

F#m7

H Back to groove

68

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

mp

mp

mp

Gmaj7 Dmaj7 Gmaj7



72

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

mf

mf

mf

mf

mp *mf*

mp *mf*

mp *mf*

Rhythm reference from melody

77

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.



81 I

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

Bmaj7

Flow

Gmaj7/B

Bbmaj7

Amaj7

I Flow

J Solo: Tenor Sax.

Till Cue

86

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

Bmaj7

Gmaj7/B

A♭maj7

Bmaj7

Gmaj7/B

Play flow/sparse

Bmaj7

Gmaj7/B



91

On Cue

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

pp

F#m7

Em7

Dmaj7

p

pp

F#m7

Em7

Dmaj7

95

Fl. *Gmaj7*

Ten. Sax. *Gmaj7*

Tbn. *mp*

Bari. Sax. *mp*

Mar.

Pno. *Gmaj7* 4 *G#maj9*

Bass

Dr.

100

K

Fl. *f*

Ten. Sax. *f*

Tbn. *f mp mf*

Bari. Sax. *f mp mf*

Mar.

Pno.

Bass

Dr. **K** Back to groove: 7/4 guide rhythm figure

105

Fl. *mp*

Ten. Sax. *mp*

Tbn. *mp*

Bari. Sax. *mp*

Mar.

Pno.

Bass

Dr. *Simile* **L**



110

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

114

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

mf

mf

mf

118

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

122

Fl.

Ten. Sax.

Tbn.

Bari. Sax.

Mar.

Pno.

Bass

Dr.

Play exact rhythm

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
COMPOSIÇÃO

Serpente Arco-íris: uma expressão musical
atravessada pela influência de culturas indígenas
brasileiras e do jazz contemporâneo
Manoela de Lemos Pinto Aydos

