



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**RAPSÓDIA PARAENSE PARA *BIG BAND*: UMA REELABORAÇÃO
DE GÊNEROS DO PARÁ**

ELIENAY GOMES CARVALHO

**Salvador
2010**

ELIENAY GOMES CARVALHO

**RAPSÓDIA PARAENSE PARA *BIG BAND*: UMA REELABORAÇÃO DE
GÊNEROS DO PARÁ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.
Área de concentração: Composição

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini

Salvador

2010

G633r CARVALHO, Elienay Gomes
: Rapsódia Paraense para Big Band / Elienay Gomes Carvalho –
Salvador : UFBA , 2010.

112 f. .

Inclui Anexo e Bibliografia

Dissertação (Mestrado em Composição) – Universidade Federal
da Bahia. Escola de Música.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini

1 – Rapsódia Paraense – Composição 2 – Reelaboração –
Gêneros 3 – Música Sinfônica 4 – Orquestração 5 – Título.

CDD – 780.981

© Copyright by
Elienay Gomes Carvalho
Novembro, 2010

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Deus e a duas pessoas Misael Carvalho e Cidrônia Carvalho, que em nenhum momento mediram esforços para realização dos meus sonhos, que me guiaram pelos caminhos corretos, ensinaram-me a fazer as melhores escolhas, mostraram-me que a honestidade e o respeito são essenciais à vida, e que devemos sempre lutar pelo que queremos. A eles devo a pessoa que me tornei, sou extremamente grato e tenho muito orgulho por chamá-los de pai e mãe.

À minha esposa Norma, pelo amor, incentivo, apoio incondicional, companheirismo e suporte emocional, além dos sacrifícios e concessões.

Ao meu filho Salomão, ao qual dedico minha vida.

“Louvai ao Senhor! Louvai a Deus no seu santuário; louvai-o no firmamento do seu poder! Louvai-o pelos seus atos poderosos; louvai-o conforme a excelência da sua grandeza! Louvai-o ao som de trombeta; louvai-o com saltério e com harpa! Louvai-o com adufe e com danças; louvai-o com instrumentos de cordas e com flauta! Louvai-o com címbalos sonoros; louvai-o com címbalos altissonantes! Tudo quanto tem fôlego louve ao Senhor. Louvai ao Senhor!”

Salmos 150:1-6

AGRADECIMENTOS

A Deus em primeiro lugar, pois sem ele nada somos.

À minha esposa Norma Carvalho, e ao meu filho Salomão Carvalho, pelo apoio, dedicação e compreensão em todos os momentos desta e de outras caminhadas.

Aos meus pais Misael Carvalho e Cidrônia Carvalho, pela criação, educação e princípios. Atributos que foram fundamentais para o meu sucesso.

À direção da Escola de Música da Universidade Federal do Pará na pessoa da Professora Ms. Lúcia Uchôa (diretora) e Professor Dr. Jacob Cantão (vice-diretor), pelo apoio.

Aos professores da Universidade Federal da Bahia, particularmente: Ricardo Bordini, Manuel Veiga, Sônia Chada, Wellington Gomes, Diana Santiago, Lucas Robato, Cristina Tourinho, pela dedicação.

À professora Dra. Líliam Barros, pela co-orientação e ajuda sempre pronta.

À professora Dra. Lia Braga, pelo apoio e dedicação.

Aos músicos da *Amazônia Jazz Band* na pessoa do maestro Ricardo Aquino, pela gravação da obra.

Aos meus colegas e amigos do MINTER, pela união e intercâmbio de conhecimentos.

Mais uma vez, ao meu orientador Ricardo Bordini, pela paciência, apoio e orientação.

RESUMO

Este trabalho consiste em um memorial da obra *Rapsódia Paraense*, a qual foi concebida a partir de cinco gêneros musicais paraenses: carimbó, siriá, retumbão, samba de cacete e lundu marajoara; escolhidos como material pré-composicional, sendo que cada qual foi empregado dentro da obra como tema central de cada seção com o objetivo de sintetizá-los em um só movimento, característico do gênero rapsódia. A revisão da literatura pertinente aborda o significado e contextualização da rapsódia, reelaboração dentro de uma visão prática, os gêneros tradicionais paraenses, a *Big Band*, a *Sam Band Pará* e a análise mostrando todos os procedimentos composicionais aplicados à obra.

Palavras-chave: Rapsódia – Reelaboração – Gêneros.

ABSTRACT

This work is a memorial of the work *Paraense Rhapsody*, which was conceived out of five musical genres *paraenses*: *carimbó*, *siriá*, *retumbão*, *samba de cacete* and *lundu marajoara*; chosen as pre-compositional material, each of which was used in the work as a central theme of each section in order to synthesize them in one motion, characteristic of the genus rhapsody. The literature review discusses the meaning and context of the rhapsody, reworking within a practical view, the traditional genres of *Pará*, the Big Band, the *Sam Band Para* and analysis showing all the compositional procedures applied to the composition.

Keywords: Rhapsody – Reworking – Genres.

SUMÁRIO

| | |
|---|-------------|
| DEDICATÓRIA | iv |
| EPÍGRAFE | v |
| AGRADECIMENTOS | vi |
| RESUMO | vii |
| ABSTRACT | viii |
| LISTA DE EXEMPLOS | xi |
| LISTA DE QUADROS | xiv |
| INTRODUÇÃO | 01 |
| CAPÍTULO 1: RAPSÓDIA – REELABORAÇÃO | 04 |
| 1.1. Rapsódia. | 04 |
| 1.1.1. Contextualização Histórica. | 05 |
| 1.1.2. Modelos Estruturais. | 07 |
| 1.2. Reelaboração. | 09 |
| CAPÍTULO 2: GÊNEROS TRADICIONAIS PARAENSES – <i>BIG BAND</i> | 12 |
| 2.1. Carimbó. | 12 |
| 2.2. Siriá. | 15 |
| 2.3. Retumbão. | 16 |
| 2.4. Samba de Cacete. | 18 |
| 2.5. Lundu Marajoara. | 20 |
| 2.6. <i>Big Band</i> . | 22 |
| 2.6.1. Contextualização histórica. | 22 |
| 2.6.2. <i>Sam Band Pará</i> . | 25 |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 3: ANÁLISE DA OBRA | 27 |
| 3.1. Aspectos Gerais. | 27 |
| 3.2. Da Análise | 31 |
| CAPÍTULO 4: PARTITURA DA RAPSÓDIA PARAENSE | 56 |
| CONCLUSÃO | 100 |
| BIBLIOGRAFIA | 102 |
| ANEXOS | 106 |
| Anexo 1: Partitura do Retumbão | 106 |
| Anexo 2: Letras dos gêneros vocais | 107 |
| Anexo 3: Gravações | 112 |
| Faixa 1: Gravação ao vivo da primeira audição musical | 112 |
| Faixa 2: Gravação digital (com <i>samples</i>) | 112 |

LISTA DE EXEMPLOS

| Exemplo | Página |
|--|---------------|
| Exemplo 1: Padrão rítmico base do retumbão..... | 16 |
| Exemplo 2: Escala de tons inteiros na introdução..... | 31 |
| Exemplo 3: Estrutura baseada em fractal nos saxofones..... | 32 |
| Exemplo 4: Motivo original apresentado pela flauta..... | 33 |
| Exemplo 5: Motivo retrogradado..... | 33 |
| Exemplo 6: Preparação para o primeiro tema..... | 34 |
| Exemplo 7: pirâmide em quintas justas..... | 35 |
| Exemplo 8: Corte de acabamento da pirâmide..... | 35 |
| Exemplo 9: Primeiro tema..... | 36 |
| Exemplo 10: Sucessão de arpejos..... | 36 |
| Exemplo 11: Dominantes estendidos..... | 37 |
| Exemplo 12a: Motivo em modo menor..... | 37 |
| Exemplo 12b: Motivo original..... | 37 |
| Exemplo 13: Início da variação de carimbó..... | 38 |
| Exemplo 14: Variação solo do saxofone tenor..... | 38 |
| Exemplo 15: Retrógrado dos compassos 123,124 e125 do solo do saxofone tenor | 38 |
| Exemplo 16: Seqüência harmônica e escala de tons inteiros no piano..... | 39 |
| Exemplo 17: Contraponto com elementos do segundo tema..... | 39 |
| Exemplo 18: Progressão harmônica..... | 40 |
| Exemplo 19: Seqüência de quartas justas..... | 40 |

| | |
|---|----|
| Exemplo 20: Segundo tema com aumentação nos metais e contraponto nos saxofones..... | 41 |
| Exemplo 21: Seqüência de arpejos..... | 41 |
| Exemplo 22: Solo do trombone e contraponto do piano..... | 42 |
| Exemplo 23: Entradas da variação do tema pelas madeiras..... | 42 |
| Exemplo 24: Exposição da seção de percussão | 43 |
| Exemplo 25: Motivos do retumbão..... | 44 |
| Exemplo 26: Progressão harmônica com acordes de 7 ^a , 9 ^a e 11 ^a | 44 |
| Exemplo 27: Terceiro tema nos clarinetes e encadeamento V ⁷ - I ⁷ M no piano..... | 45 |
| Exemplo 28: Terceiro tema apresentado pelos saxofones..... | 45 |
| Exemplo 29: Harmonia V- I com pedal Dó no baixo..... | 46 |
| Exemplo 30: Polirritmia entre xilofone, marimba e vibrafone..... | 46 |
| Exemplo 31: Levada característica do samba de cacete..... | 47 |
| Exemplo 32: Preparação do tímpano para a entrada o motivo principal do quarto tema..... | 48 |
| Exemplo 33: Desenvolvimento do quarto tema e baixo pedal no tímpano..... | 48 |
| Exemplo 34: Apresentação do quarto tema em bloco pelos metais..... | 49 |
| Exemplo 35: Quinto tema em terças maiores..... | 50 |
| Exemplo 36: Quinto tema na tonalidade de Si maior..... | 50 |
| Exemplo 37: Alternância do quinto tema entre os naipes de trompete e trombone | 51 |
| Exemplo 38: Re-exposição do quarto tema pelo xilofone, marimba e vibrafone.... | 52 |
| Exemplo 39: Apresentação do sujeito, resposta e contra-sujeito da fuga..... | 52 |
| Exemplo 40: Tema do siriá pelo vibrafone e piano..... | 53 |

| | |
|--|----|
| Exemplo 41: Encerramento da <i>fuga</i> com textura em adição de camada instrumental | 54 |
| Exemplo 42: Síntese dos temas anteriores apresentados no <i>finale</i> | 55 |

LISTA DE QUADROS

| Quadro | Página |
|---|---------------|
| Quadro 1: Características e estrutura formal das rapsódias..... | 8 |
| Quadro 2: Segmentação formal da obra..... | 29 |
| Quadro 3: Material temático extraído dos gêneros..... | 30 |

INTRODUÇÃO

A música está presente no cotidiano dos seres humanos, alguns dos quais a utilizam para fazer releituras da vida e do meio que as cerca. Assim, a composição, ultrapassando seu âmbito estritamente musical, é um dos elementos que contribuem para o desenvolvimento da capacidade de criação e de autocrítica de uma sociedade. Inserido em um contexto cultural, o homem tenta traduzir seus sentimentos, costumes e tradições por meio da composição musical. Um exemplo disso é o trabalho de Tynnôko Costa¹, que retrata em suas composições a cultura paraense empregando os gêneros regionais e fazendo uma releitura dos mesmos, mas mantendo algumas características identitárias. A exemplo também de Waldemar Henrique², que valoriza a cultura local através de suas composições. Obras com esse caráter são relevantes uma vez que: 1) divulgam a cultura local, 2) contribuem para um maior interesse da comunidade pela música da cultura local e 3) contribuem para o incentivo à pesquisa em música, pela quantidade de dados contidos nas obras. Nessa perspectiva, apresentamos esta pesquisa que visa à aplicação de diferentes técnicas composicionais em alguns dos gêneros da cultura tradicional paraense, escrita para uma formação instrumental composta de madeiras: flauta, clarinetes (2), saxofones (5); metais: trompetes (4), trombones (4); percussão: maracás, curimbós, triângulo, pandeiro, *wind chime*, bateria, xilofone, marimba, vibrafone, tímpanos; acompanhamento base: banjo, piano, contrabaixo.

¹ Compositor paraense, possui composições para canto e piano, grupos de câmara e peças maiores para orquestra, como: Samaúma, Vera Cruz das Caravelas e o Ballet Amazônico Deuses da Mata.

² Pianista e compositor paraense nasceu em Belém do Pará em 15/02/1905 e na mesma cidade, morreu em 30/03/1995. Dedicou-se à composição, dando preferência às canções de ambientação folclórica.

Dentre os vários gêneros musicais característicos do Pará, escolhemos os seguintes para a obra: Carimbó, Lundu Marajoara, Retumbão, Siriá e Samba de Cacete. A referida composição foi estruturada como gênero Rapsódia, na qual se exploraram os cinco gêneros paraenses reelaborando-os por meio da utilização de diversas técnicas compositivas.

Os gêneros utilizados neste trabalho possuem características próprias que são representadas por um conjunto de elementos, dentre os quais selecionamos os seguintes: padrão rítmico, instrumentação e harmonia. Tais elementos foram apropriados de maneira livre na obra ora proposta, entretanto, ressaltamos que além destes existem outros elementos que caracterizam os gêneros paraenses. Pretendeu-se com o emprego de uma *Big Band*, a aproximação com as sonoridades características desses gêneros, para tanto foram acrescentados alguns instrumentos regionais, principalmente os de percussão, na partitura da *Rapsódia Paraense*, a qual foi escrita para a formação instrumental da *Sam Band Pará* (que possui uma formação instrumental de *Big Band* tradicional).

No capítulo 1, há uma revisão bibliográfica envolvendo a etimologia da palavra *rapsódia* com uma contextualização histórica e principais compositores desse gênero; análise de três rapsódias de distintos compositores e encerrando o capítulo abordamos as características e significado de reelaboração,

No capítulo 2, um breve apanhado de cada um dos gêneros paraenses empregados, abordando aspectos históricos e musicais. Em seguida temos uma abordagem sucinta da evolução da instrumentação da *Big Band* até os dias atuais, justificando assim, a escolha da formação instrumental da *Rapsódia Paraense*. Encerrando o capítulo há um *press release* da *Sam Band Pará*.

A análise da obra é descrita no capítulo 3, ensejando a documentação de todos os procedimentos composicionais aplicados na obra. Em seguida temos a conclusão, bibliografia e anexos no qual são expostos os temas escolhidos para este trabalho.

CAPÍTULO 1: RAPSÓDIA – REELABORAÇÃO

Este capítulo inicial traz como proposta um sucinto panorama acerca de dois termos: rapsódia e reelaboração. Pretendemos buscar embasamento teórico sobre rapsódia a partir da revisão da literatura pertinente buscando seu significado etimológico, contexto histórico e modelos estruturais com o objetivo aplicar essas informações ao trabalho final que consiste na composição da *Rapsódia Paraense*.

O termo reelaboração é bastante comum em nosso cotidiano, pois denota um significado que é empregado em diversas áreas do conhecimento, tornando-se calcado no senso comum. A nossa pretensão não é a de buscar definições do termo dentro dessas outras áreas, pois esse assunto requer uma pesquisa longa devido ao universo de informações engendradas em cada contexto em que a reelaboração é empregada. No entanto, buscaremos uma definição do termo na literatura com o objetivo de empregar a reelaboração em gêneros musicais paraenses de maneira a obter subsídios que possam servir de fundamentação teórica para o presente trabalho e contribuir para aumentar o acervo e discussões sobre esse assunto.

1. 1. Rapsódia.

Do latim *rhapsodia* (uma seção de um poema épico), do grego *rhapsodia* (ῥαψωδία) que se originou da palavra *rhapsoidein* (ῥαψωδός), esta palavra é um composto que contém as raízes *rhaptein*, *rhaps* "costurar" + *oide* "canção". O significado etimológico de *rapsódia* com essa conotação de "costurar" (emendar, unir, ligar), nos leva a entender que sua definição mais elementar se constitui em um gênero musical sem uma forma fixa, composta com excertos de canções populares

ligadas entre si e que fazem parte de uma determinada cultura. Uma definição que se aproxima de maneira mais clara do que estamos tentando explicar é “Hoje em dia se entende por rapsódia, uma obra musical de forma livre composta de fragmentos da melodias populares de uma nação.”¹

1. 1. 1. Contextualização Histórica.

Antes de o termo *Rapsódia* ter sido diretamente ligado à música, tinha uma significação apenas literária, como poemas épicos recitados pelos *rapsodos*, que era a denominação dada na Grécia antiga aos cantores que levavam aos povos esses poemas, geralmente os de Homero. No século XVI o termo passou a ser mais comumente aceito na linguagem europeia, agora não só como um poema épico ou um excerto, mas também como uma coleção de escritos diversos, e mais tarde, com características que envolvem sentimentos e emoção de maneira mais extravagante. A evolução de rapsódia ligada a musica se dá no século XVIII na Inglaterra e na Alemanha por compositores como Klopstock, Gerstenberg e Heder, cujos, possuíam em suas rapsódias literárias, características tais como: estruturas freqüentemente fragmentária ou com final aberto. Outro exemplo de rapsódia ligada à música é *Schubart Musicalische Rhapsodien* (1786), uma coleção de canções para voz e acompanhamento de teclado, intercaladas por algumas peças de teclado solo. Entre as primeiras rapsódias para piano solo registradas, temos a do compositor austríaco

¹ “Hoy día se entiende por Rapsódia una obra musical de forma libre compuesta de fragmentos de las melodias populares de una nación.” (LABOR, 1954, p.1834). (Trad. do A.).

Gallenberg op.5 (1802), mas Tomášek com op.40 e 41 (ambas 1810) foram as mais influentes da época, inspirando uma geração inteira de rapsódias para teclado durante a primeira metade do século XIX. Em forma ternária, contrastando com as partes medianas, as rapsódias de Tomášek expressam um caráter apaixonado e agitado geralmente associados ao gênero, bem como estados de espírito elegíaco e aspiracional, um espírito de improvisação, muitas vezes dando forma à música.

Até o final do século XIX, a rapsódia ainda não havia desenvolvido sua identidade mais duradoura como uma larga escala épica nacionalista para orquestra, uma mudança promovida principalmente por Lizt. Alguns compositores que se destacaram em rapsódias orquestrais foram Dvořák, Lalo, Mackenzie, Chabrier, Albéniz, Glazunov, Saint-Saëns, Humperdinck, Stanford, Enescu, Bartók, Vaughan Williams, Delius, Ravel, Casella, Janáček, Irlanda, Rachmaninoff, Martinu, Panufnik. Entre as rapsódias para grupos instrumentais menores estão as de Debussy (saxofone e piano), Bliss (câmara e vozes), Rachmaninoff (dois pianos) e Gershwin banda de *jazz* (e piano). Mais recentemente, as rapsódias têm sofrido mudanças, ganhando espaço no meio da música popular, por exemplo: *Bohemian Rhapsody* de Freddie Mercury. Tentar encontrar características comuns a todas essas rapsódias seria inútil, embora muitas possuam uma personalidade entusiasmante e arrebatadora, geralmente expressa de forma idiossincrática e mesmo improvisatória.²

² John Rink. "Rhapsody". In Grove Music On line, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23313> (acessado em 16 de julho de 2009)

1. 1. 2. Modelos Estruturais.

As rapsódias possuem estruturas formais bastante distintas, sendo um gênero que se caracteriza por ter apenas um movimento, no entanto que pode integrar um desenvolvimento de variação do tema, modulação e de dinâmica. Para termos uma noção das estruturas formais das rapsódias, serão analisadas de maneira sucinta, três obras de compositores distintos. Dentre as rapsódias analisadas, temos: *Rhapsody in Blue* de George Gershwin, *Rapsódia Brasileira* de Tynnôko Costa, *Rapsodie for Orchestra and Saxophone* de Claude Debussy.

Na *Rhapsody in Blue*, composta em 1924 por George Gershwin, obra que consiste em uma mistura de elementos do *jazz* e música clássica, sua estrutura formal está constituída de tema com variação. Essa obra foi escrita para formação instrumental de *Big Band*: clarinete sib, saxofones alto mib (2), saxofone tenor sib, trompa fá(2), trompetes sib (2), trombones (2), tuba dó, tímpano, bateria, violinos (2), contrabaixo, banjo, piano solo.

A *Rapsódia Brasileira* é uma composição de Tynnôko Costa, composta em 1995 para formação instrumental de *Big Band*, a qual consiste em: flauta, saxofone alto mib (2), saxofone tenor (3), saxofone barítono mib, trompete sib (4), trombone (4), vibrafone, tímpano, bateria, guitarra, piano, baixo elétrico. A obra está segmentada em seis movimentos, nos quais se desenvolve um tema com variações contento diversos ritmos: baião, frevo baião, chorinho e afro batuque³.

A *Rapsodie for Orchestra and Saxophone* de Claude Debussy, composta em 1903, foi escrita para a seguinte formação instrumental: flauta (2), oboé (2), clarinete

³ Dados coletados por meio de entrevista à Tynnôko Costa em 29-07-2010.

sib (2), fagotes (2), trompa fá, saxofone alto mib, trompetes em dó (2), trombones (3), tuba, tímpanos, triângulo, tambor de basque, pratos, harpa, violinos (3), violas (3), violoncelos (3), contrabaixo.

| RAPSÓDIAS E CARACTERÍSTICAS | ESTRUTURA FORMAL | | |
|---|------------------|----------------------|------------------------------------|
| <p><i>Rhapsody in Blue</i></p> <p>Caracteriza-se por possuir um tema com variações, também o uso de elementos do <i>jazz</i>. A obra está dividida em nove seções, tendo o piano como solista principal.</p> | Seção | Compassos | Andamentos |
| | 1 | 1 – 23 | Molto moderato |
| | 2 | 24 – 84 | Tempo giusto |
| | 3 | 85 – 125 | Tempo giusto |
| | 4 | 126 – 148 | Tempo giusto |
| | 5 | 149 – 237 | Com moto |
| | 6 | 238 – 317 | Piu mosso |
| | 7 | 318 – 438 | Andantino moderato com espressione |
| | 8 | 439 – 500 | Allegro agitato e misterioso |
| 9 | 501 – 524 | Grandioso | |
| <p><i>Rapsódia Brasileira</i></p> <p>A característica principal é o emprego de diversos ritmos de gêneros brasileiros, os quais são desenvolvidos com variações sobre um tema principal. A obra está dividida em seis seções.</p> | introdução | 1 – 12 | Moderato |
| | 1 | 13 – 36 | Andante |
| | 2 | 37 – 60 | Andante |
| | 3 | 61 – 69 | Maestoso |
| | 4 | 70 – 103 | Tempo de chôro |
| | 5 | 138 – 172 | Andante |
| 6 | 173 – 181 | Maestoso | |
| <p><i>Rapsodie for Orchestra and Saxophone</i></p> <p>Dentre as rapsódias analisadas, esta é a que se difere mais, em suas características, onde</p> | Introdução | 1 – 13 | Très modéré |
| | 1 | 14 – 38 | Très modéré |
| | 2 | 39 – 60 | Allegretto scherzando |
| | 3 | 61 – 86 | Très modéré |
| 4 | 87 – 176 | au mouv ^t | |

| | | | |
|---|---|-----------|------------------|
| Debussy emprega formas não convencionais de simetria e relações tonais. | 5 | 177 – 252 | Un peu plus lent |
| | 6 | 253 – 291 | Plus vite |
| | 7 | 292 – 316 | Plus vite |
| | 8 | 317 – 393 | Cédez un peu |

Quadro 1: características e estrutura formal das rapsódias.

1. 2. Reelaboração.

Para falarmos de reelaboração aplicada à música, temos primeiro que buscar o seu significado no contexto literário da língua portuguesa a qual trata sobre esse termo de maneira especial distinguindo de outros termos, como por exemplo: a imitação e a tradução. Para embasar sobre a diferença desses termos, gostaríamos de citar Ovídio em seu livro *Metamorfoses*.

A imitação deve ser aqui entendida no sentido de composição imitativa, ou seja, de composição de novo texto cuja novidade advém da recombinação criativa de elementos formais preexistentes em autores tomados como autoridades, como exemplo autorizado. (OVÍDIO, 2006, p. 17).

A partir da citação, observamos que a imitação está baseada em criar um novo material a partir da recriação de elementos formais do texto original. Esses elementos formais são chamados pelo autor, de lugares específicos de cada gênero da poesia.

A tradução na visão de Ovídio tem a seguinte definição:

A tradução consiste no translado integral de um texto, se pressupõe desvios – entendidos embora como deleitosas ou deletérias “infidelidades” ou aceitos ao fim como inevitáveis -, eles, porém, sempre dizem respeito à tentativa de transpor para a segunda língua elementos supostamente pertencentes

ao texto de partida que não exista no de chegada. (OVÍDIO, 2006, p. 18).

Podemos comparar a tradução de um texto com a transcrição musical, onde se transcreve de uma determinada formação instrumental para outra, procurando aproximar ao máximo da partitura original.

Ovídio define reelaboração de maneira objetiva dentro do contexto literário o qual possui uma relação semelhante ao contexto musical.

A reelaboração é a adaptação, necessariamente poética, de modelo antigo, no qual o poeta insere variações, sem deixar de denunciar que existe texto de partida e que as variações são de invenção e responsabilidade daquele que reelabora. Difere da tradução porque as variações, além de maiores, não pretendem verter nenhum elemento do texto de partida e não lhe dizem respeito. A demais, o poeta não tem responsabilidade com a totalidade da obra original. (OVÍDIO, 2006, p. 18).

A partir da citação acima entendemos que essa definição pode ser perfeitamente aplicada à composição musical a qual o compositor se apropria de um tema original de um determinado gênero, inserindo variações melódicas e outros elementos musicais com o intuito de construir um novo discurso musical, porém sem deixar de se apoiar ou lembrar o tema original. Ovídio também salienta na citação, a diferença entre a reelaboração e a tradução, nesta o compositor tem o compromisso de ser o mais fiel possível ao texto original, enquanto que na reelaboração, o tema original pode ser alterado e até mesmo transformado.

Outra definição de reelaboração, desta vez relacionada ao arranjo.

Arranjo é a reelaboração ou “recomposição” de uma composição musical ou parte dela (por exemplo, a melodia) para um fim diferente do original; também a versão resultante de uma peça (...). Em senso comum, todas as performances de Jazz, por possuírem caráter de improvisação e de releitura,

constituem uma forma de arranjo; isto é, os músicos reorganizam o material básico inicial em incontáveis formas e variações(...) Mais estritamente, o termo “arranjo” em jazz significa uma versão escrita, fixa, geralmente publicada de uma composição, normalmente feita para um dos conjuntos “standards” de Jazz (Jazz Orchestra, big band, grupos menores etc)⁴. (The New Grove Dictionary of Jazz, 1988, p.32-33).

Baseado na citação, concluímos que o arranjo também é uma composição que tem como referência uma determinada melodia na qual são feitas as variações caracterizando-se assim como uma reelaboração.

Na *Rapsódia Paraense* procuramos fazer da reelaboração a principal ferramenta empregada em toda a obra, na qual todo material temático é primeiro apresentado e depois desenvolvido com variações melódicas, modulações e dinâmicas.

⁴*Arrangement - the reworking or recomposing of a musical composition or some part of it (such as the melody) for a medium or ensemble other than that of the original; also the resulting version of the piece. (...) In a sense all jazz performance, insofar as it is improvised and constantly renewed, constitutes a form of arranging; that is, the performers rearrange the basic material in ever new variations and forms.(...) But in a narrower sense the term “ arrangement” in jazz has come to mean a written-down, fixed often printed and published version of a composition, usually arranged for one of the various standard jazz ensembles(Jazz Orchestra, big band, small group, etc...).* (The New Grove’s Dictionary of Jazz 1988, p. 32-33). (Trad. do A.).

CAPÍTULO 2: GÊNEROS TRADICIONAIS PARAENSES – *BIG BAND*

Diversos gêneros musicais fazem parte da cultura paraense, dentre os quais foram escolhidos cinco, para integrar os temas da obra objeto desta pesquisa: Carimbó, Siriá, Retumbão, Samba de Cacete e Lundu Marajoara.

2. 1. Carimbó.

No Estado do Pará há várias manifestações culturais, dentre elas o *carimbó* é uma das mais populares, o qual é apresentado de maneira diferente em cada local, havendo uma variedade de expressões e interpretações no mesmo gênero, principalmente o da região interiorana, que possui particularidades diferentes do carimbó praticado na capital.

Vicente Salles salienta que:

Bruno de Menezes, observador participante, sugeriu a classificação do carimbó em três tipos: 1) Carimbó praieiro, da zona atlântica do Pará (Salgado); 2) Carimbó pastoril (Soure, Marajó); 3) Carimbó rural ou agrícola (Baixo Amazonas: Santarém, Óbidos e Alenquer). Esta classificação está dependendo de confirmação através de pesquisa de campo mais extensa. Bruno de Menezes parece usar a palavra do carimbó como termo genérico, o que englobaria outras danças semelhantes, porém com denominação local diversa, como o lumdu, ou o gambá. O mapa elaborado pelo professor Armando Bordallo da Silva é uma tentativa de abranger a área de localização do carimbó no território paraense e está de acordo com os fatos observados até agora. Poderá ser possível fazer o levantamento completo da dança. (SALLES, 1969, p. 262 – 263).

Neste texto o autor aborda apenas três tipos de carimbó tradicional. No entanto, há outras variantes, principalmente com sua chegada à capital, onde tomou rumos mais modernos com a inserção de instrumentos eletrônicos mantendo a

mesma levada rítmica. Sobre a origem do vocábulo carimbó, podemos citar Jacob Cantão.

O termo “carimbó” pode ter origem indígena, ou africana. Do tupi ou nheengatu língua geral, temos: “Cury-bo”, ou “curi-mbo” “curi (= pau) e “mbó” (= furado), pau que produz som. Menezes (1958), no entanto, busca a origem do vocábulo carimbó nas raízes africanas (as mais viáveis no seu parecer), e como resultado obtêm-se os brasileirismos: “cafundó”, “catimbó”, “corimboque”; produzindo, na sua observação ‘uma variedade de termos afros, onde o “a” aparece na formação da primeira sílaba, adoçando a aspereza, a agudeza do “u” indígena e do “o” duplamente forte do CARIMBÓ. (CANTÃO, 2004, p.10)

Observamos na citação, que a origem do carimbó não é definida com uma afirmativa. Isso se dá pela falta de documentos históricos com relevância científica que possam comprovar a verdadeira origem do carimbó, levando pesquisadores a buscarem indícios de influências indígenas (justificada principalmente pela origem da palavra “carimbó”) e africanas, sendo que essa teoria da origem africana é a mais aceita pelos historiadores, sendo justificada pelo ritmo sincopado e por apresentar uma espécie de variante do batuque africano. A expressão “carimbo” é aplicada para denominar o gênero, tanto como “dança” ou como “música”.

A dança do carimbó é constituída de um ritual que envolve uma movimentação coreográfica que se inicia com duas fileiras, uma de homens e outra de mulheres, com frentes voltadas para o centro. Quando a música inicia, os cavalheiros vão em direção às damas, diante das quais começam a bater palmas como sinal de convite para a dança; as damas ao aceitarem o convite, iniciam o movimento circular da dança formando uma grande roda girando no sentido anti-horário. Nessa parte da dança, observa-se a influência indígena quando os dançarinos fazem alguns movimentos com o corpo curvado para frente, sempre o

puxando com um pé na frente, marcando acentuadamente o ritmo vibrante do carimbó. As damas fazem movimentos com a saia sobre a cabeça dos cavalheiros quando estão distraídos, os mesmos dançam constantemente para não serem pegos de surpresa pelo seu par, pois se a dama conseguir jogar a saia sobre ele, o mesmo é vaiado pelos seus próprios companheiros e tendo que deixar a dança. Após alguns volteios de dança, um casal se desloca para o centro da roda para a famosa “dança do peru”, ou “Peru de Atalaia”, onde o cavalheiro é obrigado a apanhar, somente com a boca, o lenço que sua dama estende no chão. Porém o cavalheiro deve manter o equilíbrio e o passo da coreografia com o pé sempre a frente do corpo; caso ele consiga apanhar o lenço, é aplaudido por todos, permanecendo assim na dança, caso contrário, é obrigado a sair.

Os instrumentos típicos para o acompanhamento do carimbó são: Banjo, Reco-Reco, Ganzá, Pauzinhos, Afoxé Flauta, Pandeiro grande, Maracas e os Curimbós que são os principais instrumentos, os quais são tocados com os músicos sentados sobre os troncos, utilizando as mãos em vez de baquetas, com os quais executam com a mão esquerda a acentuação forte e com a direita um ritmo sincopado. Esses instrumentos compõem o conjunto musical característico, sem a utilização de instrumentos eletrônicos. No entanto, temos o chamado “carimbó eletrônico”, que é tocado com instrumentos de metal e eletrônicos. Em 2004 a Banda Calypso lançou o CD “BANDA CALYPSO NA AMAZÔNIA AO VIVO”, no qual uma de suas faixas é o “Pout-Pourri de Carimbo-Canto de Carimbo-Lua Luar-Canto de Atravessar”, onde são empregados instrumentos típicos do carimbó eletrônico. Além dessa gravação, muitos outros artistas paraenses também gravaram com essa formação instrumental.

No carimbó existe também uma seção de improviso, onde geralmente o executante de um instrumento de sopro (flauta, clarinete ou saxofone) fica livre para improvisar dentro do estilo do carimbó. Tradicionalmente nessa seção, o músico produz um som rústico, sem se preocupar com a técnica instrumental.

Essas informações foram baseadas em experiências próprias, pois passamos dez anos trabalhando na Banda de Música da Polícia Militar do Pará, onde tivemos contato com músicos e grupos de carimbó, passando a vivenciar e compartilhar desse gênero.

Dentro do proposto nessa pesquisa, o primeiro gênero escolhido como material pré-composicional para a composição da Rapsódia é “A Dança do Carimbó” do CD “SEMPRE – PINDUCA” lançado em 2003.

2. 2. Siriá.

Segundo Adelermo Matos “A *Dança do Siriá* é de origem indígena e foi criada na cidade de Cametá, Estado do Pará” (MATOS, 2001, p. 82), localizada a 150 km da capital Belém. Essa dança é marcada por movimentos sensuais expressando o amor e a gratidão por um fato milagroso acontecido. A origem do nome *siriá* se deu pelo fato de que os negros, escravizados pelos portugueses trabalhavam o dia inteiro em condições precárias de alimentação e só tinham folga no final da tarde quando eram liberados para caçar, pescar ou procurar alguma fruta para saciar a fome. Certa tarde, quando os escravos foram à praia pescar, como por encanto apareceu centenas de siris, os quais ficavam inertes sem oferecer nenhuma resistência à captura. Os escravos ficaram muito admirados com tal fato, que se

repetia todas as tardes, e resolveram criar uma dança chamada de *Dança do Siriá* em homenagem ao milagre ocorrido.

Por que Siriá?. Acontecia que em todos os lugares onde havia grande movimentação, os títulos sempre tinham uma palavra com o final de *Á* (acentuado), como, por exemplo, grande plantação de Açai = Açaizá; grande plantação de Cana = Canaviá; grande plantação de Café = Cafezá; assim sendo, grande quantidade de siris = Siriá. (MATOS, 2001, p. 82)

Musicalmente o *Siriá* tem um padrão rítmico semelhante a do *carimbó*, na verdade é uma variante do batuque africano, permitindo assim uma batida mais variada, onde começa com um andamento mais lento e vai acelerando até chegar a um ritmo quase frenético. A instrumentação típica do *Siriá* é a mesma da utilizada no *Carimbó*.

O *siriá* é o segundo gênero escolhido como material pré-composicional para a *Rapsódia Paraense*.

2. 3. Retumbão.

O *Retumbão* é uma dança típica da região Bragantina do estado do Pará “É a segunda dança da suíte bragantina de compasso binário, andamento um pouco mais vivo que a Roda, com semínima a 150, executada na tonalidade de Sol Maior tendo como ritmo base:” (MORAES, ALVERTI, SILVA, 2006, p. 62).



Exemplo 1: Padrão rítmico base do retumbão.

O *Retumbão* é o gênero que caracteriza a Marujada de Bragança, a qual se trata de um auto dramatizado, caracterizado estritamente pela dança.

Adelermo Matos fala da origem da marujada.

No dia 03 de setembro de 1798, os escravos africanos que viviam no município de Bragança – Pa, tendo à frente as mulheres, depois de conversarem com os demais escravos, procuraram os dirigentes portugueses, os quais manifestaram o desejo de fundarem um Grupo de Danças Folclóricas. Aprovadas as suas intenções artísticas, seguiu-se uma visita especial ao vigário, na Paróquia, onde foram recebidas com o maior entusiasmo, ficando, desde logo, determinada que a primeira apresentação deveria ser no dia 26 de dezembro do mesmo ano, em louvor a São Benedito. (MATOS, 2001, p. 87).

A organização e direção da Marujada são realizadas pelas mulheres, as quais são a maioria que participam do evento. Não há número limitado de marujas, nem papéis a desempenhar. Nenhuma só palavra é articulada, falada ou cantada na dança e também não há dramatização de qualquer feito marítimo.

O texto seguinte descreve a coreografia do retumbão.

Na coreografia do Retumbão, observa-se a valorização do papel masculino, ausente no ritual da Roda. Neste momento o Capitão e seu Vice iniciam a dança, em movimentos circulares, dirigem-se à Capitoa e a sua Vice e, com um leve aceno, como se fossem retirar o chapéu, conduzem as respectivas marujas ao centro do salão. A dança é executada por dois pares que desenvolvem círculos e volteios, simulando uma busca com aproximação e afastamento. Depois de dançarem por algum tempo, o Capitão e seu Vice deixam a Capitoa e sua Vice livres para escolherem novos pares. Assim, sucessivamente, ora homens, ora mulheres vão escolhendo seus parceiros. (MORAES, ALVERTI, SILVA, 2006, p. 63).

O nome *Retumbão*, segundo Adelermo Matos.

Com a aprovação unânime dos principais dirigentes, os escravos africanos, intensificaram-se os ensaios das novas danças características do Grupo, destacando-se a “Dança do Retumbão”, que recebeu esse título graças ao entusiasmo dos próprios portugueses, que ao ouvirem de longe o ritmo e a linha melódica, empolgaram-se e elogiaram a execução

daquela dança; disseram que tudo “retumbava” mesmo de longe. (MATOS, 2001, p. 87).

Para Luíndia Azevedo “Retumbão é o lundum; para alguns é o próprio lundum, puro que saiu da senzala para o salão aristocrático. Cadenciado por um grande tambor, é ritmo lento, grave, e na Marujada, discretamente sensual” (Revista Internacional de FOLKCOMUNICAÇÃO – Nº 1 p. 64). A instrumentação típica utilizada no *Retumbão* é: rabeca, viola, pequenos pandeiros, cuíca (onça), tambores grandes e cavaquinho. A Marujada de Bragança é dividida em várias danças, como: Contra Dança, Retumbão, Mazurca, Valsa, Xote Bragantino, Chorado e Roda. No *Retumbão* não há letra e nem canto, a execução é exclusivamente instrumental.

O Retumbão é o terceiro gênero escolhido para fazer parte da *Rapsódia Paraense*. Segundo Moraes, Aliverti, Silva (2006) em seu Caderno de partituras MÚSICAS DA MARUJADA DE BRAGANÇA do Projeto Tocando a Memória – Rabeca, o gênero “Retumbão” é de domínio público.

2. 4. Samba de Cacete.

O Samba de Cacete é um gênero da região do Alto Tocantins. Não há documentos que comprovam a origem real do samba de cacete. No entanto, segundo informações colhidas por Benedita Braga e Dimítrios Braga¹, de moradores mais antigos da cidade de Cametá-Pa, o gênero surgiu ainda na época da escravidão. O gênero era cantado e dançado como uma espécie de ritual

¹ Fundadores do grupo folclórico CAA-MUTÁ, um dos mais tradicionais de Cametá. (MATOS, 2004, p. 22)

melancólico e saudosista, em que eram citados os sofrimentos da escravidão e a saudade da terra de origem.

No *Inventário Cultural e Turístico* de Violeta Refkalefsky Loureiro e João de Jesus Paes Loureiro, temos uma descrição do Samba de Cacete:

É uma das mais curiosas manifestações do folclore local, sendo, inegavelmente a de maior empolgação. O grupo de tocadores usa o seguinte instrumental: tambor de madeira golpeado à mão, sendo o ritmo reforçado pelo baque de cacetinhos na madeira. Assemelha-se ao Siriá, sendo que alguns estudiosos reúnem em uma só categoria. Os brincantes dançam em círculos, numa ordem em que, os homens vão num círculo maior, periférico, e as mulheres, em círculo menor e central. O ritmo musical inicia lento, evoluindo, gradativamente, até chegar a uma alucinação total. Há uma adesão de todos os presentes à dança, enquanto que os músicos vão improvisando as letras, de acordo com as circunstâncias do momento ou fazendo de algum brincante o alvo de suas zombarias. (LOUREIRO, 1987, p. 49).

No município de Juaba – Cametá, uma comunidade que tem descendência do Quilombo do Mola², o samba de cacete era praticado tradicionalmente com a finalidade de alegrar as comunidades durante a noite na época dos antigos mutirões (ajuda comunitária para lograr um fim) que eram praticados no “Centro”(roça). Hoje em dia essa tradição é cada vez menos freqüente em detrimento aos Mutirões que não existem mais, porém ainda é cultivada em quase todas as comunidades quilombolas da região do Rio Tocantins com outras finalidades, dependendo da localidade como, por exemplo, na vila de Carapajó, também em Cametá, o samba

² É pequeno lugarejo, pertencente ao Distrito do Juaba, localizado nas cabeceiras do Igarapé Itapocu – um braço do Rio Tocantins. Esse quase extinto povoado foi um dos mais importantes focos de resistência negra no município de Cametá, lugar onde se concentrou e proliferou um grande número de escravos negros no período da escravidão no Brasil (PINTO, 1995, p 26).

de cacete é praticado somente no Festejo de Nossa Senhora do Rosário. Embora cada comunidade tenha sua particularidade no modo de tratar o samba de cacete, os instrumentos, as formas de dançar, os ritmos e as letras das músicas são bastante semelhantes, o que varia são as ocasiões nas quais ele é celebrado.

Os instrumentos utilizados no samba de cacete são: dois tambores grandes feitos de troncos ocos de árvores, tendo em uma das extremidades um pedaço de couro amarrado com cipó. Existe uma maneira peculiar de tocar esses tambores: em cada tambor sentam-se dois batedores, um de costas para outro, os quais são chamados de *tamborineiros e caceteiros*. Os *tamborineiros* batucam o couro do tambor com as mãos e os *caceteiros* usam dois cacetes de madeira para bater no corpo do tambor, daí o nome samba de cacete.

O Samba de Cacete “Mulatinha” (Adelermo Matos) é o quarto gênero escolhido para fazer parte da *Rapsódia Paraense*.

2. 5. Lundu Marajoara.

O Lundu é uma dança que se caracteriza pelos movimentos sensuais. A Coreografia, no seu todo, é constituída de movimentos lúbricos e, em determinados momentos, os homens nos seus volteios, imitam os machos rodeando uma fêmea no cio. As mulheres recuam e ignoram os seus pretendentes, mas devido à grande insistência dos mesmos, terminam por aceitar o convite. Nesse momento da dança ambos se deixam levar pela vontade de realizarem o ato sexual, quando então os casais realizam a *UMBIGADA*, movimento este representando o aceite da mesma, e

saem, entre requebros sensuais, seguidas por seus companheiros. No século XIX, a Corte e o próprio Vaticano proibiram a dança do Lundu no Brasil devido à deturpação da mesma, por parte de negociantes portugueses que para satisfazerem seus próprios impulsos sexuais, começaram a obrigar os africanos dançarinos a se apresentarem nus e na parte final da dança, o ato de sexo explícito em meio a gritos delirantes dos espectadores. Entretanto, os verdadeiros intérpretes da dança do Lundu, continuaram a prática dessa manifestação da maneira tradicional em três estados: São Paulo, Minas Gerais e no Pará, (Ilha do Marajó). No solo marajoara, em Soure, é interessante registrar o trabalho do grupo de dança constituído por descendentes de africanos, existente na Fazenda "Tapera", de propriedade de D. Dita Acatauassu Nunes. A dança é apresentada sempre para turistas, para os simples curiosos e para os estudiosos das danças folclóricas. Os instrumentos típicos para essa dança são: Rabeca (violino), clarinete, reco-reco, ganzá, maracas, banjo e cavaquinho.

Adelermo Matos define Lundu como:

Lundu, lundum, landu, londu, dança e canto de origem africana, trazido pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil. A chula, o tango brasileiro, nasceram ou muito devem ao Lundu. Era bailado de par solto, homem e mulher, em sua representação sul-americana. (MATOS, 2001, p 74).

O Lundu Marajoara "Lundu dos Caboclos" (Waldemar Henrique / J.J. Paes Loureiro) é o terceiro gênero escolhido para fazer parte da *Rapsódia Paraense*.

2.6. *Big Band*.

A expressão *Big Band* vem da língua inglesa que se refere a um grande grupo instrumental associado ao *jazz*, no entanto tocam um repertório eclético com arranjos elaborados específicos para cada estilo. Geralmente nesses arranjos há uma seção de improviso, a qual é executada de acordo com a indicação na partitura ou pelo regente.

No Brasil há diversas *Big Bands*, dentre as quais podemos destacar: Amazônia *jazz Band* (PA), Mantiqueira (SP), Tabajara (RJ), Rio *Jazz* Orquestra (RJ), Spok Frevo (PE), entre outras.

2.6.1. Contextualização Histórica

A *Rapsódia Paraense* foi escrita para a formação instrumental de *Big Bands*, no entanto se optou por inserir a essa formação, instrumentos da cultura paraense. Dentro desse contexto, será discorrida uma breve evolução dessa formação instrumental até os dias atuais.

Para a contextualização de *Big Band*, podemos observar um verbete do “O Glossário do *Jazz*” de Mário Jorge Jacques.

BIG BAND – vocábulo em inglês que se refere a uma grande orquestra com 12 ou mais integrantes surgida no início dos anos 30 como veículo do *estilo swing* para dançar. Pode ser mais ou menos jazzística ou mesmo não apresentar nenhum tipo de *jazz*, apenas o balanço suingado. Estas orquestras sempre apresentam *arranjos* escritos integrando suas seções conhecidas por *metais* (*trompetes* e *trombones*), *palhetas* (*saxofone* e por vezes o *clarinete*) e a rítmica onde formam o *piano* como acompanhador, o *contrabaixo*, *bateria* e uma possível *guitarra*. As *BIG BANDS* a partir da *era swing*

possuíam uma formação de 15 a 20 músicos. (JACQUES, 2009, p. 61).

Podemos observar no verbete que as *Big Bands* têm uma formação instrumental tradicional que consiste no seguinte conjunto de naipes: quinteto de saxofones (dois saxofones alto mib, dois saxofones tenores sib e um saxofone barítono mib), quarteto de trombones (três trombones tenores e um trombone baixo), quinteto de trompetes (tendo um trompetista especialista em notas agudas), piano, guitarra, baixo (acústico ou elétrico) e bateria. Ao longo da história das *Big Bands*, houve várias formações iniciais. Para cada estilo de *jazz* era feita uma formação instrumental com o objetivo de atender as várias demandas musicais. Entre os anos de 1905 a 1915, as formações instrumentais dos pequenos grupos de *jazz* foram se estabelecendo, assim como a regularização do seu repertório. Nessa época, normalmente os instrumentos dessa formação eram: trompete, clarinete, trombone, tuba ou contrabaixo, piano, banjo e bateria. Em 1917, quando foi lançada a primeira gravação de *jazz em Nova Iorque*, músicos brancos de *New Orleans* estabeleceram uma formação instrumental padrão constituída de três instrumentos de sopros (trompete, trombone e clarinete) mais piano e bateria, denominando de *Dixieland Jazz Band*. Esse grupo ficou conhecido como “*The Five*” e gerou imitadores no mundo todo pelo seu grandioso sucesso. Em 1923 *King Oliver’s* adicionou um banjo e um segundo trompete à formação *Dixieland*; 1925 *Louis Armstrong* dispensou a bateria do seu grupo *Hot Five*.

Para complementar toda essa evolução instrumental da *Big Band*, é interessante observarmos um breve histórico por J. Bradford Robinson no *Grove on line*.

Desde meados da década de 1920 até cerca de 1950, a orquestra de jazz foi continuamente ampliada. Era necessário acomodar os muitos solistas emergentes em um grupo com acompanhamento escrito ou pelo menos determinado. O número de combinações instrumentais experimentadas foi elevado e variado, mas por volta de 1928, tanto Duke Ellington quanto Fletcher Henderson em Nova Iorque estabeleceram formações idênticas consistindo de uma seção rítmica com quatro partes: três trompetes, dois trombones e uma seção multi-instrumental de palhetas com três músicos, que poderiam dobrar com o clarinete ou com qualquer membro da família do saxofone. Apesar de ter sido utilizado ocasionalmente no jazz de Nova Orleans, o saxofone foi a adição permanente mais importante para a formação de jazz band à época. Ele gradualmente assumiu as funções da clarineta no grupo, que passou a ser reservada para solos ou efeitos colorísticos especiais; em torno de 1945, a clarineta tornou-se uma raridade em arranjos de big band e o saxofone, o instrumento preferido pelos jovens músicos de jazz.³ (BRADFORD, J, p. 942).

Observando o texto acima, percebemos que ao longo do tempo houve vários experimentos de combinações instrumentais, as quais geraram o estabelecimento de uma formação mais completa da *Big Band*, a exemplo de Stan Kenton que se destacou pela ampliação da instrumentação de sua *Big Band* na década de 1940, sendo constituída de: cinco trompetes, quatro trombones, cinco saxofones e base rítmica e harmônica. Essa formação tem servido como referencial para a maioria das *Big Bands* até os dias atuais. Outras formações instrumentais se tornaram bastante

³ *From the mid-1920s to about 1950 the jazz orchestra was continually enlarged. It was necessary to accommodate the many emerging soloists in an ensemble with written, or at least fixed, accompaniment. The number of instrumental combinations attempted were many and varied, but by 1928 both Duke Ellington and Fletcher Henderson in New York had established identical formations consisting of a four-piece rhythm section, three trumpets, two trombones and a multi-instrument reed section of three players, who could double on the clarinet and any member of the saxophone family. Although it had occasionally been used in New Orleans jazz, the saxophone was the most important permanent new addition to the jazz band. It gradually took over the ensemble function of the clarinet, which was reserved for solos or special colouristic effects; by about 1945 the clarinet had become a rarity in big band arrangements and the saxophone the most favoured instrument of younger jazz musicians.* (BRADFORD, J, p. 942). (Trad. do A.).

populares, como na *Rhapsody in Blue* de *George Gershwin*, onde foi introduzida uma seção de cordas à *Big Band*.

Analisando todo o histórico da evolução instrumental das *Big Bands*, chegamos à conclusão de que há várias possibilidades de instrumentação para essa formação, ficando assim livre para adequar aos estilos de várias culturas. Essa abordagem justifica a formação instrumental escolhida para a *Rapsódia Paraense*, a qual foge da formação tradicional de *Big Band*, sendo inseridos instrumentos regionais, buscando novas combinações que possam produzir uma sonoridade que caracterize os gêneros da cultura paraense.

2. 6. 2. Sam Band Pará

A *Sam Band Pará* é um dos grupos instrumentais da Escola de Música da Universidade Federal do Pará - EMUFPA, criada pelo Núcleo de Sopros da mesma. Atuante desde 2003 se desenvolveu na perspectiva de ofertar aos alunos da escola a oportunidade de prática de conjunto, desempenhando um trabalho didático e artístico. Atualmente a *Sam Band Pará* é constituída por alunos do Curso Técnico em Instrumentistas de *Big Band* da EMUFPA, tendo como ênfase em seu repertório principalmente a música regional e a Música Popular Brasileira. O grupo vem se destacando e conquistando o reconhecimento e a aceitação do público nas apresentações realizadas em vários pontos artísticos da cidade, tais como: Teatro da Paz, Praça da República, Teatro Maria Silva Nunes, Docas do Pará, Praça Batista Campos, Associação Nipo Brasileira, Centro de Convenções da Amazônia (HANGAR), São José Liberto, dentre outros. Participou de eventos importantes

como: ENARTE (Encontro de Arte de Belém) e Baile em comemoração aos 50 anos da UFPA realizada nas Docas do Pará.

A sua formação instrumental é de *Big Band*, constituída de: cinco saxofones, quatro trombones, quatro trompetes, piano, guitarra, baixo, bateria e percussão.

CAPÍTULO 3: ANÁLISE DA OBRA

A análise realizada da *Rapsódia Paraense* está focada em uma descrição detalhada de todos os procedimentos empregados, tendo como objetivo registrar e legitimar a obra. Essa análise é de suma importância no sentido de identificar os elementos estruturais e compreender a relação entre eles e o contexto em que estão inseridos dentro da obra, facilitando assim, a sua interpretação.

3. 1. Aspectos Gerais

A obra, objeto de nossa análise, foi composta no período de 08 de outubro de 2008 a 23 de junho de 2010 e tem a duração de aproximadamente dez minutos. A peça foi escrita para a formação instrumental de *Big Band*. A essa formação foram acrescentados instrumentos típicos dos gêneros tradicionais paraenses, tais como: curimbó, pandeiro, banjo, maracas, flauta e clarinete, sendo justificados pela busca de uma sonoridade mais característica dos gêneros que estão apresentados na obra. Outros instrumentos, como marimba, vibrafone, xilofone e tímpano, não fazem parte também da formação tradicional de *Big Band*, mas foram colocados como opção de enriquecimento de efeitos buscando sempre uma adequação à sonoridade característica de cada gênero.

O título *Rapsódia Paraense* é justificado pela característica do próprio gênero rapsódia, onde se dá a liberdade de fantasiar sobre temas populares de uma determinada cultura. A concepção da obra parte da re-elaboração de cinco temas de gêneros tradicionais paraenses: A dança do carimbó, Siriá, Retumbão, Ai! Mulatinha (samba de cacete) e Lundu dos caboclos (Lundu Marajoara).

No decorrer da obra, são utilizados vários recursos de composição musical, caracterizando assim o ecletismo de técnicas composicionais que proporcionam uma riqueza de efeitos orquestrais, contrastes, texturas, harmonias, unidade e coerência no discurso musical. Os temas paraenses nos seus estados originais possuem uma estrutura harmônica e formal bastante simples, na *Rapsódia Paraense* essas características sofrem alterações no sentido de torná-las mais sofisticadas e com uma nova roupagem harmônica.

A estrutura formal da obra está dividida em oito seções, sendo: introdução, tema I, tema II, tema III, tema IV, tema V, *fuga* e *finale*. Na introdução são utilizados elementos rítmicos característicos do carimbó. Uso também da escala de tons inteiros e efeitos de estruturas fractais. O primeiro tema é apresentado pela flauta, clarinetes, marimba, xilofone e vibrafone. No seu desenvolvimento há um improviso de carimbó com os teclados e em seguida com os saxofones, terminando com uma ponte para o segundo tema, que por sua vez é apresentado com um andamento mais lento, pois se trata de um gênero síriá. Nessa seção, a melodia do próprio tema se contrapõe valorizando-o ainda mais para a compreensão do discurso musical. O terceiro tema é o retumbão, apresentado pelos saxofones, sendo a flauta e os clarinetes em contraponto. O samba de cacete é o quarto tema apresentado, valorizando a percussão e os metais, em seguida há uma preparação para a entrada do quinto tema, o lundu marajoara, onde são exploradas as modulações e o politonalismo. A sétima seção é a *fuga*, que apresenta como sujeito, o síriá apresentado no segundo tema, entretanto, de maneira alterada.


A última seção da obra é o *finale*; nessa etapa há uma apresentação de alguns motivos dos temas anteriores, essas lembranças e a tensão causada


principalmente pela percussão, têm a finalidade de criar uma expectativa de término ao ouvinte.

O enfoque da análise aqui apresentada terá como idéia central, aspectos referentes às técnicas compositivas que justificam o ecletismo composicional na re-elaboração dos gêneros tradicionais paraenses.

| No. | SEÇÃO | NÍVEIS | COMPASSOS | ANDAMENTOS |
|-----|---------------|-------------|-----------|------------|
| 1 | Introdução | Seção Única | 1 – 50 | ♩ = 96 |
| 2 | Primeiro Tema | Subseção A | 50 – 74 | ♩ = 96 |
| | | Subseção B | 75 – 133 | ♩ = 96 |
| | | Subseção C | 134 – 152 | ♩ = 96 |
| 3 | Segundo Tema | Subseção A | 153 – 172 | ♩ = 76 |
| | | Subseção B | 173 – 204 | ♩ = 96 |
| 4 | Terceiro Tema | Subseção A | 205 – 227 | ♩ = 110 |
| | | Subseção B | 228 – 235 | ♩ = 110 |
| | | Subseção C | 236 – 243 | ♩ = 120 |
| 5 | Quarto Tema | Seção Única | 244 – 304 | ♩ = 115 |
| | Quinto Tema | Subseção A | 305 – 325 | ♩ = 90 |
| | | Subseção B | 326 – 362 | ♩ = 110 |
| 6 | <i>Fuga</i> | Seção Única | 362 – 395 | ♩ = 110 |
| 7 | <i>Finale</i> | Seção Única | 396 – 411 | ♩ = 110 |

Quadro 2: Segmentação formal da obra

| GÊNERO | EXCERTO | CARACTERÍSTICAS |
|-----------------|--|---|
| Carimbó |  <p>Flauta 30 mf</p> | <p>Assemelha-se ao Siriá quanto aos padrões rítmicos, instrumentação e improvisação; difere na aceleração do andamento.</p> |
| Siriá |  <p>Vibrafone 386</p> | <p>Assemelha-se e ao Samba de Cacete quanto aos padrões rítmicos e instrumentação; difere na maneira de se tocar os tambores, onde são utilizados cacetes para bater no corpo do instrumento.</p> |
| Retumbão |  <p>Sax. Alto em Mib I 225</p> | <p>Assemelha-se ao Lundu Marajoara quanto aos padrões rítmicos; a diferença entre ambos é que no Retumbão a execução é instrumental, enquanto que no Lundu marajoara há uma prosódia.</p> |
| Samba de Cacete |  <p>Xilofone 267</p> | <p>Caracteriza-se assim como no Siriá, pela aceleração do andamento e improvisação da prosódia no decorrer da dança. Utilização de cacetes e mãos para se tocar os tambores.</p> |

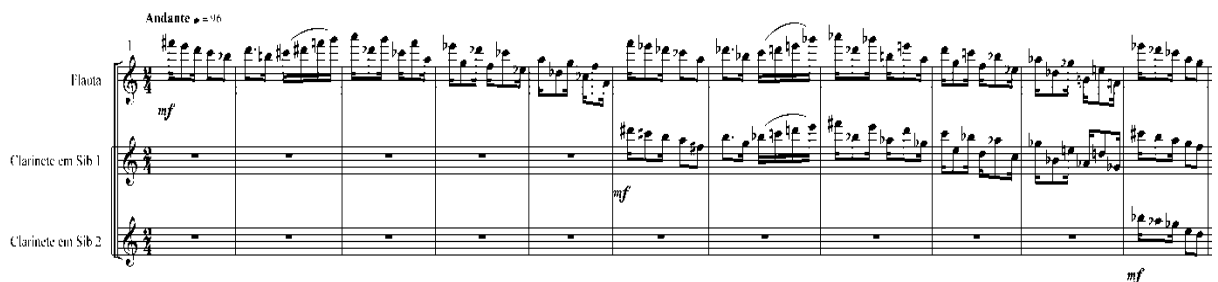
| | | |
|----------------------------|---|--|
| <p>Lundu Marajoara</p> | <p>Xilofone ³⁰⁵</p>  | <p>Caracteriza-se pela utilização de instrumentos de cordas em sua instrumentação (rabecas, banjo e cavaquinho). Seu andamento é mais compassado em relação ao Retumbão.</p> |
|----------------------------|---|--|

Quadro 3: Material temático extraído dos gêneros

3. 2. Da Análise.

A *Rapsódia Paraense* apresenta em sua introdução a escala de tons inteiros onde, um motivo se desenvolve até o fim da introdução. Também chamada de *hexafônica*, essa escala é constituída pela divisão da oitava em seis intervalos iguais de tom. Podemos observar (ex. 2) que a flauta e os clarinetes apresentam essa escala de maneira a formar um motivo do gênero carimbó, preparando para a apresentação do primeiro tema da obra.

Andante $\text{♩} = 96$



Exemplo 2: escala de tons inteiros na introdução.

O motivo apresentado pela flauta no primeiro compasso é ampliado pelo naipe de saxofones no compasso 21 (ex. 3). Esse exemplo mostra um desenvolvimento baseado na idéia do fractal em quatro níveis.

The image shows a musical score for five saxophones: Sax. Alto em Mib 1, Sax. Alto em Mib 2, Sax. Tenor em Bb 1, Sax. Tenor em Sib 2, and Sax. Baritono em Mib. The score begins at measure 21. The first four measures show a motif being expanded by each instrument in turn. The fifth measure shows the motif being expanded by all instruments together. The dynamic markings are p (piano) and mf (mezzo-forte).

Exemplo3: estrutura baseada em fractal nos saxofones.

Para que entendamos o conceito de fractal, é interessante observarmos o comentário de Lúcia Santaella em seu livro *Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora, Visual, Verbal: Aplicações na Hipermídia*.

Fractal é um termo criado, em 1975, por Mandelbrot (1982) para descrever um ramo muito pouco explorado da matemática relativo a formas que não podem ser facilmente descritas com o uso da geometria e cálculo padrões. Essas formas incluem, numa grande maioria, aquelas que são encontradas na natureza, como os padrões das montanhas, das linhas costeiras, flocos de neve e nuvens. Essas estruturas tendem a possuir uma propriedade chamada de auto-similaridade. Isto é, quando vista de várias escalas de ampliação, a forma aparente permanece sempre a mesma. (SANTAELLA, 2005, p. 128).

Esta citação apresenta um conceito geral de fractal. Na música, o fractal é um processo compositivo elaborado por meio de um algoritmo recursivo em vários níveis, gerando melodias auto-semelhantes.

No compasso 29 (ex. 5), observa-se que o xilofone toca os dois primeiros compassos originais da peça em retrógrado acompanhado pela marimba que toca paralelamente uma quarta abaixo, sendo que o vibrafone faz o acompanhamento em blocos de acordes originados da própria escala dos motivos apresentados. Esses compassos são apresentados na forma original pela flauta (ex. 4).

Andante ♩ = 96

Flauta

mf

Exemplo 4: motivo original apresentado pela flauta

Xilofone

Marimba

Vibrafone

mf

mf Ped. Ped.

Exemplo 5: motivo retrogradado.

No compasso 37 (ex. 6), o banjo, piano e baixo-elétrico, ainda na introdução, tocam uma frase que faz parte do primeiro tema preparando para sua chegada no compasso 50.

The image shows a musical score for three instruments: Banjo, Piano, and Baixo Elétrico. The score covers measures 37 to 41. The Banjo part is in the treble clef and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with chords and some melodic lines, marked with *mf* and *ped.* (pedal). The Baixo Elétrico part is in the bass clef and follows a similar rhythmic pattern to the Banjo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Exemplo 6: preparação para o primeiro tema.

Para encerrar a introdução, temos do compasso 45 ao 49 (ex. 7) uma pirâmide em quintas justas que começa no quarto trombone e termina no primeiro trompete, tendo um corte de acabamento realizado pelos saxofones (ex. 8) e seção de percussão.

45

Trompete em Sib 1

Trompete em Sib 2

Trompete em Sib 3

Trompete em Sib 4

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Trombone 4

45 *mf*

Exemplo 7: pirâmide em quintas justas.

50

Sax. Alto em Mib 1

Sax. Alto em Mib 2

Sax. Tenor em Bb 1

Sax. Tenor em Sib 2

Sax. Barítono em Mib

f

f

f

f

f

mf

Exemplo 8: corte de acabamento da pirâmide.

A seção do primeiro tema da obra começa no compasso 50 (subseção A) pela flauta e clarinetes (ex. 9). Esse tema é do gênero carimbó que se chama “Dança do Carimbó”; em seguida, no compasso 58, temos uma sucessão de arpejos no naipe de saxofones (ex. 10) apoiados em uma seqüência harmônica de dominantes estendidos, sendo que cada acorde dominante é resolvido pelo segundo cadencial do ii^7-V^7 seguinte (ex. 11).

Flauta

Clarinete em Sib 1

Clarinete em Sib 2

50

mf

mf

mf

Exemplo 9: primeiro tema.

Sax. Alto em Mib 1

Sax. Alto em Mib 2

Sax. Tenor em Bb 1

Sax. Tenor em Sib 2

Sax. Barítono em Mib

58

mf

mf

mf

mf

mf

Exemplo 10: sucessão de arpejos

Banjo

58

F.m7 A7 Dm7 G7 Cm7 F7 Bbm7

Exemplo 11: dominantes estendidos.

Na anacruse do compasso 67, o terceiro e quarto trombones juntamente com o xilofone, marimba, vibrafone, piano e contrabaixo-elétrico tocam um motivo pertencente ao primeiro tema em modo menor (ex. 12a) e com a célula rítmica modificada, enquanto que no original está em modo maior (ex. 12b).

66

Trombone 3

ff

Trombone 4

ff

Exemplo 12a: motivo em modo menor.

Exemplo 12b: motivo original.

No compasso 75 começa a subseção B da seção do primeiro tema, onde os metais iniciam uma ponte que vai até o compasso 82 prosseguindo com a exposição do tema pelo piano em modo menor até o compasso 89. No compasso 90, dá-se início a uma variação de carimbó pelo xilofone, marimba e vibrafone (ex. 13) que vai até o compasso 106 onde os saxofones dão continuidade a variação até o

compasso 122. A harmonia que prevalece nessa variação é $i-V^7$. Geralmente a variação do carimbó não é escrita em partitura, mas executada como improviso.

Musical score for three percussion instruments: Xilofone, Marimba, and Vibrafone. The score starts at measure 90 and shows rhythmic patterns for each instrument. The Marimba and Vibrafone parts are marked with *ff* (fortissimo).

Exemplo 13: início da variação de carimbó.

Encerrando a subseção B da seção do primeiro tema, temos no compasso 123 (ex. 14) uma variação solo do saxofone tenor valorizando em sua execução as acentuações que marcam um desenho melódico, o qual lembra o motivo apresentado no compasso 66, ver (ex. 12a). Podemos observar que a escrita da flauta nos compassos 127, 128 e 129, retrograda os compassos 123, 124 e 125 da escrita do saxofone tenor, respectivamente (ex. 15).

Musical score for Sax. Tenor em Bb 1, starting at measure 123. The score shows a melodic line with sixteenth notes and accents, marked with *f* (forte).

Exemplo 14: variação solo do saxofone tenor.

Musical score for Flauta, starting at measure 127. The score shows a melodic line with sixteenth notes and accents, marked with *f* (forte).

Exemplo 15: retrógrado dos compassos 123,124 e125 do solo do saxofone tenor.

A subseção B é encerrada com uma fermata no compasso 133, e no compasso 134 o piano inicia a subseção C com a escala ascendente de tons inteiros na mão esquerda e uma seqüência harmônica na mão direita em movimento contrário ao baixo (ex. 16). Reforçando essa seqüência do piano, no compasso 137 a marimba entra tocando a escala de tons inteiros em movimento contrário à mão esquerda do piano, o vibrafone toca a mesma seqüência harmônica da mão direita do piano. Ainda no compasso 137, há um contraponto que se desenvolve entre a flauta e os clarinetes utilizando elementos do Tema II como uma maneira de prenunciá-lo (ex. 17).

134

Piano

p

mp

Exemplo 16: seqüência harmônica e escala de tons inteiros no piano.

137

Flauta

Clarinete em Sib 1

Clarinete em Sib 2

mf

mf

mf

Exemplo 17: contraponto com elementos do segundo tema.

No compasso 146 há uma mudança de indicador de compasso, passando de 2/4 para 7/8, criando assim uma atmosfera para a chegada do novo tema. Essa preparação consiste em uma progressão harmônica (ex. 18) que se desenvolve cromaticamente culminando em uma seqüência de intervalos de quartas justas no compasso 152 (ex. 19).

The musical score for Example 18 shows measures 146 to 152. It is written for Piano and Baixo Elétrico. The time signature is 7/8. The Piano part consists of chords in the right hand and bass notes in the left hand. The Baixo Elétrico part features a rhythmic bass line. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Exemplo 18: progressão harmônica.

The musical score for Example 19 shows measures 152 to 153. It is written for Piano and Baixo Elétrico. The time signature is 4/4. The Piano part features a melodic line in the right hand and bass notes in the left hand. The Baixo Elétrico part features a rhythmic bass line. Dynamics include forte (*f*) and ritardando (*rit.*).

Exemplo 19: seqüência de quartas justas.

O início da seção do segundo tema (compasso 153) é marcado pela mudança de compasso (7/8 para 4/4) e andamento (de semínima igual a 96 para 76), onde é apresentado o gênero siriá pela seção de metais tocando o tema com aumento rítmica e os saxofones utilizando a melodia do próprio tema para o contraponto (ex 20). Concomitantemente, flautas e clarinetes realizam uma seqüência de arpejos para dar maior densidade sonora (ex. 21).

153

Sax. Alto em Mib 1 *mf*

Sax. Alto em Mib 2 *mf*

Sax. Tenor em Bb 1 *mf*

Sax. Tenor em Sib 2 *mf*

Sax. Baritone em Mib *mf*

Trompete em Sib 1 *f*

Trompete em Sib 2 *f*

Trompete em Sib 3 *f*

Trompete em Sib 4 *f*

Trombone 1 *f*

Trombone 2 *f*

Trombone 3 *f*

Trombone 4 *f*

Detailed description: This musical score is for Example 20, starting at measure 153. It features a woodwind section with five saxophones (Alto in C, Alto in Bb, Tenor in Bb, Tenor in B, and Baritone in C) and a brass section with four trumpets and four trombones. The saxophones play a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The brass instruments play a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals.

Exemplo 20: segundo tema com aumento nos metais e contraponto nos saxofones.

76

153

Flauta

Clarinete em Sib 1

Clarinete em Sib 2

Detailed description: This musical score is for Example 21, starting at measure 76. It features three woodwind instruments: a flute, a clarinet in Bb, and another clarinet in Bb. The instruments play a sequence of arpeggiated chords, indicated by the slur and the rhythmic notation. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals.

Exemplo 21: seqüência de arpejos.

Do compasso 161 ao 164, o trombone toca um solo. O piano utiliza a melodia do segundo tema na mão direita como contraponto ao solo do trombone (ex. 22).

The image shows a musical score for Trombone 1 and Piano. The Trombone 1 part is marked 'SOLO' and 'mf', featuring a melodic line with triplets. The Piano part features a contrapuntal melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Exemplo 22: solo do trombone e contraponto do piano.

No compasso 173 começa a subseção B da seção do segundo tema, com sua re-exposição nos saxofones, em seguida, na anacruse do compasso 177 há uma variação do tema apresentado inicialmente pela flauta, entrando o primeiro clarinete na anacruse do compasso 179, posteriormente na anacruse do compasso 181, o segundo clarinete (ex. 23). Os metais realizam um contraponto paralelamente à variação das madeiras preparando para a entrada do tema no compasso 187 ainda pelos metais, com a variação agora pelos saxofones.

The image shows a musical score for Flauta, Clarinete em Sib 1, and Clarinete em Sib 2. The Flauta part is marked 'f' and features a melodic line. The Clarinete em Sib 1 and Clarinete em Sib 2 parts enter in measure 179 and 181 respectively, also marked 'f'.

Exemplo 23: entradas da variação do tema pelas madeiras.

Encerrando a subseção B da seção do segundo tema, temos do compasso 197 ao 204 (ex. 24) a exposição da seção de percussão mostrando a combinação de timbres e a idéia de uma melodia direcionada pelo tímpano e acompanhamento pelos demais instrumentos.

The musical score for Example 24, measures 197 to 204, is presented for several percussion instruments. The score is written in 2/4 time. The instruments and their parts are:

- Maracas:** Measures 197-200 have a simple rhythmic pattern. Measures 201-204 have a more complex rhythmic pattern.
- Curimbó:** Measures 197-200 have a rhythmic pattern. Measures 201-204 have a more complex rhythmic pattern.
- Percussão:** Measures 197-200 have a rhythmic pattern. Measures 201-204 have a more complex rhythmic pattern. A 'WIND CHIME' section is indicated in measures 197-200 with a dynamic marking of *f*.
- Bateria:** Measures 197-200 have a rhythmic pattern. Measures 201-204 have a more complex rhythmic pattern. A dynamic marking of *f* is present in measure 197.
- Xilofone:** Measures 197-200 are silent. Measures 201-204 have a rhythmic pattern. Dynamic markings of *f* and *mf < ff* are present in measures 201-204.
- Marimba:** Measures 197-200 are silent. Measures 201-204 have a rhythmic pattern. Dynamic markings of *f* and *mf < ff* are present in measures 201-204.
- Vibrafone:** Measures 197-200 are silent. Measures 201-204 have a rhythmic pattern. Dynamic markings of *f* and *mf < ff* are present in measures 201-204.
- Timpano:** Measures 197-200 have a rhythmic pattern. Measures 201-204 have a more complex rhythmic pattern. A dynamic marking of *f* is present in measure 197.

Exemplo 24: exposição da seção de percussão.

A seção do terceiro tema começa com uma ponte modulante no compasso 205 e mudança de andamento (de semínima igual a 96 para 110), onde os saxofones altos utilizam motivos do retumbão (ex. 25). A harmonia empregada nessa modulação é uma progressão de acordes com 7^a, 9^a e 11^a (ex. 26) os quais se desenvolvem cromaticamente, culminando na nova tonalidade (Fá Maior) no compasso 209.

205

Sax. Alto em Mib 1

mf *crescendo*

Sax. Alto em Mib 2

mf *crescendo*

Exemplo 25: motivos do retumbão.

205

Banjo

mf *crescendo*

Piano

mf *crescendo*

Baixo Elétrico

mf *crescendo*

D 9(11) E^b 9(11) E 9(11) F# 9(#11) F7M *ff*

Exemplo 26: progressão harmônica com acordes de 7^a, 9^a e 11^a.

A partir do compasso 210, o terceiro tema é apresentado pelo primeiro clarinete e contraponto pelo segundo clarinete, o piano faz o acompanhamento com o encadeamento $V^7 - I^7M$ (ex. 27).

210

Clarinete em Sib 1

mf

Clarinete em Sib 2

mf

210

Piano

p

Exemplo 27: terceiro tema nos clarinetes e encadeamento $V^7 - I^7M$ no piano.

Encerrando a subseção A da seção do terceiro tema, nos compassos 226 e 227 (ex. 28) temos um *tutti* preparando para a nova tonalidade (Dó Maior), ainda do terceiro tema apresentado pelos saxofones a partir do compasso 228 (subseção B). Esse tema se desenvolve até o compasso 235 tendo como acompanhamento uma harmonia V- I com pedal Dó no baixo (ex. 29).

226

Sax. Alto em Mib 1

f rit.

Sax. Alto em Mib 2

f rit.

Sax. Tenor em Bb 1

f rit.

Sax. Tenor em Sib 2

f rit.

Sax. Barítono em Mib

f rit.

Exemplo 28: terceiro tema apresentado pelos saxofones.

Banjo

Piano

Baixo Elétrico

mf

mf

mf

G/C C G/C C G/C

Exemplo 29: harmonia V- I com pedal Dó no baixo.

Iniciando a subseção C da seção do tema três (compasso 236), temos mudança de andamento (de semínima igual 110 para 120) e uma polirritmia (ex. 30) entre o xilofone, marimba e vibrafone com dobramento na flauta e clarinetes a partir do compasso 240. Podemos observar que essa polirritmia está composta de mínima contra semínima contra colcheia (compassos 236 e 237), semínima contra colcheia contra tercina de colcheia (compassos 238 e 239), colcheia contra tercina de colcheia contra semicolcheia (compassos 240 a 242).

Xilofone

Marimba

Vibrafone

mf

mf

mf

236

Exemplo 30: polirritmia entre xilofone, marimba e vibrafone.

A seção do tema quatro (samba de Cacete), tem início no compasso 244 com mudança de andamento (de semínima igual a 120 para 115), tonalidade (Dó Maior) e seção única, o qual é apresentado pela seção de percussão com a levada característica do gênero. Observa-se que há uma indicação de “ARO DO SURDO” na percussão, para aproximar-se à característica do gênero, onde se usam cacetes para bater no corpo do tambor (ex. 31).

The image shows a musical score for four percussion instruments: Maracas, Curimbós, Percussão, and Bateria. The score is in 2/4 time and starts at measure 244. The tempo is marked as f (forte). The Maracas part consists of a series of eighth notes. The Curimbós part consists of a series of eighth notes with accents. The Percussão part consists of a series of eighth notes with accents and the instruction "ARO DO SURDO". The Bateria part consists of a series of eighth notes with accents. The score ends with a double bar line and a fermata.

Exemplo 31: levada característica do samba de cacete.

No compasso 252 o tímpano prepara para a entrada do motivo principal do quarto tema apresentado pelo xilofone, marimba e vibrafone em *unísono* do compasso 257 ao 259 (ex. 32). Em seguida, no compasso 260 os metais iniciam uma fanfarrinha que se estende até o compasso 291. No compasso 267 o tema é desenvolvido pelo xilofone, marimba e vibrafone acompanhado de um baixo pedal executado pelo tímpano (ex. 33).

252

Xilofone

Marimba

Vibrafone

252

Timpano

f

Exemplo 32: preparação do tímpano para a entrada o motivo principal do quarto tema.

267

Xilofone

Marimba

Vibrafone

267

Timpano

Exemplo 33: desenvolvimento do quarto tema e baixo pedal no tímpano.

Do compasso 284 ao 291 os metais fazem a apresentação em bloco¹ do quarto tema (ex. 34). A importância da técnica em bloco é suavizar a intensidade de som de um determinado naipe; ao contrário do *uníssono*, que reforça a sua intensidade.

¹ “Se o trecho melódico é executado em bloco, as vozes têm a mesma divisão da melodia e as notas do acorde são entre elas distribuídas. No caso específico de quatro vozes, cada voz será uma nota da tétrede. Se a melodia não for nota do acorde, ela estará substituindo a nota do acorde imediatamente inferior”. (GUEST. Vol. II, 1996, p. 71).

The image shows a musical score for eight brass instruments: four trumpets and four trombones. The score is written in a single system with eight staves. The top four staves are for trumpets (labeled 'Trompete em Sib 1' through '4') and the bottom four are for trombones (labeled 'Trombone 1' through '4'). The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs. The key signature has one sharp (F#). The score is numbered 289 at the beginning.

Exemplo 34: apresentação do quarto tema em bloco pelos metais.

No compasso 292, inicia-se com os trompetes, uma marcha harmônica, na seqüência entram os saxofones (compasso 296) e os trombones (compasso 300) continuando a preparação para o quinto tema, o qual tem início no compasso 305 com novo andamento (de semínima igual 115 para 90) na subseção A. O quinto tema da *Rapsódia Paraense* é o Lundu Marajoara.

Na exposição do quinto tema (compasso 305 ao 313) tocado pelo xilofone e marimba, há um paralelismo de terças maiores com preparação do acorde de Sétima da Dominante por enarmonia (compasso 313) da próxima tonalidade do

tema (Si Maior) apresentado (compasso 315 ao 322) pela flauta, segundo clarinete e paralelamente um contraponto pelo primeiro clarinete, vibrafone e piano (ex. 36).

Musical score for Xilofone and Marimba, measures 305-322. The Xilofone part is in treble clef with a dynamic marking of *mf*. The Marimba part is in bass clef with a dynamic marking of *mf*. Both parts play a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals.

Exemplo 35: quinto tema em terças maiores.

Musical score for Flauta, Clarinete em Sib 1, Clarinete em Sib 2, Vibrafone, and Piano, measures 315-322. The Flauta part is in treble clef. The Clarinete em Sib 1 and 2 parts are in treble clef. The Vibrafone part is in treble clef. The Piano part is in bass clef. All parts play a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals.

Exemplo 36: quinto tema na tonalidade de Si maior.

No compasso 326, inicia-se a subseção B da seção do quinto tema, com andamento mais rápido (semínima igual a 110) e nova tonalidade (Sol Maior). Nesse momento da peça, há uma alternância do tema entre os naipes de trompete e trombone, sendo que cada naipe toca um determinado trecho (ex 37).

326

Trompete em Sib 1

Trompete em Sib 2

Trompete em Sib 3

Trompete em Sib 4

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Trombone 4

Exemplo 37: alternância do quinto tema entre os naipes de trompete e trombone.

No compasso 338, os trompetes começam uma variação do quinto tema, onde no compasso 346 o xilofone, a marimba e o vibrafone re-expõem um trecho do quarto tema como contraponto paralelo aos trompetes (ex. 38).

346

Trompete em Sib 1

Trompete em Sib 2

Trompete em Sib 3

Trompete em Sib 4

Marimba

Vibrafone

Xilofone

ff

ff

ff

Exemplo 38: re-exposição do quarto tema pelo xilofone, marimba e vibrafone.

Do compasso 351 ao 360 há uma progressão harmônica de acordes diminutos preparando para a nova modulação (Ré menor) do próximo movimento da peça (*fuga*).

A *Fuga* está em seção única, onde seu sujeito é uma variação do segundo tema (síriá) apresentado pela flauta na anacruse do compasso 363 e na anacruse do compasso 367 o primeiro clarinete entra tocando a resposta (ex.39).

363

Flauta

Clarinete em Sib 1

Clarinete em Sib 2

f

f

f

Exemplo 39: apresentação do sujeito, resposta e contra-sujeito da *fuga*.

A *fuga* se desenvolve com as entradas sucessivas dos naipes: saxofones (anacruse do compasso 371), trompetes (anacruse do compasso 379), trombones (anacruse do compasso 383), xilofone, marimba e vibrafone (anacruse do compasso 387). O piano e o vibrafone tocam o tema do siriá na íntegra (anacruse do compasso 387) como mostra o ex. 40.

The image shows a musical score for two instruments: Vibrafone and Piano. The Vibrafone part is written in a single treble clef staff. The Piano part is written in a grand staff, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The score covers measures 386 through 391. In measure 386, the Piano part begins with a forte (*f*) dynamic. The Vibrafone part starts with a rest in measure 386 and then enters in measure 387. The melodic line in the Vibrafone part is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Piano part provides a harmonic and rhythmic accompaniment with a bass line of eighth notes and chords.

Exemplo 40: tema do siriá pelo vibrafone e piano.

Encerrando a *fuga*, temos do compasso 392 ao 395 uma textura que começa com o saxofone barítono e vai se condensando em camadas com a entrada dos demais saxofones e trompetes (ex. 41).

The image shows a musical score for Example 41, which is the ending of a fugue with added instrumental texture. The score is written for eight instruments: Sax. Alto em Mib 1, Sax. Alto em Mib 2, Sax. Tenor em Bb 1, Sax. Tenor em Sib 2, Sax. Baritono em Mib, Trompete em Sib 1, Trompete em Sib 2, Trompete em Sib 3, and Trompete em Sib 4. The score is in 3/4 time and begins at measure 397. The Sax. Baritono em Mib part starts with a triplet of eighth notes in measure 397, marked *mf*. The Sax. Tenor em Sib 2 part enters in measure 398 with a triplet of eighth notes, also marked *mf*. The Sax. Tenor em Bb 1 part enters in measure 399 with a triplet of eighth notes, marked *mf*. The Sax. Alto em Mib 1 and Sax. Alto em Mib 2 parts enter in measure 400 with triplets of eighth notes, marked *mf*. The Trompete em Sib 1 part enters in measure 400 with a triplet of eighth notes, marked *mf*. The Trompete em Sib 2, Trompete em Sib 3, and Trompete em Sib 4 parts enter in measure 401 with triplets of eighth notes, marked *mf*. The score ends in measure 402.

Exemplo 41: encerramento da *fuga* com textura em adição de camada instrumental.

Encerrando a obra, o *finale* com seção única (compasso 396) inicia uma síntese dos temas apresentados anteriormente, começando pelos trombones (anacruse do compasso 396), onde tocam um trecho do carimbó do primeiro tema. Em seguida (compasso 398 ao 400) os saxofones reforçam mais um trecho ainda do primeiro tema. Um trecho do Retumbão (terceiro tema) volta a ser apresentado (do compasso 400 ao 402) pela flauta, clarinetes, xilofone, marimba e vibrafone (ex. 42).

The image displays a musical score for Example 42, which is a synthesis of themes from the previous sections of the work. The score is arranged in a system of eight staves, each representing a different instrument. The instruments are: Flauta (Flute), Clarinete em Sib 1 (Clarinet in B-flat 1), Clarinete em Sib 2 (Clarinet in B-flat 2), Sax. Alto em Mib 1 (Alto Saxophone in E-flat 1), Sax. Alto em Mib 2 (Alto Saxophone in E-flat 2), Sax. Tenor em Bb 1 (Tenor Saxophone in B-flat 1), Sax. Tenor em Sib 2 (Tenor Saxophone in B-flat 2), and Sax. Barítono em Mib (Baritone Saxophone in E-flat). The score begins at measure 398. The Flute part starts with a rest, followed by a melodic line. The Clarinet parts also start with rests, then enter with a rhythmic pattern. The Saxophone parts enter with a melodic line, marked with a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a fortissimo (*sfz*) dynamic marking and a fermata over the final notes.

Exemplo 42: síntese dos temas anteriores apresentados no *finale*.

Na etapa conclusiva da *Rapsódia Paraense*, a dinâmica é inserida gradativamente com as entradas dos instrumentos até chegar a um *tutti* orquestral atingindo seu apogeu (do compasso 406 ao 411) criando uma expectativa de finalização causada por um certo grau de tensão seguida de repouso no último compasso da obra.

CAPÍTULO 4: PARTITURA DA RAPSÓDIA PARAENSE

INSTRUMENTAÇÃO

Flauta em Dó

Clarinetes em Sib (2)

Saxofones Altos em Mib (2)

Saxofones Tenor em Sib (2)

Saxofone Barítono em Mib

Trompetes em Sib (4)

Trombones (4)

Maracás

Curimbós

Percussão: triângulo, pandeiro, *wind chime*.

Bateria

Xilofone

Marimba

Vibrafone

Tímpano

Banjo

Piano

Baixo Elétrico

RAPSÓDIA PARAENSE

Elienay Carvalho

Andante $\text{♩} = 96$

The score is for a symphonic band or orchestra. It begins with a tempo marking of 'Andante' and a metronome marking of 96 quarter notes per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The instruments listed on the left are: Flauta (Flute), Clarinete em Sib 1 (Clarinet in Bb), Clarinete em Sib 2 (Clarinet in Bb), Sax. Alto em Mib 1 (Alto Saxophone in Eb), Sax. Alto em Mib 2 (Alto Saxophone in Eb), Sax. Tenor em Bb 1 (Tenor Saxophone in Bb), Sax. Tenor em Sib 2 (Tenor Saxophone in Bb), Sax. Barítono em Mib (Baritone Saxophone in Eb), Trompete em Sib 1 (Trumpet in Bb), Trompete em Sib 2 (Trumpet in Bb), Trompete em Sib 3 (Trumpet in Bb), Trompete em Sib 4 (Trumpet in Bb), Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Trombone 4, Maracas, Curimbós, Percussão (Percussion) with Triângulo (Triangle), Bateria (Drum set), Xilofone (Xylophone), Marimba, Vibrafone (Vibraphone), Timpano (Timpani), Banjo, Piano (Grand piano), and Baixo Elétrico (Electric Bass). The Flute part starts with a *mf* dynamic. The Clarinet in Bb 1 part starts with a *mf* dynamic. The Clarinet in Bb 2 part starts with a *mf* dynamic. The Percussion part includes a *mp* dynamic marking for the triangle. The score consists of 10 measures.

RAPSÓDIA PARAENSE

Musical score for Rapsódia Paraense, page 58. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2), Saxophones (A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx.), Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, B♭ Tpt. 4), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4), Percussion (Mrcs., Cbó., Perc., Bat.), and Piano (Xil., Mrb., Vib., Timp., Bjo., Pno., B. E.). The score features various musical notations, including dynamics such as *p* (piano) and *fz* (forzando), and articulation marks like accents and slurs. The Percussion part includes specific rhythmic patterns with accents and slurs. The Piano part includes a section with a *p* dynamic marking.

Fl.

B^b Cl. 1

B^b Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

B^b Tpt. 3

B^b Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cbó.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

Bjo.

Pno.

B. E.

mf

mf

mf

A CARIMBÓ

Musical score for 'CARIMBÓ' featuring various instruments including Flute, Clarinets, Saxophones, Trumpets, Trombones, Percussion, and Strings. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mp*. A section labeled 'PANDEIRO' is indicated for the Percussion part.

RAPSÓDIA PARAENSE

Fl. ⁵⁸ *mp* B

B♭ Cl. 1 *mp*

B♭ Cl. 2 *mp*

A. Sax. 1 *mf*

A. Sax. 2 *mf*

T. Sax. 1 *mf*

T. Sax. 2 *mf*

B. Sax. *mf*

B♭ Tpt. 1 *f* C SURDINA

B♭ Tpt. 2 *f* C SURDINA

B♭ Tpt. 3 *f* C SURDINA

B♭ Tpt. 4 *f* C SURDINA

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*

Tbn. 3 *ff*

Tbn. 4 *ff*

Mrcs. ⁵⁸ *ff*

Cbó. ⁵⁸ *ff*

Perc. ⁵⁸ *ff*

Bat. ⁵⁸ *mf*

Xil. ⁵⁸ *ff*

Mrb. ⁵⁸ *ff*

Vib. ⁵⁸ *ff*

Timp. ⁵⁸ *ff*

Bjo. ⁵⁸ E m7 A7 D m7 G7 C m7 F7 B♭ m7 B♭7 A m7 D7 E♭ m7 A♭7 G m7 C7

Pno. ⁵⁸ *mf* *ff*

B. E. ⁵⁸ *mf* *ff*

RAPSÓDIA PARAENSE

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cb6.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

Bjo.

Pno.

B. E.

ff

mf

f

S/ SURDINA

Cm7 Fm7 Dm7(b9) G7 Cm7 Cm7 Fm7 Dm7(b9) G7 Cm7

RAPSÓDIA PARAENSE

78
Fl.

78
B^b Cl. 1

78
B^b Cl. 2

78
A. Sax. 1

78
A. Sax. 2

78
T. Sax. 1

78
T. Sax. 2

78
B. Sax.

78
B^b Tpt. 1

78
B^b Tpt. 2

78
B^b Tpt. 3

78
B^b Tpt. 4

78
Tbn. 1

78
Tbn. 2

78
Tbn. 3

78
Tbn. 4

78
Mrcs.

78
Cb⁶.

78
Perc.

78
Bat.

78
Xil.

78
Mrb.

78
Vib.

78
Timp.

78
Bjo.

78
Pno.

78
B. E.

RAPSÓDIA PARAENSE

C

Fl.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cb δ .

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

Bjo.

Pno.

B. E.

ff

ff

mp

mp

mp

Cm

G7

Cm

G7

D

106

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cbó.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

Bjo.

Pno.

B. E.

mf

mp

C m *G7* *C m* *G7* *C m*

RAPSÓDIA PARAENSE

115

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cbó.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

G7 Cm G7 Cm7 Cm7

Bjo.

Pno.

B. E.

mf

mp

f

RAPSÓDIA PARAENSE

E

124

Fl.

B \flat -Cl. 1

B \flat -Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat -Tpt. 1

B \flat -Tpt. 2

B \flat -Tpt. 3

B \flat -Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Chó.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

Bjo.

Pno.

B. E.

f

mf

p

C/SURDINA

Fm7

Dm7(b9)

G7

Cm7

Cm7

Fm7

Dm7(b9)

G7

Cm7

p

mp

RAPSÓDIA PARAENSE

135

Fl.

mf

mf

mf

mf

p

A. Sax. 1

mf

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

p

p

p

p

p

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cbó.

Perc.

TRIÂNGULO

Bat.

Xil.

Mrb.

mp

p

Timp.

p

Bjo.

Dm D♯m Em F F♯

p

p

p

Pno.

B. E.

p

RAPSÓDIA PARAENSE

147

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cbó.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

G(5#) C(5#)/E F(5#) D(5#)/F# G(5#) C(5#)/E F(5#) D(5#)/F# G(5#) C(5#)/E F(5#) D(5#)/F# G(5#) C(5#)/G# F(5#)/A B 11 C 11

Bjo.

Pno.

B. E.

f

rit.

RAPSÓDIA PARAENSE

SIRIÁ

♩ = 76

This page of the musical score for 'Rapsódia Paraense' features the movement 'Sírriá'. The tempo is marked as quarter note = 76. The score is arranged for a large orchestra and includes the following parts:

- Flute (Fl.)
- Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1)
- Bass Clarinet 2 (B♭ Cl. 2)
- Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1)
- Alto Saxophone 2 (A. Sx. 2)
- Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1)
- Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2)
- Bass Saxophone (B. Sx.)
- B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1)
- B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2)
- B♭ Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3)
- B♭ Trumpet 4 (B♭ Tpt. 4)
- Trombone 1 (Tbn. 1)
- Trombone 2 (Tbn. 2)
- Trombone 3 (Tbn. 3)
- Trombone 4 (Tbn. 4)
- Military Drums (Mrcs.)
- Cymbals (Cbó.)
- Percussion (Perc.)
- Bass Drum (Bat.)
- Xylophone (Xil.)
- Mridangam (Mrb.)
- Vibraphone (Vib.)
- Timpani (Timp.)
- Björns (Bjo.)
- Piano (Pno.)
- Bass Electric (B. E.)

The score includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), and articulation like accents. The piano part includes chord markings *Dm* and *A*. The percussion parts show rhythmic patterns with slashes indicating specific drum sounds.

RAPSÓDIA PARAENSE

Musical score for Rapsódia Paraense, page 73. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2), Saxophones (A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx.), Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, B♭ Tpt. 4), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4), Percussion (Mrcs., Cbó., Perc., Bat.), Xil., Mrb., Vib., Timp., Bjo., Pno., and B. E. The score features a 'SOLO' section for the first Trombone (Tbn. 1) and various dynamic markings such as *p*, *mf*, and *mf*. The score is marked with a rehearsal mark *J59* at the beginning of the section. The piano part includes chord markings *Dm7(9)* and *Dm7*.

RAPSÓDIA PARAENSE

181

Fl.

B^b Cl. 1

B^b Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

B^b Tpt. 3

B^b Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cbó.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

Dm

Dm7M

A7

A7

Dm7

A mC

A

A

Dm

Bjo.

Pno.

B. E.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

f

RAPSÓDIA PARAENSE

G

193

Fl.

B^b Cl. 1

B^b Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

193

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

B^b Tpt. 3

B^b Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

193

Mrcs.

Cbó.

Perc.

Bat.

193

Xil.

Mrb.

Vib.

193

Timp.

193

Bjo.

193

Pno.

193

B. E.

f WIND CHIME *f*

f

f

RAPSÓDIA PARAENSE

208 H

Fl.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cbó.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

Bjo.

Pno.

B. E.

ff *mf* *f* *mp* *p*

C/SURDINA

TRIÂNGULO

F# 9(#11) F7b9 B7M A7 Ab7M

RAPSÓDIA PARAENSE

217

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cbó.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

Fm7

B♭m7

E♭b

F7M

B m7(b5)

Em7

Am7

Bjo.

Pno.

B. E.

mf

mp

RAPSÓDIA PARAENSE

Fl. *mf*

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

A. Sx. 1 *mf*

A. Sx. 2 *mf*

T. Sx. 1 *mf*

T. Sx. 2 *mf*

B. Sx. *mf*

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

B♭ Tpt. 3 *mf*

B♭ Tpt. 4 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Tbn. 4 *mf*

Mrcs. *mf*

Chó. *mf*

Perc. *mf*

Bat. *mf*

Xil. *mf*

Mrb. *mf*

Vib. *mf*

Timp. *mf*

Bjo. *mp*

Pno. *mp*

B. E. *mp*

♩ = 120

C G/C C G/C C F7 B♭7M E♭7M C/E Am7

RAPSÓDIA PARAENSE

SAMBADE CACETE

$\text{♩} = 115$

288

Fl.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Chó.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

Dm7(9) G 5# C7M(9) B \flat 7M(13)C E \flat 7M.C C7M(5#) C6 G.C G (9,5#)C C7M

Bjo.

Pno.

B. E.

ARO DO SURDO

246

Fl.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

2 2 2 2 2 2 2

246

Chó.

2 2 2 2 2 2 2

246

Perc.

2 2 2 2 2 2 2

246

Bat.

2 2 2 2 2 2 2

246

Xil.

Mrb.

Vib.

246

Timp.

f

246

Bjo.

246

Pno.

246

B. E.

260

Fl.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1 *mf*

B \flat Tpt. 2 *mf*

B \flat Tpt. 3 *mf*

B \flat Tpt. 4 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs. 2

Chó. 2

Perc. 2

Bat. 2

Xil. 260

Mrb. 260

Vib. 260

Timp. 260

Bjo. 260

Pno. 260

B. E. 260

273

Fl.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cbó.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

273

Timp.

Bjo.

273

Pno.

273

B. E.

RAPSÓDIA PARAENSE

284

K

Fl.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cbó.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

Bjo.

Pno.

B. E.

C7M G7 F C G7 G7 F C7M C7M G#m7 G7 F#m7

RAPSÓDIA PARAENSE

LUNDU MARAJOARA

$\text{♩} = 90$

296

Fl.

B^b Cl. 1

B^b Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

B^b Tpt. 3

B^b Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cbó.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

F7 Em7 E^b7 Dm7 D^b7 Cm7 B7 B^b7M B^b7M

Bjo.

Pno.

B. E.

rit.

mf

mf

TRIÂNGULO

RAPSÓDIA PARAENSE

91

L $\text{♩} = 110$

324

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cb6.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

A/G D7 G7M *f*

Bjo.

Pno.

B. E.

f

mf

mf

f

RAPSÓDIA PARAENSE

337

Fl.

B^b Cl. 1

B^b Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

B^b Tpt. 3

B^b Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cb⁶.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

Bjo.

Pno.

B. E.

mf

mf

mf

mf

ff

ff

ff

ff

B m7(b9) B^b7 A m7 C[#]m7 C7 B m7 D m7 C[#]7 C7M E m7 E^b7 D7

RAPSÓDIA PARAENSE

Musical score for Rapsódia Paraense, page 94. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2), Saxophones (A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx.), Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, B♭ Tpt. 4), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4), Percussion (Mrcs., Cb6., Perc., Bat., Xil., Mrb., Vib., Timp.), and Piano/Double Bass (Bjo., Pno., B. E.).

Key features of the score include:

- Measure numbers 358 are indicated at the start of several staves.
- Dynamic markings: *f* (forte) is used in the Flute and Clarinet parts.
- Performance instructions: *C/ SURDINA* is written above the Trumpet and Trombone parts.
- Chord markings: *C°*, *Dm*, and *A7* are present in the Piano/Double Bass section.
- A rehearsal mark *M* is placed above the Flute staff.

RAPSÓDIA PARAENSE

95

369

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Mrcs.

Cbó.

Perc.

Bat.

Xil.

Mrb.

Vib.

Timp.

Bjo.

Pno.

B. E.

f

f

f

mf

RAPSÓDIA PARAENSE

This page of the musical score for 'Rapsódia Paraense' covers measures 289 to 300. The score is arranged for a large orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Features sixteenth-note patterns with accents and dynamic markings of *f* and *mf*.
- B♭ Cl. 1 & 2** (B-flat Clarinets): Similar to the flute, with sixteenth-note runs and dynamic markings of *f* and *mf*.
- A. Sx. 1 & 2** (Alto Saxophones): Play triplet eighth notes with a dynamic marking of *mf*.
- T. Sx. 1 & 2** (Tenor Saxophones): Play triplet eighth notes with a dynamic marking of *mf*.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Plays a steady eighth-note pattern with a dynamic marking of *mf*.
- B♭ Tpt. 1-4** (B-flat Trumpets): Play triplet eighth notes with a dynamic marking of *mf*.
- Tbn. 1-4** (Tubas): Play a steady eighth-note pattern.
- Mrcs.** (Maracas): Indicated by a slash and a rhythmic symbol.
- Cbó.** (Cymbal): Indicated by a slash and a rhythmic symbol.
- Perc.** (Percussion): Features a **PANDEIRO** (snare drum) with a specific rhythmic pattern.
- Bat.** (Bass Drum): Plays a steady eighth-note pattern.
- Xil.** (Xylophone): Plays sixteenth-note patterns with accents.
- Mrb.** (Maracas): Indicated by a slash and a rhythmic symbol.
- Vib.** (Vibraphone): Plays sixteenth-note patterns with accents.
- Timp.** (Timpani): Plays a steady eighth-note pattern with a dynamic marking of *ff*.
- Bjo.** (Bassoon): Plays a steady eighth-note pattern.
- Pno.** (Piano): Provides harmonic support with chords and accompaniment. Chord changes are marked as **Dm**, **A7**, **A7**, and **Dm**.
- B. E.** (Bassoon/Euphonium): Plays a steady eighth-note pattern.

RAPSÓDIA PARAENSE

N

Fl.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx. 1
T. Sx. 2
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4
Mrcs.
Cbó.
Perc.
Bat.
Xil.
Mrb.
Vib.
Timp.
Bjo.
Pno.
B. E.

396

f *sfz*

Dm C/G B♭ Dm Am Am7 C7 Dm Dm

CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo a pesquisa de cinco gêneros tradicionais paraenses, a composição de uma *rapsódia* e a análise de todo o seu processo compositivo. Uma das principais ferramentas de todo esse processo foi a reeaboração, que permitiu a modificação das estruturas dos gêneros sendo aplicadas técnicas compositivas como: escalas de tons inteiros, estruturas fractais, modulações, contraponto, dentre outros, ganhando uma nova característica sonora e integrando-os a um só movimento, o qual caracteriza o gênero *Rapsódia*. A revisão bibliográfica foi também uma das fontes movedoras para a fundamentação e suporte teórico no sentido de credenciar e legitimar o referido trabalho.

A escolha da formação instrumental para *Big Band* tem como objetivo integrar ao repertório dos grupos instrumentais da Escola de Música da Universidade Federal do Pará - EMUFPA e os demais grupos que se interessarem por este modesto trabalho.

A inspiração e a experiência musical adquirida ao longo dos anos, juntamente com as técnicas composicionais aprendidas durante esses dois anos de mestrado, nos possibilitaram uma visão crítica e ampla do processo de criação em diversos campos da composição musical, nos capacitou à realização de uma obra de caráter tipicamente regional, pela qual poderá ser um veículo de divulgação e valorização da nossa cultura local.

Em vista dos argumentos apresentados, entendemos que todo processo de composição musical, seja ele de arranjo, transcrição, releitura e re-elaboração, exige-nos conhecimento multidisciplinar e cultural, além de nos condicionar a estarmos acima de tudo, livres de preconceitos e permitir a nós mesmos

experimentar até de algo que vai de encontro aos nossos anseios e muita das vezes estranho aos próprios gostos ou cultura. Este trabalho nos possibilitou uma experiência de ver a composição musical como um veículo de transmissão de conhecimento cultural e técnico, transformação de pensamento e mudança de comportamento. Todos esses fatores nos proporcionaram à busca de novos objetivos e seus resultados.

Nossa expectativa é de que, este trabalho possa ter contribuído para o aumento do acervo musical paraense, servindo como fonte de consulta para futuras pesquisas relacionadas à nossa cultura tão rica e exuberante.

BIBLIOGRAFIA

ADOLFO, Antônio. *Composição, uma Discussão Sobre o Processo Criativo Brasileiro* – Rio de Janeiro: Ed., Lumiar 1997.

ADOLFO, Antônio. *O Livro do Músico* – 4ª Ed. – Rio de Janeiro: Ed., Lumiar 1997.

ARRAES, Jonas. *Banda Sinfônica Municipal: Grandes Interpretações* – partituras. Belém: Editoração Eletrônica, 2004.

BARATA, Mário. *Arte no Século XIX: do Neoclassicismo e romantismo até o ecletismo*. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil - I. Apresentação* Walther Moreira Salles. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

BARBOSA, Joel. *Arranjo Linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco*. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música do instituto de Artes da Unicamp. Campinas – SP, 2004.

BASS, J. *Tratado de la Forma Musical*, B. Aires: Ricord, 1958.

BEACH, David. *Aspects of Schenkerian Theory*. Yale University Press. ed. 1983

BENEDICTIS, Savino. *Curso Teórico Prático de Instrumentação para Orquestra e Banda* – Copyright 1954 by ricordi brasileira – São Paulo – Brasil.

BORBA, Francisco da Silva. *Dicionário UNESP do português contemporâneo* – São Paulo: UNESP. 2004.

BRADFORD, J. “Big Band”. *The New Grove Dictionary of Music Online*. Disponível em <http://www.grovemusic.com> (Acessado em 20 de julho de 2010).

CAMPOLINA, Eduardo. *Ouvir Para Escrever ou Compreender Para Criar?*/Eduardo Campolina, Virgília Bernardes – Belo horizonte: Autêntica. 2001. 162p.

CANDÉ, Roland. *História Universal da Música (volumes I, II)*. 1ª edição. São Paulo. Martins Fontes. 1994.

CANTÃO, Jacob. *A Presença da Clarineta na Dança do Carimbó - Marapanim* – Pa. Dissertação de Mestrado. Salvo-Ba. 2002.

CASTRO, Urubatan. *Uma Breve Leitura do Regionalismo Musical na Obra de Altino Pimenta*. Monografia de conclusão de curso, UFPA, 1995.

COHEN, Marcos; **MARIANO**, B. *CD Cordão de Azulão*. IAP, 2006.

COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books, 1997.

COSTA, Tony Leão. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da "MPB" no Pará (anos 1960-1970)*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém / Tony Leão da Costa; orientadora, Edilza Joana Fontes. Belém, 2008.

COSTA, Tynnôko. *Ritmos Amazônicos: entrevista / Tynnôko Costa* – Belém: CEJUP, 2000.

DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Material of Modern Music*. 3a. ed. California: WCB McGraw-Hill, 1974. [1a. ed. 1957.]

DOBBINS, Bill. *Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach*. 1ª edição. Rottenburg. Advance Music, 1986.

DOURADO, Henrique Altran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

GRIFFITHS, P. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GROUT, Donald J. **PALISCA**, Claude V. *História da Música Ocidental*. 1ª edição. Lisboa. Gradiva. 1994.

GUERRA-PEIXE. *Melos e Harmonia Acústica: princípios de composição musical*. São Paulo – Rio de Janeiro: irmãos Vitale S/A, 1988.

GUEST, Ian. *Arranjo – Método Prático (volumes I, II, III)*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

JACQUES, Mário Jorge. *Glossário do Jazz*. 2ª edição. São Paulo – SP. 2009.

KERNFELD, Barry. "Arrangement". *The New Grove Dictionary of Jazz*, 1988.

KNELLER, G. F. *Arte e Ciência da Criatividade*. Tradução de José Reis. São Paulo: Ibrasa, 1990.

KOELLREUTER, H. J. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980.

LOUREIRO, João de J, P; **LOUREIRO**, Violeta Refkalefsky. *Inventário Cultural e Turístico do Médio Amazonas Paraense*. 2ª ed. Belém: Instituto de desenvolvimento Econômico-Social do Pará, 1987.

LOUREIRO, João de J, P. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MATOS, Adelermo. *Música na Mata*. Prefeitura de Belém. 2001.

MATOS, Charles. *Batuques amazônicos: ritmos do folclore amazônico adaptados à bateria*. IAP, Belém, 2004.

MORAES, Maria José; Mavilda Aliverti; Rosa Silva. *Tocando a Memória – Rabeca*. Belém – Pa. Instituto de Artes do Pará, 2006.

MORAES FILHO, L. P. *Réquiem da Encomendação das Almas: memória de uma recriação musical*. 2004.

OVÍDIO, Naso. *Metamorfoses*. Tradução Bocage. Ed. Hedra – São Paulo, 2006.

PENA, Joaquín, **ANGLÉS**, Higinio. *Diccionario de La Música Labor*. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1954.

PINTO, Benedita Celeste de Moraes. *Manifestações culturais da vila de Juaba: o mínimo que restou da roça*. (Trabalho de Conclusão de Curso). Cametá – PA: CULTINS / UFPA, 1995.

PIRES, F. *Elementos Teóricos de Contraponto e Cânon*. Lisboa: Fundação Lacouste Gulbenkian, 1968.

RIEMANN, H. *Composición Musical, Teoria de las Formas Musicales*. Buenos Aires: Editorial Labor, 1929.

RINK, John. “Rhapsody”. In Grove Music On line, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23313> (acessado em 16 de julho de 2009).

SALLES, Paulo de Tarso. *Abertura e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980* – São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SALLES, Vicente e Marena Isdebski Salles. “*Carimbó: trabalho e lazer do caboclo*”. Revista Brasileira do Folclore. Rio de Janeiro: Ano IX, nº 25, 1969.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia* / Lúcia Santaella. – 3. Ed. – São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHIFF, David. *The Music of Elliott Carter*. New York: Da Capo, 1983.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia* / Arnold Schoenberg; edição e prefácio Leonardo Stein; tradução de Eduardo Seincman - São Paulo: Via Lettera, 2004.

SEARLE, Humphrey. *El Contrapunto del Siglo XX*. Barcelona: Vergara Editorial, S.A., 1957.

SEBESKY, Don. *The Contemporary Arranger*. Oaks: Alfred Publishing Co. inc.; 1979.

ZAMPRONHA, E. S. *Notação, Representação e Composição: Um novo paradigma da escrita musical*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

ANEXOS

Anexo 1: Partitura do Retumbão

RETUMBÃO

Musical score for "RETUMBÃO" in 2/4 time, key of D major. The score consists of nine staves of music, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line.

11

20

28

36

45

54

63

71

Anexo 2: Letras dos gêneros vocais

DANÇA DO CARIMBÓ

Dona Maria que dança é essa

Que a gente dança só

Dona Maria que dança é essa 2x

É carimbó, é carimbó

Braço pra cima

Braço pra baixo

Agora eu já sei 2x

Como é que é

Só falta bater a mão

Batendo também o pé.

DANÇA DO SIRIÁ

I

Siriá, meu bem, Siriá

Estava dormindo,

Vieram me acordar!

Côro:

Siriá, meu bem, Siriá

Estava dormindo,

Vieram me acordar!

II

Se eu soubesse

Não vinha do mato,

Pra tirar sarará do buraco.

Côro:

Siriá, meu bem, Siriá,

Ta mãe é traíra,

Teu pai jacundá.

III

Pomba voou, mas não sentou,

Pretinho do mola

É rolador!

IV

Chuva choveu,

Goteira Pingou,
Na barra da saia,
Maroca molhou.

Côro:

Maroca molhou!
Maroca molhou!
Na barra da saia,
Maroca molhou.

SAMBA DE CACETE

Ai! Mulatinha, que veio da ribeira,
Quebrando maxixe, cõa mão nas cadeira! 2x

Aiê! Mulatinha!, Aiê! Meu amor 2x

Papagaio canta, ele canta!

Periquito chora, ele chora, saudade não,

Eu não tenho, eu não tenho,

É de quem vai embora!

Olê!, Olá!

Ai! Mulatinha, que veio da ribeira,
Quebrando maxixe, cõa mão nas cadeira! 2x

Aiê! Mulatinha!, Aiê! Meu amor 2x

Se saudade matasse!

Olê!, Olá!

Terra fria me comido!

Olê!, Olá!

Ai! Mulatinha, que veio da ribeira,
Quebrando maxixe, cõa mão nas cadeira!

Aiê! Mulatinha!, Aiê! Meu amor 4x

LUNDU DOS CABOCLOS

Hoje eu vi na ribanceira o compadre jacaré,
Pondo os homens na carreira, dando susto nas mulhé 2x

Pra balança eu dou um quilo,
Pra cachaça eu dou limão,
Pra donzela dou aquilo que todos pensando estão. 2x

Me casei com mulher velha
Pra não ter filhos nem nada,
Mas depois de nove meses pariu dez duma ninhada 2x

Anexo 3: Gravações

Faixa 1: Gravação ao vivo da primeira audição musical

Faixa 2: Gravação digital (com *samples*)