

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

URIÃ DE BARROS

RAÍZES, RUMOS E ENCRUZILHADAS: MOSTRA DE COMPOSIÇÕES

SÃO PAULO

2025

URIÃ DE BARROS

RAÍZES, RUMOS E ENCRUZILHADAS: MOSTRA DE COMPOSIÇÕES

Trabalho de Conclusão de Curso para
obtenção do grau de Bacharel em
Música: Habilitação em Composição, no
Instituto de Artes da UNESP -
Universidade Estadual Paulista sob
orientação do prof. Mauricio Funcia de
Bonis, co-orientado por Rafael Y
Castro.

SÃO PAULO

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

B277r Barros, Uriã de (nome social), 1999-
Raízes, rumos e encruzilhadas : mostra de composições / Uriã de
Barros. – São Paulo, 2025.
37 f. : il.

Nome civil do autor: Giovana Gabriela Barros.
Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis.
Coorientador: Prof. Dr. Rafael Y Castro.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Música. 2. Composição (Música). 3. Criação (Literária, artística, etc.).
4. Estudantes universitários - Narrativas pessoais. I. De Bonis, Maurício. II.
Castro, Rafael Y, 1977-. III. Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Artes, São Paulo. IV. Título.

CDD 781.3

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

URIÃ DE BARROS

RAÍZES, RUMOS E ENCRUZILHADAS: MOSTRA DE COMPOSIÇÕES

Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do grau de Bacharel em Música: Habilitação em Composição, no Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista sob orientação do prof. Mauricio Funcia de Bonis, co-orientado por Rafael Y Castro.

Defesa aprovada em: 24/10/2025

Banca examinadora:

Mauricio Funcia de Bonis - IA UNESP

Graziela Bortz - IA UNESP

Rafael Y Castro - IA UNESP

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho aos meus guias, ancestrais e orixás, que me permitiram desviar de tantas dificuldades, e abriram caminho para que eu pudesse ter uma vida melhor.

Aos mestres que me ensinam com tanta generosidade, e aos professores que me inspiraram e me permitiram acreditar que era possível.

Agradeço meu grande amigo e professor Renato Ihu pelo conhecimento compartilhado sobre batuques do sudeste, à Contramestra Moleza, ao Treinel Resistência, ao Contramestre Poeira e todos os amigos do grupo Irmãos Guerreiros de Capoeira Angola de Taboão da Serra, à Congada de São Benedito de Cotia, e todas as outras pessoas que me ajudaram e contribuíram para realização da mostra de obras: Gaya, Rebeka, Iúna, Paloma, Dêssa, Michael, Verônica, Rebeca, Júlia, Enoque, Dandá e Ártemis.

Agradeço meu professor e orientador Mauricio De Bonis pela paciência e sensibilidade e co-orientador Rafael Y Castro e ao professor Alberto Ikeda pelas partilhas valiosas.

RESUMO

RAÍZES, RUMOS E ENCRUZILHADAS é uma mostra de obras musicais. As composições, desenvolvidas ao longo do curso de Bacharelado em Composição, utilizam diferentes instrumentações e possibilidades criativas. A mostra ganha vida a partir de um relicário conceitual que contém elementos dos processos desenvolvidos ao longo do curso na UNESP, e de experiências e referências do meu universo pessoal, enquanto artista periférico, que teve uma formação erudita, mas que trabalha também como músico popular e se dedica a pesquisa de sonoridades afro brasileiras e afro-indígenas, enquanto desejo de vivenciar uma criatividade menos disposta em dualidades, em que a experiência social e a vivência prática não se separam da intelectualidade.

Palavras-chave: composição (música); poesia; oralitura; diáspora africana; Stella do Patrocínio

ABSTRACT

Raízes, Rumos e Encruzilhadas (ROOTS, PATHS, AND CROSSROADS) is a concert that presents musical work composed over the course of the Bachelor's Degree in Composition. The pieces explore diverse instrumentations and creative approaches. This exhibition is made of references that brings together elements from the compositional processes developed throughout the program at UNESP, as well as experiences and references drawn from my personal artistic trajectory as an artist with classical training who also works with popular music and Afro-Brazilian and Afro-Indigenous sonorities. The work aspires to live creative practice beyond the division between body and mind, practical and theoretical. Art where social experience and practical engagement are inseparable from intellectual inquiry.

Keywords: Composition (music); poetry; oralitura; diaspora; Stella do Patrocínio

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
1.1 ORALITURA: O CORPO E A PALAVRA.....	9
2 DAS COMPOSIÇÕES.....	11
2.1 SANKOFA ou A PEDRA DE ONTEM.....	11
2.2 FALATÓRIO.....	16
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	18
REFERÊNCIAS.....	19
APÊNDICE - PARTITURAS.....	21

1 INTRODUÇÃO

Enquanto artista, os rumos da criatividade podem ser infinitos, em busca de autenticidade criativa e das narrativas sobre as quais faz sentido falar, e de que forma fazê-lo. A construção de uma mostra de obras representa a possibilidade de desenvolvimento dessa pesquisa artística, e consolidação de processos criativos iniciados durante a graduação em composição. Para o presente trabalho, nos debruçamos sobre duas obras compostas ao longo do curso de bacharelado em composição, criadas em diálogo com autores e cosmologias negras.

Além disso, faremos algumas reflexões a respeito da tentativa de construção do conhecimento e da criatividade musical que possa ir além dos modos de produção de saber hegemônicos. Para isso, daremos destaque a materiais com referencial estético e teórico vinculado aos saberes da diáspora, assim como experiências práticas. Somam-se as experiências do meu cotidiano com a cultura popular, em rodas de jongo, com o cultivo da espiritualidade em giras e cerimônias de candomblé e umbanda, com a capoeira angola e outras formas de cultura popular que movimentam conhecimento através da *cultura de encruzilhada* (Martins, 1997, p 32). Sobre isso, Simas e Rufino (2018, pg 29) complementam:

Para enveredarmos pelas práticas de saber assentes nas macumbas precisamos, antes, descentrar a primazia do postulado ocidental como única presença possível. Nesse sentido, credibilizar outras epistemologias pressupõe também credibilizar outras ontologias. Consideramos que todo saber pressupõe determinadas experiências e as mesmas forjam-se de forma contextual, a partir de princípios e lógicas que lhes são próprias. Na máxima, “penso, logo existo”, cunhada por Descartes, vem a ser rasurada por outras trançadas nas esteiras das práticas de terreiros. São elas, o “vibro, logo existo”, “danço logo existo”, “toco, logo existo”[...].

Na referência mencionada acima, os autores se utilizam da palavra “macumba” para definir não somente a quaisquer ritos religiosos afro-brasileiros, mas sim para abarcar práticas decoloniais de existência, fazer artístico e pensamento. A palavra vem, muito provavelmente, do quicongo *kumba*, que designa feiticeiro e poeta, ou seja, aqui falamos daqueles que encantam corpos e palavras (Simas e Rufino). A respeito desse encantamento, é possível *dobrar a morte*, como veremos a seguir:

A partir das noções de ancestralidade e encantamento, praticamos uma dobra nas limitações da razão intransigente cultuada pela normatividade ocidental. É a partir também dessas duas noções que se envereda grande parte dos saberes assentes no complexo epistemológico das macumbas. Dobrar a morte, lida nesse caso como assombro, carrego e desencantamento fundamentado no colonialismo, se faz necessário para praticarmos outros caminhos. Esta dobra política e epistemológica é crucial para um reposicionamento ético e estético das populações e das suas produções, que historicamente foram vistas, a partir de rigores totalitários, como formas subalternas, não credíveis. (Rufino; Simas, 2018, p.11)

No presente projeto, o que é dançado, vivido, escutado, nas vivências de terreiro, cultura popular e cotidiano se costura à leitura de textos, artigos acadêmicos, livros, vídeos e aulas de música, a fim de construir conhecimento. Tal qual *Enugbarijó*, o senhor da boca coletiva, esse trabalho tem fome, e se propõe a comer, mas não para promover aniquilação, e sim para mastigar e cuspir de maneira transformada. Para melhor compreensão desse enunciado, as palavras de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino nos guiam:

A diáspora africana é, como *Yangí*, um fenômeno de despedaçamento e de invenção. Cada fragmento dos saberes, das memórias e dos espíritos negro-africanos que aqui baixam são pedaços de um corpo maior que mesmo recortado se coloca de pé e segue seu caminho, dinamizando a vida. *Yangí* são partes de Elegbara, filho de Orunmilá, aquele que comeu todas as coisas do universo e as restituiu de forma transformada. O que Elegbara engole de um jeito, devolve de outro. A forma que ele devolve o que engoliu é impossível de ser controlada ou até mesmo imaginada (Rufino; Simas, 2018, p.12)

Yangi, Elegbara e Enugbarijó são denominações de Exu, orixá das encruzilhadas e da comunicação na mitologia Yorubá. Sua forma e simbologia, recodificada nos fluxos transatlânticos, nos ajuda a compreender a diáspora africana, e abrir caminhos para o pensamento teórico que pretendemos adentrar.

O conceito de diáspora comentado por Simas e Rufino está intrinsecamente ligado ao conceito de *oralitura* (Martins, 2003), importante regente da organização artística e conceitual da mostra, o qual comentaremos mais em breve. A partir desse conceito, é possível pensar a memória como uma história a ser contada e pesquisada pelo corpo, pelo gesto e pela voz, tensionando os limites entre o que é prático e teórico, entre o erudito e o popular, para uma construção de conhecimento que possa contemplar também a tecnologia da oralidade e da corporalidade.

No mais, eu não pretendo esmiuçar profundamente os detalhes técnicos de cada uma das musicalidades mencionadas acima, como da capoeira angola ou do jongo, pois cada uma das

tradições partilha de uma complexidade própria, que eu não tenho capacidade, e nem mesmo interesse, em roteirizar ou traduzir de forma sintética. De uma forma geral, serão feitos comentários sobre as composições, seus propósitos e intenções, suas referências e seu fluir criativo. O corpo, desse modo, é o veículo do aprendizado, que se dá através da leitura, da dança, da escuta de gravações, do próprio cantar. A criação é o estudo e o fluir do que o corpo tem a dizer, em pesquisa da sua própria ancestralidade e das tecnologias de sobrevivência ao mundo, ainda colonial, em que vivemos. Caminhemos juntos pelos rumos encruzilhados dessas raízes.

1.1 ORALITURA: O CORPO E A PALAVRA

Ao longo da escrita, revisão e organização das composições a serem apresentadas na mostra, dois eixos se fizeram evidentes: o corpo e a palavra. A primeira, diz respeito a palavra poética, cantada, mas também a palavra falada. Na realidade, a palavra é como um vetor, carrega memória e inscreve significado. O corpo inscreve acontecimentos no tempo. Para melhor compreensão da ligação entre os dois, acompanhemos o comentário de Leda Maria Martins:

“Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão, o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grava-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural.” (Martins, 2003, p.78).

Em seu texto, ela comenta sobre performance e a *oralitura*, termo cunhado pela mesma, para falar sobre a linguagem e a palavra inscritas através do corpo: gestos grafados pela voz e pelo corpo. A respeito da corporalidade presente nos rituais do Congado, menciona:

O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida. Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanaria, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros [...] (Martins, 2003, p.77)

Ao refletir sobre esse traço residual, inscrito na grafia do corpo e da vocalidade (Martins, 2003), ao qual dar-se-á o saber do nome de *oralitura*, Leda nos provoca a pensar sobre um modo não hegemônico de compreender a performance, envolvendo a memória trazida pelo corpo negro e uma perspectiva que questiona a dicotomia entre o que se considera prático ou teórico. Os Reinados Negros, assim como diversas outras práticas de cultura popular afrobrasileira e indígena que se desenvolvem a partir da circularidade, como o jongo, o samba e a capoeira, oferecem referencial para se pensar práticas pedagógicas e artísticas contracoloniais. Suas colocações, de algum modo, me provocam a imaginar as práticas possíveis de performance e criação de música contemporânea que possam abarcar também a subjetividade da corporalidade e da história negra brasileira.

2 DAS COMPOSIÇÕES

2.1 SANKOFA ou A PEDRA DE ONTEM

“Exu matou um pássaro ontem, com a pedra que atirou hoje”

Provérbio Iorubá

Peça escrita para violino com algumas sugestões de acompanhamento de berimbau, majoritariamente serial, que teve início a partir do exercício de compor com uma série utilizada pelo compositor Luigi Dallapiccola em suas composições do *Quaderno Musicale di Annalibera*. A série escolhida conta com as notas: si, dó, mi, sol, lá, mi bemol, ré, sol bemol, lá bemol, ré bemol, si bemol e fá, retiradas do excerto abaixo:

Figura 1 - Fragmento do *Quaderno musicale di Annalibera* per pianoforte

N. 3 - CONTRAPUNCTUS PRIMUS 7

Mosso; scorrevole (♩ = 72)

(sempre dolce) molto p

mp

(l'impiego del Pedale sia molto discreto)

The image shows a musical score for a piano piece titled 'N. 3 - CONTRAPUNCTUS PRIMUS'. The tempo is 'Mosso; scorrevole' with a quarter note equal to 72 beats (♩ = 72). The score is written for piano and violin. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The score includes various dynamics such as *molto p*, *mp*, *pp*, and *p*. There are also performance instructions like *(sempre dolce)* and *(l'impiego del Pedale sia molto discreto)*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are slurs indicating phrasing. The key signature has one sharp (F#).

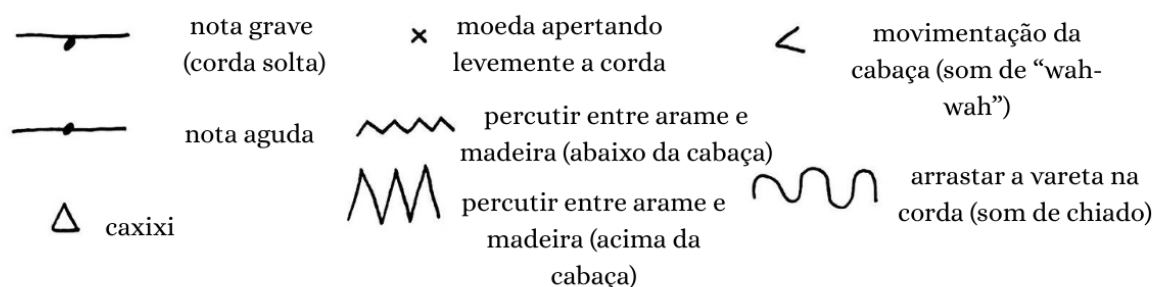
Fonte: Dallapiccola, 1953.

O ouvinte é convidado a entrar em uma espiral de ideias que se cruzam e são retomadas de forma modificada. Um dos pontos de interesse em compor a partir de uma série dodecafônica se apresentou em brincar com a música inscrita no tempo, e de que forma os temas se agrupam na memória, utilizando elementos de contraste e semelhança para criar um discurso musical.

Sankofa é um *adrinka*, e diz respeito a talvez um dos mais conhecidos ideogramas africanos. Faz parte de um grande conjunto de símbolos desenvolvido pelos povos Akan, que representam não somente desenhos estética e idiomáticamente tradicionais, mas também incorporam e transmitem aspectos da história, filosofia e valores socioculturais desses povos de Gana (Gá e Nascimento, 2009). Sua forma é representada pelo pássaro com a cabeça virada para trás e simboliza a capacidade de olhar para o passado, para poder seguir com o futuro. A capoeira, como muitas manifestações da diáspora, se desenvolve na circularidade e a sua pedagogia dialoga diretamente com a natureza desse adinkra¹: a saudação dos mestres, a ginga, a volta do mundo.

No primeiro movimento, o berimbau realiza um acompanhamento voltado para efeitos sonoros e frases rítmicas em resposta ou justaposição com o violino. A grafia utilizada para o berimbau contou com alguns elementos gráficos para designar o som de friccionar a vara contra o arame - similar ao movimento de um arco de violino, e formas de percutir com a vara entre o arame e a madeira.

Figura 2 - Indicações da escrita para berimbau da peça *sankofa* ou *A Pedra De Ontem*



Fonte: elaborado pelo autor, 2025

¹ Ver mais em: *Adinkra: sabedoria em símbolos africanos* de Elisa Larkin Nascimento e Luiz Carlos Gá. Rio de Janeiro: Pallas, IPEAFRO, 2009.

No último compasso do primeiro movimento, o berimbau realiza uma chamada - ato de tocar repetidas vezes a mesma nota, e abaixar o berimbau, sinalizando que a roda está firmada e o jogo pode iniciar. Ambos os instrumentistas fazem uma saudação, inicia-se o toque.

No segundo movimento, é indicado para o berimbau a realização de toques tradicionais da capoeira. O movimento deve iniciar-se obrigatoriamente com o Toque de Angola, que possui andamento mais lento e remete a um jogo mais vagaroso e jogado próximo ao chão, característico da capoeira Angola. Durante os primeiros 29 compassos desse movimento, a rítmica presente no berimbau dita o andamento, mas o violino, embora possua indicações de notas, respirações, timbre e sugestões de arcadas, conta com aspecto rítmico improvisatório. A intenção é que a melodia possa fluir junto com a rítmica do berimbau, criando diálogo.

Na sequência, há sugestão do Toque de Cavalaria, muito utilizado por Mestre Bimba, grande mestre capoeirista baiano que consolidou a Capoeira Regional. Esse toque possui andamento mais rápido e costuma ser executado como um toque de alerta. No universo da capoeira, a música e a corporalidade estão diretamente ligadas, de modo que em cada toque de berimbau acontece um tipo de jogo com características e personalidades próprias (Nestor, 2000).

O sistema de notação utilizado para transcrever os toques e escrever a partitura de berimbau contou com notação em uma linha única e as seguintes designações e referências, a partir dos toques do Mestre Bimba e do Mestre Canjiquinha (Shaffer, 1977):

Figura 3 - Indicações para execução no berimbau

- nota mais grave — corda solta



- caxixi tocado sozinho



- corda batida com a vareta enquanto a moeda está folgada contra a corda



- moeda apertada contra a corda, produzindo a nota mais aguda, mas sem bater com a vareta



- símbolo para a movimentação da cabaça de uma posição contra a barriga a uma posição um pouco distante dela, produzindo o efeito de "wah-wah"



Fonte: Shaffer, 1977

Transcrição Toque de Angola - Mestre Canjiquinha

Angola

Mestre Canjiquinha:

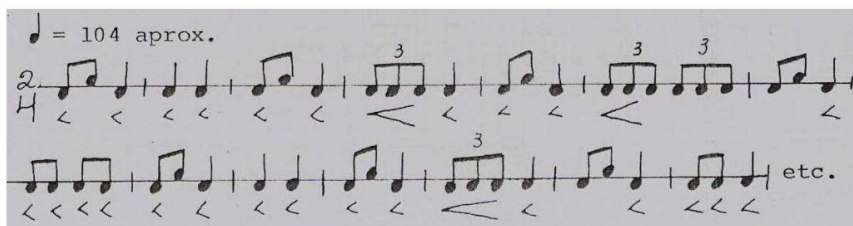


Fonte: Shaffer, 1977

Transcrição Toque de Cavalaria - Mestre Bimba

Cavalaria

Mestre Bimba:



Fonte: Shaffer, 1977

Essas transcrições contam com a interpretação pessoal de cada mestre, isto é, apresentam não somente o toque na sua forma elementar, mas também variações rítmicas que expõem o caráter improvisativo que está presente no toque de berimbau. Naturalmente, em uma roda, costuma haver mais de um berimbau e uma bateria composta por pandeiro, atabaque, entre outros instrumentos. Desse modo, essas transcrições, acopladas à partitura, servem como uma referência da linguagem musical, mas não devem ser executadas rigorosamente idênticas ao escrito. Na realidade, o artista deve se apropriar delas, juntamente com gravações também adicionadas como referência ao final da partitura, a fim de compreender a levada com mais profundidade.

Embora já houvesse uma intenção de quais toques e desenhos melódicos seriam utilizados durante a música, a contribuição e as escolhas dos musicistas no que diz respeito a andamento e timbre é essencial para consolidar e dar forma às ideias musicais no tempo.

2.2 FALATÓRIO

Stella do Patrocínio, a mulher cujas palavras são o disparador central deste trabalho, e figura que fez uma contribuição inegável para a literatura brasileira, viveu 30 anos de sua vida em ambiente manicomial e a sua história, assim como a de Bispo do Rosário e de tantas outras identidades negras de artistas encarcerados e negligenciados pelo estado brasileiro, expõe uma chaga colonial brasileira que perdura até os dias atuais, e nos provoca reflexão a respeito da arte, loucura e o direito de falar.

Sua história tem muitas lacunas documentais, fruto da exclusão social e violência às quais foi exposta, mas sabe-se que ela foi internada compulsoriamente aos 21 anos e mais tarde transferida para Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, onde permaneceu até sua morte, aos 51 anos. A partir de um movimento de humanização das práticas em contextos psiquiátricos na década de 80, foram realizadas oficinas artísticas na CJM que geraram os registros das conversas de Stella - denominadas por ela mesma de *falatórios*.

A peça é uma composição para quinteto de vozes, a ser realizada por soprano, mezzo soprano, contralto, tenorista e baritonista. Os textos contam com fragmentos retirados do livro *Reino dos Bichos e dos Animais é o Meu Nome* (2001), onde foram transcritos os *falatórios* de Stella, suas palavras transmitidas através da oralidade e da fluidez do pensamento, e alguns momentos de texto improvisado.

A peça se inicia com uma entrada cênica, a partir de um programa performativo, e cada artista contava com uma palavra-disparador e uma indicação de execução. A palavra serve para impulsionar um pensamento, uma ideia, que geraria a história e assunto do seu falatório improvisativo. A indicação, como realizar esse falatório, por exemplo: cantarolando, caminhando, etc. Algumas indicações eram mais específicas, e outras contavam com mais espaço de abertura para improvisação e experimentação do intérprete. A designação de cada disparador já estava pronta quando os intérpretes foram escolhidos para iniciar os ensaios, de forma que não houve uma relação pensada entre qual seria a palavra de cada intérprete.

Ao fim desse momento improvisativo, se inicia o primeiro movimento “vozes enclausuradas”. Essa seção da música conta com momentos de *bocca chiusa*, criando intervalos de segunda menor, e momentos de texto falado, não mais improvisativo, e sim

poesias do livro de Stella. Cada intérprete teve um tempo para folhear o livro e escolher a poesia com a qual mais se identificava. Além disso, esse momento também conta com outras explorações de timbre vocal, como falar com a boca semiaberta e realizar movimentos melódicos livres a partir de vogais ou *bocca chiusa*. De uma forma geral, esse movimento trabalha as possibilidades de fala e emissão de sons vocais com a boca aberta e fechada.

Para construção do programa performativo de entrada, realizamos aquecimentos vocais e corporais, para elaboração dessa poética do corpo e da palavra, e da prática de improvisação de texto. Nesse momento, o texto falado é construído a partir das memórias e frases que o intérprete seleciona. Para o movimento *vozes enclausuradas*, que ocorre na sequência da entrada, cada intérprete escolheu um trecho do livro *O reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, e os momentos de falatório são improvisatórios no âmbito do ritmo, entonação e intenção.

De uma forma geral, os ensaios desses dois momentos da peça demandaram um trabalho de corpo e voz que permitisse que os musicistas se apoderassem das palavras e da habilidade de dar texto com projeção vocal, clareza e interpretação. Mais do que isso, foi importante fazer uma pequena formação a partir de vídeos, podcasts e conversas para que os artistas conhecessem a história de Stella, se atravessassem por ela, e pudessem construir sua performance a partir de sua própria subjetividade e escolha. Esse aspecto se tornou relevante para que o caráter desses dois momentos da peça não se reduzisse a uma execução *non sense*, mas sim pudesse acessar uma construção poética. O mesmo se aplica à escolha de como executar o texto e os improvisos.

O segundo movimento, intitulado *a mulher que falava coisas*, conta com uma escrita mais melódica e utiliza como texto poesias escolhidas pelo compositor, intercalando entre notas cantadas e palavras faladas com ritmo. Nesse momento, foram utilizadas duas técnicas para trazer uma diversidade de timbre à peça, uma em que o intérprete fecha a boca antes de terminar de emitir o som, com o fonema “a”, e outra em que a *bocca chiusa* “se abre” com o fonema “ba”.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto compositor, é indispensável reconhecer que o trabalho de criatividade musical, para aqueles que têm interesse na realização de uma arte que esteja em movimento e diálogo com o mundo, não se encerra na escrita da partitura. Na realidade, a ideia, e ousar dizer que até mesmo a escrita, em seu estado inicial, são uma etapa elementar do trabalho. É a partir do encontro e da prática que de fato podemos compreender e dar vida à obra. A realização dos trabalhos aqui apresentados contribuiu indiscutivelmente para a minha formação enquanto artista, não somente no que se refere à escrita da partitura e compreensão da idiomática dos instrumentos, mas também no sentido conceitual e artístico que envolve organizar a apresentação dos trabalhos.

Nesse projeto optei por comentar obras que fossem possíveis de serem ensaiadas e apresentadas na data prevista, por um viés conceitual, e não com realizações de análise harmônica e estritamente aplicada à relação entre as notas. Foi de maior interesse falar sobre a relação entre a obra e os artistas, dos disparadores criativos e sensações que surgiram durante os ensaios. Acredito que as reflexões aqui propostas não pretendem alcançar um único resultado, mas sim abrir caminhos para novas possibilidades e pesquisa de saberes e narrativas que ainda tem pouco espaço dentro da música contemporânea, apesar do seu grande potencial de contribuição.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Rafael Y. **O ritmo como fenômeno multidimensional nas baterias de escola de samba e no candomblé: pontos de convergência a partir da diáspora africana**. 2021. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2021.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição. Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. *E-book*. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso em: 6 out. 2025.

DO PATROCÍNIO, Stela. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

DALLAPICOLA, Luigi. **Quaderno musicale di Annalibera per pianoforte**. 1. ed. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1953.

ENTREVISTA COM STELLA DO PATROCÍNIO. Intérpretes Georgette Fadel e Lincoln Antonio. São Paulo: Tratore, 2007. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2PP3qJ83sUVkswvKNGdwRq>. Acesso em: 13 out. 2025.

CAPOEIRA ANGOLA. Grupo Nzinga de Capoeira Angola. São Paulo: Pôr Do Som Edições, 2003. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4BtGSQwvM9K67Gx9VanBFy?si=IeWWmFiHTaqvVGk5-Gzrzg&nd=1&dlsi=e6aaafcb6cfd4343>. Acesso em: 27 nov. 2025.

APARECIDA, REINADOS NEGROS. Guarda De Congo Feminina, Irmandade Os Carolinos, Moçambique Do Divino. Belo Horizonte: Tratore, 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0V0ZwEK8Amw5CpnVV1HMaf>. Acesso em: 27 nov. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MARTINS, L. Performances Da Oralitura: Corpo, Lugar Da Memória. **Letras**, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 6 out. 2025.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. **Stella Do Patrocínio**. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário, 2023. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/stella-do-patrocínio-memórias>. Acesso em: 6 out. 2025.

NASCIMENTO e GÁ, Elisa Larkin e Luiz Carlos. **Adinkra: sabedoria em símbolos africanos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Cogobó, 2022.

NESTOR, Capoeira. **Capoeira: os fundamentos da malícia**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, [2000?].

SCHÖNBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

SHAFFER, Kay. **O berimbau-de-barriga e seus toques**. [S.l.]: Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional do Folclore, 1977. (Volume 2 de Monografias folclóricas). Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/O_berimbau_de_barriga_e_seus_toques.html?id=iHNAAAAAMAAJ&redir_esc=y. Acesso em: 03 dez. 2025.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **EXU: Um deus afro-atlântico no Brasil**. 1. ed. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2022.

APÊNDICE A - Sankofa ou A Pedra de Ontem

sankofa

I

Uriã de Barros (1999)

nota grave (corda solta) $\times$ moeda apertando levemente a corda $<$ movimentação da cabaça (som de "wah-wah")
 nota aguda (pressionada com moeda) percutir entre arame e madeira (abaixo da cabaça)
 caxixi percutir entre arame e madeira (acima da cabaça) arrastar a vareta na corda (som de chiado)

Violino

Berimbau

pp *arcada* *cresc. --- f*

8

Vln.

Brb

até desaparecer *mf* *fora da corda, até perder-se o som*

12

Vln.

Brb

pp *ff* *até desaparecer*

18

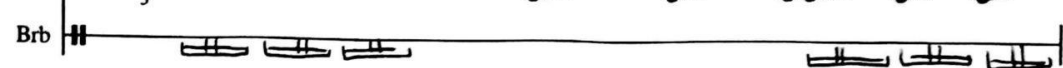
Vln.

Brb

a tempo *mf*

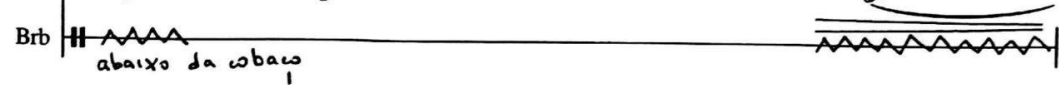
22

Vln. 

Brb 

25

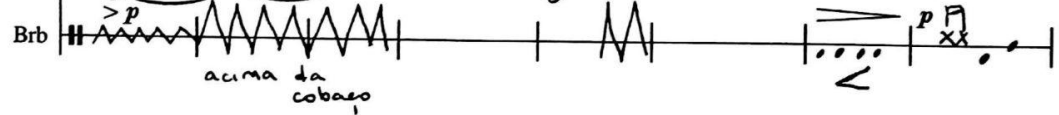
Vln. 

Brb 

abaixo da cobrao

27

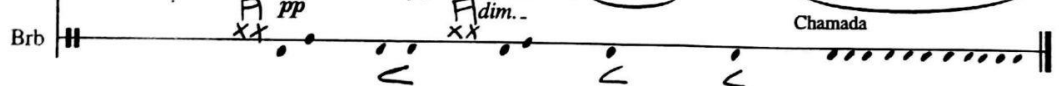
Vln. 

Brb 

acima da cobrao

35

Vln. 

Brb 

até que desapareça

Chamada

sankofa

II

Uriã de Barros (1999)

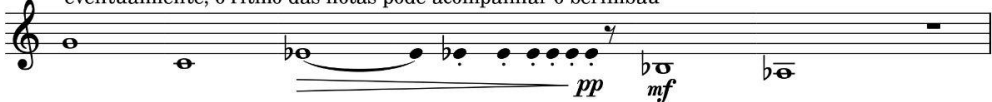
Toque de Angola

Berimbau 

$\text{♩} = 80$
efeito, por tempo indeterminado

Vln. 
p

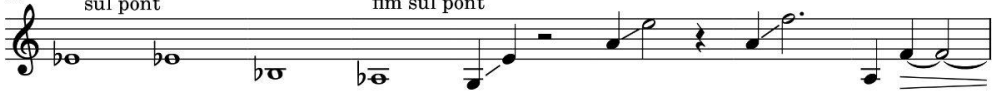
8 eventualmente, o ritmo das notas pode acompanhar o berimbau

Vln. 
pp *mf*

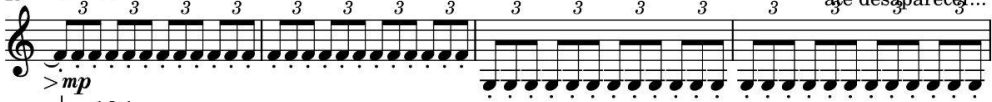
15 denso, lento leve

Vln. 
f *mf*

21 sul pont fim sul pont

Vln. 

29 efeito, por tempo indeterminado até desaparecer...

Vln. 
>mp

$\text{♩} = 104$
Toque de Cavalaria

Brb 
3

34 
como rebote com cordas soltas

37 Fine

Vln. 

40

Vln. 

2



APÊNDICE B - falatório

FALATÓRIO - PROGRAMA PERFORMATIVO

A partir das palavras-disparadores, e das designações de execução, os músicos devem improvisar um falatório. É essencial que se realize ensaios dessa improvisação, a fim de garantir que cada músico tenha uma interpretação consciente, ainda que improvisativa, de sua fala, além de garantir qualidade na projeção vocal e dicção.

Musicista 1 – INFÂNCIA

Enquanto caminha pela sala, realizando breves contatos visuais com o público.

Musicista 2 – COMIDA

Com variações abruptas de volume da voz.

Musicista 3 – CASA

Como se contasse ao público um segredo.

ex: sussurrando, se aproximando das pessoas

Musicista 4 – CORPO

Como se o público não estivesse na sala.

Musicista 5 - SONO

cantarolando

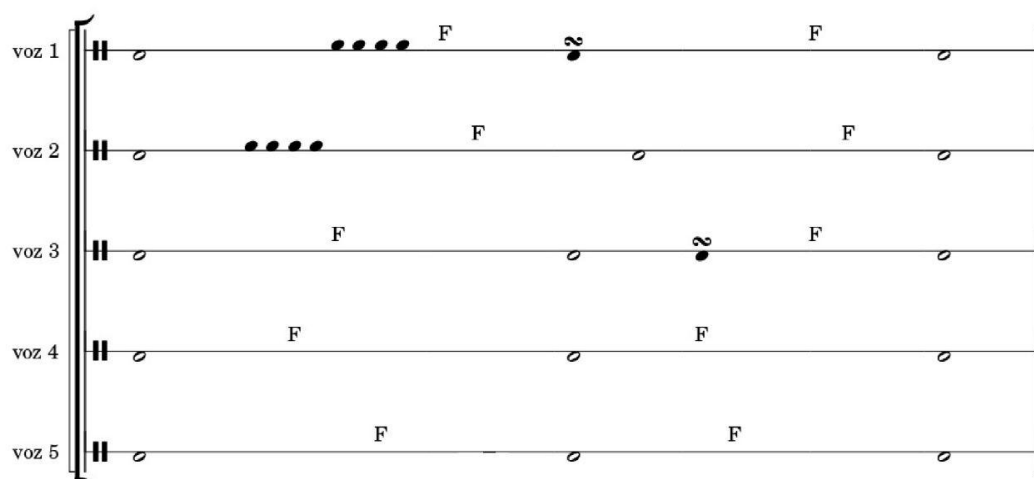
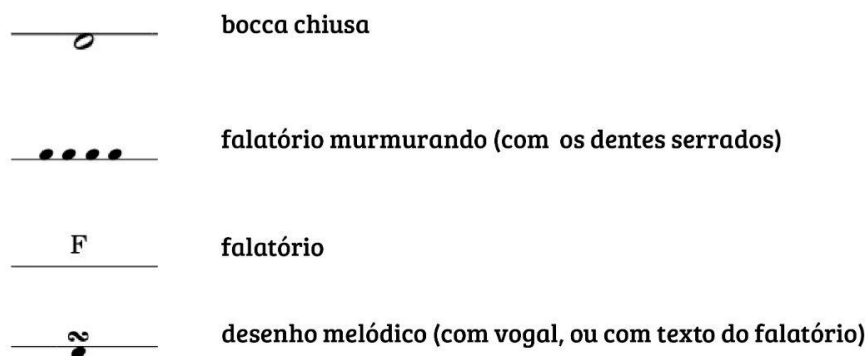
Os artistas devem iniciar sua entrada em momentos próximos, mas não precisam finalizá-lo ao mesmo tempo. Durante todo o processo, é essencial que haja conexão entre os artistas - escuta ativa, atenção no olhar, e o tempo de encerramento pertence ao grupo. Todo movimento é coletivo.

Quando todos finalizarem sua fala, e estiverem devidamente posicionados na formação do concerto, a regência pode dar entrada para o primeiro acorde. O primeiro intervalo cantado deve soar como uma segunda menor.

falatório

vozes enclausuradas

Uriã de Barros (1999)



A bocca chiusa deve soar sempre como intervalo de segunda menor.

Os textos para serem utilizados em “falatório”, e “falatório murmurando” e “desenho melódico” devem ser palavras da Stela do Patrocínio¹.

O andamento e duração deste movimento podem variar, e a regência pode sugerir pausas e solos aos intérpretes, desde que respeitada a ordem e as combinações sugeridas pelas linhas musicais, a lerem-se da esquerda para direita.

.....

Ver em: O Reino Dos Bichos e Dos Animais É O Meu Nome (Livro) ou <https://museubispodorosario.com/stella-do-patrocinio-memorias/>

falatório

a mulher que falava coisas

Uriã de Barros (1999)

Tempo: ♩ = 80

Time Signature: 6/4

Voices: Soprano, Mezzo-soprano, Contralto, Tenorista 1, Barítono

Lyrics:

Measures 1-4:

- Soprano:** *f > p* É di-to *mf* pe - lo chão vo não po de
- Mezzo-soprano:** *f > p* É di-to *mf* pe - lo chão vo - cê
- Contralto:** *f > p* É di-to *mf* pe - lo chão vo - cê pe - lo chão
- Tenorista 1:** *f > p* É di-to *mf* pe - lo chão vo - cê
- Barítono:** *f > p* É di-to *mf* pe - lo chão vo - cê

Measures 5-8:

- Sop.:** pe - lo chão
- MzS.:** pe - lo chão
- C.:** chão pe - lo chão
- Ten. 1:** pe - lo chão pe - lo chão
- Bar.:** pe - lo chão pe - lo chão

2

7

Sop. *f* *p* *f* *p* *f* *p*
vo - cê - não - po - de - vo - cê - não - po - de É di - to

MzS. *f* *p* *f* *p* *f* *p*
vo - cê - não - po - de - vo - cê - não - po - de É di - to

C. *f* *p* *f* *p* *f* *p*
vo - cê - não - po - de - vo - cê - não - po - de É di - to

Ten. 1 *f* *p* *f* *p* *f* *p*
vo - cê - não - po - de - vo - cê - não - po - de É di - to

Bar. *f* *p* *f* *p* *f* *p*
vo - cê - não - po - de - vo - cê - não - po - de É di - to

10

Sop. b.c. ba ba ba ba

MzS. b.c. ba ba ba ba

C. b.c. ba ba ba ba

Ten. 1 *f* *p* *f* *p* *f* *p*
las pa - re - des vo - cê tam - bém não vai po - der fi car e na ca ma vo cê tam - bém não vai po - der não

Bar. b.c. ba ba ba ba

3

12 accel. -----
b.c.

Sop. *fi car não vai fi car*

MzS. *fi car não vai fi car*

C. *fi car não vai fi car*

Ten. 1 *vai po der fi car não vai fi car*

Bar. *fi car não vai fi car*

13 tempo primo

Sop.

MzS. *pe-las pa-re-des vo-cê tam-bém não vai po-der fi car e na ca ma vo cê tam-bém não vai po-der não*

C. *ba ba ba ba*

Ten. 1 *ba ba ba ba*

Bar. *ba ba ba ba*

4

15 **accel.** - - - - - **tempo primo**

Sop.

MzS.
vai poder fi carnãovai fi car por-que lu-gar-de ca be çaéna ca be ça

C.
b.c. fi carnãovai fi car

Ten. 1
b.c. fi carnãovai fi car

Bar.
b.c. fi carnãovai fi car

por-que lu-gar-de ca be çaéna ca be ça

17

Sop.
lu - gar de - cor - poé no cor - - - po

MzS.
lu - gar de - cor - poé no cor - - - po

C.
lu - gar de - cor - poé no cor - - - po

Ten. 1
por-que lu - gar - de ca be çaé na ca be ça

Bar.
por-que lu - gar - de ca be çaé na ca be ça

5

19

Sop. *3* *3*
por - que lu - gar - de ca be çaé na ca be ça

MzS. *3* *3*
por - que lu - gar - de ca be çaé na ca be ça

C. *3* *3*
por - que lu - gar - de ca be çaé na ca be ça

Ten. 1 *3* *3*
por - que lu - gar - de ca be çaé na ca be ça

Bar. *3* *3*
por - que lu - gar - de ca be çaé na ca be ça

20

Sop. *3* *3* *3*
lu - gar de - cor - poé no cor po

MzS. *3* *3* *3*
lu - gar de - cor - poé no cor po

C.

Ten. 1 *furioso*
não sou eu quem gos to de nas -

Bar. *mp*
ã ã

6

21

Sop.

MzS.

C.

Ten. 1

Bar.

cer e les que me bo tam pra nas cer

ã ã b.c.

22

Sop. e les que me

MzS. gos to de nas - cer e les que me bo tam pra nas

C. não sou eu quem gos to de nas - cer e les que me

Ten. 1 *mp* ã ã

Bar.

7

23

Sop. *bo tam pra nas cer to do dia*

MzS.

C. *cer*

Ten. 1 *bo tam pra nas cer to do dia e les me*

Bar. *ã ã b.c.*

24

Sop. *mp* *ba* *ba* *ba*

MzS.

C.

Ten. 1 *bo tam pra nas cer*

Bar. *furioso*

25

Sop. *b.c.* *mp* *ba* *ba* *ba*

MzS. *mp*

C. *mp* *b.c.* *ã* *ã*

Ten. 1 *b.c.* *mp* *ba* *ba*

Bar.

e les que me bo tampra nas cer

8

27

Sop. ba ba ba mui ta se de

MzS. *mp* ã ã

C. ã ã b.c. ã ã ã ã b.c.

Ten. 1 b.c. ba mui ta se de

Bar. b.c. ba ba

30

Sop. mui to so no mui ta pre gui ça

MzS. ã ã mu ita pregui ça ã ã

C. ã ã mu ita pregui ça ã ã

Ten. 1 mui to so no mui ta pre gui ça

Bar. b.c. b.c. ba

33

Sop.

co-moma-lan - dra co-momar - gi - nal co-moma-lan - dra nama-lan-dra-gem

MzS.

co-moma-lan - dra co - - mo-ma-lan dra nama-lan-dra gem

C.

co - - mo-ma-lan dra nama-lan-dra gem

Ten. 1

co-moma-lan - dra nama-lan-dra gem

Bar.

co - - mo-ma-lan dra nama-lan-dra gem