ASPECTOS INTERCULTURAIS DA TRANSCRIÇÃO MUSICAL: ANÁLISE DE UM CANTO INDÍGENA

Maria Ignez Cruz Mello

Resumo - Este artigo apresenta algumas idéias a respeito do processo de transcrição musical partindo da etnografia do ritual feminino de *iamurikuma*, realizado pelas mulheres do grupo indígena Wauja, que vivem na região dos formadores do rio Xingu, no Mato Grosso. Esta etnografia faz parte de minha recém defendida tese de doutorado em Antropologia Social, cujo foco está centrado na análise de um extenso repertório de cantos femininos. Ao enfatizar o método de transcrição musical como um processo eminentemente cultural, chamo a atenção para questões ligadas à percepção musical e à importância do discurso nativo na fundamentação da análise.
Palavras-chave: Música indígena. Transcrição musical. Análise musical.

Abstract - *This article presents some ideas regarding the process of musical transcription, departing from the etnography of the feminine ritual of* iamurikuma*, which is carried by the women of the Indigenous group called Wauja, who live in the region of the Xingu river, in the State of Mato Grosso. This etnography is part of my doctoral dissertation in Social Anthropology, whose focus is the analysis of an extensive repertoire of feminine songs. Through the emphasis on the method of musical transcription as an eminently cultural process, I draw the attention on questions related to musical perception and to the importance the native discourse in the analysis.*

Keywords: Indigenous Music. Musical transcription. Musical analysis.

Os Wauja e a música ritual

Os Wauja são um povo indígena, que vive na Terra Indígena do Xingu no estado do Mato Grosso. Nesta região, vivem outros nove povos indígenas, todos pertencentes a famílias lingüísticas diferentes[1] . Entre estes grupos se observa um sistema sócio-cultural compartilhado, com uma rede intertribal de casamentos, comércio e cerimônias, sistema que antecede ao contato com os brancos[2] . Apesar da diversidade lingüística e do intenso contato entre eles, estes grupos fazem questão de não falar a língua de seus visinhos, e quando se

encontram, seguem falando somente a língua de seu grupo de origem, mesmo que estejam entendendo o que o outro diz. Este fato sinaliza na direção do ritual como forma privilegiada de comunicação dentro do sistema xinguano[3] . O ritual, no Alto Xingu, é a forma ideal de comunicação entre as diferentes alteridades reconhecidas pelos povos que vivem ali. É no ritual que os diferentes grupos se encontram, que questões faccionais são expressas, e é exclusivamente através dos rituais que homens e mulheres se permitem fazer provocações mútuas, e que humanos e espíritos trocam ameaças e favores. A música, neste contexto, exerce papel fundamental[4] , pois é ela que institui o ritual ao lidar com proporções, repetições e variações[5] . Ela instaura o conflito, ao mesmo tempo em que o mantém sob controle. Como bem esclarece Menezes Bastos (1990), a música no Alto Xingu representa o *pivot* entre o mito e a dança, ela é a forma de se ir da cognição à motricidade passando pelo sentimento.

O *iamurikuma*

O ritual de *iamurikuma,* do qual extraio o exemplo musical que será analisado mais adiante, é uma atualização do mito cuja temática é a transformação das mulheres em seres poderosos e perigosos chamados *iamurikuma*. As mulheres, no mito, se transformam nestes seres após serem enganadas pelos homens, que, ao irem para uma pescaria coletiva acabam não voltando para casa no dia combinado e passam a fabricar máscaras para se transformarem em *apapaatai*[6] na intenção de matar as mulheres. Estas, em represália, comem determinadas frutas que as deixam “loucas” e passam a cantar e dançar no centro da aldeia - como normalmente só os homens fazem -, se pintam e se adornam como os homens, abandonam

os filhos homens dentro de pilões de madeira, e partem dali levando somente suas filhas, através de um buraco na terra. Quando os homens são alertados sobre esta transformação, voltam correndo para a aldeia a fim de dissuadi-las, porém elas estão decididas a não ficar mais na aldeia e vão embora cantando.

O ritual de *iamurikuma* é, portanto, uma atualização deste mito. É realizado quase que anualmente, mas não possui uma data certa, como é o caso de outras festas. É um ritual intertribal - envolvendo convidados de outras aldeias da região- em que tomam parte somente as mulheres da região, sendo que o chefe da aldeia anfitriã muitas vezes toma parte conduzindo os cantos. No entanto, acompanhei um ritual de *iamurikuma,* em sua versão intratribal, quando somente as mulheres Wauja participaram, e que teve a duração de dois meses e meio. Neste período acompanhei muitos finais de tarde em que um grupo de mulheres se reunia no centro da aldeia para cantar e dançar. Algumas madrugadas também foram preenchidas pelos cantos femininos que se estendiam até o amanhecer. Por vezes os homens saíram para pescarias coletivas em função da festa e, em outras ocasiões, ocorreram agressões e provocações entre homens e mulheres, sempre de forma comedida e dentro dos limites impostos pela ética local[7] . A temática dos cantos femininos girou em torno das relações afetivas, do ciúme, inveja, namoro, sexo, além de muitos cantos fazerem referências diretas ao mito de origem da festa. Também foi comum ver as mulheres usarem deste espaço ritual para reclamarem de atitudes dos homens através de canções especialmente compostas por elas.

Em minha tese de doutorado (Mello, 2005) aprofundo o

conhecimento sobre o repertório feminino, a partir da análise de um extenso conjunto de canções deste ritual, partindo do princípio de que é necessário investigar o material a ser transcrito como produto cultural, e que este tem especificidades que estão para além do texto musical em si.

Percepção e transcrição musical

Neste artigo pretendo apresentar alguns dos resultados a que cheguei nesta pesquisa de campo, enfatizando o método de transcrição musical como um processo eminentemente cultural. Chamo a atenção para o fato de que a percepção musical do pesquisador, moldada dentro dos parâmetros da música ocidental, é um elemento central no processo de transcrição e análise, e desta forma, o pesquisador tem que lidar analiticamente com uma música absolutamente estranha a seu sistema matriz. Tais constatações são fundamentais para se atingir um resultado satisfatório na transcrição musical. Segundo Anthony Seeger, "as transcrições nunca devem ser um fim em si mesmas, mas sim uma ferramenta para levantar questões" (1987:102). Criar partituras para um contexto musical em que os sons não são pensados em termos de grafia, nos leva a uma desconstrução da partitura em sua base epistemológica e cultural. Nesta direção, a reflexão nos conduz a uma interpretação sobre a notabilidade em música, sobre as conexões entre a grafia musical enquanto instrumento descritivo ou prescritivo (Charles Seeger 1958), sobre as transformações que incidem na música através de uma partitura e sobre como a notação musical pode re-alimentar o próprio objeto que descreve, a saber, as músicas (Zampronha 2000).

A reflexão sobre a natureza da transcrição musical está

presente em diversas obras etnomusicológicas, ainda que de forma dispersa (Blacking 1967; Nettl 1964). A importância da transcrição no estudo e prática da percepção musical é absolutamente central: podemos afirmar, com Gorow (1999), que a transcrição é um procedimento-chave para o músico profissional. Mais do que isso, ela é um veículo de acesso à musicalidade e ao sistema musical nativo, e por isso é um procedimento muito empregado na Etnomusicologia, tanto em estudos de sociedades tradicionais (Beaudet 1997; Feld 1982; Piedade 1997, 2004; Mello 1999, 2005; Menezes Bastos 1990; Montardo 2002; Coelho 2003) quanto de gêneros ocidentais, como o jazz (Berliner 1994; Monson 1996), ou a música popular brasileira (Menezes Bastos 1996; Araujo Jr. 1992).

Até recentemente, as reflexões sobre a Percepção Musical geralmente foram marcadas por um reducionismo e universalismo notável. Ainda nos anos 60, os estudos sobre o tema geralmente tratavam de aspectos físicos do som e da audição tomando como base o ouvido musical tipicamente ocidental, bem como a música do Ocidente, e a partir daí realizando generalizações científicas, em busca de leis para a Percepção Musical (Winckel 1967; Jeans 1968). Somente nas últimas décadas é que se deu a constatação de que o ouvido musical é muito mais cultural do que biológico, ou seja, a forma como se ouve música depende da cultura onde esta música tem significado.

Na etnografia do ritual de *iamurikuma,* através de uma descrição densa, busco a aproximação do sistema musical Wauja por meio de uma reflexão antropológica sobre música. Este estudo está apoiado no paradigma interpretativo que tem suas fundações filosóficas na hermenêutica (Oliveira

1988), levando à abordagem das dimensões simbólicas da ação social. Sob esta perspectiva, a música é um sistema simbólico que não apenas codifica a cultura, mas que também participa efetivamente na sua transformação. Por isso, a musicalidade não é unicamente uma questão de talento musical, bem como a Percepção Musical não constitui apenas descrições de como fazemos representações mentais de estruturas sonoras: musicalidade é o espaço aberto na cultura para a música, e a Percepção Musical é uma capacidade que se constitui através dos significados das formas simbólicas de uma cultura. Estes pressupostos conduzem ao tratamento da música como sistema cultural (Geertz 1998) e da transcrição musical como tradução cultural.

Classificação do repertório

O ritual de *iamurikuma* que presenciei teve início em 14 de agosto de 2001 e se encerrou em 1 de novembro, e, ao longo destes oitenta dias, pude registrar cerca de 200 cantos diferentes. Selecionei para transcrever e analisar 51 cantos femininos, considerados como parte significativa deste repertório, no sentido de apontar para o sistema musical em funcionamento no ritual. Neste conjunto de cantos, alguns foram classificados como *iamurikuma*, por estarem ligados à temática do mito de origem do ritual, e outros cantos foram chamados de *kawokakuma*, repertório que guarda semelhanças estruturais com as músicas das flautas *kawoká*, executadas apenas por homens. Tem-se aqui, no mínimo, dois repertórios distintos (cada qual podendo ser também subdividido), tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo.

As mito-músicas[8] *iamurikuma* são executadas em momentos solenes do ritual, rememoram passagens pontuais do mito e contam sempre com a participação do chefe ritual para conduzir seu desenrolar, tanto musical quanto coreográfico. O repertório de *iamurikuma*, apesar da austeridade, também comporta, em algumas poucas situações, brincadeiras e provocações, como as músicas do "morcego" e da "perereca", que têm forte conotação sexual. Já no repertório de *kawokakuma* o norte não é o mito mas as paixões Wauja, especialmente o ciúme-inveja, *uki*. A estabilidade destes cantos está relacionada àquela das músicas das flautas *kawoká*, cuja coerência temática constitui unidades nomeadas, como por exemplo, *kisoagakipitsana*, *mepiyawakapotowo, sapalá, uialalaka, mutututе, maiyuwatapi*, entre outras, as quais Piedade identifica como *suítes* nos repertórios das flautas (cf. Menezes Bastos, 1990). Muitas das peças que compõe estas suítes fazem parte também do repertório feminino de *kawokakuma*, mantendo características similares em termos musicais entre aquelas executadas pelas flautas e as vocais. Portanto, o fato das mulheres afirmarem que seus cantos são "música de flauta"[9], e nomearem conjuntos temáticos de cantos da mesma forma que são nomeadas as *suítes* instrumentais, esclarece o grau de consciência que as mulheres têm sobre as sutilezas e especificidades deste repertório, que, apesar de todos estes cantos serem considerados *kawokakuma*, são subdivididos de acordo com uma tipologia que mantém relação com aquela das flautas. Estes diferentes tipos de cantos seguem prescrições em relação à topologia e cronologia, o que significa que determinados cantos só poderão ser executados em determinados espaços (centro da aldeia, dentro das casas, etc.) e em partes específicas do dia. Por exemplo: os cantos considerados *kisoagakipitsana*, só serão cantados de

madrugada, ou os chamados *iapo̲jenejunelele* não podem ser cantados depois que o sol se põe.

O papel da transcrição musical neste trabalho é o de colocar em diálogo algumas unidades mínimas das peças musicais, que neste caso são motivos e frases musicais, de modo a compreender o que está envolvido no processo da criação e reprodução musical. Tais unidades são detectadas pelos nativos como fundamentais na constituição e elaboração do repertório musical. Como pude observar durante os ensinamentos de Kao̲mo̲, o mestre flautista, a Kalupuku, a principal cantora da aldeia, são estes motivos que merecem atenção especial durante os ensinamentos, tanto para os demais flautistas (Piedade, 2004:149), quanto para as cantoras de *kawo̲kakuma*. Assim, vê-se que a importância do uso da transcrição musical para a análise deste material recai sobre suas especificidades, visto que o nível motívico é bem observável através das ferramentas de análise fornecidas pela transcrição, o mesmo não poderia ser dito sobre um repertório cuja característica dominante fosse, por exemplo, a timbrística[10] .

Elementos de análise

Para economizar espaço, utilizei transcrições reduzidas seguindo o modelo criado por Piedade em sua análise da música das flautas *kawo̲ká* (*op.cit.*), que pretendem portar as informações principais, essencialidade que só pode ser encontrada através das pistas abertas pelo discurso musical nativo.
Cada peça é constituída por um conjunto de temas e motivos. Dependendo da peça, um motivo pode ter poucas ou muitas

notas, quando pode ser entendido como uma frase. Os motivos aparecem escritos integralmente somente uma vez na transcrição, nas demais repetições, aparecem apenas as letras correspondentes a eles (a), (b), (c), etc., grafadas sobre uma linha, e não sobre o pentagrama. Dependendo da peça, cada motivo pode ser, assim, curto, com poucas notas, ou não tão curto, quase uma frase, sendo designados por letras (a), (b), (c), etc., e podendo ter uma ou mais variações cada um, designadas por (a'), (a''), etc. As variações são entendidas como aplicações de princípios fundamentais de diferenciação no interior dos motivos, operações tais como transposição, pequena alteração intervalar ou rítmica no início ou no final do motivo, adição ou exclusão de uma nota, entre outras. Variações em conjuntos de motivos, entendidos como frases que constituem os temas, são chamadas de transformações, ocorrendo por mecanismos de inclusão e exclusão de motivos, ou através de variações nos seus motivos constituintes. É importante ressaltar que o que diferencia uma variação de um novo motivo é a resposta estrutural desta seqüência de notas no interior da peça. Os motivos, portanto, são as partes constitutivas dos temas a que chamei de **A** e **B** e neste aspecto, bem como no que diz respeito ao englobamento de **A** e **B** o material das peças *kawokakuma* é similar àquele da música das flautas *kawoká* (Piedade, *op.cit*). A inserção do poema, da letra na canção, se dá sempre sobre o tema **B**, chamado então de $\mathbf{B}^{L}$. Há também a frase **K**, que surge geralmente no início das peças, e também como separação dos temas **A** e **B** e ainda no final, correspondendo sempre ao centro tonal das canções. Muitas vezes esta frase aparece duplicada, o que é indicado por **K K**.

O modelo de análise que adoto inspira-se em Menezes Bastos

(1990) e Piedade (2004). Assim como estes autores, tomo o motivo como unidade mínima do estrato sintático (cf. Lidov, 1975). Segundo a análise de Piedade, a idéia de motivo, na sua minimalidade, não pressupõe uma economia de movimentação melódica, como é o caso na teoria tradicional (Schoenberg, 1993 [1967]), mas é dada pela sua colocação na estrutura da música e pelo seu desenvolvimento no interior da peça e, em termos comparativos, nas outras peças congêneres. Das análises musicais, destacaram-se várias operações fundamentais no âmbito motívico da música de *kawokakuma*: variação tética, variação sufixal, fusão, tipo bordadura, jogo alternante 3M/3m, motivo justaposto de citação, adição, exclusão, prolongamento rítmico, motivo de dissolução e motivo de retomada. Nota-se uma grande importância dada às terminações de motivos, frases e temas, bem como ao englobamento do tema **A** pelo tema **B** . No âmbito das letras, encontrou-se nexos entre a canção, o mito as paixões, aparecendo algumas temáticas recorrentes, como o mote do defeito físico. Na relação letra-música, notou-se fatores importantes como a inversão de texto e a flexibilização rítmica.

Apresento a seguir, um exemplo de transcrição e análise de um dos cantos de *kawokakuma* presentes em minha tese.

CANTO PARA MATSIRAPÁ	
Aitsa tsama piyãkuwehene	Você não despediu de mim
nuya Matsirapá	Matsirapá
Aitsa tsama piyãkuwehene	Você não despediu de mim
nuya Matsirapá	Matsirapá
nelele neputahatayai	Estou chorando no caminho
Piulaga waakunapu	No caminho para o rio
Matsirapá	Matsirapá
Aitsa tsama piyãkuwehene	Você não despediu de mim

Canto para Matsirapá

Segundo as palavras da cantora Kalupuku, “tinha um homem que se chamava Matsirapá. Ele foi embora e as mulheres que ele namorou ficaram com saudade e fizeram a música dizendo: “Matsirapá, por que você foi embora sem avisar, sem despedir da gente? Estou triste, chorando. Quando vou pro rio eu choro, quando vou pra roça eu choro, quando vou para o *Iyakunapu* [caminho para o posto de vigilância] eu choro. Por que você não avisou?”.

A frase **K** é a seguinte (sua altura pode variar de uma peça para outra, de acordo com o centro tonal em questão):

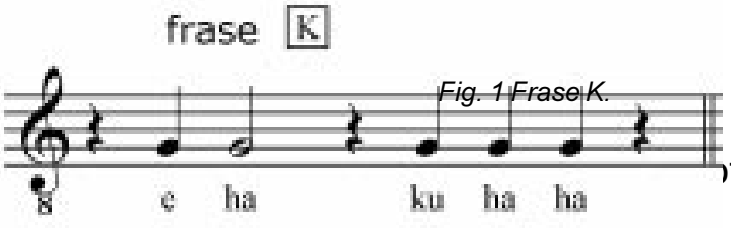


Fig. 1 Frase K.

tivos deste canto é a seguinte:

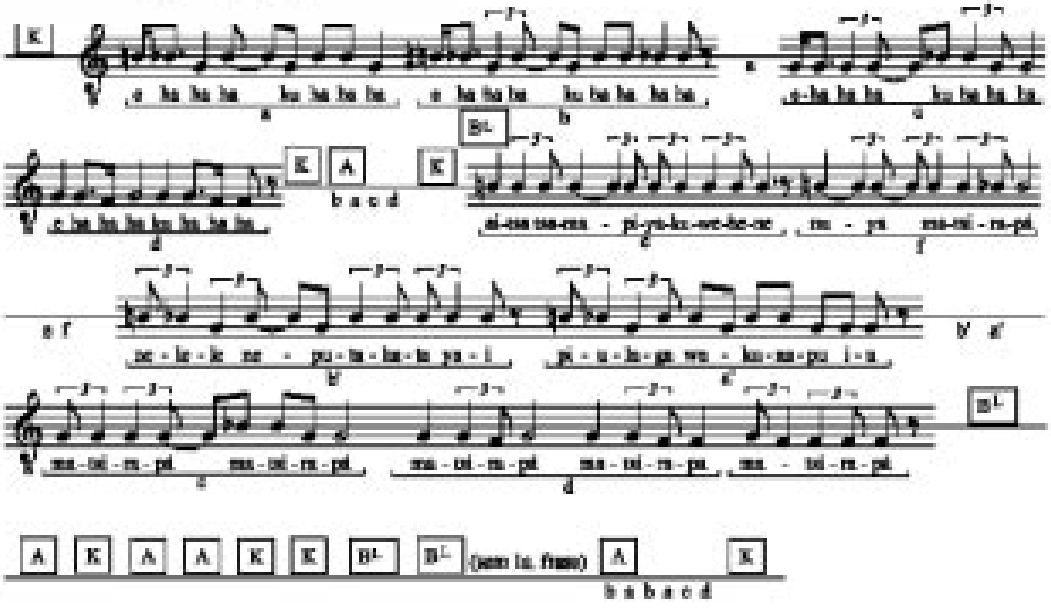
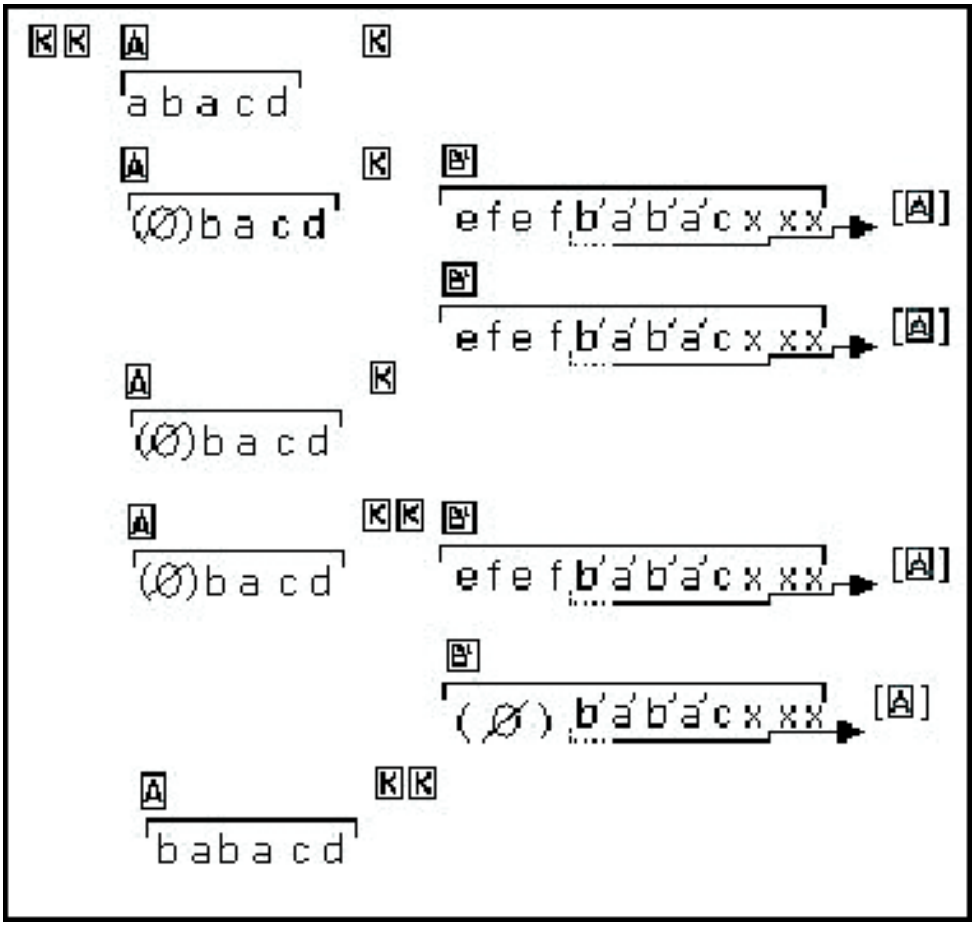


Fig. 2 Análise das frases.

Nesta peça ocorre uma operação que surpreende por sua consistência lógica. A primeira vez em que o tema **A** aparece, ele é composto pelos motivos (a b a c d), e logo em sua primeira repetição o motivo inicial (a) é excluído. O tema $\mathbf{B}^{L}$ aparece então, e também nesta peça o tema **B** não é cantado sem letra. Neste $\mathbf{B}^{L}$ ocorre o englobamento de **A** (a d a c d), havendo uma transformação de (d) em (x). Neste caso, o motivo (x) é uma flexibilização rítmica de (d). Este processo ocorre em muitas peças, especialmente na adaptação de **B** em $\mathbf{B}^{L}$, ocorrendo uma passagem de uma rítmica de compasso simples para uma de compasso composto. Para a notação da flexibilização rítmica, na transcrição foi necessário o uso de quiálteras.

O tema **B** é baseado nos motivos (e f e f) + b' + **A** englobado (a' b'a'b'c xxx), no qual há a exclusão de (d) e inclusão de (xxx). Pelo equilíbrio nos motivos (e f e f), a tendência é entender (b') como parte incluída em **A**. O tema **A** reaparece duas vezes, intercalado por **K**, mantendo uma exclusão do primeiro motivo (a). Seguem duas repetições de $\mathbf{B}^{L}$ e um **A** final. Ocorre que, na segunda apresentação de $\mathbf{B}^{L}$ há a exclusão de seu cerne (e f e f), restando ali somente o tema **A** englobado, após o que o tema **A** final é apresentado, só que com uma inclusão de (b): assim, percebe-se o tema **A** aparecendo agora em sua forma integral, (b a b a c d), pela primeira vez, ao final da peça.

Quadro resumido da análise motívica:



O motivo (x) é cantado com o nome de Matsirapá, objeto da canção. Seu nome é pronunciado justamente no motivo que intercala as repetições do tema **B**' e que reforça a 2ª maior abaixo do centro tonal. Conforme a explicação da cantora, este homem deixou a aldeia, causando saudade em suas namoradas. O espírito da canção é, portanto, aquele de uma espécie de romantismo, uma saudade amorosa, uma tristeza apaixonada, bem diferente da jocosidade explícita e *uki* ("ciúme-inveja") que há em outras tantas canções. Esta saudade que atormenta a compositora aparece aqui conforme seu significado para a ética e a patologia Wauja: a saudade é

perigosa, pois expõe o saudoso aos *apapaatai*, pois, a pessoa saudosa deseja o que não pode ter à mão. Subjacente ao romantismo do canto, percebe-se uma preocupação em levar este desejo não satisfeito para outro plano, o musical, no sentido de exorcizá-lo. Através da música, os Wauja podem exteriorizar e tornar público sentimentos ao mesmo tempo conflitantes, quando não expressos, e inadequados para serem verbalizados.

De forma um tanto resumida, quero chamar a atenção para a transcrição musical, entendida como ferramenta analítica, que, por meio de seu artifício descritivo, permite o acesso a determinadas estruturas composicionais que apontam para a lógica do sistema, provendo assim ligações entre a atividade criativa e a experiência estética. Sob este prisma, a atividade principal da análise é baseada na comparação, desde o momento em que se constituem as unidades mínimas de análise, até a construção de modelos abstratos, a comparação é o ato central da análise (Bent, 1987). Através dela, chega-se ao grau de similaridade ou diferença entre unidades discretas, tanto aquelas mínimas, como entre os motivos dentro de uma peça, quanto entre unidades maiores, como uma peça dentro de um conjunto maior de peças. Com este recurso se poderia chegar, hipoteticamente, a um conjunto virtual de todas as possibilidades do sistema musical analisado.

Notas:

1 Os grupos que ali vivem são: os Wauja (também conhecidos na literatura etnológica como Waurá), os Mehináku e os Yawalapiti pertencem ao grupo de línguas aruak; os Kamayurá e Awetí são falantes de uma língua tupi; os Kuikúro, Kalapálo, Matipú e Nahukuwá pertencem à família lingüística karib; e os Trumái, falantes de uma língua isolada.

2 Para um aprofundamento do conceito de sistema xinguano ver MENEZES BASTOS (1990) e MENGET (1993).

3 Também de acordo com FRANCHETTO (2001).

4 Para Ellen BASSO, os rituais xinguanos são instaurados e conformados por uma visão musical

do universo (1985).

5 Para um estudo etnomusicológico aprofundado sobre operações composicionais que lidam diretamente com a questão da constituição da diferença entre os Wauja, ver PIEDADE (2004).

6 De modo bastante resumido, os *apapaatai* são espíritos que povoam o cosmos Wauja, e a eles são atribuídas as causas de muitas doenças. São seres que têm a capacidade de penetrar nos pensamentos dos humanos quando estes estão a desejar algo que não podem realizar, início do processo de adoecimento.

7 Para uma descrição completa destes oitenta dias de ritual, ver Capítulo IV em MELLO (2005).

8 Assim como as mito-músicas Marubo, cf. descritas por Werlang (2002), a relação ente o mito e a música no caso do repertório *iamurikuma* se dá em termos ontológicos, muitas vezes sendo difícil dividir o conceito.

9 Esta afirmação surpreende não apenas por se tratar de uma transposição vocal de um repertório instrumental, mas principalmente pelo fato das mulheres serem proibidas de ver as tais flautas *kawoká*, sob pena de sofrerem um estupro coletivo.

10 Este é o caso da música das flautas *Jurupari* presente entre diferentes grupos do Alto Rio Negro (Piedade, 1997).

Referências Bibliográficas

ARAUJO Jr., Samuel Mello. Acoustic Labor inthe timing of everyday life: a critical contribution to thehistory of samba in Rio de Janeiro. *Tese de Doutorado em Musicologia na Universidade de Illinois, 1992.*

BEAUDET, Jean-Michel, Souffles d' Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi. *Nanterre: Société d' Ethnologie, (Collection de la Société Française D' Ethnomusicologie, III), 1997.*

BERLINER, Paul. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.*

BLACKING, J. Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*, Chicago: The University of Chicago Press, 1967.*

COELHO, Luiz Fernando H. Para uma antropologia da música Arara (caribe): um estudo do sistema das musicas vocais, *dissertação de mestrado em Antropologia Social, UFSC, 2003.*

FELD, Steven, Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetis and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.*

GEERTZ, Clifford. O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1998.*

GOROW, Ron. Hearing and Writing Music: Professional Training for Today's Musician*. September Publishing, 1999.*

JEANS, Sir James. Science & Music*. New York: Dover, 1968.*

LIDOV, David. On Musical Phrase. *Montréal: Université de Montréal, 1975.*

MELLO, Maria Ignez C. 1999. Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*, dissertação de Mestrado em Antropologia Social. PPGAS/UFSC.*

_____, Música e Relações de Gênero no Alto Xingu. Anais do XIV Congresso da ANPPOM (CD-Rom), 2003.

_____, Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*, tese de Doutorado em Antropologia Social. PPGAS/UFSC, 2005. Disponível no site <http://www.musa.ufsc.br/tese iamurikuma.pdf>*

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1990, A Festa da Jaguatirica : uma partitura crítico-interpretativa*. Dissertação de Doutorado, USP.*

_____,A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o "Feitio de Oração", de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?), In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, n.31, ano XXI, pp.156-177, 1996.

MONSON, Ingrid. Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago: The* University of Chicago Press, 1996.

MONTARDO, Deise Lucy, 2002. Através do mbaraka: música e xamanismo Guarani*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo: USP.*

NETTL, Bruno. Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Free Press, 1964.*
OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Sobre Pensamento Antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988.*
PIEDADE, Acácio Tadeu de C. Música Ye'pâ-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFSC, 1997.*
_____*.* O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. *Tese de Doutorado, PPGAS/UFSC, 2004.*
SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. *São Paulo: EDUSP, 1993 [1967].*
SEEGER, Anthony. Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.*
SEEGER, Charles. 1958. Prescriptive and Descriptive Musical Writing. Musical Quarterly *44:184-195.*
WERLANG, Guilherme. 2001. Emerging Peoples: marubo myth-chants*. Tese de Doutorado, University of St. Andrews.*
WINCKEL, Fritz. *Music, Sound and Sensation.* New York: Dover, 1967.
ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escritura musical.* São Paulo: Annablume, 2000.

Maria Ignez Cruz Mello: É Doutora em Antropologia Social (2005), Mestre (1999) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Bacharel em Composição e Regência (1986) pela UNICAMP. Professora titular do Departamento de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Integrante do Grupo de Pesquisa Música, Cultura e Sociedade - MUSICS, UDESC/CNPq e do Núcleo de Pesquisa Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe - MUSA, UFSC/CNPq. Autora de artigos sobre Antropologia em publicações nacionais e internacionais.

e-mail: *mig@uol.com.br*