

## DANÇAS AFRICANAS E BRASILEIRAS EM *GINGA* DE MARISA REZENDE

**Potiguara Curione Menezes**

Universidade de São Paulo – ECA/USP

Programa de Pós-Graduação em Música

Processos de Criação Musical

Técnicas Compositivas e Questões Interpretativas

*SIMPOM: Subárea de Composição*

### Resumo

Pretende-se investigar a utilização das danças africanas *ogogo* e *agbadza* e do samba brasileiro na construção da peça em questão. Além disso, existe a intenção de comparar a abordagem adotada pela compositora na escolha e no tratamento deste material étnico com algumas das maneiras com que o elemento afro foi trabalhado no decorrer do século XX, particularmente com o tratamento villa-lobiano desse material em algumas de suas composições. O enfoque adotado na análise proposta incidirá principalmente sobre as estruturas rítmicas de *Ginga* (1994), tentando relacioná-las com os elementos das danças que inspiraram sua composição. Este artigo está inserido numa pesquisa maior que pretende investigar um novo tipo de utilização de elementos de brasilidade em obras musicais no final do século XX, entre os anos 1980 e 2000, período que se situa após a dissolução da oposição nacionalismo versus vanguarda.

**Palavras-chave:** análise musical; música afro-brasileira; música contemporânea; brasilidade; modernismo.

Toda a cultura brasileira está impregnada dessa herança africana, que se expressa com mais vigor nas áreas onde o negro mais se concentrou. Às vezes, é tamanha, que faz da Bahia, do Rio de Janeiro e de Minas verdadeiras províncias culturais negras, nas quais a criatividade africana se expressa gloriosamente. (RIBEIRO, 1992, p.43)

No Brasil, como nos Estados Unidos, em Cuba, e em outras nações da América onde o negro está presente em larga escala, as influências africanas tiveram um efeito profundo sobre a cultura da nação. Isto não poderia ser mais visível do que na música. (VASSBERG, 1976, p.35, tradução nossa)

As idéias contidas nas afirmações acima já se tornaram parte integrante do discurso quando se trata da identidade do povo brasileiro. Isso faz do campo musical um meio instigante para discussões desta questão. Luis Ellmerich (1962, p.123-6 apud SALLES, 2005, p.203) enfatiza “a importância do elemento africano na música brasileira” citando vários autores, como Lobato, Lorenzo Fernandez, Freyre, Andrade Muricy, Rocha Pombo, Agripa Vasconcelos e Auguste de Saint-Hilaire. O presente artigo trata preferencialmente da utilização das danças africanas e

**I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

brasileiras na composição da peça *Ginga* (1994) de Marisa Rezende. Procuraram-se estabelecer as relações entre as texturas da obra e as estruturas rítmicas das músicas associadas às danças *ogogo*, *agbadza* (africanas) e samba (brasileira), tentando identificar os processos composicionais envolvidos no seu desenvolvimento formal. A partir de uma breve contextualização das influências africanas na música brasileira, popular e erudita, buscou-se traçar um paralelo entre a abordagem nacionalista e pós-nacionalista desta temática, utilizando-se especialmente da obra de Villa-Lobos — como um exemplo modernista-nacionalista — em comparação ao trabalho de Marisa Rezende. Pretende-se destacar a posição singular que *Ginga* deve ocupar frente ao repertório que se utilizou de fontes africanas ou afro-brasileiras, em detrimento da maneira diferencial com que foram trabalhados tais elementos em sua construção. Na verdade, este é um intuito similar ao da pesquisa na qual esta análise está inserida, que busca demonstrar a existência de novos modos de expressão da brasilidade musical, distintos daquela estabelecida pelas práticas do nacionalismo.

### **A Práxis Nacionalista**

É sabido que a síncope (semicolcheia/ colcheia/ semicolcheia) vem sendo apontada como “(...) a principal fórmula do cancionero binário Latino Americano (...)” (VEGA, 1988 apud CANÇADO, 1999). Apesar de não haver consenso sobre sua origem exata, se aceita incontestavelmente a matriz africana desta figuração. Paulo de Tarso Salles (2005, p. 203) aponta “a presença do elemento africano na música brasileira” como o “aspecto mais enfatizado pelos teóricos do nacionalismo, principalmente pela rítmica” e demonstra sua colocação citando Mário de Andrade:

O africano tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contato dele que nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais... (ANDRADE, 1980, p. 186 apud SALLES, 2005, p.203)

Assim, nota-se que a associação da rítmica afro-brasileira à música popular estabeleceu-se como conceito. Ritmos como o maxixe, o choro ou tango brasileiro (oriundo da polca) e posteriormente o samba se consagraram como expressão máxima desta idéia. Tal conceito começou a demonstrar-se na música brasileira a partir do período pré-nacionalista — que musicalmente seria “um trabalho composicional caracterizado pelo emprego de temas (quase sempre melódicos) da música popular, temas que eram tratados segundo métodos harmônicos e polifônicos europeus.” (NEVES, 1981, p. 19). Em razão disto, desde as primeiras aparições de temas de origem popular na música erudita brasileira, a síncope supra mencionada veio ganhando destaque na produção dos compositores. Desta maneira, criou-se uma espécie de tradição entre os compositores



através do uso sistemático e estilizado da sincopa afro-brasileira associada aos ritmos populares como o samba, o maracatu, a congada, o frevo e os ritmos da música ritual do candomblé. Neste sentido, Paulo de Tarso nos fornece uma excelente afirmação:

Assim, a crescente valorização da música popular tendeu a enfatizar a rítmica sincopada até o ponto em que o próprio Mario de Andrade chegou a manifestar preocupação com o que já ameaçava se tornar um maneirismo. (SALLES, 2005, p.203)

### **O Elemento Afro em Villa-Lobos**

Villa-Lobos é apontado pelo estudioso alemão Manuel Negwer (2009, p.71) como “um dos primeiros compositores que se aproximaram da música afro-brasileira sem intenções políticas ou etnológicas” atraído predominantemente pelas “dimensões estéticas e a utilização em suas composições como um material novo nunca empregado”. Além disso, “as inovações da linguagem de Villa-Lobos estendem-se a diferentes áreas da criação, sejam elas afetas aos meios expressivos, às formas de elaboração ou à fatura específica do próprio discurso musical.” (KATER, 2001, p.33-34).

Por estes motivos, pesquisaram-se, na produção de Villa, as obras que fazem referência à africanidade para serem comparadas com o trabalho realizado por Marisa Rezende na escrita da peça *Ginga*. Para isso, foi consultado o catálogo de obras do compositor (VILLA-LOBOS, 2009) onde foram encontradas as seguintes peças relacionadas à afro-brasilidade: o quinto movimento, *Macumba* da Suite for Chamber Orchestra, nº2 (1959); *Regozijo de uma Raça* (1937); a *Cantilena – Um Canto que Saiu das Senzalas* (1933); *Jaquibau* (1933); a terceira e a quarta das *Canções Típicas Brasileiras: Xangô* (1919) e *Estrela é Lua Nova* (1919); e finalmente, as *Danças Características Africanas* (1914/1916)<sup>1</sup>. Todas estas obras — como muitas outras na produção villa-lobiana — ganharam diversas versões, utilizando-se de meios de expressão dos mais variados, indo de formações como coro a duas vozes até instrumentais orquestrais.

Vejam agora algumas das origens atribuídas pelo catálogo aos materiais musicais adotados por Villa-Lobos nestas peças: “canto africano”; “motivo dos negros do Recôncavo Baiano, recolhido por Sodré Vianna”; “material musical dos negros de Minas, da época da escravidão”; “cantos-fetiche de macumba”; “tema de macumba” e “gênero de macumba de época passada. Recolhido no Rio de Janeiro” (VILLA-LOBOS, 2009).

De maneira geral, o tratamento dado por Villa ao material de origem afro nestas obras — assim como a maioria dos trabalhos nacionalistas sobre este tema — não chega a superar a mera ornamentação e ambientação da melodia original<sup>2</sup>. Salvo algumas exceções, o compositor não se utiliza profundamente

da sua rítmica característica — como a parte percussiva da versão para coro a cinco vozes de *Xangô* (1935), que conta com atabaques e ganzas (ou afoxés) que tentam reproduzir um ambiente de macumba. Na maioria destas peças, Heitor cria um *ostinato* que permeia quase toda obra e segue harmonizando a melodia, ora mais, ora menos ortodoxamente — como nas canções *Um Canto que Nasceu na Senzala* e *Xangô* (1<sup>as</sup> versões, 1919). A segunda destas, apresenta um mesmo *ostinato* na mão esquerda do piano durante 13 dos seus 19 compassos de duração, do qual este trecho é ilustrativo:

The image shows a musical score for the accompaniment of the melody of *Xangô*. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line has lyrics: "gon gon gon gon di - lá!". The piano accompaniment features a repeating ostinato pattern in the left hand, marked with *mf* and *p* dynamics. The right hand of the piano accompaniment has a melodic line with triplets and slurs. The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat (B-flat).

**Figura 1.** *Ostinato* no acompanhamento da melodia de *Xangô*, canto de macumba (fonte: Max Esching (M.E. 2218)).

Neste breve estudo, o fato que nos chama a atenção é a existência de um predomínio da temática da música no contexto de práticas afro-brasileiras em relação àquelas exclusivamente africanas, com uma suposta exceção: as *Danças Características Africanas* — das quais não se tem referências precisas de suas possíveis origens étnicas. Por sinal, após a estréia com o título original, tais danças foram re-nomeadas como “Danças Características de Índios Africanos” para figurar na Semana de Arte Moderna em 1922 (VILLA-LOBOS, 2009). José Miguel Wisnik (1983) também aponta a dubiedade das origens étnicas do material empregado por Villa nesta peça. Por esta razão, o que nos interessa no momento é apenas o caráter sincopado “de uma rítmica maciçamente reiterativa, altamente periódica e, portanto, marcada pela regularidade” (WISNIK, 1983, p.146) destas peças.

### **A Ginga de Marisa Rezende**

“*Ginga* explora células de algumas danças africanas e brasileira (*ogogo*, *agbadza*, samba), tratado repetitivamente”, como enunciado no encarte de sua primeira gravação (REZENDE, 1998). Tais danças têm origem etnomusicológicas. Marisa Rezende, em entrevista (in MENEZES, 2010), declara haver tido contato com este material a partir do “trabalho do Marcos Lacerda”.

A versão de *ogogo* utilizada por Marisa Rezende é uma peça de repertório da população ioruba, associada à cerimônia de *Egungun* — um culto ancestral de origem nigeriana, do povoado

Pobè, no Benin. A música é executada engenhosamente por cinco tambores do tipo *batá*: *omele ako, omele abo, eki, ako e iya ilu*.

*Agbadza* é um tipo de manifestação (*recreational musical*) realizada pela população Anlo-Ewe de Gana (NKETIA, 1974, p.255). Sua formação instrumental pode variar, mas, comumente, é constituída por tambores, agogôs, afoxés e palmas. Esta peça é um gênero cantado, portanto, provavelmente a melodia principal de *Ginga* — que aparece na íntegra nos compassos finais da composição — deve ter sido extraída desta manifestação. As peças *agbadza* possuem uma estrutura também complexa que é dominada por músicos treinados, geralmente pertencentes a associações regionais especializadas em alguns tipos destas músicas (NKETIA, 1974, p.43). Infelizmente não tivemos acesso à versão da transcrição dessa peça utilizada pela compositora de *Ginga*.

Os contextos em que ocorrem e os efetivos dos conjuntos instrumentais de ambas as músicas africanas referidas podem variar, porém, para o estudo aqui proposto, nos basta saber que seu caráter altamente reiterativo permite notar suas nuances a partir de um padrão comum de repetição (*standard patern*) sobre o qual a música se desenrola, que deve ser grafado sobre uma duração de referência (*main beat*), como demonstra Kofi Agawu (2003, p.75). Lacerda (1990, p.18) denota que tais durações referenciais podem ser binárias (ex.: uma semínima numa fórmula 4/4 de compasso) ou ternárias (semínima pontuada, em 12/8). Mais adiante utilizaremos algumas transcrições que nos mostrem as texturas instrumentais de um trecho de cada uma das danças africanas empregadas por Marisa Rezende.

A compositora comenta o intuito de “contrapor padrões rítmicos diferentes” (MENEZES, 2010) a partir da utilização das estruturas do “material recolhido por Lacerda” e do samba. *Ginga* inicia-se com um *ostinato*, em oitavas, na região grave do piano. A aparição dos outros instrumentos se dá de forma sucessiva e aditiva, isto é, uma vez que um deles começa a participar não cessa mais. Assim, a figuração do piano é respondida pelo contrabaixo, no contratempo do primeiro tempo do segundo compasso e em seguida pela flauta. No compasso (c.) de nº4 aparecem o trombone e o clarinete. No c.5 o fagote. No c.7 finalmente o violoncelo começa a tocar. São todos predominantemente sons curtos e únicos ou reiterações da mesma altura. A textura instrumental vai se adensando rítmica e harmonicamente — pela simultaneidade de ataques e das alturas — e, compasso a compasso, cada instrumento do conjunto passa a articular mais vezes essas notas. Na realidade, o processo que está sendo empregado neste trecho é uma espécie de forma cumulativa para cada linha, isto é, uma gradual aparição de fragmentos dos padrões baseados nas linhas instrumentais pertencentes à textura rítmica da dança *ogogo*. Neste processo, a forma integral do padrão de cada linha (que terá a duração de um compasso completo em *Ginga*) só aparecerá mais

adiante, no momento de maior densidade e amplitude da textura na partitura até este momento, por volta dos compassos nº 17 e 18. Isso ocorre, após um breve filtro aplicado ao espectro sonoro grave, com a omissão do *ostinato* do piano por dois compassos (c.15 e 16).

A textura rítmica da peça *ogogo* é composta por cinco linhas instrumentais de caráter binário. São tambores *batá* de tamanhos e sonoridades diferentes (ver fig.2).

Figura 2. Textura rítmica da peça *ogogo* (fonte: Lacerda (1988, p.26)).

Observemos agora o c.18 de *Ginga* para identificar a correspondência dos padrões contidos em sua estrutura:

Linha 1 (L.1) – encontra-se na flauta, sobre a mesma subdivisão em semicolcheias ouvidas no tambor *omele ako*, no c. 5 da transcrição de Marcos Lacerda (1988, p.26);

Linha 2 (L.2) – é representada pelo clarinete, oriunda do mesmo tambor da L.1, porém, sobre o padrão do terceiro compasso;

Linha 3 (L.3) – está presente na mão direita do piano e no violoncelo e origina-se do segundo compasso do *omele abo* na textura africana<sup>3</sup>;

Linha 4 (L.4) – ouve-se ao trombone, criada a partir das colcheias no c.3 do *Eki*;

Linha 5 (L.5) – baseada no c.4 do tambor *Ako*, ouve-se ao contrabaixo e fagote;

Linha 6 (L.6) – é executada na mão esquerda do piano sobre a figuração de abertura realizada pelo tambor *Iya Ilu* no conjunto ioruba, c.1 da transcrição.

A figura a seguir (fig. 3) mostra a textura rítmica do compasso referido. Vale esclarecer que as acentuações da linha 1 (L.1) executada pela flauta foram acrescentadas pela compositora provavelmente porque remetem a um padrão rítmico similar ao do samba que será utilizado na seção seguinte da obra.

♩ = ca. 58  
c. 18

L.1  
L.2  
L.3  
L.4  
L.5  
L.6

**Figura 3.** Textura rítmica no compasso nº18 de *Ginga*.

Um procedimento que também deve ser ressaltado, para o entendimento do processo de construção da peça, é a maneira com que a compositora distribui as linhas entre os instrumentos do grupo em *Ginga*. Como demonstram as figuras de nº4 (a e b), tais linhas se configuram no campo de tessitura de forma similar a grafia da transcrição, ou seja, do grave para o agudo, assim como os tambores *batás*.

c. 18

a) L.6 L.5 L.4 L.3 L.2 L.1

(cb, fag) (trb) (pno, vc) (cl) (fl)

(pno)

b) c. 18

L.1  
L.2  
L.3  
L.4  
L.5  
L.6

**Figura 4.** Distribuição das alturas no conjunto instrumental no c.18 da peça: a) visão separada de cada uma das linhas; b) visão vertical da textura.

É importante ressaltar que, até este ponto, não se caracteriza nenhum fragmento ou gesto propriamente melódico, pois está sendo enfatizada a textura rítmica como elemento discursivo. No c.19, passa-se a delinear um traço melódico mais definido. Em seguida (c. 24.1), ouve-se um fragmento melódico em bloco muito importante — na flauta, clarinete, piano e violoncelo. Tal elemento é derivado de uma melodia geratriz que está escondida. Há muitas passagens nas quais os fragmentos são baseados na referida melodia. A figura nº5 (fig.5) representa sua versão integral, executada à flauta no c.105. Esta espécie de tema final é constituído por 16 sons articulados em apenas seis alturas distintas que apontam para um centro tonal/modal *mi*.





**Figura 5.** Melodia final de *Ginga*, origem provável: *agbadza*.

A seguir, observaremos alguns exemplos onde se apresentam fragmentos com contornos baseados na melodia original e quantos dos seus 16 sons estão presentes: a) os gestos do c.24.1 (na flauta, clarinete, violoncelo e piano) e c.25.1 (na flauta, clarinete, fagote, violoncelo e piano) remetem aos três primeiros sons da melodia, mas harmonizados em um bloco instrumental em movimento paralelo e numa divisão rítmica diferente da original através de uma redução da figuração; b) do c.26.1 ao c.37, temos a versão completa da melodia (16 sons.), porém fragmentada ao longo de 11 compassos, passando do bloco instrumental (formado por todos os instrumentos) ao trombone solo a partir do c. 31; c) do c. 59.2 ao 62.3, a flauta, o clarinete e o fagote se completam num jogo que se baseia nos primeiros quatro sons da melodia, porém transpostos um tom abaixo, com centro tonal/modal *ré*; d) dos c.68 ao c. 71, vemos a intensificação da textura polifônica baseada em trechos transpostos da melodia original para o centro de *réb*; e) por fim, do c.95 ao c. 103, ouvem-se trechos do tema em versões pentatônicas distribuídas em varias camadas simultâneas por todo o grupo. Assim, podemos dizer que a melodia exposta no compasso c.105 da obra funciona como geratriz de grande parte do material melódico-harmônico de toda a composição. Sobre ela, são aplicadas diversas maneiras de variação e fragmentação numa espécie de forma cumulativa de uma citação que só se desnuda apoteoticamente ao final da peça.

Segundo a própria autora (in MENEZES, 2010), “o padrão rítmico básico do samba entrou no meio de outros, das danças africanas”, a partir de uma experiência pessoal, pois “vem de tocá-lo de ouvido”. Além disso, sabemos também que este ritmo brasileiro tem muitas variantes e nuances sincopadas. Tal fato poderia fazer com que as confundíssemos com os fragmentos dos padrões das outras danças, — numa leitura mais rasa — já que eles foram mesclados pela compositora. Desta forma, como não pudemos partir de uma transcrição exata do padrão de samba adotado por Marisa, não entraremos em pormenores neste momento. Por ora, basta sublinhar que a partir do c. 30 percebe-se um padrão sincopado repetido pelo violoncelo e contrabaixo, que remete ao universo do samba, até mesmo pelo uso percussivo do corpo destes instrumentos indicado na partitura. Sobre este *ostinato*, os sopros executam ataques sem alturas definidas — utilizando técnicas não convencionais de produção dos sons — que remetem ao uso da cuíca e de instrumentos como o ganzá e o reco-reco.



Baseados na análise aqui realizada, poderíamos apontar um grande processo composicional gerador desta obra que seria a construção e desconstrução de texturas ritmicamente estáveis através da aplicação de uma forma cumulativa em dois níveis: sobre as reiteraões de padrões definidos, baseados nas estruturas rítmicas das danças *ogogo* e samba principalmente; bem como sobre as variaões da melodia (provavelmente oriunda da *agbadza*). Em ambos os casos, em maior ou menos grau, as estruturas se desenvolvem crescentemente até atingirem versões cada vez mais completas, reservadas a pontos culminantes da obra. É claro que a questão harmônica em *Ginga* merece maior explicação e será contemplada na continuação deste estudo para a dissertação final.

### Conclusões

“A fim de avaliar adequadamente a extensão da influência musical negra no Brasil, é necessário primeiro analisar a música negra no contexto Africano.” (VASSBERG, 1976, p.35, tradução nossa). Talvez, a atitude musical de Marisa Rezende, embora de forma lúdica e despreziosa, estabeleça um diálogo com esta afirmação, pois a conjugação dos elementos das danças africanas (neste caso, *agbadza* e *ogogo*) com o samba, pode ser interpretada como o emprego simultâneo de fontes musicais ancestrais e descendentes em relação à criação dos ritmos populares afro-brasileiros. Desta forma, se poderia falar em uma espécie de brasilidade indireta contida na africanidade da obra. Uma brasilidade latente contida na cultura de etnias que nos deixaram uma herança onde “se destacam, assinalavelmente, um agudo sentimento de ritmo musical e prodigioso talento dançarino, que formaram a estrutura da musicalidade brasileira e lhe emprestam singularidade” (RIBEIRO, 1992, p.42).

A visão demonstrada acima poderia ser associada de alguma forma ao pensamento modernista, na intenção de expressar a essência da música brasileira através de suas raízes. Porém, reside justamente aí a grande diferença quanto ao ponto de vista nacionalista. A questão do uso da música afro por Marisa Rezende está subordinada ao desejo simples e direto da autora de apenas contrapor padrões rítmicos distintos<sup>4</sup>, que possuem certo grau de ancestralidade. Mas, em nenhum momento há uma hierarquia ou uma orientação ideológica no modo de empregar o material de origem étnica ou popular. Não existe a intenção de que a obra seja brasileira ou africana, tonal ou atonal, nacionalista ou universalista. Apenas prevalece a liberdade expressiva da compositora que se afirma pela presença de um processo composicional individualizado. A brasilidade direta — através da noção interiorizada do samba — e indireta — contida na herança ancestral da música de etnias

africanas — apenas figura como pano de fundo de uma obra que quer apenas gingar à maneira de uma autora que tem um domínio forte do processo ao qual é submetido todo este material musical.

Tal postura teria certa ressonância nas obras de temática similar em autores como Almeida Prado e Steve Rich, que, segundo Salles (2005, p.209), também se utilizam de “(...) tratados etnomusicológicos sobre música praticada no continente africano para realização de obras bastante pessoais, sem apelo a nenhum exotismo”. Assim, *Ginga* poderia figurar em um novo lugar na música que lida com elementos musicais afro no Brasil e no mundo.

### Notas

1. As datas subscritas de todas estas peças relacionadas à temática afro foram colocadas em relação às datas atribuídas às primeiras versões das composições das mesmas no catálogo consultado.
2. O mesmo não ocorre com as peças que se utilizam de materiais indígenas. Nestas obras, como o *Choros n° 10*, Villa-Lobos cria procedimentos muito mais complexos no tratamento de seus temas.
3. Vale citar que esta é a linha mais estável na peça *ogogo* e denominada como *topoi* ou *time line* por alguns estudiosos da música africana como Kofi Agawu (2003, p. 73). Ela serve como referências para todos os participantes da manifestação, dançarinos e músicos.
4. Em entrevista, a autora responde que não há uma intenção simbólica ou ideológica na relação com a brasilidade desta obra (MENEZES, 2010).

### Referências bibliográficas

AGAWU, Kofi. *Representing African Music: postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge, 2003.

CANÇADO, Tânia M. L. *Uma Investigação dos Ritmos Haitianos e Africanos no Desenvolvimento da Síncopa no Tango/Choro Brasileiro, Habanera Cubana, e Ragtime Americano (1791-1900)*. Salvador: ANPPOM, 1999. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/CANCADO.PDF](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/CANCADO.PDF)> Acesso em: 25 abr. 2010.

KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo. Musa Editora: Atravez, 2001.

LACERDA, Marcos. *Kultische Trommelmusik der Yoruba in der Volksrepublik Benin: bata-sango und bata-egungun in Pobè und Sakété*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, vol.2, 1988.

\_\_\_\_\_. Textura Instrumental na Africa Ocidental: a peça Agbadza. *Revista Música*, São Paulo, vol. 1, nº1, p.18-28, 1990.

MENEZES, Potiguara. Questionário (enviado e respondido por e-mail). 2010

NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.



- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NKETIA, J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. New York: W.W. Norton & Company, 1974.
- REZENDE, Marisa. *Grupo Música Nova da UFRJ*. CD, Encarte. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Projeto Tons e Sons, 1998
- RIBEIRO, Darcy & MOREIRA NETO, Carlos de A. (orgs.). *A Fundação do Brasil: testemunhos 1500-1700*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil (1970 – 1980)*. São Paulo: UNESP, 2005.
- VASSBERG, David E. African Influences on the Music of Brazil. *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin Press, Vol. 13, No. 1, pp. 35-54, Summer, 1976. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3512714>>. Data do acesso: 25/07/2010
- VILLA-LOBOS, Museu. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MinC / IBRAM, 2009. Disponível em <[http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO\\_1.0.pdf](http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.pdf)>. Data do acesso: 25/07/2010
- WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.