

Fricção e Hibridismo na música de Nivaldo Ornelas

David Ganc

UNIRIO/DOCTORADO/PPGM

SIMPOM: Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo: Este artigo tem como objetivo aproximar o conceito sobre ‘fricção musical’ de Allan Moore (2012), ao contexto musical brasileiro. Com o intuito de efetuar análise comparativa, compilamos artigos extraídos de publicações universitárias, de autores brasileiros que trabalharam o conceito de fricção e hibridismo, aplicado à música brasileira. Uma vez apresentados estes conceitos, faremos a conexão com nosso objeto de estudo, a música de Nivaldo Ornelas, listando e analisando as fricções musicais encontradas em sua obra.

Palavras-chave: Fricção musical; Hibridismo; Nivaldo Ornelas.

Friction And Hybridism In Nivaldo Ornelas’s Music

Abstract: This paper aims at contextualizing Allan Moore’s concept of ‘musical friction’ (2012), within the brazilian musical scene. In order to make a comparative analysis, we have compiled articles from brazilian scholars who have worked the concept of friction and hybridism, applied to brazilian music. Once these concepts are presented, we will make the connection with our object of study, the music of Nivaldo Ornelas, listing and analyzing the musical frictions found in his work.

Keywords: Musical friction; Hybridism; Nivaldo Ornelas.

Introdução

Na nossa sociedade globalizada, muito se fala em culturas influenciando-se mutuamente. Em nossa área de interesse, a música, esta inter-relação acontece de forma intensa, modificando e eventualmente gerando gêneros musicais. Em nossa terra, desde o primeiro choque cultural, a chegada dos portugueses, a frequência e a velocidade da interação de grupos sociais distantes foram aceleradas em progressão geométrica nos séculos seguintes e têm se intensificado de forma frenética nas últimas décadas. A tecnologia é a ferramenta que possibilita, origina e acelera o contato de culturas geograficamente distantes. Estes avanços tecnológicos alavancam a velocidade do processo de interação entre culturas.

O termo fricção, usado por Piedade (2011) e por Moore (2012), é muito pertinente na sua aplicação à música, pois o ‘encontro’ de gêneros musicais certamente gera transformações nos envolvidos.

1. Fricção segundo Moore

Moore (2012), faz um estudo analítico da música popular gravada e uma teorização da produção e recepção de parâmetros musicais como harmonia, melodia, ritmo, forma, texturas, *sound box*, ‘gestos’ vocais, letras, mixagem, instrumentação e estilo. No livro, também são feitos estudos interdisciplinares que tangenciam as áreas da psicologia, semiótica e sociologia (reações e relações sociais), sempre conectando-as com a música. Ao tratar da análise de música gravada, Moore centraliza seu estudo na faixa (*track*) e na sua recepção pelo ouvinte. Neste capítulo, o autor trata da fricção que pode acontecer entre a expectativa que o ouvinte pode ter em relação à uma faixa e a frequente recusa desta faixa operar conforme estes pressupostos.

A noção de quebrar regras é trocada pelo conceito de criação de fricção entre as normas aceitas de um estilo e o que realmente acontece em uma determinada faixa. Estas normas são pré e pós-existentes à esta faixa e criam contornos adicionais ao significado. A noção de fricção ocorre em todos os domínios e em vários níveis de especificidade. O que realmente importa é a visão particular feita pelo ouvinte de um determinado estilo, realizada por uma faixa e que esta visão não pode ser determinada (MOORE, 2012).

Moore afirma que toda diferença cria fricção. Esta fricção sempre carrega um valor afetivo, que pode estar relacionado a algo específico à letra ou não. A citada diferença gera uma estranheza no ouvinte. Esta estranheza é um indício de algum tipo de fricção, que amplia este valor afetivo. Entre as diversas fricções listadas por Moore, destacamos as seguintes:

Fricção formal de harmonia e melodia: a fricção harmônica acontece com o uso não ortodoxo de funções harmônicas características, como quando se evita o acorde dominante em seu uso tradicional. Moore afirma que harmonia e melodia geralmente trabalham alinhadas e são interinfluenciáveis. Portanto, modificações melódicas também causam fricção.

Fricção rítmica: são fricções causadas por padrões rítmicos não convencionais e frases irregulares em relação à quadratura tradicional. Hemíolas, deslocamentos rítmicos e acentuações heterodoxas também causam fricção.

Fricção formal tonal/modal: ocorre em músicas que podem ser analisadas harmonicamente de forma ambígua, podendo ser reconhecidas tanto no ambiente tonal como no modal. Esta fricção é frequente na obra de Ornelas.

Fricção textural: a instrumentação já determina estilo, gênero e o aspecto da faixa, se bem que o gênero, geralmente, traz em si a formação instrumental. Quando a relação entre instrumentos é quebrada, mesmo que por um breve momento, o significado da faixa é mudado e alguma carga afetiva é sentida (MOORE, 2012).

Fricção de estilo: às vezes a fricção pode ser engendrada entre as normas do estilo de uma faixa e o que ela realmente faz. Isto fica óbvio quando uma leitura particular de um estilo é culturalmente sancionada e se torna normativa. São transgressões, apropriações e misturas de gêneros.

2. Hibridismo e Fricção segundo alguns autores brasileiros

Linhares e Borém (2011) em seu artigo trabalham o conceito de hibridismo entre o baião e o *bebop* em uma música composta e interpretada pelo saxofonista Victor Assis Brasil (1945-1981). Concluem que o embate entre estilos usados em composição ou *performance* resulta em estruturas complexas e sofisticadas. Estes autores fundamentam-se em Piedade (2005) que, em seu conceito de fricção de musicalidades, ao estudar a ‘música instrumental brasileira’, chamada por Piedade de ‘*jazz brasileiro*’, afirma que este gênero simultaneamente canibaliza, absorve influências e procura se afastar da matriz jazzística.

Piedade (2005) baseia sua fricção de musicalidades na teoria da fricção interétnica de Roberto Cardoso de Oliveira (1964). Oliveira trata dos conflitos e da interação da sociedade indígena com a sociedade brasileira. Piedade transfere alguns destes conceitos sociológicos à tensão que existe da música instrumental brasileira com o *jazz* norte-americano. A tensão está associada a um confronto que acontece, em vez de um encontro de musicalidades. Alguns músicos falam em fusão e sincretismo, mas segundo o autor, este possível ‘novo’ gênero absorve influências do outro e mantém algumas de suas características. O ‘*jazz brasileiro*’ cria condições esquizofrênicas, pois apropria-se de uma linguagem norte-americana visando o global e se utiliza, entre outras coisas, de material temático nacional, de raiz (PIEDADE, 2005).

Em seu artigo, Piedade (2011) classifica o hibridismo em dois grupos: o homeostático e o contrastivo. No homeostático acontece uma fusão real: A deixa de ser A e B deixa de ser B, criando C, o híbrido, um novo corpo estável. No hibridismo contrastivo não há estabilidade. A não se funde totalmente em B e são plenamente reconhecíveis no híbrido

resultante, o AB. Neste novo produto híbrido, reconhecem-se as características de A e de B simultaneamente, sejam elas motivos, timbres, padrões rítmicos ou todos estes parâmetros combinados. Segundo Piedade, o hibridismo mais recorrente em música é o contrastivo. Para o autor “o hibridismo é um processo congênito e inevitável na música” (PIEADADE, 2011, p. 110).

Podemos aplicar este pensamento no universo musical de Ornelas. Suas influências passadas são sentidas em sua obra. Elas se fundem e convivem em harmonia. O hibridismo de sua música pode ser dividida em várias categorias, como veremos mais adiante.

Bastos e Fernandes (2014) iniciam seu artigo discutindo o conceito de hibridismo de uma maneira mais ampla, apresentando a visão de diversos autores. De forma sintética resumimos este levantamento bibliográfico. Kern (2004) lembra que o uso inicial do termo hibridismo foi nas ciências biológicas por Charles Darwin (1809-1882) e também afirma que, o conceito de híbrido pode mascarar certo imperialismo cultural ao se apropriar de culturas de estrato social desfavorecido economicamente, mas encara positivamente a possibilidade do hibridismo gerar novos produtos culturais. Bernd (2004) nos mostra que, etimologicamente, a palavra híbrido vem do grego *hibris* que remete à ultraje, dando a conotação de que o híbrido é anormal. Burke (2003) polariza o termo hibridismo ao enxergar como positivo o fato da inovação representar um tipo de adaptação, incentivando a criatividade e, como negativo, a possível perda das tradições regionais. Canclini (2011) pensa que a questão não é a perda das raízes diante da modernização e a consequente hibridização, mas sim, **como** acontece este processo. Para Canclini a hibridização é resultado de processos socioculturais nos quais estruturas pré-existentes se misturam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (CANCLINI, 2011, p. XIX). O autor lembra que estas estruturas pré-existentes também são resultados de hibridizações, portanto não podem ser consideradas fontes puras. Esta seção do artigo de Bastos e Fernandes é concluída com Kern (2004) nos apresentando a dualidade que ocorre na visão politizada do termo hibridismo pelos teóricos: uma versão é a do colonizado resistindo através do hibridismo e a outra versão é o colonizador dominando e oprimindo o colonizado pelo mesmo hibridismo (BASTOS E FERNANDES, 2014).

Ao estreitar o recorte para o hibridismo na música brasileira, Bastos e Fernandes (2014) citam os artigos de autores como Ulhôa, Aragão e Trotta (2001), Linhares e Borém (2011), Vargas (2007b). Destes, selecionamos Vargas (2007b) que relaciona o hibridismo da música latino-americana desde a colonização, do encontro inicial do europeu com o indígena e o africano, até a atualidade, com a transformação da canção popular pela interação com a cultura de massa, mediada pelos meios de comunicação, associada à mercantilização da

indústria cultural. Também destacamos a comunicação de Ulhôa et al (2001). Sustentados por Canclini (2011) e Tagg (1982), os autores trazem a discussão do hibridismo para o ambiente da música brasileira. No artigo, entre outros exemplos, são citados os elaborados arranjos e orquestrações de Pixinguinha (1897-1973) para os principais cantores da efervescente era do rádio, a partir dos anos 1930. Hoje, considerado por teóricos como pilar de um ‘estilo brasileiro’ de orquestração, estes arranjos “[...] estão cheios de elementos oriundos das diversas matrizes culturais [...]” (id, ibid, p. 352). Portanto, gêneros como o choro, o samba, a bossa nova, hoje considerados como algo ‘100 % nacional’, são resultantes de um processo de hibridação, da fricção de vários elementos musicais anteriores à sua cristalização como gênero musical estabelecido.

3. Fricção e Hibridismo em Ornelas

3.1 Preâmbulo

O foco principal de nosso trabalho é a análise de um recorte da música de Ornelas. Porém, não podemos descartar o fato de que as influências e fricções ocorridas durante sua longa e heterogênea trajetória são fatores determinantes em sua composição. Sua música, híbrida em vários aspectos, é resultante destas vivências.

A seguir, listamos alguns exemplos de fricção na música de Ornelas.

3.2 Música erudita X música popular

A iniciação musical de Ornelas se deu na Escola de Formação Musical (Belo Horizonte). Neste seu período inicial de estudo, chegou a pensar em seguir uma carreira na música clássica. Aos dezesseis anos já tocava na sinfônica jovem. Esta breve introdução tem o intuito de contextualizar o início do interesse de Ornelas pela música erudita já que, por sua trajetória, Nivaldo é reconhecido como músico popular. Daí ocorre a fricção.

No exemplo musical 1, extraído de nosso estudo de caso, o *Noturno para flauta e piano*, exemplificamos esta fricção. Ornelas escreve a linha melódica com padrão rítmico similar à giga barroca, enquanto o *ostinato* sincopado na mão esquerda do piano nos remete à uma bateria típica da música popular:



Exemplo musical 1: *Noturno para flauta e piano, Mov. II, c. 10 a c. 12.*

Encontramos neste trecho conexão com a música popular e também a singularidade da confluência de linguagens de elementos rítmico/melódicos da música erudita sobre padrões característicos da música popular.

Parte da produção de Ornelas se insere na antiga discussão da dicotomia, música erudita X música popular, cujas fronteiras têm se estreitado bastante nas últimas décadas, tornando-as cada vez mais indefinidas. Em algumas entrevistas ele cita como seus compositores prediletos Ravel, Cesar Franck, Debussy, Fauré, Vaughan Williams e Mahler, assim como os jazzistas John Coltrane (1926-1967), Thelonius Monk (1917-1982) e Stan Getz (1927-1991) entre outros. Este ecletismo fricciona a música erudita com a música popular e compartimenta sua produção. No exemplo mostrado a fricção ocorre pois a melodia da flauta tem estrutura rítmica/melódica semelhante à giga barroca e a escrita do piano lembra uma ‘levada’ de bateria.

3.3 Música sacra X música profana

A sacralidade está assumidamente presente em muitos discos de Ornelas, fruto do ambiente vivido pelo compositor. No bairro de sua infância em Belo Horizonte, Nova Suíça (sic), era “convento por todo lado, era muita música religiosa, muita quermesse, aquelas barraquinhas, aquela coisa, aquilo tinha som próprio, aquele som de música infantil” (em entrevista de Ornelas a TV BHNews). O uso recorrente de vozes em sua composição, seja com coral ou com solistas, é típico desta religiosidade implícita, oriunda da igreja mineira de sua infância.

São inúmeros os exemplos do uso da voz (sugerindo religiosidade) em seus CDs instrumentais. Em seu mais recente trabalho, o CD *Jazz Mineiro Orquestra* (2012), a faixa de encerramento *Salve Rainha*, usa o ritmo do congado e simbolicamente é a única que tem vocais, também de cunho religioso, como mostramos no exemplo musical 2:

D G D D G D D A G/B \sharp D D G D

Deus Salve Salve rainha Festa de azul e branco No bre rainha. etc

Exemplo musical 2: *Salve Rainha*.

Minas Gerais, terra de Ornelas, foi um dos estados do Brasil que mais sofreu influência da música sacra dos jesuítas. Estes indicativos musicais sacros friccionam em vários CDs de sua discografia, constituídos de instrumentação e harmonias ‘contemporâneas’, sem ligação com a música religiosa.

3.4 Folclore mineiro usado em sua música autoral

No CD *Arredores* (1998), na maioria das faixas, Nivaldo usa na ‘base’ percussiva, padrões rítmicos do folclore mineiro como alicerce de sua música autoral, como vemos na música *Folia do Jatobá*:

F \sharp m C \sharp 7 F \sharp m C \sharp 7 F \sharp m C \sharp 7

Dmaj7 E/D D E/D

etc

Exemplo musical 3: *Folia do Jatobá*.

Outros exemplos são as faixas *Celeste Império* e *São Domingos do Congado*. Esta fricção também ocorre em outros CDs.

O uso de padrões rítmicos das festividades populares como Folias ou Terno de Reis e o Congado de sua Minas natal fricciona com sua música autoral, feita com harmonias mais ‘modernas’, mais complexas em relação ao folclore popular.

3.5 Folclore mineiro X música erudita

Ornelas explicita o diálogo do erudito com o popular na faixa 10 do CD *Fogo e Ouro* (2009). Nesta faixa, intitulada *Invenção nº 1 / Barra-Ponto*, Nivaldo toca a conhecida *Invenção nº 1* de J. S. Bach, mas ao invés de fazer a conexão com o jazz, como ocorre em várias gravações que cruzam a música erudita com o jazz, recorre ao ritmo da folia, do folclore mineiro. A fricção inicial (textural) é a própria execução da melodia de Bach pelo seu

sax soprano. A segunda fricção é o ato de tocar a melodia do período barroco, sem acompanhamento harmônico, sobre a ‘base’ de percussão que executa padrão rítmico do folclore mineiro, mostrado no exemplo musical 2 (escrito sem transposição) que transcrevemos do áudio para partitura:

The image shows a musical score for two instruments: Sax Soprano and Bateria. The Sax Soprano part is written in treble clef, 2/4 time, and consists of a melodic line with various note values and rests. The Bateria part is written in bass clef, 2/4 time, and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Above the Bateria staff, there are 'HH' markings, likely indicating a specific drumming technique. The score ends with 'etc.'.

Exemplo musical 4: “Invenção nº 1” J. S. Bach / *Barra-Ponto*.

3.6 Jazz X música brasileira

No início dos anos 1960, Ornelas conhece o *jazz*. Suas descobertas iniciais foram Benny Goodman (1909-1986) na clarineta e no sax tenor: John Coltrane. Em 1964, funda o primeiro clube de *jazz* de Belo Horizonte, o *Bar Boate Berimbau*, juntamente com outros parceiros.

Alguns destes músicos mineiros, interessados pelo *jazz*, foram fundadores do *Clube de Esquina*, que ocupa seu lugar na história da MPB. Entre eles Nivaldo, Wagner Tiso, Milton Nascimento, Toninho Horta e outros que friccionavam o *jazz* com a música brasileira.

3.7 Rock X MPB

Ornelas participa do grupo de acompanhamento de Milton Nascimento, o *Som Imaginário*. O grupo formado em 1969 gravou 3 discos e teve vida própria após se desligar de Milton. Nivaldo entra no grupo em 1973, no terceiro álbum, *A Matança do Porco*. Com Milton, o grupo realiza o importante concerto/LP *Milagre dos Peixes* (EMI-Odeon, 1974) e a faixa de abertura deste disco inclui a música *Xá Mate* de Nivaldo Ornelas. O conjunto seguiu trabalhando até 1976. Em 2012 o grupo retorna, com a formação original.

O *Som Imaginário* encaixa-se no subgênero *rock-progressivo*, típico dos anos 1970 e fricciona na relação *rock X música brasileira*. A questão da inserção da música ‘jovem’ anglo-americana, com o uso de guitarra elétrica, na MPB, gerou polêmicas e foi bastante discutida nos anos 1960/1970. Alguma influência deste período é sentida na produção de Ornelas.

3.8 *Big Band* executando música autoral brasileira (fricção textural)

A formação clássica da *Big Band*, 5 saxofones, 4 trompetes, 4 trombones, piano, baixo e bateria, é um formato tradicional de um período do *jazz* norte-americano, a *Big Band Era*. Sua época áurea foi durante as décadas de 1940 e 1950. Citamos entre seus expoentes as orquestras de Duke Ellington (1899-1974), Count Basie (1904-1984) e Glenn Miller (1904-1944), entre outras. Diferentemente de hoje, naquela época o *jazz* era um gênero muito popular, voltado para a dança. Mais tarde, a música escrita para *big band* foi ressignificada como música ‘artística’, para audição em formato de concerto, com arranjos complexos e sofisticados. Em seu mais recente disco, *Jazz Mineiro Orquestra* (2012), Ornelas fricciona ao fazer, pela primeira vez, um CD inteiro com a formação tradicional da *big band*.

A fricção de formação instrumental (textural) ocorre ao ser utilizada uma formação característica de um gênero para execução de outro. Isto quebra a expectativa do ouvinte de ouvir determinado gênero associado à esta formação instrumental. Este fato já ocorreu em outras *big bands* brasileiras como a *Orquestra Tabajara* e a *Orquestra do Maestro Cipó*, que ‘canibalizaram’ esta formação ao usar percussão e gêneros brasileiros nos seus discos e bailes. Ornelas fricciona ao se apropriar da sonoridade jazzística da *Big Band*, na sua música autoral.

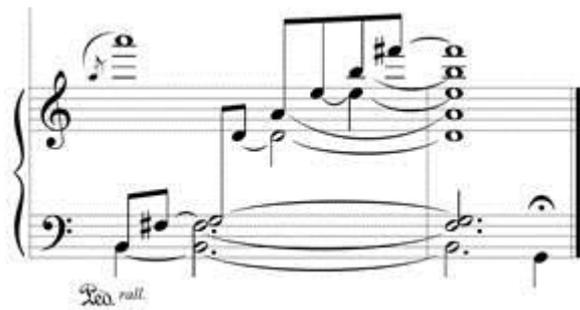
3.9 Fricção de Harmonia e Melodia

Nas faixas *Hino Nacional* e *Hino à Bandeira* (CD *Reciclagem* (1999) e na faixa *Oh! Minas Gerais* CD *Arredores* (1998), Nivaldo utiliza estes hinos da pátria e a mais representativa canção de Minas Gerais, como material de experimentação harmônica. Sob melodias ultra conhecidas, também alteradas, o compositor usa a reharmonização com maestria gerando novos ‘ambientes sonoros’. Listamos alguns exemplos de hibridismo harmônico na obra de Ornelas: ambiguidade tonal e/ou modal, pouco uso de cadências tradicionais ou uso das mesmas de maneira funcionalmente irregular, omissão de terças em alguns acordes:



Exemplo musical 5: Noturno 1º Mov. c. 3.

E acordes por superposição de quintas:



Exemplo musical 6: Noturno 1º Mov., c. 52/53.

Pela quebra da expectativa, efetuada em estruturas tradicionais (no ambiente tonal), as modificações harmônicas e melódicas causam fricção. Especialmente quando as músicas alteradas são muito conhecidas.

Conclusões

Como o estudo acadêmico da música popular é bem recente, o livro de Moore, além de ser um valioso acréscimo à literatura desta subárea, torna-se um importante referencial teórico para a musicologia contemporânea deste segmento. Guardando as devidas proporções, já que o fonograma contém informações mais ‘concretas’ que a música grafada no papel, a música gravada está para a análise da música popular assim como a partitura está para a análise da música erudita. Portanto, na música popular, a gravação, com todas as suas particularidades, é o ‘documento’ a ser analisado.

Pesquisando o hibridismo e fricção em música no âmbito brasileiro, encontramos alguns artigos publicados sobre este tema, todos anteriores ao livro de Moore. Em um país miscigenado como o nosso, alvo de vários fluxos migratórios, é pertinente que estes hibridismos e fricções, sejam objeto de estudo acadêmico há algum tempo.

Dos artigos listados, destacamos o de Piedade (2005) que, ao estudar o ‘jazz brasileiro’, afirma que o músico brasileiro ao canibalizar o que ele chama de “paradigma *bebop*”¹, simultaneamente absorve e repele influências estrangeiras, pois ao mesmo tempo que usa estruturas jazzísticas, também se utiliza de matrizes brasileiras.

Na última seção deste artigo aplicamos os conceitos de hibridismo e fricção, estudado por Moore, ao nosso objeto de estudo. Listamos nove fricções que ocorrem na

¹ Para Piedade, uma espécie de ‘esperanto’ musical, onde através da ‘linguagem’ do *jazz*, músicos de qualquer nacionalidade podem tocar juntos, sem necessariamente haver ensaios prévios, já que ‘falam’ a mesma ‘língua’ e compartilham o mesmo repertório.

música de Ornelas. Concluimos que sua música é resultante das fricções que ocorreram em sua longa trajetória. A saber: folclore mineiro, música sacra, música erudita, *jazz*, *rock* progressivo, MPB e *Clube de Esquina*. Juntos ou separados estes elementos integram a composição de Onelas, ora gerando uma música na qual reconhecemos parte dos ingredientes, ora, quando estes ingredientes se mesclam, gerando uma música de difícil classificação: uma música híbrida.

Referências

- BASTOS, E. R.; FERNANDES, A. Marta Saré de Edu Lobo: memórias híbridas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.145-158.
- BERND, Z. O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir de autores francófonos do Caribe. In: ABDALA JR., Benjamim (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BHNEWS Entrevista. Entrevista com Nivaldo Ornelas. 18 jul. 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=DEBrf5cMaro>>. Acesso em 27 jul. 2013.
- BURKE, P. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2011.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O Índio e o Mundo dos Brancos*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1964.
- KERN, D. P. M. *O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato*. MétiS (UCS), Caxias do Sul, v.3, n. 6, p. 53-70, 2004.
- LINHARES, L. B.; BORÉM, F. A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca... *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 28-38, 2011.
- MOORE, Allan. *Song Means: Analysing and interpreting Recorded Popular Song*. *Friction*. Ashgate Publishing Limited, Surrey, England, 2012.
- ORNELAS, Nivaldo. *Noturno para flauta e piano*. manuscrito original, 1982.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. Campinas: *Opus*, Revista da ANPPOM, nº 11, p. 197 a p. 207, 2005.
- _____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 23, p.103-112, 2011.
- TAGG, Philip. Analysing Popular Music: theory, method and practice. *Popular Music*, 2, pp. 37-69, 1982.

ULHÔA, M. T.; ARAGÃO, P.; TROTTA, F. Música Híbrida – Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira. *Anais do XIII ENCONTRO DA ANPPOM*. p. 348-354, 2001.

VARGAS, H. *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007b.