

Uma Investigação dos Ritmos Haitianos e Africanos no Desenvolvimento da Síncope no Tango/Choro Brasileiro, Habanera Cubana, e Ragtime Americano (1791-1900)

(Síntese da Tese de Doutorado realizado na

Universidade de Shenandoah, VA, USA - 1999)

por Tania Mara Lopes Cançado

Resumo:

A proposta desta investigação foi identificar conexões entre as time-lines (estruturas rítmicas) Africanas e time-lines Haitianas, com as seqüências rítmicas dos estilos populares Afro-Americanos, numa nova visão de análise, buscando identificar a origem e desenvolvimento da síncope característica nas primeiras manifestações musicais populares do Novo Mundo. As composições selecionadas para estudo foram as Modinhas anônimas (MS.1596), Lundus do Século XVIII, e Tango/Choros de Ernesto Nazareth (1863-1934) no Brasil; as Contradanças de Manuel Saumell (1817-1870 e Habaneras de Ignacio Cervantes (1847-1905) em Cuba; e os Ragtimes de Scott Joplin (1868-1917) nos Estados Unidos. Os resultados desta investigação demonstraram que a música rítmica Brasileira se distingue da música Cubana e Norte Americana por ter sido a única desenvolvida sob a influência da linguagem Angolana, em contraposição a Cuba e Estados Unidos que sofreram a direta influência dos negros Yorubas.

O ritmo é parte da música de todas as culturas, um resultado natural da linguagem oral humana. A canção da palavra como recitativo foi usada como forma de linguagem entre vários povos. “No campo do ritmo, a forma de sua leitura e de sua percepção mudam de país para país. Mas os ritmos também mudam de época para época dentro de uma mesma civilização” (Sachs, 1953, p.21). Historicamente, mudanças no ritmo tem sido documentadas com a evolução da linguagem da música folclórica e da música popular. Essas mudanças ocorrem por uma variedade de razões incluindo as interações culturais.

A conexão entre o povo Africano e outras nações é um exemplo dessa interação. A música da África tem influenciado todo o mundo, em especial o Novo Mundo, desde a chegada dos primeiros escravos em suas respectivas colônias. O exato número de escravos capturados ao longo da história Africana é desconhecido; porém, é estimado que entre 4.000 a 5.000 escravos por ano eram exportados de diferentes áreas da África pelos Portugueses, diretamente

para as colônias Espanholas, Portuguesas, Francesas e Inglesas estabelecidas no Novo Mundo. Carpentier (1980) descreve que, em 1534, as primeiras colônias no Caribe tinham mais de 1.000 escravos Africanos. Durante todo o período do tráfico de escravos, Cuba importou de 702.000 a um milhão de Africanos, cuja maioria era das tribos Yorubas e Dahomeans, originados da Costa Oeste da África (Ortiz, 1991).

Garcia (1997) descreve que “por estimativas conservativas, quase 3.5 milhões de escravos Africanos foram importados para o Brasil durante o período Colonial” (p. 20). Nesse período, o Brasil recebeu tanto escravos Bantus, originários de Angola no Centro da África, quanto escravos Yorubas, da Costa Oeste da África. Verger, citado em Mukuna (1979), observa que o número de Africanos de Angola ou Congo era muito reduzido na Bahia, mas em grande número no Rio de Janeiro. Em 1819, a colônia do Rio de Janeiro tinha aproximadamente 600.000 habitantes, dos quais 60% eram negros ou mulatos e 40% eram brancos.

Sobre a colonização Francesa, Parker (1996) descreve que durante os anos de 1700 e 1800, a população de Santo Domingos (futuro Haiti / nas Ilhas do Caribe), uma das mais ricas colônias do império Francês, consistia de 30.000 brancos e aproximadamente 250.000 escravos Africanos, sendo em sua maioria Yorubas e Dahomeans.

A chegada dos primeiros vinte escravos Africanos nas colônias Inglesas ocorreu em 1619 (Southern, 1983). Em 1649, a população da Virgínia era de 15.000 brancos e apenas 300 negros. Em 1803, o governo Norte Americano comprou da França toda a região da Louisiana, fazendo desta imensa área parte integrante dos Estados Unidos (Stearns, 1970). Em 1810, a população de New Orleans era aproximadamente 10.000 habitantes - metade branca e metade negra incluindo os milhares de negros fugitivos das colônias Francesas no Caribe que se refugiaram na Louisiana, após o grande massacre ocorrido na ilha de Santo Domingos em 1791 (Stearns 1970),.

Observando essas informações, pode-se compreender o grau de influência da cultura negra no Novo Mundo, e também, porque a música Africana teve tão importante papel no

desenvolvimento da música popular das Américas. Esta presença Africana veio influenciar a direção e formação dos novos estilos musicais desenvolvidos no Período Colonial das Américas (Novo Mundo). Enquanto as tradições musicais Européias predominaram e influenciaram a música do Novo Mundo, por meio de seus elementos harmônicos e melódicos - vocabulário, estilos e formas - a música da África ofereceu à América a sua complexidade rítmica (Garcia, 1997).

Muitos pesquisadores têm investigado a linguagem rítmica Africana (Arom, 1984;1985; Jones, 1959; Koetting, 1992; Kubik, 1979; Locke, 1982; Mukuna, 1979; Nketia, 1987; Parker, 1996), bem como a dispersão e a influência da música Africana nas Américas (Behague, 1979; Kolinski, 1980; Waterman, 1959; Maultsby, 1985). Da mesma forma, vários pesquisadores têm examinado o desenvolvimento e evolução da música popular de cada país Americano individualmente. A música Cubana e a influência da música Haitiana e Espanhola no desenvolvimento da música popular do século XIX têm sido extensivamente pesquisada (Carpentier, 1961/1980; Fernadez, 1988; Fernandez, 1989; Lezcano, 1991; Ortiz, 1991; Parker, 1996).

De acordo com estudiosos brasileiros, existe muito pouca informação com relação à influência da música Africana no Brasil até aproximadamente a metade do século XVIII. Durante as últimas décadas, exemplos musicais disponíveis da mais antiga música popular brasileira tem sido estudada e pesquisada (Alvarenga, 1946; Alves.1971; Andrade, 1964, 1972, 1975 e 1989; Appley, 1983; Araújo, 1963; Baptista, 1969; Behague, 1979; Diniz, 1963; Gallet, 1934; Garcia, 1997; Kiefer, 1978; Kubik, 1979; Lucas, 1999; Muricy, 1963; Mukuna, 1979; Sandroni, 1996).

Poucos pesquisadores Norte Americanos têm investigado a exata origem rítmica do Ragtime, considerado a primeira manifestação popular dos Estados Unidos, cujo estilo surgiu na última década do século XIX. Stearns (1970) descreve que “muito se sabe sobre a música Européia que contribuiu para a formação do Jazz, mas o conhecimento sobre a música Africana que veio a ser uma essencial parte da música popular Norte Americana é ainda muito escasso”

(p. 16). Provavelmente, esta lacuna de informações se deva à própria história colonial dos Estados Unidos. Como colonização Protestante, a música religiosa foi a expressão maior nas colônias inglesas até meados do século XIX. Enquanto os colonizadores católicos (portugueses, espanhóis e franceses) permitiram a continuidade das tradições africanas, os colonizadores Protestantes, Ingleses em sua grande maioria, proibiram toda e qualquer manifestação Africana, incluindo o uso dos tambores. Consequentemente, ambos tipos de colônias seguiram diferentes caminhos musicais até o século XIX. Outro fator preponderante da história musical dos Estados Unidos é a história da região da Louisiana, cujos milhares de negros Franceses chegados das colônias do Caribe após 1791, vieram modificar drasticamente o quadro cultural das colônias Norte Americanas.

No contexto rítmico da história musical Afro-Americana, a síncope característica, terminologia usada por esta pesquisadora se referindo ao ritmo sincopado composto por semicolcheia/ colcheia/ semicolcheia, é considerado pelos musicologistas como uma das mais importantes fórmulas rítmicas que emergiram nas Américas no século XIX. Vega (1988) identificou este padrão rítmico como a principal fórmula do cancionero binário Latino Americano e atesta que “esta figuração rítmica não é encontrada no resto da música Européia.”

Entretanto, apesar da síncope característica estar presente nos estilos populares desenvolvidos nas Américas a partir do século XIX, os estudos disponíveis observando a origem dessa figuração rítmica não são conclusivos. A natureza especulativa dessas informações está descrita por Andrade (1987), quando diz que “a maioria das afirmações apresentadas até hoje [sobre sua origem] são afirmações peremptórias, faltando base documentada (1987, p. 397). Musicologistas parecem concordar que esta fórmula rítmica foi desenvolvida nas Américas pela influência dos escravos Africanos. O exato local e tempo de seu desenvolvimento variam entre os estudiosos. Alguns deles acreditam que a síncope característica é a variante de um mesmo ritmo básico africano (Andrade, 1989; alvarenga, 1946; Sandroni, 1996). Outros musicologistas acreditam que os negros Africanos é que transformaram a rítmica ternária Ibérica (Fernandez, 1988; Vega como citado em Fernandez,

1988; Carpentier, 1980; Ortiz, 1991). Finalmente, outros poucos musicólogos acreditam que este padrão rítmico está presente nas estruturas rítmicas africanas, e que ele foi apenas transferido para o metro binário Europeu seguindo a seqüência rítmica original dos pulsos africanos (Kubik, 1985; Lucas, 1999; Mukuna, 1979).

Diante dessa ausência de estudos específicos sobre a origem da síncope característica, novas hipóteses precisavam ser criadas. A escolha por um estudo histórico comparativo foi um caminho para entender a relação entre a origem dos escravos e sua alocação nas colônias. Desta forma, acreditava-se que o desenvolvimento das diferentes seqüências rítmicas dos estilos poderia estar conectado com as diferentes linguagens africanas.

Um estudo comparativo entre as seqüências rítmicas mais comuns dos estilos populares e as time-lines (seqüências rítmicas) africanas transformadas em notação tradicional poderia ser uma nova forma de análise. Dessa maneira, seria possível localizar a síncope característica nas time-lines. Observando a posição desse padrão em cada seqüência rítmica, comparada com sua posição em cada time-line, poderia ser possível identificar as diferenças e/ou similaridades entre as linguagens Africanas.

Particularmente no Brasil, havia um interesse em analisar o mais antigo material musical existente (Modinhas Anônimas MS 1596), e compará-lo com a música Cubana (Contradanças e Habaneras) e Norte Americana (Ragtime). A experiência pessoal na performance de composições nacionalistas demonstrava que havia muitas similaridades entre a música popular Cubana e Norte Americana e, em contra partida, a música rítmica brasileira apresentava diferenças quando comparadas com as composições de Cuba e dos Estados Unidos. Essas similaridades e diferenças poderiam estar conectadas com a influência da linguagem dos Yorubas na música de Cuba e dos Estados Unidos, e com a influência da linguagem Bantu na música popular do Brasil. As similaridades entre a música popular de Cuba e dos Estados Unidos poderiam estar também conectadas com a simultânea presença do povo Haitiano e sua música em ambos os países depois de 1791, um ponto comum na história musical dessas colônias.

A proposta desta investigação foi então identificar conexões entre as time-lines africanas da Costa Oeste da África e região do Congo/Angola e time-lines Haitianos das danças e cantos do vodú, no desenvolvimento da síncope característica nas primeiras manifestações musicais populares do Brasil (Modinhas, Lundus e Tango/Choro), de Cuba (Contradanças e Habaneras) e dos Estados Unidos (Ragtime) durante o período de 1791 a 1900.

Os problemas específicos do estudo foram identificar as estruturas rítmicas Africanas e Haitianas (frases rítmicas ou time-lines de 8, 12 16 ou 24 pulsos); identificar as características rítmicas (seqüências ou frases rítmicas) do Tango/Choro Brasileiro, da Habanera Cubana e do Ragtime Norte Americano; e determinar as conexões entre as time-lines e as seqüências rítmicas dos três estilos populares, com o objetivo de identificar a origem da síncope característica em cada país. As time-lines haitianas e africanas foram identificadas e comparadas com as seqüências rítmicas encontradas nas composições selecionadas: 1) Brasil: Modinhas anônimas (MS.1596), Lundus do Século XVIII, e Tango/Choros de Ernesto Nazareth (1863-1934); 2) Cuba: Contradanças de Manuel Saumell (1817-1870 e Habaneras de Ignacio Cervantes (1847-1905); e 3) Estados Unidos: Ragtimes de Scott Joplin (1868-1917).

Nove time-lines tradicionalmente encontradas na música da África e na música do Haiti foram selecionadas e analisadas: 5 time-lines das danças e cantos do Vodou Haitiano (extraídas dos trabalhos de Parker, 1996; e Nketia, 1974); 2 time-lines das tribos da Costa Oeste da África e 2 time-lines das tribos de Angola/Zaire (extraídas dos trabalhos de Kubik, 1979).

A transformação dos ritmos Africanos em linguagem tradicional, uma proposta inédita de análise, ofereceu pela primeira vez condições de identificar um possível processo de integração entre a linguagem polirítmica Africana e a métrica binária Européia ocorrido nos primeiros séculos da colonização, que resultou no desenvolvimento dos ritmos Afro-Americanos. A transformação dos ritmos Africanos em notação tradicional e sua comparação com as seqüências rítmicas dos estilos Afro-Americanos também proporcionou, pela primeira vez, a oportunidade de identificar o desenvolvimento e a evolução desses ritmos na música popular da América do Norte, em comparação com a música popular da América Latina.

As análises mostraram que as seqüências rítmicas mais comuns encontradas nas composições selecionadas estão presentes de forma idêntica dentro das time-lines Africanas e/ou Haitianas, quando transformadas em notação tradicional.

Algumas conclusões de expressiva importância para a história musical das Américas foram identificadas:

1. O surgimento da síncope característica na música escrita de cada país analisado (Cuba, Brasil e Estados Unidos) ocorreu em diferentes momentos da história do Período Colonial do Novo mundo. Em Cuba, este ritmo surge nas Contradanças, aproximadamente na década de 1850; nos Estados Unidos, em especial na região da Louisiana, a síncope característica aparece no Ragtime na década de 1890; e no Brasil, a síncope característica é encontrada nas Modinhas anônimas, composições do século XVIII (MS.1596). A presença desse ritmo nas Modinhas Anônimas do Brasil demonstram que, possivelmente, o Brasil foi a primeira colônia do Novo Mundo a desenvolver a síncope característica em seu contexto musical popular.

2. O desenvolvimento da síncope característica na música popular de Cuba (Contradanças e Habaneras) e dos Estados Unidos (Ragtime) foi originado da música rítmica das tribos Yorubas e Dahomeans, negros remanescentes da Costa Oeste da África. No Brasil, em especial nas colônias do Rio de Janeiro, o mesmo ritmo foi originado da música das tribos Bantus da região de Angola/Zaire, remanescentes da África Central.

3. Como consequência das diferentes culturas negras interferindo na vida musical de cada colônia, a síncope característica foi originada de diferentes time-lines e também originada através de diferentes processos. No Brasil e Estados Unidos, este ritmo foi binarizado de forma direta, enquanto em Cuba, o surgimento desse ritmo ocorreu de forma indireta.

4. A análise das seqüências rítmicas sincopadas ou frases rítmicas mais características de cada estilo (Tango/Choro Brasileiro, Habanera Cubana e Ragtime Americano), demonstraram que a música Brasileira se distingue de forma expressiva dos ritmos Cubanos e Norte Americanos. A rítmica Brasileira é a única que apresenta repetidas seqüências da

síncope característica como fator comum. Este duplo desenho rítmico da síncope só foi encontrada na time-line Angolana, quando transformada em notação tradicional.

5. O desenho rítmico da síncope característica com repetidas seqüências foi encontrado de forma idêntica desde as Modinhas do Brasil (anônimos do Século XVIII), Lundus, Tango/Choros, e Maxixes, todos, estilos populares desenvolvidos no Rio de Janeiro.

6. Dentre os estilos Afro-Americanos analisados, a música popular Brasileira é a única que apresenta a síncope característica tanto na linha do baixo (acompanhamento) como na linha da melodia, como fator comum. Enquanto a música Cubana e o Ragtime Norte Americano apresentam a síncope característica somente na melodia, a música Brasileira é a única que apresenta esse importante ritmo Afro-Americano de forma constante e definida nas duas linhas (melodia e baixo/acompanhamento).

7. O “fator atrasado,” uma irregularidade rítmica na performance das durações internas dos ritmos sincopados, só está presente na música Brasileira (popular e folclórica). As análises demonstraram que o fator atrasado na realização dos ritmos brasileiros é resultante da contínua mistura de 2 e 3 pulsos existente na linguagem rítmica Angolana encontradas nas time-lines de 12 e 16 pulsos. A contínua repetição da síncope característica na melodia e no baixo simultaneamente, descontrola e desregula as durações internas dos ritmos.

8. As análises das obras selecionadas também demonstraram que Ernesto Nazareth foi o compositor Brasileiro que usou a maior variação e combinação dos ritmos Afro-Americanos. Ernesto Nazareth foi o compositor que mais conscientemente, estruturou a exata função dos ritmos sincopados na música popular Brasileira. Suas composições definem de forma clara e precisa as estruturas rítmicas que caracterizam hoje os ritmos da melodia Brasileira e os ritmos que caracterizam o seu acompanhamento.

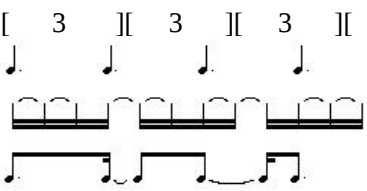
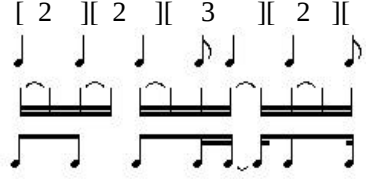
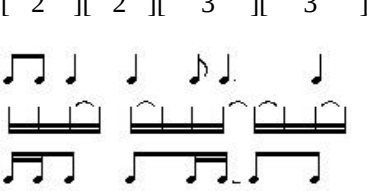
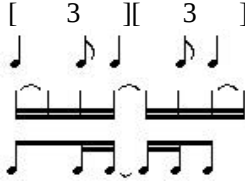
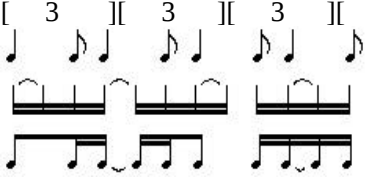
9. A célula rítmica da dança Africana Habanera foi encontrada nas Modinhas Anônimas do Brasil escritas na segunda metade do século XVIII. Esta conclusão vem demonstrar que o ritmo da dança Africana Habanera também estava presente na música

Brasileira dos primeiros século de colonização, e não só na música Cubana como tem sido registrado até hoje.

10. Os ritmos das danças Yanvalow e Juba do Vodú Haitiano são a fundação rítmica do Ragtime Norte Americano. As análises do Ragtime Americano demonstraram que com exceção da síncope característica, todos os outros ritmos sincopados desse estilo (Tresillo e Cinquillo usando uma terminologia Cubana) se apresentam nas composições de forma falsa. Os falsos ritmos do Ragtime, termo definido e usado por esta pesquisadora, significam uma distorção entre a performance e a escrita do Ragtime. Nesse caso, embora ocorra a acentuação das síncopes na performance do Ragtime, o desenho rítmico absoluto desses mesmos ritmos não está presente na partitura.

11. A chegada do povo Haitiano e da música Haitiana em Cuba e nos Estados Unidos foi a revitalização da música Africana nesses países. A música Haitiana foi um instrumento para o desenvolvimento da síncope característica, bem como dos elementos rítmicos do Tresillo e do Cinquillo nesses países mencionados.

12. Os três séculos de silêncio da música negra no Brasil foi fator relevante no desenvolvimento da síncope característica no país. A síncope Brasileira parece ser o elemento rítmico Africano que sobreviveu no Novo Mundo de forma mais genuína e original. Enquanto a música Cubana e Norte Americana desenvolveu a síncope característica na base da sequência ternária dos ritmos Haitianos (time-lines *maman*, *shell* (3+3+3) e *segon* (3+3) das danças do vodú haitiano), a síncope característica Brasileira contém a mistura de 3 e 2 pulsos (3+2+2+3) só encontrados na linguagem bantu, tribos originárias de Angola. Em oposição a esta consideração, o ritmo da Habanera, uma das características da música popular Cubana, parece ser a maior adaptação Africana à métrica Européia ocorrida nas Américas. O padrão rítmico conhecido como ritmo da Habanera (colcheia pontuada, semicolcheia e duas colcheias), não foi encontrado em nenhuma das time-lines selecionadas, quando transformadas em notação tradicional

The Haitian Time Lines in Traditional Notation	
Yanvalou Haitian Rhythms – Twelve-Pulse Time Line	
[3][3][3][3] 	<u>Maman Drum Rhythm</u> (The bas, asson and boula drums follow the ternary pulse of the maman rhythm)
[2][2][3][2][3] 	<u>Ogan Drum Rhythm</u>
[2][2][3][3][2] 	<u>Segon Drum Rhythm</u>
Petwo Haitian Rhythms – Eight-Pulse Time Line	
[3][3][2] 	<u>Boula Drum Rhythm</u> (The Segon and Ogan drums follow the ternary pulse of the boula rhythm)
Juba Haitian Rhythms – Twelve-Pulse Time Line	
[3][3][3][3] 	<u>Shell Rhythm</u>

West-African Twelve-Pulse Standard Pattern
Seven-stroke version [2][2][3][2][3] x . x . x x . x . x x . =
Five-stroke version [2][2][3][2][3] x . x . x . . x . x . . =
Angolan/ Zaire Sixteen-Pulse Standard Pattern
Nine-stroke version [2][2][2][3][2][2][3] x . x . x . x x . x . x . x x . =
Seven-stroke version [2][2][2][3][2][2][3] x . x . x . x . . x . x . x . . =

Figura 1 – Time-lines Haitianas e Africanas em notação tradicional.

Referencias Bibliográficas

Alvarenga, O. (1946, April). A influência negra na música Brasileira [The black influence in the Brazilian music]. Boletim Latino Americano de Musica. (Vol. 6). pp. 357-407.

Alves, H. (1931). Sua excia. o samba [Your majesty the samba]. São Paulo, Brasil: Edições Símbolo.

Andrade, M. (1964). Modinhas imperiais [Imperial Modinhas]. São Paulo, Brasil: Martins Editora.

Andrade, M. (1965). Aspectos da música Brasileira [Brazilian music aspects]. São Paulo, Brasil: Livraria Martins Editora.

Andrade, M. (1972). Ensaio sobre música Brasileira [Essay about Brazilian music]. São Paulo, Brasil: I. Chiarato & Cia.

Andrade, M. (1987). As melodias do boi. São Paulo, Brasil: Duas Cidades.

Andrade, M. (1989). Dicionário musical Brasileiro [Musical Brazilian dictionary]. BH, Brasil: Editora Itatiaia Ltda.

Araujo, M. J. (1963). A Modinha e o Lundu no século XVIII [The Modinha and the Lundu in the XVIII century]. São Paulo, Brasil: Ricordi Brasileira.

Araujo, M. J. (1972 Abril/Junho). Ernesto Nazareth. Revista Brasileira de Cultura. (Ano IV, No12). pp. 23-28.

Appleby, D. P. (1983). The music of Brazil. Austin: University of Texas Press.

Arom, S. (1984). Structuration du temps dans le musiques d'Afrique centrale: Periodicité, mètre, rythmique et polyrythmie [The structure of the tempo in the Central African music: Periodicity, meter, rhythm and polyrhythm]. Revue de Musicologie. (LXX /1). pp. 5-36.

Arom, S. (1985). Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale - Structure et methodologie [Instrumental polyphony and polyrhythm of Central African - Structure and methodology]. (vol. 1). Paris: SELAF.

Arom, S. (1985). Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale - Structure et methodologie [Instrumental polyphony and polyrhythm of Central African - Structure and methodology]. (vol. 2). Paris: SELAF.

Baptista, S. (1967). Ernesto Nazareth na música Brasileira - Ensaio histórico-científico [Ernesto Nazareth in Brazilian music - Historic-scientific essay]. Rio de Janeiro, Brasil: Baptista Siqueira.

Baptista, S. (1969). Três vultos históricos da música Brasileira [Three Historic shadows of Brazilian music]. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Araujo.

Behague, G. (1968). Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss.1595/1596: Two Eighteenth-Century anonymous collections of modinhas. Anuário do Instituto Interamericano de Pesquisa Musical. Vol. IV. pp. 44-81.

Behague, G. (1979). Music in Latin America: An introduction. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs.

Behague, G. (1980). The new Grove dictionary of music and musicians. (Vol.5). London: Macmillan.

Berlin, A. E. (1976). Piano Ragtime: A musical and cultural study. Doctoral Dissertation: NY, The City University of New York.

Cançado, T. (1997, May). [The original Haitian music in Voodoo and folk dances: A videotape and cassette recorded in Haiti].

Carpentier, A. (1980). La música en Cuba [The music in Cuba]. Mexico: Editorial Melo, S. A. (Original work published 1961).

Diniz, J. C. (1963). Ensaio [Essays]. Recife, Brasil: Edição Diniz. pp. 45-56.

Fernandez, N. (1989, June). La contradanza Cubana y Manuel Saumell [The Cuban contradance and Manuel Saumell]. Latin American Music Review. (vol.10, No1). pp. 116-134. Texas: University of Texas Press.

Fernandez, R. A. P. (1988). La binarización de los ritmos ternarios Africanos en America Latina [The binarization of the African ternary rhythms in the Latin American]. Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Gallet, L. (1934). Estudos de folclore [Studies of folklore]. Rio de Janeiro, Brasil: Carlos Werhs.

Garcia, T. G. C. (1997). The Brazilian choro: Music, politics and performance musical supplement. Doctoral Dissertation: Duke University.

Jackson, I. V. (1985). More than dance: Essays on Afro-American music and musicians. Connecticut: Greenwood Press. pp. 3-7.

Jones, A. M. (1959). Studies in African music. (2 vols.). London: Oxford University Press.

Kiefer, B. (1978). A modinha e o lundu [The modinha and the Lundu]. Porto Alegre, Brazil: Editora Movimento.

Kiefer, B. (1990). Música e dança popular - Sua influência na música erudita. [Popular music and dance - Its influence in the erudite music]. Porto Alegre, Brazil: Editora Movimento.

Koetting, J. T. (1992). Worlds of music, An introduction to the music of the world's peoples. (2nd ed.). New York: Shirmer books a division of Macmillan, Inc.

Kolinski, M. (1973, September). A cross-cultural approach to rhythmic patterns. Ethnomusicology. Vol. XVII, No 3. pp. 494-506.

Kubik, G. (1979). Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural extensions overseas. Lisbon. Junta de investigações científicas do Ultramar. Centro de estudos de antropologia cultural.

Lezcano, J. M. (1991). Afro-Cuban rhythmic and metric elements in the published choral and solo vocal works of Alejandro Garcia Cartula and Amadeo Roldán. Doctoral Dissertation: The Florida State University School of Music.

Locke, D. (1982). Principles of offbeat timing and cross-rhythm in southern Eve dance drumming. University of Maryland: Society for ethnomusicology, inc.

Lucas, G. (1999). Os sons do Rosário, um estudo etnomusicológico do Congado Mineiro – Arturo e Jatobá [The Rosary's sounds, an ethnomusicologic study on the Congado of Minas Gerais]. Master Thesis; São Paulo, University of São Paulo.

Manuel, P. (1994, Spring- Summer). Puerto Rican music and cultural identity: Creative appropriation of Cuban sources from danza to salsa. Journal of the Society for Ethnomusicology. (vol. 38, No 2). pp. 249-280.

Maultsby, P. K. (1985). West African influences and retentions in U.S. black music: A sociocultural study. More than dancing - Essays on Afro-American music and musicians. Connecticut: Greenwood Press. pp. 25-57.

Mukuna, K. W. (1979). Contribuição Bantu na música popular Brasileira [Bantu contribution in the Brazilian popular music]. São Paulo, Brasil: Global, s/d.

Muricy, A. (1963, Maio/Junho). Ernesto Nazareth. Cadernos Brasileiros. (Ano V, No 3). pp. 47-50.

Nketia, J. H. K. (1975). The music of Africa. London: Victor Gollanez.

Ortiz, F. (1991). Estudios etnosociológicos [Ethnosociological studies]. Havana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.

Parker, D. N. (1996). An analysis of borrowed and retained West African, Cuban, and Haitian rhythms in selected percussion ensemble literature (chamber music). Doctoral Dissertation: Austin, The University of Texas.

Pazzinato, A. L. & Senise, M. H. V. (1993). História moderna e contemporânea [Modern and contemporary history]. São Paulo, Brazil: Editora Ática S.A.

Sachs, C. (1953). Rhythm and tempo - A study in music history. NY: Norton & Company, Inc.

Sandroni, C. (1996). Transformations de la samba à Rio de Janeiro: 1917-1933 [Transformation of the samba in Rio de Janeiro: 1917-1933]. Doctoral Dissertation: Université de Tours, France.

Slonimsky, N. (1947). La música de America Latina [The Music from Latin America]. Buenos Aires: Librería y Editorial "El Ateneo."

Southern, E. (1971). The music of black Americans: A history. New York: Norton & Company, Inc.

Stearns, M. W. (1970). The story of jazz. (5th ed.). NY: Oxford University Press.

Waterman, G. (1959). Ragtime. The art of jazz - Ragtime to bebop. NY: A Dacapo Press, Inc.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**