

O “fator atrasado” na música brasileira: evolução, características e interpretação

Tânia Mara Lopes Cançado

Resumo: Este estudo, que deriva da tese de doutoramento *Uma Investigação sobre os ritmos africanos e haitianos no desenvolvimento da Habanera Cubana, do Tango/Chôro Brasileiro e do Ragtime Norte-Americano - 1791 a 1900* (Shenandoah University, 1999), busca delinear a evolução do “fator atrasado” presente na Música Popular Brasileira (MPB) com vistas à sua interpretação no Tango Brasileiro e Chôro.

Palavras-chave: fator atrasado, MPB, Música Popular Brasileira, tango brasileiro, chôro, intrepretação musical, práticas de performance, ritmos brasileiros.

The “delay factor” in Brazilian music: evolution, characteristics and interpretation

Abstract: This study is part of the doctoral dissertation “An Investigation of African and Haitian rhythms on the development of the Cuban Habanera, Brazilian Tango/Chôro Brasileiro and American Ragtime - 1791 to 1900” (Shenandoah University, 1999). It aims at tracing the evolution of the “delay factor” that occurs in Brazilian Popular Music (MPB) and its interpretation in Brazilian Tangos and Chôros.

Keywords: delay factor, MPB, Brazilian Popular Music, Brazilian tango, choro, music interpretation, performance practice, Brazilian rhythms.

I. Introdução

A música, presente em todas as culturas conhecidas, tem no ritmo um componente primordial. O ritmo em música é resultado natural da linguagem oral humana. O cantar da palavra como no recitativo foi usado como forma de linguagem entre vários povos. Individualmente, cada cultura emprega uma variedade de ritmos para descrever características da palavra e formas musicais similares. De acordo com Curt Sachs, “No campo do ritmo, adequações e soluções mudam de país para país. Mas eles também mudam de época para época dentro de uma mesma civilização” (1953, p.21). Historicamente, mudanças no ritmo têm sido documentadas com a evolução da música popular e da linguagem folclórica. Essas mudanças ocorrem por uma variedade de razões, incluindo a influência das interações e cruzamentos culturais.

A conexão entre povos africanos e de outras nações é um exemplo dessa interação e cruzamento cultural. Desde a chegada dos primeiros escravos no Novo Mundo, o povo africano tem influenciado a música das Américas com suas tradições. A importação dos escravos africanos pelos espanhóis para Santo Domingos na ilha Espanhola iniciou-se em 1520. Em 1534, as primeiras colônias Espanholas no Caribe tinham mais de mil escravos africanos. A primeira importação de escravos africanos para as colônias portuguesas ocorreu nesse mesmo período, em 1538 (APPLEBY, 1983), e a chegada dos primeiros escravos nas colônias inglesas ocorreu em 1619 (SOUTHERN,

1971). Foi essa presença africana maciça no Novo Mundo que influenciou a formação e distribuição dos estilos musicais afro-americanos (BÉHAGUE, 1979; CARPENTIER, 1961/1980; KOLINSKY, 1985; SLONIMSKY, 1947; STEVENSON, 1980; KUBIK, 1979; WATERMAN, 1959).

Musicólogos brasileiros têm discutido a forma da música, danças, e instrumentos tradicionais brasileiros desenvolvidos sob a influência africana. A maioria desses estudos apresentam uma visão geral da música brasileira folclórica, baseadas na análise do ritmo, melodia, harmonia, forma, e instrumentação, especialmente comparando a música popular brasileira com a música africana, como a dos negros Bantus de Angola/Zaire. Nessa linha de estudo, aparecem tanto as discussões sobre o Tango ou Choro brasileiro como gênero desenvolvido a partir da dança afro-brasileira Lundu, quanto as análises sobre as mais antigas canções brasileiras, as modinhas.

A música africana tornou-se um importante instrumento no desenvolvimento de grande parte da música popular nas Américas. Enquanto que as tradições da música européia predominaram e influenciaram a música do Novo Mundo através de seus elementos harmônicos e melódicos, em termos de vocabulário, estilos e formas, a música da África forneceu à música americana (neste sentido, música americana se refere à música da América do Norte e da América Latina) a sua complexidade rítmica (GARCIA, 1997).

O ritmo é um fator essencial no desenvolvimento da distinta música popular afro-americana. A síncope característica (padrão ritmo de semicolcheia/colcheia/semitom) é um resíduo rítmico africano que sobreviveu no Novo Mundo, tendo sido considerado pelos musicólogos uma das mais importantes fórmulas rítmicas surgidas nas Américas no século dezenove (ANDRADE, 1965; APPLEBY, 1983; BÉHAGUE, 1979; BERLIM, 1976; CARPENTIER, 1961/1980; FERNANDEZ, 1988; MUKUNA, 1979; ORTIZ, 1991; SANDRONI, 1996; SLONIMSKY, 1947; VEGA, 1952).

Os musicólogos parecem concordar que a síncope característica brasileira foi desenvolvida nas Américas através dos escravos africanos, embora o exato local e tempo do seu surgimento varie entre as pesquisas. Alguns acreditam que esse padrão rítmico é a transformação ou variante de um ritmo africano básico (ANDRADE, 1989; ALVARENGA, 1946; SANDRONI, 1996). Outros musicólogos acreditam que essa síncope nasceu da transformação da ternaridade ibérica (tercinas) em contato com a música africana, cuja linguagem também incorpora essa mesma característica (FERNANDEZ, 1988; CARPENTIER, 1961/1980; ORTIZ, 1991; VEGA, 1952). Alguns pesquisadores acreditam que esse padrão está presente nas estruturas rítmicas africanas e que o mesmo foi apenas transferido para a métrica binária européia na sua forma original (KUBIK, 1985; MUKUNA, 1979).

Mesmo diante dessa divergência de opiniões, pode-se afirmar que a síncope característica desenvolvida nas Américas não tem relação com a antiga síncope européia, o que nos leva a pensar sobre sua performance. A interpretação do padrão rítmico da síncope afro-americana, especialmente quando presente na música brasileira, é um assunto ainda pouco estudado. O objetivo desta pesquisa é trazer, para a prática, uma reflexão sobre a sua forma de interpretação. O termo "fator atrasado", que tomo emprestado de David Appleby, musicólogo norte-americano nascido em Belo Horizonte, significa um atraso e uma performance irregular das subdivisões internas dos ritmos sincopados na música brasileira. A irregularidade e instabilidade das subdivisões

desses ritmos sincopados, especialmente o padrão rítmico da síncope característica, vem de um natural distúrbio resultante de várias características rítmicas existentes na música brasileira. APPLEBY (1983, p. 80) assim descreve esse elemento:

"A qualidade básica da forma urbana popular brasileira é a questão da constante presença do "fator atrasado" na performance dos pulsos. O fator coreográfico e a diferença cronométrica na aplicação do "fator atrasado" dá a cada dança sua qualidade individual específica. Sem o conhecimento desses fatores, ao tentar executar as obras de Nazareth (compositor de Tango/choro), um pianista fica incapacitado de capturar a qualidade característica da música, que tem sido transmitida pela tradição oral e escapa das definições na partitura."

Este estudo visa delinear a evolução do "fator atrasado" presente na música popular brasileira, a fim de proporcionar uma base para sua interpretação no Tango/Choro brasileiro. Este trabalho é derivado de um estudo mais amplo e mais extenso, concluído pela autora em 1999, que identificou características dos ritmos das regiões oeste e centro africanas, ritmos haitianos, características rítmicas da música de Cuba, Brasil e Estados Unidos, e a influência subsequente que estas características e possíveis conexões pudessem ter sobre o desenvolvimento da "síncope característica" (termo empregado por Mário de ANDRADE, 1989) em composições musicais, especialmente no Tango/Choro brasileiro, Habanera cubana e no Ragtime norte-americano.

Para delinear a evolução do "fator atrasado" na performance da música popular brasileira, foram abordados os seguintes problemas:

1. Identificação das características rítmicas específicas da música popular brasileira.
2. Investigação e delineamento dos progenitores históricos da síncope característica (semicolcheia/colcheia/semitom), do "fator atrasado" como identificado por APPLEBY (1983) e das possíveis conexões entre estes progenitores e a música popular brasileira.
3. Delineamento da prática precisa da performance do "fator atrasado" no Tango/choro Brasileiro, especialmente na música composta por Ernesto Nazareth.

A fim de caracterizar o "fator atrasado" e sua interpretação na música brasileira, a análise rítmica da síncope característica foi realizada comparando-se as seqüências rítmicas africanas de Angola e do oeste africano — as quais foram transformadas em notação tradicional — com as seqüências rítmicas presentes nas Modinhas Brasileiras (música vocal do século XVIII), Lundu (forma de dança) e Tango/Choro compostos nos finais do Século XIX e início do Século XX por Ernesto Nazareth. As análises consistiram em observar as similaridades dos elementos rítmicos (em especial a síncope característica), a alocação e freqüência com que a síncope característica ocorria nas seqüências rítmicas das composições analisadas.

Em complemento a estas análises, foi conduzido um trabalho utilizando dados de vários pesquisadores, a fim de traçar o desenvolvimento e as possíveis conexões entre a música africana e brasileira dentro do contexto histórico. Fazendo-se uso de técnicas etnográficas, foram conduzidas observações de grupos da música de relevantes performances das várias culturas envolvidas, incluindo as cerimônias/rituais haitianas do Vodú.

Os dados coletados proporcionaram um rico e detalhado histórico musical, que permitiu determinar as possíveis conexões da utilização da síncope característica nos diversos estilos musicais, particularmente em função do "fator atrasado".

II. A presença da síncope nos primeiros gêneros populares brasileiros

II.1. Modinhas Brasileiras

A Modinha, como descrita por BÉHAGUE é “um tipo de canção brasileira de amor, similar, em muitos aspectos, ao romance vocal Francês do Século XVIII” (1979, p. 93). Os mais antigos exemplos da forma modinha foram encontrados em uma coleção de manuscritos nomeados “*Duas Coleções de Modinhas Anônimas do Século XVIII*”, publicadas em Lisboa, Portugal, no *Jornal de Modinhas*, um jornal de publicação regular durante os anos de 1792 a 1795 pelos franceses Marchal e Milcent (Béhague, 1968). Essas *Modinhas anônimas* são duetos vocais que incluem uma linha de acompanhamento ou linha do baixo. A coleção original manuscrita está disponível na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa.

As análises desses manuscritos demonstram que enquanto a linha do acompanhamento das *Modinhas anônimas* incluem o tradicional padrão rítmico de quatro semicolcheias, os ritmos sincopados se apresentam em abundância nas suas melodias vocais - em especial a presença de pares (dois grupos seguidos) do padrão rítmico da síncope característica e sua contínua repetição, bem como de pares afro-americanos de colcheia pontuada e semicolcheia, denominado ritmo de Habanera.

II.2. Lundu

O Lundu, gênero popular de música e dança afro-brasileira que se desenvolveu no mesmo período que a Modinha, também reflete o contexto social do século XVIII. De acordo com BÉHAGUE (1968, p. 93; 1979), o Lundu “originalmente uma dança afro-brasileira, foi cultivado nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro e de Lisboa”. ANDRADE (1965, 1972, 1989), ARAÚJO (1963), KIEFER (1978 e 1990) e SANDRONI (1996) declaram que a dança afro-brasileira Lundu é a base para o desenvolvimento do Tango/Choro e Maxixe brasileiros. Já a nomenclatura “tango” (brasileiro) foi substituída pela denominação “Choro” no início do Século XX (BAPTISTA, 1967).

II.3. Tango/Choro

Vários ritmos idênticos podem ser encontrados tanto na dança Lundu quanto no Tango/Choro brasileiros (APPLEBY, 1983; ANDRADE, 1972, 1965, 1989; ARAÚJO, 1963; BAPTISTA, 1967; BÉHAGUE, 1968, 1979; GALLET, 1934; MURICY, 1963; KIEFER, 1978; SANDRONI, 1976). Estes estilos incluem o conjunto de semicolcheia/colcheia/semitonada (padrão rítmico da síncope característica) na melodia e/ou na linha do baixo. Este padrão rítmico sempre aparece no primeiro tempo do compasso em ambas as danças Lundu e Choro brasileiros. Da mesma forma, o padrão rítmico da Habanera cubana (colcheia pontuada/ semicolcheia e duas colcheias) também está presente no Tango/Choro brasileiro. De acordo com BAPTISTA (1969) e KIEFER (1978, 1990) o padrão da Habanera cubana surgiu no Brasil aproximadamente na década de 1860, vindo das companhias de teatro francesas e espanholas.

De acordo com BAPTISTA (1967), as primeiras referências de utilização da palavra Tango no título de uma composição brasileira ocorreram nas composições *Olhos Matadores* (1871) e *Ali-Babá* (1872) compostas por Henrique Alves de Mesquita. Ambas as composições incluem os padrões rítmicos da síncope característica e da Habanera.

III. O “Fator Atrasado” e sua Interpretação

A seguir, discuto cinco características observadas no decorrer dessa pesquisa, que parecem ter contribuído para a incorporação do “fator atrasado” na performance dos ritmos sincopados da Música Popular Brasileira, em especial na interpretação da síncope característica.

1. *Dificuldades na notação*

A irregularidade e instabilidade presente na performance dos ritmos populares brasileiros são características antigas. ANDRADE (1989) declara que esta instabilidade provém dos negros. Ele explica que quando a dança maxixe apareceu no Brasil na segunda metade do Século XIX, os compositores do gênero detectaram esta característica. Ele confirma que era comum, no tempo de formação do maxixe, as partituras incluírem, após o desenho da síncope característica, um desenho rítmico diferente como uma “dica”, para indicar a performance irregular do ritmo da dança. Ele atesta que esse desenho incluía, ao mesmo tempo, quatro semicolcheias e a síncope característica em posições invertidas (Figura 1).



Figura 1. Transcrição mais antiga da síncope brasileira.

ANDRADE também explica que esta transcrição demonstra a dificuldade de transcrever, para o papel, o ritmo real dançado pelos negros brasileiros, vivenciados pelos compositores da época. Ele conclui que após muitas discussões e debates, os compositores decidiram por uma notação deste padrão atípico (quatro semicolcheias e uma síncope característica num mesmo desenho) da mesma forma que o padrão europeu de semicolcheia/colcheia/semitomada. Ele observa ainda que a mesma irregularidade típica do passado continua até hoje na música popular e folclórica brasileira.

2. *Funções dos ritmos sincopados*

Aparentemente, há diferentes funções dos ritmos sincopados nas seqüências ou linhas rítmicas da música popular brasileira.

- Quando a síncope característica ou padrão rítmico da Habanera aparecem seguidos de duas colcheias, a função é de acompanhamento (Figura 2).



Figura 2. Padrões rítmicos com função de acompanhamento.

- Quando a síncope característica e o ritmo da Habanera aparecem nas seqüências e variações exemplificadas na figura 3, elas funcionam como ritmo melódico.



Figura 3. Padrões rítmicos com função melódica.

Nesse caso, esses ritmos melódicos podem ocorrer na linha do baixo ou na linha superior mas sempre se apresentam com a função melódica. É típico na música brasileira estas seqüências aparecerem inúmeras vezes na mesma seção em um tipo de seqüência de dupla síncope (em pares). A simultaneidade das síncopes (na linha superior e no baixo) resulta em um desequilíbrio rítmico natural na subdivisão interna de cada tempo. A Figura 4 é um exemplo desta seqüência de síncopes duplas na sua função melódica no Tango *Turuna* de Nazareth.

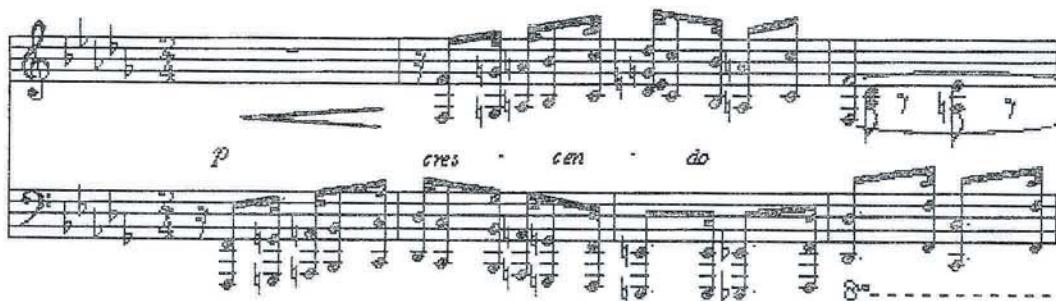


Figura 4. Seqüências rítmicas sincopadas com função melódica em *Turuna* de Nazareth.

3. Desenhos usuais dos padrões rítmicos sincopados

A seqüência do ritmo da Habanera e do padrão da síncope característica é um desenho comum na Música Popular Brasileira. Normalmente, esta seqüência rítmica inclui uma ligadura entre a quarta semicolcheia do ritmo da Habanera (primeiro tempo) e a primeira semicolcheia da síncope característica (segundo tempo), ou uma pausa na primeira semicolcheia da síncope característica. A ligadura ou pausa resultam numa suspensão natural dessa célula rítmica criando um outro “fator atrasado.” A Figura 5 inclui um exemplo de uma seqüência rítmica com uma ligadura entre o ritmo da Habanera e da síncope característica no Tango *Succolento* de Nazareth.

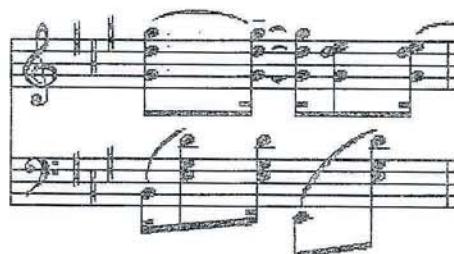


Figura 5. Síncope com ligadura criando o “fator atrasado” no tango *Succolento* de Nazareth.

4. A repetição de seqüências rítmicas na linha melódica

A música popular brasileira exibe a repetição de seqüências rítmicas (longas ou curtas) do mesmo ritmo sincopado na linha melódica. Estas seqüências repetidas tendem a ser formadas por sequências do ritmo da Habanera ou por sequências do ritmo da síncope característica ao longo das linhas melódicas. Essas seqüências não aparecem na linha de acompanhamento. Nesse caso, como no Tango *Odeon* de Nazareth (Figura 6), é difícil para o músico manter uma performance regular da subdivisão dos ritmos (Habanera e síncope característica), particularmente quando as seqüências são longas. Como resultado desse fato, a performance desses padrões sincopados passa a ser naturalmente irregular.

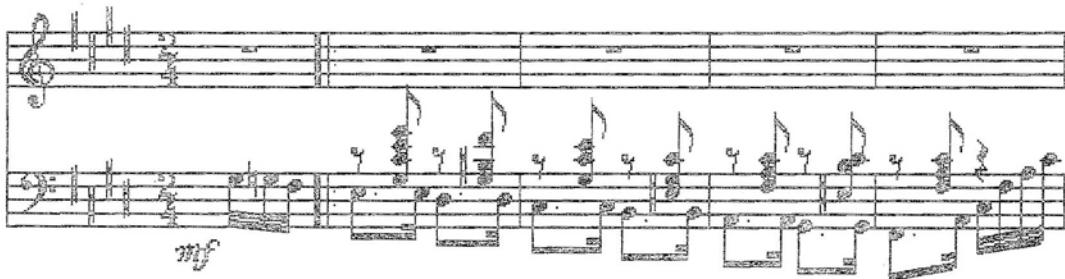


Figura 6. Longa sequência rítmica com função melódica no Tango *Odeon* de Nazareth.

5. Impacto rítmico

O impacto ou distúrbio rítmico mais fortemente pronunciado aparece quando a síncope característica surge logo após uma longa seqüência do ritmo da Habanera. De acordo com AROM (1984, 1985) e NKETIA (1975), esse distúrbio é similar aos ritmos livres africanos. Esses ritmos livres são caracterizados por seqüências rítmicas irregulares, isto é, uma seqüência rítmica se inicia seguindo um determinado ou designado pulso e, repentinamente, este pulso muda para outro tipo de marcação. O Tango Atlântico de Nazareth (Figura 7) inclui um exemplo desse impacto rítmico, onde a síncope característica surge logo após uma longa seqüência do ritmo da Habanera.

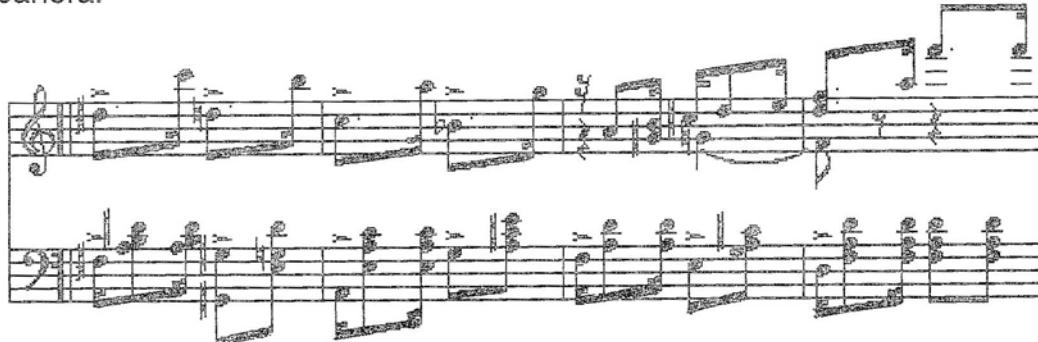


Figura 7. impacto rítmico na música popular brasileira no tango *Atlântico* de Nazareth.

O “fator atrasado” também foi estudado em outras linguagens da música brasileira. LUCAS (1999) analisou as características das estruturas rítmicas do *Congado Mineiro* (música religiosa afro-brasileira). Transcrevendo os ritmos do *Congado*, LUCAS detectou uma irregularidade nas durações internas do tempo entre as divisões binárias e ternárias, uma propriedade encontrada nos ritmos da música popular brasileira. Ela também notou que a performance desses padrões rítmicos era raramente similar, e a duração interna resultava em durações rítmicas distintas.

Para verificar o grau de variabilidade da duração interna dessas estruturas rítmicas, LUCAS fez uso de um programa computacional para representar graficamente os sons. Músicos tocaram os ritmos nas *caixas* (instrumento de percussão brasileiro), que foram gravados individualmente. Os pulsos da caixa foram convertidos em sinais sonoros em uma coordenada de tempo em milisegundos e a amplitude em Hertz. Os números foram então convertidos em valores percentuais em relação à duração de cada pulsação. Valores percentuais em relação à notação tradicional foram representados da seguinte forma: 100% = semínima; 50% = colcheia e 25% = semicolcheia. Visualizando os ritmos gravados pelo computador, Lucas foi capaz de graficamente identificar os sinais que correspondiam ao tempo forte e os sinais que correspondiam às subdivisões internas

do tempo forte. Como resultado, toda a subdivisão interna da pulsação binária ou ternária era interpretada com irregularidade. Ao tocarem, por exemplo, duas colcheias, os sinais gráficos marcaram 44% para a primeira colcheia e 56% para a segunda. Ao realizarem a síncope característica, os sinais registraram variantes como 29,3% para a primeira semicolcheia, 36,6% para a colcheia e 34% para a segunda semicolcheia (ou 30%, 37% e 32% em uma outra amostragem), numa realização que se aproxima bastante da tercina. Somente os padrões rítmicos ternários básicos apresentaram uma subdivisão regular das estruturas rítmicas.

IV. Conclusões

Este estudo sugere que o padrão da síncope característica se desenvolveu no Brasil originado da linguagem rítmica das tribos de Angola/Zaire. Cronologicamente, o aparecimento desse padrão no Brasil aparenta ter ocorrido no Século XVIII, momento diferente e anterior daqueles que ocorreram em Cuba e nos Estados Unidos, década de 1850 e década de 1890, respectivamente. O desenvolvimento dos padrões da síncope característica também aparenta ter ocorrido no Brasil como um processo natural e resultante da transferência das sequências rítmicas africanas de Angola e Zaire diretamente para a métrica binária européia.

O estudo sugere também que a diferença rítmica entre a Modinha, o Lundu e o Tango brasileiro apresenta-se somente na alocação das características rítmicas. Nas Modinhas, os afro-ritmos ocorrem unicamente na linha melódica, enquanto que o principal desenho rítmico do baixo é o padrão de quatro semicolcheias.

O Lundu e o Choro/Tango brasileiro incluem as sequências rítmicas encontradas nas Modinhas, no entanto transportados da linha melódica para a linha do baixo. Entretanto, as sequências rítmicas repetidas (repetição do padrão da síncope característica e repetição da Habanera) aparecem com maior frequência na linha melódica. Nos tangos de Nazareth, os ritmos sincopados presentes na linha do baixo (cerca de 64% de ritmos sincopados contra 46% sem síncopes) aparecem como uma característica recorrente. Mais do que isso, apresentam uma tendência de assumir a mesma importância apresentada nas linhas melódicas (também com cerca de 64% de ritmos sincopados contra 46% sem síncopes).

O “fator atrasado” ou irregularidade rítmica na performance da subdivisão interna dos padrões afro-brasileiros parece ter se desenvolvido como resultado da fusão das estruturas rítmicas existentes na linguagem angolana (estruturas essas, distintas da linguagem da Costa Oeste da África), e da fusão dessas mesmas sequências rítmicas distribuídas em ambas as linhas, melódica e de acompanhamento. A repetição contínua e irregular de pulsos binários e ternários angolanos, de alguma forma escondida nos ritmos já binarizados, aparentemente resultou na irregularidade dos tempos internos do pulso binário na música popular brasileira.

Finalmente, pode-se questionar a importância ou as implicações desse aspecto nas práticas de performance. De acordo com APPLEBY (1983), esse “fator atrasado” “não se apresenta definido na partitura”, e para se interpretar de uma maneira idiomática os ritmos da música brasileira, o músico necessita não só do conhecimento desses elementos mas, literalmente, incorporá-los. Assim, os intérpretes deveriam estar cientes desta prática de performance ao lerem a notação musical de boa parte do repertório nacional.

A busca por uma interpretação idiomática dos ritmos afros presentes no Tango/Choro Brasileiro e gêneros similares foi gradualmente esquecida. A percepção do real valor do "fator atrasado", uma característica rítmica brasileira, necessita ser resgatada. Esta é uma tradição musical de grande importância para a identidade musical do povo brasileiro, a qual deveria estar sendo cada vez mais documentada, preservada e repassada para as futuras gerações.

5. Referências bibliográficas

ALVARENGA, O. A influência negra na música Brasileira. *Boletim Latino Americano de Música*. v. 6, 1946. p. 357-407.

ANDRADE, M. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Martins, 1964.

_____. *Dicionário musical Brasileiro*. BH: Editora Itatiaia, 1989

_____. *Ensaio sobre música Brasileira*. São Paulo: I. Chiarato, 1972.

_____. *Aspectos da música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

ARAÚJO, M. J. Ernesto Nazareth. *Revista Brasileira de Cultura*. (Ano IV, n.12). p. 23-28, 1972.

_____. *A Modinha e o Lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

APPLEBY, D. P. *The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983.

AROM, S. Structuration du temps dans le musiques d'Afrique centrale: périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie. *Revue de Musicologie*. (LXX/1). p. 5-36, 1984.

_____. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale - Structure et méthodologie*. (V. 1). Paris: SELAF, 1985.

_____. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale - Structure et méthodologie* (V. 2). Paris: SELAF, 1985.

BAPTISTA, S. *Ernesto Nazareth na música Brasileira - Ensaio histórico-científico*. Rio de Janeiro: Baptista Siqueira, 1967.

_____. *Três vultos históricos da música Brasileira*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Araújo, 1969

BÉHAGUE, G. *Music in Latin America: An introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1979.

_____. Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS.1595/1596: Two Eighteenth-Century anonymous collections of Modinhas. *Anuário do Instituto Interamericano de Pesquisa Musical*. v. IV. pp. 44-81, 1968.

BERLIM, A. E. *Piano Ragtime: A musical and cultural study*. NY: The City University of New York, 1976. (Tese, Doutorado).

CANÇADO, T. [A música original Haitiana no Voodoo e danças folclóricas: um videotape e cassete gravado no Haiti], Maio, 1997.

_____. "An Investigation of African and Haitian rhythms on the development of the Cuban Habanera, Brazilian Tango/Chôro Brasileiro and American Ragtime - 1791 to 1900". Winchester, VA, Shenandoah University, 1999. (Tese, Doutorado).

CARPENTIER, A. *La musica en Cuba*. Mexico: Editorial Melo, S. A., 1980.

FERNANDEZ, R. A. P. *La binarization de los ritmos ternarios Africanos en America Latina Habana*. Casa de Las Americas, 1988.

GALLET, L. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Werhs, 1934

GARCIA, T. G. C. *The Brazilian choro: Music, politics and performance musical supplement*. Duke University, 1997. (Tese, Doutorado).

KIEFER, B. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1978.

_____. *Música e dança popular - Sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

KOLINSKI, M. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (vol. 8). London: Macmillan, 1980.

KUBIK, G. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural extensions overseas*. Lisboa: Junta de investigações científicas do Ultramar. Centro de estudos de antropologia cultural, 1979.

LUCAS, G. *Os Sons do Rosário, um estudo etnomusicológico do Congado Mineiro – Arturo e Jatobá*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999. (Dissertação, Mestrado).

MAULTSBY, P. K. *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, 1985. p. 25-57.

MUKUNA, K W. *Contribuição Bantu na música popular Brasileira*. São Paulo: Global, 1979.

MURICY, A. Ernesto Nazareth. *Cadernos Brasileiros*. (Ano V, n 3). p. 47-50, 1963, Maio/Junho.

NKETIA, J. H. K. *The music of Africa*. London: Victor Gollanez, 1975.

ORTIZ, F. *Estudios etnoscicológicos*. Havana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

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

SANDRONI, C. (1996). *Transformations de ia samba à Rio de Janeiro:1917-1933*. Université de Tours: France, 1996. (Tese, Doutorado).

SLONIMSKY, N. *La musica de America Latina*. Buenos Aires: Libreria y Editorial “El Ateneo”, 1947.

SOUTHERN, E. *The music of black Americans: A history*. New York: Norton & Company, Inc., 1971.

STEVENSON, R. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 10 e 17). London: Macmillan, 1980.

VEGA, C. *Las danzas populares Argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educacion de La Nación, 1952.

WATERMAN, G. *Ragtime. The art of jazz - Ragtime to bebop*. NY: Dacapo Press, Inc., 1959.

Tânia Mara Lopes Cançado é professora de Piano, Música Brasileira e Educação Musical na Escola de Música da UFMG. Doutora em Educação Musical pela Shenandoah University, EUA, defendeu a tese *Uma Investigação sobre os ritmos africanos e haitianos no desenvolvimento da Habanera Cubana, do Tango/Chôro Brasileiro e do Ragtime Norte-Americano - 1791 a 1900*. Tem apresentado recitais de música brasileira nos Estados Unidos e Europa e nas principais salas de concerto do Brasil. Lançou o CD *Tributo a Ernesto Nazareth*, indicado para o *Prêmio Sharp* em 1994, e o CD *Conexão*, no qual interpreta um repertório para piano solo e música de câmara, com obras das três Américas, fortemente influenciadas pela música africana. Criou e dirigiu o CEM – Centro de Musicalização Infantil da UFMG, foi Diretora da Escola de Música da UFMG de 1990 a 1994 e sua Vice-Diretora no período de 1986 a 1990.