

A tónica berimbau, Villa-Lobos e a invenção de tradições: processos de representação e significação na análise musical

Juliana Ripke

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, n.º 443 – Butantã-SP – CEP: 05508-020

juripke@hotmail.com

Abstract. *This work aims at the analysis and demonstration of how the Afro-Brazilian musical topics (in this case the berimbau topic) are an example of invented tradition within Brazilian music. The concept of invented tradition, brought by the historian Eric Hobsbawn, concerns a set of practices regulated by rules commonly accepted, setting norms derived from custom or convention. Thus, this paper will correlate musical topics and the concept of invented tradition to show how the apparent configuration of a topic is not in accordance with its original form and is not a literal representation of what it refers to, but rather a stylization. This paper will put together musical analysis and semiotics for the benefit of understanding some processes of signification in Brazilian music, through the comparison between an idealized berimbau and its representations through musical figures in other instruments and genres distinct from the original. For this I will exemplify and analyze the berimbau topic, proposed by Paulo de Tarso Salles, based on works by the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos (considered a topic proposer for Brazilian music), and his reflection in later generations of composers and songwriters such as Baden Powell, Gilberto Gil, among others.*

Keywords: Topics, analysis, African-Brazilian, Berimbau, Signification

Resumo. *O objetivo deste trabalho é analisar e demonstrar como as tópicas musicais afro-brasileiras (neste caso, especialmente a tónica berimbau) são um exemplo de tradição inventada na música brasileira. O conceito de tradição inventada, trazido pelo historiador Eric Hobsbawn, diz respeito a um conjunto de práticas reguladas por regras comumente aceitas, estabelecendo normas derivadas do costume ou da convenção. Assim, este artigo correlacionará o conceito de tópicas musicais e o conceito de tradição inventada, a fim mostrar como a aparente configuração de uma tónica não está de acordo com sua forma original e nem tampouco é uma representação literal do que se refere, mas sim uma estilização. Minha abordagem reunirá a análise musical e abordagens semióticas a fim de compreender alguns processos de significação na música brasileira, utilizando a comparação entre um berimbau idealizado e suas formas de representação através de figuras musicais em outros instrumentos e gêneros distintos do original. Para isso exemplificarei e analisarei a tónica berimbau, proposta por Paulo de Tarso Salles, a partir de obras do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (considerado um proponente de tópicas para a música brasileira), e seu reflexo*

em gerações posteriores de compositores como Baden Powell, Gilberto Gil, dentre outros.

Palavras-chave: *Tópicas, análise, afro-brasileiro, berimbau, significação*

1. Introdução: o conceito de tópica musical

Tópicas são figuras retóricas dentro da música que representam e evocam uma memória de um senso comum dentro de um contexto cultural. Além disso, as tópicas são também uma ferramenta de acesso à compreensão do discurso musical, e a sua teoria propõe resgatar o significado como elemento estrutural da obra. Acácio Piedade explica que é possível usar “uma perspectiva baseada em tópicas para investigar o aspecto retórico nos estilos e gêneros musicais” (Piedade 2013, 3). Sendo a tópica uma figura de representação, entendemos que “sua configuração aparente não está conforme à sua função real” (Angenot 1984, 97) e nem precisa ser, necessariamente, uma representação literal do que está se referindo. Kofi Agawu, importante pesquisador na área de tópicas musicais, explica que a análise de tópicas funciona da seguinte maneira:

- 1) é feita a identificação das tópicas através da análise de manipulações de ritmo, textura e técnica, sendo que essa combinação de elementos musicais que cada compositor manipula é justamente o que sugere certas tópicas.
- 2) após a identificação, o analista localiza a tópica em seu estoque (ou o que ele chama de universo de tópicas) montado através de um conhecimento prévio de uma série de obras onde a tópica acontece. Através disso, o analista poderá também estabelecer correlações e interpretá-las.
- 3) através de tal análise, será possível acessar a descrição e a narrativa interna de uma obra, sua expressão, sua estrutura e sua forma.

E ainda como passo final, Agawu explica que “a utilização de tópicas idênticas ou similares dentro de uma obra ou entre diferentes obras podem fornecer uma visão sobre a estratégia de uma obra ou um sobre um trabalho maior acerca de um estilo” (Agawu 2009, 44, tradução nossa). Sistemáticamente, ainda, podemos entender uma tópica como a combinação dos elementos presentes na figura 1.

Ao assumirmos a música como um discurso (AGAWU, 2009), entendemos que o discurso musical também possui estruturas que o sustentam e o organizam. Traçando portanto uma analogia da música com a linguagem podemos entender que, como parte desse discurso, existem as estruturas sintáticas-musicais (através de elementos como forma, período, frases, harmonia, textura, ritmo, etc.), e as estruturas semânticas (relacionadas à interpretação e produção de significados dentro do contexto cultural a que pertencem, considerando por exemplo as fusões culturais, como é o caso da cultura afro-brasileira). Assim, a partir de uma análise que vai do *micro* (no sentido de encontrar micro estruturas como as tópicas musicais) para o *macro* (que seriam as tópicas dentro da estrutura da forma, dos acontecimentos harmônicos, texturais, rítmicos, dentre outros), é possível articular uma análise de tópicas dentro da macro estrutura de uma composição, entendendo cada elemento como parte de um todo.

Inicialmente, o estudo de tópicas musicais ganhou interesse após a publicação do estudo sobre o estilo Clássico, de Leonard Ratner (1980) que propõe um estudo e panorama das principais tópicas utilizadas no século XVIII. O autor descreve que a

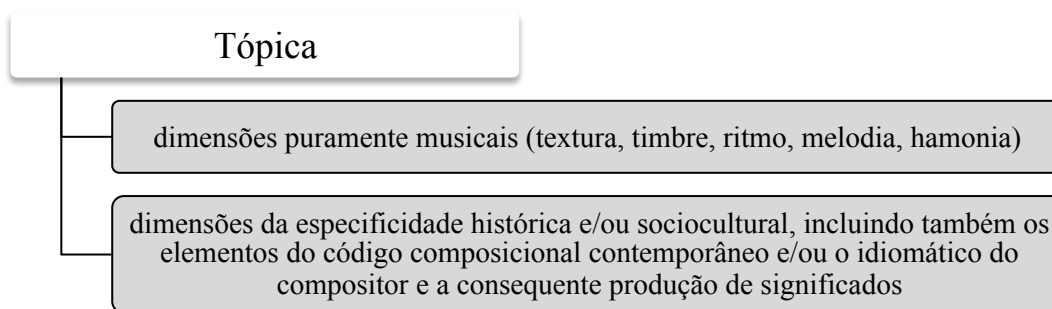


Figura 1: Tópica

música do início do século XVIII desenvolveu uma série de figuras características provenientes do seu contato com devoção religiosa, poesia, drama, dança, a vida das classes mais baixas, etc. (Ratner 1980, 8). Na América Latina, autores como Melanie Plesch, Paulo de Tarso Salles, Acácio Piedade, Rodolfo Coelho de Souza, Gabriel Moreira, Diósnio Machado Neto e Daniel Zanella estão adaptando e aplicando o estudo das tópicas para a música latino-americana. Por fim precisamos mencionar o autor Marcelo Cazarré que traz um importante estudo sobre tópicas afro-brasileiras nas danças de negros da literatura pianística brasileira, e que talvez seja o único trabalho escrito, até o presente momento, especificamente sobre tópicas afro-brasileiras.

2. O conceito de tradição inventada e a brasilidade

Veremos agora como as tópicas musicais afro-brasileiras podem ser um exemplo de tradição inventada dentro da música brasileira. O motivo dessa pesquisa foi o fato de muitas pessoas se questionarem se as tópicas são apenas citações literais colocadas em diferentes contextos (como um caso de intertextualidade em que ocorre uma citação), que por assim precisam fazer referências diretas a seus elementos originais. É preciso sempre reforçar, porém, que a tópica não é um caso de uma simples citação, e que toda tópica é potencialmente intertextual, mas nem toda intertextualidade apresenta tópicas. O conceito de tradição inventada foi trazido pelo escritor Eric Hobsbawm (1984) e diz respeito a um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras abertamente aceitas, estabelecendo certas normas através da repetição. Assim, relacionaremos o conceito de tópicas musicais ao conceito de tradição inventada a fim de demonstrar como a configuração aparente de uma tópica não está conforme à sua forma original e nem é uma citação ou representação literal do que está se referindo, mas sim uma estilização, praticamente inventando uma tradição.

Alguns termos utilizados para falar de tópicas musicais e do estudo da tradição inventada reforçam o sentido e a conexão entre os dois conceitos, e um deles é a palavra repetição. Eric Hobsbawm diz que “a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (Hobsbawm 1984, 13). As tópicas não são apenas um caso de citação no que se refere ao passado ou a uma certa tradição, mas são

representações feitas através de visões estilizadas, inventadas, e comumente aceitas de uma certa característica, de uma certa tradição que se repete e se torna lugar comum dentro de um contexto cultural. Um elemento (seja ele musical ou não) pode ser representado em vários níveis dentro da música, seja ritmicamente, seja através da textura, timbre, dinâmica, etc. Um exemplo disso está em *Corda e Cabaça*, de Fernando Iazzetta, uma obra para fita em 6 canais composta em 1999 no LAMI (Laboratório de Acústica Musical e Informática) do Departamento de Música da USP. A obra foi estreada no Festival Musica Nova de São Paulo em agosto de 1999, e o seu material básico é composto de sons provenientes de um berimbau. Em sua forma tradicional de execução, o berimbau produz basicamente apenas duas alturas (um intervalo de segunda maior), mas com grande riqueza e diversidade rítmica e timbrística. Na obra, as diversas manipulações levam a uma textura harmônica e rítmica bastante densa que retorna aos sons originais do berimbau nos últimos segundos da peça. Neste caso, portanto, o objeto sonoro não está focado apenas no ritmo, mas também em texturas, timbres, etc. como formas de representação, não sendo apenas uma citação literal.

Através de algumas análises da tópica *berimbau* feitas a seguir, poderemos verificar como alguns elementos da cultura afro-brasileira são representados na música brasileira. Essas representações são feitas de forma estilizada (que quase sempre não são como os elementos originais, pois já mudaram de contexto, de lugar, e são resgatadas por compositores que trazem consigo uma carga de representações do que é um senso comum para uma determinada cultura). Ao ouvir a representação de um berimbau, por exemplo, tocada por um violão, já sabemos que aquilo soa como um berimbau (por um senso comum do que é sua representação), pois convencionou-se assim, tornou-se lugar comum: inventou-se uma tradição. Muitas dessas tradições de representação foram trazidas a partir do modernismo e do nacionalismo musical que buscava uma identidade e a firmou dentro das fontes populares e folclóricas, adaptando-as a um certo propósito de dar ao Brasil características que pudesse chamar de suas.

A utilização e divulgação de materiais folclóricos no Brasil foi, então, uma das ferramentas usadas para encontrar uma ideia de brasilidade e reforçar o nacionalismo em detrimento da cultura estrangeira que desde a época do colonialismo era imposta no Brasil. Sabemos, porém, que o termo *folclore* também pode estar relacionado a um sentido pejorativo. Nesse sentido, é preciso que sejamos cuidadosos na utilização desse termo, entendendo que as representações do folclore que hoje estudamos muitas vezes não são mais a cultura popular em si, nem suas tradições originais, mas sim representações estilizadas e colocadas dentro de outro contexto. Por vezes o que chamamos de *folclore* é algo que não retrata fielmente e pode até parecer uma depreciação da cultura e costumes populares originais de um determinado povo. Por outro lado, ao representar e trazer esse folclore à tona, divulgando-o por vários meios (embora de forma estilizada), temos também a divulgação e a criação de uma identidade (e no caso do Brasil, de uma brasilidade, tão buscada na época do nacionalismo e do modernismo no Brasil). O projeto folclórico no Brasil, a semana de arte moderna, as representações e estilizações folclóricas-musicais feitas dentro da música (sem também falar também de outras artes), serviram para que criássemos um tradição de representações, de identidade, de brasilidade, que foram importantes naquele contexto em que o nacionalismo ganhava força.

Villa-Lobos deu um importante passo no sentido de utilizar temas nacionais e folclóricos de forma mais difundida e explícita, assim como elementos populares dentro

da música de concerto, servindo de modelo inclusive para futuras utilizações em outros compositores, obras e gerações, firmando e reforçando a brasilidade dentro de sua música. Segundo Salles, foi ainda em Villa-Lobos que a música nacionalista de caráter popular encontrou sua melhor expressão (Salles 2003, 183). A tópica *canto de xangô* (Salles 2016), por exemplo, foi delineada na música da Villa-Lobos, que a tirou do seu contexto original de utilização e a colocou na música de concerto, produzindo inclusive significados de cunho cultural, como os atabaques, a reverência dos cultos de xangô, etc. A tópica, porém, como já dito, não é apenas um caso de apropriação e citação, mas sim uma ferramenta de análise que permite relacionar elementos estruturais e a produção de significados que se tornam, em conjunto, padrões e figuras características dentro de um contexto cultural. Assim, Villa se tornou um emblema da música erudita e da música popular, difundindo essas ideias e utilizações, colocando representações e elementos externos ao ambiente da música de concerto como parte formadora dela. Muitos futuros compositores da bossa nova, como por exemplo Tom Jobim e Baden Powell, espelharam-se e influenciaram-se por Villa. Isso tudo ajudou a criar o senso de brasilidade que conhecemos hoje, modelando nessa direção a nossa visão sobre o que é brasileiro.

3. A tópica berimbau: Villa Lobos e a invenção de uma tradição

Uma das grandes tradições afro-brasileiras presentes no Brasil é a capoeira. Muitos dos escravos que foram trazidos para o Brasil eram da região da Angola, que também era colônia portuguesa na África. Diante da violência e repressão que sofriam dos colonizadores e senhores de engenho das fazendas produtoras de açúcar no Brasil, os escravos tiveram a necessidade de desenvolver formas de proteção. Como esses senhores de engenho proibiam severamente os escravos de praticar qualquer tipo de luta, estes precisaram utilizar meios para disfarçar tal treinamento. Foi então que os escravos utilizaram ritmos e movimentos de danças africanas (muito praticadas na Angola) para camuflar e adaptar a um tipo de luta: a capoeira. Ela era, então, como uma arte marcial disfarçada de dança e serviu grandemente para o treinamento e resistência física e cultural dos escravos que viviam no Brasil, mantendo traços da cultura africana e também aliviando a dor do trabalho do dia-a-dia. Por muitas vezes ocorrer em campos com pequenos arbustos, chamados na época de capoeira ou capoeirão, surgiu então o nome dessa luta, ou dessa dança.

Até o ano de 1930, a prática da capoeira ficou proibida no Brasil, pois era vista como violenta e subversiva. A polícia recebia orientações para prender os capoeiristas que praticavam essa luta. Em 1930, um importante capoeirista brasileiro, mestre Bimba, apresentou a luta para o então presidente Getúlio Vargas. O presidente gostou tanto dessa arte que a transformou em esporte nacional brasileiro. Foi então que mais um elemento, além do samba, foi promovido a símbolo nacional: inventou-se mais uma tradição brasileira. Dentro da capoeira, o berimbau desempenhou papel principal na parte musical e instrumental, e o hoje o temos como principal instrumento para acompanhar tal prática.

A tópica *berimbau* foi proposta por Paulo de Tarso Salles (2016) em um trabalho voltado para análise dos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, e está inserida dentro do tipo *capoeira*, este último inserido dentro do estilo *afro-brasileiro*. Segundo o autor, essa tópica diz respeito à marcação musical mais característica dentro do estilo

I

Allegro non troppo (♩ = 120)

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1947)

8va

VOLIN I

VOLIN II

VIOLA

VIOLONCELLO

Figura 2: Villa-Lobos- Quarteto de Cordas n.11

3

Figura 3: Villa-Lobos- Quarteto de Cordas n.9 (I mov.- 3)

capoeira. Nessa tópica, “os instrumentos emulam o gesto rítmico e melódico do berimbau-de-barriga, alternando entre duas notas especialmente tipificadas pelo intervalo de tom inteiro” (Salles 2016, 282). Salles explica que o berimbau de barriga é o tipo de berimbau mais conhecido atualmente, popularizado no Brasil pelos escravos africanos, sendo composto por um arco acoplado a uma cabaça, que serve de caixa de ressonância. Atualmente esse instrumento é conhecido popularmente, ao menos na região sudeste, apenas como “berimbau”. Salles ainda nos traz exemplos de sua utilização nos *Quartetos de Cordas* Villa-Lobos, sendo que um deles está no *Quarteto de Cordas n. 11*, *Allegro*, compassos de 1 a 4 (figura 2).

Nos compassos 1 e 3 desse Quarteto n.11 podemos ver a tópica *berimbau*, quando as notas dó e ré (intervalo de tom inteiro) são alternadas simulando o gesto rítmico e melódico de um berimbau. Além disso, o preenchimento harmônico dessas notas feito com intervalos de quartas, quintas e oitavas podem representar as tradições extra-europeias (fora das tradições e padrões europeus estabelecidos como as tríades maiores e menores) como é a música afro-brasileira (e também a música indígena). Podemos buscar nesta representação, também, a ligação com o que é primitivo, exótico, selvagem, bem como a ligação com o que é natural (como a série harmônica).

Ainda temos outros exemplos da utilização da tópica *berimbau* dentro de várias outras obras de Villa-Lobos, como vemos nas figuras 3 a 5. Em todos esses exemplos,



Figura 4: Villa-Lobos- Quarteto de Cordas n.9 (I mov.-12)



Figura 5: Villa-Lobos- Quarteto de Cordas n.13 (IV mov.- c. 16-20)

temos o gesto rítmico e melódico do berimbau, alternando entre duas notas tipificadas pelo intervalo de tom inteiro.

Podemos ainda encontrar exemplos da utilização dessa tópica também na música popular. Baden Powell, violonista e compositor brasileiro, compôs, ao lado de Vinícius de Moraes uma canção intitulada *Berimbau*. O contato de Baden com o berimbau veio de antes de composição, já que no ano de 1962 o compositor conheceu o escultor baiano Mário Cravo Junior, que o introduziu ao berimbau e o apresentou alguns toques representativos da tradição da capoeira. A partir dessa experiência Baden começou a acumular em sua vida experiências da cultura afro-brasileira, até chegar a compôr, dentre outras obras com influência afro-brasileira, a canção *Berimbau*. (Galm 2010, 40). Baden conta, em entrevista, que foi justamente o berimbau que deu origem ao famoso álbum “Os afro-sambas”.

Nessa canção, tanto o violão que executa o acompanhamento, quanto a melodia e o ritmo da voz fazem, em determinado momento, alusão ao berimbau, representado de forma a ser considerado a tópica *berimbau*. Vemos o exemplo da introdução da canção na figura 6, onde a alternância de tons inteiros somado ao ritmo fazem alusão ao berimbau.



Figura 6: Berimbau (Baden Powell e Vinícius de Moraes)- tónica *berimbau*

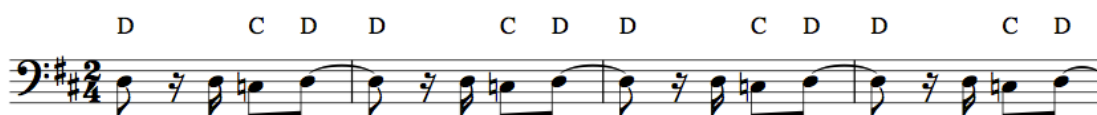


Figura 7: Domingo no Parque (Gilberto Gil)- tónica *berimbau*

Por ultimo, veremos um exemplo na canção “Domingo no Parque”, que foi composta por Gilberto Gil, ganhou o segundo lugar no III Festival de Música Popular da TV Record de 1967, e foi lançada no álbum "Gilberto Gil" (1968). Segundo o próprio compositor, a canção nasceu da vontade de imitar o canto folclórico e também de representar os arquétipos da música de capoeira. Se utilizarmos, para esta análise, a gravação do CD “Gilberto Gil” de 1968, podemos ouvir, logo na introdução (figura 7) um acompanhamento que segue o padrão característico da tónica *berimbau* (gesto rítmico e melódico do berimbau, alternando entre duas notas pelo intervalo de tom inteiro).

A linha exemplificada na figura 7 mostra o padrão feito na introdução da canção (um pouco antes da entrada da voz), começando somente com clarinete, pouco depois entrando a flauta (abrindo uma décima acima com as notas fa#-mi-fa#), e finalmente 4 compassos depois entrando a banda com contrabaixo (com a mesma linha grave do clarinete) e violão harmonizando com os acordes D, C e D. Mais uma vez constatamos então a representação do berimbau através da tónica *berimbau*, com a alternância de tons inteiros (e neste caso, ainda com a coincidência de utilizar as mesmas alturas ré e dó do exemplo do Quarteto de Cordas n.11 de Villa-Lobos mostrado há pouco). Durante o restante da música as referências ao berimbau continuam.

Ao falarmos sobre tópicos musicais e tradições afro-brasileiras, muitas pessoas se questionam se as análises de tópicos afro-brasileiras precisam buscar conexões diretas e específicas com as tradições afro-brasileiras as quais se referem (ou fazem referências).. Isto não é necessário em tal análise, já que esta não é um estudo etnográfico de especificidades e conexões, mas sim um estudo de representações e criações de padrões dentro da música, uma análise de como foram criados esses padrões e inventadas essas “tradições”. Para explicar melhor tal fato, o musicólogo brasileiro Thiago de Oliveira Pinto traz um artigo (Oliveira Pinto 1996) onde analisa as influências e possíveis conexões entre o berimbau angolano e o brasileiro praticado no recôncavo baiano, através de um estudo de campo proposto por ele.

Oliveira Pinto fez um experimento onde apresentou duas gravações de José Virasanda tocando *mbulumbumba* (nome do berimbau na Angola), numa gravação feita no Sudoeste da Angola em 1965 por Gerard Kubik, para músicos (tocadores de berimbau e capoeiristas) da região do recôncavo baiano (população que tem uma alta

porcentagem de descendentes africanos). A intenção do pesquisador era verificar as conexões entre as tradições do *mbulumbumba* (nome do berimbau angolano) e do berimbau brasileiro. Dois desses músicos a quem as gravações foram mostradas eram Mestre Vavá e Mestre Furringa, importantes mestres de capoeira no Brasil. O resultado foi que os ouvintes não viram conexões diretas entre o berimbau tocado na gravação angolana e o berimbau brasileiro. O experimento mostrou claramente, em termos de comparação inter-cultural, que praticamente nada sobrou da estrutura mais profunda e estilo da música de Virasanda. É assim que o autor explica que não precisam haver comparações sobre as conexões diretas de elementos da cultura africana com a chamada cultura *afro-brasileira* (como se isso fosse algo de extrema necessidade) visto que esta já foi reinventada, recriada de acordo com as realidades do cotidiano brasileiro, de novas influências, novas hibridações e novas necessidades. Assim entendemos também que o berimbau tocado aqui já não é o mesmo berimbau tocado na África, já que “cada lugar tem o seu jeito” (Oliveira Pinto 1996, 26), suas influências, suas recriações, e nem as representações do berimbau dentro de outros contextos fora da capoeira são totalmente fiéis ao original, pois não são apenas citações, mas sim representações estilizadas.

4. Conclusão

Através das análises e exemplos da tópica *berimbau* trazidos neste trabalho foi possível correlacionar o conceito de tópicos musicais e o conceito de tradição inventada, firmando assim a ideia de que as tópicos são representações estilizadas e não apenas citações de características de elementos originais. Ambos conceitos relacionados e as análises buscadas dentro do repertório da música brasileira também nos mostram como muitas tópicos (no caso deste trabalho em especial a tópica afro-brasileira *berimbau*) foram firmadas a partir de Villa Lobos e da geração nacionalista-modernista com o propósito da criação e divulgação de uma identidade e de um senso de brasilidade.

Apesar da ideia folclorizante (e neste caso da cultura afro-brasileira como folclórica no Brasil) poder ser, por vezes, superficial e depreciativa por incorporar representações falsas do tema em nossas cabeças e no senso comum, foi uma invenção necessária em todo esse processo. Assim, “as práticas tradicionais existentes - canções folclóricas, [...] - foram modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para servir a novos propósitos nacionais” (Hobsbawm 1984, 14). Tudo isso fez com que a cultura africana no Brasil (neste caso já chamada de afro-brasileira) fosse valorizada e divulgada, mesmo que já estilizada e “folclorizada”. Foi assim que todo esse movimento criou e trouxe à tona uma música que jamais voltaria a ser o que era antes.

O estudo de tópicos musicais no Brasil ainda encontra-se em processo embrionário, porém ganhando cada vez mais força dentro da análise musical. Concluímos portanto que, após identificar e decifrar intencionalidades da música feitas através também das tópicos musicais, deseja-se não apenas uma listagem de elementos folclóricos e populares que foram apropriados pela música erudita, mas sim uma interpretação que proponha a *narratividade* dos fragmentos micro estruturais, pensando em “um agrupamento das microestruturas geradoras de um conteúdo expressivo e sua participação em uma *rede de signos* que oriente *progressivamente* a construção de unidades maiores” (Salles 2016, 241). Para isso Salles propõe, por exemplo, dentro de uma análise dos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, uma sistematização que passa

pelas categorias *gênero expressivo, estilo, tipo e tópico* dentro dos *Quartetos de Cordas* de Villa. As tópicas são, portanto, elementos que fazem parte da construção de um discurso musical, tornando-se figuras características na música brasileira que se refletem em futuras gerações e tornam-se um lugar comum dentro de um contexto cultural.

5. Referências

- Agawu, Kofi. 2009. *Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music*. New York: Oxford University Press.
- Angenot, Marc. 1984. *Glossário da crítica contemporânea 1*. Lisboa: Comunicação. Brasília.
- Coelho de Souza, Rodolfo. 2010. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. *Ictus*, v. 11, n. 2. Salvador: UFBA.
- Galm, Eric. 2010. *The berimbau: Soul of Brazilian music*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hobsbawm, Eric. 1984. Introdução: A invenção das tradições. In: Eric Hobsbawm & Terence Ranger (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e terra. 9-23.
- Oliveira Pinto, Thiago de. 1996. Emics and etics re-examined, part 3: The discourse about other's music: reflecting on African-Brazilian concepts. In: *African Music*, Vol.7, n. 3, p. 21-29.
- Piedade, Acácio. 2013. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, vol. 1, n. 1. Disponível em <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Data de acesso: 10/jul/2015.
- Ratner, Leonard. 1980. *Classic music: Expression, form and style*. New York: Schirmer Books.
- Salles, Paulo de Tarso. 2016. *Os quartetos cordas de Villa-Lobos: o discurso da Besta*. São Paulo: Universidade de São Paulo, tese de livre docência,
- _____. 2003. *Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970 – 1980*. São Paulo: Editora Unesp.