



Anais do 4º Encontro Internacional
de Teoria e Análise Musical

*Proceedings of the 4th International
Meeting of Music Theory and Analysis*

Análise musical e teoria aplicada:
confluências e continuidades

*Analysis and applied theory:
confluences and continuities*

7 a 9 de junho de 2017

June 7-9, 2017

Departamento de Música, CMU
Department of Music

Escola de Comunicações e Artes da USP
School of Communications and Arts of USP

São Paulo, Brazil

Anais do 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical **Proceedings of the 4th International Meeting on Music Theory and Analysis**

O 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, EITAM4 (2017), *Análise musical e teoria aplicada: confluências e continuidades* é organizado, conjuntamente, por

The 4th International Meeting on Music Theory and Analysis, EITAM4 (2017), *Analysis and Applied Theory: Confluences and Continuities*, is a jointly organized by

USP (Universidade de São Paulo)

UNESP (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”)

UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas)

UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Apoio/Sponsorship

CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)

FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo)

ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da USP)

PRCEU (Pró-Reitoria e Cultura e Extensão da USP)

PPGMUS-USP (Programa de Pós-Graduação em Música)

Assistência de Comunicação da ECA-USP

IA/UNICAMP (Instituto de Artes da UNICAMP)

PPGMUS-UNICAMP (Programa de Pós-Graduação em Música/UNICAMP)

FUNCAMP (Fundação de Desenvolvimento da Unicamp)

Capa/Cover

Susana Narimatsu Sato e José Henrique Padovani

Diagramação e design gráfico / *Layout and design*

José Henrique Padovani

Editado por/*Edited by*

Adriana Lopes da Cunha Moreira (USP)

Paulo de Tarso Salles (USP)

José Henrique Padovani (UNICAMP)

Silvio Ferraz (USP)

Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP)

Marcos Pupo Nogueira (UNESP)

Carole Gubernikoff (UNIRIO)

ISSN 2237-0757

São Paulo, 6 de Junho de 2017

Escola de Comunicação e Artes, USP

<http://www2.eca.usp.br/etam/ivencontro/>

O conteúdo dos textos publicados nesse volume é de responsabilidade de seus respectivos autores.
The contents of the texts published in this volume are the responsibility of their respective authors.

EITAM 4

IV Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical IV International Meeting of Musical Theory and Analysis

USP UNESP UNICAMP UNIRIO

Análise musical e teoria aplicada: confluências e continuidades
Analysis and Applied Theory: Confluences and Continuities

Departamento de Música, da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo
Department of Music, School of Communications and Arts, University of São Paulo

São Paulo, 7 a 9 de junho de 2017

São Paulo, June 7-9, 2017

ANAIS PROCEEDINGS

Apoios: O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, e da FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Contou, ainda, com apoio da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP), da Pró-Reitoria e Cultura e Extensão da USP (PRCEU), do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da USP, da Assistência de Comunicação da ECA-USP e do Instituto de Artes da UNICAMP.

Sponsorships: The present work was carried out with the support of CAPES, Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel, and FAPESP, São Paulo Research Foundation. It also had the support of: School of Communication and Arts at USP, Provost for Culture and Extension at USP (PRCEU), Postgraduate Program in Music at USP, ECA-USP Communication Assistance, and UNICAMP Institute of Arts.



Berimbau e canto de xangô: tópicas afro-brasileiras e a invenção de tradições na música brasileira

Juliana Ripke (USP)

Resumo: Quando trabalhamos com a análise de tópicos musicais muitas pessoas se questionam se as tópicas podem ser apenas cópias ou citações de um elemento original. Para respondermos tal questão, correlacionaremos aqui o conceito de tópicos musicais e o conceito de tradição inventada (trazido pelo historiador Eric Hobsbawm). Assim, será possível entender, através do exemplo de duas tópicas afro-brasileiras (*berimbau* e *canto de xangô*), como as tópicas são figuras de representação dentro da música, já reinventadas e estilizadas, capazes de produzir significados. Através das análises, veremos também como Villa-Lobos (um dos principais compositores na utilização de símbolos em sua obra, analisados aqui através das tópicas musicais) estabeleceu padrões e figuras características em sua música, inventando tradições e construindo todo um legado de utilizações e representações dentro da música brasileira, bem como o senso de brasilidade.

Palavras-chave: Berimbau. Canto de xangô. Tópicas. Afro-brasileiro. Villa-Lobos.

Title: *Berimbau and canto de xango*: African-Brazilian topics and the invention of traditions in Brazilian music

Abstract: When working with analysis of musical topics people wonder if the topic can be only copies or citations of an original element. In order to answer this questions this work will correlate the concepts of musical topics and invented tradition (studied by the historian Eric Hobsbawm). Thus, it will be possible to understand, through the example of two African-Brazilian topics (*berimbau* and *canto de xangô*), how the topics are figures of representation within the music, which were already reinvented and stylized, capable of produce meaning. Through the analyzes, we will also see how Villa-Lobos (one of the main composers in the use of symbols in his work, analyzed here through musical topics) established patterns and characteristic figures in his music, inventing traditions and constructing a whole legacy of uses and representations within Brazilian music, as well as the sense of Brazilianness.

Keywords: Berimbau. Canto de xangô. Topics. African-Brazilian. Villa-Lobos.

1. Villa-Lobos, o folclore e as tópicas afro-brasileiras

Como já sabemos, a cultura afro-brasileira é uma parte muito importante da cultura brasileira. Salles explica que a presença do elemento africano na música brasileira é o “aspecto mais enfatizado pelos teóricos do nacionalismo, principalmente pela rítmica” (SALLES, 2005, p.203). A cultura africana, que chegou ao Brasil através dos escravos africanos, foi apropriada e hibridizada, tornando-se parte formadora do que conhecemos hoje como uma cultura autenticamente brasileira. Essa apropriação acontece praticamente criando uma tradição de utilização e estilização dos aspectos dessa cultura e dessa música no Brasil.

Villa-Lobos foi, ao lado de outros, um dos principais compositores modernistas-nacionalistas, principalmente no que diz respeito à criação e difusão de uma noção de brasilidade dentro da música brasileira. Embora os caminhos de representação de elementos folclóricos e elementos da cultura popular já tivessem sido apontados por outros compositores anteriores, foi a partir da geração modernista-nacionalista que esse uso passou a ser parte de todo um processo composicional, de um projeto intencional de divulgação da cultura brasileira e da criação de um senso de brasilidade, através da utilização do elemento popular (e do folclore) dentro da música de concerto. Foi dada, então, de forma mais concreta, uma grande contribuição à música brasileira, quando priorizou-se a valorização de elementos populares e folclóricos de forma mais decisiva, consciente, explícita e difundida, dentro também de um propósito maior, de um projeto. Em entrevista, o compositor brasileiro Gilberto Mendes declara que Villa, por exemplo, fez um brasileirismo diferente dos outros, e que dentro do nacionalismo ele se destacou por ser diferente dos outros compositores, no sentido de ter dado uma modernidade à sua linguagem musical, de ser abundante (MENDES, 2016). Villa também considerava Brasília Itiberê, juntamente com Nepomuceno e Alexandre Levy, um dos pontos de partida do nacionalismo brasileiro (BORÉM; JÚNIOR, 2008, s.p.), mas segundo Borém e Júnior, Villa-Lobos seguia uma brasilidade muito mais engajada e sistemática, típica do século XX. Essas são, portanto, algumas das características que os compositores dessa geração começaram a trazer para a música brasileira.

Assim, o nacionalismo e a valorização do folclore foram necessários para que ocorressem fatos muito importantes, dentre eles: a valorização, utilização e divulgação de músicas e elementos folclóricos dentro da música de concerto, fundindo erudito e popular, e tornando erudito o que era apenas folclórico através também da tradição oral. Isto 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”, como um elemento

tipicamente nacional. Todo esse movimento trouxe à tona uma música que jamais voltaria a ser o que era antes, trouxe à tona uma identidade, algo para chamar de nosso. Apesar da ideia folclorizante (neste caso quando chamamos de folclórica a cultura africana do Brasil) poder ser, por vezes, terrível por incorporar representações falsas do tema em nossas cabeças e em nosso senso comum, foi uma ideia e uma invenção necessária para que houvesse a formação dessa identidade. Foi um processo de pesquisa que nos trouxe, através de uma mistura e utilização elementos estilizados e reinventados, nossa tradição: a invenção da nossa tradição.

Analisaremos, no presente trabalho, parte do processo composicional de Villa-Lobos e outros compositores (incluindo compositores da música popular) através das tópicas musicais afro-brasileiras. As obras de Villa são, portanto, um dos pontos de partida para esta análise, pois ele deu, ao lado de outros compositores de sua geração, um dos primeiros passos em direção à utilização e representação de elementos afro-brasileiros em suas obras, criando e difundindo padrões e figuras características. Em suas obras podemos, portanto, encontrar largamente a utilização de símbolos da cultura popular e, neste caso, da cultura afro-brasileira que se tornaram senso-comum. É assim também que esse novo estilo de larga utilização de representações e figuras características contribuíram para moldar nossa visão para um senso de brasilidade, de autenticidade “inventada”, de Brasil. Considerando, portanto, que um dos grandes elementos utilizados na formação dessa noção de brasilidade no Brasil foi a cultura afro-brasileira, analisaremos, através das tópicas musicais, a presença da representação de elementos dessa cultura dentro da música erudita e também da música popular brasileira, procurando demonstrar como esses elementos não são mais os elementos originais, mas sim apropriações, estilizações, ressignificações, e invenções de tradições, com grande capacidade para a produção de significados.

2. O conceito de tópica musical e o conceito de tradição inventada

Tópicas são figuras retóricas e figuras de representação dentro da música, que através de uma larga utilização tornam-se um lugar comum dentro de um contexto cultural. Tais representações podem ser feitas através de diversos elementos musicais como altura, timbre, duração, ritmo, etc, trazendo consigo uma carga de significados. Assim, as tópicas também se tornam ferramenta de acesso a alguns elementos identitários e de representação dentro da estrutura e da construção do discurso musical. No caso das tópicas afro-brasileiras podemos representar, através delas, diversos elementos da cultura afro-brasileira, tanto musicais como extra

musicais, evocando então uma memória de um senso comum dentro da cultura brasileira. Como já dito, 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 (e/ou folclorizadas), adaptando-as a um certo propósito de dar ao Brasil características que pudesse chamar de suas. Dentro dos processos analíticos, além dos elementos musicais que constituem as tópicas afro-brasileiras, podem ser analisados possíveis significados e representações, relacionados a elementos da cultura afro-brasileira.

Inicialmente, o estudo de tópicas musicais ganhou interesse após a publicação do estudo sobre o estilo Clássico, de Leonard Ratner (1980). Através de seu livro, o autor propôs um estudo de tópicas que traz um panorama das principais tópicas largamente utilizadas no século XVIII. Há também estudos de tópicas na música brasileira relacionadas ao período colonial e também tópicas indígenas em Villa-Lobos, tópicas gerais em Villa-Lobos, tópicas em Camargo Guarnieri, afro-brasileiras, dentre outras. Este estudo ainda pode e deve avançar, praticamente podendo criar padrões de composição, criação, significação, representação e rede de significados, e revelando processos composicionais que são essenciais para a música brasileira.

O conceito de tradição inventada foi trazido pelo escritor Eric Hobsbawm (1984) e diz respeito a um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras comumente aceitas, estabelecendo certas normas através da repetição. Relacionaremos aqui 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 representação literal do que está se referindo, mas sim uma estilização, praticamente inventando uma tradição. Segundo Hobsbawm, muitas vezes algumas tradições que parecem ou são consideradas antigas são na verdade bastante recentes, e por vezes até inventadas.

Correlacionar os dois conceitos também ajuda a compreender e responder muitas perguntas feitas a respeito das tópicas musicais. Quando falamos de tópicas e tradições afro-brasileiras, por exemplo, muitas pessoas se questionam se as análises de tópicas afro-brasileiras precisam buscar as conexões diretas e específicas com as tradições afro-brasileiras às quais se referem. 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, bem como uma análise de como foram criados e como se espalharam esses padrões e

foram inventadas essas “tradições”, considerando a percepção, visão, e os traços composicionais de cada compositor dentro de um determinado contexto cultural. O berimbau tocado aqui, por exemplo, já não é o mesmo berimbau tocado na África, já que “cada lugar tem o seu jeito” (OLIVEIRA PINTO, 1996, p. 26), suas influências, suas recriações. Nesse sentido, quando a música africana se funde com a brasileira, criando o que chamamos de cultura *afro-brasileira*, já estamos falando da criação de uma tradição no que diz respeito à criação e normatização do que é e do que significa *afro-brasileiro*. Veremos a seguir análises de algumas tópicas afro-brasileiras, e poderemos verificar como alguns elementos da cultura afro-brasileira são representados, de forma estilizada, na música brasileira através das tópicas.

3. A tópica *berimbau* e a tópica *canto de xangô*: representações, estilizações e tradições inventadas

Traremos neste trabalho o exemplo de duas tópicas afro-brasileiras a fim de demonstrar como alguns elementos da cultura afro-brasileira são representados dentro da música brasileira. Villa-Lobos, como já dito, foi um dos principais compositores a dar um pontapé inicial na utilização de símbolos que hoje consideramos tópicas (devido à sua larga utilização), tirando elementos de seu contexto usual de utilização, e colocando-os dentro da música de concerto, já de forma estilizada.

Sobre a tópica *berimbau*, Villa-Lobos traz, dentro de suas obras, muitos exemplos da representação de um berimbau colocado em outro contexto fora da capoeira e apropriado pela música erudita. Um desses exemplos é trazido por Paulo de Tarso Salles (2016), pesquisador que propôs a análise da tópica *berimbau* ao localizá-la em uma pesquisa direcionada para os *Quartetos de Cordas* de Villa. Segundo o autor, a tópica *berimbau* diz respeito à marcação musical mais característica dentro do estilo *capoeira* (vale ressaltar que o autor faz uma hierarquização que passa pelo *estilo*, *tipo*, e finalmente chega à *tópica*, sendo que a tópica *berimbau* está inserida dentro do tipo *capoeira*, e este último inserido dentro do estilo *afro-brasileiro*). Segundo o autor, 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, p. 282). 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.

Quando o berimbau é representado dentro dos *Quartetos de Cordas* de Villa, por exemplo, já não é mais o berimbau original, mas sim uma estilização feita através de elementos que o representam. O primeiro exemplo da tópica *berimbau* trazido por Salles está no *Quarteto de Cordas n. 11, Allegro*, compassos 1 a 4 (Ex.1):

Allegro non troppo (♩=120) I
8va
H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1947)

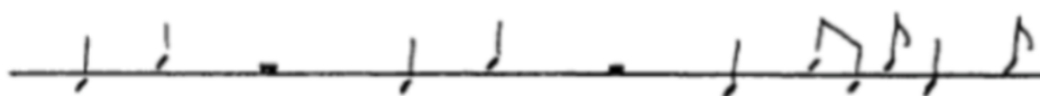
VIOLIN I
VIOLIN II
VIOLA
VIOLONCELLO

Ex.1 – Villa-Lobos- Quarteto de Cordas n.11 (c. 1-4)

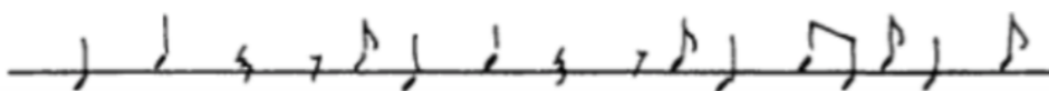
Nos compassos 1 e 3 do exemplo acima podemos ver claramente a tópica *berimbau* quando as notas Dó e Ré (intervalo de tom inteiro) são alternadas simulando o gesto rítmico e melódico de um berimbau. O preenchimento harmônico dessas notas é feito com intervalos de quartas, quintas e oitavas, e podem assim representar e significar também 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 exemplos da utilização da tópica *berimbau* dentro de várias outras obras de Villa-Lobos, como por exemplo no *Quarteto de Cordas n.9* (Ex.2):

Ex.2 – Villa-Lobos- *Quarteto de Cordas n.9* (I mov.-12)

Podemos verificar as semelhanças e também diferenças entre o berimbau representado por Villa-Lobos e o berimbau tocado em rodas de capoeira através de algumas transcrições feitas por Oliveira Pinto (1996, p. 25). A primeira transcrição abaixo é do Toque Angola (um toque muito executado na Bahia) tocado por Mestre Vavá, e o segundo exemplo o mesmo toque por Evilásio de Andrade. Toques são os diferentes ritmos usados na capoeira e, segundo o autor, um mesmo toque pode variar de um músico para outro.



Ex. 3 – Toque Angola por Mestre Vavá e transcrição de Oliveira Pinto



Ex. 4 – Toque Angola por Evilásio de Andrade e transcrição de Oliveira Pinto

Nos exemplos acima, onde o intervalo de tom inteiro é representado pelas duas alturas diferentes, percebemos as semelhanças com os exemplos da tópic *berimbau* trazidos neste trabalho, através da alternância entre o intervalo de tom inteiro seguida de um espaçamento rítmico.

Um exemplo da tópic *berimbau* na música popular está na canção *Domingo no Parque* do compositor brasileiro Gilberto Gil (lançada no álbum "Gilberto Gil", em 1968). Utilizando para a presente análise a gravação deste mesmo álbum de 1968 podemos ver e ouvir, logo na

introdução, um acompanhamento que segue o padrão característico da tópica *berimbau* (Ex. 3):



Ex. 5 – *Domingo no Parque* (Gilberto Gil)- tópica *berimbau*.

A linha exemplificada acima 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 de Ré Maior, Dó Maior e Ré Maior novamente. Mais uma vez constatamos então a representação do berimbau através da tópica *berimbau*.

Outro exemplo está presente na canção “Na baixa do sapateiro”, composta por Ary Barroso em 1938. Se utilizarmos como base a gravação feita por Carmen Miranda e Orchestra Odeon em 1938, encontramos logo na introdução um ostinato que possivelmente faz referências a um berimbau, alternando entre o intervalo de tom inteiro com as notas Sol# e La#, síncopas e colcheias em figuras rítmicas que fazem alusão ao berimbau, e o espaçamento ritmico depois de cada alternância de tom inteiro (considerando as variações feitas através da presença da altura Si):



Ex. 6 – Tópica *berimbau* na canção *Na baixa do sapateiro*, de Ary Barroso

Como último exemplo demonstraremos a tópica *canto de xangô* (RIPKE, 2016), delineada na música da Villa-Lobos, que também a tirou do seu contexto original de utilização e a colocou na música de concerto. Assim, o compositor se torna também um emblema da música erudita e popular, difundindo esses padrões de utilização, colocando representações e elementos externos ao ambiente da música de concerto como parte formadora dela. Isso tudo ajudou a criar, como já dito inúmeras vezes aqui, o senso de brasilidade que conhecemos hoje, modelando nessa direção a

nossa visão do que é brasileiro. A tópica *canto de xangô* tem como principais características:

- Melodia com algumas características do *tipo xangô*, com durações mais longas que o acompanhamento (contraste rítmico), representando um caráter de evocação e reverência às divindades dos cultos e rituais afro-brasileiros.

- Ostinato: harmonia em forma de ostinato (normalmente com pouco movimento e mais estática), sugerindo um tratamento percussivo ao acompanhamento, que possui um ritmo mais condensado que a melodia e remetendo aos atabaques de cultos afro-brasileiros.

Dentre os inúmeros exemplos que poderíamos citar, veremos agora um trazido por Eero Tarasti no *Quarteto de cordas n.4* de Villa-Lobos (TARASTI, 1995, p. 304), compassos 1 a 8 do II movimento (Ex. 4):

Ex. 7 – Quarteto de Cordas n.4 – tópica canto de xangô (II, c. 1-8)

Neste exemplo, o cello realiza um tema de *tipo xangô* (inclusive quase que como uma citação da melodia de *Xangô* recolhida por Mário de Andrade) (RIPKE, 2016, p. 60) e os outros instrumentos realizam um ostinato que fornece um caráter percussivo a esse acompanhamento,

fazendo com que esse conjunto de características gere a tópica *canto de xangô*.

Todas essas características de um ritual afro-brasileiro foram representadas na música de Villa-Lobos e também outros compositores contemporâneos a ele, bem como futuramente em outras gerações de compositores tanto da música erudita quanto da música popular, como uma tradição inventada no sentido de não ser mais os elementos originais, nem seus ritmos originais, etc, mas sim representações apropriadas, adaptadas e estilizadas, tornando-se lugar comum e difundindo-se pela cultura brasileira como uma tradição.

4. Conclusão

A utilização e divulgação de materiais folclóricos no Brasil foi uma das ferramentas utilizadas 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. É preciso que sejamos cuidadosos na utilização da palavra *folclore*, porém, 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, folclorizadas, e colocadas dentro de outro contexto. 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.

As tópicas afro-brasileiras, ao representarem características desse folclore, 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, se espalha, e se torna lugar comum. Através dos exemplos das tópicas *berimbau* e *canto de xangô* podemos perceber como as representações de símbolos da cultura brasileira (que também pode ser carregadas de significados) são feitas de forma estilizada e recriada, inventando tradições. Como já dito anteriormente, Villa-Lobos, dentre outros compositores brasileiros, 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, firmando e reforçando a brasilidade através de sua música pelo Brasil e pelo mundo.

Referências

- BORÉM, F.; JUNIOR, M. L. M. A sertaneja de Brasília Itiberê: nacional ou estrangeira, amadorística ou sofisticada? *Revista Hodie*, v.8, n.8, Universidade Federal de Goiás, Goiás. 2008.
- HOBBSAWM, E. *Introdução: A invenção das tradições*. In: Eric Hobsbawm & Terence Ranger (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984. P. 9-23
- MENDES, G. *Provocações - Gilberto Mendes*. Entrevista concedida ao programa *Provocações*, publicada em 27/nov/2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ARNhXpZ53NY>>. Acesso em 4/mar/2017.
- OLIVEIRA PINTO, T. 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, 1996.
- RATNER, L. G. *Classic music: Expression, form and style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RIPKE, Juliana. Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira. *ORFEU*, v.1, n.1, p. 44-73, 2016.
- SALLES, P. T. *Os quartetos cordas de Villa-Lobos: o discurso da Besta*. São Paulo: Universidade de São Paulo, tese de livre docência, 2016.
- _____. *Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970 - 1980*. [2003]. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- TARASTI, E. *Heitor Villa-Lobos: The life and Works, 1887-1959*. Jefferson, North Carolina, and London: Mc Farland & Company, Incl., Publishers, 1995.

Juliana Ripke é mestranda em musicologia (teoria e análise) pela Universidade de São Paulo (ECA-USP) sob orientação do Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles e bacharel em Piano pela Faculdade Cantareira, sob orientação do pianista cubano Yaniel Matos. É pianista do Coral Jovem do Estado de São Paulo; professora na EMESP (Escola de música do Estado de São Paulo) e no curso preparatório da Faculdade Cantareira; pianista correpetidora e professora de piano no Instituto Baccarelli. Além disso, é membro integrante do PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos), grupo de estudos dedicado à reavaliação e reinterpretação da obra de Heitor Villa-Lobos, e tem apresentado sua pesquisa sobre tópicos afro-brasileiros em diversos congressos nacionais e internacionais como o Núcleo Acadêmico do 53 Festival Villa-Lobos (Rio de Janeiro- RJ- Brasil), o II Congresso ARLAC/IMS (Santiago de Chile) e o 13th International Congress on Musical Singification (Canterbury e Londres, UK) e o II Congresso do TEMA (Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical).

