

Africanias nas canções de Aloysio de Alencar Pinto¹

“Africanias” in the art songs composed by Aloysio de Alencar Pinto

Marcus Vinícius Medeiros Pereira²

Sara Rosa Ramos Fraga³

Alexandre Lúcio de Souza Pereira⁴

Michelle Cristina Ferreira Flores Bade⁵

DOI:

Enviado em: 19/06/2020.

Aprovado em: 02/09/2020.

Resumo

O artigo apresenta um recorte da pesquisa que teve como fonte as canções para canto e piano do compositor cearense Aloysio de Alencar Pinto. A investigação está inscrita na interface de três grupos de pesquisa que se dedicam à canção brasileira de concerto: Resgate da Canção Brasileira (UFMG), Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco (UFPEL/UFRJ) e Africanias (UFRJ). A metodologia do estudo procurou combinar as propostas dos grupos, visando, por um lado, a divulgação da canção brasileira de concerto e, por outro, oferecer subsídios para fundamentar as decisões interpretativas na construção da performance. O foco dado no texto foi à investigação das africanias nas canções de Aloysio, exemplificando o trabalho a partir das canções “Xangô (Invocação ao Deus do Trovão)” e “Nós viemo aqui cantá (Terno de Reis)”. Os resultados não somente contribuíram para a performance das canções, mas, também, para um verdadeiro encontro com as marcas das ricas matrizes culturais que compõem a diversidade cultural brasileira.

Palavras-chave: Canção Brasileira de Concerto. Africanias. Performance musical.

Abstract

The paper presents a research about the art songs written by the Brazilian composer Aloysio de Alencar Pinto. This investigation is inscribed in the interface of three research groups dedicated to

¹ Trabalho premiado no Seminário de Iniciação Científica da UFJF em 2019, resultado do projeto “Guia Virtual da Canção Brasileira: Aproximações iniciais do Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco”.

² Doutor em Educação (UFMS). Professor da Faculdade de Educação da UFJF, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Educação. É docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Música da UnB. É o atual presidente da Associação Brasileira de Educação Musical (Gestão 2017 – 2019 / 2019 – 2021). Endereço profissional: Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Educação, Departamento de Educação. Rua José Lourenço Kelmer, s/n – Campus Universitário. Bairro São Pedro – CEP: 36036-900 – Juiz de Fora – MG. E-mail: marcus.medeiros@ufjf.edu.br

³ Graduanda em Composição (UFJF). XXVII Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq/UFJF, 2018/2019).

⁴ Graduando em Canto (UFJF). XXXI Programa de Bolsas de Iniciação Científica (BIC/UFJF, 2018/2019).

⁵ Graduanda em Licenciatura em Música – Canto (UFJF). Integrante do grupo de pesquisa.



the Brazilian art song: “Resgate da Canção Brasileira” (UFMG), “Hermelindo Castelo Branco Music Collection” (UFPEL / UFRJ) and “Africanias” (UFRJ). The methodology sought to combine the proposals of these groups, aiming, on the one hand, to divulgate the Brazilian art song and, on the other, to offer subsidies to support the interpretative decisions. The focus given in the text was the investigation of “africanias” in Aloysio's songs. It is illustrated by the analysis of “Xangô (Invocação ao Deus do Trovão)” and “Nós viemo aqui cantá (Terno de Reis)”. The analysis have contributed to the performance of the songs, and also to an in deep understanding of the rich cultural matrices that make up Brazilian cultural diversity.

Keywords: Brazilian Art Songs. Africanias. Musical Performance.

1 INTRODUÇÃO

O Grupo de Pesquisa Resgate da Canção Brasileira (UFMG) vem dedicando-se, desde 2003, ao estudo e à divulgação da canção de concerto brasileira para canto e piano. Nesse mesmo ano, lançou o Guia Virtual Canções Brasileiras⁶, com a proposta de oferecer à comunidade uma fonte de informações sobre as canções brasileiras e seus compositores.

Ao longo dos anos, foram sendo criados novos grupos de pesquisa dedicados à temática, reunindo esforços em prol de investigações que se debruçam sobre diferentes acervos, e intensificando o estudo e a divulgação da canção de concerto nacional. É o caso do Grupo de Pesquisas Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco (APHECAB), liderado pelo Prof. Lenine Santos (UFRJ), que reuniu pesquisadores de diversas universidades brasileiras para o estudo do acervo que dá nome ao grupo. Tal acervo foi disponibilizado pelo Instituto Piano Brasileiro⁷, que digitalizou cerca de seis mil páginas de manuscritos e partituras impressas, incluindo centenas de compositores brasileiros, muitos ainda não biografados, com muitas canções inéditas e catálogos completos de compositores já publicados e gravados. O acervo é fruto do trabalho de toda vida do cantor, professor, pesquisador e pianista Hermelindo Castello Branco (1922-1996).

Já o Grupo Africanias UFRJ, liderado pela Prof^a. Andrea Adour, tem buscado compilar as obras de música vocal brasileira (tanto na música de concerto, popular e de tradição oral) que possuam vocabulário africano ou africanias, com vistas à construção de um vocabulário de léxicos africanos e africanias a partir destas obras, bem como à construção de saberes sobre a pronúncia do português cantado a partir da presença africana no português brasileiro. De acordo com Castro (2014, p. 1), o termo *africanias* designa o legado linguístico-cultural negroafricano nas Américas e no Caribe que se

⁶ Disponível em: <http://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira> . Acesso em: 14 out. 2020.

⁷ Disponível em: www.institutopianobrasileiro.com.br . Acesso em: 14 out. 2020.

converteu em matrizes partícipes da construção de um novo sistema cultural e linguístico que, no Brasil, se identifica como brasileiro.

Este texto apresenta os resultados do projeto⁸ de pesquisa “Guia Virtual da Canção Brasileira: Aproximações iniciais do Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco”, em que nos debruçamos sobre as canções do compositor cearense Aloysio de Alencar Pinto, procurando integrar as propostas dos três grupos de pesquisa anteriormente apresentados.

2 ALOYSIO DE ALENCAR PINTO

Aloysio de Alencar Pinto foi um compositor, pianista e folclorista nascido em Fortaleza (CE) em 3 de fevereiro de 1911, e falecido no Rio de Janeiro (RJ), em 6 de outubro de 2007. Em 1932, bacharelou-se em Direito pela Universidade do Ceará. Em 1936, concluiu o curso de piano do então Instituto Nacional de Música com Medalha de Ouro.

Participaram de sua formação renomados professores como Godofredo Leão Veloso, Barrozo Netto e Nicolai Orloff. Aloysio aprofundou seus estudos de piano no Conservatoire Américain no Palais de Fontainebleau, onde foi aluno de Robert Casadesus, Marguerite Long e Nadia Boulanger. Ao fim desse curso, foi laureado com o Grande Prêmio “Mention d’Honneur du Concours de Virtuosité”, prêmio outorgado alguns anos antes ao compositor norte-americano Aaron Copland.

Destaca-se, em suas atividades profissionais, sua ligação com a música popular e com o folclore, que marcou sua produção composicional: grande parte de sua obra vocal é constituída por harmonizações de melodias folclóricas, bem como de melodias populares, afro-brasileiras e indígenas recolhidas por ele e por outros pesquisadores. Destaca-se, de sua produção, o Ciclo de “Canções Afro-brasileiras”, “Cantos Indígenas” e “Acalantos Brasileiros”.

Aloysio de Alencar Pinto é um dos compositores praticamente desconhecidos dos intérpretes e do grande público cujas obras figuram no acervo do professor Hermelindo. Os manuscritos de suas canções, tanto os que foram encontrados no APHECAB quanto aqueles cedidos por seu filho, Georges Mirault, estão sendo editorados visando a publicação de um livro cujo objetivo principal é a divulgação de sua obra.

⁸ Link para o vídeo do projeto: <https://www.youtube.com/watch?v=se8ZSpG7n0>

3 PERCURSOS METODOLÓGICOS

A metodologia de análise das canções de Aloysio de Alencar Pinto pretendeu reunir as propostas do Grupo Resgate da Canção Brasileira com aquelas do Grupo Africanias UFRJ, tomando como objetos as canções de Aloysio presentes no APHECAB bem como outras, de seu acervo particular.

O Grupo Resgate da Canção Brasileira propõe uma metodologia que visa a análise de texto – a partir dos níveis trabalhados por Norma Goldstein (2005), música – a partir de parâmetros estabelecidos por Jan LaRue (1992), e da relação entre texto e música, cuja finalidade é fundamentar as decisões interpretativas para a performance das canções.

O Grupo Africanias UFRJ, como indicado anteriormente, busca nas canções traços das variações do português brasileiro e do europeu, oriundas, dentre outros, do encontro entre várias línguas que ocorreu ao longo da história do Brasil, especialmente entre o português e as línguas africanas e indígenas. Dessa forma, as influências não se restringem à presença do léxico africano e indígena (dentre outros) no português brasileiro, mas também à assimilação de suas regras gramaticais, como a concordância verbal e nominal, e as transformações fonêmicas, por exemplo. Toda esta análise objetiva informar e fundamentar a interpretação das canções por cantores e pianistas, de forma que compreendam mais aprofundadamente a música que estão executando ao estabelecer as relações possíveis entre texto e música.

O cancionário brasileiro, em especial, contém muitas palavras, expressões e construções gramaticais que revelam as influências das diferentes línguas que para cá vieram, sobretudo, segundo Maia e Camara (2017, p. 2), as línguas do Oeste Africano (Yoruba, Fon, dentre outras) e o Banto (Quimbundo, Umbundo, etc.).

Nos limites deste texto, apresenta-se a seguir alguns exemplos de africanias encontrados nas canções.

4 AFRICANIAS NAS CANÇÕES

A partir destas propostas metodológicas, procurou-se construir um vocabulário de léxicos africanos e africanias a partir das canções de Aloysio, contribuindo para que intérpretes brasileiros e estrangeiros melhor se aproximassem do universo originário das canções – uma vez que muitas palavras, bem como suas modificações, nem sempre estão

presentes nos dicionários de língua portuguesa. A construção deste vocabulário foi realizada a partir da consulta a obras de linguistas, como Castro (2005), que investigaram as influências dos falares africanos no português brasileiro.

Há dificuldades nesse processo de construção de um glossário que busca traduzir as canções que possuem africanias. Por exemplo, Maia e Camara (2017, p. 2) explicam que “tais tradições, por serem orais, possibilitam uma grande variedade de grafias e pronúncia de uma mesma palavra, além disso, com o passar do tempo, a palavra pode ter sido modificada por conta de outras línguas em contato”.

Além disso, Camara (2018, p. 265) ressalta o fato de que, por serem de tradição oral, as transcrições realizadas são imprecisas, podendo apresentar aglutinação de palavras além de troca ou supressão de consoantes.

Somam-se a essas dificuldades o fato de que um mesmo texto pode apresentar diferentes línguas, uma vez que povos falantes de diferentes línguas foram estrategicamente misturados durante o período da escravidão e, por resistência, muitas vezes se uniram e ressignificaram seus rituais. Além disso, tais línguas acabaram por se distanciar, aqui no Brasil, de seus idiomas originais – como o ioruba moderno. Camara (2018, p. 265) destaca que muitas palavras em uso aqui caíram em desuso em seus locais de origem, uma vez que, aqui, a língua não possui competência linguística, mas simbólica.

A competência simbólica, segundo Castro (2005, p. 83), está ligada, por exemplo, a saber em que momento deve ser entoada uma cantiga, e não o seu significado literal. A pesquisadora exemplifica com o canto da ladainha em latim nos cultos populares em louvar certos santos católicos: o que mais importa é a adequação do canto ao momento, não necessariamente a compreensão literal do texto cantado.

Além do léxico, há outros tipos de influência no português brasileiro: historicamente, a massiva presença de falantes de línguas banto no Brasil alterou a pronúncia, a gramática e a sintaxe do português falado no país.

4.1 Os cantos afro-brasileiros

A série intitulada “Cantos afro-brasileiros” reúne cânticos a divindades de religiões afro-brasileiras: Yemanjá (Toada à mãe d’água); Ogundê-uarerê (Canto de Ogum); O’ Kinimbá (Canto de Xangô); Ofulú lorêrê-ê (Canto de Oxalá); Xangô (Invocação ao Deus do Trovão); Bombojira (Despacho a Exú e Canto de Obá); Abá Logum (Louvação de Ogum).

Nesta série, ficam evidentes os traços discursivos: tanto a presença temática, quanto os personagens e lugares. Além disso, as letras estão escritas em ioruba. Algumas destas melodias também foram harmonizadas por outros compositores brasileiros, como Marlos Nobre (o tema de Yemanjá está presente em seu “Ciclo Beiramar”), Villa-Lobos e Luciano Gallet (a melodia de Xangô) e Ernani Braga (O’Kinimbá).

Os participantes do Grupo Africanias UFRJ, em outros artigos publicados, já apresentaram algumas traduções e informações relativas às letras ou expressões presentes nessas canções.

O trabalho será ilustrado, inicialmente, a partir da canção “Xangô (Invocação ao Deus do Trovão)”. A melodia de Xangô é a mesma utilizada por Luciano Gallet e Villa-Lobos em suas canções homônimas. Camara (2018), ao investigar as africanias na obra de Gallet, apresenta um estudo da canção Xangô – que aponta a presença africana tanto no título quanto no texto: “*Xangô / Ole Gondilê Ólálá / Gon gon gon gon gondilá / Xangô! Olê gondilê Olêlê / Gon gon gon gon gondilê*”.

Xangô, como o próprio subtítulo da canção afirma, é o orixá dos raios e do trovão, do ioruba *sangó*. Segundo Camara (2018, p. 270), a palavra “gondilê” não foi encontrada, e a hipótese apresentada é a de que seja possivelmente “Ogundelê”, um dos nomes de Ogum, orixá do ferro e da forja, da guerra e das tecnologias, do ioruba *Ògundélé*.

“Olálá”, de acordo com a autora, é um ideofone⁹ e interjeição de alegria, muito comum na música popular brasileira, do kikongo, quimbundo e umbundo. Camara (2018, p. 270) encontrou para “Olê” o significado de ladrão, o que não faz sentido no contexto da canção. Desta forma, apresenta a hipótese de “Olê” ser uma redução de “Olelê”, de significado semelhante à expressão ideofônica “Olálá”.

O significado de “Gondilá” também não foi encontrado pela pesquisadora, que propõe a possibilidade de ser uma variação de “Ogundilê”, em favor da rima. Complementando a análise de Camara (2018), “gon” também não foi encontrada com esta grafia, ao passo que foi possível encontrar “gum”, do fon *gu*, possui o mesmo significado de Ogum (VERGER, 2018, p. 93).

Encontrou-se uma possibilidade de tradução para “Olálá” e “Gondilá”, que pode estar numa transcrição equivocada para *Ògúnjajá*, que vem da frase *Ògún je ajá* (“Ogum come

⁹ Segundo D’Andrade (2007, p. 127), o termo ideofone foi criado por Doke (1935), significando a representação vívida de uma ideia com sons. Aproxima-se da ideia de onomatopeia ou interjeição e, sendo expressivos, alguns são ambíguos e só o contexto pode dar uma interpretação correta. Os ideofones, segundo o autor, tendem a ser icônicos e a ter um comportamento sonoro-simbólico.

cachorro”), o que lhe valeu o título de *Ôgúnjá* (VERGER, 2018, p. 92).

A partir do estudo da letra, nota-se a constante referência a Ogum nas hipóteses apresentadas. Na tentativa de compreender a menção a Xangô, novas hipóteses foram formuladas: É possível supor que a referência a Xangô, no título, não se refira ao orixá Xangô, mas a uma dança, ou mesmo a um ritual nordestino chamado Xangô. Neste caso, a canção seria uma invocação a Ogum – cujas referências são constantes nas tentativas de tradução – feita em terreiros de Xangô.

A melodia aparece no “Ensaio sobre a Música Brasileira” de Mário de Andrade, editada em 1928, com o nome “Canto de Xangô” (ANDRADE, 1972, p. 104). Neste livro, Mário de Andrade afirma que “[e]sta encantação de origem africana provém das macumbas do Rio de Janeiro. ‘Xangô’, diz na revista musical inglesa “*Fanfare*” n. 4, o escritor Watson Lyle, é o deus do trovão entre os negros Jorubas”. Esta seria a origem, portanto, dos subtítulos “Deus do Trovão”, na canção de Gallet; e “Invocação ao Deus do Trovão”, na canção de Aloysio.

Mas Mário de Andrade continua:

No Nordeste, por informação que me deu Ascenso Ferreira, poeta, “Xangô” é uma dança especial. Esses deuses africanos aliás não só entraram a se identificar com os santos, anjos e Deus católicos, como ainda se espalharam para dar nomes de danças e até de ajuntamentos humanos (ANDRADE, 1972, p. 104).

Portanto, a hipótese de que Xangô não se refira ao orixá é plausível. No “Ensaio sobre a Música Brasileira”, temos apenas a melodia, sem a letra. É possível também que seja um ponto cantado num xirê (numa gira) de Xangô, quando Ogum passa pela roda.

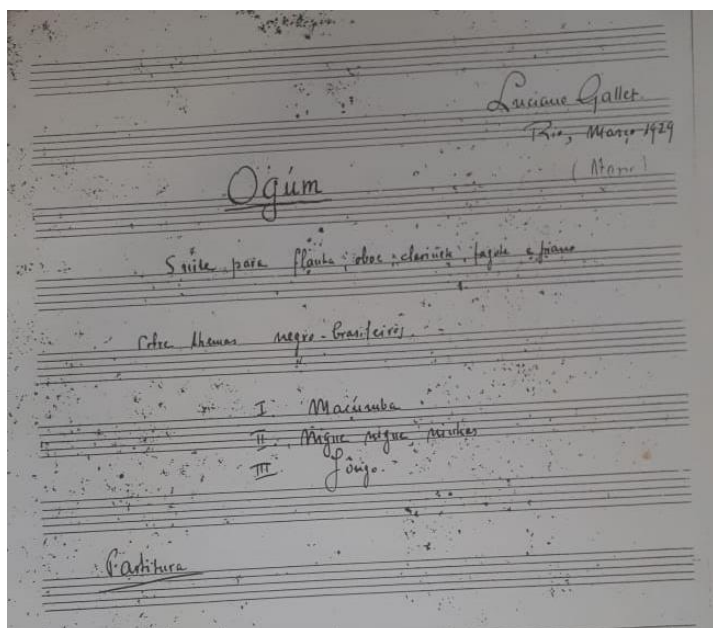
É possível estabelecer uma ligação entre Luciano Gallet, que compôs sua canção em 1928, mesmo ano de publicação do livro de Mário de Andrade, com este escritor. Em um estudo das cartas entre essas duas personalidades brasileiras, Flávia Toni (2017) mostra como elas confirmam o esmero e a dificuldade na grafia das melodias, bem como o envio da melodia de Xangô transcrita e/ou recomendada a Luciano Gallet para que este compusesse uma longa suíte:

Em 1928, quando Mário de Andrade se organizava para estudar melodias populares para o Congresso de Praga, pensava escrever sobre a música de origem africana e a 18 de abril mostra-se desanimado porque ainda não possuía muitos exemplos para análise. Toma uma folha dupla pentagramada e, letra caprichada, transcreve as peças que já lograra colecionar. Como pretende inspirar o amigo carioca para a composição de uma suíte longa, mas não possui todas as melodias de imediato,

sugere quais os documentos a serem colhidos entre outros informantes ou localizados em algum livro específico. São estas as cantigas e melodias transcritas e/ou recomendadas, enviadas a Gallet: (1) e (2) João Cambuê e Nigue nigue ninhas, dois acalantos pernambucanos; (3) Canto de Xangô da macumba carioca; (4) Canto de guerra, de um congo nordestino e (5) Canto com ganzá, melodia sem identificação de origem. Gallet precisaria colher (6) Louvado e (7) Lá vai o sol e vem a lua, duas melodias da macumba carioca conhecidas por Germana Bittencourt e por Jaime Ovalle; (8) a (12), cinco cantigas de feitiçaria africana a serem pesquisadas nos anais do V Congresso de Geografia da Bahia, ocorrido em 1916. No restante do espaço da folha de papel, Mário de Andrade complementou as informações musicais escrevendo com a fluência dos assuntos que ocorrem nas cartas, classificação documental que deve ser adotada para a análise deste documento (TONI, 2017, p. 267-8).

Fortalecendo a hipótese aqui apresentada, foi encontrada a capa de um dos manuscritos dessa suíte de Gallet que traz o título “Ogúm – Suíte para flauta, oboé, clarineta, fagote e piano sobre temas negro-brasileiros”:

Figura 1 – Capa do manuscrito da suíte de Luciano Gallet



Fonte: Acervo particular do professor Marcelo Brum

Ainda que o título da canção possa ser ligado ao ritual Xangô, permanece a questão da menção ao orixá na letra da canção. Neste sentido, outra hipótese possível seria a de que a palavra inicial não fosse Xangô, mas *Ondó*, um dos lugares onde se localizam templos para Ogum (VERGER, 2018, p. 94-95). *Ògún Ondó* seria o nome atribuído a Ogum acrescido do seu lugar de origem. Como afirma Verger (2018, p. 95), trata-se de um só e único Ogum. Há templos de *Ògún Ondó* em Pobê, em Igbo-Issô e em Irokonyi.

O caso de Xangô é exemplar a respeito das dificuldades de se apresentar uma proposta de tradução da letra, e das múltiplas possibilidades de origem da recolha dos cânticos, que ajudariam nas hipóteses levantadas.

4.2 Nós viemo aqui cantá (terno de Reis)

Nós viemo aqui cantá Neste dia de Jesus; Ó senhor dono da casa Queira abrir a vossa luz.	Porta aberta, luz acesa É sinal de alegria; Mande entrar o nosso terno, Queria a nossa companhia.	Deus do céu que lhe acrescente. (Despedida) Meu senhor nos dê licença De nós irmo arretirá As noite já são pequena Temos muito que andá.
Aqui estamos em vossa casa, Debaixo do seu beirado; Mande abrir a vossa porta Pelo seu nobre criado.	(Agradecimento) A oferta que vós deste Foi dada de boa mente O resto que lá ficô	

Esta canção apresenta outro tipo de trabalho no que se refere à análise das africanias. “Terno de Reis” é como são chamadas as canções, bem como os pequenos grupos de músicos que as realizam, que têm como referência a história bíblica dos Três Reis Magos e sua chegada ao lugar onde se encontrava o menino Jesus. Sua origem está nos festejos natalinos portugueses. O nome “Terno de Reis” é típico das práticas em regiões do estado brasileiro de Santa Catarina (onde foi recolhida esta melodia). Em outros estados, esta manifestação cultural é chamada de “Folia de Reis”.

No quadro 1, abaixo, apresenta-se as africanias na canção, representadas por influências no português brasileiro:

Quadro 1 – Africanias na canção “Nós viemo aqui cantá (Terno de Reis)”

Africania	Explicação
Nós viemo	Supressão do s no final do verbo “viemos”. Pode estar relacionada à gramática banto (um decalque) onde a categorização de número dos nomes é manifestada apenas pelos modificadores (CASTRO, 2005, p. 103). Assim, nesta lógica, o “s” final seria suprimido.
cantá	Apócope do r por influência da estrutura silábica da língua banto: CAN – TAR (CV + CVC) → CAN -TÁ (CV – CV).
estamo	Supressão do s no final do verbo “estamos”. Possivelmente mesma hipótese levantada para “viemo”.
Ficô	Há uma redução do ditongo “ou” (ficou) para “ô”, por influência africana (MENDONÇA, 2012, p. 84 – 85)
nós irmo	Supressão do s no final do verbo “irmos”. Possivelmente mesma hipótese levantada para “viemo”.
arretirá	Há o acréscimo de um prefixo a-, protético (retirar – arretirar). O a- é um prefixo gerador de parassíntese (processo de formação de palavras em português pela adição simultânea de um sufixo e um prefixo) por excelência em português, oriundo do <i>ad-</i> que são formadores de parassintéticos no latim vulgar. Duarte (2015, p. 85) destaca que ainda hoje se detecta, em linguagem “não standard” formas berbais com o a-

	protético como em arretirar. Há, ainda a apócope do r final (retirar) por influência da estrutura silábica da língua banto: RE – TI – RAR (CV + CV + CVC) → RE – TI – RÁ (CV + CV – CV).
As noite	Decalque por aproximação morfossintática, onde a categorização de número plural dos substantivos é assinalada somente pelos artigos em português cuja posição na frase, antecedendo sempre o substantivo, se assemelha aos prefixos classificatórios de plural e singular em banto. Assim, nesta lógica, o plural fica demonstrado pelo artigo definido “as”, e o substantivo não é pluralizado (CASTRO, 2005, P. 108).
andá	Apócope do r final (andar) por influência da estrutura silábica da língua banto: AN – DAR (CV + CVC) → AN -DÁ (CV – CV).

Fonte: Elaborado pelos autores.

5 NOTAS FINAIS

A metodologia do Grupo Resgate, aliada às investigações das africanias, permitem aos intérpretes – pianistas e cantores – um vasto repertório de possibilidades a serem exploradas na construção da performance. Além disso, possibilitam um encontro com a diversidade cultural do país, bem como com as influências que diversas matrizes culturais exerceram e que se mantêm vivas no cancionário nacional.

As canções de Aloysio de Alencar Pinto constituíram-se como rica fonte para o estudo, confirmando a necessidade premente de maior divulgação da canção de concerto nacional. Um amplo repertório permanece desconhecido, e acervos como o APHECAB revelam-se como um verdadeiro depósito de tesouros a serem descobertos e explorados por pesquisadores, intérpretes e pelo público.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

CAMARA, Adrea Albuquerque Adour da. Africanias na obra de canto e piano de Luciano Gallet. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 259-272, 2018. Disponível em: <https://musica.ufrj.br/images/pdf/rbm31-1.pdf> . Acesso em: 14 fev. 2019.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares africanos na Bahia**: um vocabulário Afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de africania nas Américas: O exemplo do Brasil. **Africanias.com**, Salvador, n. 6, p. 1-14, 2014. Disponível em: http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n_6_2014/yeda_pessoa_de_castro_n_6.pdf. Acesso em: 7 out. 2018.

D'ANDRADE, Ernesto. **Línguas africanas**: Breve introdução à Fonologia e à Morfologia. Santo António dos Cavaleiros: A. Santos, 2007.

DOKE, C. M. **Bantu linguistic terminology**. London: Longmans/Grenn, 1935.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.

LARUE, Jan. **Guidelines for style analysis**. 2nd Edition. Michigan: Harmony Park Press, 1992.

MAIA, Jonas dos Santos; CAMARA, Andrea A. A. da. Abaluaiê: africanias na canção de Waldemar Henrique. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas. **Anais...** Campinas: Unicamp, 2017. p. 1-9. Disponível em:
<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/5046/1727> Acesso em: 13 ago. 2018.

MENDONÇA, Renato. **A influência africana no português do Brasil**. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2012.

TONI, Flávia Camargo. Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet. **Opus**, v. 23, n. 1, p. 256-270, abr. 2017. Disponível em:
<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/5046/1727> Acesso em: 10 ago. 2018.

VERGER, Pierre. **Orixás**: deuses iorubas na África e no novo mundo. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.