

## Um ostinato perpassa a performance: fundamentos da música brasileira segundo Letieres Leite

### Comunicação

#### GTE 05 – Educação Musical e Relações étnico-raciais

*Elaine Guedes de Barros*

*UNIRIO*

*elaineguedesmusica@gmail.com*

**Resumo:** O Maestro Letieres Leite, fundador do método de aprendizagem UPB (Universo Percussivo Baiano), reconhece na música brasileira fundamentos das culturas musicais afro-originadas. Analisamos alguns destes fundamentos, que contrastam com a cultura musical europeia: claves rítmicas; circularidade; oralidade e suas transformações entre os ritos e os gêneros da música popular. Identificamos um hiato na aprendizagem quando esta não integra fundamentos das diversas culturas musicais que constroem a música brasileira. Enquanto o ostinato das claves está fundamentado na corporalidade, os signos na notação europeia se fundam na abstração do metro. Assim, o Maestro Letieres evidencia um paradoxo entre o conceito de compasso e as claves rítmicas. Traz-nos ele outra questão: que o músico de gêneros afro-originados precisa ter em si a percepção do 6/8, onde sobrepõem-se ritmos binários e ternários. Também somos levados a outro conceito, o de síncope, que rejeita a percepção de deslocamento sob um padrão europeu, reconhecendo, na própria sobreposição de compasso e clave, o acontecimento de acentos gerados pelas claves, que não se baseiam na coincidência de pulso e som forte, marcante na escrita. A fim de termos mais elementos para reconhecer e desenvolver a música brasileira, o UPB faz uso dos símbolos musicais da escrita europeia, amplificando o conhecimento sobre elementos originários de gêneros brasileiros, trazidos para o Brasil especialmente pelos ritos do Candomblé. Consideramos que o UPB se torna uma referência para o ensino-aprendizagem da música brasileira, e salientamos que as observações de Letieres podem ser aplicadas em metodologias desde a educação básica.

**Palavras-chave:** Letieres Leite, sistema de claves, binarização de ritmos ternários.

## 1 Introdução

O Maestro Letieres Leite, criador do método de ensino de música UPB (Universo Percussivo Baiano) faz uma reflexão sobre os princípios que organizam nossa música brasileira afro-originada, onde as claves são menores porções rítmicas que acontecem durante quatro pulsos não percutidos, em desenhos rítmicos de tempos fracos e fortes. Esta

consideração sobre quatro pulsos não é a mesma de um compasso quaternário. Nesta afirmação nos deparamos com o que o maestro considerava um paradoxo envolvendo claves e compassos.

Segundo o dicionário Grove (Squire, p. 243) o conceito de measure ou compasso implica “a medida do tempo que define o número de pulsações”. Quando tratamos do tempo ritualístico africano a música se torna um arcabouço que sincroniza esse tempo por meio de dispositivos formais de organização temporal, como repetição, circularidade, variação, contraste (Fonseca, 2006, p. 109).



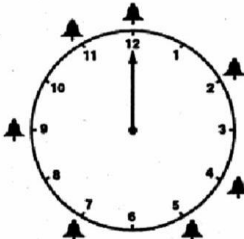
Princípios que envolvem a construção e a condução das claves rítmicas afro-originadas diante dos princípios ocidentais da condução da música, justificam o paradoxo que Letieres enxergou. Compasso é uma abstração, produto da consciência conceituada, do raciocínio, e não referencia a clave, uma experiência concreta, produto da interação de um corpo-mente com o movimento musical. Na proposição de Letieres não há uma preocupação em desfazer a relação com a cultura métrica eurocêntrica na escrita. O que existe é uma proposta metodológica que retira a estrutura de compasso de um lugar inicial na educação musical, para que ela não se imponha como abstração na performance.

Há diversas nomenclaturas para conceituação deste ostinato que constitui a clave, perpassando toda a performance, seus intérpretes e bailarinos, como linha-guia, *timeline* ou *standard pattern*. Eles acontecem sem variações em nível conceitual, e se repetem por todo o percurso musical do gênero, em sua textura rítmica. Se caracteriza como um padrão ou conjunto de pontos de ataque (ou inícios) e durações (ou intervalos) para criar uma intenção, governando a produção sonora. A imutabilidade do padrão faz com que facilmente possam ser comparados à função do metrônomo, mas Agawu e Letieres discordam desta comparação, já que o metrônomo marca o andamento, mediante batidas sonoramente uniformes e equidistantes que não desenham o ritmo. Já a linha-guia marca um padrão rítmico formado por sons curtos e longos não equidistantes. Claves são ritmos esculpidos para marcarem o tempo, não apenas uma estrutura que garante o andamento, se trata do principal comando quanto ao fenômeno que envolve o ritmo (Agawu, 2006, p. 7).

Esse *standard pattern* foi transcrito de modos distintos, entre outros: 1) na forma da notação tradicional europeia (Agawu, 2006); 2) na de representação por pulsos onde [x] é

um pulso percutido e [.] é um pulso não percutido (Toussaint, 2003); 3) por sequência de durações numéricas (Pressing, 1983); 4) na chamada *Time Unit Box Notation* (TUBS), desenvolvida por Philip Harland e aplicada para análise da música africana por James Koetting (1970); e 5) também na forma cíclica do relógio (Toussaint, 2003), entre outras tantas formas de representação possíveis (Menezes, 2018, p. 83), como se vê na Figura 1.

**Figura 1:** Diferentes formas de representação do standard pattern

- 1) 
- 2) 12 | x . x . x x . x . x . x |
- 3) <2212221>
- 4) 
- 5) 

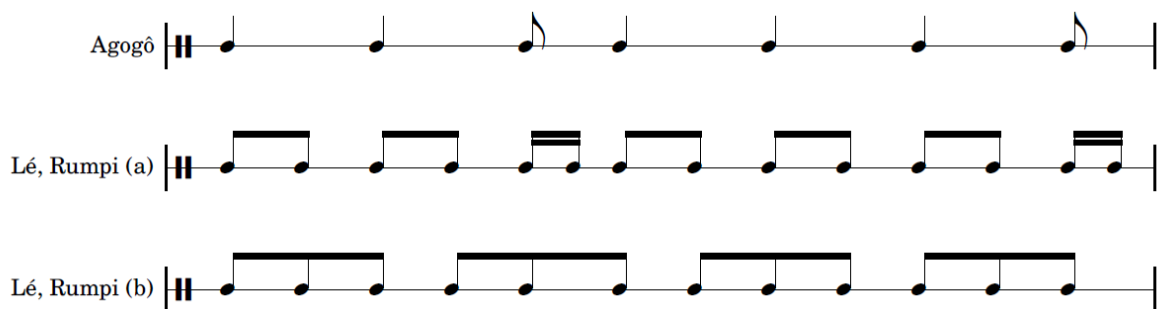
Fonte: Menezes, 2018, p. 83.

Enquanto o pulso não constitui de fato uma “estrutura métrica”, o estabelecimento de 4 pulsos sinaliza uma relação no conjunto. Para Candemil (2019, p. 4), a clave caracteriza a cantiga para cada orixá, “ordenando a execução dos toques pelo conjunto de instrumentos e a movimentação corporal”. A contagem de um metrônomo ou a barra de um compasso não tem informação suficiente para determinar qual toque será tocado num ritual (ou num gênero derivado). Nos rituais não se realiza a contagem numérica antes de iniciar um toque, o que “explica o fato da linha-guia ser tocada primeiro no gã ou no agogô visando anunciar o ritmo correto da cantiga que foi entoada.” (Candemil, 2019, p. 4). Estas podem ter andamentos oscilantes por conta do diálogo com a dança narrativa dos orixás, de caráter

mais orgânico” (Candemil, 2019, p. 4 ). São os sons curtos e longos em sequências alternadas, sem intenção de abafamento sonoro interrompendo o som.

Pulsos são unidades primárias ou pulsações isomórficas não acentuadas (Kubik, 1985, p. 35 apud Burbano, 2013, p. 86 apud Candemil, 2019, p. 5)., não têm início ou final, não são acentuações predefinidas, mas são concretizados sonoramente ou através de movimentos corporais (Candemil, 2019, p. 6). Para o autor, a sequência de pulsações elementares sem ataques sonoros forma “uma linha matriz crua, na qual são virtualmente posicionados os golpes dos sons curtos e longos de cada linha-guia” (Candemil, 2019, p. 6). A pulsação elementar pode ser subdividida, como acontece com o surdo de terceira ou nos ‘repiques’ do atabaque do candomblé, porém, os valores subdivididos são apenas um tipo de ‘ornamento’, e não têm função estrutural (Candemil, 2019, p. 6). Vejam-se o exemplo musical 1 e a explicação de Candemil (2019, p. 6):

#### Exemplo musical 1: Toque alujá



Fonte: Candemil, 2019, p. 6.

Na representação do toque alujá do candomblé ketu identificamos a linha-guia tocada pelo agogô, na linha superior; a pulsação elementar, na linha inferior e a presença da subdivisão da pulsação elementar, na linha do meio. Nota-se que as duas linhas rítmicas inferiores podem ser tocadas pelos atabaques lé e rumpi, responsáveis pelas claves.

Unidades métricas maiores a partir dessas pulsações elementares podem ser distintas entre si, o que Candemil (2019, p. 6) sugere chamar de ciclos rítmicos, e explica que essas formas musicais africanas se organizam em motivos que se desenvolvem num número regular de pulsações elementares, “habitualmente 8, 12, 16, 24 ou seus múltiplos, mas raramente 9, 18 e 27 pulsações” (Kubik, 1981, p. 92 apud Corrêa; Pitre-Vásquez 2014, p. 54

apud Candemil, 2019, p. 6). Por isso, Candemil (2019, p. 5) afirma que a linha-guia é quase sempre par, fazendo parte de um sistema cíclico orientado pelas claves, configurando a circularidade.

Na afirmação do Maestro Letieres sobre “o 6/8 resolvido dentro do músico” (comunicação pessoal em 2021), ele toma de empréstimo a formalização eurocêntrica, na tentativa de estabelecer um diálogo com os que têm essa formação. Sobrepôr o 6/8 ao 4/4 ou 8/8 se torna uma forma inteligível. Existe uma grande dificuldade, ainda, em sobrepôr essas intenções métricas na visualização das claves rítmicas como forma de transmissão. Então, consideramos, novamente, um conhecimento fundamentado no letramento nas nossas instituições. Não queremos invalidá-lo e o UPB já o utiliza. Mas, no lugar de atendermos a todos os requisitos do conhecimento nascido pela lente da academia eurocêntrica, parece urgente contemplarmos as perspectivas e a metodologia implícita na transmissão e criação pela oralidade. Lembrando, inclusive, que existe uma oralidade mediada pela tecnologia, que também é contemplada por Letieres, na proposta do fonograma como fonte. No vídeo A Orquestra do Candomblé (A ORQUESTRA..., 23m43s) temos os principais ritmos do Candomblé da nação Ketu, utilizando ferramentas visuais para compreendermos a formação das claves num estudo feito em colaboração com Alabês do Ilê Oxumaré.

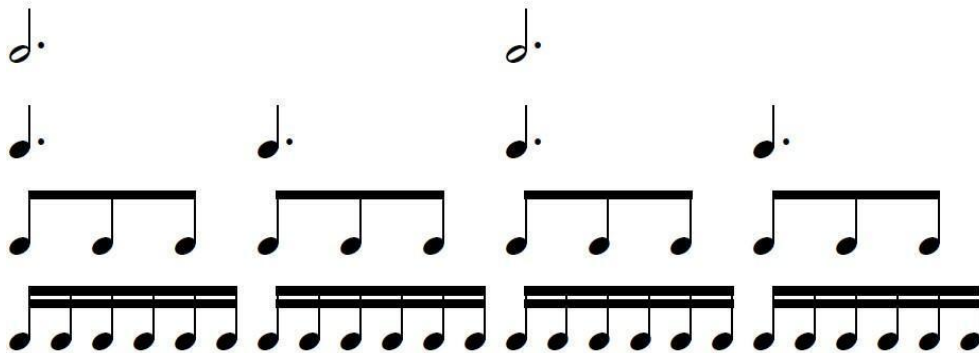
No mesmo exemplo musical 1, encontramos uma sobreposição de divisões ternárias e binárias sem indicações tímbricas ou de intensidade. Candemil chama de pulsação elementar a linha inferior, do rumpi, em divisão ternária. A questão exposta pelo Maestro Letieres pode ser um indicador do que reconhecemos como balanço, mais uma característica dos gêneros da música brasileira popular.

## 2 As relações entre binárias e ternárias e as tramas temporais

Por “divisão” designamos a divisão do compasso, isto é, o nível métrico do pulso; por “subdivisão”, a divisão dos tempos, isto é, o nível métrico imediatamente abaixo do pulso. Ou seja, em um 4/4 a divisão é quaternária e a subdivisão é binária; em um 6/8 a divisão é binária e a subdivisão é ternária. Com esta diferença em mente, Fernández (1986, p. 55) apresenta várias possíveis configurações de sucessiva divisão das figuras rítmicas

quanto à binariedade ou ternariedade. Na Figura 2, um compasso 12/8, apresenta quatro pulsos que se agrupam de modo binário (cada duas semínimas pontuadas fazem uma mínima pontuada), e subdividem de modo ternário (cada um em três colcheias), para, depois, subdividir-se estas de modo binário (cada uma em duas semicolcheias). É um compasso 12/8 de adição  $(3+3)+(3+3)$ .

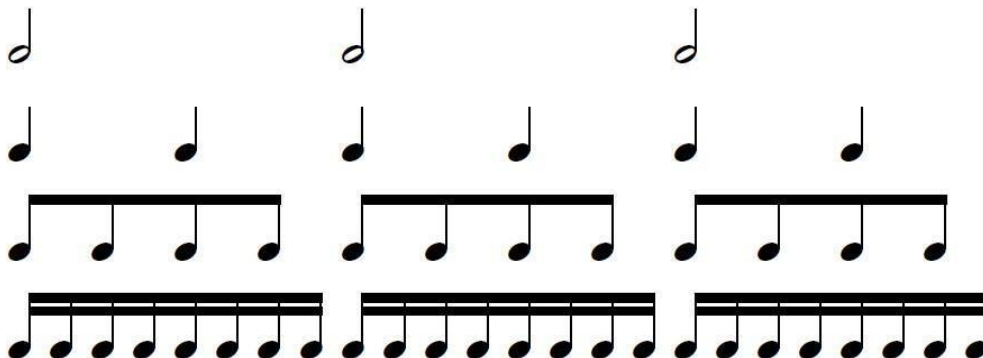
**Figura 2:** 12/8 como  $(3+3)+(3+3)$



Fonte: Fernández, 1986, p. 55.

A seguir (Figura 3), apresenta um esquema onde o nível ternário é o do pulso: este, em número de seis, se agrupa ternariamente (três semínimas fazem uma mínima pontuada), e subdivide-se primeiro binariamente (cada semínima em duas colcheias), depois binariamente (cada colcheia faz duas semicolcheias). É um compasso 12/8, porém  $(2+2+2)+(2+2+2)$ .

**Figura 3:** 12/8 como  $(2+2+2)+(2+2+2)$



Fonte: Fernández, 1986, p. 55.

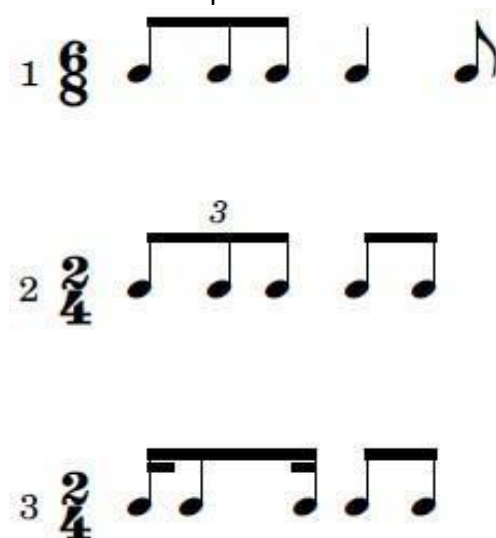
Brandão aponta o que tange o aspecto da divisibilidade sucessiva:

Agawu argumenta, ao analisar o standard pattern (clave em 12/8 que corresponde ao vassi no candomblé), que os passos da dança são uma externalização da métrica subjacente. Tendo como referência a dança do povo Ewe, ele observa que a métrica que rege essa dança é quaternária, reafirmando a métrica de 12/8 como um compasso quaternário composto (Agawu, 2006, p. 19). Este é um forte indício da divisibilidade da métrica africana, que a aproximaria fortemente da rítmica europeia, pois ainda que seja possível imaginar que essa marcação quaternária seja consequência do ciclo de doze subdivisões, e não sua causa, tal possibilidade parece muito menos provável. Levando em conta questões como a dança, é possível entender que muitos dos argumentos que afirmam que a música africana não tem métrica, que não é divisiva, que não pode ser descrita pela notação europeia, entre outros, é negligenciar aspectos importantes e tirar de contexto seus padrões rítmicos. (Brandão, 2021, p. 26)

### 3 Síncopes e a relação binário-ternária

Nesta relação binário-ternária, Fernández evidencia a presença hispânica e sugere uma deformação no processo melódico pelo encontro do ternário hispânico com o acento binário africano: estaria nesse encontro do 6/8 ibérico a própria evolução da síncope, em vez de uma simples procedência africana? Ele também aponta estudos, pela voz do argentino Josué Wilkes, que sugerem, num padrão ternário como ponto de partida, um troqueu no segundo tempo de um ritmo binário sincopado. Através do estudo da milonga, identifica uma fase intermediária “ternário-binária” nessa evolução influenciada pela habanera cubana, com uma quiáltera no primeiro tempo de um 2/4, até vir a ter o primeiro tempo ternário com acento forte no segundo tempo. (Wilkes; Cárpena, 1946, p. 105 apud Fernández, 1986, p. 82). “O padrão sincopado cuja evolução se persegue aqui, deriva do padrão ternário [...] que apresenta um iambo e não um troqueu no seu segundo tempo, como ponto de partida fundamental” (Fernández, 1986, p. 81, tradução nossa) . Esta evolução pode ser vista na Figura 4.

**Figura 4:** Evolução do padrão ternário em binário sincopado



Fonte: Fernández, 1986, p. 81.

Esta importante figura da trama temporal, ternária na unidade básica com acento forte no segundo tempo, se encontra sempre presente na música praticada pelos negros na América (Ayestaran, 1953, v. 1, p. 89 apud Fernandez p. 82).

Na música africana, a inter-relação de padrões rítmicos e frases em andamento estrito é regulada relacionando-os a uma seção ou trecho temporal fixo (intervalo de tempo) que pode ser subdividido na mesma série de segmentos ou batidas de diferentes densidades (Nketia 1975:126). Este período de tempo atua ao mesmo tempo que um compasso padrão ou comprimento de frase com os quais as frases rítmicas estão relacionadas (1975:131). A duração da sessão temporal é de doze batidas básicas em ritmo ternário, geralmente representadas por colcheias, portanto a seção temporal é equivalente a dois compassos de seis por oito ou um compasso de doze por oito. Em ritmo binário, esse período de tempo equivale a dois compassos de dois por quatro ou um compasso de quatro por quatro. Num trabalho recente, Jones chama esta extensão de tempo de seção (1974:244), que em trabalhos anteriores chamou simplesmente frase (Jones e Kombe 1952:9), as pulsações básicas às quais aludimos são chamadas de unidades básicas de estrutura (Nketia 1975:27) ou unidades temporais básicas (Jones 1959:244) e são análogas ao *chronos protos* da ritmopeia grega, tempo simples, em tradução de Adolfo Salazar (1954:I,516). (Fernández, 1986, p. 52, tradução nossa)

Para Sandroni, quando compositores de formação acadêmica se interessam pela música africana ou afro-originada, utilizam os recursos que dispõe, o sistema da escrita.

Porém, este não prevê a interpolação de sistemas binários e ternários e os ritmos assim dispostos “apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares (exigindo, para sua correta execução, o recurso gráfico da ligadura e o recurso analítico da contagem) — em uma palavra, como síncope” (Sandroni, 2001, p. 26).

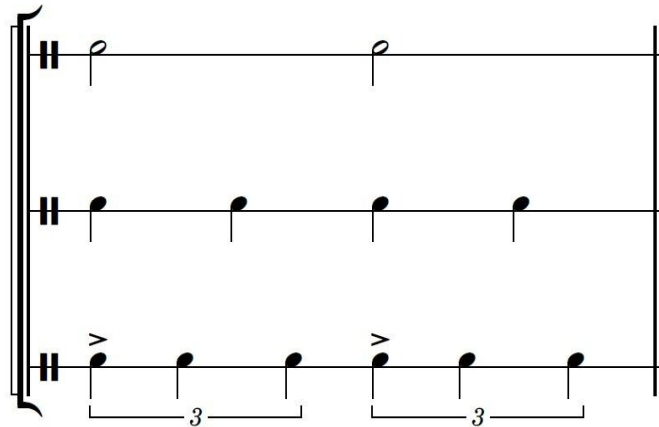
Letieres Leite (comunicação pessoal em 2021), afirmou que esse repertório afrodescendente tem a sua acentuação padrão acontecendo no tempo que, sob uma configuração europeia, seria normalmente o tempo fraco. Esses deslocamentos passam a ser, então, exatamente a razão de existir dessas músicas baseadas justamente nesses acentos do contra, ou “acentos naturais” ou “acentos culturais”, e tem transmissão oral com organização rigorosa. A representação gráfica é uma ferramenta para preservação mnemônica de alguns conteúdos objetivos (tonais e duracionais) ou para exercícios de complexidade texturais, e não pode contemplar, de fato, as ações da performance. Quando o Maestro Letieres faz a afirmação sobre essas ferramentas, ele enxerga que são ferramentas que não proporcionam aquilo que as matrizes africanas trazem como estrutura.

Não é possível fazer música popular só com as ferramentas europeias, nenhuma partitura ou escrita consegue contemplar cem por cento alguma música de matriz africana, assim como sinais e outras regras, barras de compasso, por exemplo. Compasso, que é uma grande contradição na música popular, porque na matriz africana se pensa em pulso; e a clave ou linha guia funcionando em cima do pulso. Se falarmos da música de origem negra um pouco menos evidenciada na música popular, essa evidência pode variar de acordo com a perseguição sofrida pelos tambores, historicamente, de maneira mais ou menos voraz, o que não tira a consistência dessas organizações sonoras. Na música norte-americana atual o pensamento composto precisa estar resolvido dentro do músico. (transcrição de comunicação pessoal em 2021)

As organizações sonoras com esses acentos culturais afro-originados tem sequências de tempos como que sobrepostos no binário/ternário. Podem conter pausas ou micropausas, em respirações curtas sincronizadas com movimentos corporais. Estes, diante da aparente assimetria do binário sobre o ternário, parecem soar de forma súbita, quando no que o mundo ocidental organiza como tempo fraco ele se torna forte. E pode ser o que provoca o que Kathy Primos (2001, p. 2) chama de “impulsos para cima”, na música africana, que referencia a música brasileira ligada à corporalidade. As claves não se baseiam em características isomórficas, mas têm o sentido de simetria através de ciclos rítmicos. Essas

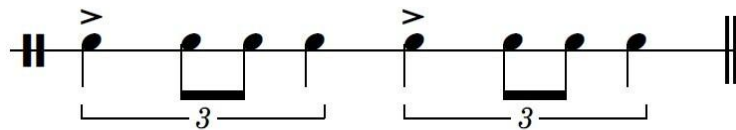
ainda podem se sobrepor em texturas com sobreposição de novos ciclos sincronizados (ver Figura 5 e Exemplo musical 2).

**Figura 5:** Divisão binária e subdivisão ternária



Fonte: Leite, [2022].

**Exemplo musical 2:** Ritmo resultante da sobreposição de 2 e 3



Fonte: Leite, [2022].

A própria percepção da quadratura pode sugerir a existência de “quinas” nos movimentos corporais marcando o compasso, em vez da percepção da circularidade. Esta circularidade do corpo empresta aos movimentos possibilidades diferentes de uma marcação rígida. Uma intenção circular dos movimentos empresta uma percepção temporal que acontece em quaisquer pontos do círculo, não mais evidenciando divisões isocrônicas. Respirações e acentuações são difíceis de serem descritas visualmente em figuras de sons ou pausas, em tempos que podemos chamar de microrritmos, o que pediria novas figuras fazendo parte dessas concepções que precisam englobar também as questões tímbricas. O que se interpõe a uma metodologia apenas baseada em compasso, partitura, figuras e durações, sem reconhecer desenhos de claves historicamente e socialmente originados.

Claves estão muito visíveis nas danças e esses movimentos têm se manifestado no street dance, no hip hop, nos movimentos de sambistas com “samba no pé”, no frevo...

Movimentos corporais explicitam o batuque, o ijexá, a salsa... as danças afro-originadas explicitando e construindo ritmos. O percussionista Reppolho explica que na música africana “é tudo no ombro” (comunicação pessoal em 14 fev. 2025). Isto é, o movimento do ombro explicita fragmentos de pausas e sons, “o rigor está no ombro”, entre a “cabeça” (do compasso, ou o primeiro tempo) e “o dois” (segundo tempo de um compasso binário). Ele ainda afirma que a canção se concretiza nesse tempo 2. Para Reppolho, os ritmos brasileiros são essencialmente binários, assim como o reggae, e a música estadunidense é quaternária e exerce sua influência na contagem da música brasileira. Sobre a binarização da música brasileira, Repolho e o percussionista Marcos Suzano citam a entrada dos surdos nas baterias de escola de samba nos anos da década de 1920: eles surgiram para marcar o andamento. Inicialmente o surdo de primeira, no primeiro tempo. Depois o surdo de segunda, mais agudo, também com a função de marcar o andamento diante do número crescente de participantes.

#### 4 Conclusões

Reconhecemos a dificuldade de adaptação das culturas e utilização de suas ferramentas. A música lida com multiplicações, assimetrias, somas de tempos desiguais e sobreposições. A importância das referências percussivas no estudo da música brasileira popular são evidenciadas por Letieres, que as tem como referencial para o estudo das claves rítmicas, coloca os percussionistas em posição central no palco.

A proposta do método organizado por Letieres Leite (2017) se orienta a partir de organizações coletivas dos terreiros de candomblé, onde a música não acontece individualmente, nem é seccionada e orientada por um suporte visual fora do movimento corporal. A clave pode ser muitas vezes apenas subentendida, não executada, existindo como padrão do gênero musical, como padrão orgânico corporificado pelos participantes, podendo acontecer entre os diversos instrumentos, inclusive a letra e a melodia. Tendo a clave invertida, a modificação em ligaduras ou a criação de novos silêncios e sons ou notas, gerando novas opções de claves em novos gêneros. Letieres chama de “opções de clave” aos deslocamentos para as variações para o arranjo (#SESCJAZZ..., 2021, 32m00s) a partir da clave escolhida, e do estado de clave consciente no corpo partitura: a memória da clave

acontecendo nos corpos de todos os músicos. Mas seu método não ignora a lógica ocidental, muito pelo contrário, se apropria dela no intuito de repassar e propagar o conhecimento na nossa educação musical.

## Referências

#SESCJAZZ Universo Percussivo Baiano, com Letieres Leite | Aula 1. [S.l.]: Centro de Música SESC, 28 out. 2021. 1 vídeo (38m48s). Canal de YouTube Centro de Música Sesc. Disponível em: [https://youtu.be/Fh\\_ybLjZbY?si=xN4KRI2IyCYKSaUL](https://youtu.be/Fh_ybLjZbY?si=xN4KRI2IyCYKSaUL). Acesso em: 28 jul. 2024.

A ORQUESTRA do Candomblé. SCHROY, Hank; REIS, Bira, 17 fev. 2020. 1 vídeo (2h29min). Canal de YouTube de newritual. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kUgdwkBD-P8>. Acesso em: 23 abr. 2025.

AGAWU, Kofi. Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, v. 59, n. 1, p. 1-46, 2006.

AYESTARAN, Lauro. *La música en el Uruguay*. Montevideo: Servicio oficial de difusión radioelétrica, 1953.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima. O que as Mãos não Ousam tocar: revisão crítica das “premissas musicais” do livro Feitiço Decente de Carlos Sandroni. *Revista da Tulha*, v. 7, n. 1, p. 9-32, 2021.

BURBANO, Maria Ximena Alvarado. *Currulao: Análise Etnomusicológica para o Gênero Musical Representativo do Pacífico Sul Colombiano*. Dissertação (Mestrado em Música) 3 Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

CANDEMIL, Luciano da Silva. Por que a linha-guia é uma linha-guia? In: XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2019, Pelotas. *Anais do...* São Paulo: ANPPOM, 2020.

CORRÊA, Antenor F.; PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. Ritmos Diatônicos: isomorfismos entre lós patrones rítmicos y de alturas, naturalidad o arbitrariedad? *Música em Perspectiva* (UFPR), v. 7, n. 2, p. 41-61, 2014.

FERNÁNDEZ, Rolando Antonio Pérez. *La Binarización de los Ritmos Ternarios en América Latina*. Havana: Ediciones Casa de las Américas: Havana, 1986.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. “...Dar Rum ao Orixá...”: ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 3, n. 1, p. 101-116, 2006.

JONES, A. M.; KOMBE, L. *The Icila Dance Old Style: a study in African music and dance of the Lala Tripe of Northern Rhodesia*. Roodeport: Longmans, Green and Co., 1952.

KOETTING, James T. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. *Selected Reports in Ethnomusicology*, v. 1, n. 3, p. 115-146, 1970.

KUBIK, Gerhard. Música e Dança em África. In: MURRAY, Jocelyn (Ed.). *Cultural Atlas of Africa*. Oxford: Oxford University, 1981. pp. 90-93.

KUBIK, Gerhard. The Emics of African Musical Rhythm. In: AVORGBEDOR, Daniel; YANKAH, Kwesi (Eds.). *Cross Rhythms: occasional papers in African folklore*. Indiana University: Bloomington, 1985. v. 2. p. 26-66.

LEITE, Letieres. Laboratório Rumpilezzinho: uma metodologia de Letieres Leite. [S.l.], [2022]. Curso oferecido no site Hotmart: Rumpilezzinho | Laboratório Musical. Disponível em: <https://hotmart.com/pt-br/marketplace/produtos/laboratorio-rumpilezzinho-uma-metodologia-de-letieres-leite/C76984435G>. Acesso em: 28 jul. 2024.

LEITE, Letieres. *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência: LeL Produções Artísticas*, Salvador, 2017.

MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 78-103, 2018.

NKETIA, J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. London: Gollancz, 1975.

PRESSING, Jeff. Cognitive Isomorphisms between Pitch and Rhythm in World Musics: West Africa, the Balkans and Western Tonality. *Studies in Music*, v. 17, p. 38-61, 1983.

PRIMOS, Kathy. Africa. In: HARGREAVES, D.; NORTH, A. (Eds.). *Musical Development and Learning: the international perspective*. Londres, Nova Iorque: Continuum, 2001. p. 1-13.

REPPOLHO, Givaldo José dos Santos. *Dicionário Ilustrado de Ritmos e Instrumentos de Percussão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Givaldo José dos Santos, 2014.

SALAZAR, Adolfo. *La música de la cultura griega*. Cidade do México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SQUIRE, W. Barclay. Measure. In: GROVE, George (Ed.). *A Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1880. v. 2.

TOUSSAINT, Godfried. Classification and Phylogenetic Analysis of African Ternary Rhythm Timelines. In: BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music and Science, University of Granada, Espanha, 2003. *Proceedings of...*, p. 25336. Disponível em: <http://cgm.cs.mcgill.ca/~godfried/publications/ternary.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2025.

WIKES, J. T.; CÁRPENA, I. Guerrero. *Formas musicales rioplatenses*. Buenos Aires: Publicaciones Estudios Hispánicos, 1946.