

Capim de Pranta, obra para canto e piano de Ernani Braga: uma análise para performance.ⁱ

Sérgio Anderson de Moura Miranda
UFMG – sergioandersct@hotmail.com

Resumo: o presente artigo propõe uma análise para performance da obra “Capim di Pranta”, a segunda canção do ciclo “Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro, Harmonizadas para Canto e Piano”, de Ernani Braga. Embora tenham o folclore brasileiro como temática unificadora, cada canção é muito peculiar e não existe inter-relação entre as mesmas. Pesquisar sobre o contexto sociocultural por trás da obra, ajudou a elucidar como o texto, em seu contexto folclórico, pode ter influenciado as escolhas musicais do compositor. Para uma melhor compreensão do texto musicado, foi disponibilizado a sua transcrição de acordo com as regras do “Alfabeto de Fonética Internacional (IPA) para o Português Brasileiro no Canto Erudito.” De uma maneira breve, esse artigo pretende oferecer ao intérprete todas as referências necessárias para uma performance bem informada de “Capim de Pranta.”

Palavras-chave: Braga. Canção Brasileira. Performance.

Capim de Pranta, a Musical Work for Voice and Piano by Ernani Braga: a Performance Analysis.

Abstract: this article suggests a performance analysis of “Capim di Pranta”, the second song in the cycle “Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore, Harmonized for Voice and Piano”, a musical work by Ernani Braga. Although all five songs originate from the same national folkloric tradition, each is unique. Understanding the unique facets of each song is essential for the performer’s approach and interpretation. An endeavor to learn the social-cultural context behind the work helped to elucidate how the text and its traditional associations affected the composer’s musical choices. Further discussion includes a pronunciation guide according to the International Phonetic Alphabet (IPA) for Brazilian Portuguese. Briefly, this paper furnishes all the information needed for a fully informed interpretation of this work.

Keywords: Braga. Brazilian Art Song. Performance.

1. Introdução

Ernani Costa Braga (ou apenas Ernani Braga), foi um compositor brasileiro, regente, musicólogo, pianista, agente cultural, educador musical e crítico musical. Nascido em 10 de janeiro de 1888, na cidade do Rio de Janeiro, Braga iniciou seus estudos musicais com Alfredo Bevilacqua, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde, mais tarde, também faria parte do corpo docente. Importante figura na cena musical brasileira durante a primeira metade do século XX, participou dos primeiro e terceiro dias dos eventos da Semana de Arte Moderna de 1922, interpretando obras pianísticas de autores franceses. A participação de Braga naquele evento teve influência direta e recomendação do próprio Villa-Lobos, que o considerava um grande intérprete de sua obra (CARLINI, 2008).

Após os eventos da Semana de Arte Moderna, Braga permaneceu na cidade de São

Paulo, onde atuou como concertista e professor de piano por um período de sete anos. Porém, pesquisadores afirmam que o compositor não teria se adaptado ao ambiente profissional paulistano da época. De acordo com Carlini (2008), essa não adaptação se deveu tanto à forte influência italiana no Conservatório Dramático Musical, como também à já existente dificuldade apresentada nas relações interpessoais entre paulistas e cariocas, angústias relatadas pelo próprio Braga, em correspondência ao amigo Luciano Gallet, com data de 23 de agosto de 1923:

Gallet, [...] Digo-te fora da minha imensa modéstia, que é nula a minha influência no ambiente Paulista. Portanto, disponha o Vilmar do meu contingente pessoal que, apesar de nulo também, tem a vantagem inestimável de ser carioca. Reparaste no maiúsculo do Paulista e na insignificância do carioca? Nasceram-me os dois, assim, espontaneamente, do bico da pena. De onde posso afirmar que o parto foi feliz, pois os indivíduos dados à luz, (mesmo fora da Estação da dita) trouxeram as suas características e prerrogativas desde o... bico materno. Agradeço-te os bons votos com que tens acompanhado a minha trajetória artística, e se, de fato, não a perdeste de vista, posso assegurar ao mundo que tens bom olho ou, quando menos, um ótimo coração. Até há pouco, andei por aqui rolando, qual cometa vagabundo, sem papel definido na organização do sistema planetário-musical-italo- Paulista. Agora sinto que estou começando a evoluir... Noto um certo orgulho cósmico, que algumas moléculas e não poucos átomos se vão, pouco a pouco, desagregando daqueles astros luminosos, para aderirem à cauda do cometa. Que não me atrapalhem a marcha astronômica! Da tua atividade e dos teus sucessos como compositor, como virtuose, como regente e como professor, tenho sabido e, sempre, com maior prazer. Dou-te os meus calorosos parabéns pela tenacidade do esforço e pela felicidade da realização. Dá-me, quando puderes, notícias tuas. Aqui estarei para tudo o que julgares ao meu alcance e que te possa servir. Um afetuoso abraço do Ernâni (CARLINI, 2008).

Como a situação em São Paulo não mudaria com o passar dos anos, em 1928, Braga decidiu sair em uma turnê onde percorreria a maioria das capitais das regiões norte e nordeste do Brasil, realizando um total de 19 concertos, época em que, provavelmente, recolheu o material para a composição das canções do ciclo “Cinco Canções Folclóricas do Nordeste Brasileiro – Harmonizadas para Canto e Piano.” No final daquela turnê, em 1929, Braga decide por fixar residência em Pernambuco, onde viveria por cerca de 10 anos. Dentre suas contribuições naquele estado, está a criação do Conservatório Pernambucano de Música, instituição ainda ativa nos dias atuais. Como compositor, Braga viria aderir às diretrizes nacionalistas do Movimento Modernista iniciado em 1922, e, estilisticamente, faz parte da segunda geração de músicos nacionalistas brasileiros. Mudou-se para Buenos Aires, Argentina, entre os anos de 1942 e 1944, época em que assinou um contrato de trabalho com o programa radiofônico “Hora do Brasil.” Faleceu no dia 16 de setembro de 1948, na cidade de São Paulo. (CARLINI, 2008).

2. O texto de *Capim di Pranta*

Texto em Português	Transcrição em IPA
<i>Tá capinando, tá!</i>	t a k a p i n ẽ d o t a
<i>Capim de pranta,</i>	k a p i d i p r ẽ t ɐ
<i>Tá capinando,</i>	t a k a p i n ẽ d o
<i>Tá nascendo.</i>	t a n a s ẽ d o
<i>Rainha mandou dizê</i>	r a i ɲ ɐ m ẽ d o u d i z ɐ
<i>Pru modi pará co'essa lavoura.</i>	p r u m o d ʒ i p a r a k o ɛ s ɐ l a v o u r ɐ
<i>Mandou dizê,</i>	m ẽ d o u d ʒ i z ɐ
<i>Mandou pará!</i>	m ẽ d o u p a r a
<i>Lará, lilá.</i>	l a r a l i l a

Tabela 1. Transcrição do texto para o Alfabeto de Fonética Internacional (IPA)ⁱⁱ

O texto de *Capim di Pranta*, embora escrito em português, é o resultado da mistura de linguagem coloquial e regionalismo. Esse coloquialismo, “rebelde” às normas gramaticais, mas usado de maneira espontânea pelo povo brasileiro, pode ser percebido em toda canção, o que confirma que o texto coletado pelo compositor é de tradição oral, folclórico. De acordo com Oliveira (2008), “foi definido como critério para identificar o folclore o comportamento coletivo, tradicional, espontâneo, anônimo, regional que se mantinha pela tradição oral.” Em frases como “pru modi pará co'essa lavoura,” percebemos a maneira como a língua portuguesa era falada no nordeste brasileiro; uma maneira regionalista de se pronunciar o português, ainda presente em algumas cidades do interior, o que atesta a identidade oral do povo daquela parte do país.

3. A voz de *Capim di Pranta*

De acordo com informações encontradas na primeira página da partitura editada pela Ricordi da Argentina, a canção “Capim de Pranta” foi dedicada à Maria Kareska. Kareska era um soprano-ligeiro e seu nome pode ser encontrado juntamente com o nome de Braga em programas de concertos no sul do Brasil, especificamente na cidade de Curitiba (PR), como também em correspondências trocadas entre Braga e o musicólogo carioca, erradicado em Curitiba, Fernando Corrêa de Azevedoⁱⁱⁱ (CARLINI, 2008).

Pesquisas recentes também revelaram que o nome do soprano é citado em correspondências trocadas entre o compositor Ernani Braga e o musicólogo Curt Lange,

datadas de 1942, época em que Braga morava na cidade de Buenos Aires, Argentina. Em uma de suas cartas, Braga externa seu desejo de ir à Montevideo para alguns concertos e pede ajuda à Lange.^{iv} Em resposta, Curt Lange pede para que o compositor procure o Senhor Dr. João Baptista Lusardo, Embaixador do Brasil no Uruguai, quem, de acordo com Lange, reunia as condições para ajudá-lo na execução de seus projetos, através da Embaixada Brasileira naquele país:

Diríjase Ud. al excmo Señor Embaixador do Brasil, Dr. João Baptista Lusardo, que es una muy buena persona, muy active, y mui querida en nuestro medio. Es siempre mejor que Ud. proceda así. Aún quando Ud. no venga enviado por el Gobierno del Brasil, ellos pueden cooperar, en vista de que Ud. está al frente de la “Hora do Brasil”. Tengo en la Embajada buenos amigos de manera que todo se arreglará. En cuanto tenga Ud. noticias cualesquiera sea su contenido, comuníquenelo inmediatamente, para yo providenciar lo demás.^v

Na sequência, Braga responde à carta de Curt Lange, comentando sobre o programa das músicas que pretendia apresentar no Uruguai, um programa que seria dividido em três partes, sendo que, na última, seria apresentado o ciclo “Cinco Canções Folclóricas do Nordeste Brasileiro – Harmonizadas para Canto e Piano”, tendo como provável solista, Maria Kareska:

Pretendo apresentar um programa dividido em 3 partes: na primeira, solos de Piano, que eu mesmo executaria; na segunda, uma suíte para Violino e uma peça para 2 Violinos, ambas com acompanhamento de Piano, (que eu poderia fazer) mas executadas por elementos daí; na terceira, canções folclóricas a cargo, penso eu, de Maria Kareska. Talvez o Snr. me pudesse fazer a gentileza de incluir os violinistas aos quais eu me poderia dirigir, pedindo colaboração.^{vi}

Pereira (1986) sugere que Braga teria morado em Montevideo, Uruguai, na década de 40. Carlini (2008), porém, afirma que “não foi, no entanto, localizada informação mais específica sobre as suas atividades naquele país.” Entretanto, informações sobre as pretensões de Braga no Uruguai puderam ser obtidas através das cartas trocadas entre o compositor e o musicólogo Curt Lange, à disposição no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Minas Gerais.

4. Análise para a performance de *Capim di Pranta*

A canção *Capim di Pranta* foi coletada no Estado de Alagoas e retrata o *jongo*, um tipo de arte popular que envolve canto, dança e era dançado pelos negros que trabalhavam nas plantações, principalmente de café, nos tempos de cativo. É uma canção cujo texto conta sobre a luta dos escravos que, enquanto cultivavam a lavoura, tinham que trabalhar duramente para tentar conter a grama que ameaçava invadir as plantações (PEREIRA, 2007).

De acordo com o IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Brasil, o *jongo* é uma forma de expressão afro-brasileira, que integra instrumentos de percussão, danças coletivas e prática de magia. Foi trazido para o Brasil por negros escravos de origem *bantu*, seqüestrados nos antigos reinos de Ndongo e do Kongo, atual região da República de Angola.

O *jongo* é uma herança cultural dos grupos bantos da África Meridional, trazidos ao Brasil para trabalhar como escravos nas fazendas de café, entre os séculos 16 ao 19. Sua prática envolve canto, dança e percussão de tambores. Por seu intermédio, os membros da comunidade atualizam suas crenças nos ancestrais e no poder da palavra. O canto, baseado em provérbios, metáforas e mensagens cifradas, permite aos praticantes relatar os acontecimentos do cotidiano e reverenciar os antepassados. A importância do reconhecimento e valorização desse bem, símbolo da resistência cultural afro-brasileira na região sudeste, foi unanimidade entre os conselheiros (IPHAN, 2005).

No *jongo*, os instrumentos de percussão têm um papel muito importante. Entre eles estão os tambores (ou atabaques), guaiás (uma espécie de chocalho) e puítas (ou cuícas). Dentre os instrumentos, os atabaques parecem ser os mais importantes. De tamanhos diferentes, onde o maior deles é chamado de “caxambu” e o menor, “candongueiro”, são considerados como representantes dos ancestrais e “falam” por eles. Ribeiro (1984) afirma que, assim como no Candomblé, esses instrumentos servem para estabelecer uma conexão com o mundo espiritual. Seus sons não somente conectam as pessoas com seus deuses, mas também são considerados sinais físicos da presença daquelas entidades.

A parte cantada no *jongo* é chamada de “ponto” e pode ser usada como maneira de adoração aos santos ou aos ancestrais, para cumprimentar pessoas ou até mesmo como um veículo para se fazer mágica. Ainda, o instrumento musical responsável pela mudança de um “ponto” seria o “guaiá” (RIBEIRO, 1984).

No Brasil, as letras entoadas no “ponto” eram uma mistura da língua portuguesa com o dialeto africano *bantu* e, num dado momento da história, eram usadas para camuflar mensagens com informações secretas entre os escravos. Assim, escravos de diferentes

plantações mandavam mensagens através do *jongo*, de uma plantação para outra, através das metáforas nos textos das canções, sem serem percebidos pelo seu senhorio (RIBEIRO, 1984).

A partir do ano de 2005, o IPHAN determina que, o *jongo* do povo *bantu*, por ter sido assimilado dentro da cultura brasileira, passaria a ser considerado como um elemento de origem africana dentro da nossa cultura, sendo, portanto, considerado como parte do patrimônio cultural brasileiro. Essa assimilação, porém, faria com que o *jongo* adquirisse um aspecto mais lúdico, perdendo assim a sua parte esotérica (RIBEIRO, 1984).

5. Análise Musical

Introdução: compassos 1 a 5

Parte A: compassos 6 a 20

Parte B: compassos 21 a 28

Coda: compassos 29 a 36

Tab. 2. Forma Musical de *Capim di Pranta*

As escolhas musicais de Braga para sua “canção-jongo” apresentam similaridades na Introdução e na Coda; em ambas as partes, a linha vocal parece lembrar um recitativo. Embora o texto seja escrito em uma linguagem mais coloquial e regionalista, as escolhas rítmicas de Braga parecem servir muito bem à prosódia do texto musicado.

Na parte A, em um primeiro momento, o texto conta e canta a respeito do constante crescimento da grama nas plantações, o que acaba por frustrar todo o trabalho dos escravos que tentam, insistentemente, conter esse crescimento desenfreado daquela erva, para, logo em seguida, anunciar a ordem da rainha para que parem com aquela lavoura.

Parte B projeta musicalmente a satisfação dos escravos por não precisarem mais combater o crescimento da gramínea, muito possivelmente uma espécie invasora. Nessa parte, a canção adquire um caráter mais entusiasmado e dançante. De acordo com Pereira (2007),

♩ = 108 parece ser a escolha mais correta do tempo.

A canção ainda apresenta riqueza de detalhes nas partes harmônica e rítmica, detalhes que lembram a obra *Golliwogg's Cake-walk*, de Debussy (1862-1918), último movimento da obra *Children's Corner Suite*, composta em 1909 (MARIZ, 2000).^{vii} Na obra de Debussy, o

ritmo de cada compasso é semelhante ao ritmo característico do *cake-walk*,^{viii} enquanto que a harmonia apresenta traços que lembram os primeiros compassos do prelúdio escrito pelo compositor Richard Wagner, para sua obra *Tristão e Isolda*, numa espécie de citação de Wagner em Debussy (CLASSICALM).

Os dois exemplos abaixo mostram com clareza as semelhanças estruturais entre as músicas de Braga e Debussy e como as obras compartilham mesma idéia rítmica e sinais de articulação, conforme observado por Mariz.



Exemplo Musical 1: Debussy, C. Golliwogg's Cake-Walk, comp. 10-14



Exemplo Musical 2: Braga, E. *Capim de Pranta*, comp.1-2.

Embora não apresentem mesma tonalidade e escolha de compasso, as obras compartilham um mesmo padrão rítmico no acompanhamento da mão esquerda do piano – baseado em grupos de duas semicolcheias em *staccato* – bem como melodias em síncope, na mão direita. Essa figuras sincopadas, encontradas nas linhas melódicas, geram uma sensação rítmica de *ragtime* naquelas obras (MCKAY, 2009).^{ix} A “quebra” rítmica gerada pelas síncope “é uma das características mais centrais da música de origem negra ... elemento definidor no ragtime, ... uma adaptação ... dos ritmos africanos originais” (GRIPP, 2012).

Um esquema dessa estrutura rítmica seria:



Exemplo Musical 3: Mesmo modelo rítmico encontrado nas duas obras.

Como pianista de concerto, Braga certamente conhecia a literatura de Claude Debussy para o piano, de forma que teria sido simples refletir o estilo de Debussy em sua própria obra.

6. Considerações Finais

O folclore, baseado em crenças, lendas e costumes de um grupo, é passado para as futuras gerações através da tradição oral. Independentemente de raça, regionalismo ou ancestralidade, essa riqueza de conhecimento é parte intrínseca da cultura de um povo enquanto nação, pois um determinado material folclórico não pertence apenas a um específico grupo étnico.

Na música de natureza folclórica, essa oralidade apresenta uma tendência de se combinar elementos tradicionais com variantes contemporâneas locais, o que mostra como esse material musical é transmitido através de um processo dinâmico e pode ser recriado continuamente, enquanto transmitido.

No Brasil, os maiores contribuintes dessa herança foram os povos indígenas, seguidos pelos portugueses e africanos. Nessa dinâmica, o ciclo de canções de Braga parece querer mostrar a riqueza do folclore brasileiro através dos diferentes estilos musicais agrupados naquela obra.

Em *Capim di Pranta*, as escolhas musicais não só retratam fielmente as descobertas do compositor durante o processo de pesquisa, como também revelam sua capacidade criativa. O texto musicado por Braga, embora apresentando versos de duas linhas que se repetem, um traço comumente encontrado nas cantigas do *jongo*, não evidencia a isometricidade dos “pontos” do *jongo*, pois não possuem o mesmo número de sílabas. No entanto, nota-se a preocupação do compositor em construir uma peça onde a linha melódica, baseada em graus conjuntos e poucos saltos, é acompanhada por um ritmo em síncope, de caráter percussivo, numa espécie de recriação da rítmica encontrada em um “ponto.”

Referências:

- BÉHAGUE, G. Afro-American Music, South America. In **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, ed. Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001: V 4, 177.
- BRAGA, E. **Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro Harmonizadas para Canto e Piano**. Buenos Aires: Ricordi, 1942.
- BRAGA, E. [Carta] 15.07.1942, Buenos Aires para LANGE, C. Montevideo. 1f. Acervo Curt Lange. Universidade Federal de Minas Gerais. Comenta sobre a proposta de repertório a ser executado em possível concerto no Uruguai, bem como sobre possível organização de um núcleo coral em Montevideo.
- BRAGA, E. [Carta] 11.09.1942, Buenos Aires para LANGE, C. Montevideo. 1f. Acervo Curt Lange. Universidade Federal de Minas Gerais. Pede ajuda a Curt Lange para a realização de concertos no Uruguai.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Jongo é patrimônio cultural brasileiro**. Brasília, DF: IPHAN, 2005. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em 22.08.2014.
- CARLINI, A. Um outro Ernani Braga: aspectos pessoais revelados em correspondências com Fernando Corrêa de Azevedo entre 1945-1948. In: VIII Encontro de Musicologia Histórica, 2010, Juiz de Fora - MG. **Anais do VIII Encontro de Musicologia Histórica**. Juiz de Fora - MG: Editora UFJF, 2008. v. 8. p. 51-71.
- CLASSICAL MUSICAL SHOP WEBSITE. **Composers**: Achille-Claude Debussy. Disponível em: <<http://www.classicalm.com>>. Acesso em 23.08.2014.
- GRIPP, B. Euterpe: Blog de Música Clássica. **150 de Debussy** <<http://euterpe.blog.br>>. Acesso em 05.09.2014.
- HITCHCOCK, H. W. **Music in the United States: A Historical Introduction**. 4th ed. Prentice Hall, 1999.
- IMSLP / PETRUCCI MUSIC WEB PAGE. **Children's Corner (Debussy, Claude)**. Disponível em: <<http://imslp.org>>. Acessado em 23.08.2014.
- KAYAMA, A., et. al. **PB Cantado**: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. Opus, São Paulo, n. 13.2, Dezembro, 2007.
- LANGE, C. [Carta] 24.07.1942, Montevideo para BRAGA, E. Buenos Aires. 1f. Acervo Curt Lange. Universidade Federal de Minas Gerais. Sugere que o compositor Ernani Braga procure o Sr. Embaixador do Brasil no Uruguai, como uma maneira de viabilizar a realização de concertos naquele país.
- MCKAY, D. **Golliwog's Cakewalk**. Disponível em: <<http://aussiemusician.blogspot.com>> Acesso em: 23.08.2014.
- MARIZ, V. **História da Música no Brasil**. 5th ed. Rev. e Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MIRANDA, S. A. M. **Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore by Ernani Braga, Harmonized for Voice and Piano: a performance guide**. 2010. 100 f. Dissertação (Master in Voice Performance) – School of Music, University of North Dakota, Grand Forks, 2010.
- OLIVEIRA, L. L. **Cultura é patrimônio**: um guia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- OXFORD UNIVERSITY. **Cakewalk**. Oxford Dictionaries online. Oxford University Press, 2012. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/us>>. Acesso em 28.08.2014.
- PEREIRA, G. A. C. **Ernani Braga, vida e obra**. Recife (PE): Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986.
- PEREIRA, J. R. L. **The Solo Vocal Music of Ernani Braga**. 2007. 69 f. Tese (Doctor of Musical Arts) – School of Music, University of California, Santa Barbara, 2008.

RIBEIRO, M. L. B. **O Jongo**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1984.

SANTIAGO, E. **Ragtime**. Infoescola: navegando e aprendendo. Disponível em: <www.infoescola.com>. Acesso em 24.08.2014.

ⁱ Este artigo é uma adaptação de parte do capítulo 2 de minha dissertação de mestrado “Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore by Ernani Braga, Harmonized for Voice and Piano: a performance guide”, defendida na University of North Dakota (UND), nos Estados Unidos, em 2010, sob a orientação do Dr. Gary Towne, trabalho premiado com o “2012 Distinguished Creative Exhibition Award”, pelo Colegiado de Pós-Graduação daquela universidade (MIRANDA, 2010).

ⁱⁱ PB Cantado – Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito, publicado na revista Opus, v. 13, n. 2, de dezembro de 2007.

ⁱⁱⁱ O professor Fernando Corrêa de Azevedo (1913-1975), foi presidente da *Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê SCABI* e de outras entidades culturais do Paraná, bem como criador da *Escola de Música e Belas Artes EMBAP* do Paraná.

^{iv} Braga para Lange, Buenos Aires, 15 de julho de 1942. Acervo Curt Lange.

^v Curt Lange para Ernani Braga, Montevideu, 24 de julho de 1942. Acervo Curt Lange.

^{vi} Braga para Lange, Buenos Aires, 11 de setembro de 1941. Acervo Curt Lange.

^{vii} Debussy dedicou essa música à sua filha, Claude-Emma.

^{viii} O Cakewalk foi um estilo de dança popular do final do Sec. XIX, desenvolvido para uma competição entre os participantes das comunidades afro-americanas, onde o competidor que apresentasse uma maneira de caminhar mais jocosa e divertida ganharia um bolo como prêmio (Oxford Dictionaries online). Trad. Miranda, 2014.

^{ix} “Um ritmo musical cultivado nos Estados Unidos, especialmente entre 1896 e 1917 e que é reconhecidamente uma das matrizes formadoras do jazz norte-americano” (Infoescola Website).