



# Revisitando “O’ Kinimbá”

Sérgio Anderson de Moura Miranda\*  
Andrea Albuquerque Adour da Camara\*\*

## Resumo

Esse artigo apresenta novas descobertas de pesquisa a respeito da obra “O’ Kinimbá”, primeira canção do ciclo *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro, harmonizadas para canto e piano*, de Ernani Braga. Os resultados pretendem complementar “O’ Kinimbá, obra para canto e piano de Ernani Braga: uma análise para performance”, comunicação de pesquisa apresentada em 2014, na UFRJ, durante o III SIMPOM, com artigo publicado nos Anais daquele evento. A nova descoberta revela que o manuscrito recolhido em Recife, e realizado por Ernani Braga, foi encontrado em publicação intitulada *Estudos Afro-Brasileiros* (1935), anais do I Congresso Afro-Brasileiro, liderado por Gilberto Freyre, e que teve uma segunda edição em fac-símile em 1988, realizada pela editora Massangana, por iniciativa da Fundação José Bonifácio. Desse modo, realizamos uma análise comparativa entre a versão manuscrita recolhida pelo compositor em 1934 e a peça “O’ Kinimbá” composta para canto e piano no ciclo de canções de Braga.

## Palavras-chave

Música brasileira – nacionalismo musical – canção brasileira – línguas africanas – etnolinguística – práticas interpretativas.

## Abstract

This article presents new research findings regarding the work “O’ Kinimbá”, the first song of the cycle *Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore*, by Ernani Braga. The results intend to complement “O’ Kinimbá, a musical work for voice and piano by Ernani Braga: a performance analysis”, a research paper presented in 2014 at the UFRJ, during the III SIMPOM, which article was published in the proceedings of that event. The new findings reveal that the manuscript collected in Recife and carried out by Ernani Braga, was found in a publication entitled *Estudos Afro-Brasileiros* (1935), proceedings of the 1<sup>o</sup> Afro-Brazilian Congress, headed by Gilberto Freyre, which had a second edition in facsimile in 1988, carried out by the Massangana publishing house, upon the initiative of the José Bonifácio Foundation. This article proposes a comparative analysis between the manuscript collect by the composer in 1934, and the work “O’ Kinimbá”, for voice and piano, in Braga’s cycle.

## Keywords

Brazilian music – musical nationalism – Brazilian art song – African languages – ethno-linguistics – musical performance.

\* Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), MG, Brasil. Endereço eletrônico: sergioandersct@hotmail.com

\*\* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: andreaadour@musica.ufrj.br.



O Grupo Africanias UFRJ vem pesquisando o repertório para canto e piano em colaboração com diversos pesquisadores junto aos variados acervos. A metodologia utilizada é mista, fazendo uso de consulta em fontes primárias, como a Hemeroteca Digital, bem como reconhecendo que os diversos povos africanos que para cá vieram mantiveram seus saberes conservados pela tradição oral, enquanto *oralitura*. Segundo Leda Martins:

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. (Martins, 2003, p. 77)

Nesse sentido, a pesquisa considera a história oral como acervo importante de consulta, reconhecendo a importância dos mestres de saberes tradicionais como fontes fundamentais de conhecimento. Nesse trabalho, também foram consultados mestres que nos forneceram importantes informações a respeito da performance desse canto. Além disso, foram utilizados também dois registros em partitura do próprio Ernani Braga da toada "O' Kinimbá": apresentado junto aos anais do I Congresso Afro-Brasileiro (Recife, 1934; publ. Rio de Janeiro, 1935), e a sua publicação junto às *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro*, editadas em 1944 pela Ricordi, de Buenos Aires, Argentina.

O presente trabalho busca contribuir com a ampliação dos saberes a respeito da canção, evidenciando o contexto em que ela foi coletada e harmonizada. Com isso, esperamos contribuir com os alicerces para a interpretação desta canção.

### **"O' Kinimbá", obra para canto e piano de Ernani Braga: breve análise**

Ernani Braga, ao se posicionar como um compositor que trabalharia com material folclórico, tende a "combinar elementos tradicionais com variantes contemporâneas locais, o que mostra como um certo material musical é transmitido através de um processo dinâmico, podendo ser recriado continuamente" (Miranda, 2014, p. 208).

"O' Kinimbá" é uma canção religiosa de origem Afro-Brasileira. Coletada no estado de Pernambuco, a canção é entoada em louvor a Xangô, o rei dos deuses na religião das nações de língua iorubá, bem como na versão Afro-Brasileira da mesma, o Candomblé. Ernani Braga repete o texto três vezes ao longo da canção, mas faz escolhas musicais



diferenciadas para cada momento em que o texto é apresentado. A música começa com andamento lento, o que pode sugerir uma ideia de prece (Miranda, 2014, p. 730)

Há divergência quanto à época da coleta. Pereira (2007) afirma que o canto foi coletado pelo próprio Braga, em 1928, durante uma turnê do compositor por todas as capitais do Norte e Nordeste do Brasil, a canção “O’ Kinimbá” foi apresentada, pela primeira vez, como parte do ciclo *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro, harmonizadas para canto e piano*, no dia 1º de agosto de 1942, em Buenos Aires, Argentina. Para a ocasião, o compositor acompanharia, ao piano, o soprano Clara Souviron, em um recital que marcaria o lançamento da primeira publicação oficial daquelas canções, um feito da casa publicadora Ricordi Argentina, com sede naquela cidade (Pereira, 2007). A referida publicação data de 1944 (Figura 1) e nela constam as seguintes canções: “O’ Kinimbá” (canção afro-brasileira de macumba), “Capim di pranta (canção-jongo de trabalhadores do campo)”, “Nigue-nigue-ninhas” (acalanto afro-brasileiro)”, “São João-da-ra-rão (canção de roda infantil)” e “Engenho Novo! (canções de trabalhadores de engenho de assucar [sic])”.

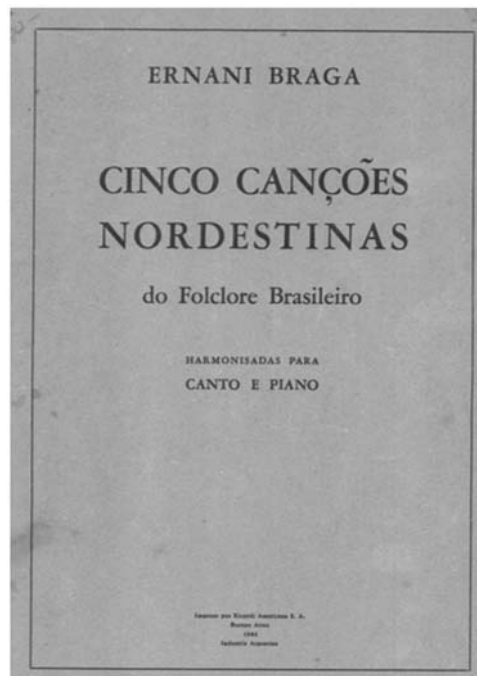


Figura 1. Capa da publicação de *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro* de Ernani Braga, editora Ricordi Argentina, 1944.



Entretanto, após intensa pesquisa a respeito da recolha de Ernani Braga, encontramos a informação de que ele as coletou especificamente para o I Congresso Afro-Brasileiro realizado em Recife, Pernambuco, em 1934. Os anais desse congresso organizado por Gilberto Freyre foram publicados em dois volumes: o primeiro sob o título de *Estudos Afro-Brasileiros* (Ariel, 1935) e o segundo *Novos Estudos Afro-Brasileiros* (Civilização Brasileira, 1937). No primeiro volume desses anais, Ernani Braga publicou 7 toadas, conjunto intitulado *Toadas de Xangô do Recife* (Figura 2), sendo elas "Toada de Ogun (Ogundê-kalaxó)", "Toada de Xangô (Kinimbá)", "Toada de Ogun (Ogundê-narerê)", "Toada de Odé (Bamilê-odé)", "Toada de Ogun (Ogundê-xangodê)", "Toada de Exu (Xuxú-agiô)" e "Toada de Ogun (Ogun Tombêrinan)". A "Toada de Xangô (O' Kinimbá)" "foi registrada em 1 voz, agogô e ilú (Figura 3).

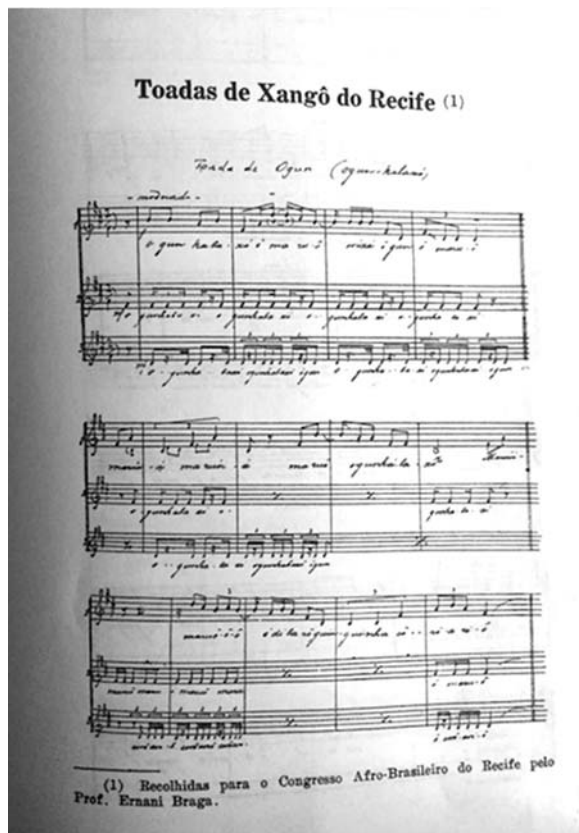


Figura 2. Primeira página do trabalho de coleta de Ernani Braga das *Toadas de Xangô do Recife* para o I Congresso Afro-Brasileiro do Recife em 1934, na publicação dos anais *Estudos Afro-Brasileiros* de 1935. (Mello, 1988, p. 265)





sidade dos que se interessam pela música brasileira de origem africana. Não é fácil a captação dos temas. Em geral a toada que é sempre repetida várias vezes, vai sofrendo a cada repetição, pequenas variantes melódicas e rítmicas. Mas só se ouvindo os babalorixás e as ialorixás. O contorno melódico das toadas é sempre interessante. Às vezes o início faz reear um lugar comum. Mas aparece de repente uma curva caprichosa, e a gente verifica, com prazer, que está diante de uma coisa nova, nunca ouvida antes. [...] Confesso que nunca dantes havia prestado atenção à existência dos babalorixás e ialorixás. É com verdadeiro entusiasmo que estou preparando o Orfeão do Conservatório para apresentar ao público recifense as lindas toadas que Pae Anselmo e suas ialorixás me fizeram ouvir. Dentro de alguns dias, os amadores recifenses irão ficar conhecendo um punhal de melodias de incontestável beleza e que não se parece com a música de ninguém. Música nova, música diferente. Essa música já nasceu feita. (*Diário de Pernambuco*, 11 nov. 1934, p. 2)

A crítica a respeito da audição durante o I Congresso Afro-Brasileiro dizia:

Realizou-se ontem às 16 horas e 30 minutos a audição dos alunos do Conservatório de Música de Pernambuco, homenageando o Congresso Afro-Brasileiro. A segunda parte constou de sete toadas colhidas no terreiro do babalorixá Anselmo e cantadas pelo Orpheon do Conservatório. [...] Foram muito aplaudidas, principalmente Xuxuagiô e Ogundê-narerê. *A última, ô kinimba, kinimba, com a harmonização do Prof. Ernani Braga tronou-se modinha. Não parecia mais toada.* (*Diário de Pernambuco*, 17 nov. 1934, p. 3, grifo nosso)

A partir destas informações colhidas no *Diário de Pernambuco*, é possível afirmar que a canção foi recolhida no Terreiro de Pai Anselmo especificamente para ser apresentada no I Congresso Afro-Brasileiro, no ano de 1934, mas podemos levantar a hipótese de que, a toada "O' Kinimbá" (como publicada na coletânea *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro*) tenha sido harmonizada já nessa época. É o que nos mostra a surpresa da plateia relativa ao contraste entre as toadas coletadas e "O' Kinimbá", harmonizada por Ernani Braga.

As escolhas musicais de Braga para sua coleta de "O' Kinimbá" revelam uma introdução de 12 compassos, onde a mão esquerda do piano toca uma série de tercinas regulares, na tônica de Si maior (Figura 4). Podemos inferir que Braga, possivelmente, tenha se inspirado no ritmo 12/8 do *alujá*, dedicado a Xangô, ao se decidir por tal



escrita musical, em tercinas. Porém, a maneira como Braga desenvolve o material escolhido, cria um panorama musical que sugere a ideia de uma prece, distanciando-se, de certa forma, do “ritmo de guerra, característica do *alujá* de Xangô” (Miranda, 2014, p. 733).



Figura 4. Célula rítmica básica do *Alujá*: guerra (Seixas, 2006, p. 176).

Ritmo musical escolhido por Braga, possivelmente, a partir do *Alujá* de Xangô:



Figura 5. Ernani Braga, “O’ Kinimbá”, compassos 1 a 5, prece (Miranda, 2010, p. 24).

Sobre a escolha da tonalidade de Si maior, Lessmann (2004) afirma que tal tonalidade seria ideal para o anúncio de paixões selvagens, raiva, violência, ciúme, fúria, desespero e angústia. Nesse contexto de tonalidades e emoções, Barzun defende que:

Algumas tonalidades menores geralmente mostram afinidade com emoções mais reflexivas; tonalidades maiores já são mais apropriadas



para outros tipos de emoções, contrárias àquelas [...] andamentos lentos e notas graves parecem ir bem com o que é triste, sério, solene, majestoso, perigoso. (Barzun, 1980, p. 7, tradução nossa)

Como se pode observar na Figura 5, a mão direita do piano apresenta o motivo melódico que é repetido pela linha vocal durante toda a obra. Essa melodia escrita em "2" destoa do ritmo em "3" da mão esquerda. Tal contraste, cria uma atmosfera rítmica que nos faz lembrar o tango argentino.

No final da estrofe, que se repete, a voz sustenta a nota da tônica com *diminuendo*, onde o intérprete pode, a partir de suas escolhas interpretativas, criar um efeito *fade-out* do som, num *decrecendo* contínuo e ininterrupto. Esse efeito vocal parece evocar um certo saudosismo do próprio Xangô, como se o orixá estivesse recordando sua vida pré-terrena.

Braga escolhe usar vários intervalos invertidos no acompanhamento, criando uma alternância intervalar de quartas justas e quartas aumentadas na mão direita do piano. Porém, ao usar os intervalos de quartas aumentadas, o compositor cria uma ambiência tônica em Si diminuto com a voz. Talvez, buscasse insinuar uma devoção mais melancólica por parte do intérprete; talvez quisesse realmente reforçar o espírito reflexivo de Xangô.



Figura 6. Ernani Braga, "O' Kinimbá", compassos 21 a 55.

As escolhas musicais de Braga mostradas na Figura 6, talvez se justifiquem a partir da tradução do texto em lorubá, obtida na época da coleta de "O' Kinimbá", conforme pode-se ler na primeira página da edição Ricordi (Figura 7). Soma-se a isso que, em entrevista ao periódico *A Noite* de 21 de novembro de 1934, Ernani Braga reafirmou as dificuldades com a gravação:





A afinação bastante indecisa de alguns cantores aumenta a dificuldade. Fora de seu ambiente, como na audição realizada naquele domingo no Conservatório, os cantores se conduzem melhor sob o ponto de vista da justeza de afinação, amenizando a tarefa do tachygrafo. Mas as toadas perdem justamente um dos característicos essenciais, que é a imprecisão da altura dos sons, dando às vezes a impressão de outro sistema musical, com subdivisões dos semi-tons. (*A Noite* 21 nov. 1934, p. 16).

A' Senhora Mercedes de Weinstein  
**O' KINIMBÁ**

*Canción de "macumba", --ritual religioso de origen africano, --recogida en Pernambuco. "Xangô", divinidad presente en la "macumba", dice que está en la tierra, --"kinimbá"-- pero siente nostalgia del cielo, "nuaiê".*

Figura 7. "O' Kinimbá", tradução do texto obtida na época.<sup>1</sup>

Para compreendermos um texto advindo das tradições africanas, devemos ter sempre em mente a importância dos saberes da tradição oral, como apontamos no início deste artigo. Segundo a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro, o texto entoado na tradição possui competência simbólica e não linguística:

Nesse vocabulário, de estrutura ligada a certas formulações simbólicas, não há metáfora, sinonímia precisa, pois cada palavra-de-santo é mantida dentro da fidelidade ritual do apelo, da denominação dos referentes. Para os fiéis, o que mais importa, durante as práticas rituais, é demonstrar a sua competência simbólica, ou seja, saber por exemplo em que momento deve ser entoada uma cantiga e não o significado literal da cantiga, à semelhança de se cantar a ladainha em latim durante cultos populares em louvar a certos santos católicos [...]. (Castro, 2005, p. 83)

Após consultarmos o Babalorixá Jorge Kibanazambi, um conhecedor da tradição e da língua lorubá, na cidade de Curitiba (PR), descobrimos que a tradução do texto

<sup>1</sup> Transcrição: "Canción de 'macumba', - ritual religioso de origem africano, - recogida en Pernambuco. 'Xangô', divinidad presente en la 'macumb', dice que está en la tierra, -'kinimbá' - pero siente nostalgia del cielo, 'nuaiê'".



apresentada pela Ricordi não é correta. De acordo com Kibanazambi, o texto musicado está incompleto e, caso completo fosse, teria a seguinte tradução para o português brasileiro: "nós cumprimentamos ao Rei com força espiritual; nós cumprimentamos ao Rei Obá Aganjú (Rei dos Trovões) com força espiritual. Que o Rei possa estar entre nós!" (Kibanazambi, informação verbal).

Tal tradução oferecida pelo Babalorixá, confrontada com as informações registradas no dicionário Beniste (2011), mostrou-se precisa. Com relação à tradução dos textos, Nobrega da Cunha, especialista em assuntos Afro-Brasileiros, afirma no *Diário de Pernambuco* de 14 de novembro de 1934, ainda por ocasião das coletas de Ernani Braga no I Congresso Afro-Brasileiro, corroborando com o informado por Castro (2005): "o rito nagô interpretado ainda por Pae Anselmo, quase puro na sua língua, não pode ser entendido por quem, desconhecendo o sentido das palavras, não pode também compreender a significação dos cânticos entoados (*Diário de Pernambuco*, 14 nov. 1934, p. 4).

Com relação à tradução do texto desta canção, Ernani Braga afirmou em entrevista para o periódico *A Noite*:

Convém assinalar que o movimento de acalanto está perfeitamente ajustado ao sentido da toada, que é uma cantiga com a qual Ogún, chegando à terra, louva as creanças. A adaptação do sentido musical ao literário é, não somente nessa, como em quasi todas as toadas admirável. Pae Anselmo e seu elenco me fizeram ouvir – "O' Kinimbá, kinimbá" que me deixou uma profunda impressão de tristeza, de nostalgia. Perguntei a ele que era "kinimbá". Ele me disse: - terra. Desde então, aquela toada traduziu para mim uma grande saudade. Pensei que fosse uma canção de exílio do africano. Depois tive a significação completa da letra. A toada é de Xangô, e o santo diz que está na terra – "kinimbá" – assistindo à sessão, mas deseja ardentemente voltar para o ceo. É, portanto, um cântico de saudades. Em vez do negro desterrado cantando saudades da Loanda distante, é um santo que sente saudade do ceo, mais distante. A par da beleza melódica é impressionante a riqueza rítmica das toadas. Todo acompanhamento instrumental que tive ensejo de ouvir foi feito por "agogôs" e "elús". O "agogô" é feito de ferro, e tem o feitio de duas conchas justapostas, presas a uma haste bastante longa. Pae Anselmo canta acompanhando a sua toada e a resposta das "ialorixás" com dois "agogôs", um a um – Re 5. O pequeno dá um som secco, estridente, sem altura apreciável. A percussão é feita com uma varinha, também de ferro, e vai sempre alternando do pequeno, ao qual está



confiada mais frequentemente a parte fraca dos ritmos, para o grande que quasi sempre acentua o tempo forte de cada compasso. Ao mesmo tempo os “elus” são tangidos a mão por outros tocadores. O “elú” é uma espécie de tamboril, de vários feitios e tambanhos. “Agôgôs” e “elús” andam sempre juntos, mas não é comum executarem paralelamente os mesmos ritmos. Ao contrario, obtém efeitos bizarros combinando subdivisões de tempo completamente diversas. Raras toadas obedecem ao ritmo, ou aos ritmos da percussão. Na maioria dos casos o ritmo binário dos instrumentistas aparece casado com o ritmo ternário dos cantores. E vice-versa. Se uma vez por outra acontece caminharem paralelamente durante alguns instantes, de um momento para outro se divorciam sem a menor cerimonia. Surgem a cada passo grupos de quiálteras deslizando suavemente quadrada. E dá-se também que a percussão inicie uma divisão ternaria absolutamente regular e permanente, para servir de base a uma melodia de ritmo binário. (Braga *apud A Noite*, 21 nov. 1934, p. 16)

Assim sendo, “O’ Kinimbá”, de Ernani Braga, reflete suas escolhas musicais conforme seu entendimento do material folclórico, coletado na época. Embora reflita um caráter mais introspectivo, talvez uma abordagem de adoração por parte do crente, suas escolhas parecem distanciar, ritmicamente, a canção dos aspectos guerreiros do orixá Xangô, cujo *Alujá* tem a função, durante o ritual religioso, de contribuir para que o sacerdote receba o orixá em seu corpo físico.

A respeito da performance na tradição, Ernani Braga ainda descreve a entrega das ialorixás ao canto, quando esteve em coleta no Fundão, em terreiro de Pai Anselmo, sendo este importante dado para a interpretação desta peça:

No Fundão, os cantores me pareceram menos preocupados com a maneira de cantar e, em compensação, muito mais entregues ao próprio temperamento. Ganharam como interpretes, esquecendo a presença de um intruso cantando com toda a espontaneidade. Dizem que é durante uma função que eles se compenetraram inteiramente, revelando uma feição musical cheia de imprevistos e originalidade. Notei mesmo assim que o alheamento desses cantores ao meio exterior é quasi completo. Nas duas sessões em que lhes registrei as toadas não era ao primeiro signal que eles paravam, apesar da combinação prévia nesse sentido. No Fundão, o coro era composto por maior número de moças – “ialorixás”. As “ialorixás” respondem sempre à monodia do pae de terreiro – “babalorixá”. Quando ellas cantam



parecem ainda mais distantes deste mundo que o "babalorixá". Apesar disso têm afinação mais definida. Difficilmente obtive que alguma delas, ou mesmo todas juntas, repetissem o trecho que eu desejava grafar. Quasi sempre respondiam ao meu pedido: – Meu pae canta. (*A Noite*, 21 nov. 1934, p. 16)

Porém, de acordo com a tradição iorubá, qualquer canção entoada naquele idioma, agradaria aos orixás. Nesse contexto, as escolhas musicais de Braga atendem à finalidade de louvação ao deus iorubá Xangô. Nesse sentido, é importante que o intérprete desta toada compreenda a relação corpo-voz, como descrito por Ernani Braga em sua observação de campo. Com relação ao texto, esperamos ter contribuído para que os interessados em interpretar esta obra possam embasar-se a partir das oralituras propostas pelo Babalorixá Jorge Kibanazambi, aproximando-se da competência simbólica da toada.



## REFERÊNCIAS

- Barzun, J. “The meaning of meaning in music: Berlioz once more”. *The Musical Quarterly*, New York, v. 66, n. 1, 1980.
- Braga, Ernani. *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro* [partitura]. Buenos Aires: Ricordi, 1944.
- Braga, Ernani. “Toadas de Xangô do Recife” [partitura]. In: Mello, José Antônio Gonçalves (org). *Estudos Afro-Brasileiros*. Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro realizado no Recife, em 1934.
- Castro, Yeda Pessoa de. *Falares Africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- Freyre, Gilberto (org.). *Estudos Afro-Brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro*. Recife, 1934, 1º volume. Prefácio de Roquette Pinto. Rio de Janeiro: Ariel, 1935. Reimpresso facsímile com prefácio de José Antônio Gonçalves de Mello, “Uma reedição necessária”. Recife: Editora Massangana, 1988.
- Freyre, Gilberto (org.). *Novos Estudos Afro-Brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro*. Recife, 1934, 2º volume. Prefácio de Arthur Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.
- Lessmann, Kevin. *Emotions of the musical keys*, 2004. Sítio de Internet. Disponível em [http://www.gradfree.com/kevin/some\\_theory\\_on\\_musical\\_keys.htm](http://www.gradfree.com/kevin/some_theory_on_musical_keys.htm).
- Martins, Leda. “Performances da Oralitura: corpo lugar da memória”. *Língua e Literatura: limites e Fronteiras* (Universidade Federal de Santa Maria) n. 26, 2003. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>.
- Miranda, S. A. de M. *Five songs of northeastern Brazilian folklore by Ernani Braga, harmonized for voice and piano: a performance guide*. Dissertação (Master in Voice Performance) – School of Music, University of North Dakota, Grand Forks, 2010.
- Miranda, S. A. de M. “Exportando a canção de câmara brasileira para a América: um estudo da performance da obra *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro*, de Ernani Costa Braga”. In: *Anais do Seminário da Canção Brasileira*. 4. 2014, Belo Horizonte: UFMG, p. 202-211, 2015.
- Miranda, S. A. de M. ““O’ Kinimbá”, obra para canto e piano de Ernani Braga: uma análise para performance”. In: *Anais do Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, 3, 2014, Rio de Janeiro, UFRJ, p. 725-734, 2014.
- Pereira, J. R. L. *The Solo Vocal Music of Ernani Braga*. Tese (Doctor of Musical Arts). School of Music. University of California, Santa Barbara, 2007.



Seixas, L. C. P. *Oxalufã, um estudo a partir da relação entre mito e música: memória de uma composição musical programática*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

#### PERIÓDICOS DE ÉPOCA

(disponíveis em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>)

*A Noite*, 21 nov. 1934.

*Diário de Pernambuco*, de 2 nov. 1934.

*Diário de Pernambuco*, de 11 nov. 1934.

*Diário de Pernambuco*, 14 nov. 1934.

*Diário de Pernambuco*, 17 nov. 1934.

SERGIO ANDERSON DE MOURA MIRANDA é cantor efetivo do Coral Lírico de Minas Gerais, desde 2001. É Professor efetivo da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). É diretor de ópera, professor de canto e solista. É pesquisador do Grupo de Pesquisa Africanias UFRJ.

ANDREA ALBUQUERQUE ADOUR DA CAMARA é Professora Adjunta do Departamento Vocal da Escola de Música da UFRJ e Coordenadora do Grupo de Pesquisa Africanias UFRJ. É Doutora em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais, onde defendeu a tese intitulada "Vissungo: o cantar banto nas Américas". É Mestre em Música/Canto pela Escola de Música da UFRJ, tendo defendido a dissertação "A Dobra: o resgate da poética perdida no percurso histórico da música". Como intérprete, é soprano e integra desde 1994 o Duo Adour especializado em música do século XX e XXI para a formação voz e violão. Como camerista, privilegia o repertório de câmara brasileiro, a partir do qual busca sempre evidenciar o resultado de sua pesquisa.