

RAGTIME: BREVE HISTÓRIA, CARACTERÍSTICAS E PRINCIPAIS COMPOSITORES

RAGTIME: BRIEF HISTORY, FEATURES AND KEY COMPOSERS

Guilherme M. Misina
Universidade de São Paulo
guilhermemmisina@hotmail.com

Eliana C. M. Guglielmetti Sulpicio
Universidade de São Paulo
elianasulpicio@usp.br

Resumo

O *Ragtime* foi um gênero musical que surgiu nos EUA por volta dos anos de 1890, tendo seu declínio a partir dos anos de 1910. Teve fortes influências da música africana e de gêneros norte-americanos, a exemplo dos *Minstrel Shows*, *Coon Songs*, *Cakewalks*, dentre outros. Serviu como fonte de inspiração a outros gêneros que ganharam destaque futuramente, como o *Jazz* e o *Blues*. O presente artigo apresenta uma breve história do *Ragtime*, suas principais características e principais compositores.

Palavras-chave: *Ragtime*; música popular norte-americana.

Abstract

Ragtime is a musical genre that emerged in the US around 1890 and had its decline around 1910. It had strong influences of African music and American genres such as *Minstrel Shows*, *Coon Songs*, *Cakewalks*, among others. It served as a source of inspiration to other genres that gained prominence in the future, such as *Jazz* and *Blues*. This article presents a brief history of *Ragtime*, its main characteristics and major composers.

Keywords: *Ragtime*; american popular music.

Lista de figuras

Figura 1: Cidade de Sedalia, no Estado de Missouri.

Figura 2: Exemplo de baixo de *oom-pah*.

Figura 3: Scott Joplin, em junho de 1903.

Figura 4: James Sylvester Scott, em aproximadamente 1904.

Figura 5: Imagem de Joseph Francis Lamb em aproximadamente 1915.

Figura 6: John Stillwell Stark.

Figura 7: Cinco fórmulas rítmicas tipicamente africanas encontradas em *Maple Leaf Rag*, de Scott Joplin.

Figura 8: Duas formas de síncopas não ligadas.

Figura 9: Três formas de síncopas ligadas.

Figura 10: Três formas de síncopas aumentadas.

Figura 11: *Secondary Rag* com um padrão de três notas.

Figura 12: *Secondary Rag* com um padrão de duas notas.

Figura 13: Início da primeira seção de *Black and White Rag* de George Botsford, onde podemos notar o *Secondary Rag*¹.

Figura 14: Início da primeira seção de *The Entertainer* de Scott Joplin², onde vemos uma variação do *Secondary Rag*.

1 Fonte: <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/ba/IMSLP249194-PMLP403883-Black_and_white_rag_1908_-_Botsford.pdf> Acesso em: 28/05/2016.

2 Fonte: <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP02607-Joplin_-_The_Entertainer.pdf> Acesso em 28/05/2016.

Origens do Ragtime

As origens do *Ragtime*, segundo Hasse (1985, p. 6), são incertas. Vários pesquisadores divergem em suas constatações com diferentes visões sobre o assunto. Vono (1989, p. 28) o define como o primeiro estilo do *Jazz*, surgido por volta de 1890 e ressalta que as síncopas que caracterizam o ritmo é sua principal característica:

O seu ritmo não passa de uma inversão da marcha, ou seja: o compasso da marcha tem o 1º e o 3º tempos fortes; no estilo inicial do *Jazz*, essa acentuação é deslocada para o 2º e 4º tempos do compasso. Esse deslocamento de acentuação de tempos fortes para fracos é denominado síncope; daí dizer-se que o ritmo é sincopado (VONO, 1989, p. 28).

Quanto às origens geográficas, os pesquisadores também não trazem dados concretos. Segundo Hasse (1985, p. 7), há evidências que apontam para as regiões de Chicago e Saint Louis.

Este gênero³, conhecido pela linha melódica sincopada, acompanhada por um baixo de caráter militar e por uma harmonia simples, teve fortes influências da música praticada pelos negros norte-americanos e seus descendentes, tornando-se um gênero híbrido gerado pela junção desta música, somada a aspectos da música erudita europeia e ao “espírito” estadunidense da época.

O *Ragtime* se difundiu para outras cidades e regiões dos EUA, tendo sido muito bem recebido e se destacado mais na região de Sedalia, no Estado de Missouri.

3 De acordo com Beaussant (1997, *apud* CONSTANTINO, 2011, p. 17), “o termo *gênero musical* é empregado como um conceito mais específico do que *estilo musical*, sendo o último normalmente aplicado à música de concerto de tradição europeia, para reforçar características peculiares de um compositor ou um grupo de compositores e intérpretes que possuam traços comuns em sua produção.” De acordo com Constantino (2011, p. 17) “estes gêneros agrupam-se por diferentes aspectos musicais e extramusicais ao considerarmos uma época específica, o produtor ou intérprete de uma determinada gravação, passando por detalhes como a instrumentação escolhida, o arranjo definido para a peça, o tratamento formal e as nuances de interpretação vocal ou instrumental”.

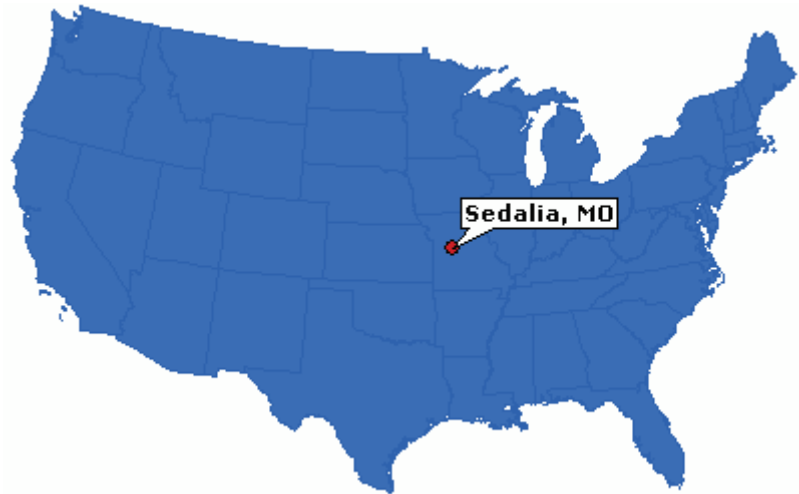


Figura 1: Cidade de Sedalia, no Estado de Missouri⁴.

Blesh e Janis dedicam em sua obra *"They All Played Ragtime"* (1958) um capítulo sobre a cidade de Sedalia, destacando sua contribuição para o desenvolvimento da comunidade afrodescendente e enfatizando a difusão do *Ragtime*.

A riqueza oriunda do surgimento de empregos trouxe um grande número de afrodescendentes para Sedalia. Ao invés de trabalharem nas ferrovias, esses imigrantes encontraram empregos em casas comerciais, hotéis, restaurantes, barbearias, salões, bem como em fazendas fora da cidade. Alguns gerenciavam seus próprios restaurantes, barbearias, lojas e bares, e muitos jornais (cujos donos eram afrodescendentes) prosperaram. É de reconhecimento notório que Sedalia tratou sua população afro com muito mais equidade do que era esperado para a época. Boas escolas para negros, o uso de instalações em parques e menor quantidade de preconceito racial

⁴ Fonte: <http://pix.epodunk.com/locatorMaps/mo/MO_20666.gif> Acesso em: 22/05/2016.

eram características desta pequena cidade (BLESH & JANIS, 1958, p. 16, tradução nossa)⁵.

Segundo Reed, os *Ragtimes* começaram a ser publicados por volta de 1897. O primeiro *Ragtime* publicado foi o *Mississippi Rag*, publicado em janeiro de 1897 e escrito por um compositor branco, William H. Krell⁶; e o primeiro *Ragtime* de um compositor negro a ser publicado foi *Harlem Rag* de Tom Turpin⁷, publicado em dezembro do mesmo ano (REED, 1985, p. 126).

O *Ragtime* teve influências dos *Minstrel Shows*, *Coon Songs*, *Cakewalks* e *Marches*.

Minstrel Shows eram espetáculos comuns nos EUA no século XIX, e tinham como característica um elenco de pessoas de origem europeia com as faces pintadas de negro, com o objetivo de ridicularizar os afrodescendentes. Como sucessor teatral, os *Minstrel Shows* deram lugar às peças de *Vaudeville*. *Vaudeville*, nos séculos XVII e XVIII eram canções francesas de caráter satírico que se transformaram em um entretenimento teatral similar aos musicais de hoje. Entre os anos de 1930 e 1980, predominou como forma de entretenimento no Canadá e EUA. Nesses espetáculos apresentavam-se cantores, dançarinos, artistas circenses, como mágicos, acrobatas e atores que declamavam uma literatura grotesca. Com todos esses atrativos, tornou-se um dos entretenimentos mais procurados na América do Norte naquela época (SADIE, 1988).

As *Coon Songs* estavam presentes nos *Minstrel Shows*, ou seja, elas formavam toda a trilha sonora desses shows, tendo posteriormente

5 The wealth of labor opening brought large numbers of Negroes to Sedalia. Besides working on the railroads, these new arrivals found jobs in the commercial houses, in hotels, restaurants, barber shops, and saloons, as well as on the farms out of town. Some ran their own restaurants, barber shops, stores, and bars, and several Negro-owned newspapers thrived. It is to Sedalia's credit that it treated its Negro population with somewhat more enlightened fairness than was typical of the times. Good Negro schools, the use of park facilities, and less than the usual quota of racial prejudice were features of this compact little city.

6 William H. Krell (1868-1933): compositor branco e líder de banda.

7 Thomas Million Turpin (1871-1922): compositor afrodescendente de *Ragtime*; além de *Harlem Rag*, Tom também se tornou conhecido por seu *St. Louis Rag* (1903) (BLESH & JANIS, 1958, p. 110-111).

se transformado em um gênero a parte (MICHEL, 2004, p. 440). Eram canções que apresentavam uma imagem negativa e estereotipada dos negros; estas canções ficaram muito conhecidas nos anos de 1880.

O gênero Cakewalk, de acordo com Berlin (1980, p. 104), teve suas origens em ambientes rurais com fortes influências das Marchs, desaparecendo por volta dos anos de 1904 e voltando à cena por volta dos anos de 1910, nos salões de baile dos EUA e Europa. Tratava-se de uma “dança norte-americana de origem negra do século XIX, provavelmente criada por escravos que parodiavam o comportamento dos seus senhores” (MOREIRA JUNIOR, p. 9, apud GROVE, p. 156.). Essa dança era executada nos espetáculos de Minstrels e tinha como característica a sincopa, semelhante ao Ragtime.

Com relação ao Ragtime, três características o diferenciam do Cakewalk, pois no Cakewalk: 1) as primeiras seções são expostas no modo menor; 2) as seções B e C apresentam algumas sincopas e sincopas aumentadas⁸; e 3) a última seção pode incluir, ou ser substituída, por um refrão proveniente das Coon Songs. Estas três características eram encontradas em maior ou menor escala nos primeiros Ragtimes, no entanto, gradativamente estas características foram desaparecendo concomitantemente à perda da identidade étnica do ragtime (BERLIN, 1980, p. 104).

A March, que teve seu declínio a partir de 1908, influenciou de forma mais intensa o Ragtime. As informações contidas nas capas das partituras tanto dos Ragtimes quanto das Marchs eram semelhantes, ou seja, os títulos, subtítulos e a indicação de andamentos continham aspectos em comum. O que difere de fato um Ragtime de uma March é o uso das sincopas: as Marchs não possuem sincopas; se vier a apresentá-las, passa a ser um Ragtime. Além disso, a introdução das Marchs é maior, chegando a ter até oito compassos, enquanto que a introdução dos Ragtimes contém em torno de quatro compassos (BERLIN, 1980, p. 99-106).

8 Mais a frente, abordamos o termo “sincopa aumentada”.

O termo Ragtime

Em geral, acredita-se que o termo *Ragtime* tenha surgido para definir um gênero musical que possuía um “tempo quebrado” e um andamento mais rápido do que o usado em peças populares da época.

Em Berlin (1980, p. 12), encontramos uma explicação mais completa sobre o termo:

A palavra também é utilizada como um sinônimo para sincopa: “na gíria americana, fazer *rag* sobre uma melodia significa sincopar a melodia comumente regular”. “Estritamente falando, fazer ‘*rag*’ numa música significa modificar seu ritmo e andamento e agregar aos compassos 2/4 e 4/4 um ritmo sincopado” (BERLIN, 1980, p. 12, tradução nossa)⁹.

Segundo Hasse (1985, p. 6), um termo utilizado pelo escritor George Washington Cable¹⁰ influenciou na etimologia da palavra:

Em 1886, George W. Cable descreveu o ritmo de uma dança negra sendo executada na Congo Square em New Orleans como “*ragged*”. O termo de Cable, e particularmente o uso em 1888 da palavra “tempo-quebrado”, juntamente com a música de banjo transmitida oralmente, deu suporte para as bases etimológicas da palavra *rag-time* se assentarem no termo “*ragged time*” (HASSE, 1985, p. 6, tradução nossa)¹¹.

De acordo com Hasse (1985, p. 2), o termo *Ragtime* tem um sentido

9 The word is also used as a synonym for syncopation: “in American slang, to ‘rag’ a melody is to syncopate a normally regular tune”. “Strictly speaking, to rag a tune means to destroy its rhythm and tempo and substitute for the 2-4 or 4-4 time a syncopated rhythm” (BERLIN, 1980, p. 12).

10 Escritor norte-americano nascido em New Orleans em 1844 e falecido em St. Petersburg em 1925. Autor dos livros *Old Creole Days* e *The Granddissimos*.

Fonte: <<http://global.britannica.com/biography/George-W-Cable>> Acesso em 04/06/2016.
11 In 1886, George W. Cable described the *rhythm* of a black dance in New Orleans’ Congo Square as “*ragged*”. Cable’s term, and particularly the use in 1888 of the phrase “*broken-time*” in connection with aurally transmitted banjo music, give strong support to “*ragged time*” as the etymology of “*rag-time*” (HASSE, 1985, p. 6).

mais amplo, definindo o gênero como um todo, no entanto existem quatro tipos de *Ragtime*: 1) *Rags* instrumentais (*instrumental rags*); 2) Canções em *Ragtime* (*ragtime songs*); 3) *Ragtime* ou valsas sincopadas (*ragtime or syncopated waltz*) e 4) músicas clássicas e outras pré-existentes que não possuem suas melodias sincopadas e passam a ter suas melodias sincopadas (*'ragging' of classics and other preexisting pieces*).

Berlin (1980, p. 12) ressalta que na prática interpretativa do *Ragtime* o pianista precisa ter a habilidade de sincopar as notas e complementa explicando as possibilidades de uso do termo:

O termo *rag*, quando é um substantivo, identifica um tipo de música; quando é um verbo, refere-se ao processo de sincopar e quando é um adjetivo, refere-se a um tempo sincopado, isto é, "tempo de *rag*". Etimologicamente, a forma *rag-time*, escrita com hífen, é utilizada em artigos mais antigos e a forma *rag time*, escrita com duas palavras, é raramente usada, no entanto, ambas sugerem as origens da palavra caracterizando-se em adjetivos (BERLIN, 1980, p. 12, tradução nossa)¹².

A sociedade na "Era do *Ragtime*"

Segundo Hasse (1985, p. 9), nos EUA, por volta de 1896 a discriminação racial era considerada um ato legal e as desigualdades sociais eram muitas. Foi um período social onde a relação entre brancos e negros era permeada de intenso racismo¹³ e segregação¹⁴ racial.

De acordo com Pereira (2012, p. 12), por volta de 1865, os estados

12 The term "rag" is thus seen to be a noun, identifying a type of music; a verb, referring to the process of syncopation; and an adjective; modifying "time," that is, "ragged time." Etymologically, the hyphenated form used in the earlier articles (*rag-time*) and the rarer two-word form (*rag time*) also suggest adjectival origins (BERLIN, 1980, p. 12).

13 De acordo com "Dicionário Completo da Língua Portuguesa", 2000, p. 769, racismo é: 1) Teoria que afirma a superioridade de certas raças humanas sobre as demais. 2) Ação ou qualidade de indivíduo racista.

14 Em Houaiss: "ato ou efeito de *segregar(-se)*; afastamento, separação, *segregamento* (...) ato ou processo de *separar(-se)*, de isolar ou ser isolado de outros ou de um corpo principal ou grupo; discriminação".

sulistas formularam leis segregacionistas para manter a diferença entre brancos e negros, e no sul do país, uma vez que os estados americanos tinham e continuam tendo uma grande autonomia em relação ao governo federal, estas leis defendiam a segregação racial:

A medida que o tempo passava, as leis ficavam cada vez mais inerentes à sociedade e menos discutidas. Não era necessário estudar ou falar sobre isso já que parecia algo permanente. Os negros sabiam os seus lugares na sociedade e os brancos sabiam os seus direitos perante a isso. Se no mundo atual, ser racista declarado é algo incomum, nos estados do Sul é algo aceitável e os brancos que não se aproveitavam disso eram exceções (PEREIRA, 2012, p. 14).

A chamada “Era do *Ragtime*”, segundo Hasse (1985, p. 9), mostrava-se otimista apenas para a “América Branca”, sendo um período muito difícil para a população negra.

Embora o *Ragtime* tenha sido considerado um “gênero tipicamente americano” e ter sido bem recebido, principalmente na região de *Sedalia*, existiram fortes opositores a esta prática, tornando-se objeto de muitas controvérsias, com implicações raciais, religiosas e sexuais. Os valores das classes brancas predominantes ficavam-se nas artes europeias, no idealismo romântico, e toda arte popular, principalmente a proveniente dos negros, era combatida (cf. LEONARD, 1985, p. 102).

As letras utilizadas nas *Coon Songs*, gênero que precedeu e influenciou diretamente o *Ragtime*, apresentavam um conteúdo de forte cunho racista e isto era visto com total normalidade; no entanto havia também os que criticavam arduamente as características destas letras:

O que mais chocou nas *Coon Songs* é definitivamente a violência presente nos textos das primeiras canções, destinadas a desumanizar os afrodescendentes. Os temas das *Coon Songs* eram excessivamente rudes, racistas e ofensivos, retratando os negros como seres agressivos, frívolos, preguiçosos, ignorantes, ladrões e sexualmente instáveis. Quanto às mulheres descritas por esses textos, elas são necessariamente de virtude fraca, trocam

frequentemente de parceiro para se entregarem ao mais generoso ou ao mais poderoso, causando brigas entre seus pretendentes (MICHEL, 2004, p. 442, tradução nossa)¹⁵.

No exemplo a seguir (MICHEL, 2007, p. 442), vê-se a letra utilizada na peça *Mister Johnson, Turn Me Loose*, do compositor Ben Harney. É um exemplo que nos dá uma ideia do conteúdo que estas canções expressavam, característico das *Coon Songs* e que também estava presente nos *Ragtimes*:

*A big black coon was lookin' fer chickens
When a great big bulldog got raisin' de dickens,
De coon got higher, de chicken got nigher,
Just den Johnson opened up fire.*

Um grande negro procurava por galinhas
Quando um enorme bulldog latiu
O negro pulou, a galinha se aproximou
Então Johnson atirou¹⁶.

Até mesmo o mais consagrado compositor de *Ragtime*, Scott Joplin, criticava o gênero, não pela sua musicalidade, mas sim pela letra de conteúdo racista, que denegria a cultura afro-americana.

Frequentemente, eu sentava nos teatros e escutava lindas melodias de *Ragtime* com letras vulgares, [...] Eu escutava frequentemente pessoas dizendo depois de escutarem uma canção de *Ragtime*, “Eu gosto da música, mas não gosto da letra”. E grande parte das pessoas que disseram não ter gostado de *Ragtime* se referiam ao gênero pela letra e

15 Ce qui a le plus choqué dans les coons songs, c'est sans aucun doute la violence des textes des premières chansons, destinés à déshumaniser les Noirs. Les thèmes des coons songs étaient excessivement grossiers, racistes et injurieux, dépeignant les Noirs comme des êtres agressifs, futiles, paresseux, ignorants, voleurs et sexuellement instables. Quant aux femmes décrites par ces textes, elles sont forcément de petite vertu, changent souvent d'homme pour se donner au plus généreux ou au plus puissant, et provoquent des rixes entre leurs prétendants (MICHEL, 2007, p. 442).

16 Tradução nossa.

não pela música. Se alguém colocasse letras vulgares nas lindas sinfonias de Beethoven, as pessoas começariam a dizer: “eu não gosto das sinfonias de Beethoven”. Portanto, são as letras doentias que as pessoas odeiam, e não as melodias do *Ragtime* (SCOTT JOPLIN, 1913, p. 6, *apud* MICHEL, 2007, p. 444-445, tradução nossa)¹⁷.

Havia também outro tipo de crítica ao gênero que era fundamentado nos prejuízos causados aos pianistas que o praticavam, prejuízos esses de ordem anatômica e psicológicas, como se constata a seguir:

As acusações não se limitavam em associações e alusões. Os ritmos “nada naturais” do *Ragtime* também foram taxados de causar efeitos prejudiciais à técnica, ao corpo, à mente e ao sistema nervoso dos pianistas. Considerando que um organismo saudável necessita de um pulso estável, terminologias pseudo-médicas e referências a Platão foram usadas para argumentar que as sincopas do *Ragtime* rompiam com o ritmo regular do coração e interferia sobre os centros motores do cérebro e do sistema nervoso (BERLIN, 1980, p. 40, tradução nossa)¹⁸.

No entanto, havia os que rebatiam estas críticas, como Arthur Farwell¹⁹, que afirmava que o *Ragtime* teria o seu lado “igualmente prático e simpático” para a comunidade, ou seja, seria um gênero de cunho extrovertido e descompromissado que serviria de entretenimento

17 “I have often sat in theatres and listened to beautiful ragtime melodies set to vulgar words as a song, [...] I have often heard people say after they heard a ragtime song, “I like the music, but I don’t like the words”. And most people who say they did not like ragtime have reference to the words and not the music. If someone were to put vulgar words to a strain of Beethoven’s beautiful Symphony, people would begin saying: “I don’t like Beethoven Symphonies”. So it is the unwholesome words and not the ragtime melodies that many people hate” (JOPLIN, 1913, p. 6, *apud* MICHEL, 2007, p. 444-445).

18 Denunciations were not limited to association and allusion. Ragtime’s “unnatural rhythms” were also accused of having detrimental effects on pianistic technique and even upon the body, mind, and nervous system. Maintaining that a healthy organism requires a steady pulse, pseudo-medical terminology and references to Plato were used to argue that ragtime syncopation disrupts normal heart rhythms and interferes with the motor centers of the brain and nervous system (BERLIN, 1980, p. 44).

19 Arthur Farwell (1872-1952): compositor, maestro, educador e editor musical nascido St Paul, Minnesota, EUA.

em bares e tavernas (BERLIN, 1980, p. 42).

James W. Johnson²⁰ também menciona os aspectos positivos a respeito do gênero:

As harmonias bárbaras, as resoluções audaciosas, com saltos repentinos de um tom para outro, os ritmos complexos, nos quais os acentos caíam nos lugares mais inusitados, no entanto sem perder o senso de pulso, produziam um efeito bastante curioso. E, também, o intérprete – a agilidade da mão esquerda para fazer saltos e movimentos rápidos de oitavas era surpreendente; e com sua mão direita, frequentemente passava por metade do teclado, com cromatismos bem definidos (BERLIN, 1980, p. 76, tradução nossa)²¹.

Instrumentos utilizados

Apesar do piano ser o principal instrumento utilizado no *Ragtime*, outros instrumentos também se tornaram característicos do *Ragtime*. Por exemplo, vários *Ragtimes* (*Instrumental Rags*) foram compostos ou arranjados para banjo e/ou orquestra de sopros. Muitas vezes esse novo repertório valia-se de arranjos de peças originalmente compostas para piano, onde predominava o baixo de *oom-pah*²² (HASSE, 1985, p. 2-6).

20 James Weldon Johnson (1871-1938) foi músico popular, advogado e diplomata norte-americano, conhecido por escrever as letras de “*Lift Evry Voice and Sing*” (música comemorativa de aniversário de Abraham Lincoln).

21 The barbaric harmonies, the audacious resolutions, often consisting of an abrupt jump from one key to another, the intricate rhythms in which the accents fell in the most unexpected places, but in which the beat was never lost, produced a most curious effect. And, too, the player – the dexterity of his left hand in making rapid octave runs and jumps was little short of marvelous; and with his right hand he frequently swept half the keyboard with clean-cut chromatics (BERLIN, 1980, p. 76).

22 Acreditamos que o baixo de *oom-pah* tenha recebido esse nome, provavelmente, pelo resultado sonoro produzido, ou esse seja, uma nota grave, o “*oom*” seguida de acordes, o “*pah*”, como mostra a figura 2.



Figura 2: Exemplo de baixo de *oom-pah*²³.

Sobre o *Ragtime* para banjo, é possível destacar como principais intérpretes Joel Sweeney, Tom Briggs, Frank Converse e Samuel Stewart²⁴.

O xilofone foi também um instrumento muito utilizado na execução do *Ragtime*. O período entre 1890 e 1925 ficou conhecido como *The Golden Age of Xylophone*. O caráter percussivo e alegre do *Ragtime* combinava bem com a sonoridade do xilofone, que estava, naquela época, sendo fabricado pela *J. C. Deagan Inc*²⁵, por preços bastante acessíveis, quando comparados aos preços de pianos (EYLES, 1989, p. 6-7). O xilofone era também um instrumento cuja sonoridade era bem captada e reproduzida com ótima qualidade nas gravações recém-surgidas, dada a invenção do fonógrafo (CAHN, p. 2-3). Nesse período destacam-se os intérpretes Harry Breuer e George Hamilton Green²⁶.

As pianolas (*pianos rolls* ou *player pianos*) foram essenciais para difundir o *Ragtime*, especialmente entre aqueles que não tocavam piano.

23 Fonte: <<https://cnx.org/resources/580e40118c89608113d0086c23ffa59ccaf7debb/ragbass.png>>. Acesso em: 22/05/2016.

24 Tom Briggs (1824 - 1854), além de ser conhecido como intérprete, contribuiu para a literatura musical com a elaboração de seu método para banjo "*Brigg's Banjo Instructor*"; Joel Sweeney (ca 1810-1860) foi um músico que acredita-se ser o precursor do banjo de cinco cordas; Frank Converse (1837-1903) ficou conhecido com intérprete de banjo, nascido numa época onde predominava as práticas dos *minstrel shows*; Samuel Stewart (1855-1898), também intérprete de banjo, difundiu o instrumento principalmente através de seu periódico "*S. S. Stewart Banjo and Guitar Journal*" (HASSE, 1985, p. 56-66).

25 Fundada em 1880 por John Calhoun Deagan. Em 1883 a companhia começou a fabricar nos EUA *glockenpiels* e em 1893 fabricou os primeiros xilofones americanos, ainda sem ressonadores. Em 1903 a companhia começou a fabricar xilofones cromáticos com ressonadores de metal (cf. EYLES, 1989, p. 7; SÚLPÍCIO, 2011).

26 Harry Breuer: nascido em *New York* no dia 24 de outubro de 1901, Harry Breuer foi percussionista conhecido por suas habilidades nos teclados de percussão, além de ter composto vários rags para xilofone solo, tais como "*Back Talk*" e "*On The Woodpile*". George Hamilton Green: nascido no dia 23 de maio do ano de 1893, foi percussionista conhecido por gravar seus solos na famosa gravadora *Edison Company* e por seus trabalhos ao xilofone (assim como Breuer), como *Instruction Course For Xylophone*.

Por essa razão, muitas peças eram distribuídas na forma dos tradicionais rolos para as pianolas.

Principais compositores

Scott Joplin, James Scott e Joseph Lamb são os três compositores de maior destaque em se tratando de *Ragtime*; John Stark, não foi compositor e nem se tornou um pianista tão famoso quanto os demais, no entanto, desempenhou importante função como empresário e editor das obras de Scott Joplin.

Scott Joplin



Figura 3: Scott Joplin, em junho de 1903²⁷.

27 Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Scott_Joplin_19072.jpg>. Acesso em: 10/06/2016.

Scott Joplin, também conhecido como “O Rei do *Ragtime*”, nasceu em 24 de novembro de 1868, na cidade de *Texarkana*, Estado do *Texas*. Seu primeiro contato com o piano, aos sete anos de idade, foi através de um vizinho que possuía o instrumento, no entanto, não demorou muito para que seu pai comprasse a ele um piano (embora desafinado) para incentivar seus estudos. Em apenas quatro anos de estudo, Joplin já tocava com muita facilidade. Seu talento chegou aos ouvidos de um professor alemão, que lhe ensinou gratuitamente leitura à primeira vista, harmonia e outros fundamentos musicais. Joplin, com as ambições características da adolescência, sonhava com o dia em que tiraria sua família da pobreza. Após viajar por várias regiões do *Texas*, *Louisiana* e Vale do *Mississippi*, participou do *World's Columbian Exposition*, em *Chicago*, onde conheceu importantes músicos como Johnny Seymours, Otis Saunders e “Plunk” Henry, que influenciariam suas futuras composições. Saunders tornou-se um grande amigo e companheiro em diversas viagens. Em 1894, ambos retornaram para *Sedalia*, onde Joplin participaria da *Queen City Concert Band*, e começaria sua carreira como compositor. Suas primeiras obras foram *A Picture of Her Face* e *Please Say You Will* (BLESH & JANIS, 1958, p. 36-42). Junto com seus dois irmãos, *Robert* e *Will*, Joplin formou o *Texas Medley Quartette*, que contava também com a presença de mais cinco músicos, resultando num octeto vocal. Juntamente com a carreira de intérprete ao piano, Joplin compunha, dava aulas e integrava a *Queen City Concert Band* como segundo cornetista (REED, 1985, p. 125-126).

Joplin escreveu uma ópera em ritmo de *Ragtime*, intitulada *A Guest of Honor*. Misteriosamente, as cópias desta música foram perdidas, inclusive as cópias que foram entregues à companhia responsável, a *Copyright Office*, em *Washington, D.C.* (*ibidem*, p. 127-128).

Ao longo de sua vida, Joplin passou por vários momentos difíceis. No ano de 1905, Belle Hayden²⁸, com quem Joplin se casou em 1899, teve um filho que, com poucos meses de vida, veio a falecer. No mesmo ano, o casal se separou, não apenas pelo incidente da criança, mas também pelo suposto desprezo de sua esposa em relação à sua carreira. Estas

28 Irmã de Scott Hayden (1882-1915) que foi aluno de Scott Joplin, com quem, em 1911, escreveu *Sunflower Rag* (BLESH & JANIS, 1958, p. 26).

dificuldades o deixaram em crise; no entanto, em 1907, Joplin conseguiu reerguer-se e dar continuidade ao seu trabalho, publicando quinze *Ragtimes* e um manual intitulado *School of Ragtime*, de 1908 (*ibidem*, p. 128-130).

Em 1909, Joplin casou-se com Lottie Stokes que, ao contrário de sua primeira esposa, interessava-se pelo seu trabalho, ajudando-o, inclusive durante os momentos difíceis que surgiram ao trabalhar com *Treemonisha*, sua segunda e última ópera. Para a realização desta ópera, Joplin não conseguiu nenhum apoio, decidindo produzi-la com seus próprios recursos. Infelizmente, foi uma atitude precipitada que o levou a decadência, influenciando negativamente sua carreira musical. Para realizar esta ópera, com a ajuda do amigo Sam Patterson, organizou as partituras, substituiu a orquestra pelo piano, ensaiou os dançarinos, cantores e a estreou em 1915, no *Harlem Hall*, no entanto, as críticas foram duras, o que Joplin não esperava. Esta ópera não fazia uso exclusivo de *Ragtime*, isto é, havia apenas alguns atos com as características dos *rags*. A verdadeira intenção de Joplin era produzir uma ópera com todos os detalhes da ópera tradicional, no entanto faltaram diversos aspectos indispensáveis para isso, tais como cenário, orquestra e trajes. Foi um colapso na vida de Joplin, que já vinha apresentando sintomas de depressão e que se agravaram após esse episódio. Joplin veio a falecer em 1^o de abril de 1917, vítima de demência paralítica cerebral (REED, 1985, p. 132-134).

James Sylvester Scott

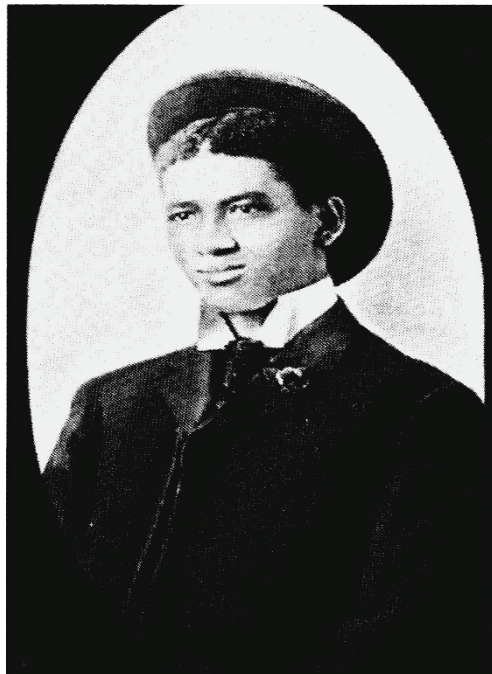


Figura 4: James Sylvester Scott, em aproximadamente 1904²⁹.

Outro importante compositor de *Ragtime*, também contemporâneo de Joplin, foi James Sylvester Scott.

Nascido em 1886, na cidade de Neosho, Estado de Missouri, foi consagrado, posteriormente, como o segundo maior compositor de *Ragtime*. Antes de sua mudança para a cidade de Ottawa, no Estado do Kansas, quando tinha entre 13 e 14 anos, Scott, por ter estudado com John Coleman, já possuía um conhecimento pianístico considerável. Após morar em *Ottawa*, ambas as famílias, sua e de seus primos, mudaram-se para *Carthage*, onde Scott conseguiu seu primeiro emprego como engraxate. Aos 16 anos de idade, conseguiu emprego como limpador de janelas em uma loja de música chamada *Dumars*. Foi nesse emprego que Scott deu seus primeiros passos rumo à carreira

29 Fonte: <<http://www.ragtimepiano.ca/images/scottphoto.jpg>>. Acesso em: 10/06/2016.

musical. Dumars, o dono da loja, após flagrar Scott tocando piano na loja o convidou para tocar para os clientes. Dumars assumiu um papel parecido com o de John Stark, empresário de Scott Joplin, publicando várias de suas músicas. A primeira peça de Scott que Dumars publicou foi a peça chamada *A Summer Breeze - March and Two Step*, em março de 1903. Aos 28 anos de idade, após 12 anos de parceria com a *Dumars Publication*, Scott deixou a cidade de *Carthage* e partiu para *St. Louis*, onde conheceu Scott Joplin e John Stark (BLESH & JANIS, 1958, p. 112-4).

Scott viu a possibilidade de trabalhar com Stark e ter suas obras publicadas. Em 1914, duas de suas mais conhecidas peças, *Climax Rag*, juntamente com a valsa *Suffragette*, foram publicadas. Ainda no mesmo ano, Scott deixou mais uma vez *St. Louis* para morar em *Kansas City*, no Estado de *Missouri*, onde se casou e passou a ministrar aulas particulares. Nesse período em que Scott permaneceu em *Kansas City*, teve uma residência fixa, onde lecionava aulas de piano; trabalhou também no *Panama Theater*, onde tocava órgão e fazia arranjos, permanecendo neste ramo por aproximadamente 14 anos. Nesse período também manteve contato com John Stark, que publicou mais nove de seus *Ragtimes* (*ibidem*, p. 114-6).

No final de sua vida, Scott continuou atuando como regente, intérprete e organista. Após a morte de sua esposa, permaneceu em *Kansas City* e apesar de seu estado de saúde grave, continuou compondo e tocando. Scott morreu no dia 30 de agosto de 1938 (*ibidem*, p. 118-9).

Joseph Francis Lamb



Figura 5: Imagem de Joseph Francis Lamb em aproximadamente 1915³⁰.

Joseph Francis Lamb nasceu em 6 de dezembro de 1887, na cidade de *Montclair, New Jersey*. Lamb não tinha a intenção de seguir carreira musical e ficou conhecido como compositor já ao final da era do *Ragtime*. Iniciou seus estudos no Canadá, onde já havia composto algumas valsas e canções, tendo inclusive vendido algumas cópias; no ano de 1907 conseguiu um emprego em uma loja de tecidos em *New York*, onde escutou pela primeira vez um *Ragtime*. Conheceu Scott Joplin, que era seu compositor preferido de *Ragtime*. Durante um encontro em uma loja de Stark, Joplin convidou Lamb para tocar seus *rags* em sua casa. Lamb tocou *Dynamite Rag* e *Old Home Rag* e Joplin deu-lhe algumas sugestões, oferecendo-lhe também uma oportunidade para mostrar suas músicas a John Stark. Lamb enviou suas composições e Stark gostou muito (BLESH; JANIS, 1958, p. 235-240).

30 Fonte: <<http://3.bp.blogspot.com/-6nTMDUJi1KM/UrOOQUOsU3I/AAAAAAAAAV8/xyJ0eJ4IMJo/s1600/JOSEPH+LAMB+c1915.jpg>> Acesso em: 22/05/2016.

De acordo com Blesh e Janis (1958), Lamb possuía uma habilidade especial para compor *Ragtime*:

[...] Joseph Lamb era capaz de fazer isso pois possuía uma habilidade rara. Ele conseguia penetrar a fundo no estilo de outra pessoa. A esta habilidade ele somava outra, talvez ainda mais rara, a de canalizar seus próprios poderes criativos naquele estilo sem de forma alguma limitar seu fluxo de ideias. [...] (BLESH; JANIS, 1958, p. 237, tradução nossa)³¹.

Lamb compôs alguns *rags* que podiam ser chamados de “*heavy rags*” e “*light rags*”. Os *heavy rags* se caracterizam por “uma síntese de estilos de Joplin e James Scott” (SCOTTI, p. 245); já os *light rags* apresentavam aspectos da tradição do *Cakewalk*. Além da criação de diferentes *rags*, Lamb também mostrou uma diferença numérica na quantidade de compassos de suas frases, por exemplo, enquanto Joplin utilizava quatro compassos para as frases, Lamb chegava a utilizar oito compassos, estendendo consideravelmente a medida padrão para frases no *Ragtime* tradicional (*ibidem*, p. 246).

No ano de 1920, com a queda das publicações de Stark, Lamb foi obrigado a se adaptar ao mercado para poder continuar publicando suas obras, para isso, procurou a *Mills Music Company*; porém esta empresa só aceitaria publicar o que estava na moda, o *novelty piano*. Assim, Lamb passou a compor *noveltys*, no entanto, estas obras ainda continham alguns traços de *Ragtime* (*ibidem*, p. 249-250).

Lamb recebeu honrosamente a visita dos autores Rudi Blesh e Harriet Janis, em 1950, que o procuraram para uma entrevista para que o livro *They All Played Ragtime* pudesse conter detalhes de sua trajetória. Esta visita lhe incentivou a continuar compondo e completar antigos *rags* que resultaram nas coleções *Ragtime Treasure* e *Alaskan Rag*. Dentre as 13 peças que compunham a coleção *Ragtime Treasure*, podemos listar *Firefly Rag*, *Good and Plenty Rag*, *Old Home Rag*, entre

31 [...] Joseph Lamb was able to do this because he possessed a rare ability. He could penetrate to the very sources of the developed and personal style of the other man. To this ability he added another perhaps ever rarer: that of channelizing his own great creative powers into that style without in any way limiting his flow of idea. [...] (BLESH; JANIS, 1958, p. 237).

outras peças. Em 1960, aos 72 anos, Joseph Francis Lamb faleceu, deixando um grande acervo de obras escritas (*ibidem*, p. 250-255).

John Stillwell Stark



Figura 6: John Stillwell Stark³².

Conhecido empresário e editor de *Ragtime*, John Stillwell Stark nasceu em 11 de abril de 1841. Teve 11 irmãos, sendo nove mulheres e dois homens. Aos 23 anos de idade serviu ao exército, onde conheceu Sara Ann Casey, com quem se casou. Depois disso, mudou-se com a esposa para *Cosport*, no Estado de *Indiana*, para morar com seu irmão, Etilson Stark; após um ano, Stark deixou a casa de seu irmão Etilson e foi para *Missouri* (BLESH; JANIS, 1958, 45-46).

32 Fonte: <<http://shsmo.org/historicmissourians/name/s/stark/images/large/stark.jpg>>. Acesso em: 10/06/2016.

Após buscar vários tipos de trabalho para que pudesse sustentar a esposa e os três filhos, como, por exemplo, vendedor de sorvete, Stark percebeu que poderia entrar no mundo dos negócios musicais. Foi em Sedalia que Stark viu uma boa oportunidade, por isso partiu para lá imediatamente. Foi assim que, em 1885, com a ajuda de seu filho William, Stark criou na cidade de Sedalia a empresa *John Stark & Son* (*ibidem*, p. 47-48).

Após a morte de sua esposa, em 1910, Stark mudou-se para *New York* e logo após voltou para *St. Louis* (*ibidem*, p. 241-242). Na sua velhice, um grande incentivo, para que continuasse trabalhando, foi sua neta Margaret Eleanor, com quem trocou várias cartas.

Stark morreu em 1927, deixando para história da música norte-americana a carreira de um homem que começou como um simples militar para se tornar o mais conhecido empresário do *Ragtime* (*ibidem*, p. 265-269).

Características do *Ragtime*

Segundo Schuller (1968, p. 24), é possível encontrar no *Ragtime* fórmulas rítmicas provenientes da música africana. Por exemplo, na peça *Maple Leaf Rag*, de Scott Joplin, Schuller aponta cinco destas fórmulas, ilustradas na figura abaixo:

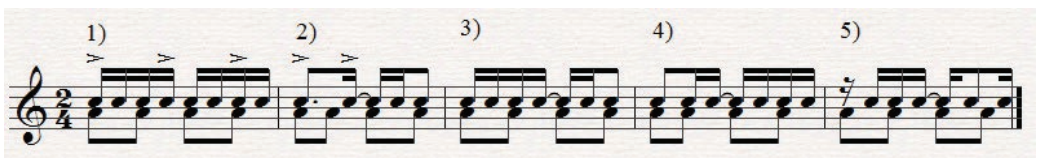


Figura 7: Cinco fórmulas rítmicas tipicamente africanas encontradas em *Maple Leaf Rag*, de Scott Joplin.

Além destas características com origens na música africana, é possível apontar dois principais pontos: 1) melodias com uso de síncopas, que chegam a até três formas principais (como será exposto em seguida), acompanhado de um baixo de caráter militar, também

conhecido como *oom-pah*, que permitia leves mudanças rítmicas de acordo com o fraseado de cada seção; e 2) forma bastante parecida com a forma Rondó, diferenciada apenas pela ausência de uma seção.

Segundo Berlin (1980), a presença de síncopas é a característica mais marcante do *Ragtime*, uma vez que o gênero era conhecido também como “música sincopada”. O autor aponta o uso de três tipos de síncopas: 1) as síncopas não ligadas; 2) as síncopas ligadas; 3) e as síncopas aumentadas.

As síncopas não ligadas (Figura 8) são aquelas que acontecem em uma das metades do compasso:

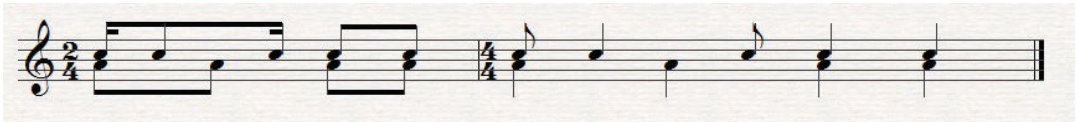


Figura 8: Duas formas de síncopas não ligadas.

As síncopas ligadas (Figura 9) são aquelas que possuem uma ligação entre uma nota da primeira metade do compasso à outra metade, ou, ainda, uma ligação entre o final da segunda metade de um compasso com o início do compasso seguinte:



Figura 9: Três formas de síncopas ligadas.

As síncopas aumentadas (Figura 10) são aquelas que acontecem no meio do compasso, de forma que a voz inferior se situe entre duas notas da voz superior, como acontece nas duas formas de síncopas anteriores, ou seja, há uma relação de valores de tempo mais simples neste tipo de síncopa. Esta última forma de síncopa é mais facilmente encontrada nos rags mais antigos, ou seja, nos rags escritos em torno de 1900, e, portanto, mais incomum nos rags dos anos de 1920 (BERLIN, 1980, p. 82-88).

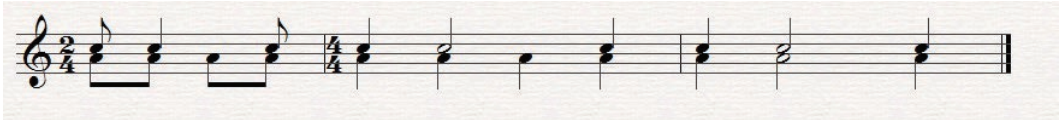


Figura 10: Três formas de síncopas aumentadas.

Apesar da presença das síncopas e dos três aspectos mencionados, o *Ragtime* era também dotado de um artifício rítmico-melódico bastante peculiar conhecido como *Secondary Rag*. Esse artifício era utilizado como um padrão que se contrapunha ritmicamente à linha do baixo, isto é, podia-se utilizar um padrão de três notas em semicolcheia, como por exemplo, Dó-Ré-Mi, na figura abaixo, e repeti-lo de quatro a cinco vezes, deslocando-o no compasso. Ou seja, *Secondary Rag* nada mais é do que uma forma diferente de deslocar e organizar ritmicamente o material melódico ao longo de dois compassos, um limite que não costuma ser ultrapassado.



Figura 11: *Secondary Rag* com um padrão de três notas.

Historicamente, esse artifício foi muito utilizado nos anos de 1899, sendo encontrado em, pelo menos, uma seção de todos os *rags*; porém, após um ano, a utilização desse artifício diminuiu consideravelmente, sendo encontrado em, aproximadamente, um terço das publicações e raramente apresentado em uma única seção de *rag*.

Uma outra maneira possível de se apresentar o *Secondary Rag* é partir do exemplo anterior, transformar a segunda nota em uma colcheia e eliminar a terceira nota Mi. Ou seja, o Dó permanece em semicolcheia e o Ré transforma-se em colcheia. Esse padrão de duas notas se desloca no compasso:



Figura 12: Secondary Rag com um padrão de duas notas.

É interessante apontar que em ambos os exemplos acima prevalece uma forma não explícita de síncopas, pois nota-se um deslocamento constante do tempo forte na voz superior, enquanto que o baixo mantém a harmonia sem grandes alterações rítmicas (BERLIN, 1980, p. 130-134).

A two-staff musical score in 2/4 time. The upper staff (treble clef) contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The lower staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment. In the final two measures, there are specific rhythmic markings: 'R.H.' (Right Hand) and 'L.H.' (Left Hand) with a '7' above the notes, indicating a syncopated or off-beat pattern.

Figura 13: Início da primeira seção de *Black and White Rag* de George Botsford, onde podemos notar o *Secondary Rag*³³.

33 Fonte: <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bo/IMSLP249194-PMLP403883-Black_and_white_rag_1908_-_Botsford.pdf> Acesso em: 28/05/2016.



Figura 14: Início da primeira seção de *The Entertainer* de Scott Joplin³⁴, onde vemos uma variação do *Secondary Rag*.

O *Primary Rag* equivalia às síncopas - os dois primeiros tipos mencionados anteriormente, ou seja, as síncopas não ligadas e as síncopas ligadas (Figuras 8 e 9).

Quanto a sua forma, o *Ragtime* se assemelha à forma Rondó; no entanto, o que o diferencia da forma Rondó é a organização das seções³⁵.

A palavra Rondó refere-se às composições que apresentam refrãos recorrentes. O refrão normalmente é uma passagem com harmonia e conteúdo independentes. O refrão inicia o Rondó e reaparece pelo menos duas vezes. As passagens entre os refrãos são chamadas de seções ou episódios (GREEN, 1979, p. 153).

No *Ragtime* observa-se a disposição em seções organizadas na forma **ABACA**, isto é, um material **A** que se alterna sempre com um novo material musical **B**, **C**, **D** e assim por diante.

Dentro da cada seção, é possível encontrarmos uma regularidade

34 Fonte: <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP02607-Joplin_-_The_Entertainer.pdf> Acesso em 28/05/2016.

35 Na literatura a respeito do *Ragtime*, encontramos como sinônimo para "seções" a palavra "tema". Em Berlin (1980, p. 89), por exemplo, o autor iguala os termos "tema", "seção" e "strain" (termo em inglês semelhante a "tema"). Adotaremos o termo seção ao falarmos das partes que constituem o Rondó, usando um princípio de igualdade lexical ao longo do texto.

métrica em relação ao número de compassos de cada frase. Ou seja, é comum encontrarmos quatro frases de quatro compassos cada, totalizando 16 compassos por seção. Vale lembrar que além das quatro seções delimitadas anteriormente, pode-se ter num rag uma parte introdutória antecedendo o tema **A** e uma ponte entre os temas **B** e **C**; ambas as adições costumam ter em torno de quatro compassos (BERLIN, 1980, p. 91-98).

Considerações Finais

Consagrado como um gênero tipicamente estadunidense, o *Ragtime* serviu de inspiração para outros gêneros populares que surgiram posteriormente nos EUA. O *Ragtime* influenciou compositores eruditos, a exemplo de Igor Stravinsky, Maurice Ravel e Claude Debussy. As síncopas, embora não sendo de uso exclusivo dos *Ragtimes*, somadas ao baixo de *oom-pah*, tornaram-se as características predominantes do gênero. Os três compositores Scott Joplin, James Scott e Joseph Lamb e o empresário John Stark são personagens que fizeram com que o gênero se tornasse conhecido através de suas obras e de suas carreiras musicais.

Hasse (1985, p. 36) enfatiza a importância do gênero *Ragtime* e seu impacto na cultura e música norte-americana, chamando atenção principalmente para a questão histórico-social, onde o autor menciona a importância do gênero para evidenciar a música dos afrodescendentes, que não tinham notoriedade naquela época. Para Hasse, o *Ragtime* foi um gênero tipicamente americano, resultando da combinação de elementos musicais europeus e africanos. O *Ragtime* influenciou outros gêneros, como o *jazz* e os *novelty* pianos³⁶, além de ter se disseminado para outros países, como Austrália e Canadá.

36 Gênero musical tipicamente para piano que surgiu nos anos 1920, ou seja, junto ao declínio do *Ragtime*.

Referências

BERLIN, Edward A. *Ragtime: a musical and cultural history*. California, University of California Press, 1980.

BLESH, Rudi; JANIS, Harriet. *They All Played Ragtime: the true story of an american music*. Londres, Sidgwick and Jackson, 1958.

CONSTANTINO, Paulo R. P. *Apreciação de gêneros musicais no contexto do ensino médio: possíveis recursos*. 2011. 106p. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Marília, 2011.

EYLES, Randall. *Ragtime and Novelty Xylophone Performance Practices*. 1989. (Tese de Doutorado em Artes Musicais). The Benjamin T. Rome Graduate School of Music The Catholic University of America, Washington, D.C.

GREEN, Douglas M. *Form in Tonal Music*. USA, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1979.

HASSE, John E. *Ragtime: its history, composers, and music*. Londres, The Macmillan Press LTD, 1985.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, 2009.

KENNEY, William H. "James Scott and the culture of Classic Ragtime". *American Music*, vol. 9, n. 2, pp. 149-182, 1991. Disponível em: www.jstor.org/stable/3051815. Acesso em: 03/05/2016.

LEONARD, Neil. "The Reactions to Ragtime". In: HASSE, John E. *Ragtime: its history, composers, and music*. Londres, The Macmillan Press LTD, 1985. 102-113.

MICHEL, Philippe. "La Complexe Diversité du Ragtime: une culture musicale entre noirs et blancs, chanson et piano, folk, pop et 'classique'". *Revue de Musicologie*, T. 93, No 2. 2007. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25485859>. Acesso em: 25/10/2015.

MOREIRA JUNIOR, Nilton Antônio. Características do Choro em Um a Zero e do Ragtime em Segura Ele em Duas Gravações de Pixinguinha. 2006. 35p. Artigo (Mestrado em Performance Musical), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PEREIRA, Isabela F. *Segregação Racial no Sul dos Estados Unidos*. São Paulo, 2012.

PERETTI, Burton W. *Lift Every Voice: the history of african american music*. Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2009.

PUBLIFOLHA – AGORA SÃO PAULO. *Dicionário Completo da Língua Portuguesa*. São Paulo, Editora Cia Melhoramentos, 2000.

REED, Addison W. "Scott Joplin, Pioneer". In: HASSE, John E. *Ragtime: its history, composers, and music*. Londres, The Macmillan Press LTD, 1985. 117-136.

SADIE, S. *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music*. New York, Macmillan Press Ltda, 1988.

SCOTTI, Joseph R. "The Musical Legacy of Joe Lamb". In: HASSE, John E. *Ragtime: its history, composers, and music*. Londres, The Macmillan Press LTD, 1985. 243-256.

SCHULLER, Gunther. *Early jazz: its roots and musical development*. New York, Oxford University Press, 1968.

SULPICIO, Eliana C. M. G. O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras. 2011. (Tese de Doutorado em Musicologia). Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

VONO, Caio. *O Ragtime e os caminhos da Jazz*. Brasília, MusiMed Ed., 1989.

Recebido em 19/07/2016

Aprovado em 16/12/2016