



Estudo analítico e interpretativo do frevo da *Brasileiana n° 3* para violoncelo e orquestra de Cyro Pereira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL EM SIMPÓSIO TEMÁTICO

SUBÁREA/SIMPÓSIO: MÚSICA POPULAR: FORMAÇÃO, PESQUISA, PERFORMANCE E FRUIÇÃO

Milene Jorge Aliverti
UFRGS/UEDESC –milene.aliverti@ufrgs.br

Resumo: Com este artigo, procura-se mostrar os caminhos que o compositor Cyro Pereira escolheu para compor o frevo para violoncelo e orquestra da sua *Brasileiana n° 3*. Embora relevante, a obra deste compositor tem sido pouco referenciada. Ao analisarmos este movimento, notamos características presentes na estrutura geral dos frevos e que são utilizadas nesta composição. Uma contextualização biográfica do compositor será seguida de uma breve análise do manuscrito original da obra. Com os dados levantados, pretende-se contribuir para a divulgação da produção musical de Cyro Pereira e trazer em etapa posterior a edição prática de uma obra brasileira para violoncelo e orquestra e também uma versão da mesma para violoncelo e piano.

Palavras-chave: Cyro Pereira. Características composicionais. Repertório para violoncelo e Orquestra.

Abstract: This article seeks to show the paths that the composer Cyro Pereira chose to compose the Frevo for cello and orchestra from his *Brasileiana N° 3*. Although relevant, the work of this composer has been little referenced. When analyzing this movement, we notice characteristics present in the general structure of Frevo and which are used in this composition. A biographical contextualization of the composer will be followed by a brief analysis of the original manuscript of the work. With the data collected, it is intended to contribute to the dissemination of the musical production of Cyro Pereira and bring, in a later stage, the practical edition of a Brazilian work, for cello and orchestra, and also a version of it for cello and piano.

Keywords: Cyro Pereira. Compositional characteristics. Repertoire for cello and orchestra.

1. Introdução

O interesse em editar e gravar a obra *Brasileiana n° 3* de Cyro Pereira surgiu primeiramente porque a obra chegou em minhas mãos pelo próprio compositor por volta do ano 2000. Esta obra chegou a ser tocada em público, porém não temos nenhum registro das apresentações. Com o intuito de divulgar e ampliar o repertório para violoncelo feito no Brasil, está sendo preparada uma edição prática da peça baseada no material original, bem como uma redução para piano e violoncelo e uma gravação.

2. Cyro Pereira



O maestro Cyro Pereira (1929-2011) teve uma atuação de destaque na cena musical da cidade de São Paulo, permanecendo 24 anos na emissora Rede Record e mais três na TV Tupi. Cyro desenvolveu uma forma de compor muito pessoal. Em seus arranjos, apesar de utilizar temas conhecidos, consegue dar-lhes um tratamento diferenciado. “Desta forma, o compositor elege os pilares da arquitetura de sons que constitui a música de seu tempo-lugar, e os revê criticamente, apontando-lhes significados que transbordam os limites dessas próprias criações” (NASCIMENTO, 2011, p. 2). Ele se considerava um músico popular que fazia música erudita apenas por “diletantismo” ou por pressão de Gabriel Migliori (1906 -1975),¹ que foi seu mentor, mas chegou a compor concertos, suítes, sonatas, quartetos, poemas sinfônicos e muitas outras obras para orquestra tanto nos anos dourados da Era da Rádio quanto após os anos 1990, quando foi maestro e compositor da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo (SHIMABUCO, 1998, p. 22-26).

Cyro compôs algumas obras para violoncelo e orquestra, dentre as quais encontramos uma de suas quatro *Brasilianas* (essas composições são suítes para orquestra com algum solista, feitas com danças e ritmos brasileiros, que mostraremos logo mais). Neste artigo, abordaremos o último movimento da *Brasiana nº 3*, que foi composta em 1998 e possui três movimentos: choro, prelúdio e frevo. O frevo é um gênero que utiliza, desde seu surgimento, instrumentos de sopro. A utilização do violoncelo como instrumento solista diferencia este frevo dos demais. Até o momento, tudo indica ser este o primeiro frevo escrito para violoncelo e orquestra no Brasil. Encontramos também um frevo dentro do terceiro movimento do *Concertino em Sol Maior* para violoncelo e orquestra escrito pelo compositor Clóvis Pereira em 2004, composto para o violoncelista Antônio Menezes. No terceiro movimento, temos um rondó agalopado, onde o frevo aparece somente na parte B do rondó (LOPES, 2020, p. 41).

O uso constante de semicolcheias permeia o movimento, e se destaca o caráter irreverente e agitado, onde o intérprete deve executar com leveza e facilidade as passagens virtuosísticas. Como a escrita do compositor não é muito idiomática para o instrumento violoncelo,

¹ Gabriel Migliori, 1909, São Paulo, SP/ 1975 São Paulo, S. Maestro. Arranjador. Instrumentista. Compositor. Compôs músicas eruditas e populares. Usou o pseudônimo de Guito Itiperê quando compunha músicas populares. Em seu processo de compor as trilhas sonoras para o cinema muitas vezes utilizava uma grande orquestra. De qualquer modo, empregando grandes ou pequenas formações musicais, pode ser considerado um dos maiores compositores de trilhas sonoras para o cinema brasileiro, sobretudo o produzido em São Paulo (ALBIN, 2002).



o instrumentista precisa ter algumas habilidades técnicas para conseguir expressar o que o compositor escreve; por isso, foi preciso um planejamento detalhado de dedilhados e arcadas, a fim de que a interpretação pudesse ser a mais fiel possível ao manuscrito, traduzindo sem problemas o caráter e o estilo da obra. Tecnicamente falando, um dos pontos mais importantes que notei nos meus estudos é que os dedos da mão esquerda não devem levantar demasiadamente. Outro ponto importante é que, quanto menor o movimento do arco, melhor o resultado. Sincronizar o movimento das mãos é fundamental. A decisão do cuidado na elaboração dos dedilhados se dá pelo fato de que o violoncelo, em geral, dificilmente soa igual em todas as cordas; por mais que se esteja tocando na mesma posição, a sonoridade de uma corda é bastante diferente de outra. Isto causa uma série de frustrações, o que nos obriga a buscar formas de execução usando dedilhados que minimizem esses problemas técnicos.

Para o estudo deste frevo, tomei como ponto de partida o manuscrito do compositor e fiz anotações em minha agenda dos estudos e técnicas que realizei para chegar à compreensão final e sua execução. Tomei algumas liberdades ao acrescentar dedilhados pessoais e propor alterações em arcadas para facilitar a execução. Aos poucos, notei que, à medida que aprendia a obra, conseguia revisá-la. Isto me levou ao encaminhamento para a edição prática da partitura, visando deixar o texto menos complicado possível, não apenas para a divulgação da mesma, mas também para agregar à pesquisa meus conhecimentos individuais e a técnica instrumental do violoncelo.

Para realizar a editoração da obra, terei como base o que Carlos Alberto Figueiredo propõe sobre edições interpretativas, que visam auxiliar o intérprete na execução da obra (FIGUEIREDO, 2014, p. 45). Como sou intérprete e me proponho a executar e gravar a obra, vejo-me colaborando indiretamente com o compositor e abrindo portas com a finalidade de difundir seu trabalho, fazendo com que esta obra seja conhecida e que mais pessoas possam se apropriar dela. A editoração do material será feita *a posteriori* e, por este motivo, não será abordada no presente artigo.

3. Brasileira nº 3

A *Brasileira nº 3* foi escrita tendo o violoncelo como instrumento solista, acompanhado pela orquestra de cordas, guitarra e bateria, e é concebida com três movimentos: choro, prelúdio e frevo, sendo o prelúdio uma adaptação da primeira peça da *Pequena Suíte para Grandes Amigos*, de 1998, para piano solo (SHIMABUCO, 1998, p. 51). Com isto, podemos dizer

que nesta Brasileira temos a forma do concerto barroco, onde os movimentos rápidos são intercalados por um lento. Como o movimento lento é um prelúdio,² vemos que ele deixa de ser uma peça introdutória para funcionar como um movimento que faz a ligação e amalgama os movimentos rápidos desta suíte. Geralmente uma suíte³ se apresenta com vários movimentos, no entanto, o fato de Cyro usar apenas três movimentos em algumas de suas suítes Brasileiras não descaracteriza a forma suíte, já que as formas tradicionais sempre apareceram na história da música de maneira muito variada (BAS, 1947, p. 296).

4. Frevo

As informações que apresentaremos a seguir, de cunho analítico e musicológico, visam embasar a concepção formal da obra por esta intérprete, complementando e enriquecendo a relação estabelecida com a obra por meio da prática instrumental. Do ponto de vista editorial, tais informações poderão constar na nota introdutória à edição (FIGUEIREDO, 2000, p. 71).

Consultando o *Dicionário Grove de Música*, vemos que frevo é dança e música do Nordeste, onde a parte dançada é folclórica, mas a música tem autor identificado. É o gênero musical característico do carnaval de Pernambuco (GROVE, 1994, p. 344). Sob o ponto de vista etimológico, o frevo tem origem no verbo **ferver**, que era pronunciado erroneamente “frever” pelas camadas sociais com menos instrução escolar (SALDANHA, 2008, p. 26). Com relação à estrutura composicional dos frevos, Saldanha ressalta que, em regra, o frevo é: invariavelmente escrito em compasso binário 2/4, começa em anacruse, comumente, mas não exclusivamente em movimento ascendente. Estruturalmente na forma ternária AA-BB-A, geralmente com 16 compassos em cada parte da seção, em alguns casos com uma ponte interligando as seções “A” e “B” (SALDANHA, 2008, p. 177-178), “onde o desfecho se dá com a reexposição melódica da seção ‘A’, seguida de

² Prelúdio é um movimento instrumental destinado a preceder uma obra maior ou um grupo de peças. Os prelúdios evoluíram a partir de improvisações feitas pelos instrumentistas para testar a afinação, o toque e o timbre de seus instrumentos (GROVE, 1994).

³ A palavra suíte origina-se do francês e significa a junção de várias peças na forma de dança, geralmente na mesma tonalidade, produzindo, desta forma, uma peça maior para ser executada seguidamente. Nos séculos XVII e XVIII, ela foi uma das mais importantes formas de composição e podia ser encontrada também com outros nomes, como **Ordre**, **Partita**, **Sinfonia**, **Sonata da Câmara** e uma infinidade de outros nomes. Ela poderia ser composta especificamente para o formato de suíte, como também ser uma reunião de peças do mesmo compositor já existentes para uma publicação. O termo suíte só se tornou comum no fim do século XVIII, apesar de ter sido eventualmente usado desde o século XIV (BAS, 1947, p. 177).

coda com acorde tônico final” (SALDANHA, 2008, p. 189). Saldanha ainda afirma que o frevo é resultado da influência da marcha militar e do dobrado. Cyro Pereira utiliza esta forma para compor este frevo, adicionando ao final uma *codeta* de quatro compassos e finalizando com acorde na tônica de Dó.

Introdução	Parte A	Parte A	Parte B	Parte B	Parte A	Codeta
c. 1 – 4	c. 5 – 29	c. 30 – 39	c. 40 – 70	c. 71/87-102	c. 103 - 124	124-128
Material apresentado pela orquestra + bateria	Material apresentado pelo solista	Material apresentado pela orquestra	Material apresentado pelo solista	Material apresentado pela orquestra e depois pelo solista	Material apresentado pelo solista	Material apresentado pelo solista e finalizado pela orquestra

Quadro 1: Estrutura geral do frevo da Brasileira nº3

Pelo esquema apresentado no Quadro 1, fica fácil visualizar que a escrita de Cyro foi elaborada como uma conversa entre o solista e a orquestra, onde o primeiro apresenta o tema e em seguida este tema é abordado pela orquestra em resposta, um artifício para criar maior entrelaçamento entre as partes envolvidas. Este é um dos recursos usados nas composições dos frevos de rua. Como exposto também em Saldanha (2008, p. 189), “a orquestração do Frevo se desenvolve em um jogo de perguntas e respostas entre metais e palhetas, o que vem a ser uma das características fundamentais do gênero”. A orquestração escolhida por Cyro difere radicalmente da orquestração típica dos frevos, pois não contém nenhum instrumento de sopro.⁴ Outro fator distinto foi o violoncelo atuando como solista, acompanhado por uma orquestra de cordas com bateria, baixo elétrico e guitarra (detalhe: a guitarra não aparece nos outros movimentos da *Brasileira nº 3*, apenas neste frevo).

Cyro também utilizou outros elementos típicos dos frevos, como a escala mixolídia, apresentada pelo solista logo na sua entrada. Esta escala é tipicamente utilizada na música nordestina, como afirma Siqueira (1981, p. 9-10) a respeito do sistema modal na música folclórica

⁴ Com relação à orquestração utilizada para a execução dos frevos, temos geralmente instrumentos de sopro e percussão acrescentados de guitarra (SALDANHA, 2008, p. 189).

brasileira.⁵ Outro elemento típico do estilo do frevo utilizado por Cyro é o padrão rítmico de acentos deslocados, como comentado logo no início desta obra (Fig. 1), onde as cordas fazem colcheias acentuadas de três em três em um compasso binário, configurando uma **hemíola**. Desta forma, ele nos traz a expectativa de uma peça ternária quando, na verdade, é binária. Para exemplificar claramente esses dois elementos típicos utilizados por Cyro, mostraremos a abertura de seu frevo:

BRASILIANA Nº 3 – FREVO (Cyro Pereira)

Alegre ♩=132



Alegre ♩=132

Fig. 1: Frevo da *Brasiliiana nº 3* - Abertura, c. 1-10. **Fonte:** Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021).

Na Fig. 1, podemos ver que inicialmente temos uma breve introdução de quatro compassos feita pela orquestra, que decorre da acentuação a cada três colcheias, subvertendo a divisão inicial de 2/4 para criar um hipermetro de 12/8, resultado da soma dos três compassos iniciais em um único movimento melódico introdutório, apresentado pelas cordas.⁶ Em seguida, vemos o solista entrando em uma grande escala de Ré^b Maior com a sétima abaixada, que configura

⁵ A entrada do solista se dá exatamente através de uma escala mixolídia ascendente nos compassos 5 e 6.

⁶ Dentro da análise da *Brasiliiana nº 2* feita por Renato Kutner, o pesquisador ressalta que este mesmo procedimento também foi utilizado por Cyro no último movimento, que na *Brasiliiana nº 2* é um choro (KUTNER, 1998, p. 51).



o modo mixolídio, e podemos dizer, neste caso, que também atua como uma substituta da dominante de Dó (SubV7).⁷ O violoncelo tem semicolcheias que são agrupadas num pulso de semínima (ou seja, de quatro em quatro), o que faz com que a música ganhe impulso e o ouvinte tenha a sensação de aceleração. Temos também um ganho de direção pelo movimento francamente ascendente do violoncelo, que tem em sua dinâmica um grande crescendo de **piano a forte**. Tecnicamente falando, o peso dos dedos da mão esquerda não deve exercer grande pressão no espelho do instrumento. Devemos sempre ter a noção de liberdade ao tocar; por isso, é muito importante sentir a extremidade dos dedos no braço do instrumento sem a força contrária do polegar. Em relação à textura, vemos claramente que, quando o solista entra em cena, as cordas se resumem à melodia acompanhada em blocos de acordes, como nos coloca Saldanha (2008, p. 189), sendo este outro aspecto relevante do frevo.

A obra inicia com as cordas fazendo um movimento diatônico descendente nas notas acentuadas, terminando com um cromatismo nas duas notas finais: Mi, Ré, Dó, Si, Sib (sendo que as cordas iniciam o movimento em pizzicato e a última nota é um grande acorde forte com o uso do arco em trêmulo). Essas notas, nada mais são do que as sétimas dos acordes de F7M, Em7, Dm7 e C7M. Esse desenho descendente dos três compassos iniciais mostrado na figura 1, antecipa o motivo melódico principal do violoncelo solista que aparece no compasso 5 da Figura 1. As demais notas da orquestra formam arpejos subjacentes às notas acentuadas, onde temos os graus IV, III, II e I em Dó Maior, confirmando a tonalidade. A partir do compasso 7 vemos acordes cifrados pelo próprio compositor e que demonstram a utilização de uma harmonia bastante funcional. Até o compasso 39 temos a parte A repetida duas vezes. Nesta parte encontramos a característica de funcionalidade bem marcada em seus acordes, estando centrada em Dó (transitando em Dó maior e menor, finalizando em Dó maior). Na *anacruse* do compasso 40, iniciamos a parte B e vemos claramente uma ruptura ou quebra harmônica pois, terminamos o trecho anterior em Dó maior e após uma pausa expressiva iniciamos com um acorde de F#7(9), seguido da dominante (B7) do

⁷ O acorde substituto é aquele que você pode usar no lugar de outro, preservando a função harmônica. Como nos coloca Caio Senna no seu “Curso de Harmonia”: “No caso do segundo grau abaixado, nós podemos considerar que é um acorde substituto do quinto grau com sétima (Sub5 ou SubV7). Este é um acorde de dominante que se localiza meio tom acima da tônica (Db7). O efeito dominante deste acorde está na aproximação cromática. Notamos que o acorde Db7 possui quatro notas (Réb, Fá, Láb e Dób) que se localizam um semitom imediatamente acima das notas que compõem a tríade de Dó; Láb e Dób sobem um semitom para, respectivamente, Si e Dó, reforçando o movimento para a tônica e formando o acorde de C7” (SENNA, 2002, p. 39).

grau III, E. Tal ponto, portanto, marca um deslocamento harmônico para a região da, mediante (III).



Fig. 2: Recorte dos compassos 36 a 46 do frevo da *Brasileira nº 3*. Fonte: Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021).

As cifras registradas pelo compositor⁸ se encontram na parte da guitarra. Além de auxiliar a compreensão harmônica da peça, nos mostram o uso de empréstimos modais sempre ligados com Dó maior. A parte B é harmonicamente menos estável que a parte A, pelo aparecimento de acordes mais ambíguos, funcionalmente falando. Esta instabilidade se traduz pela busca por uma sonoridade mais expressiva nos semitons e nas diversas terças descendentes que acabam por dificultar as posições da mão esquerda. Esta seção se inicia na anacruse do compasso 40 com o violoncelo solista, apresentando o material, e ela segue até o primeiro tempo do compasso 70, onde novamente temos uma quebra harmônica, e a orquestra finaliza o material com a convenção rítmica que anuncia a reapresentação da parte B pela orquestra. O solista entrará novamente em cena no compasso 87 e trará este material da parte B pela última vez até o compasso 102, finalizando desta forma a parte B. O retorno do solista é tecnicamente igual. Neste sentido,

⁸ As cifras utilizadas pelo compositor são praticamente todas usadas como no modelo de Ian Guest. A única possível ressalva é o acorde de B13,7 no compasso 39. O usual é se ter apenas B13, o que quer dizer que tem 7, 9 e 13 (a 7 e 9 ficando subentendidas), mas ali ele não quer a 9, então colocou B13,7. O que pelo sistema de Guest se usaria algo como B7(add13), mas manteve o original.

diferenças podem ser feitas com dinâmicas diferentes tanto na orquestra quanto no solista. A partir do compasso 102, temos a retomada da parte A, que vem juntamente com a introdução, uma repetição do material da orquestra que se repete de forma idêntica à forma apresentada no início da obra e que traz todas as inflexões harmônicas anteriormente mostradas. Esta parte A vai até o início do compasso 124 e termina na tônica Dó maior. A partir deste ponto, temos uma pequena *codeta* de cinco compassos para finalização da obra, que se resume numa escala descendente do solista, que finaliza em Dó. A tonalidade é enfatizada pelo Tutti orquestral com um acorde em Dó encerrando o movimento, como podemos perceber na Fig. 3.



The image shows a musical score for measures 119 to 124. It consists of six staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Piano. The piano part includes a figured bass line with chords: C7M, Am7, D9, Fm7, G7, Cm, Am[♭], Dm7, G7, C. The score features dynamic markings like 'na corda' and 'ff'. There is a '4' written above the piano staff in measure 121, indicating a four-measure rest.

Fig. 3: Recorte dos compassos 119 do frevo da *Brasiliiana n.º 3*. **Fonte:** Manuscrito do compositor digitalizado por Jeferson Colling (2021).

5. Considerações finais

O trabalho aqui apresentado é fruto de uma investigação artística. Desta forma, a experiência foi um processo pessoal de descoberta, aprendizado e pesquisa e se deu graças ao interesse e prática como violoncelista. Muito do que fiz foi organizado e coletado diariamente de forma sistemática, pensando também numa ferramenta pedagógica a ser utilizada no futuro por quem tiver interesse. A este respeito, López Cano e San Cristóbal (2020, p. 15) nos trazem que,

[...] na sistematização didática dos conhecimentos adquiridos: as atividades mais efetivas são sistematicamente reorganizadas, descartando-se aquelas que foram improdutivas, são



progressivamente ordenadas de forma pedagógica e se complementam com outras que não foram realizadas na época, mas que seriam muito úteis para acompanhar um programa ordenado de aprendizado.

A prática de estudo e ensaios foi utilizada como laboratório para o conhecimento da obra, e esta experiência está sendo aplicada para a elaboração da edição prática da *Brasiliiana n° 3* de Cyro Pereira.

Trazer ao público uma obra musical desconhecida é como ver brotar uma semente plantada por nós. Testemunhamos o nascimento de sons intangíveis por meio de um processo interno de conquista de saberes. Pareyson (1918-1991) aborda uma série de conceitos, como o de formatividade, em que toda obra humana – seja ela um produto concreto, uma obra do pensamento ou uma ação moral – é uma forma que exige um “fazer”, uma operosidade inventiva que, ao mesmo tempo em que realiza, inventa o modo de realizar, ou seja, define suas próprias regras, de maneira que uma obra só chegará a um bom termo se seguir as leis que ela própria criou no processo de sua formação. Assim, a obra não deve ser vista apenas em sua forma final, em sua “imóvel completude”, mas como resultado de uma busca, pois, como ele mesmo coloca, “Enquanto perdura o processo artístico, não há forma” (PAREYSON, 1993, p. 73).

Todo este processo de aprendizagem que passei gerou descobertas que se materializaram em forma de conhecimentos práticos e pedagógicos no tocar o violoncelo. O fato de este trabalho de pesquisa também gerar a edição desta obra acrescenta ao repertório do instrumento um material artístico ainda desconhecido, divulgando seu compositor. O frevo da *Brasiliiana n° 3* está em processo de estudo e editoração. O que se pretende é que a edição que faremos contenha propostas inerentes a uma edição prática, pois, com as informações advindas tanto da pesquisa quanto da performance que possuímos, pretendemos incluir elementos facilitadores para os violoncelistas, instigando o intérprete solista na resolução de problemas técnicos próprios à preparação da obra e sua execução.

Acredito que este trabalho possa ajudar os interessados no aprofundamento dos estudos na área da performance. Espero que outras pessoas possam se motivar a buscar novos horizontes, trazendo à tona compositores pouco conhecidos. Sem dúvida, dizer que a música é uma linguagem viva significa dizer que ela não está estanque, mas, sim, que ela se transforma a cada interpretação.



Tarefas importantes, de caráter distinto, como pesquisa e performance, devem andar unidas para alcançarmos estes objetivos.

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, Paracatu, 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/gabriel-migliori/biografia>. Acesso em: 11 abr. 2021.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de Edição. *Debates*, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4034>. Acesso em: 6 abr. 2020.

GARDNER, Howard. *Estruturas da mente: a Teoria das Inteligências Múltiplas*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

GROVE, George. *Dicionário Grove de música*. Ed. concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

KUTNER, Renato. *Brasiliiana n. 2 De Cyro Pereira: análise interpretativa, preparação de edição e redução para viola e piano*. 233 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

LOPES, Lauro Lira. O Armorialismo no Concertino em Sol Maior para Violoncelo e Orquestra de Câmara, de Clóvis Pereira. Dissertação (Mestrado em Música - Interpretação Artística, Especialização Cordas, Violoncelo) – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Porto, Portugal, 2020

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa. *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, n. 74, p. 87-116, 2020. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7820405>.

MARIZ, Vasco. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*. 2011. 239 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284431>. Acesso em: 4 jun. 2021.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. Um original de música popular e suas atualizações: entre permanências e diferenças. *Revista Sonora*, Campinas: UNICAMP, 2016.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.



SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. 287 f. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2008.

SENNA, Caio. *Curso de Harmonia*. Rio de Janeiro: Caio Senna, 2002.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SHIMABUCO, Luciana Syure. *Dá licença, maestro!:* a trajetória musical de Cyro Pereira. 1998. 233 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SIQUEIRA, José. *Sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.