

## **Elementos estruturais e gestuais da *Primeira Toccata Nordestina* para piano solo de Júlio Braga**

**Tamara Ujakova Corrêa Schubert<sup>1</sup>**

UNIRIO/PPGM/DOCTORADO

SIMPOM: *Teoria e Prática da Execução Musical*

tamaraujakova@gmail.com

**Resumo:** Na construção interpretativa de uma obra musical, a habilidade e sensibilidade do intérprete acopladas a um estudo analítico fornecem consistência à sua execução. A natureza subjetiva e não mensurável da representação gráfica pode se mostrar insuficiente às peculiaridades de determinadas obras. No caso da *Primeira Toccata Nordestina* para piano solo do compositor Júlio Braga (1918-1992), objeto de estudo deste trabalho, a adjetivação ‘nordestina’ no título da obra, a partir da análise, desperta no intérprete a necessidade de buscar estratégias para tal associação. De forma a subsidiar a posterior interpretação da obra em foco, este estudo objetivou delinear e classificar os aspectos estruturais, gestuais e, conseqüentemente, evidenciar a eventual existência de expedientes pertinentes ao ambiente regional. A sistemática metodológica consistiu na análise estrutural e gestual através da identificação dos gestos musicais inseridos na macroestrutura formal que se articula a partir de dois fatores fundamentais: materiais temáticos e centricidades (STRAUS, 2012). Como suporte teórico para a análise gestual utilizou-se os conceitos de Robert Hatten no livro *Interpreting musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (HATTEN, 2004), observando-se também as implicações desses gestos para as estratégias interpretativas. Como resultado do estudo analítico realizado, observou-se que a alternância de quatro temas no decorrer da obra fortaleceu a ideia de pensar sua execução a partir de um viés narrativo que remete ao repente nordestino. A construção de estratégia interpretativa para a *Primeira Toccata Nordestina* de Júlio Braga, a partir de diálogo entre diferentes personagens, favorece a criação de atmosferas contrastantes tanto em caráter quanto em sonoridades cooperando para a manutenção do dinamismo na execução da referida obra.

**Palavras-chave:** Toccata; Gestos Musicais; Júlio Braga; Análise Musical; Piano Solo.

### **Structural and Gestural Aspects of Júlio Braga’s *Primeira Toccata Nordestina***

**Abstract:** In the interpretive construction of a musical work, the interpreter’s skill and sensitivity, together with an analytical study, provide consistency to his performance. The subjective and immeasurable nature of the graphic representation may prove insufficient to the peculiarities of certain works. In the case of the composer Julio Braga’s *Primeira Toccata Nordestina* for piano solo, the object of study of this paper, the adjective ‘nordestina’ in the

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), sob orientação da Professora Doutora Laura Ronai, e coorientação do Professor Doutor Fernando Crespo Corvisier.

title leads the interpreter, through an analysis, to pursue some strategies to stand out such relation. In order to later support the interpretation of the piece of music in focus, this study aimed at outlining and classifying structural and gestural aspects, and subsequently reveal the existence of characteristics relevant to the regional background. The systematic methodology consisted of structural and gestural analysis by identifying the musical gestures interspersed into the formal macrostructure, which is formulated from two main factors: thematic material and centricities (STRAUS, 2012). As a theoretical support for the gestural analysis, we used the concepts in Robert Hatten's book entitled *Interpreting musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (HATTEN, 2004), remarking also the implications of those gestures for interpretive strategies. As a result of the analytical study, we observed that the alternation of four themes throughout the piece of music strengthened the idea of thinking its execution from a narrative perspective that refers back to the Northeastern 'repente'. The construction of an interpretive strategy for Julio Braga's *Primeira Toccata Nordestina*, taking into account a dialog between different characters, fosters the creation of contrasting atmospheres not only in character but also in sonority, which favors the maintenance of the dynamics in the performance of the piece of music.

**Keywords:** Toccata; Musical Gestures; Júlio Braga; Musical Analysis; Piano Solo.

## 1. Introdução

Embora a obra musical possa ser considerada um sistema dinâmico, construído a partir de inter-relações sonoras que se organizam no tempo, sua representação gráfica pode, por vezes, ser insuficiente para registrar as peculiaridades que demandam a execução. Incompleta na medida em que não supre determinados aspectos pertinentes à interpretação, a grafia, ao levarmos em conta o grau de conhecimento do intérprete, pode possibilitar a distorção do sentido musical, dificultando o entendimento do processo sonoro e da sua correta realização – como, por exemplo, certos agrupamentos rítmico-melódicos que resultam em uma articulação equivocada. Observamos então o quanto se faz presente a intervenção e a subjetividade do intérprete no processo interpretativo, entretanto entendemos que essa intervenção deve ser realizada através de um trabalho analítico que possibilite ao intérprete a interação consistente com a obra musical. Como observa Sandra Abdo (2000), o dinamismo da forma artística impõe ao intérprete uma atitude igualmente dinâmica, “[...] uma percepção capaz de penetrar o seu movimento interno e com ele dialogar” (p. 20).

Por sua vez, Robert Hatten (2004) observa a eficácia da inter-relação de dois tipos de análise, a gestual e a análise estrutural, para o conhecimento significativo da obra musical. O autor se refere especificamente às obras de Schubert, porém sua proposta cabe às obras de outros compositores e estilos. Segundo o autor, somente através da combinação de evidências

gestuais com a tradicional análise motívica, tonal, harmônica e rítmica é que podemos começar a interpretar as peculiaridades de um estilo (HATTEN, 2004).

Hatten (2004) entende gesto como “[...] conformação energética significativa através do tempo – uma definição genérica suficiente para incluir todos os movimentos humanos significativos” (p. 95)<sup>2</sup>. O gesto assim definido direcionou o termo para a arte musical como forma de entender o movimento sonoro na sua integralidade. O gesto musical pode integrar um motivo, uma frase, ou mesmo mais de um evento sonoro, bem como ser hierarquicamente organizado: gestos menores formando largos gestos. Para Hatten (2004), a análise gestual trata da interação dos elementos normalmente considerados — tais como melodia, harmonia, ritmo, entre outros — e aqueles comumente não reconhecidos como essenciais nas abordagens analíticas — tais como dinâmica, articulação, andamento. O autor observa que “[...] quando se trabalha a partir de uma perspectiva gestual, esses elementos negligenciados podem se mover para o primeiro plano como constituintes essenciais de uma conformação energética característica através do tempo” (HATTEN, 2004, p. 3)<sup>3</sup>.

O objetivo deste trabalho é apresentar os elementos estruturais e gestuais da *Primeira Toccata Nordestina* de Júlio Braga (1918-1992) de forma a subsidiar sua posterior interpretação. Também, através do levantamento desses elementos poder-se-á investigar a eventual existência de aspectos inerentes ao ambiente regional. Para a análise estrutural, utilizamos o conceito de centralidade<sup>4</sup> para delimitar as seções, e a terminologia Exposição, comumente empregada na análise das invenções, em virtude da semelhança textural e imitativa entre a obra em foco e algumas invenções de Bach. No que tange a análise gestual, foi adotado os pressupostos de Hatten (2004) para a definição dos gestos encontrados na tocata.

## 2. Análise estrutural e gestual da *Primeira Toccata Nordestina* de Júlio Braga

A obra *Primeira Toccata Nordestina*, do compositor pernambucano Júlio Braga, foi composta em 1978 para piano solo. A diretriz para o estudo estrutural dessa tocata foi alicerçada pela suposição de que o adjetivo ‘nordestina’ no título da obra poderia ser uma designação enfática do compositor para predispor o intérprete às características regionais da

<sup>2</sup> Tradução livre do original “[...] significant energetic shaping through time – a definition general enough to include all forms of meaningful human movement” (p. 95).

<sup>3</sup> Tradução livre do original: “When one works from a gestural perspective, these neglected elements may move to the foreground as essential constituents of a characteristic energetic shaping through time” (p. 3).

<sup>4</sup> Straus (2012, p. 144) afirma que “notas que são expostas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em registro extremo, tocadas mais fortemente e acentuadas rítmica ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não têm aqueles atributos”. Essas notas cêntricas permitem que “mesmo sem os recursos da tonalidade, a música pode ser organizada em torno de centros referenciais”.

cultura local. Além da investigação dos recursos composicionais empregados em obras dessa natureza, como modalismo, diferentes articulações sonoras, ritmos dançantes, investigamos outros elementos típicos dessa atmosfera nordestina, que, intencionalmente ou não, poderiam servir de subsídios ao nosso processo interpretativo. A alternância de quatro temas no decorrer da obra nos instigou a pensar sua execução a partir de um viés narrativo que remete ao repente<sup>5</sup>, prática, muito comum na cultura nordestina.

No caso da *Primeira Toccata Nordestina*, trata-se de repente estilizado, pois a personagem principal, o tema **a**, vai ser responsável pelo desenrolar da ação, protagonizando um diálogo contínuo com outras personagens, temas coadjuvantes (**b**, **c**, **d**) e suas variantes (**b'**, **c'**, **c''**), que se alternam e se caracterizam tematicamente em concordância, ou em oposição, ao tema **a**. Essa estrutura dialógica é representada na tabela 1.

Seção	Exposição	Material temático	Compassos	Centricidade	Características		
I	1	a	001-008	Fá	Cânon (defasagem de 2 semínimas)		
	2	b	009-017		Cânon (def. 1 semínima)		
	3	a	017-024		Cânon (def. 2 semínimas)		
	4	b'	025-032		Cânon (def. 1 semínima)		
II	5	a	033-040	Lá	Melodia + ostinato		
	6	c	041-048		Melodia + ostinato		
	7	a	049-056		Melodia contraposta a elemento melódico secundário		
III	8	c'	057-064	Sol	Melodia + ostinato		
	9	a	065-072		Monofônico (frase 1) – melodia na m e contraposta à variante do tema c (frase 2)		
	10	d	073-080		Padrões rítmico-melódicos alternados com nota pedal		
IV	11	b	081-088	Sol-Dó	Cânon (def. de 1 semínima); mudança p/ centricidade de dó		
	12	a	d	089-096	Dó	Monofônico tema a	acordes sequenciais e nota pedal
	13	a	d	097-104		Cânon (def. 2 semínimas); 1ª frase - gesto especular; 2ª frase de d	
V	14	c''	105-112	Mi	Melodia + ostinato		
	15	a	113-120		Melodia acompanhada		
	16	a	d	121-128	Sib	1ª semifrase inicial de a fragmentada em 8s distintas; 2ª semifrase construída a partir da textura utilizada na Exp. 7, seguida da 1ª frase de d	
VI	17	c'''	129-136	Ré	c com a textura de d		
	18	d	137-144		Repetição de d		
VII	19	a/c	145-152	Réb	a contraposto ao c variado		
	20	d	153-160		2ª frase de d seguida de sua repetição uma 8ª acima e com modificações no final		
VIII	21	c/a	a/b''	161-168	Fá	c contraposto ao a seguido de a contraposto a uma variação de b que se inicia com aumento dos gestos iniciais de b'	
	22	d	169-176		Repetição de d		
Coda	23	a	177-193		Final apoteótico construído predominantemente com o material de a e na centricidade de Fá, mas com intervenções breves de centricidade de Lá e do material de c		

**Tabela 1: Estrutura dialógica dos materiais temáticos da *Primeira Toccata Nordestina*.**

Os quatro temas têm, em sua construção, a escala híbrida formada pelos modos Lídio/Mixolídio, resultando na formação de uma escala típica nordestina, que José Siqueira denominou III modo Real, de acordo com sua classificação dos três modos comuns à música do Nordeste (SIQUEIRA, 1981). A apresentação das Exposições neste artigo não seguiu a

<sup>5</sup> O repente se caracteriza pela apresentação de uma dupla de cantadores que realizam, de improviso, diálogo poético cuja apresentação e composição impõe a dependência mútua entre eles. “Assim, a relação entre os dois cantadores no momento da cantoria caracteriza-se ao mesmo tempo pela parceria e pela disputa” (SAUTCHUK, 2009, p. 1).

sequência exposta na Tabela 1, mas sim uma ordem que pudesse evidenciar os quatro diferentes temas e suas peculiaridades.

A Exposição 1 (figura 1, c. 1-8), primeira subdivisão estrutural, apresenta o tema **a** através de um cânone à oitava. É composto por duas frases paralelas e complementares construídas a partir da integração dos gestos de ‘impulsão’ e de ‘reversão’, respectivamente o movimento escalar ascendente e descendente. No compasso final dessa Exposição (c. 8), o compositor introduz um padrão rítmico-melódico que interrompe o fluxo sequencial das semicolcheias, o qual denominamos Elemento Surpresa 1 — **S1** — e que pode ser entendido como um gesto ‘delimitador’. Porém, observamos posteriormente que esse padrão rítmico-melódico atua como célula geradora de outros materiais gestuais, tais como, o gesto ‘ostinato’ na Exposição 5 e o Elemento Surpresa 2 — **S2** — na Exposição 3 (ambos em destaque na figura 1).

Fig. 1: Exposição 1 da *Primeira Toccata Nordestina* (c. 1-8).

O tema **b** é construído a partir de uma compressão temporal e de uma simplificação dos gestos de ‘impulsão’ e ‘reversão’ do tema **a**, como mostrado na figura 2.<sup>6</sup>

Fig. 2: Exposição 2 da *Primeira Toccata Nordestina*.

No tema **b**, Exposição 2 (figura 3), também em estrutura canônica, observamos a sincronia entre m.d e m.e na realização dos gestos ‘ornamentais’ (c. 11-12), que, por suas características intervalares, remetem ao ambiente sonoro nordestino. Hatten (2004) define gestos prototípicos como as menores estruturas gestuais, como, por exemplo, a sucessão de

<sup>6</sup> Nessa figura rotulamos as notas do tema **a** que não lhe pertencem com a seguinte nomenclatura: p, passagem, b, bordadura e i, interpolação.

duas notas conectadas por ligaduras. Entendemos que esses gestos ‘ornamentais’ podem levar à percepção de uma aceleração, ajudando a compensar a energia cinética que é psicologicamente afetada pela aproximação do final da frase, o que poderia prejudicar o fluxo do movimento.



Fig. 3: Exposição 2 da *Primeira Toccata Nordestina* (c. 9 – 12).

Isso se explica devido ao que Cooper & Meyer (1960) denominaram ‘tempo psicológico’. Mesmo que o pulso da semicolcheia não seja alterado, a repentina mudança na configuração rítmica leva à percepção de mudança de andamento, embora de fato isso não venha a acontecer. Por causa da redução no número de articulações sonoras, há a sensação de uma redução no andamento. Como observa o autor:

Nossos julgamentos de velocidade não são absolutos. Eles dependem [...] da forma como o segmento é preenchido. Assim como se percebe que uma hora move mais lentamente quando esperamos por um encontro ou que uma peça teatral move lentamente ou rapidamente dependendo do número de eventos que preenchem os minutos ou horas, assim também o tempo psicológico de uma passagem musical depende do número de eventos ou mudanças identificáveis que acontecem em um dado segmento de tempo. (COOPER & MEYER, 1960, p. 66.)<sup>7</sup>

A partir do pensamento de Cooper & Meyer, infere-se que a sincronização das articulações sonoras entre m.d e m.e potencializa o efeito *stretto* da passagem em questão, de forma a promover a ideia de ausência de gravidade métrica, conveniente para a sensação da fluência necessária.

A primeira aparição do tema **c** encontra-se na Exposição 6 (figura 4) interrompendo o desenho sequencial em semicolcheias, o qual mantinha a horizontalidade do movimento sonoro, e introduzindo padrões rítmico-melódicos que tendem a uma verticalidade. Esses padrões são derivados do **S1** e delineiam um novo elemento melódico na linha superior na m.d, bem como um ostinato rítmico semelhante ao observado na Exposição 5 (em miniatura na figura 4). Esta inesperada mudança na textura caracteriza um ‘gesto retórico’<sup>8</sup> aludindo ao aspecto dançante de um ritmo nordestino.

<sup>7</sup> Our judgments of speed are not absolute. They depend [...] on how the segment is filled. Just as one feels that an hour moves slowly as we wait for an appointment or that a play moves slowly or quickly, depending upon the number of events which fill the minutes or hours, so too the psychological tempo for musical passage depends upon the number of identifiable events or changes which take place in a given segment of time.

<sup>8</sup> Hatten (2004, p. 136) denomina de retóricos aqueles gestos que interrompem a previsibilidade da narrativa sonora, através de elementos que proporcionam contradição, inversão, interrupção e negação da expectativa do discurso musical.

Tema a - Exposição 5

Tema c

Fig. 4: Exposição 6 da *Primeira Toccata Nordestina* (c. 41-45).

O tema d aparece a partir da Exposição 10 (figura 5), e apresenta duas frases construídas em progressão intervalar ascendente iniciada a partir da *finalis* do modo sol, nota pela qual se realiza uma contraposição rítmica em nota pedal, remetendo ao bordão, recurso muito utilizado no baião-de-viola<sup>9</sup>. A 1ª frase (c. 73-76), construída no registro grave do teclado, apresenta textura rarefeita favorecendo a dinâmica *p* em *crescendo* solicitada. Na 2ª frase (c. 77-80) ocorre um adensamento da textura devido ao preenchimento harmônico na linha melódica e a mudança de registro para a região mediana do teclado com um aumento do âmbito (de 21 para 33 semitons)<sup>10</sup>. Ressalta-se um dueto típico da música nordestina onde predominam intervalos de 6<sup>as</sup> diatônicas entre as vozes superiores de ambas as partes (c. 78-80).

Contraposição rítmica em nota pedal, remetendo ao bordão

Duetto típico nordestino

Fig. 5: Exposições 10 da *Primeira Toccata Nordestina* (c. 73-80).

A Exposição 15 (figura 6) apresenta o tema **a** na centricidade Mi. Cabe evidenciar o delineamento do contratema desenvolvido a partir do ‘gesto de reverberação’, que ajuda a

<sup>9</sup> Tipo de acompanhamento instrumental na música da região nordeste.

<sup>10</sup> Ao avaliarmos a densidade quantitativamente de acordo a teoria textural de Berry (1987, p. 209-213), observamos que a densidade-compressão máxima da primeira frase é 0,095 (que equivale à densidade-número de duas notas divididas pelo âmbito de 21 semitons, na terceira semicolcheia do c. 75) enquanto a densidade da segunda frase é 0,18 (obtida ao dividirmos as seis notas do evento pelo âmbito de 33 semitons, na terceira semicolcheia do c. 79).

manter a vitalidade rítmica do evento, a qual poderia ser minimizada devido à redução dinâmica. Isto se justifica em razão de um *crescendo* ser usualmente percebido como um *accelerando* e um *diminuendo* como um *rallentando*, pois essas associações são resultado da natureza psicológica da música, capaz de causar diferentes estímulos e informações (FIORILLO, 1997).

Fig. 6: Exposição 15 da *Primeira Toccata Nordestina* (c. 113-119).

Segue a 1ª frase do tema **a**, na Exposição 16 (figura 7), que reitera a textura em oitavas da Exposição precedente. A abrupta mudança dinâmica reforçada pela fragmentação da 1ª semifrase de **a** (c. 121-122) em oitavas distintas na região grave leva o intérprete a imprimir no tema **a** uma atmosfera contrastante tanto em caráter quanto em sonoridade com o evento anterior (vide figura 6), reforçando a ideia de diferentes enfoques no discurso do personagem principal (tema **a**). A associação tímbrica com instrumentos de metal, mais precisamente tuba e/ou trombone, seria uma forma de buscar subsídios para o desenvolvimento dessa estratégia interpretativa.

Fig. 7: Exposição 16 da *Primeira Toccata Nordestina* (c. 121-128).

Nas Exposições 12 e 13 o compositor recorre ao compartilhamento dos temas **a** e **d** com o emprego das 1ªs e 2ªs frases dos mencionados temas na exposição 12 e 13 respectivamente. Nessas Exposições alguns aspectos reforçam a ideia de interação entre os eventos, em um processo dinâmico, no qual a obra vai se desenvolvendo, tais como:

a) Alteração do curso do movimento melódico no final da 1ª frase do tema **a** (c. 92), na Exposição 12, de movimento direto para movimento contrário, prenunciando a textura de sua 2ª frase na Exposição 13, conforme figura 8 a seguir;

Fig. 8: Exposição 12 e 13 da *Primeira Toccata Nordestina* (c. 89-92; c. 97-100).

b) Introdução de um ‘gesto prototípico especular’ no compasso inicial da segunda frase do tema **a** (figura 9, c. 97), ressaltando a simetria do desenho melódico entre m.d e m.e, na Exposição 13. Tal aspecto reforça a percepção dos gestos de impulsão e reversão na execução, e a necessidade da aplicação de diferentes impulsos energéticos criando nuances diferenciadas no processo de condução sonora.

Fig. 9: Exposição 13 da *Primeira Toccata Nordestina* (c. 97-100).

c) Significativa tensão dinâmica na 2ª frase do tema **d**, Exposição 13 (figura 10, c. 101 – 104), em razão tanto do gradativo aumento intervalar na sequência de acordes da m. d., quanto da introdução de 8ªs quebradas descendentes na m. e. Essas oitavas interrompem a inércia intrínseca à figuração em nota pedal, imprimindo um ganho de energia cinética que favorece o fluxo do movimento direcional para o registro grave, e prepara a entrada do tema **c** na Exposição 14 (figura 10, c. 105 – 107), num caráter rítmico acentuado.

Fig. 10: Exposição 13 e 14 da *Primeira Toccata Nordestina* (c. 101-107).

Porém, esse compartilhamento de temas também pode ser observado através da sobreposição temática, em que o tema **c** variado — **c'** — é sobreposto ao tema **a**, como observado na segunda frase da Exposição 9 (figura 11, c. 69-72). Ressalta-se que, em razão da variação temática, a atmosfera enérgica promovida pelo padrão rítmico original do tema **c** na Exposição 6 (em miniatura na figura 11) dá lugar a um ambiente lírico, que enfatiza a linearidade do desenho melódico de ambos os temas **a** e **c'** contrapostos.

The image displays three musical staves from a piano score. The top staff, labeled 'Exposição 9', shows a rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. The middle staff, labeled 'Variação tema c', features a more complex texture with a piano (p) dynamic and a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic. The bottom staff, labeled 'Tema c - Exposição 6', presents a melodic line with a piano (p) dynamic. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Fig. 11: Exposições 9 e 6 da *Primeira Toccata Nordestina* (c. 65-73; c. 41-44).

### 3. Considerações Finais

A hierarquização dos quatro temas levando em consideração o número de suas reincidências confirma a proposta de se imprimir a esta tocata um viés narrativo que remete ao repente nordestino.

A construção de uma estratégia interpretativa para a *Primeira Toccata Nordestina* de Júlio Braga, a partir de um diálogo entre diferentes personagens, favorece a criação de atmosferas contrastantes tanto em caráter quanto em sonoridades cooperando para a manutenção do dinamismo na execução da referida obra. A associação instrumental se revela eficaz como estratégia à ilusão de timbres sonoros no piano, e, no que se refere à *Primeira Toccata Nordestina*, pode atuar como coadjuvante no processo de sua condução.

Uma das características dessa obra encontra-se na aplicabilidade de procedimentos que atuam como gesto unificador acentuando dessa maneira o aspecto *moto perpetuo*, entre os quais consideramos: 1) a antecipação de mudança de textura; 2) compartilhamento de gestos musicais; 3) A reiteração dos quatro temas nas diferentes exposições.

### Referências

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi – Revista de Performance Musical*. v.1, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2000, p.16 – 24.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

FIORILLO, Marcela. Musical notation: the importance of the relative value of its signs for the interpretation. In: *Semiotics around the world: synthesis in diversity*. Organizadores: Irmengard Rauch & Gerald F. Carr. New York: Mouton de Gruyter, 1997.

HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Programa de Pós-graduação, Universidade de Brasília. Brasília. Disponível em [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/5091/1/Tese%20DAN-BCE.pdf?origin=publication\\_detail](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/5091/1/Tese%20DAN-BCE.pdf?origin=publication_detail)

SIQUEIRA, José. *Sistema Modal na Música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Cultura, 1981.

STRAUS, Joseph Nathan. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Trad.: Ricardo Mazzini Bordini. São Paulo: Editora UNESP, 2012.