

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

RODRIGO TIAGO RIBEIRO

**UM ESTUDO SOBRE OPÇÕES INTERPRETATIVAS PARA ELEMENTOS
FOLCLÓRICOS NA *PERFORMANCE* PIANÍSTICA ATUAL**

Goiânia
2011

RODRIGO TIAGO RIBEIRO

**UM ESTUDO SOBRE OPÇÕES INTERPRETATIVAS PARA ELEMENTOS
FOLCLÓRICOS NA *PERFORMANCE* PIANÍSTICA ATUAL**

Produto Final (produção artística e artigo)
apresentado ao Curso de Mestrado em
Música da Escola de Música e Artes Cênicas
da Universidade Federal de Goiás para a
obtenção do título de mestre em música.

Área de concentração: Música na
Contemporaneidade

Linha de pesquisa: Performance musical e
suas Interfaces.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique
Coutinho Costa.

Goiânia
2011

Dedico esse trabalho à minha família, que não poupou esforços em nenhum momento para me dar o apoio necessário e à minha amada esposa Cristiane, que me deu o estímo, amor e o suporte nos momentos mais difíceis.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ, que possibilitou e contribuiu para que esse trabalho pudesse ser realizado.

A todos os professores e funcionários do programa de pós-graduação da EMAC/UFG que convivi e aprendi muito durante esses dois anos.

A toda turma do mestrado de 2009, pessoas ímpares que levarei com carinho por toda a minha vida. Em especial aos colegas Juliano, Emanuel, Luana, Bianca e Bruno.

A todos os meus professores e amigos de Uberlândia que sempre me incentivaram e me apoiaram para nunca desistir desse sonho. Menção especial aos amigos: Rogério Vasconcelos & Larissa Camargo (pelo incentivo persistente!) e aos professores Budi Garcia e Maria Célia Vieira.

ESPECIAIS

Ao Carlos Costa, por toda ajuda, paciência, oportunidade, conhecimento, amizade, carinho e sensibilidade no convívio e nos atendimentos.

Às professoras Sônia Ray e Magda Clímaco pelas valiosíssimas dicas no momento da qualificação.

Aos professores Ângelo Dias e Maurício Veloso Queiroz Pinto por terem aceitado o convite para participar da banca de defesa deste trabalho.

A querida Viviane Bodaczny Taliberti, que sempre acreditou no meu potencial, me incentivando e ajudando com o carinho, amizade, conhecimento e com as concepções musicais sempre maduras, pertinentes e sinceras.

Aos queridos amigos de Goiânia: Graciano Arantes & família e Everson Bastos que sempre estiveram prontos a me ajudar nos momentos mais difíceis.

A amiga Shirley Cristina, que sempre colaborou comigo sendo atenciosa e auxiliadora nos momentos de dúvidas.

A todos da minha família, que sempre me apoiaram em seguir o caminho que quisesse em busca da felicidade.

A minha amada esposa Cristiane, alicerce da minha vida.

Ao Deus maior, por me conceder essa oportunidade.

"Pesquisar é ver o que outros viram, e
pensar o que nenhum outro pensou."

Albert Szent-Gyorgyi

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Rodrigo Tiago Ribeiro		
E-mail:	rocaribeiro@yahoo.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	☒ Sim	☐ Não	
Vínculo empregatício do autor	Funcionário Público		
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	Brasil	UF: M.G	CNPJ:
Título:	Um Estudo sobre Opções Interpretativas para Elementos Folclóricos na Performance Pianística Atual		
Palavras-chave:	Osvaldo Lacerda, Brasileira n.º 3, danças folclóricas brasileiras, técnica pianística.		
Título em outra língua:	A Study about the Interpretative Options for Folkloric Elements in the Pianistic Performance Nowadays		
Palavras-chave em outra língua:	Osvaldo Lacerda, Brasileira n.º 3, folkloric Brazilian dances, piano technique.		
Área de concentração:	Música na Contemporaneidade		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	28/03/2011		
Programa de Pós-Graduação:	Mestrado em Música		
Orientador (a):	Dr. Carlos Henrique Coutinho Costa		
E-mail:	costacarlos@yahoo.com.br		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Ficha catalográfica elaborada
automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ribeiro, Rodrigo Tiago

Um estudo sobre opções interpretativas para elementos folclóricos na
performance pianística atual [manuscrito] / Rodrigo Tiago Ribeiro. -
2011.

37 f.: il.

Orientador: Prof. Carlos Henrique Coutinho Costa.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de
Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2011.

Bibliografia. Anexos.

Inclui lista de figuras, lista de tabelas.

1. Osvaldo Lacerda. 2. Brasileira n. 3. 3. Danças folclóricas brasileiras.
4. Técnica pianística. I. Costa, Carlos Henrique Coutinho, orient. II.
Título.

RESUMO

O presente trabalho diz respeito às adaptações sonoro pianísticas dos elementos folclóricos empregados na Brasileira nº 3 para piano do compositor Osvaldo Lacerda (1927). Por meio de fundamentação teórica sobre técnica pianística, pelo prisma dos autores Keith Swanvick (1994), Claudio Richerme (1997) e Jose Alberto Kaplan (1979), e sobre “gestos musicais”, discutidos por Robert. S. Hatten (2004) e Bernadete Zagonel (1992) propomos uma adequação de execução pianística para os elementos folclóricos contidos nas respectivas instrumentações originais das danças Cururú, e Quadrilha, movimentos da Brasileira nº 3. A discussão sobre possibilidades performáticas apresentadas neste estudo tem como objetivo contribuir com uma nova abordagem e perspectiva analítica das obras nacionalistas para piano, além de oferecer para o universo dos estudantes de piano e intérpretes, material científico para pesquisa. Entre as conclusões obtidas após as análises comparativas das obras, tanto na versão “autêntica” folclórica como na escrita pelo compositor, está a relevância do entendimento dos aspectos técnicos aliados à fisiologia humana e a importância dos gestos musicais no momento da execução musical.

Palavras-chave: Osvaldo Lacerda, Brasileira nº 3, danças folclóricas brasileiras, técnica pianística.

ABSTRACT

The current work addresses the pianistic adaptations of the folkloric elements used in “Brasiliiana nº3” for the piano by composer Osvaldo Lacerda. Through the theoretical reference used, firstly approaching the pianistic technique by the prism of authors Keith Swanvick, Claudio Richerme and Jose Alberto Kaplan, and secondly the study on “musical gestures” by Robert. S. Hatten and Bernadete Zagonel, we propose sonorous adequacy suitable for the piano, of the folkloric elements contained in the respective primary instrumentations of the dances *Cururú* and *Quadrilha*. The discussion about performance possibilities presented in this study aims to contribute with a new approach and analytical perspective of the nationalistic works for piano. In addition, it offers contributions for the universe of piano’s students and interpreters as well. Among the conclusions after the comparative analysis of the works, both in an “authentic” folkloric version and on the written author’s version, there is the relevance of the understanding of the technical aspects allied to the human physiology, and the importance of musical gestures in the moment of the performance as well.

Keywords: Osvaldo Lacerda, Brasiliiana nº 3, folkloric Brazilian dances, piano technique.

LISTA DE TABELA

Tabela 1: Tabela comparativa relacionando forma, tonalidade e funções	28
---	----

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Fragmento do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 1-2	25
Fig. 1a: Fragmento do Cururú em versão “autêntica” folclórica, c. 37-40	25
Fig. 2: Fragmento do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 7-10	26
Fig. 2a: Fragmento do Cururú em versão “autêntica” folclórica, c. 55-59	26
Fig. 3: Fragmento do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 12-15	26
Fig. 3a: Fragmento do Cururú em versão “autêntica” folclórica, c. 8-11	26
Fig. 4: Fragmento do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 16-20	26
Fig. 5: Fragmento do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 24-27	27
Fig. 6: Fragmento da Var. IV do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 15-16	27
Fig. 7: Fragmento do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 28-29	27
Fig. 8: Fragmento da Quadrilha de Osvaldo Lacerda, c. 4-5 e 13	28
Fig. 9: Fragmento da Quadrilha em versão “original” folclórica, c. 44-47	29
Fig. 9a: Fragmento da Quadrilha de Osvaldo Lacerda, c. 9	29
Fig. 10: Fragmento da Quadrilha em versão “original” folclórica, c. 21-25	29
Fig. 10a: Fragmento da Quadrilha de Osvaldo Lacerda, c. 7-8	29
Fig. 11: Fragmento da melodia da Quadrilha de Osvaldo Lacerda, c. 9-11	29
Fig. 12: Fragmento da Quadrilha de Osvaldo Lacerda, c. 43-46	30
Fig. 13: Fragmento da Quadrilha de Osvaldo Lacerda, c. 34-37	30

SUMÁRIO

RESUMO	06
ABSTRACT	07
LISTA DE TABELA	08
LISTA DE FIGURAS	09
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA	
Programa do Recital de Defesa	12
Circuito Cultural Parcerias	13
9º SEMPEM / VI COMPEEX	14
10º SEMPEM	15
PARTE B: ARTIGO	
UM ESTUDO SOBRE OPÇÕES INTERPRETATIVAS PARA ELEMENTOS FOLCLÓRICOS NA <i>PERFORMANCE</i> PIANÍSTICA ATUAL	
INTRODUÇÃO	17
1. Fundamentação Teórica – Técnica Pianística	20
1.1 Entendendo os Gestos Musicais	22
2. Análise Comparativa das Danças e Adequações Sonoras	24
2.1 Introdução	24
2.2 Cururú – Análise comparativa entre a versão “autêntica” folclórica e a versão de Osvaldo Lacerda	25
2.3 Quadrilha – Análise comparativa entre a versão “autêntica” folclórica e a versão de Osvaldo Lacerda	27
2.4 Adequações Sonoras	30
CONCLUSÃO	32
REFERÊNCIAS	34
ANEXO: Partitura da Brasileira nº 3 (Cururú e Quadrilha)	36
ANEXO 1: Transcrições das Danças (Cururú e Quadrilha)	37

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG
Programa de Pós-Graduação Stricto-Sensu
Mestrado em Música

Programa do Recital de Defesa

J. S. Bach (1685-1750) – Prelúdio e Fuga nº 24 (Cravo bem Temperado, vol. II)

W. A. Mozart (1756-1791) – Sonata em Fa Maior KV – 280 (189e)
Allegro assai
Adágio
Presto

Osvaldo Lacerda (1927) – Brasileira nº 3
Cururú
Rancheira
Acalanto
Quadrilha

Intervalo

F. Liszt (1811-1886) – Estudo Transcendental nº 11 (Harmonie Du Soir)

F. Chopin (1810-1849) – Estudo op. 25 nº 12

Claudio Santoro (1919-1989) – Dansas Brasileiras nº 2

Goiânia, 28 de março de 2011
Horário: 11:00h.
Local: Teatro Belkiss Carneiro de Mendonça

Rodrigo Tiago Ribeiro – piano

CIRCUITO CULTURAL PARCERIAS

Orquestra de Câmara de Ouro Branco e Projeto “Concertos para Uberlândia”

Série de Concertos pela Estrada Real – Minas Gerais

Orquestra de Câmara de Ouro Branco

Charles Roussin - regente

Rodrigo Tiago Ribeiro - piano

Realização:

Casa da Música de Ouro Branco e Projeto Concertos para Uberlândia

Programação:

Uberlândia/MG – dia 07 de março de 2009 – Teatro Rondon Pacheco

Araguari/MG – dia 08 de março de 2009 – Auditório da UNITRI

Ouro Branco/MG – dia 14 de março de 2009 – Capela de Santana

São João Del Rei/MG – dia 15 de março de 2009 – Teatro Municipal de São João Del Rei

PROGRAMA

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Concerto para Piano e Orquestra em Ré menor, BWV – 1052

Allegro, Adagio, Allegro

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG
Programa de Pós-Graduação Stricto-Sensu
Mestrado em Música

Rodrigo Tiago Ribeiro – Participou com apresentação de trabalho artístico solando o Concerto para Piano e Orquestra em Fá menor, BWV – 1056 de J. S. Bach (1685 – 1750) com a Orquestra Acadêmica Jeans Douliez sob a regência respectivamente dos maestros David Castelo e Carlos Costa nos seguintes congressos:

- 9º SEMPEM – Seminário Nacional de Pesquisa em Música (14 de outubro de 2009, Goiânia/GO – Teatro da EMAC/UFG);
- VI COMPEEX – Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão (29 de outubro de 2009, Goiânia/GO – Centro de Cultura e Eventos Prof. Ricardo Freua Bufaiçal).

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG
Programa de Pós-Graduação Stricto-Sensu
Mestrado em Música

Rodrigo Tiago Ribeiro – Participou com apresentação de trabalho (comunicação) no X SEMPEM – Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG (20 a 22 de outubro de 2010 – Goiânia/GO).

RIBEIRO, Rodrigo Tiago. Um estudo sobre uma adaptação sonoro pianística dos elementos folclóricos empregados na dança quadrilha para piano de Osvaldo Lacerda. X SEMPEM – Seminário nacional de pesquisa em música da UFG. **Anais do X SEMPEM**. PPG Música UFG, Goiânia/GO, 2010. p. 128 – 132.

PARTE B: ARTIGO

**UM ESTUDO SOBRE OPÇÕES INTERPRETATIVAS PARA ELEMENTOS
FOLCLÓRICOS NA *PERFORMANCE* PIANÍSTICA ATUAL**

INTRODUÇÃO

Executar obras ao piano de compositores brasileiros nacionalistas que utilizam elementos folclóricos advindos de outros gêneros musicais, apresenta desafios ao intérprete que deseja fazer uma *performance* informada. Tais obras baseiam-se em várias instrumentações diferentes e cabe ao pianista interpretá-las, adequando-as da melhor maneira possível. Portanto, este artigo discute as possibilidades de adequação sonoro-pianística dos elementos folclóricos empregados em duas danças da Brasileira nº 3 para piano do compositor Osvaldo Lacerda.

Com relação à música brasileira pode-se salientar que a partir do final do século XIX começaram a surgir as primeiras composições que utilizavam fragmentos e (ou) elementos tomados da cultura brasileira. A utilização desses fragmentos e/ou elementos que caracterizam, particularmente neste estudo, o folclore nacional, aponta para uma das facetas do nacionalismo¹. O pensamento nacionalista, em seu sentido mais amplo, pode ser expresso de diversas maneiras na música: desde sinais verbais escritos na partitura, como um título evocativo ou indicações de dinâmica em língua vernácula, até referências estilísticas ou citações que caracterizem aspectos da melodia, harmonia, e ritmos populares ou folclóricos (LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005).

A incorporação de elementos locais, como instrumentação e citações reais da música popular e folclórica se deu de maneira lenta, pois os compositores ainda no fim do século XIX tendiam a serem mais conservadores e o rompimento com a influência européia significava perder uma boa parte de ouvintes pertencentes à elite brasileira que ainda era muito influenciada pela cultura francesa. Citamos, conforme NEVES, os contemporâneos de Itiberê que estavam por demais presos às normas composicionais europeias, oscilando entre elas e o espírito nacional (2008, p. 30). Vasco Mariz corrobora com esse pensamento afirmando que no Brasil a valorização das riquezas folclóricas nacionais encontrou resistência da parte de uma sociedade ainda demasiadamente dependente dos gostos tradicionais europeus (MARIZ, 1994, p. 115).

Já em meados do século XX, a expressão nacionalista na área musical, tem seus representantes. Neste estudo, destacamos o compositor Osvaldo Lacerda com uma prolífica produção nacionalista. Quanto à utilização de elementos folclóricos em sua música para piano, Lacerda é o compositor que mais se destaca dentro da escola composicional

¹ Movimento musical que tem sido desenvolvido por compositores eruditos até os dias de hoje.

nacionalista de Camargo Guarnieri, com o qual estudou por cerca de dez anos. Dentre essas obras citamos as “15 variações sobre Mulher Rendeira” (1953), uma das primeiras obras do compositor em estilo nacionalista, as *Brasilianas*, os *Ponteios*, e os *Cromos*. Entre escrever uma obra experimental contemporânea sem traços nacionais ou uma obra em linguagem nacional, o compositor opta pela segunda hipótese; como ele próprio diz: “o compositor deve compor música do seu país em linguagem nacionalista” (MARIZ, 1994, p. 316-317).

Na palestra proferida pelo compositor Osvaldo Lacerda, realizada no dia 14 de abril de 2000, na sala “Camargo Guarnieri” do Bloco 3M da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, na qual estive presente, ele cita que estrutura suas *Brasilianas* para piano utilizando quase que inteiramente elementos do nosso folclore nacional. A *Brasiliana* nº 3 apresenta características folclóricas em seus elementos rítmicos, melódicos e harmônicos, além dos próprios títulos característicos: *Cururú*, *Rancheira*, *Acalanto* e *Quadrilha*. Portanto, a discussão e compreensão desses elementos para, conseqüentemente, abordá-los na *performance* musical é de grande valia para o intérprete para um melhor entendimento das obras para piano com enfoque nacionalista.

Nos dias de hoje existe uma demanda considerável de repertório nacionalista sendo incorporado e executado nos programas de recitais solos e concertos por todo país. Por conta disso, é importante por parte do intérprete um maior entendimento, conhecimento desse repertório, resgatar e/ou divulgar essa produção musical, inédita ou não, pois ainda existe um vasto conteúdo a ser estudado e pesquisado.

Isso pode ser averiguado, verificando as poucas dissertações e teses que estão disponíveis sobre esse tema em órgãos como a Associação Brasileira de Educação Musical e a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música como também em artigos de periódicos especializados como as *Revistas Opus*, *Música Hodie*, *Claves* e *PERMUSI*. O tema nacionalismo dentro da *performance* pianística ainda é pouco abordado e discutido do ponto de vista das sonoridades de instrumentos originais relacionados às danças folclóricas.

No decorrer de minhas experiências como performer ao piano, sempre imaginei uma possibilidade de análise musical com relação à partitura que não somente ficasse presa às análises mais convencionais utilizadas, como: harmônica, fraseológica rítmica e/ou melódica.

Visto que a instrumentação da música folclórica nacional é baseada nos mais diversos instrumentos e na voz humana, faz-se necessário investigar as possibilidades de adaptação de sonoridades pianísticas que podem se aproximar das articulações e acentuações singulares características das instrumentações folclóricas.

Portanto, constitui-se como problema principal deste estudo a seguinte questão: em que medida é possível o intérprete adequar dentro das possibilidades técnicas e sonoras do piano os elementos musicais que são característicos do folclore brasileiro e que foram utilizados por Osvaldo Lacerda em sua *Brasiliana* nº 3 para piano?

Sendo este trabalho um estudo de caso qualitativo, primeiramente, foram detectados os motivos rítmicos e/ou melódicos de origem folclórica, empregados na partitura. Após essa etapa, foi pesquisada a própria origem folclórica desses motivos para comparar as danças em suas “versões autênticas folclóricas”² e a *Brasiliana* nº 3 de Lacerda. Finalmente, após analisar o material folclórico, o pesquisador discute as possíveis adequações sonoras ao piano por intermédio da descrição da técnica pianística e dos gestos musicais. Para as questões técnicas do instrumento, utilizamos como base teórica os autores Claudio Richerme, José Alberto Kaplan e Keith Swanwick, e para as questões de gestos musicais tomamos como base os pesquisadores Bernadete Zagonel e Robert S. Hatten e também os trabalhos acadêmicos escritos pelos pesquisadores brasileiros Fausto Borém, Cristina Capparelli Gerling e Lúcia Barrenechea.

Dessa forma, o presente trabalho está organizado em dois capítulos. O primeiro deles aborda a fundamentação teórica, englobando aspectos com relação às questões da técnica pianística e abrangendo também o entendimento da questão dos gestos musicais que foram estudados e analisados tornando-se ferramenta analítica para o capítulo seguinte.

No segundo capítulo foram selecionadas e analisadas as danças Cururú e Quadrilha, por apresentarem material substancial folclórico após análise prévia comparativa entre as duas versões. Nessa análise relacionamos as características originais em versão “autêntica” folclórica com a versão do compositor Osvaldo Lacerda. O último item desse capítulo apresenta discussão sobre as semelhanças das versões à luz da técnica pianística e gestos musicais, oferecendo reflexão sobre as possíveis adaptações e adequações sonoras. Essas reflexões apresentam ferramentas que podem contribuir para a interpretação da obra por parte do *performer*. Finalmente, reservo a última parte deste trabalho para minhas reflexões finais e conclusões.

² Entenda-se por versão “autêntica” folclórica os exemplos musicais adotados para análise comparativa e que foram retirados dos discos: *Música Popular do Sul* vol. 3 (Quadrilha) e *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste* vol. 1 (Cururú), organizado pelo pesquisador Marcus Pereira.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA – TÉCNICA PIANÍSTICA

Este trabalho tem como bases de fundamentação alguns autores que vêm nas últimas duas décadas abordando questões referentes a como se obter um melhor resultado técnico e sonoro por parte dos intérpretes com relação ao instrumento piano. Tal preocupação resultou em um aprofundamento da reflexão acerca do assunto por parte dos pesquisadores que discutem as questões ligadas às práticas interpretativas nos dias de hoje.

Na parte de teoria e análise para as questões dos gestos musicais que estão sendo empregados nesta pesquisa, utilizarei trabalhos e artigos de musicistas brasileiros que, de alguma maneira, contribuem para um melhor enfoque desse assunto dentro do cenário da música nacional.

Em minha opinião, o processo de ensino-aprendizagem em relação à prática do estudo ao piano, executados atualmente por estudantes de piano e *performers*, ainda é demasiadamente livre no que diz respeito às escolhas metodológicas com relação aos métodos a serem utilizados, por parte dos intérpretes. O executante tem o papel eminentemente ativo e criador – a interpretação é “decodificação dos signos musicais”, logo operação que se define como “tradução subjetiva” (KOELLREUTTER, 1985, p.78).

E é por se utilizar dessa liberdade, muitas vezes erroneamente, com a questão do caminho a percorrer relacionado ao processo do estudo ao piano, que o intérprete pode vir a não conseguir atingir e transmitir com um nível técnico-pianístico satisfatório, o resultado sonoro desejado.

Esse trabalho demanda uma grande dificuldade para o intérprete que necessita de vários fatores para conseguir extrair da obra musical, toda a subjetividade textual da partitura.

Alunos de instrumento geralmente se confrontam com sucessivas dificuldades técnicas, com pouca satisfação musical, sem a sensação de missão cumprida, e com poucos elementos para criticarem suas próprias *performances*. A execução se torna sem sentido e monótona, e o conhecimento musical não é adquirido nem projetado sobre o ouvinte (SWANWICK, 1994, p. 09).

Claudio Richerme em seu livro *A Técnica Pianística* retrata bem as dificuldades encontradas pelo intérprete para se conseguir uma execução satisfatória nas questões musicais, técnicas e sonoras. “Dominar os conhecimentos musicais, desenvolvê-los na própria experiência, vivenciá-los a ponto de poder expressá-los com a fluidez necessária à boa interpretação de uma obra musical é tarefa muito complexa” (RICHERME, 1997, p.11).

Para tal é necessário, em um primeiro momento, obter-se um adequado desenvolvimento da técnica do instrumento para que o intérprete consiga chegar, posteriormente, aos objetivos sonoros, da melhor maneira possível e com várias opções de realização das percepções sonoras que se propõe a fazer e, portanto, por meio da técnica resolvida, esse resultado será obtido com mais tranquilidade e naturalidade.

Existem algumas definições descritas por vários autores sobre a técnica pianística. Segundo Richerme (1997) há muitas pessoas que estudam piano e são poucas que conseguem atingir um nível satisfatório de execução. Nessa perspectiva, nos deparamos com duas definições de técnica pianística: para Richerme (1997) é “o conjunto de movimentos de um pianista na execução, e as características desses movimentos” (p. 11). Para Kaplan (1979) técnica de execução pianística é “a perfeita coordenação dos movimentos musculares necessários para a execução de qualquer processo que demande habilidade física” (p. 19).

Entretanto, Richerme (1997) acredita e afirma que existem duas abordagens da técnica pianística: a empírica e a analítica. A abordagem empírica seria aquela na qual o autor acredita que não há necessidade e/ou preocupação com aspectos ou problemas técnicos e/ou mecânicos, pensando-se que a técnica deva ser incorporada naturalmente, sem nenhum tipo de orientação mais específica. Já na abordagem analítica é necessário um estudo mais aprofundado das questões musicais a serem compreendidas, como, por exemplo, as características estilísticas, de fraseado, de ornamentação, harmonia, entre outras. Contudo, Richerme faz uma ressalva para que essas abordagens não interfiram totalmente na naturalidade da interpretação e conseqüentemente na livre expressão musical do *performer*.

Richerme (1997) afirma também que é importante considerar a técnica pianística como uma ciência que está em função da arte de interpretar e cita ainda que seu resultado final é individual, apesar de destacar que seus princípios iniciais são aplicáveis a todos, já que na parte fisiológica as constituições musculares e nervosas são comuns a todos os seres humanos.

Portanto, após averiguarmos todos os dados vistos até aqui, é importante citar que “a técnica deve existir especialmente em função dos resultados musicais” (*op. cit.*, p. 206). A técnica é considerada a base de qualquer interpretação musical já que é ela que é responsável para que o intérprete tenha o mínimo possível de controle muscular. Entretanto, “isto não significa que (...) se devam aplicar exaustivos treinos técnicos à maneira de tantos métodos mais antigos, a ponto de esquecer o desenvolvimento motivado de aptidões puramente musicais” (*op. cit.*, p. 207).

1.1 Entendendo os Gestos Musicais

“Movimento do corpo, em especial da cabeça e dos braços, ou para exprimir ideias ou sentimentos, ou para realçar a expressão” (HOUAISS, 2001, p. 967). É dessa maneira que Antônio Houaiss se refere ao conceito da palavra *gesto* que anteriormente sempre foi usada para descrever apenas uma ação voluntária. Por essa definição, podemos observar que ao longo do tempo incorporou-se na definição do termo também uma referência à expressão sentimental (interior) do indivíduo.

Para compreendermos melhor essa definição de gesto, precisamos lembrar que no século passado a música passou a ser investigada dentro da academia e por pesquisadores em música com a mesma dedicação e afincado que as ciências exatas e biológicas tratam desse assunto há séculos. Nesse momento houve por parte do *performer* uma necessidade de se compreender os próprios processos de criatividade, percepção e interpretação.

Na *performance* musical os gestos estão diretamente ligados a vários componentes que estão relacionados com a execução e a criação. Quando a obra é concebida pelo compositor, mesmo que subjetivamente ainda, o gesto musical já foi criado e pode ser percebido fisicamente na atuação de um *performer* ao palco, no momento da execução musical.

E incorporados a isso, os gestos musicais “têm como base a comunicação de ‘afetos’ humanos – eles não são apenas meras ações físicas envolvidas na produção dos sons de uma partitura” (Hatten, 2004, p. 93). Podemos comprovar isso ao constatar que até hoje não existe na engenharia robótica nenhum tipo de maquinário capaz de executar os gestos musicais contidos numa partitura.

Hatten (2004) destaca ainda a possibilidade dos *gestos espontâneos*, que para ele mostram o lado individual da criação do compositor e os *gestos dialógicos* que desenham um diálogo entre o indivíduo e um grupo musical específico.

Para se entender melhor e tentar conceituar os gestos musicais, Zagonel (1990) os divide em três modelos: o gesto físico, que advém de uma ação corporal que, em contato com o objeto, provoca uma reação sonora; o gesto mental que é aquele produzido apenas no pensamento; e o grafismo que é a imagem do gesto, desenhado no papel.

Dentro da análise da prática instrumental, o gesto físico está sempre associado com a execução de um som e, portanto, segundo Zagonel (1990) existem três tipos de gestos físicos: o *gesto instrumental*, o *gesto vocal* e o *gesto do regente*. O gesto instrumental é aquele que se caracteriza por uma movimentação corpórea que permite ao intérprete extrair os sons de um determinado instrumento. Como já foi detalhado quando discutimos a técnica pianística, esse

gesto está diretamente ligado à interpretação do *performer*, e intrinsecamente associado com a interação entre o executante (corpo humano) e o instrumento musical no que diz respeito aos mecanismos de interação entre os dois.

Nessa visão é importante salientar que o gesto físico não é somente um gesto mecânico, uma vez que todo gesto musical traz consigo uma expressividade que pode ser realizada pelos movimentos corporais do intérprete. Podemos avaliar essa afirmação pelo fato de que todo intérprete se preocupa com os gestos no momento da execução ao instrumento para se chegar a um som singular e pessoal e, portanto, cada instrumentista possui o seu conjunto de gestos físicos individuais para também se chegar a uma interpretação pessoal. Acoplados a esses gestos, o intérprete pode utilizar complementos advindos de outras partes do próprio corpo para atingir mais especificidades no momento daquela execução específica.

Não caracterizaremos o gesto vocal, pois, consideraremos a voz humana como um instrumento dentro do nosso próprio corpo.

Existe também, a figura do gesto físico sem haver contato direto com instrumento algum. Totalmente associados à visão humana, esses gestos físicos incorporam-se na conduta do maestro junto aos seus instrumentistas, haja vista que desde a incorporação do mesmo dentro de uma orquestra, no século XVIII, todos os códigos gestuais incorporados e passados aos seus músicos servem para que se desenvolva uma unidade musical a partir de valores interpretativos pessoais.

Já o gesto mental é produzido pela mente humana (imaginação) e está associado à *performance* e à análise musical, correspondendo a uma imagem mental de algum gesto físico ou abstrato da música. É pelos gestos mentais que tentamos imaginar a obra musical sendo executada pelo gesto físico do instrumentista, naquele momento da interpretação, aliando o visual (gestos) ao som da obra musical que estamos ouvindo. Sobre isso, Zagonel (1990) afirma que:

O intérprete, a partir da leitura da partitura, imagina o movimento sonoro desejado e associa o gesto físico necessário à emissão desse som. Conforme a precisão do gesto imaginado enquanto movimento sonoro e o domínio gestual que o instrumentista possui de seu instrumento, se produzirá o som (p. 17).

E finalmente, o grafismo, que nada mais é que a exemplificação da imagem escrita do gesto musical, ou seja, é a ligação direta entre o compositor e o intérprete. Tomamos como

exemplo a partitura, que serve de fonte para análises por parte do *performer* para se chegar a um entendimento das ideias e intenções sonoras que foram criadas pelo compositor.

Portanto, é através dessa exemplificação sobre os gestos musicais que utilizarei os conceitos dos gestos citados acima para a possibilidade de uma adequação sonora dos elementos folclóricos empregados na Brasileira nº 3 para piano do compositor Osvaldo Lacerda.

2 ANÁLISE COMPARATIVA DAS DANÇAS E ADEQUAÇÕES SONORAS

2.1 Introdução

Osvaldo Lacerda é autor de várias peças (recentes) para piano solo, que demonstram conhecimento do instrumento, técnica composicional criativa e influência do nosso folclore nas questões rítmicas, melódicas, harmônicas, de fraseado e de andamento. Esses adjetivos se enquadram muito bem nas doze Brasileiras escritas para piano, criadas com o objetivo de serem obras com enfoque nacionalista e de grande valia para a divulgação de elementos rítmicos e melódicos de nossa cultura.

A Brasileira nº 3 para piano solo foi composta no ano de 1967 e publicada no mesmo ano pela editora Irmãos Vitale em São Paulo. Tem aproximadamente sete minutos de duração e possui quatro partes, sendo a terceira uma cantiga de ninar (Acalanto) e as restantes três danças, intituladas: Cururú, Rancheira e Quadrilha.

Na mesma palestra, citada na introdução, Osvaldo Lacerda declarou que todo material musical por ele utilizado é originalmente composto, não sendo, portanto, retirado do acervo folclórico nacional. Baseando-se nessa afirmativa, resolvi, então, analisar exemplos em versão “autêntica” folclórica das danças (Cururú e Quadrilha) que fazem parte da Brasileira nº 3 para piano, para que fossem buscadas possíveis relações entre os aspectos rítmico, melódico, fraseológico, interválico, harmônico, estrutural e de andamento das danças originais e da versão de Osvaldo Lacerda.

2.2 Cururú – Análise comparativa entre a versão “autêntica” folclórica e a versão de Osvaldo Lacerda

O Cururú é uma dança popular de roda, provavelmente de origem ameríndia. Mariza Lira o define como “modalidade festiva de dança negra dos campos” (Jornal do Brasil, 9 de janeiro de 1938). É encontrada nas seguintes regiões: São Paulo (Porto Feliz, Tietê, Laranjal, Pereiras, Conchas, Piracicaba), Mato Grosso e Maranhão.

Segundo a nota explicativa que aparece no prefácio da partitura:

O Cururú é uma dança de roda, acompanhada de canto; a música é em modo maior e compasso binário. O canto consiste, via-de-regra, num desafio de que participam dois ou mais cantadores. A letra é, geralmente, improvisada e obedece a uma rima pré-determinada, chamada “carreira”. A dança tem fundo religioso. É de origem ameríndia e parece remontar à época dos primeiros jesuítas. Mais modernamente, o Cururú pode não apresentar coreografia, sendo, então, apenas cantado. A zona curureira por excelência é o centro do Estado de São Paulo (Tietê, Piracicaba, etc.). O autor concebeu o Cururú desta suíte na forma de Tema e Variações para a mão esquerda. O Cururú propriamente dito se encontra no tema e na quarta variação; nesta, a mão direita percute, na madeira do piano, ritmos característicos do Cururú³.

Comparando a transcrição melódica realizada do Cururú⁴ em versão “autêntica” folclórica e a composta por Osvaldo Lacerda em sua Brasileira nº 3 podemos enumerar as seguintes semelhanças de análise comparativa das duas obras em questão:

1) Melodia anacrúsica;

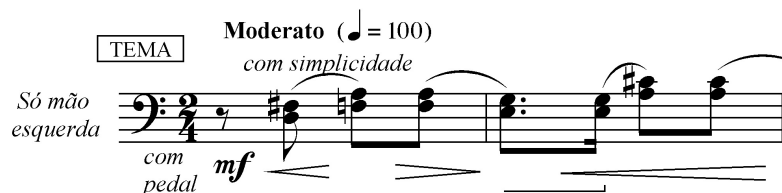


Fig. 1: Fragmento do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 1-2



Fig. 1a: Fragmento do Cururú em versão “autêntica” folclórica, c. 37-40

³ Nota explicativa introdutória contida na partitura Brasileira nº 3 escrita pelo compositor Osvaldo Lacerda, e distribuída pela editora Irmãos Vitale SP, 1967, páginas 4 e 5.

⁴ Esse Cururú em versão “autêntica” folclórica está contido no disco Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste vol. 1, no lado b, quinta faixa, organizado pelo pesquisador Marcus Pereira.

2) Construção interváltica da melodia: predominantemente triádica quando ascendente e por graus conjuntos quando descendente;

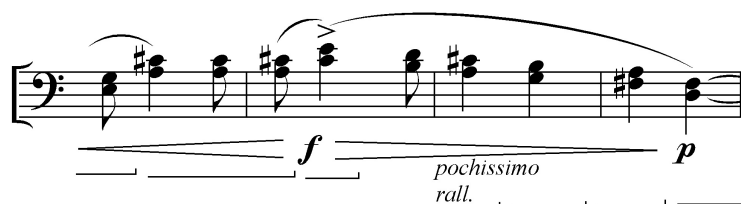


Fig. 2: Fragmento do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 7-10



Fig. 2a: Fragmento do Cururú em versão "autêntica" folclórica, c. 55-59

3) A escrita minuciosa da articulação da melodia na tentativa de representar as inflexões da versão instrumental original;



Fig. 3: Fragmento do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 12-15



Fig. 3a: Fragmento do Cururú em versão "autêntica" folclórica, c. 8-11

4) Uso de portamentos transcrito por Osvaldo Lacerda através do uso de ligaduras e cromatismos;

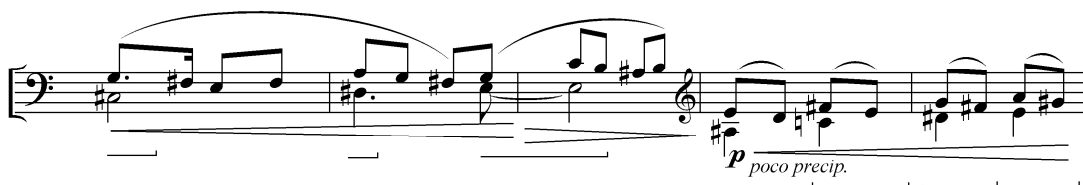


Fig. 4: Fragmento do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 16-20

5) As frases são compostas por motivos cujas métricas diferem entre si. Além disso, podem-se justapor quantidades diferentes desses motivos para formar frases. O que caracteriza o desafio entre os dois cantores é não somente a capacidade de realizar rimas de modo imediato, mas também realizar o maior número de rimas possíveis, o que resulta em aumentar a métrica do texto e, por consequência, da frase musical;



Fig. 5: Fragmento do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 24-27

6) Progressão harmônica I – V – I;

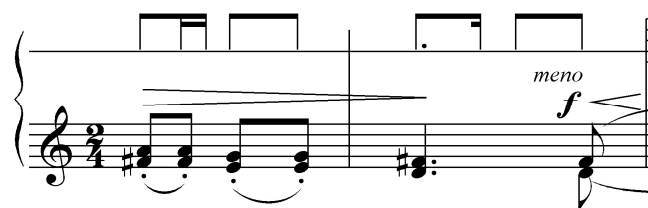


Fig. 6: Fragmento da Var. IV do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 15-16

7) Subdivisão rítmica da melodia baseada principalmente em quintinas;



Fig. 7: Fragmento do Cururú de Osvaldo Lacerda, c. 28-29

2.3 Quadrilha – Análise comparativa entre a versão “autêntica” folclórica e a versão de Osvaldo Lacerda

A quadrilha é uma dança de salão de origem francesa, do início do séc. XIX, baseada na contradança. No Brasil, onde também surgiu no início do séc. XIX, assumiu formas variadas, influenciando a marcação de bailes gaúchos, como o fandango. É parte integrante do

ciclo de danças das festas juninas. Possui forma de rondó em cinco partes (A B A, C A”), sendo uma:

Dança em compasso binário, de origem francesa. Trazida para o Brasil durante a Regência, aqui se aclimatou, adquirindo caráter nacional. Era, inicialmente, dança aristocrática, tendo, depois, se popularizado. Ainda é dançada em alguns pontos do interior do país; aparece, também, nas cidades grandes, por ocasião das festas de junho. Apresenta diversas figuras⁵.

A forma e a tonalidade de cada seção na versão “autêntica” folclórica e na versão de Osvaldo Lacerda estão transcritas abaixo:

Versão	“autêntica” folclórica	Osvaldo Lacerda
Forma	A B A B’ A	A B A’ C A”
Tonalidade	G G C C G	D G D Bb D
Funções	I I IV IV I	I IV I bIV I

Tabela 1: Tabela comparativa relacionando forma, tonalidade e funções.

As principais semelhanças percebidas entre a versão “autêntica” folclórica e a versão de Osvaldo Lacerda são:

1) Construção rítmico-melódica anacrúsica na seção A e tética na B conforme podemos observar na figura a seguir:

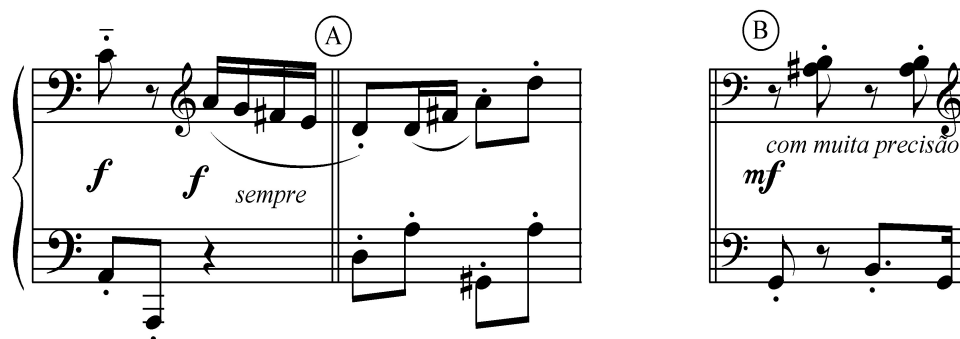


Fig. 8: Fragmento da Quadrilha de Osvaldo Lacerda, c. 4-5 e 13

⁵ Nota explicativa introdutória contida na partitura Brasileira nº 3 escrita pelo compositor Osvaldo Lacerda, e distribuída pela editora Irmãos Vitale SP, 1967, páginas 10 e 11.

2) Construção melódico-intervalar estruturada triadicamente;

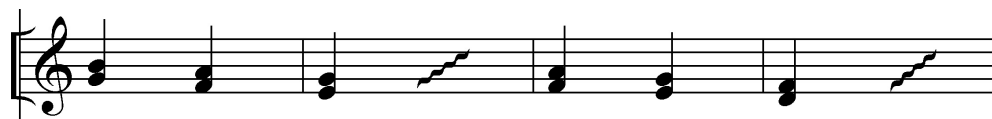


Fig. 9: Fragmento da Quadrilha em versão “original” folclórica, c. 44-47



Fig. 9a: Fragmento da Quadrilha de Osvaldo Lacerda, c. 9

3) Construção melódico-intervalar em graus conjuntos;



Fig. 10: Fragmento da Quadrilha em versão “original” folclórica, c. 21-25



Fig. 10a: Fragmento da Quadrilha de Osvaldo Lacerda, c. 7-8

4) A escrita minuciosa da articulação da melodia na tentativa de representar as inflexões da versão instrumental original;



Fig. 11: Fragmento da melodia da Quadrilha de Osvaldo Lacerda, c. 9-11

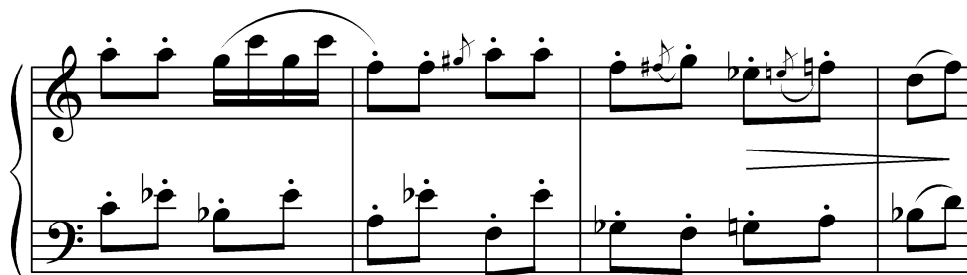


Fig. 12: Fragmento da Quadrilha de Osvaldo Lacerda, c. 43-46

5) Progressões harmônicas baseadas na cadência I – IV – V – I.



Fig. 13: Fragmento da Quadrilha de Osvaldo Lacerda, c. 34-37

Podemos observar que Osvaldo Lacerda emprega no Cururú e Quadrilha as características do material original folclórico por meio de descritiva articulação e observação de elementos como a harmonia, particularidades da instrumentação original, relações interválicas da melodia e estrutura fraseológica.

2.4 Adequações Sonoras

A realização da adequação sonora para o piano dos elementos folclóricos musicais presentes na Brasileira nº 3 de Osvaldo Lacerda significa, para o intérprete, encontrar maneiras de concretização da concepção sonoro-musical dos exemplos da versão “autêntica” da música folclórica em que tal obra é baseada, através da experimentação das possibilidades técnico-sonoras do instrumento.

Dentre as características musicais analisadas anteriormente, a única que necessita de adequação sonora, é a utilização de portamento, recurso inerente à expressão vocal na versão “autêntica” folclórica. Esse efeito foi transcrito por Osvaldo Lacerda para o Cururú através de ligaduras e cromatismo. Na visão desse autor os recursos do piano não possibilitam uma

adequação sonora real. Isso porque, mesmo que uma escala cromática seja executada em tempo prestíssimo, não possui continuidade sonora. Os ataques são discretos. O que pode aproximar, ou mesmo iludir o efeito do portamento, seria o uso contínuo do pedal de sustentação durante a execução de toda a escala cromática, adicionada a utilização do punho de forma circular e com dedos firmes para facilitar o fraseado. Ou seja, para executar as inflexões de crescendo e decrescendo naturais da voz em um portamento; entretanto, não atinge resultado totalmente semelhante.

Outras semelhanças encontradas nas comparações das duas versões demandam do intérprete habilidade de cunho técnico-instrumental com a finalidade de executar as articulações inspiradas em suas versões originais, e não a necessidade de adequação sonora ao piano. Nas danças Cururú e Quadrilha, citamos a composição interválica da melodia construída em terças somando-se às articulações de ligadura e acentuações (fig. 2 e 9), e a escrita minuciosa da articulação da melodia na tentativa de representar as inflexões da versão instrumental original (fig. 3, 11 e 12). Dentre as habilidades necessárias para a interpretação desses trechos, o pianista deve explorar o uso de movimentos laterais de punho, inflexões frontais dos dedos para baixo (falanges), mecanismos de articulação dos cotovelos para movimentos horizontais, rotação axial do antebraço, dentre outros. O autoconhecimento do corpo e domínio desses movimentos gera um arsenal de ferramentas que poderão auxiliar o *performer* na adequação sonora correspondente às versões originais.

Para se chegar a um resultado de interpretação mais próxima das características com relação às adequações sonoras ao piano, devemos utilizar os gestos musicais. Para que isso possa ocorrer, o gesto musical físico é o que mais se enquadra nesse trabalho, sendo que, dentro da própria subdivisão desse gesto musical, deve-se recorrer à utilização do gesto musical–físico–instrumental, conforme abordado anteriormente.

A técnica pianística e a mecânica, complementadas pelos gestos musicais, criam possibilidades de adequação sonora ilusórias. Nas danças existem sim gestos que podem resultar num significado visual que aludem aos movimentos característicos de cada dança. A alusão pode acontecer por meio de movimentos de tronco e quadril, por exemplo.

Outro exemplo da utilização do gesto musical ocorre quando utilizamos o movimento de impulso do corpo para frente, usando todo o peso do braço, com os dedos firmes, para a execução de acentuações indicativas na partitura da variação IV da dança Cururú, e nos compassos 30, 31, 33, 41 e 52 da dança Quadrilha. Esse movimento refere-se aos tambores advindos da música africana e muito presentes nas danças brasileiras.

Apontamos que os aspectos físicos e de personalidade do *performer* são fatores que irão determinar a maneira que esse processo se concretizará. Isso impossibilita neste estudo, resultados específicos com relação às questões da utilização dos gestos (formato e angulações) pela subjetividade encontrada no seu complexo material de análise.

CONCLUSÃO

Optando por uma reflexão pessoal sobre uma investigação da qualidade sonora da execução pianística, buscando outra perspectiva de análise com relação aos trabalhos existentes que se utilizam das práticas interpretativas ao piano e tentando refletir um pouco mais sobre uma possibilidade analítica baseada num resultado sonoro final, pude chegar a algumas considerações finais.

Primeiramente, este trabalho poderá contribuir para reforçar a importância do entendimento da prática sistemática do estudo da técnica pianística (mecanismo e articulação) e das possibilidades de adequações sonoras com a utilização dos gestos musicais em relação às obras para piano com enfoque nacionalista e que utilizam elementos folclóricos.

Pude constatar que nem todas as adequações sonoras com base nas análises comparativas das duas versões aqui estudadas puderam ser realizadas. Isso devido às características do piano e não às técnicas aplicadas ou gestos utilizados.

Concluí também que há uma necessidade de se entender a fisiologia corporal e domínio de técnicas pianísticas variadas para a realização pertinente do solicitado na partitura e pelo contexto na qual está inserida.

É interessante apontar que professores de piano, em sua maioria, conforme minha experiência, ensinam a técnica pianística sob a luz de uma perspectiva, que muitas vezes é limitada a uma escola técnica como, por exemplo simplificado, a italiana de dedos, ou a russa com o peso de braço. Essa abordagem limita, muitas vezes, a possibilidade de conhecimento por parte do aluno, de outras possibilidades técnicas que poderiam proporcionar uma gama de espectro sonoro mais amplo. Este estudo faz refletir sobre os caminhos que a metodologia de ensino de piano deveria seguir.

Finalmente, concluo que em virtude das inúmeras possibilidades com relação ao ensino-aprendizagem do piano nos dias de hoje, a literatura nacional e internacional que diz respeito às questões técnico-pianísticas, deve fazer parte da formação do aluno de piano desde o início de sua formação. Isso proporcionaria um maior discernimento com relação aos

métodos técnicos necessários para se atingir uma interpretação honesta e com resultados próximos ao ideal composicional de cada obra pianística.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, L. P.; BARRENECHEA, L. A intertextualidade musical como fenômeno. **PER MUSI: Revista de Performance Musical**, Belo Horizonte, vol. 8, pág. 125-136, jul-dez-2003.

BOREM, F.; JUNIOR, M. L. M. A sertaneja de Brasília Itiberê: nacional ou estrangeira, amadorística ou sofisticada?. **Música Hodie**, Goiânia, vol. 8, nº 2, pág. 11-33, jul-dez-2008.

CARDOSO, Sadi. **Música Popular do Sul vol. 4. Marcus Pereira**. Manaus: DISCOS MARCUS PEREIRA, 1975. 1 DISCO (44:29.).

CHIANTORE, Luca. **Historia de la técnica pianística**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

DISCOS DO BRASIL. **Discografia**. Origem: Discos do Brasil. Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>. Acesso em: 10 out. 2010.

GERLING, C. C.; SANTOS, R. A. T.; DOMENICI, C. Reflexões sobre interpretações musicais de estudantes de piano e a comunicação de emoções. **Música Hodie**, Goiânia, vol. 8, nº 1, pág. 11-25, semestral-2008.

GISEKING, Walter; LEIMER, Karl. **Piano technique**. Nova York: Dover Publications, Inc., 1972.

GRITTEN, A; KING, E. **Music and gesture**. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006.

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

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KOELLREUTTER, H. J. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea**. Porto Alegre: Movimento, 1985.

KAPLAN, José Alberto. **O ensino do piano**: reflexões sobre a técnica pianística. 2. ed. João Pessoa: Universitária, 1979. (Coleção texto didático – série Pedagogia/6)

LACERDA, Osvaldo. **Brasiliana nº 3**. Partitura. São Paulo: Irmãos Vitale, 1967.

LIVINGSTON-ISENHOOR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. **Choro: a Social History of a Brazilian Popular Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2. ed. Revista e ampliada por Salomea Gandelman. São Paulo: Contra Capa, 2008.

RIBEIRÃO DA ILHA, Pau de Fita. **Música Popular do Sul vol. 3. Marcus Pereira**. Manaus: DISCOS MARCUS PEREIRA - MPA 9315, 1975. 1 DISCO (43:13)

RICHERME, Claudio. **A técnica pianística: uma abordagem científica**. São Paulo: AIR Musical, 1997.

SÃO PAULO, Dança cabloca de; MATO GROSSO e GOIÁS. **Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste vol. 1. Marcus Pereira**. Manaus: DISCOS MARCUS PEREIRA, 1974. 1 DISCO (40:10).

SWANWICK, Keith. **Ensino instrumental enquanto ensino de música**. Tradução de Fausto Borém de Oliveira e Revisão de Maria Betânia Parizzi. Cadernos de estudos: educação musical, São Paulo, v. 4/5, 1994.

TAMURA, Asako. **A Arte Pianística de Magda Tagliaferro**. Tradução de Dirce Kimyo Miyamura e Coordenação de Fábio Caramuru. São Paulo: Fundação Magda Tagliaferro, 1997.

ZAGONEL, B. **O que é gesto musical**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ANEXO

ANEXO 1

Desafio de Cururú

Introdução

1

7

13

19

25

31

37

43

49

55

This musical score is for the introduction of a piece titled 'Desafio de Cururú'. It is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The score consists of 55 measures, divided into ten systems of six measures each. The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests and ties. The piece begins with a series of eighth notes, followed by a more complex rhythmic pattern involving quarter and eighth notes with ties. The introduction concludes with a final cadence in the tenth system.

61

67

73

79

85

91

97

103

109

115

The musical score consists of ten systems, each containing six measures. The key signature is one sharp (F#). The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with various rests and accidentals. The score is divided into systems of six measures each, with measure numbers 61, 67, 73, 79, 85, 91, 97, 103, 109, and 115 marking the beginning of each system.

121

127

133

139

145

151

157

163

169

175

This musical score consists of ten staves, each representing a six-measure segment. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 127 features an accent (>) over the first eighth note. Measure 139 includes a fermata over the final eighth note. Measure 157 contains a fermata over the final eighth note. Measure 169 has a fermata over the final eighth note. Measure 175 begins with a fermata over the first eighth note. The score concludes with a final sixteenth-note chord in the last measure.

181

187

193

199

205

210

216

222

228

234

This musical score consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The notation is in a single melodic line using a treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of note values including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. Some notes are marked with a 'y' symbol, possibly indicating a specific articulation or a typo for a note head. The melody is continuous across the staves, with some measures containing rests. The staves are numbered 181, 187, 193, 199, 205, 210, 216, 222, 228, and 234, indicating a non-sequential or possibly a multi-measure rest in the original source.

240

246

252

258

264

270

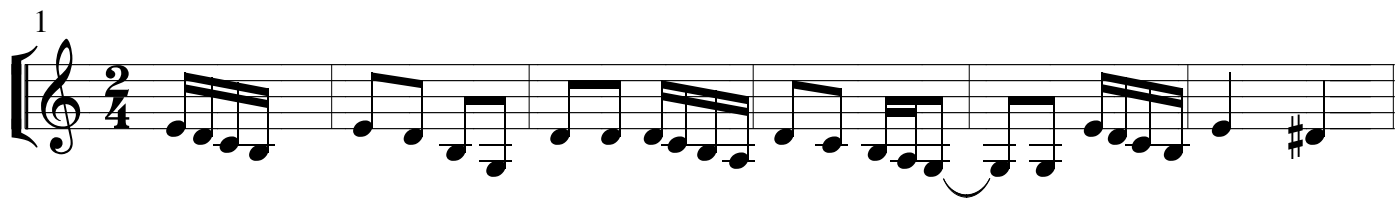
276

282

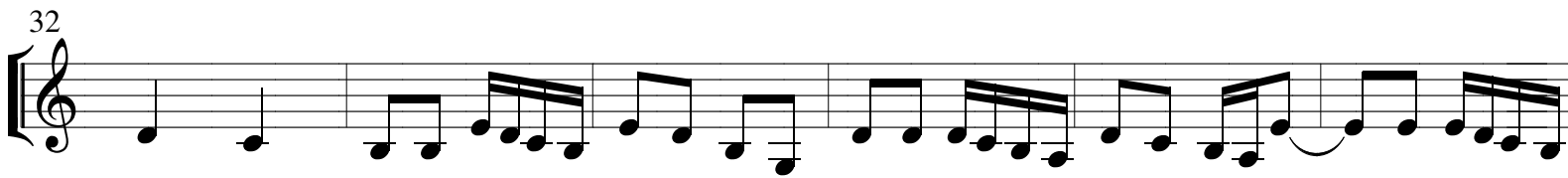
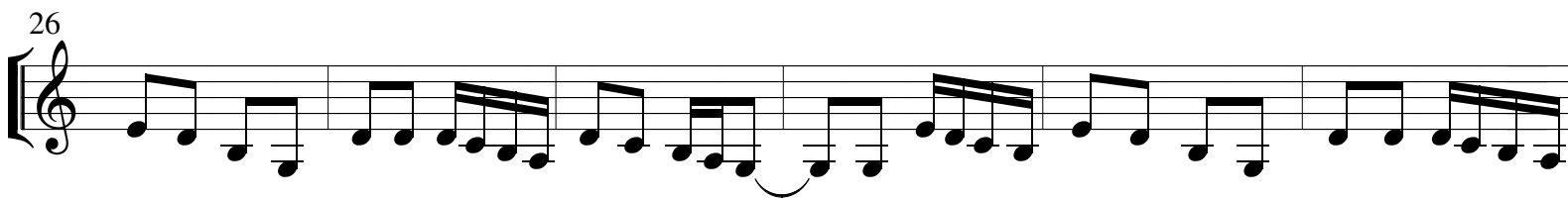
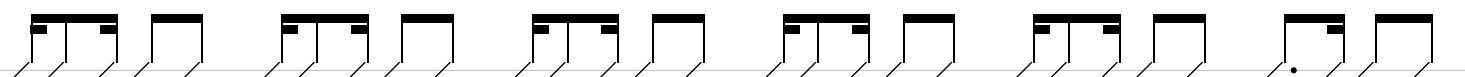
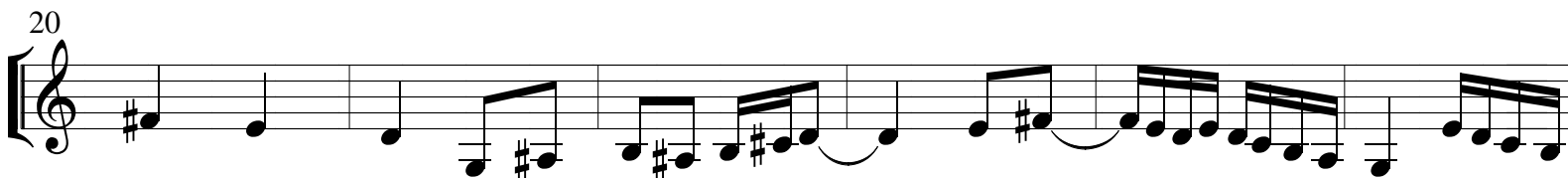
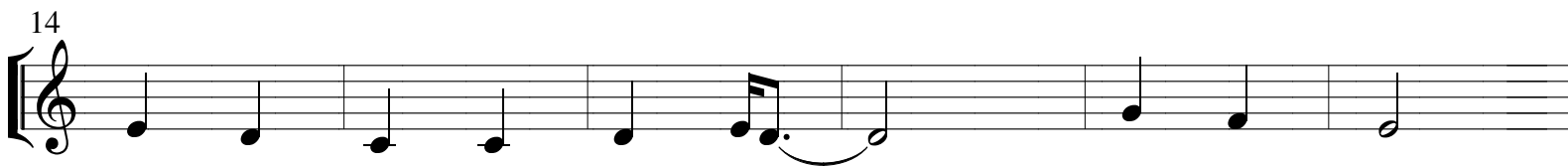
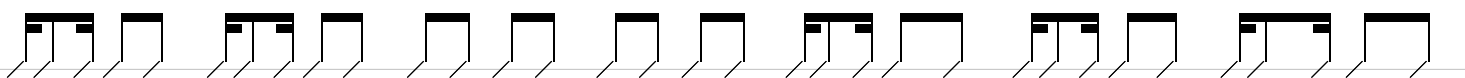
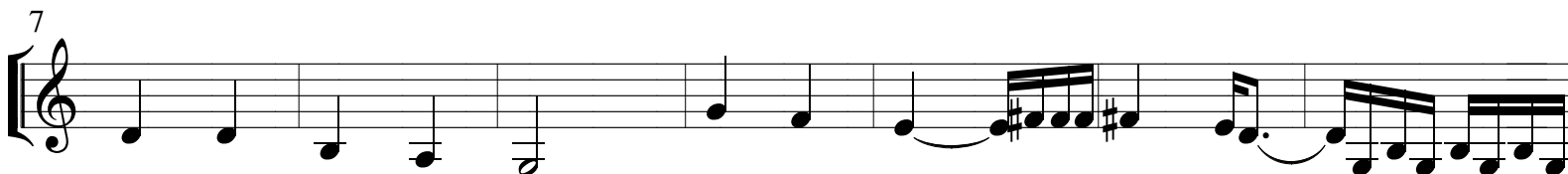
ritardand

This musical score consists of eight staves of music, each beginning with a measure number. The notation is in a single melodic line using a treble clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The final measure of the eighth staff ends with a double bar line. The word 'ritardand' is written above the sixth staff, indicating a deceleration in tempo.

Quadrilha



Bumbo



38

Measures 38-43: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a rising scale. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

44

Measures 44-49: Treble clef. The melody features chords and rising scale fragments. The bass line continues with the eighth-note accompaniment.

50

Measures 50-56: Treble clef. The melody includes chords, a rising scale, and a sequence of eighth notes with a sharp sign. The bass line continues with the eighth-note accompaniment.

57

Measures 57-62: Treble clef. The melody features eighth-note runs and chords, concluding with a double bar line. The bass line continues with the eighth-note accompaniment.