

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

VINÍCIUS DE BRUNO FABRI

SONATINA PARA PIANO DE EDINO KRIEGER: O GESTO MUSICAL COMO MEIO
BALIZADOR PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA PERFORMANCE TÉCNICO-
EXPRESSIVA

CURITIBA

2025

VINÍCIUS DE BRUNO FABRI

SONATINA PARA PIANO DE EDINO KRIEGER: O GESTO MUSICAL COMO MEIO
BALIZADOR PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA PERFORMANCE TÉCNICO-
EXPRESSIVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Margareth Maria Milani.

CURITIBA

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

de Bruno Fabri, Vinícius

Sonatina para piano de Edino Krieger: o gesto musical como meio balizador para a construção de uma performance técnico-expressiva / Vinícius de Bruno Fabri. -- Curitiba-PR, 2025.

126 f.: il.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Margareth Milani. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.


1. gesto musical. 2. gestos pianísticos. 3. performance. 4. sonatina para piano de Edino Krieger. 5. autoetnografia. I - Milani, Prof^ª. Dr^ª. Margareth (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

VINÍCIUS DE BRUNO FABRI


SONATINA PARA PIANO DE EDINO KRIEGER: O GESTO MUSICAL COMO MEIO
BALIZADOR PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA PERFORMANCE
TÉCNICO-EXPRESSIVA

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Pesquisa em Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:


Documento assinado digitalmente
 MARGARETH MARIA MILANI
Data: 24/08/2025 10:37:21-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Orientadora:

Profa. Dra. Margareth Maria
Milani UNESPAR

Documento assinado digitalmente
 BIBIANA MARIA BRAGAGNOLO
Data: 26/08/2025 10:22:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Bibiana Bragagnolo
UFMT

Documento assinado digitalmente
 ALISSON ALÍPIO CARDOSO MONTEIRO
Data: 26/08/2025 10:41:11-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Alisson Alípio
UNESPAR

Curitiba, 20 de agosto de 2025

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Margareth Milani, pela orientação primorosa obtida durante o mestrado, pela paciência, pela disposição em corrigir todos os detalhes pertinentes à pesquisa e pela excelência e ética no trabalho que possibilitaram o resultado final deste percurso.

À Profa. Dra. Bibiana Bragagnolo e ao Prof. Dr. Alisson Alípio, pelo aceite do convite para composição da banca, pelos apontamentos, sugestões e críticas que contribuíram muito para o caminhar desta pesquisa.

À minha família, pelo apoio e compreensão em todos os momentos de ausência.

Ao Programa de Bolsas Dieuwerjte Meijer – Embap, pelo exímio suporte financeiro obtido durante toda a pesquisa, possibilitando a dedicação necessária para a elaboração deste trabalho.

À querida amiga e professora Olga Kioun, pelo incentivo à candidatura de ingresso ao mestrado, e pela cobrança em relação ao meu desenvolvimento pianístico e pessoal.

Ao querido amigo Prof. Dr. Michelangelo Tissi Baladin, pelo incentivo à candidatura de ingresso ao mestrado, e pelos diversos auxílios que possibilitaram a compreensão dos mais variados aspectos relacionados à pesquisa acadêmica.

Ao querido amigo e colega de mestrado Élcio Antônio de Almeida Júnior, pelos diálogos esclarecedores, pelo talento e pela escrita primorosa que auxiliaram diversas correções durante a produção acadêmica.

RESUMO

A performance de uma obra não está limitada apenas ao conhecimento relacionado à decodificação do texto musical e ao domínio de habilidades motoras, mas também se situa na identificação e performance dos elementos expressivos que compõem o texto musical. O gesto, neste contexto, desempenha um papel fundamental como um meio de transmissão de significados, transcendendo a produção sonora tornando-se uma ferramenta de expressividade. O objetivo geral desta pesquisa é verificar como uma abordagem gestual pode ser um meio balizador para a construção de uma performance técnico-expressiva da *Sonatina* para piano de Edino Krieger. Os objetivos específicos são: investigar a intersecção entre interpretação e gesto musical, a partir dos elementos composicionais que estruturam a obra; avaliar como uma abordagem gestual pode propiciar o aprimoramento do processo interpretativo na performance pianística; e verificar se uma abordagem gestual promove recursos técnicos-pianísticos que favoreçam a obtenção de conforto e bem-estar. Para a definição de gesto me fundamento nos trabalhos de Zagonel (1992); Godøy e Leman (2010); Launay (2013) e Malysse (s.d.), enquanto para a definição do gesto musical em Zagonel (1992); Godøy e Leman (2010) e Madeira (2017). Já os autores Jensenius et al. (2010) e Cadoz e Wanderley (2000) fundamentam as categorizações dos gestos instrumentais, nas quais explorei os *gestos facilitadores* e os *gestos de modificação* para orientar a estruturação das categorizações dos *gestos pianísticos* — **Gestos corporais-sensoriais** e **Gestos de expressão** — que foram aplicados no campo de pesquisa para a construção da performance da *Sonatina*. A partir de uma abordagem qualitativa, o percurso investigativo se inicia com a contextualização do compositor Edino Krieger e de seus períodos composicionais no repertório para piano, fundamentados pelos apontamentos de Barancoski e Gandelman (1999); Paz (2012, v. 1 e 2); e Egg (2015). Em seguida, apresento considerações sobre a abordagem de um texto musical e acerca das práticas interpretativas sugeridas por Cook (2006) e Silveira e Winter (2006). A metodologia do campo de pesquisa adotada possui delineamento autoetnográfico, fundamentado em Versiani (2005); López-Cano e Opazo (2014); Ballesteros (2020); e López-Cano (2024), através de três fases cíclicas: planejamento — desconstrução dos elementos composicionais e expressivos para critérios de análise ancorados em White (1994); sessões de estudos — sessões de prática ao piano com recursos de registros audiovisuais e diários de estudo, através de processos de prática deliberada conforme proposição de Plant et al. (2004); feedback — avaliação sob a ótica da abordagem gestual da funcionalidade e eficiência do processo de construção da performance. A organização e categorização temática dos dados coletados no campo de pesquisa utilizou a proposição de Bardin (2016) sobre a análise de conteúdo (unidades de registro e unidades de contexto) para posterior interpretação dos dados emergentes de acordo com o arcabouço conceitual elencado sobre gesto musical. O resultado obtido foi a estruturação de um memorial descritivo do processo de construção interpretativa da *Sonatina* para piano de Edino Krieger, avaliando a contribuição de uma abordagem gestual como meio balizador para a construção técnico-expressiva da obra. Como produto do percurso investigativo, uma performance da obra está disponibilizada por meio de um link na dissertação.

Palavras-chave: gesto musical; gestos pianísticos; performance; *sonatina* para piano de Edino Krieger; autoetnografia.

ABSTRACT

The performance of a work is not only limited solely to the knowledge related to decoding the musical text and the mastery of motor skills, but also lies in the identification and performance of the expressive elements that make up the musical text. In this context, gestures play a fundamental role as a means of conveying meaning, transcending sound production and become a tool of expressivity. The general objective of this research is to verify how a gestural approach can be a benchmark for the technical-expressive construction of a performance of Edino Krieger's *Sonatina* for piano. The specific objectives are: to investigate the intersection between interpretation and musical gesture based on the compositional elements that structure the work; to assess how a gestural approach can provide the improvement of the interpretative process of the piano performance; and to verify whether gestural approach promotes pianistic-technical resources that enhance the achievement of comfort and well-being. For the definition of gesture, this research is based on the works of Zagonel (1992); Godøy and Leman (2010); Launay (2013) and Malysse (s.d.), while the definition of musical gesture is based in Zagonel (1992); Godøy and Leman (2010) and Madeira (2017). Additionally, the authors Jensenius et al. (2010) and Cadoz and Wanderley (2000) based the categorizations of the instrumental gestures, which I explored the *facilitating gestures* and the *modification gestures* used to guide the structuring of two categories of pianistic gestures (**Bodily-sensorial gestures** and **Expressive gestures**) applied in the field of research for the construction of the *Sonatina's* performance. Using a qualitative approach, the investigative path begins with the contextualization of the composer Edino Krieger and his compositional periods in the piano repertoire, based on the notes of Barancoski and Gandelman (1999); Paz (2012, v. 1 and 2); and Egg (2015). Next, I present considerations about the approach of a musical text and the interpretative practices as suggested by Cook (2006) and Silveira and Winter (2006). The research field methodology adopts an autoethnographic design, grounded in the works on Versiani (2005); López-Cano and Opazo (2014); Ballesterio (2020); and López-Cano (2024), through three cyclical phases: planning (deconstruction of the compositional and expressive elements into analytical criteria, anchored in White (1994)); study sessions (piano practice sessions supported by audiovisual records and study diaries, through deliberate practice processes according to the proposition of Plant et al. (2004)); feedback (evaluation of the performance construction process in the terms of its functionality and efficiency from the perspective of the gestural approach). The organization and thematic categorization of data collected during field research used Bardin's (2016) proposal on content analysis (recording units and context units), leading to subsequent interpretation of the emerging data based on the conceptual framework on musical gesture outlined in this study. The result was the development of a descriptive account of the interpretative construction process of the Edino Krieger's *Sonatina* for piano, evaluating the contribution of a gestural approach as a guiding in the technical-expressive construction of the performance. As a product of the investigative process, a performance of the work is made available through a link in the essay.

Keywords: musical gesture; pianistic gestures; performance; *sonatina* for piano by Edino Krieger; autoethnography.

LISTA DE FIGURAS

QUADRO 1 – Quadro comparativo das categorizações gestuais por Jensenius et al. (2010) e Cadoz e Wanderley (2000).....	40
QUADRO 2 – Elementos composicionais	52
DIAGRAMA 1 – Categorização dos Gestos corporais-sensoriais	64
DIAGRAMA 2 – Categorização dos Gestos de expressão	66
QUADRO 3 – Duração do campo de pesquisa.....	71
QUADRO 4 – Análise de presença.....	72
QUADRO 5 – Categorias temáticas.....	73
FIGURA 1 – Aplicação dos gestos de <i>teclado mudo</i>	77
FIGURA 2 – Aplicação dos gestos de <i>memorização</i>	78
FIGURA 3 – Aplicação dos gestos <i>paramétricos</i> (Cadoz & Wanderley, 2000, p. 80)	79
FIGURA 4 – Aplicação dos gestos de <i>repouso</i>	79
FIGURA 5 – Aplicação dos gestos de <i>reflexo</i>	80
FIGURA 6 – Aplicação da categorização dos Gestos de expressão	83
FIGURA 7 – Aplicação da paleta de <i>eventos técnicos</i>	84
FIGURA 8 – Aplicação da paleta de <i>processos cinestésicos</i>	86
FIGURA 9 – Aplicação da paleta de <i>relação corporal</i>	87
FIGURA 10 – Aplicação dos gestos de caráter – 2º mov.: <i>discurso</i>	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 PESQUISAS SOBRE GESTO MUSICAL	17
2 O GESTO	27
2.1 Etimologia e definições	27
2.2 Gesto musical na prática de performance	29
2.3 Diferentes gestos na prática musical	31
2.4 Categorização gestual por Jensenius et al. (2010).....	34
2.4.1 Gestos produtores de som.....	34
2.4.2 Gestos comunicativos.....	35
2.4.3 Gestos facilitadores	36
2.4.4 Gestos de acompanhamento	37
2.5 Categorização dos gestos instrumentais por Cadoz e Wanderley (2000)	37
3 PROCEDIMENTOS INVESTIGATIVOS	42
3.1 Contexto, períodos composicionais e práticas interpretativas.....	42
3.1.1 Períodos composicionais no repertório pianístico.....	43
3.1.2 Elementos composicionais presentes na <i>Sonatina</i> para piano.....	44
3.1.2.1 Linha melódica.....	44
3.1.2.2 Ritmo.....	45
3.1.2.3 Textura	45
3.1.2.4 Forma e harmonia	46
3.1.3 A abordagem da performance e o texto musical	47
3.2 Autoetnografia	48
3.3 Passos metodológicos do campo de pesquisa.....	50
3.3.1 Planejamento de abordagem da obra.....	51
3.3.2 Inventário das seções do 1º mov.	56
3.3.3 Inventário das seções do 2º mov.	59
3.3.4 Categorização dos gestos pianísticos	60
3.3.5 Sessões de estudo	67
3.3.6 Feedback.....	68
4 CAMPO DE PESQUISA	69
4.1 Dados emergentes da aplicação da abordagem gestual.....	70
4.2 A presença do gesto musical nas sessões de prática pianística	75

4.3 Gestos emergentes no campo de pesquisa.....	77
4.4 Sensações percebidas durante e após o registro audiovisual	80
4.5 Bojo teórico fundamentando a interpretação do processo investigativo	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	95
APÊNDICE	99
SESSÕES DE ESTUDO – 1º MOV.	101
SESSÕES DE ESTUDO – 1º MOV.	105
SESSÕES DE ESTUDO – 2º MOV.	108
SESSÕES DE ESTUDO – 2º MOV.	112
ANEXO	115

INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga como uma abordagem gestual pode ser um meio balizador na construção de uma performance técnica-expressiva da *Sonatina* para piano de Edino Krieger¹, a partir da análise² dos elementos composicionais que estruturam a peça.

O gesto, nesse contexto, desempenha um papel fundamental, pois a performance de uma obra não se limita apenas ao conhecimento relacionado à decodificação do texto musical e ao domínio de habilidades motoras requeridas em sua execução, mas também se situa na convergência entre o aprofundamento de conhecimentos teórico-musicais e a identificação dos objetos expressivos que compõem o texto musical. Mediante uma abordagem interdisciplinar, é possível compreender o gesto musical como um meio de transmissão de significados e, conforme destaca Zagonel (1992, p. 14), é na prática musical que o gesto transcende a produção sonora, resultando em uma ferramenta de expressividade.

Sobre aspectos relacionados à prática interpretativa de um texto musical³, Nicholas Cook (2006, p. 9) aponta características relacionadas a uma gama de viabilidades, em que a performance pode ser compreendida como uma manifestação coordenada entre o compositor e o intérprete, possibilitando uma construção em forma de diálogo entre ambos. No entanto, nenhuma prática interpretativa consegue exaurir as possibilidades contidas no texto musical, o que está relacionado às limitações das próprias informações grafadas na partitura. Segundo o autor (Cook, 2006, p. 10), cabe ao intérprete o papel de compreender estas informações, combinando a decodificação dos elementos grafados no texto musical com a realização de escolhas interpretativas relacionadas à liberdade na abordagem destes elementos.

Apesar da existência de diversas pesquisas abordando o gesto musical sob diferentes aspectos em práticas performáticas pianísticas, o aprofundamento neste tema pode trazer um arcabouço de dados mais bem fundamentados em relação à importância da presença do corpo na prática instrumental, refletindo sobre a alienação de aspectos relacionados ao conforto e ao bem-estar no ensino instrumental, e ao mesmo tempo acolhendo as particularidades do indivíduo na performance musical. Desta forma, minha pesquisa amplia os trabalhos relacionados a esta temática, além de abordar tangencialmente o contexto interpretativo de uma obra de um compositor brasileiro de grande relevância.

¹ Brusque, SC (1928) - Rio de Janeiro, RJ (2022).

² Compreendida como processo de observação para inventário dos elementos composicionais, em que o processo de análise não está atrelado a um estudo no sentido restrito, mas sim no sentido lato.

³ Compreendido como partitura.

Por meio do meu objeto de estudo — gesto musical — este trabalho também fornece ferramentas para meu desenvolvimento técnico-interpretativo, pois meu percurso de formação pianística transpassa por abordagens tecnicistas que não priorizam o corpo de forma integral, não proporcionam bem-estar, fluência e conforto na prática instrumental, culminando no desenvolvimento de uma doença ocupacional ao longo dos anos de estudo.

Um exemplo dessas problemáticas foi a performance que realizei (anterior ao ingresso do mestrado) do 1º mov. da *Sonatina* para piano de Edino Krieger, meu primeiro contato com a obra deste compositor. Realizei uma performance sem mobilidade e conforto, constatando problemas de motricidade e necessitando realizar adaptações de dedilhados pouco anatômicos para evitar a utilização de alguns dedos que permaneciam estendidos involuntariamente. Isto ocasionou uma preocupação excessiva com os elementos técnicos-pianísticos (como a execução dos contornos melódicos, blocos sonoros, oitavas e fraseados de duas notas) em detrimento da expressividade dos elementos composicionais da obra (como os diversos signos expressivos que indicam as mudanças nas temporalidades, macro e microdinâmicas, timbres e aspectos relacionados à produção sonora). Esta experiência me levou a buscar outras abordagens técnicas visando evitar a recorrência de processos de estudo que não valorizassem o corpo de maneira integrada na prática instrumental e, conseqüentemente, prevenisse a recorrência que é apontada pela autora Catarina Domenici (2012, p. 71) do alto índice de lesões em musicistas através da concepção “anti-humana” que visualiza o corpo do performer na prática instrumental como “máquina” não integrada.

Pude observar no estudo do gesto musical conceitos relacionados à consciência corporal na prática pianística até então ausentes na minha formação e nos meus processos de aprendizado, que podem contribuir para meu desenvolvimento técnico-pianístico e para uma reorganização corporal, permitindo reflexões sobre a resolução de problemáticas como: o desenvolvimento do tônus do arco palmar; a mobilidade funcional do quarto e quinto dedos; a consciência de um plano motor amplo dando suporte a um plano motor fino; a consciência de uma mobilidade corporal que promova conforto e bem-estar. Estes conceitos ofereceram diferentes perspectivas sobre a correlação entre gesto e produção sonora e, conforme a autora Mariana Brito (2023, p. 42) relata, ao destinar a atenção unicamente aos dedos, mãos ou braços em detrimento de uma utilização do corpo de maneira integrada, evita-se “compreender como a organização gestual global pode acontecer dentro de cada contexto musical”.

Partindo desta reflexão, tenho como premissa que o gesto musical pode ser um meio balizador entre a construção de elementos técnicos-pianísticos e a comunicação dos elementos

composicionais contidos no texto musical, possibilitando uma interpretação esteticamente expressiva aliada ao desenvolvimento de uma execução que propicie conforto e bem-estar, tanto na estruturação da obra quanto na performance.

Desta forma, este trabalho compreende ponderações relacionadas a uma *performance técnico-expressiva* ao piano, como resultado de uma prática pianística que conecte de maneira indissociável dois eixos fundamentais: os elementos técnicos-pianísticos e a dimensão expressiva dos elementos composicionais. Os elementos técnicos-pianísticos estão compreendidos não apenas na execução das notas, dos variados ritmos, das distintas articulações e das dinâmicas, mas também na convergência com uma prática pianística que favoreça fluência, conforto e bem-estar. A dimensão expressiva, por sua vez, está compreendida na intencionalidade interpretativa e na comunicação dos elementos composicionais contidos no texto musical, permitindo que a performance ultrapasse a decodificação dos signos presentes na partitura e se constitua como discurso estético e artístico. Portanto, uma performance técnico-expressiva não está reduzida unicamente a uma orientação motora, mas emerge no equilíbrio entre as categorizações gestuais propostas — **Gestos corporais-sensoriais** e **Gestos de expressão** — coarticulando o fazer pianístico através do corpo de forma integral e a comunicação dos elementos expressivos contidos no texto musical. Esta hipótese resulta na seguinte questão de pesquisa: como uma abordagem gestual pode ser um meio balizador para a construção de uma performance técnica-expressiva da *Sonatina* para piano de Edino Krieger?

Portanto, a partir desta questão de pesquisa proponho como objetivo geral: verificar como uma abordagem gestual pode ser um meio balizador para a construção de uma performance técnica-expressiva da *Sonatina* para piano de Edino Krieger. Os objetivos específicos são: investigar a intersecção entre interpretação e gesto musical, a partir dos elementos composicionais que estruturam a obra; avaliar como uma abordagem gestual pode propiciar o aprimoramento do processo interpretativo na performance pianística; e verificar se uma abordagem gestual promove recursos técnicos-pianísticos que favoreçam a obtenção de conforto e bem-estar.

Este trabalho está organizado em quatro capítulos. O primeiro capítulo — *Pesquisas sobre gesto musical* — apresenta a revisão da literatura com trabalhos encontrados no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES no recorte temporal entre 2010 e 2024. Dentre as pesquisas sob a ótica da abordagem gestual, cinco trabalhos possuem proximidade com performance e o repertório pianístico. Três dissertações estão relacionadas à construção interpretativa de uma obra do repertório pianístico: Brito (2018) nas *Seis Danças Romanas* de

Béla Bartók; Marin (2020) em *The Tides Of Manaunaun* e *Aeolian Harp*, de Cowell; Guero, de Lachenmann; e *Modelagem IX*, de Zampronha; e Goltz (2021) em *Reflets dans L'Eau* de Claude Debussy. Das teses, Gouveia (2010) desenvolve um estudo abarcando os três primeiros volumes da coleção *Játékok* de György Kurtág; e Milani (2016) investiga a tríade corpo-gesto-técnica na percepção de estudantes de dois cursos de graduação em música (bacharelado). Dentre estes trabalhos, os que apresentam abordagens gestuais pianísticas como possibilidades interpretativas e que possuem correlação direta com a minha pesquisa são as dissertações de Brito (2018) e Goltz (2021).

O segundo capítulo — *O Gesto* — apresenta sob o subtítulo *Etimologia e definições* os conceitos de gesto e de gesto musical. Para a definição de gesto me fundamento em Zagonel (1992); Godøy e Leman (2010); Launay (2013) e Malysse (s.d.). Para o conceito de gesto musical me apoio em Zagonel (1992) e Godøy e Leman (2010). No próximo subcapítulo — *Gesto musical na prática de performance* — explico considerações sobre os gestos utilizados pelo intérprete abordando aspectos da comunicação e as categorias de gestos utilizados pelo performer apresentados por Zagonel (1992); Cadoz e Wanderley (2000); e Jensenius et al. (2010). Ainda sobre questões relacionadas à performance, exponho, em *Diferentes gestos na prática musical*, as classificações de Madeira (2013); e Zagonel (1992).

Em seguida apresento a descrição de duas categorizações gestuais, *Categorização gestual por Jensenius et al.* (2010) e *Categorização dos gestos instrumentais por Cadoz e Wanderley* (2000). O trabalho de Jensenius et al. (2010) explora os gestos instrumentais, no qual os autores definem as seguintes categorias: *gestos produtores de som*, *gestos comunicativos*, *gestos facilitadores* e *gestos de acompanhamento*. Já o trabalho de Cadoz e Wanderley (2000) explora os gestos realizados por instrumentistas através das seguintes categorias: *gestos de excitação*, *gestos de modificação* e *gestos de seleção*. Dentre estas categorias, fundamentei o campo de pesquisa nos gestos facilitadores e nos gestos de modificação. Os gestos facilitadores são definidos por Jensenius et al. (2010) como gestos musicais que não participam diretamente da produção do som, porém, exercem um papel fundamental na qualidade da resultante sonora, e os gestos de modificação são definidos por Cadoz e Wanderley (2000) como gestos musicais cuja intenção é alterar a relação entre os gestos e o som, produzindo uma nova resultante sonora com dimensão expressiva.

O terceiro capítulo — *Procedimentos investigativos* — evidencia a metodologia que se fundamenta em uma abordagem qualitativa. O primeiro subcapítulo — *Contexto, períodos composicionais e práticas interpretativas* — se inicia com a contextualização do compositor Edino Krieger, fundamentado nos apontamentos de Barancoski e Galdeman (1999); Paz

(2012, v. 1 e 2); e Egg (2015). Em seguida — *A abordagem da performance e o texto musical* —, apresento considerações sobre a abordagem de um texto musical e sobre as práticas interpretativas sugeridas por Cook (2006) e Silveira e Winter (2006).

Após, exponho o processo metodológico — *Autoetnografia* — utilizado no campo de pesquisa e que se fundamenta em: Versiani (2005); López-Cano e Opazo (2014); Ballesteros (2020) e López-Cano (2024). Ballesteros (2020) referenda que uma das principais características da autoetnografia é conectar experiências pessoais a significados, salientando aquelas que demonstram o potencial de dar visibilidade à ação e a reflexão situada; e trazer transparência para as relações do pesquisador com o seu entorno (pessoas, contextos, instituições).

O próximo subcapítulo — *Passos metodológicos do campo de pesquisa* — apresenta as etapas realizadas no campo de pesquisa, dividida em três fases cíclicas: planejamento de abordagem da obra; sessões de estudo; e feedback. A primeira fase consistiu na análise e “desconstrução” dos elementos composicionais e expressivos presentes nos dois movimentos da *Sonatina*, e para os critérios de análise elencados me ancorei nas reflexões de White (1994). A segunda fase consistiu em processos de prática deliberada, qualitativos e criativos, que fundamentaram o percurso investigativo, ou seja, as sessões de prática ao piano, conforme proposição de Plant et al. (2004), organizados com recursos de registros audiovisuais e preenchimento de diários de estudo. A terceira fase — Feedback — consistiu na avaliação sob a ótica da abordagem gestual da funcionalidade e eficiência dos princípios de prática deliberada propostos através da percepção das sensações emergentes como: funcionalidade das categorizações dos gestos pianísticos; fluência e mobilidade motora; sincronia nos movimentos; conforto e bem-estar.

O quarto capítulo — *Campo de pesquisa* — apresenta a organização, categorização temática e interpretação dos dados coletados no campo de pesquisa, iniciando com a proposição da análise de conteúdo descrita por Bardin (2016). Em seguida, aponto no subcapítulo — *Dados emergentes da aplicação da abordagem gestual* — a organização dos dados de pesquisa coletados durante a apreciação dos registros audiovisuais de cada sessão de estudo, e das minhas anotações dos diários de estudo. No próximo subcapítulo — *A presença do gesto musical nas sessões de prática pianística* — apresento a análise dos dados obtidos durante o processo de aplicação da abordagem gestual. Adiante, relato — *Gestos emergentes no campo de pesquisa* — as paletas acrescentadas durante as sessões de estudo, tendo em vista a adequação dos passos metodológicos. No próximo subcapítulo — *Sensações percebidas durante e após o registro audiovisual* — descrevo a análise do processo

autoetnográfico, apontando as sensações e observações emergentes deste formato de prática de coleta de dados, do meu relacionamento corporal com o instrumento, das minhas percepções assertivas e das dificuldades encontradas durante o percurso investigativo.

Encerrando este capítulo, apresento o subcapítulo — *Bojo teórico fundamentando a interpretação do processo investigativo* — onde promovo a interpretação dos dados emergentes do campo de pesquisa. Tais dados foram interpretados de acordo com: o arcabouço conceitual elencado sobre gesto musical: Zagonel (1992); Godøy e Leman (2010); Launay (2013); Madeira (2017); e Malysse (s.d.); as categorizações gestuais descritas por Cadoz e Wanderley (2000); e Jensenius et al. (2010); as *categorizações dos gestos pianísticos* — **Gestos corporais-sensoriais e Gestos de expressão** — que estruturei para a abordagem gestual da obra no campo de pesquisa, conforme ilustrado no Diagramas 1 (p. 58-59) e no Diagrama 2 (p. 60).

Por fim, apresento as *Considerações finais* abarcando reflexões sobre o percurso investigativo deste trabalho, e como produto final deste trajeto uma performance da obra está disponível por meio de um link nas considerações finais desta dissertação.

1 PESQUISAS SOBRE GESTO MUSICAL

O gesto musical tem sido objeto de estudo em diversos contextos de pesquisa, contribuindo para o aprimoramento de distintas áreas da música, como a iniciação ao instrumento, a corporeidade nas práticas instrumentais e a performance de uma variedade de repertório com diferentes estéticas e estilos. As pesquisas apresentadas abaixo foram encontradas no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES em um recorte temporal pré-definido entre 2010 e 2024 através das palavras-chave: *gesto musical*; *performance*; *piano*; *Edino Krieger*. Tal recorte teve o intuito de trazer à tona informações sobre o gesto musical em diversos contextos, ampliando e aprimorando o estudo do gesto musical e destacando a importância de uma abordagem gestual na prática instrumental.

No que diz respeito à utilização de gestos musicais na iniciação ao piano, é possível citar o trabalho de Horácio Gouveia (2010), que propôs, em sua tese intitulada “Os Jogos (Játékok) de György Kurtág para piano: corpo e gesto numa perspectiva lúdica”, uma discussão sobre a relevância do movimento e do corpo dentro da proposta lúdica apresentada nos três primeiros livros da coleção Játékok⁴ do compositor húngaro Kurtág.

Gouveia (2010) descreve que tal obra foi originalmente concebida com propósitos educacionais, proporcionando uma abordagem contemporânea de ensino para a iniciação ao piano. Posteriormente, sua finalidade foi expandida, pois os Jogos, além de alternativa aos métodos tradicionais de ensino, também apresentam um ambiente multissensorial e tátil na prática instrumental, tanto pelo aspecto lúdico no aprendizado do instrumento, quanto por envolver corporalmente os alunos através da utilização de punhos, palmas das mãos ou antebraço no teclado do piano. Esse propósito é diferenciado em relação aos métodos tradicionais de ensino, que trabalham majoritariamente uma abordagem técnica digital desde o primeiro contato do estudante com o instrumento (Gouveia, 2010, p. 17).

O arcabouço conceitual adotado por Gouveia (2010) sobre o corpo utilizou os seguintes autores: Abbagnano (2007); Merleau-Ponty (1999); Deleuze e Guattari (1997); e Zumthor (2007). O emprego deste arcabouço proporcionou o questionamento do modelo cartesiano de distinção entre sujeito e objeto, que prioriza atitudes analíticas na utilização do corpo de uma forma mecanicista, cujo funcionamento deveria ocorrer de maneira constante e invariável. Essa visão reducionista do corpo e sua aplicação no âmbito pedagógico foi

⁴ A coleção Játékok de György Kurtág (Lugoj, Romênia - 1926) compreende uma série de dez volumes que começou a ser escrita em 1973, sendo que seu primeiro volume foi publicado em 1979. O décimo volume, o último até o momento, foi publicado em 2021. Esta coleção foi elaborada para fins pedagógicos, possibilitando uma iniciação ao instrumento de forma lúdica mediante a utilização de jogos e brincadeiras.

aprimorada por novas abordagens que visam dar primazia à experiência vivida, com o intuito de compreender a tríade percepção-corpo-linguagem, apontando que “[...] a interação com o instrumento como uma relação de submissão, dominação e controle, pode ser rejeitada, revertida, superada, através da reafirmação das potências do corpo” (Gouveia, 2010, p. 46).

Os autores que fundamentaram o conceito de gesto musical na pesquisa de Gouveia (2010) foram: Iazzetta (1999); Genevois (1999); Delalande (1988); Ferneyhough (1993); e Aldrovandi (2000). Estes autores corroboraram para a exposição de uma pluralidade de significados de gesto, possibilitando a percepção da relevância do tema e promovendo aplicações das potencialidades gestuais nos Jogos de Kurtág. Tal aplicabilidade foi possível através da inter-relação entre a *ideia musical* proposta pelo compositor húngaro, a *atenção* e a *intenção*, compreendidas através da escuta gerada no contato com o instrumento, e pela proposição dos conceitos de *gesto efetor* e o *gesto acompanhador*⁵.

Por meio de uma análise detalhada, Gouveia (2010) estruturou a paleta de gestos nos três primeiros cadernos de Kurtág, utilizando as indicações do próprio compositor sobre como os professores devem conduzir o processo pedagógico, através: da relação corporal completa do aluno com o piano; da importância da relação háptica⁶ e da ausência da relação estriada⁷; da ausência de termos *correto* ou *errado*; da execução conduzida pelo solfejo com canções folclóricas; da utilização da palma da mão ao piano, do dedos de forma lateral, clusters de punho, clusters da palma da mão em rotação, clusters de antebraço; da ausência de uma altura definida na topografia do teclado; da utilização das teclas brancas e/ou pretas do piano etc.

Gouveia (2010) exemplifica a aplicação dessa pluralidade de recursos pedagógicos através da peça intitulada *Hommage a Tchaikovsky*, que faz uso de clusters e glissandos com a intenção de representar as seções iniciais do Concerto para Piano e Orquestra Op. 23 n.1 do compositor russo Piotr Ilitch Tchaikovsky⁸. O autor diz que, desta maneira, é possível compreender a aplicação da totalidade corporal ao tocar piano, ressaltando “[...] a importância da questão de como os movimentos sonoros são percebidos simultaneamente como

⁵ O conceito de gesto efetor é descrito como a produção mecânica do som, como, por exemplo, ao abaixar a tecla de um piano ou ao executar acordes e arpejos presentes em uma obra. Já o gesto acompanhador está relacionado à motricidade ampla, através da aplicação do peso do braço, do deslocamento ao longo da topografia do teclado e da construção performática da obra (Gouveia, 2010, p. 120).

⁶ “[...] desenvolvimento do conhecimento das possibilidades durante a interação com o instrumento e a consequente formação da necessária intimidade que gerará, em última instância, as riquezas na paleta de sonora do intérprete” (Gouveia, 2010, p. 124).

⁷ “[...] privilégio de uma determinada categoria sensorial, [...] por exemplo, o que na prática pedagógica pianística ocorre quando o corpo é segmentado e focado apenas no recorte que compreende o espaço entre ombros e os dedos das mãos” (Gouveia, 2010, p. 45).

⁸ Vótkinsk (1840) - São Petersburgo (1893).

movimentos corporais significativos (importância do gesto físico e mental)” (Gouveia, 2010, p. 118).

As considerações finais apresentadas por Gouveia (2010, p. 188) ressaltam como sua pesquisa proporcionou descobertas e reflexões sobre o fazer musical no âmbito pedagógico, além da percepção de que as discussões sobre corporalidade têm uma acepção significativa na obra de Kurtág. Além disso, Gouveia (2010, p. 188) identifica uma predileção do compositor por parâmetros não convencionais, como, por exemplo, a ausência da notação fixa na pauta ou a decodificação de elementos rítmicos, evidenciando que a discussão sobre os conceitos de gesto pode implicar tanto no “[...] pensar em todo um sistema de referências e convenções simbólicas histórico-musicais, como também no gesto concreto produtor da música, para o qual o aporte da escuta representa uma dimensão inalienável” (Gouveia, 2010, p. 188).

Em conjunto com o referencial sobre gesto musical e conceitos relacionados à corporeidade, a tese de Margareth Milani (2016) intitulada “Percepções e concepções sobre o corpo, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música” examinou a influência das relações entre o indivíduo, o piano e a música, expressas nas vivências externadas pelos participantes da pesquisa.

A pesquisa contou com a participação de oito estudantes de dois Cursos de Graduação: Curso de Superior de Instrumento/Piano — UNESPAR — Campus de Curitiba I — EMBAP — Escola de Música e Belas Artes do Paraná e do Curso Bacharelado em Música/Piano da Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS.

Segundo Milani (2016), o conceito de corporalidade apresentado por Merleau-Ponty (1999); Vaz (2004) e Chauí (2011) compreende o indivíduo “[...] como uno, ímpar e indissociável, uma unidade portadora de simbolismos, de memória cultural e social, e repleta de nuances pelas bagagens constituídas ao longo da vida nas relações estabelecidas cultural e socialmente [...]” (Milani, 2016, p. 17). Já o conceito de gesto musical apresentado por Milani (2016) fundamentou-se no bojo teórico proposto por Jensenius et al. (2010) e Leman e Godøy (2010). Esse conceito envolve movimentos com significados e intenções, combinando características técnico-interpretativas e refletindo, através da organicidade de movimentos ímpares, a individualidade de cada performer, bem como sua relação texto musical e instrumento. Por sua vez, os conceitos de técnica pianística presentes no trabalho de Milani (2016) fundamentaram-se no movimento, através das proposições apresentadas por Chiantore (2001); Sandor (1981); Kaemper (1967) Whiteside (1955); e Jaël (1904).

A metodologia utilizada pela autora (Milani 2016) foi qualitativa, tendo como instrumento de coleta de dados a utilização de vídeos, uma entrevista semiestruturada sobre a

experiência pessoal na performance — momento em que os participantes apreciaram às suas próprias performances filmadas — e uma entrevista fenomenológica, na qual foram abordadas as três temáticas principais da pesquisa: técnica pianística, corpo e gesto musical.

Milani (2016, p. 138) observou uma grande quantidade de relatos externando dificuldades, aflições e sentimentos de inadequação que afetavam o desenvolvimento técnico-musical dos participantes, em conjunto com a ausência de uma cultura pianística acolhedora que contemplasse individualidades e a tríade técnica-corpo-gesto. Os relatos também externaram como a construção musical dos pianistas é mediada por suas experiências pessoais e seus significados, reforçando a visão de uma abordagem técnica mediada entre individualidade e corporeidade. Complementando, a autora (Milani, 2016) relata que a abordagem corpo-gesto na construção da técnica pianística “[...] propõe um viés perceptivo do tocar piano, um entendimento que compreende o alto grau afetivo desta tarefa, e que por esta característica não pode prescindir de uma perspectiva holística” (Milani, 2016, p. 143).

Mariana Brito (2018) também utilizou um referencial sobre gesto musical e conceitos relacionados à corporeidade em sua dissertação “A construção da performance das seis danças romenas de Béla Bartók: memorial de um processo criativo centrado no corpo”. Porém, sua pesquisa investigou de que maneira gesto e som se inter-relacionam na construção da performance e de que forma esse processo “influencia a concepção da obra e as relações entre performer, música e instrumento” com o intuito de compreender a construção da performance a partir de uma abordagem corporificada (Brito, 2018, p. 8).

A autora (Brito, 2018) descreve que, com base na proposta de objetos sônico-gestuais coarticulados⁹ apresentados por Godøy (2006; 2011) em conjunto com a abordagem gestual proposta por Pierce (2007), foi possível estruturar a performance por meio do discurso pessoal, ancorada na Pesquisa Artística e na Autoetnografia. Tal metodologia incluiu diários de estudo, gravações das performances das seis peças no início, no decorrer e ao final da pesquisa, e a apreciação dessas gravações realizadas.

O arcabouço teórico gestual apresentado por Brito (2018) fundamentou-se nos trabalhos de Godøy (2006; 2011); e Pierce (2007). A experiência corporificada foi fundamentada nos trabalhos de Abbagnano (2007); Merleau-Ponty (2011); Dawson (2013); e Johnson (2007). As práticas metodológicas da Autoetnografia foram embasadas pelos autores Ellis e Bochner (2000) e da Pesquisa Artística por Coessens (2014); Domenici (2012); e Bogdorff (2012).

⁹ “Unidades baseadas na convergência de som e movimento em chunks percebidos holisticamente” (Godøy, 2006 apud Brito, 2018, p. 35).

Os gestos pianísticos foram estruturados através de duas abordagens. A primeira baseou-se na proposição dos objetos sônicos-gestuais coarticulados propostos por Godøy (2010), resultante de reflexões que o autor faz sobre gesto e som dentro do contexto de uma perspectiva corporificada. Brito (2018) exemplifica que tal conceito realiza a exibição de trajetórias superordenadas de som e movimento, permitindo suas percepções através de *chunks*¹⁰. A segunda abordagem refere-se à perspectiva de Pierce (2007), que, por sua vez, é estruturada em dois princípios: a relação entre a condução da frase musical em conjunto com a mobilidade consciente do centro de equilíbrio localizado na base do tronco e a utilização dos movimentos dos braços para o delineamento do contorno melódico. A autora (Brito, 2018) relata que após a ancoragem desses gestos foi possível analisar, em uma das gravações, mudanças relacionadas à corporeidade e à fluência musical, potencializando a projeção sonora, os contrastes nas dinâmicas presentes na obra e uma melhora na clareza e no delineamento das frases musicais.

Brito (2018, p. 77) complementa que, com a intenção de realçar os contrastes presentes em cada dança e abarcar as particularidades de cada uma delas, destacando diferenças melódicas, rítmicas, harmônicas, timbrísticas e de caráter, categorizou uma personagem para cada dança “[...] pois seria como se a dança fosse baseada na personalidade de cada personagem” (Brito, 2018, p. 77). Desta maneira, houve a seguinte categorização: dança 1 — *A imperatriz*; dança 2 — *A menina*; dança 3 — *A dançarina do ventre*; dança 4 — *A amante*; danças 5 e 6 — *As irmãs camponesas*. Tal categorização possibilitou para Brito (2018) uma compreensão de como os elementos musicais se relacionam com a corporeidade através de ligações diretas com o âmbito emocional, o imaginário e as individualidades presentes em cada dança.

Após as comparações dos registros das performances, Brito (2018) verificou que, através das proposições dos objetos sônicos-gestuais coarticulados propostos por Godøy (2010), houve uma evolução tanto na organização gestual quanto na compreensão da notação musical. Já a abordagem de Pierce (2007) resultou em uma organização e construção de gestos que possibilitaram uma maior consciência da corporeidade na prática pianística. Sendo assim, foi possível para a autora descobrir novas formas de vivenciar a performance e de reconhecer a percepção do fazer musical como algo essencialmente corpóreo, resultando em uma melhor interação da performer com o instrumento (Brito, 2018).

¹⁰ Chunking: “agrupar unidades de informação menores em um segmento maior portador de significado, sendo chunk o agrupamento” (Brito, 2018, p. 35).

Explorando a análise da aplicabilidade de gestos musicais na performance pianística do repertório do século XX, é possível citar o trabalho de Juliana Marin (2020) em sua dissertação intitulada “O gesto corporal e a técnica pianística: um estudo aplicado à performance das obras *The Tides Of Manaunaun* e *Aeolin Harp*, de Cowell; *Guero*, de Lachenmann; *Modelagen IX*, de Zampronha”.

Marin (2020) aponta que o referencial teórico sobre *gesto corporal em música* utilizou os conceitos de Kühl (2011) e Merleau-Ponty (1999). Já o referencial sobre *gesto em música* baseou-se nos trabalhos de Gritten e King (2011); Windsor (2011); Jensenius et al. (2010); Madeira e Scarduelli (2014); e Fink (1992). No que diz respeito ao *gesto corporal na performance musical*, foram utilizados os autores Leman e Godøy (2010); Chaib (2012); e Davidson (2012). A autora (Marin, 2020) descreve que, através desta literatura, foi possível a estruturação da performance com a utilização de três categorias de gestos: gestos para a produção de som; gestos cíclicos e gestos facilitadores.

Os gestos para a produção do som foram direcionados, segundo Marin (2020, p. 13-14), para a extração do som do instrumento. O desenvolvimento desta paleta gestual teve início no processo de aprendizagem das obras e possibilitou uma produção sonora mais consistente, por meio da utilização de *clusters* de punho e de antebraço, além da manipulação direta das cordas do piano com gestos em forma de pinça, utilizando *glissandos* ou manuseando objetos como baquetas e barras de metal nas cordas.

Os gestos cíclicos, conforme a autora (Marin, 2020, p. 16-17), são *gestos corporais* não sonoros resultantes dos gestos produtores de som. Essa paleta gestual foi relacionada à preparação e conexão entre os gestos produtores de som e às intenções performáticas, como pausas ou síncopes silenciosas presentes no repertório escolhido pela autora. Marin (2020, p. 18) complementa que, através da utilização dos gestos cíclicos, foi possível resolver questões interpretativas correlacionada à técnica pianística presente neste repertório, promovendo facilidade para a execução de gestos performáticos presentes em cada obra.

Marin (2020, p. 19) aponta que, por sua vez, os gestos facilitadores foram desenvolvidos com o intuito de solucionar passagens tecnicamente difíceis, promover maior conforto para a performance com presença de público e possibilitar menor utilização de esforço para a prática deste repertório. A autora complementa que esta paleta de gestos em conjunto com as outras duas abordagens citadas anteriormente — gestos produtores de som e gestos cíclicos — possibilitou a reflexão sobre quais tipos de gesto estariam presentes durante a prática ao instrumento, e que tal abordagem “[...] torna o instrumentista mais consciente do uso do seu corpo no que diz respeito a técnica e musicalidade” (Marin, 2020, p. 22).

A autora (Marin, 2020) especifica que foi possível delimitar a utilização gestual em cada obra da seguinte maneira: o uso da paleta gestual na aplicação dos *clusters* e na utilização da força-peso do braço na obra *The Tides of Manaunaun* (1912), de Cowell; a aplicação de gestos que precedem o som — gestos facilitadores —, de gestos para a realização do *glissando* — gestos para a produção do som — e a forma como retirou os braços em cada arpejo — gestos cíclicos — na obra *Aeolian Harp* (1923), também do compositor Cowell; a construção da paleta gestual em conjunto com a modificação do gesto corporal, necessária para a adaptação das desconstruções sonoras e ressignificações ocorridas através da obra *Guero* (1969), de Lachmann; e as decisões gestuais necessárias para a performance das intensidades extremamente fortes, em conjunto, com as explorações extremas, tanto corporais quanto instrumentais, presentes na obra *Modelagem IX* (1996), do compositor Zampronha. Todas as trajetórias gestuais presentes foram ilustradas pela autora por meio de gráficos e trechos das partituras das obras selecionadas (Marin, 2020).

Marin (2020, p. 78) destaca que a conexão entre a técnica pianística, o discurso musical e os gestos corporais resultou em performances mais consistentes, pois cada uma das obras estudadas apresentou grande diversidade gestual, variação nas sonoridades do instrumento, exploração de motricidade e de gestos corporais. Dessa forma, foi possível uma melhor compreensão da utilização do corpo na construção da performance desse repertório para piano do século XX, abarcando suas particularidades interpretativas mediante novas soluções corporais e gestuais.

O recente trabalho de Goltz (2021) também propôs uma construção da performance sob o prisma gestual, referenciando a obra *Reflets dans l'eau*, de Claude Debussy, a partir de uma sistematização de gestos musicais pianísticos. A autora relata que, por meio de um estudo exploratório e autoetnográfico, houve a estruturação de uma paleta de gestos que foi aplicada na obra durante sessões de prática deliberada. Essas seções englobavam diários de estudo e filmagens como instrumentos de coleta de dados, propiciando uma prática ao instrumento “analítica-reflexiva” (Goltz, 2021, p. 8).

O bojo teórico sobre o conceito de gesto apresentado por Goltz (2021) se fundamenta nos trabalhos de Flusser (2014); e Leman e Godøy (2010). Sobre gesto musical, a autora se utilizou dos conceitos presentes em Jensenius et al. (2010); e Milani (2016). Para a autora “[...] esses autores convergem com a ideia de interdisciplinaridade do gesto, na sua exteriorização por meio do corpo e na sua manifestação da individualidade do ser” (Goltz, 2021, p. 8). A fundamentação teórica também aborda o conceito de cognição corpórea,

através dos autores Wilson e Foglia (2017); e Leman e Maes (2014), como parte integrante da identificação e aprimoramento do gesto durante a prática da performance.

Segundo a autora (Goltz, 2021, p. 46-48), os gestos pianísticos foram desenvolvidos a partir dos elementos composicionais e organizados em duas categorias: *gestos facilitadores* — deslocamentos dos braços e das mãos; ataque dos dedos; movimentos do punho; formatos da mão; movimentos do braço e antebraço; critérios de escolha do dedilhado; sensações de temporalidade; movimentos do tronco; sensações de apoio e flexibilidade corporal; deslocamentos dos braços na extensão do teclado — e *gestos expressivos* — elementos musicais grafados e não grafados no texto; contexto idiomático; relações afetivas-expressivas idiossincráticas.

Por meio de uma análise detalhada, os gestos facilitadores foram estruturados nas sessões de prática ao instrumento, propiciando maior facilidade na performance, eficiência, conforto e bem-estar. Os gestos expressivos, por sua vez, foram construídos através dos elementos composicionais presentes no texto musical em conjunto com gestos idiossincráticos, que se caracterizam como uma “autopercepção corporal como um recurso expressivo” (Goltz, 2021, p. 79).

Goltz (2021) exemplifica que essa construção gestual como referência basilar para a estruturação da performance, possibilitou maior eficiência no fazer pianístico, ao incluir aspectos presentes nos elementos composicionais através da utilização dos gestos expressivos, em conjunto com a sensação de conforto e bem-estar propiciada pelos gestos facilitadores.

Por fim, Goltz (2021, p. 85) especifica que “[...] a temática desse trabalho revela um grande potencial investigativo, uma vez que a abordagem gestual, sob o ponto de vista pianístico, ainda é pouco explorada”. A autora complementa que a aplicação dos gestos facilitadores em conjunto com os gestos expressivos pode abrir caminho para pesquisas futuras que tenham como fundamentos elementos musicais e corporais, aliados a exploração de eventos técnicos, com o auxílio de registros audiovisuais e de diários de estudo para balizar as escolhas gestuais. Para Goltz (2021, p. 85), tal construção gestual é mutável segundo as particularidades idiomáticas da obra quanto o processo de cognição corpórea que cada performer possui em sua individualidade.

A abordagem gestual como eixo central também foi encontrada em outros trabalhos, a exemplo de Rodrigo Ribeiro (2010) que propõe em “Um estudo sobre opções interpretativas para elementos folclóricos na *performance* pianística atual” o desenvolvimento de uma abordagem pianística gestual para as performances dos elementos folclóricos presentes nas

danças Cururu e Quadrilha, presentes na Suíte para piano Brasileira nº 3 do compositor Osvaldo Lacerda.

Em conjunto, Irene Zavala (2012) discorre sobre a construção da performance a partir de diferentes conceitos de gesto em sua dissertação “As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo ‘Sul re’ de Héctor Tosar”. A autora realiza uma análise entre a conexão entre gestos musicais e gestos corporais, refletindo sobre o papel do corpo na concepção do sentido musical e do gesto como alicerce da experiência musical.

Por sua vez, Raisa Richter (2014), em sua dissertação “A transcrição para piano solo: um estudo dos gestos musicais nas transcrições de Alfredo Bevilacqua”¹¹, descreve os gestos musicais presentes nas transcrições baseadas nas óperas *Mefistofele* de Arrigo Boito¹² e *Otello* de Giuseppe Verdi¹³. Através da análise dessas duas obras, foi possível comparar o grafismo presente nas óperas originais com o grafismo transcrito para piano solo nas obras de Bevilacqua. A abordagem crítica dos gestos musicais resultantes de tais grafismos revelou que a escolha que o intérprete faz para a construção gestual na performance tem relação direta com o nível de complexidade e a resultante sonora da performance.

Tamara Schubert (2017), em sua tese “Duas tocatas Nordestinas de Júlio Braga: uma proposta de condução sonora” abordou a construção da performance da 1ª e 2ª Tocata Nordestina do compositor Júlio Braga de Olinda. A autora relata que, ao considerar a percepção dos gestos musicais em conjunto com a abordagem técnica *Note Grouping*¹⁴, foi possível propor uma condução sonora baseada em uma concepção anacrônica, na qual os movimentos pianísticos são guiados por uma direção rítmica ársica, desenvolvendo assim dois sistemas analíticos: o sistema analítico de gestos para a Percepção da Dinâmica do Movimento Sonoro (PDMS) e sua resultante, o sistema de Realização da Dinâmica do Movimento Sonoro (RDMS). Segundo Schubert (2017), as estratégias adotadas para a condução sonora na construção da performance das peças em questão estavam em conformidade com a análise prévia realizada.

Mais recentemente, Cinthia Silva (2021), em sua tese “A sincronia no subjetivo: a interação entre pianista e cantor na preparação e na performance das canções de Osvaldo de Souza”, abordou a concepção gestual na música de câmara, relatando como o gesto musical é

¹¹ Rio de Janeiro (1874) - Rio de Janeiro (1942).

¹² Pádua, Itália (1842) - Milão, Itália (1918).

¹³ Roncole Verdi, Itália (1813) - Milão, Itália (1901).

¹⁴ Conceito relacionado à prática musical, foi inicialmente utilizado pelo músico e pedagogo Marcel Tabuteau, que racionalizou uma categoria de fraseado com ênfase no reagrupamento dos padrões rítmico-melódicos. (SCHUBERT, 2017, p. 91-92).

uma ferramenta para a construção do discurso musical, sendo de grande relevância para a performance. A autora relata que, na busca de sincronia entre os performers, emergiram considerações sobre características objetivas e subjetivas do fazer musical, através da utilização do gesto para a concepção de seções presentes nessas canções de Oswaldo de Souza, nas quais há liberdade de escolhas para a construção interpretativa.

Esses são exemplos de alguns trabalhos que foram encontrados em um recorte temporal pré-definido entre 2010 e 2024 no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, através de uma triagem com o intuito de trazer à tona trabalhos que possuem proximidade com gesto musical, performance e repertório pianístico.

Foi possível observar que o gesto musical foi utilizado nestes trabalhos em diversos contextos de pesquisa, evidenciando características interdisciplinares do gesto musical, como a construção da performance nas mais variadas formações pianísticas — solo; música de câmara; e na iniciação ao instrumento — e conceitos relacionados à corporeidade presente nas práticas musicais, aspectos que o presente trabalho pretende corroborar através da utilização de uma abordagem gestual para a construção de uma performance técnico-expressiva, em conjunto com uma temática relacionada à um compositor brasileiro de grande relevância, afinal não há uma aproximação entre a *Sonatina* de Krieger e uma abordagem gestual. Portanto, pretende-se propiciar uma expansão desta área do conhecimento com este objeto de estudo — gesto musical — a partir de uma experiência gestual contextualizada em uma prática de performance.

Dentre os trabalhos explicitados, as dissertações de Brito (2018) e Goltz (2021) possuem maior proximidade com a proposta deste trabalho, convergindo performance pianística (no contexto de uma obra) com o desenvolvimento simultâneo de aspectos técnicos e da dimensão expressiva. Ambos os trabalhos mencionam a importância da presença do corpo na prática instrumental, contemplando eficiência e ao mesmo tempo acolhendo as particularidades do indivíduo, resultando em uma melhor interação do performer com seu instrumento.

2 O GESTO

2.1 Etimologia e definições

Ao abordar a questão do *gesto*, a autora Bernardete Zagonel (1992, p. 9) descreve que a etimologia da palavra gesto tem sua origem no séc. XV, remetendo ao sentido de *ação voluntária*, do *fazer*. Em um dicionário etimológico da língua francesa¹⁵, a palavra gesto possui a seguinte definição: “Família do latim *gegere*, *gestus*, trazer sobre si, se encarregar voluntariamente de” (Littré, 1882 apud Zagonel, 1992, p. 11). Já os autores Rolf Godøy e Marc Leman (2010, p. 4) observam que a palavra gesto possui diversas conotações e pode ser encontrada nos mais variados campos da literatura e em áreas distintas, como: linguística; antropologia; musicologia; estética; entre outras.

Com o propósito de diferenciar gesto de movimento, Zagonel (1992, p. 12) observa que o ato de se movimentar, como mexer os braços, pernas, mover-se, não tem a intenção de promover significado. Já o gesto possui um objeto preciso, um significado ou uma expressão de um sentimento do indivíduo, tornando-o não apenas uma ação física, mas também uma intenção comunicativa, que simboliza ou produz. Compartilhando o mesmo pensamento, Godøy e Leman (2010, p. 5) relatam a necessidade de realizar uma distinção mais apurada entre gesto e movimento, passando a conceituar o gesto como “[...] movimento de parte do corpo, por exemplo, a mão ou a cabeça, que expressa uma ideia ou significado¹⁶” (Godøy & Leman, 2010, p. 5).

Godøy e Leman (2010, p. 5) também propuseram uma definição mais acurada, observando que o conceito de *movimento com significado* aborda dois temas: um tema primário denominado de gesto como *extensão*, e um tema secundário denominado de gesto como *intenção*. O gesto como extensão possui preceito relacionado ao movimento do corpo humano, tendo prevalência nas pesquisas acadêmicas e sendo possível de ser monitorado por meio de recursos tecnológicos. Já o gesto como intenção refere-se ao significado, o que é imaginado ou antecipado, possuindo uma característica mais subjetiva (Godøy & Leman, 2010, p. 5). Os autores complementam:

¹⁵ Disponível em:

https://www.google.com.br/books/edition/Dictionnaire_de_la_langue_franc%CC%9Caise_co/54E5AQAAMAAJ?hl=pt-R&gbpv=1&dq=dictionnaire+%C3%A9tymologique+geste+gegere&pg=PA1869&printsec=frontcover. p. 1869. Acesso em 02/11/2023.

¹⁶ “[...] movement of party of the body, for example a hand or the head, to express an idea or meaning” (Godøy & Leman, 2010, p. 5, tradução minha).

É difícil separar o tema primário do secundário. A razão para isso é que nem todos os movimentos podem ser considerados gestos genuínos. Para denominar um movimento de gesto é necessário que este movimento em alguma medida manifeste intenção de expressão e significado¹⁷ (Godøy & Leman, 2010, p. 5).

A professora e escritora Isabelle Launay (2013, p. 106) dialoga igualmente com este conceito. Discorrendo sobre a obra de Hubert Godard e Christine Roquet, em uma entrevista concedida à coreógrafa Daniella Lima, relata sobre a distinção entre o gesto e movimento. O movimento está relacionado com a realização de um signo corporal legível, com significados diversos e em contextos habituais específicos, como, expressões faciais — medo, raiva, prazer, ameaça etc. Por sua vez, o gesto está relacionado a uma dimensão de expressividade mais profunda, ligada a atitudes, posturas, emoções, singularidades e é sempre individual. A compreensão de gesto como oposição ao simples movimento do corpo inclui, portanto, a ideia de que o gesto é uma totalidade indivisível, “[...] impossível de decompor, que está sempre ligado a um ambiente, que é inextricavelmente preso a percepção de um sujeito” (Launay, 2013, p. 106).

Launay (2013, p. 106) ressalta a característica da comunicação presente no gesto, demonstrando ser um evento que envolve a relação com o mundo e com os outros, pois há uma interação entre aquele que realiza o gesto e aquele que o compreende, e tal compreensão ocorre em parte de maneira inconsciente. Discorrendo um pouco mais sobre esta característica, o antropólogo Stéphane Malysse (s.d., p. 14) relata a presença de gestos na interação entre as pessoas, entre artista e público, porém, destacando como na produção artística, os gestos necessitam de uma interpretação como *eventos de comunicação*. Para o autor, o elemento mais importante é a compreensão de que “[...] este coeficiente de arte se concentra justamente nos gestos realizados pelos artistas, gestos que ligam o conceito ao concreto, gestos que demonstram uma diferença entre a intenção e a ação correspondente” (Malysse, s.d., p. 16).

Godøy e Leman (2010, p. 5) apontam como é possível identificar na comunicação musical exemplos de gestos, afinal a atividade musical é baseada no controle de movimentos específicos para a produção sonora. Os autores (Godøy & Leman, 2010, p. 5) descrevem que na performance musical, os gestos são utilizados para manipular o instrumento musical ou para organizar as ações dos músicos — gestos do maestro —, entre outras aplicabilidades. Todavia, não é apenas o instrumentista que realiza gestos, pois o ouvinte também manifesta

¹⁷ It is hard to separate the primary focus from the secondary focus. The reason is that not all movements can be considered to be genuine gestures. In order to call a movement a genuine gesture, it is required that this movement is in some way a carrier of expression and meaning (Godøy & Leman, 2010, p. 5, tradução minha).

respostas corporais que expressam o conteúdo sonoro assimilado, a exemplo de palmas, dança etc., ocorrendo reciprocidade entre estes dois tipos de gestos. Descrevendo as etapas de como ocorre a utilização de gesto na comunicação musical, Godøy & Leman (2010, p. 6) citam que este, se inicia com o movimento corporal do instrumentista, posteriormente resultando na produção sonora, sua transmissão e decodificação realizada pelo ouvinte.

Zagonel (1992, p. 14), por sua vez, complementa outros aspectos relacionados à comunicação gestual na área da música, observando que os movimentos do instrumentista na prática musical deixam de ser apenas um elemento produtor de som. A autora cita o exemplo do *teatro musical*, no qual o compositor descreve o gesto do intérprete como parte essencial da obra. Frequentemente, a expressão corporal, os gestos, e até mesmo a iluminação e o cenário são definidos previamente e considerados como elementos integrantes da obra do compositor. Sendo assim, não apenas a produção do som participa da construção da performance, mas toda uma expressão gestual visual (Zagonel, 1992, p. 14). A autora destaca:

O gesto não se limita a uma função técnica de produção de sons, por mais perfeita que seja: ele é, ao contrário, um elemento essencial do fenômeno de expressão musical. É por isso que, para o instrumentista que se esforça em tornar sua música expressiva, no sentido amplo do termo, os gestos não podem ficar sem significado (Zagonel, 1992, p. 16).

Dessa forma, entender as definições expostas anteriormente sobre gesto e a intenção da comunicação de um significado evidenciam a relevância no aprofundamento das particularidades deste constructo, algo que este trabalho corrobora através da utilização do gesto como meio balizador para a construção de uma performance técnica-expressiva. Afinal, conforme definido por Zagonel (1992, p. 14), “[...] é na prática musical que o gesto deixa de ser apenas um elemento produtor de som, e sim de produção de expressão”.

2.2 Gesto musical na prática de performance

No campo da pesquisa musical, o movimento humano tem sido frequentemente correlacionado ao conceito de gesto musical. Jensenius et al. (2010, p.12) justificam essa correlação demonstrando que as mais variadas atividades musicais, como a performance e a regência, envolvem movimentos do corpo que comunicam significados e, conseqüentemente, se traduzem em gestos. Além disso, os autores apontam que existem diferentes maneiras em que os gestos relacionados à música podem ser interpretados, havendo também distintas possibilidades para suas análises, descrições e aplicabilidades (Jensenius et al., 2010, p.12).

Por sua vez, Zagonel (1992, p. 7-8) aborda a questão do gesto musical através da perspectiva da comunicação. Para a autora, é possível associar o gesto físico ao som através da compreensão de que ambos podem ocorrer em conjunto quando um instrumentista pretende comunicar algo. Zagonel (1992, p. 8) exemplifica que, na tentativa de um performer conseguir transmitir seu relato de forma eficaz, a utilização do gesto musical acaba realizando um apelo ao som, sugerindo assim uma possível associação entre ambos (Zagonel, 1992, p. 8).

Complementando, Zagonel (1992, p. 8) aponta que no contexto musical, o uso do gesto se torna mais complexo devido a pluralidade de elementos que ocorrem na performance de uma obra. A autora denomina essa complexidade de “o problema do gesto”, destacando a necessidade de distinguir o gesto musical através de duas abordagens: a primeira, o gesto do compositor, envolve a escolha do material sonoro (um movimento abstrato); a segunda, o gesto do intérprete, decodifica tal escolha e a transforma em performance (um movimento concreto) (Zagonel, 1992, p. 8).

Portanto, Zagonel (1992, p. 15) relata a necessidade de estabelecer quatro distinções para refinar a compreensão do gesto musical utilizado pelo intérprete. A primeira, o *gesto físico*, que consiste em uma ação corporal em contato com um objeto — ou um instrumento musical — provocando uma reação sonora. A segunda seria o *gesto mental*, que é produzido no pensamento do performer e compreende dois aspectos distintos: aquele que é uma imagem mental do gesto físico, realizado no pensamento do indivíduo e que necessita de um conhecimento prévio para seu funcionamento; e aquele que é entendido como movimento sonoro enquanto ideia do som a ser realizado¹⁸ (Zagonel, 1992, p. 17).

Acerca das duas últimas distinções propostas, Zagonel (1992, p. 19) apresenta: o *gesto em relação à música de suporte*, que se refere a música eletroacústica na qual há ausência do intérprete, porém há a presença do gesto mental do compositor; o *grafismo*, que se refere ao movimento sonoro representado pelo meio gráfico visual conforme signos previamente estabelecidos (Zagonel, 1992, p. 19).

Claude Cadoz e Marcelo Wanderley (2000, p. 73) também abordam a relação entre gesto musical e a performance, destacando a conectividade entre a expressividade na música e a intenção do gesto musical na performance para representar tal expressividade, e definem

¹⁸ Zagonel (1992, p. 17-18) salienta que é importante frisar que o gesto mental está sempre presente na atividade musical, seja ela realizada por um instrumentista ou por um compositor, afinal, este também cria no ato da composição um movimento sonoro, prevendo assim a sua concretização no gesto instrumental. Por sua vez, o intérprete realiza o próximo passo adaptando o gesto físico em ação, antecedido pelo gesto mental (Zagonel, 1992, p. 17-18).

que tal gesto musical possui um “[...] conjunto de características observáveis na análise entre o nível do signo mais básico e o nível mais elementar da intenção musical¹⁹” (Cadoz & Wanderley, 2000, p. 73). Os autores enfatizam que o gesto musical, além da relação com a produção sonora no instrumento, possui outros aspectos: pode ser realizado de maneira consciente ou inconsciente em relação a sua funcionalidade; pode ter intencionalidade ou ser resultante de outros movimentos; pode ser completamente controlado ou apenas parcialmente; pode ser efetivo em sua intenção ou pode ser apenas aparente (Cadoz & Wanderley, 2000, p. 73).

Por fim, Jensenius et al. (2010, p. 12) evidenciam que a utilização do conceito de gesto musical é útil nas pesquisas relacionadas à performance musical na contemporaneidade, ajudando a estabelecer uma conexão entre o movimento e o significado, pois “ao examinar o gesto mais detalhadamente se constata seu potencial como um conceito central, que permite a abordagem de questões essenciais nos processos de ação/percepção e na correlação mente/ambiente²⁰” (Jensenius et al., 2010, p. 12).

2.3 Diferentes gestos na prática musical

Sobre as multiplicidades de gestos que compõem a prática musical, Zagonel (1992, p. 20) aponta que é possível observar quatro categorias distintas: *o gesto instrumental*; *o gesto vocal*; *o gesto do maestro*; e *o gesto do compositor*.

O gesto instrumental é, segundo Zagonel (1992, p. 20-21), considerado o gesto do intérprete. Esse gesto é necessário para a produção do som em instrumentos acústicos, em que o músico realiza gestos corporais condizentes com a intenção sonora desejada, determinando, conseqüentemente, atributos específicos necessários para a expressividade e a musicalidade.

A autora também exemplifica que não há dissociação entre o gesto, a percepção tátil e conhecimento do objeto realizador do som, ou seja, sua percepção cinestésica²¹, pois o gesto instrumental demanda consciência e um domínio muscular interiorizado e automatizado, resultando em efeitos sonoros perceptíveis (Zagonel, 1992, p. 21).

¹⁹ “[...] an ensemble of observable features between the level of elementary signal analysis and the lowest level” (Cadoz & Wanderley, 2000, p. 73, tradução minha).

²⁰ “[...] a closer look at the term gesture reveals its potential as a core notion that provides access to central issues in action/perception processes and in mind/environment interactions” (Jensenius et al., 2010, p. 12, tradução minha).

²¹ Em um sentido genérico, o termo Cinestesia é composto por dois radicais, “Cine” que significa movimento e “Estesia” que indica sensação ou percepção. Cinestesia, portanto, seria uma sensação ou percepção de movimento.

Já sobre o gesto vocal, Zagonel (1992, p. 27) exemplifica que ele possui similaridade com o gesto instrumental através da atuação do corpo, sendo que, em conjunto com as pregas vocais há o corpo em sua totalidade, o que gera uma ação corporal global para transmitir expressividade no discurso musical. O gesto vocal possui diversas vertentes dentro da música, sendo “o sopro e a respiração, o grito, o sussurro, o choro, o riso, o cochicho”, exemplos de gestos vocais na prática musical (Zagonel, 1992, p. 28).

Para Zagonel (1992, p. 30), o maestro é o músico que utiliza o gesto como meio mais importante para transmitir ideias e expressividade a um grupo de instrumentistas ou a um grupo vocal. Como este é o principal meio que possui para se fazer compreender no momento da performance, faz-se necessário o desenvolvimento de um repertório de gestos, aliado a uma técnica precisa e expressiva, que apenas produz a devida compreensão quando há familiaridade dos intérpretes com o gesto do maestro. Esse desenvolvimento da elaboração gestual surge através da análise da partitura, que possibilita antever os gestos necessários para a interpretação da música, gestos estes, que o maestro criou em sua mente após a compreensão analítica (Zagonel, 1992, p. 32).

Sobre o gesto do compositor, Zagonel (1992, p. 34) diz que se aplica de maneira codificada por meio de símbolos grafados, sendo então caracterizado por sua essência informativa. O compositor, no processo de elaboração de uma obra, conseguiria prever os movimentos sonoros através dos símbolos em forma de partitura. Da mesma forma, o compositor Pierre Boulez²² (2012, p. 283) exemplifica o que é o gesto do compositor, identificando três atitudes distintas:

É no gesto da composição que se inscrevem as relações da estrutura e do material, e distinguirei três atitudes: 1) o gesto do compositor nega o gesto do intérprete enquanto tal, e aceita-o apenas como meio de transmissão (ou não o toma diretamente em consideração, como nas minhas próprias Structures I); 2) o gesto do compositor absorve o gesto do intérprete: analisa -o em dois planos: o plano da reação com o instrumento, o plano da reação na execução individual ou coletiva; 3) o gesto do compositor deixa-se dominar pelo gesto do intérprete: verga-se à virtuosidade, toma-a, se não como material da obra, de qualquer modo como o intermediário obrigatório e privilegiado (Boulez, 2012, p. 283).

Bruno Madeira (2017, p. 37) corrobora com questões relacionadas ao gesto do compositor, apontando que o gesto musical é pensado e delineado de antemão na partitura pelo compositor, e que seu significado musical abstrato é encontrado na própria obra “sem referências a objetos ou emoções externas” (Madeira, 2017, p. 46). O autor complementa que

²² Montbrison, França (1925) - Baden-Baden, Alemanha (2016).

o intérprete traduz o gesto contido na partitura em gesto corporal, e quando há uma inter-relação entre o gesto grafado e a performance musical é estabelecida a possibilidade de comunicação do significado contido no texto musical, ou seja, do direcionamento da concepção musical através da intenção do intérprete (Madeira, 2017, p. 34).

Aprofundando questões sobre o gesto utilizado pelo intérprete, Madeira (2017 p. 17) aponta que, por sua vez, quando ocorre ausência desta inter-relação entre técnica-instrumental e gesto, a possibilidade de comunicação de um significado não se estabelece, tornando a técnica-instrumental apenas um conjunto de habilidades motoras para a realização de uma tarefa específica (como praticar algum esporte, realizar uma caminhada), ou qualquer outra forma de movimento necessário para a realização de algo sem necessariamente conter a intenção de um significado. Todavia, para realização de uma performance condizente com o texto musical, muitos procedimentos necessários estão relacionados a uma intersecção entre *movimento, técnica e gesto*, propiciando “[...] movimentos específicos que possibilitam a execução de uma dada tarefa, que ao mesmo tempo são portadores de significado, seja pelo prisma do intérprete ou do ouvinte” (Madeira, 2017, p. 18).

Portanto, após exposto conceitos relacionados ao gesto na prática de performance, este trabalho compreende a construção da performance da *Sonatina* para piano de Edino Krieger através da utilização do gesto musical como meio balizador para a construção de uma performance técnico-expressiva. Para a efetivação desta abordagem, foram estruturadas duas categorizações de *gestos pianísticos* denominadas de **Gestos corporais-sensoriais** e de **Gestos de expressão**, que foram fundamentadas em preceitos propostos por Jensenius et al. (2010) e Cadoz e Wanderley (2000) integrados às minhas percepções individuais resultando em uma terceira perspectiva conceitual.

A primeira categoria, os **Gestos corporais-sensoriais**, refere-se à construção da performance dos elementos técnicos através de uma organização motora que propicie facilidade, flexibilidade, bem-estar físico e psíquico, e visaram um primeiro contato com o instrumento, com o intuito de facilitar a leitura da obra e da produção sonora, mediante uma sensorialidade que emane conforto e bem-estar. Foi fundamentada na proposição descrita por Jensenius et al. (2010, p. 24) dos *gestos facilitadores*, que abrange uma diversidade de gestos musicais que não participam diretamente da produção do som, porém, exercem um papel fundamental na qualidade da resultante sonora.

A segunda categoria, os **Gestos de expressão**, refere-se à construção da performance dos elementos composicionais através de gestos que expressem as ideias e os significados presentes no texto musical, e visaram a aplicabilidade dos elementos expressivos grafados na

partitura. Foi fundamentada na proposição descrita por Cadoz e Wanderley (2000, p. 80) dos *gestos de modificação*, pela característica de alterar a relação entre gesto e o som, produzindo uma nova resultante sonora com dimensão expressiva.

Ambas foram estruturadas a partir dos constructos explicitados, com o intuito de orientar a aplicação da construção da performance no campo de pesquisa através da minha categorização proposta dos *gestos pianísticos*²³. Porém, saliento que as considerações destes autores não são estruturas que delimitam toda a acepção de uma performance pianística fundada no gesto, e que o bojo teórico apresentado anteriormente a respeito do gesto musical como um movimento que abarca intenção comunicativa possui o intuito de robustecer a abordagem gestual que foi aplicada neste trabalho.

2.4 Categorização gestual por Jensenius et al. (2010)

Jensenius et al. (2010, p. 23) pontuam que é fundamental ter em mente que uma classificação gestual, como qualquer outra classificação, não se limita a estabelecer um sistema classificatório definitivo, mas sim destacar diversas funções e aplicabilidades. Em função desta abordagem, e com base em pesquisas de diversos autores como Gibet (1987), Cadoz (1988), Delalande (1988) e Wanderley e Depalle (2004), os autores apresentam quatro categorias para compreender melhor as funções dos mais variados gestos na música. Tais categorias são divididas pelos autores (Jensenius et al., 2010, p. 23) em: *gestos produtores de som*, *gestos comunicativos*, *gestos facilitadores* e *gestos de acompanhamento*.

2.4.1 Gestos produtores de som

Os *gestos produtores de som* são aqueles que, de acordo com os autores (Jensenius et al., 2010, p. 23), possuem efetividade na produção sonora e estão diretamente relacionados ao instrumento. São subdivididos em duas categorias: *gestos de excitação* e *gestos de modificação*.

Os gestos de excitação são descritos por Jensenius et al. (2010, p. 24) como a produção sonora na espacialidade do instrumento. A intenção na realização destes gestos é subdividida, de acordo com a energia despendida para a sua execução, em três categorias distintas: *gestos de impulsão*; *gestos de sustentação*; e *gestos de interação*. Os gestos de

²³ As categorizações propostas dos gestos pianísticos — **Gestos corporais-sensoriais** e **Gestos de expressão** estão explicitadas no Capítulo 3, subcapítulo 3.3.4 na p. 60.

impulsão se relacionam com a preparação para a produção do som. Já os gestos de sustentação estão relacionados com o ato de segurar ou sustentar um instrumento, mais comumente utilizado em instrumentos de arco ou sopros. E os gestos de interação estariam relacionados com a utilização de objetos distintos para a produção sonora, como por exemplo, o uso de baquetas em instrumentos de percussão.

Os gestos de modificação são descritos por Jensenius et al. (2010, p. 25) como gestos que alteram o som após a produção sonora. Estes gestos são característicos em instrumentos que possibilitam a alteração das características sonoras após a produção do som, geralmente realizados em instrumentos que utilizam cordas friccionadas ou instrumentos de sopro. A autora Pauline Goltz (2021, p. 26), ao descrever em seu trabalho a categorização dos gestos de modificação, exemplificou a utilização desses gestos no piano, descrevendo que é possível a sua realização “[...] através dos pedais que podem modificar a duração do som e seu timbre. Este recurso permite uma amplitude de ressonância de harmônicos ou uma redução dessa gama espectral (pedal *una corda*), além de interferir na prolongação do som [...]” (Goltz, 2021, p. 26).

2.4.2 Gestos comunicativos

Os autores (Jensenius et al., 2010, p. 23) descrevem que a categoria dos *gestos comunicativos* está relacionada principalmente com o diálogo entre performer/performer e performer/ouvinte.

Todos os gestos realizados durante uma performance podem ser compreendidos, segundo Jensenius et al. (2010, p. 25), como uma forma de comunicação, porém, é interessante ter uma categoria específica para aqueles que visam essencialmente o processo de diálogo entre musicistas ou entre o músico e o ouvinte. Além dessa comunicação entre performer/performer e performer/ouvinte, há também a aproximação de processos relacionados a linguística sem a necessidade da fala, ocasionado a ocorrência desses gestos em formas mais abstratas de comunicação como, por exemplo, sinais entre os performers indicando determinados momentos na prática musical para que ambos os musicistas iniciem simultaneamente determinada obra ou encerrem em sincronia uma performance (Jensenius et al., 2010, p. 25).

2.4.3 Gestos facilitadores

De acordo com os autores (Jensenius, et al., 2010, p. 24), a categoria dos *gestos facilitadores* abrange uma diversidade de gestos musicais que não participam diretamente da produção do som, porém, exercem um papel fundamental na qualidade da resultante sonora. É subdividida em três subcategorias: *gestos de apoio*, *gestos de fraseado* e *gestos de condução rítmica*²⁴.

Os gestos de apoio são, conforme apontam Jensenius et al. (2010, p. 26), movimentos que dão suporte para as ações que efetivamente realizam a produção sonora. Exemplificando, ao tocar uma tecla do piano, não é apenas o dedo que está participando de forma isolada da ação, mas também todo um conjunto: a mão, o antebraço, o braço, o tronco e o corpo. Esses gestos de apoio podem ser descritos como a utilização do tronco para dar suporte ao realizar a execução de uma passagem em uma dinâmica forte, afinal “[...] são os movimentos preparatórios deste sistema de articulações complexas que determinam a trajetória e a velocidade do dedo antes e depois de tocar a tecla²⁵” (Jensenius et al., p. 26).

Os gestos de fraseado estão conectados com o contorno melódico, conforme expõem Jensenius et al. (2010, p. 26). Esses movimentos estão conectados à função analítica dos signos presentes em uma frase musical, proporcionado a performance das direções — por exemplo, utilizando movimentos de deslocamento lateral pela topografia do teclado — em conformidade com a representação de elementos composicionais expressivos necessários para a condução do contorno melódico (Jensenius et al., 2010, p. 26).

Os gestos de condução (Jensenius et al., 2010, p. 26) são utilizados para a constância do *timing* em uma performance, seja numa performance com um ou mais instrumentistas. Esses gestos de condução são responsáveis por produzir os elementos rítmicos, auxiliando tanto as necessidades do performer para manter a condução do *tempo* na música como a comunicação com outros musicistas e o público, por exemplo, ao demonstrar com os pés ou a cabeça a pulsação da música que está sendo executada (Jensenius et al., 2010, p. 26).

²⁴ A tradução desta nomenclatura está disponível no trabalho de Goltz (2021): “O termo entrained gestures [...] usado pelo autor, não possui uma tradução definida no contexto musical. O significado literal para este termo seria gestos arrastados, mas neste âmbito, preferi traduzir como gestos de condução rítmica. Acredito que esta expressão também se aproxima de outras palavras como, por exemplo, levar, levada ou pulsação” (Goltz, 2021, p. 26-27).

²⁵ “[...] it is the preparatory movements of this complex multi-joint system that determine the trajectory and velocity of the finger before and after it hits the key” (Jensenius et al., 2010, p. 26, tradução minha).

2.4.4 Gestos de acompanhamento

Jensenius et al. (2010, p. 24) descrevem que a categoria dos *gestos de acompanhamento* não está diretamente envolvida na produção sonora, mas sim com o ato de seguir as características do som, como, por exemplo na dança, pois, dançar “[...] é talvez demonstração mais comum dos movimentos relacionados ao gesto de acompanhamento, e talvez possa ser explorado em um estudo observando como os movimentos dos dançarinos seguem as características da música²⁶” (Jensenius et al., 2010, p. 27).

Exemplificando, os autores (Jensenius et al., 2010, p. 27) relatam que os *gestos de acompanhamento* podem ser visualizados no samba, evidenciando como esse ritmo fornece um guia métrico corpóreo, no qual alguns dançarinos organizam seus movimentos de acordo com as mais variadas alternâncias das qualidades deste estilo musical. Também, o ato de traçar linhas em um papel, tablet ou até mesmo realizar gestos no ar com a intenção de representar o som que está sendo percebido, são exemplos de gestos de acompanhamento (Jensenius et al., 2010, p. 27).

2.5 Categorização dos gestos instrumentais por Cadoz e Wanderley (2000)

Cadoz e Wanderley (2000, p. 73) relatam em seu artigo intitulado “Gesture – Music” algumas discussões sobre o gesto, as características aplicadas ao gesto musical e a categorização dos gestos utilizados na performance musical, os quais denominam de *gestos instrumentais*. Cadoz e Wanderley (2000, p. 79-80) propõem uma divisão em três subcategorias de acordo com a intencionalidade da produção sonora: os *gestos de excitação*, os *gestos de modificação* e os *gestos de seleção*.

Os gestos de excitação são aqueles que promovem uma intenção corporal perceptível, é a ação cuja intenção corporal está diretamente proporcional à produção sonora. Estes gestos são divididos em duas subcategorias: *gestos instantâneos* — quando o som é produzido quando o gesto finaliza — e *gestos contínuos* — quando gesto e som são produzidos simultaneamente (Cadoz & Wanderley 2000, p. 80).

Os gestos de modificação, segundo os autores (Cadoz & Wanderley 2000, p. 80), estão relacionados à produção sonora no instrumento, sem a necessidade de uma grande intenção

²⁶ “[...] is perhaps the most common type of sound-accompanying movements, and something which was explored in an observation study of how dancers’ movements were following qualities in the music” (Jensenius et al., 2010, p. 27, tradução minha).

corporal para a realização da resultante sonora. Esta categoria de gesto é descrita por Cadoz e Wanderley (2000, p. 80) pela característica de alterar a relação entre os gestos de excitação e o som, produzindo uma nova resultante sonora com dimensões expressivas. Como apontam os autores (Cadoz & Wanderley 2000, p. 80), os gestos de modificação são elementos determinantes no que diz respeito à performance das peculiaridades de um trecho musical, ou de eventos técnicos expressivos, e também relacionados a forma da música — cadências ou finalização de um trecho. São subdivididos por Cadoz e Wanderley (2000, p. 80) em duas subcategorias: os *gestos paramétricos* — quando ocorre uma variação contínua de parâmetro, como, por exemplo, o vibrato de um violino ou uma mudança da velocidade do ataque do dedo na tecla para a produção de diferentes timbres — e os *gestos estruturais* — quando a modificação é ocasionada por uma inserção ou remoção de um objeto, como a surdina de um trompete, o registro de um órgão ou os pedais do piano.

Os gestos de seleção estão conectados, segundo Cadoz e Wanderley (2000, p. 80), à performance de elementos composicionais que possuem similaridades. Esses gestos se diferenciam dos anteriores — excitação e modificação — pois não proveem intenção corpórea específica para a produção sonora nem efetuam grandes modificações nas propriedades do instrumento, e ocorrem de duas maneiras distintas: os *gestos de seleção sequencial* — quando há a performance de um elemento composicional que é caracterizado por uma sequência padronizada mas que possui alteração da altura das notas, ou, no caso do piano, quando ocorre o deslocamento pela topografia do teclado — e os *gestos de seleção paralela* — quando há a performance de um elemento composicional que possui repetição constante, exemplo, a repetição do mesmo acorde ou de blocos sonoros (Cadoz & Wanderley, 2000, p. 80).

Com o intuito de favorecer a compreensão sobre as categorizações do gesto musical apresentadas anteriormente — excitação, modificação e seleção —, Cadoz e Wanderley (2000, p. 80) comparam estes gestos com elementos textuais presentes em uma frase: o *verbo* corresponderia aos gestos de excitação; o *adjetivo* aos gestos de modificação; e o *substantivo* aos gestos de seleção.

Por fim, Cadoz e Wanderley (2000, p. 80) apontam que essas três categorias são a base da classificação dos gestos instrumentais, representando em termos gerais, as abordagens gestuais presentes na manipulação do instrumento musical. Estes gestos podem ser identificados nas mais variadas situações da performance e, por vezes, se mesclam de forma visível ou sutil, quase imperceptível. Ainda sobre questões de classificação destes gestos, os autores (Cadoz & Wanderley, 2000, p. 82) complementam que:

É possível afirmar que, para um instrumento musical, nem sempre é simples classificar os gestos de acordo com suas funções independentes, uma vez que estes podem estar inter-relacionados, parecendo não ser possível separar os gestos em diferentes categorias independentes para todos os instrumentos musicais que existem²⁷ (Cadoz & Wanderley, 2000, p. 82).

Na sequência, apresento o QUADRO 1 contendo o quadro comparativo entre as categorizações gestuais realizadas por Jensenius et al. (2010) e por Cadoz e Wanderley (2000). É possível identificar através desta comparação que algumas categorias de gesto utilizam a mesma nomenclatura em ambos os autores, porém possuem definições distintas, já outras categorias possuem definições semelhantes apesar da utilização de nomenclaturas distintas.

²⁷ One can conclude that for a real instrument, it is not always simple to classify gestures according to independent functions, since they may be interrelated, and so it does not seem possible to separate gestures into different independent classes for all existing instruments (Cadoz & Wanderley, 2000, p. 82, tradução minha).

QUADRO 1 – Quadro comparativo das categorizações gestuais por Jensenius et al. (2010) e Cadoz e Wanderley (2000)

Jensenius et al. (2010)		Cadoz e Wanderley (2000)	
Categorização gestual		Categorização dos gestos instrumentais	
Categorias	Subcategorias	Categorias	Subcategorias
<p>1 GESTOS PRODUTORES DE SOM</p> <p>Possuem efetividade na produção sonora e estão diretamente relacionados ao instrumento. São subdivididos em: gestos de excitação e de modificação.</p>	<p>1.1 Gestos de excitação</p> <p>São caracterizados pela produção sonora na espacialidade do instrumento. A intenção na realização destes gestos é separada, de acordo com a energia despendida para a sua execução. São subdivididos em: gestos de impulsão; de sustentação; de interação.</p> <p>1.1.1 Gestos de impulsão Se relacionam com a preparação para a produção do som.</p> <p>1.1.2 Gestos de sustentação Estão relacionados com o ato de segurar ou sustentar um instrumento.</p> <p>1.1.3 Gestos de interação Se relacionados com a utilização de objetos distintos para a produção sonora.</p>	<p>1 GESTOS DE EXCITAÇÃO</p> <p>Promovem uma intenção corporal perceptível e diretamente proporcional à produção sonora. São subdivididos em: gestos instantâneos e contínuos.</p>	<p>1.1 Gestos instantâneos</p> <p>Quando o som é produzido no momento que o gesto finaliza.</p>
	<p>1.2 Gestos de modificação</p> <p>São gestos que alteram o som após a produção sonora. Estes gestos são mais comuns em instrumentos que possibilitam a alteração das características sonoras após a produção do som.</p>		<p>1.2 Gestos contínuos</p> <p>Quando gesto e som são produzidos simultaneamente.</p>
<p>2 GESTOS COMUNICATIVOS</p> <p>Estão relacionados com o diálogo entre performer/performer e performer/ouvinte. Todos os gestos realizados durante uma performance podem ser compreendidos, como uma forma de comunicação, porém, estes gestos visam essencialmente o diálogo entre musicistas ou entre o músico e o ouvinte.</p>		<p>2 GESTOS DE MODIFICAÇÃO</p> <p>Estão relacionados à produção sonora no instrumento sem a necessidade de uma grande intenção corporal para a realização da resultante sonora. Esta categoria de gesto tem característica de alterar a relação entre os gestos e o som, produzindo uma nova resultante com dimensões expressivas. São subdivididos em: gestos paramétricos e estruturais.</p>	<p>2.1 Gestos paramétricos</p> <p>Quando ocorre uma variação contínua de parâmetro, como, por exemplo, o vibrato de um violino ou uma mudança da velocidade do ataque do dedo na tecla para a produção de diferentes timbres.</p> <p>2.2 Gestos estruturais</p> <p>Quando a modificação é ocasionada por uma inserção ou remoção de um objeto, como o registro de um órgão ou os pedais do piano.</p>

Jensenius et al. (2010)		Cadoz e Wanderley (2000)	
Categorização gestual		Categorização dos gestos instrumentais	
Categorias	Subcategorias	Categorias	Subcategorias
3 GESTOS FACILITADORES Abrange uma diversidade de gestos musicais que não participam diretamente da produção sonora, porém, exercem um papel fundamental na qualidade da resultante sonora. São subdivididos em: gestos de apoio; de fraseado; de condução rítmica.	3.1 Gestos de apoio São movimentos que dão suporte para as ações que efetivamente realizam a produção sonora.	3 GESTOS DE SELEÇÃO Estão conectados à performance de elementos composicionais que possuem similaridades. São subdivididos em: gestos de seleção sequencial e de seleção paralela.	3.1 Gestos de seleção sequencial Quando há a performance de um elemento composicional que possui uma sequência padronizada, mas que possui alteração da altura das notas, ou, no caso do piano, quando ocorre o deslocamento pela topografia do teclado
	3.2 Gestos de fraseado Estão conectados com o contorno melódico, à função analítica dos signos presentes em uma frase musical.		3.2 Gestos de seleção paralela Quando há a performance de um elemento composicional que possui repetição constante.
	3.3 Gestos de condução rítmica São responsáveis para a constância do <i>timing</i> em uma performance auxiliando tanto as necessidades do performer para manter a condução do <i>tempo</i> na música como a comunicação com outros musicistas e o público.		
4 GESTOS DE ACOMPANHAMENTO Esta categoria não está diretamente envolvida na produção sonora, mas sim com o ato de seguir as características do som. Podem ser visualizados no samba, evidenciando como esse ritmo fornece um guia métrico corpóreo, no qual alguns dançarinos organizam seus movimentos de acordo com as mais variadas alternâncias das qualidades deste estilo musical. Também, o ato de traçar linhas em um papel, tablet ou até mesmo realizar gestos no ar com a intenção de representar o som que está sendo percebido.			

3 PROCEDIMENTOS INVESTIGATIVOS

3.1 Contexto, períodos composicionais e práticas interpretativas

Natural de Brusque, Santa Catarina, Edino Krieger (1928-2022) foi um compositor, crítico musical, produtor musical, um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Nacional, criador das bienais de música contemporânea e um dos grandes expoentes da música brasileira. Possui uma obra diversificada que abrange as mais variadas formações, desde repertório solo²⁸, música de câmara, até obras corais e sinfônicas.

A pesquisadora e biógrafa de Krieger, Ermelinda Paz (2012, v. 1, p. 24), descreve que a música era uma tradição familiar e seu pai, Aldo Krieger²⁹, foi seu primeiro professor de violino. Em 1943, Krieger ganhou uma bolsa de estudos do Governo do Estado de Santa Catarina e se mudou para o Rio de Janeiro, ingressando no Conservatório Brasileiro de Música. Paz (2012, v. 1, p. 38) relata que, em conjunto com seus estudos no Conservatório, Krieger passou a frequentar o curso livre de composição de Hans-Joachim Koellreutter³⁰, um dos seus maiores influenciadores, tanto musicalmente como politicamente.

Sobre este curso, André Egg (2015, p. 33) aponta que era uma novidade na época, uma oportunidade para Krieger e outros compositores que pretendiam realizar uma ruptura com as formas de composição tradicionais, principalmente com o estilo da “brasileiridade restritiva preconizada pelo modernismo associado ao Estado Novo” (Egg, 2015, p. 33). Koellreutter e seus alunos iniciaram um movimento denominado *Música Viva*, que passa a utilizar a técnica de composição dodecafônica como meio central para a cisão com o período modernista vigente. Os compositores Cláudio Santoro, Eunice Katunda, Guerra-Peixe e Krieger foram os principais expoentes do grupo (Egg, 2015, p. 33).

O contato direto com Koellreutter teve uma forte influência sobre o estilo composicional de Krieger. Paz (2012, v. 2, p. 189) exemplifica que uma dessas

²⁸ O catálogo contendo as obras para piano e o restante do seu repertório está disponível em: https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/catalogo_e.krieger_v2_web.pdf.

²⁹ Brusque, SC (1903) - Florianópolis, SC (1972). Alfaiate, músico, compositor e professor de Canto Orfeônico. Também foi fundador do Conservatório de Música de Brusque.

³⁰ Freiburg, Alemanha (1915) - São Paulo, SP (2005). Professor, musicólogo e compositor naturalizado brasileiro de origem alemã. Um dos criadores da Orquestra Sinfônica Brasileira. Fundador do movimento Música Viva. Teve como alunos: Guerra-Peixe, Claudio Santoro, Edino Krieger, Caetano Veloso, Tom Zé, Moacir Santos, Gilberto Mendes, Marlos Nobre entre outros.

características é a presença de uma liberdade na composição, em contraste com a tradição teórica vigente na instituição em que Krieger era bolsista. De acordo com Paz (2012, v. 1, p. 51), com o curso ministrado por Koellreutter, foi possível para Krieger aliar em seus processos compositivos a diversidade musical, conhecer e manipular as técnicas de composição vigentes na época e, ao mesmo tempo, manter os aspectos nacionalistas.

3.1.1 Períodos composicionais no repertório pianístico

Dentro dessa diversidade composicional, o repertório para piano de Krieger possui grande relevância. As autoras Ingrid Barancoski e Saloméa Gandelman (1999, p. 27) apontam que, apesar do repertório pianístico não ser muito extenso, é possível verificar transformações estilísticas neste repertório, dividindo-o em três períodos distintos: *período dodecafônico*; *período nacionalista*; e um período de *síntese dos dois anteriores*.

As autoras (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 27-28) descrevem que no período dodecafônico, situado entre 1945 e 1952³¹, o compositor não utilizava a técnica dodecafônica de forma ortodoxa, realizando, por sua vez, omissão das notas da série, repetições, permutações ou inserindo uma nova série sem que a anterior tivesse sido concluída. Krieger intencionou adotar a maneira como a série já era utilizada por outros compositores do grupo *Música Viva*, a exemplo de Santoro e Guerra-Peixe, estabelecendo assim uma conexão entre a técnica dodecafônica e elementos da música popular brasileira, ou, como denominavam os integrantes do grupo, “uma música nacionalista de 12 sons” (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 28).

Já a período posterior, o nacionalismo, é descrito por Barancoski e Gandelman (1999, p. 28) como o período mais profícuo na produção para piano de Krieger, percorrendo os anos de 1953 a 1965. Foi neste período que ocorreu a composição da *Sonatina* para piano em 1957, período em que Krieger se interessou pelas grandes formas musicais, pela estética do realismo socialista e pela obra do compositor Paul Hindemith (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 28). As características composicionais deste período são:

Objetividade (afastamento da música programática), contenção expressiva, clareza de motivos e ideias, escrita polifônica e imitativa, transparência da

³¹ É importante destacar que, em 1948, Krieger foi agraciado com uma bolsa de estudos na Juilliard School of Music, em Nova York.

textura, presença de polos harmônicos, empregos de material originário da própria cultura e de formas clássicas e barrocas (sonata, suíte, divertimento, concerto grosso) e características estéticas e técnicas do neoclassicismo (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 28).

De acordo com Barancoski e Gandelman (1999, p. 29), entre 1965 e 2022 estabeleceu-se o último período do compositor, contendo poucas obras para piano, abrangendo elementos composicionais dos períodos anteriores, porém acrescidos de características do serialismo e de elementos rítmico-melódicos da música popular brasileira. Dessa forma, é possível encontrar em suas composições para piano características que conectam suas fases estético-composicionais iniciais e tardias, mesmo com as variadas transições estéticas ocorridas durante a vida do compositor.

3.1.2 Elementos composicionais presentes na *Sonatina* para piano

3.1.2.1 Linha melódica

Barancoski e Galdelman (1999, p. 29) salientam que, nas linhas melódicas presentes no repertório para piano de Krieger há a utilização de recursos que buscam simular mecanismos técnicos do violino, instrumento do compositor. De acordo com Barancoski e Gandelman (1999, p. 30) é possível identificar gestos violinísticos nos dois movimentos que compõem a obra *Sonatina*: a digitação proporcionada pela posição natural da mão no braço do violino (2º mov., c. 52)³²; a utilização de trilos curtos ou longos com a intenção de prolongar a linha melódica (1º mov., c. 112-114); e notas repetidas tocadas em *ricochet*³³ (1º mov., c. 147). As autoras (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 29) ainda descrevem que a utilização dos intervalos de quintas e quartas, encontrados com frequência nas linhas melódicas desta obra e em outros exemplos do repertório pianístico de Krieger, são características da relação intervalar existente entre as cordas do violino.

Segundo Barancoski e Gandelman (1999, p. 33), ao analisar outros atributos melódicos presentes na *Sonatina*, é possível identificar: a utilização de tríades e/ou tétrades dispostas horizontalmente (1º mov., c. 95-105); intervalos de terças em graus conjuntos (1º mov., c. 107-111); formação de sequências na reprodução de desenhos melódicos (2º mov., c. 1-4); utilização de notas pedal (1º mov., c. 59-61); técnica de

³² Abreviatura de movimento e abreviatura de compasso.

³³ Golpe (com o arco) típico da virtuosidade violinística (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 29).

ostinati (2º mov., c. 72-74); e o uso de articulações, no 1º mov., de *legato* no primeiro tema e *staccato* no segundo tema (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 40).

3.1.2.2 Ritmo

Barancoski e Gandelman (1999, p.40) apontam que a música de Krieger não está atrelada à regularidade da métrica, sendo possível encontrar exemplos de flexibilidade e de fluência rítmica nas fases iniciais do compositor, como: perda de referência da barra de compasso (2º mov., c. 11-12); mudanças da fórmula de compasso (1º mov., c. 26-30); e variações do andamento presentes dentro do mesmo movimento (1º mov., c. 1-18).

Demonstrando o resultado sonoro obtido por essa flexibilidade rítmica, as autoras (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 40) exemplificam a consequência gerada pela ausência da barra de compasso no primeiro movimento:

As barras de compasso não coincidem com os agrupamentos das notas, resultando em barras horizontais que interceptam as barras divisórias de compasso. É como se a barra de compasso perdesse sua função de determinar os inícios de compasso, e servisse apenas para organizar a escrita musical e fornecer ao intérprete pontos de referência para a leitura da parte (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 40).

Por fim, Barancoski e Gandelman (1999, p. 40) relatam que a ausência da regularidade métrica ocorre também na simultaneidade das mãos do intérprete, ocasionando um entrelaçamento entre os tempos da melodia e do acompanhamento através das métricas distintas, um “efeito que se entendido corretamente pelo intérprete resulta numa filigrana musical interessante” (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 40).

3.1.2.3 Textura

Para proporcionar diversificação nos elementos musicais, Krieger realiza, conforme apontam Barancoski e Gandelman (1999, p. 44), contrastes na textura, possibilitando assim a criação de temas característicos e diversificando os elementos musicais. Para exemplificar, Barancoski e Gandelman (1999, p. 45) citam a maneira como o compositor contrasta o primeiro e o segundo tema do 1º mov.: o tema em

legato, lírico, linear, é oposto ao segundo, em *staccato*, vertical, com uma textura harmônica densa.

Barancoski e Gandelman (1999, p. 40) também descrevem outros elementos que proporcionam contrastes na textura: o paralelismo (2º mov., c. 67-70); a alteração entre temas monofônicos e polifônicos (1º mov., c. 44-59); e o uso de oitavas paralelas (1º mov., 44-51). Este último não é identificado como uma demonstração de virtuosidade — frequentemente utilizada com essa finalidade no repertório pianístico em geral — mas como processo que proporciona a variação dos temas e o realce dos contornos melódicos (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 44).

3.1.2.4 Forma e harmonia

No que diz respeito à forma, as autoras (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 48) relatam que, semelhante aos exemplos de liberdades e ausência de rigor técnico na utilização desses elementos composicionais, também se observa uma abordagem livre na utilização da forma e da harmonia. Barancoski e Gandelman (1999, p. 40) exemplificam que, na *Sonatina*, é possível identificar: desenvolvimentos dos temas principais na exposição; repetição de materiais através da justaposição, transposição e variação; combinação entre modalismo e tonalismo. Sobre essa particularidade harmônica, as autoras (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 48) complementam:

Os modos ou tons iniciais e finais relacionam-se algumas vezes por quintas ou terças, como na *Sonatina*, que começa em lá dórico, mas termina numa quinta aberta mi-si [...] esse tratamento harmônico (considerando apenas as peças tonais/modais) aliado ao processo de estruturação e à permanência de contrastes intervalares, confere ao conjunto de obras pianísticas de Edino uma grande unidade estilística (Barancoski & Gandelman, 1999, p. 48).

Levando em consideração esses elementos composicionais, algumas considerações são necessárias para a performance. Segundo Barancoski e Gandelman (1999, p. 50), há na obra pianística de Krieger um neoclassicismo, à semelhança de Hindemith, combinando características românticas, porém, sem exageros ou excessos de rubatos. O compositor prepara com clareza seus clímax e extremos, não possui variações acentuadas nos contornos de dinâmica, suas mudanças são gradativas, com poucas mudanças súbitas de caráter. Sobre a utilização do pedal, não há indicações específicas, cabendo ao intérprete atenção quanto à sua aplicação.

3.1.3 A abordagem da performance e o texto musical

Os autores Fernando Silveira e Leonardo Winter (2006, p. 63) relatam que, apesar do trabalho categórico do compositor em criar e transferir suas ideias para o texto musical, o processo de escolhas composicionais possui limitações, levando a uma “intervenção do intérprete no resultado final da sua obra, o que se deve, entre outros fatores, as limitações da grafia musical” (Silveira & Winter, 2006, p. 64). Os autores também pontuam como o intérprete possui a atribuição de “complementar” informações disponibilizadas pelo compositor, e que a ausência da totalidade de informações como guia para a prática interpretativa não seria um impedimento para a realização da performance. Nicholas Cook (2006, p. 10) corrobora com estas questões pertinentes às limitações do texto musical, destacando que o intérprete necessita realizar determinadas escolhas para a realização da performance, e aponta que algumas destas escolhas estariam relacionadas a elementos não grafados na partitura — como indicações de dinâmica ou de timbre — e outras estariam relacionadas a liberdade na interpretação dos elementos grafados no texto musical — como nuances no andamento ou na indicação metronômica apontada pelo compositor.

Sobre o procedimento de leitura de uma partitura, Silveira e Winter (2006, p. 64) observam que ocorre por meio de processos integradores, envolvendo três etapas distintas: decodificação dos símbolos musicais; construção do entendimento da obra — ou a interpretação/a realização sonora — execução ou performance. Na primeira etapa os códigos musicais são correlacionados com os conhecimentos teórico-musicais. Posteriormente, na segunda etapa os códigos compreendidos são transformados em “sistemas significantes” e na terceira ocorre então a realização da performance em si (Silveira & Winter, 2006, p. 65). Os autores complementam que após o processo de assimilação destas etapas o intérprete transmite a mensagem contida em uma partitura de forma semelhante ao trabalho de um tradutor, que decodifica para o leitor a mediação de signos até então incompreendidos. No caso da música, o performer decodifica para o ouvinte a mediação da partitura, os signos sonoros (Silveira & Winter, 2006, p. 65).

Por sua vez, Cook (2006, p. 17) questiona tais processos integradores como únicos recursos válidos para a construção da performance. O autor aponta que, apesar do trabalho performático conter estes processos, a experiência vivida do intérprete também é válida durante a compreensão do texto musical e na construção da performance interpretativa, destacando que a assimilação da partitura “através do

trabalho de campo enfatiza a participação pessoal na geração de significado em performance que é a música” (Cook, 2006, p. 17).

Abordando aspectos condizentes a interpretação, os autores Silveira e Winter (2006, p. 67) elucidam a importância do processo de formulação de questões relativas à obra a ser trabalhada e que a elaboração interpretativa se modifica no decorrer do percurso através das variadas correções, verificações, descobertas etc., cabendo ao intérprete realizar escolhas para a formulação da sua trajetória performática, resultando na possibilidade de diferentes interpretações para a mesma obra. Complementado, Cook (2006, p. 9) sugere que nenhuma prática interpretativa consegue exaurir as possibilidades contidas no texto musical, compreendendo o universo performático como uma abrangência de viabilidades na qual a performance pode ser compreendida como uma manifestação coordenada entre o compositor e o intérprete.

3.2 Autoetnografia

Este trabalho utilizou o processo autoetnográfico no campo de pesquisa. Segundo Daniela Versiani (2005, p. 16-17), a etimologia da palavra *autoetnografia* é derivada do prefixo *autós*, proveniente do grego, que enfatiza as particularidades do sujeito-autor, ao passo que o termo *etno* situaria — de forma parcial e específica — esses mesmos sujeitos em um grupo cultural específico. Versiani (2005, p. 16-17) também evidencia que o processo autoetnográfico consiste em lidar com desafios encontrados pelo pesquisador contemporâneo, como, por exemplo, a complexidade dos objetos de estudo e a relação estabelecida entre a subjetividade do pesquisador e a produção do conhecimento, de teorias e do saber.

Versiani (2005, p. 87-88) pontua que a autoetnografia também procura encontrar novas ideias que contribuam para a construção de um conhecimento não dualista, ou seja, por meio de práticas de escrita baseadas no dialogismo e na polifonia, um tipo de pensamento que se apoia na multiplicidade, nas particularidades e nas diversidades, o individual e o coletivo em um ambiente multicultural (Versiani, 2005, p. 87-88). A autora complementa que esta forma de abordar a produção do conhecimento exige que o pesquisador cultural seja altamente reflexivo, pois as premissas da autoetnografia o incentivam a reconsiderar seu papel como produtor de conhecimento e a refletir sobre sua própria subjetividade, a qual é moldada por suas experiências intelectuais, sua participação em diversos grupos socioculturais, seus interesses e curiosidades teóricas,

resultante de escolhas racionais, emotivas, acidentais e contingenciais, pois, todos esses elementos estariam presentes no processo de elaboração das suas pesquisas (Versiani, 2005, p. 88-89).

Corroborando com questões sobre individualidades na construção do conhecimento na pesquisa em artes, Luiz Ballestero (2020, p. 108-109) relata como a autoetnografia na performance musical seria uma resposta para discutir questões epistemológicas e metodológicas presentes no trabalho do artista-pesquisador, que em seu percurso investigativo pretende se situar em sua pesquisa, e que tal *abordagem situada* estaria “relacionada à pesquisa qualitativa, na qual as pessoas, contextos e campos são partes integrantes da trama investigativa” (Ballestero, 2020, p. 108).

Ballestero (2020, p. 109) contextualiza como no Brasil a estrutura acadêmica se diferencia, por exemplo, daquela encontrada nos Estados Unidos, em que existem programas na área de música como o *Master of Music* (MM) e *Doctor of Musical Arts* (DMA), que visam capacitar e aprimorar músicos em suas habilidades utilizando conhecimentos técnicos e artísticos específicos da área. Porém, se na estrutura americana já há um reconhecimento da produção artística por meio de suas particularidades e necessidades, Ballestero (2020, p. 110) ressalta que no Brasil a inserção das pesquisas em artes ocorreu após uma consolidação de determinadas convenções que são consideradas padrões de procedimentos metodológicos, cabendo então ao artista-pesquisador adaptar-se a tais processos. Entretanto, não surgem apenas novos objetos de pesquisa quando as artes adentram nestas instituições, mas também o artista-pesquisador, que possui uma visão ampla e experiencial do mundo através das suas individualidades (Ballestero, 2020, p. 110).

Para o autor (Ballestero, 2020, p. 112), o método autoetnográfico possibilita abarcar tais individualidades presentes nos mais variados contextos e ações relacionadas às artes, conectando experiências e crenças, a própria história, situando sua perspectiva e seu percurso investigativo:

Afirmo aqui que uma perspectiva situada (e estou consciente de suas implicações ideológicas e riscos) tem funcionado pessoalmente como uma forma de restauro. Ela atua nesse campo de embates como um potencial diluidor das dicotomias sujeito-objeto, dentro-fora, subjetivo-objetivo, formal-informal e artístico-investigativo. Isso permitiu que eu enxergasse e explorasse uma forma diferente de fazer pesquisa, que é guiada pelos verbos: narrar, registrar, escutar, interpretar, relacionar e criar (Ballestero, 2020, p. 113).

O autor Rúben López-Cano (2024, p. 142) também aponta especificidades da autoetnografia, descrevendo que esse método de investigação pode ser definido como uma escrita acadêmica baseada em um discurso na primeira pessoa, de caráter de depoimento, impressionista e autorreferencial.

Segundo López-Cano (2024, p. 142), a autoetnografia também pode ser utilizada para o processo de investigação no campo de pesquisa em que há coleta de dados em procedimentos de auto-observação. Porém, todos os dados brutos coletados necessitam de um processo posterior de análise em conjunto com uma profunda reflexão. O autor (López-Cano, 2024, p. 142) observa que as informações obtidas numa pesquisa não podem ser consideradas *per se*, como o resultado do processo investigativo, mas sim como início de uma futura reflexão e análise, ou seja, “[...] a informação gerada por meio de recursos autoetnográficos não é mais que um insumo para a reflexão ou experimentação posterior³⁴” (López-Cano, 2024, p. 142).

Sobre questões relacionadas a individualidades enquanto método de pesquisa, os autores Rubén López-Cano e Úrsula Opazo (2014, p. 141) apontam que, como a autoetnografia pretende incluir a vivência pessoal do investigador — suas preferências estéticas ou seu mundo sensível — tal processo metodológico requer que sejam considerados como dados elementos artísticos e estéticos que representem sensações, discursos ficcionais, representações visuais ou imagens metafóricas que ajudem a expressar significados, reflexões e momentos nos quais conjuntos de conhecimentos fragmentados passam a construir um sentido coerente (López-Cano & Opazo, 2014, p. 141).

Dentro do delineamento da autoetnografia, este trabalho conteve particularidades e apresentou individualidades presentes na minha trajetória como performer. Afinal, conforme apontam López-Cano e Opazo (2022, p. 141), a dimensão estética e artística, seja como tema de análise ou forma de expressão, está totalmente entrelaçada com a pesquisa, a reflexão e a produção acadêmica.

3.3 Passos metodológicos do campo de pesquisa

Os passos metodológicos adotados no campo de pesquisa foram divididos em três fases: planejamento de abordagem da obra; sessões de estudo; feedback. Estas fases

³⁴ “[...] la información generada por medio de recursos autoetnográficos no es más que un insumo más para la reflexión o experimentación posterior” (López-Cano, 2024, p. 142).

se estruturaram de forma cíclica e se retroalimentaram a partir da análise gestual dos dados obtidos no campo de pesquisa.

As sessões de estudo foram embasadas em processos de prática deliberada (Plant et al., 2004) e os instrumentos de coleta de dados utilizados foram recursos de registros audiovisuais e o preenchimento de diários de estudo, por sua vez, analisados sob a ótica da abordagem gestual, sua funcionalidade e eficiência na construção da performance da obra.

3.3.1 Planejamento de abordagem da obra







A primeira fase do campo de pesquisa — planejamento de abordagem da obra — consistiu na análise dos dois movimentos da *Sonatina*, com o propósito de identificar seções presentes em cada movimento, a fim de compreender o discurso musical e planejar a aplicação da abordagem gestual. Os critérios de análise elencados foram baseados nos apontamentos das autoras Barancoski e Gandelman (1999) sobre os elementos composicionais identificados no repertório pianístico de Krieger: linha melódica; ritmo; textura; forma e harmonia³⁵.


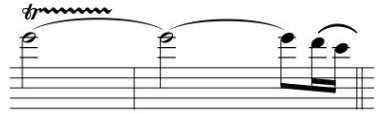




Após essa análise, os elementos composicionais presentes na obra foram “desconstruídos” com o intuito de criar uma familiarização com os macros e micros eventos. A identificação desse material musical foi realizada por meio do mapeamento das relações de proximidade e contraste — repetição literal, repetição variada, e material contrastante — estabelecidas entre eles. Tal familiarização preliminar possibilitou realizar uma leitura gestual técnico-expressiva destes elementos identificados, distanciando-se de uma leitura focada apenas na decodificação dos signos musicais (relação de altura e duração).


Os elementos composicionais elencados no 1º mov. e no 2º mov. da obra estão presentes no QUADRO 2 abaixo, que contém a descrição de cada elemento e trechos da partitura (disponível no anexo) para facilitar sua compreensão.

³⁵ As considerações apontadas por Barancoski e Gandelman (1999) sobre os elementos composicionais identificados estão presentes no subcapítulo 3.1.2 (p. 44) deste trabalho.

QUADRO 2 – Elementos composicionais

DESCRIÇÃO	ELEMENTOS COMPOSICIONAIS - 1º Mov.
1º tema do 1º mov. na MD formado por contornos melódicos em graus conjuntos e disjuntos entre os c. 3-4.	
2º tema do 1º mov. na ME formado por contornos melódicos em graus conjuntos e disjuntos em oitavas entre os c. 18-20.	
Acordes quebrados na ME entre os c. 1-16.	
Elemento rítmico na MD composto por duas semicolcheias seguidas por mínima/semínima entre os c. 18-30 e c. 68-73.	<p data-bbox="1462 794 1585 818">Più mosso</p> 
Notas duplas em ambas as mãos entre os c. 18-30 e c. 54-72.	
Contorno melódico em graus conjuntos e disjuntos na ME entre os c. 96-100.	

<p>Baixos melódicos na ME nos c. 17 e 140-141.</p>	
<p>Trilos na MD entre os c. 16-17, c. 138-141, c. 88, c. 95, c. 113 e c. 115.</p>	
<p>Elementos escalares em ambas as mãos entre os c. 73-74, e elementos escalares na ME nos c. 79 e c. 122.</p>	
<p>Contornos melódicos com predominância de graus conjuntos na MD entre os c. 75-77 e c. 116-119.</p>	
<p>Blocos sonoros na ME entre os c. 75-78 e c. 113-119, e blocos sonoros na MD entre 96-106.</p>	
<p>Fraseados de duas, três e quatro notas na MD entre os c. 85-87, c. 92-94 e c. 108-112.</p>	

DESCRIÇÃO	ELEMENTOS COMPOSICIONAIS - 2º Mov.
Elementos rítmico-melódicos na MD entre os c. 1-15 e c. 34-50.	
Elementos rítmico-melódicos em ambas as mãos com contracanto entre os c. 7-13 e c. 40-50.	
Acompanhamentos em intervalos de sétima ascendente na ME entre os c. 1-6 e c. 34-39.	
Tema do 2º mov. na MD formado por contornos melódicos em graus conjuntos e disjuntos entre os c. 16-24.	
Tema do 2º mov. na ME formado por notas duplas entre os c. 59-66 e c. 72-75.	
<i>Baixo ostinato</i> na ME entre os c. 14-28, c. 30 e c. 32-33.	

Variações do elemento rítmico-melódico na MD entre os c. 52-77.



Variações do elemento rítmico-melódico na ME nos c. 29, c. 31 e entre os c. 67-70.



Posterior a esta etapa, foi estruturado as categorizações de *gestos pianísticos* — fundamentada em Jensenius et al. (2010); e Cadoz e Wanderley (2000) — denominadas de **Gestos corporais-sensoriais** e **Gestos de expressão**, que foram aplicadas na segunda fase do campo de pesquisa — as sessões de estudo. Esta estrutura permitiu flexibilização e adaptação conforme houve o surgimento de necessidades de adequação que emergiram durante as sessões de estudo e durante a apreciação dos registros audiovisuais — feedback.

Abaixo segue as seções do 1º mov., que foram inventariadas em 10 partes distintas, e as sessões do 2º mov., que foram inventariadas em 6 partes distintas, todas identificadas conforme os padrões presentes nos elementos composicionais explicitados pelas autoras Barancoski e Gandelman (1999, p. 50), como: densidades das texturas polifônica e harmônica; transparência das vozes; sonoridade das massas harmônicas; variações de dinâmica; mudanças de andamento; e passagens com muitos acordes repetidos. Em cada seção elencada há exemplos audiovisuais disponíveis em links possibilitando visualizar o delineamento de cada trecho e o processo de construção da performance dos elementos técnicos-expressivos da *Sonatina*.

3.3.2 Inventário das seções do 1º mov.

- Seção I³⁶: inicia-se no c.³⁷ 1 e prolonga-se até o final do c. 14. Possui caráter *intimista*³⁸, apresentando o contorno melódico do primeiro tema do mov. na MD, acompanhado por um baixo em acorde quebrado na ME. O primeiro tema é apresentado por meio de um contorno melódico com predominância de graus conjuntos (c. 3-4), em duas harmonias distintas: a primeira em Lá dórico (c. 3-4); e a segunda em Mi dórico (c. 10-11). Essa seção é reapresentada em outros momentos na obra, entre os c. 30-41, e ao final deste mov. entre os c. 125-136.

- Seção II³⁹: inicia-se no c. 15 e prolonga-se até o primeiro tempo do c. 18. Possui caráter de *preparação* para uma mudança que ocorrerá entre as seções. Essa mudança altera de forma contrastante as características da dinâmica — como entre os c. 15-19, com a realização de um *crescendo*, ou entre os c. 80-82, com um *diminuendo* —, do andamento — entre os c. 80-82, através de um *ritardando* — ou de caráter — como entre os c. 72-74, de um idiomático

³⁶ Registro audiovisual realizado em 10/01/2025: <https://www.youtube.com/watch?v=WunsIcPnLW0>.

³⁷ Abreviaturas utilizadas: c. (compasso); mov. (movimento); MD (mão direita); ME (mão esquerda); MJ (mãos juntas); MS (mãos separadas).

³⁸ As terminologias apresentadas para cada seção estão relacionadas à minha percepção metafórica (subjativa) em relação ao caráter e ambiência do material musical.

³⁹ Registro audiovisual realizado em 15/01/2025: https://www.youtube.com/watch?v=B5UJXp9cO_o.

percussivo para um melódico. Primeiramente é apresentando com uma nota pedal em trilo na MD, acompanhada por acordes quebrados na ME, que se alternam em baixos melódicos escritos em figuras pontuadas descendentes. Essa seção é parcialmente rerepresentada entre os c. 80-81 e ao final desse mov., é integralmente rerepresentada entre os c. 127-140. O compositor também utiliza essa seção de *preparação* acrescentando o evento técnico escalar, promovendo deslocamentos pela topografia do teclado, como exemplificado nos c. 42-44, 72-74, 80-82, 113-116, 123-124 e 138-142.

- Seção III⁴⁰: inicia-se no c. 18 e prolonga-se até o c. 30. Possui caráter *intempestivo*, apresentando uma alteração inesperada de dinâmica, mudança de andamento e eventos técnicos de articulações em *staccatos* e *marcados*. O elemento rítmico presente na MD é o condutor desta seção, composto de duas notas repetidas em semicolcheia e um intervalo ascendente de 4º justa em direção a uma nota longa com um acento métrico. A linha do baixo apresenta, inicialmente, oitavas paralelas que desenharam um contorno melódico nos c. 20-21. Posteriormente, apresenta oitavas que constroem blocos sonoros utilizando ambas as mãos, dispostas entre as repetições do elemento rítmico condutor. Essa seção é parcialmente rerepresentada entre os c. 67-72.

- Seção IV⁴¹: inicia-se no final do c. 44 e prolonga-se até o c. 52. Possui caráter *cíclico*, pois realiza uma trajetória descendente pela topografia do teclado de forma escalonada, deslocando-se e retornando. Essa seção apresenta um evento em uníssono em ambas as mãos, derivado do primeiro tema.

- Seção V⁴²: inicia-se no início do c. 54 e prolonga-se até o primeiro tempo do c. 71. Possui caráter *intenso*, apresentando uma mudança na textura, com a presença de um arco melódico em oitavas na ME, blocos sonoros, notas duplas e articulações em *sforzato* e *marcato*. Há a recapitulação de passagens da seção II, como o arco melódico da ME, porém, entre os c. 60-68 o compositor apresenta um novo material temático: um contorno melódico com predominância de graus disjuntos. Este contorno aparece em forma de cânone, iniciando na ME em oitavas e sendo repetido na voz superior da MD, sob a nota pedal. É apresentado em duas harmonias distintas, Si dórico e Fá# dórico.

- Seção VI⁴³: inicia-se no c. 75 e prolonga-se até o primeiro tempo do c. 80. Possui caráter *lírico*, pois expõe um contraste na tessitura em relação à seção anterior, através de uma mudança de andamento para *poco meno mosso* e de um arco melódico que possui elementos

⁴⁰ Registro audiovisual realizado em 13/01/2025: https://www.youtube.com/watch?v=_7GfKUCgaFU.

⁴¹ Registro audiovisual realizado em 07/01/2025: <https://www.youtube.com/watch?v=VG3XxCUc4DM>.

⁴² Registro audiovisual realizado em 23/01/2025: https://www.youtube.com/watch?v=3FIs_7TEMBU.

⁴³ Registro audiovisual realizado em 24/01/2025: <https://www.youtube.com/watch?v=Mwfx3TMGyZs>.

derivados de elementos do primeiro tema. A ME realiza o acompanhamento utilizando duas regiões na topografia do teclado: a primeira, escrita na região grave, com mínimas pontuadas que se prolongam por todo o c.; e a segunda, escrita na região média, constituída de blocos sonoros que realizam o preenchimento da harmonia. Esta seção termina com a execução de um movimento escalar ascendente na ME.

- Seção VII⁴⁴: inicia-se no c. 83 e prolonga-se até o primeiro tempo do c. 96. Possui caráter *burlesco* em razão da presença de sínopes, fraseado de duas notas e articulações em *staccato* e *marcato*, que visam alterar a métrica do c. produzindo uma atmosfera que remonta a uma brincadeira. No início desta seção, o compositor indica um andamento *Animado* e utiliza duas indicações de *poco ritenuto* para delimitar uma divisão: a primeira entre os c. 83-89 e a segunda entre os c. 89-96. O acompanhamento da ME possui uma nota pedal em semínima nos c. 83-84, com sucessões de intervalos de terça, alternando entre terças repetidas, terças em fraseados de duas notas e blocos sonoros. O motivo da MD alterna entre as figuras de colcheias e semicolcheias, além de apresentar saltos dentro da extensão de uma oitava.

- Seção VIII⁴⁵: inicia-se no c. 96 e prolonga-se até o primeiro tempo do c. 106. Possui caráter *grandioso* ao preparar a construção do momento clímax do mov., com a dinâmica realizando um *cresc.* de forma escalonada desde o c. 96 até c. 106, terminando em *ff*. Na MD há blocos sonoros sucessivos com uma melodia — o tema desta seção — na voz superior. Este tema é repetido pela ME em graus conjuntos nos c. 97-98 e em oitavas sucessivas nos c. 99-100. Para finalizar esta seção, o compositor altera a textura ao indicar na região mais grave do piano uma oitava na ME em mínima como nota pedal no c. 104, e após a indicação de *poco allargando e crescendo*, há oitavas escalares descendentes na ME e blocos sonoros escalares ascendentes na MD e ampliando a massa sonora do instrumento para a realização do *ff*.

- Seção IX⁴⁶: inicia-se no c. 116 e prolonga-se até o final do c. 122. Possui caráter *atenuante*, possibilitando a transição entre o caráter da seção anterior e a reexposição da seção I. Para propiciar tal mudança há uma indicação de *diminuendo* no c. 117 e uma alteração no andamento, através do *poco meno mosso* no c. 119. Esta seção possui uma subdivisão representada pelo acompanhamento da ME, inicialmente com repetições de blocos sonoros e, posteriormente, com notas pedal seguidas por blocos sonoros. Já a MD apresenta repetições dos temas expostos, primeiramente o tema da seção VII e depois o da seção VI, finalizando com um movimento escalar ascendente na ME.

⁴⁴ Registro audiovisual realizado em 27/01/2025: <https://www.youtube.com/watch?v=smFI52WTSGA>.

⁴⁵ Registro audiovisual realizado em 06/02/2025: <https://www.youtube.com/watch?v=Dwa9zpoZS1E>.

⁴⁶ Registro audiovisual realizado em 30/01/2025: <https://www.youtube.com/watch?v=848MnuNhzmk>.

- Seção X⁴⁷: inicia-se no c. 142 e prolonga-se até o c. 148 (último c. do mov.). Possui caráter de *finalização*, enunciando a conclusão do mov. Expõe novamente o primeiro tema em forma de um fugato que se inicia na voz do soprano e desloca-se para a região do contralto. Para concluir, o compositor utiliza o elemento rítmico apresentado na seção III, em intervalos de quarta justa ascendente na MD e quinta justa descendente na ME.

3.3.3 Inventário das seções do 2º mov.

- Seção I⁴⁸: inicia-se no c. 1 e prolonga-se até o início do c. 13. Possui caráter de *discurso* ao apresentar na MD o elemento rítmico-melódico que é o motivo principal deste mov. Este elemento é caracterizado pela sucessão de três graus conjuntos, sendo um intervalo de 2º maior seguido por dois intervalos de 2º menores. O compositor realiza várias repetições deste elemento em todos os compassos desta seção, entre os c. 1-8 de forma literal — apenas entre os c. 3-4 há a presença de uma *síncope* —, entre os c. 9-13 apresenta as três primeiras notas e a partir do c. 7 em uníssono. Esta seção é rerepresentada na seção IV entre os c. 34-45.

- Seção II⁴⁹: inicia-se no c. 14 e prolonga-se até o primeiro tempo do c. 25. Possui caráter de *deslocamento*, apresentando o contorno melódico em graus conjuntos e disjuntos — tema deste movimento — na MD acompanhado pelo deslocamento do elemento rítmico-melódico da seção I em *baixo ostinato* na ME na tonalidade de Mi dórico. Este deslocamento provoca uma alteração no volume sonoro em relação à seção I ao ampliar a distância na topografia do teclado, sendo que a ME realiza uma execução na região grave e a MD na região aguda tocando o tema em conjunto com uma segunda voz na região do contralto. A partir do c. 17 há a indicação de um *cresc.* até o *f* no c. 19, mantendo esta última dinâmica até o fim desta seção.

- Seção III⁵⁰: inicia-se no c. 25 e prolonga-se até o final do c. 29. Possui caráter de *variante*, apresentando uma variação da seção anterior através de uma breve modulação do contorno melódico tema deste movimento — executado pela MD — no modo Lá dórico entre os c. 25-26, retornando para Mi dórico entre os c. 27-33. Possui variações dos elementos composicionais apresentados na II seção como: alterações na polifonia da MD; mudanças nas articulações acrescentando fraseados de duas notas; *appoggiaturas* no tema. Esta seção finaliza com *dim.* e *poco rit.* até o final do c. 33.

⁴⁷ Registro audiovisual realizado em 18/01/2025: <https://www.youtube.com/watch?v=B15bt-H3ip0>.

⁴⁸ Registro audiovisual realizado em 18/02/2025: <https://www.youtube.com/watch?v=Stq25m-eCJM>.

⁴⁹ Registro audiovisual realizado em 21/02/2025: <https://www.youtube.com/watch?v=xJeqZCUOB1o>.

⁵⁰ Registro audiovisual realizado em 24/02/2025: <https://www.youtube.com/watch?v=Ma-kJuz7bjs>.

- Seção IV⁵¹: inicia-se no c. 34 e prolonga-se até o c. 51. Possui caráter de *reprise* ao realizar uma repetição da seção I acrescentando repetições dos fraseados de três notas em uníssono entre os c. 44-45. Estas repetições ocorrem diminuindo gradativamente as repetições dos fraseados de três notas: entre os c. 46-47 são realizadas quatro repetições; no c. 48 são realizadas duas repetições; no *levare* e no c. 49 duas repetições; no *levare* para o c. 50 apenas uma repetição; no c. 51 apenas uma repetição. Nesta última, o compositor altera as durações em relação ao fraseado que ocorre anteriormente, acrescentando também alteração na dinâmica em *pp* e indicação de *poco rit.*

- Seção V⁵²: inicia-se no c. 52 e prolonga-se até o primeiro tempo do c. 67. Possui caráter de *clímax* ao preparar o ápice de todo o mov. realizando um *cresc.* a partir do c. 54 da dinâmica *p* até o *ff* no c. 59, mantendo esta última indicação de dinâmica até o fim desta seção. Este clímax da obra é caracterizado também pela utilização na MD de uma variação do elemento rítmico-melódico — que é o motivo principal do mov. — na região superaguda, e da utilização de uma variação em notas duplas do tema do 2º mov. na ME na região aguda, intercalando com oitavas através de deslocamentos para a região supergrave do teclado. Assim como na seção II, o “tema” possui uma segunda voz predominante em notas duplas.

- Seção VI⁵³: inicia-se no c. 67 e prolonga-se até o c. 79 (último c. do mov.). Possui caráter de *epílogo*, enunciando a conclusão da obra. Esta seção é caracterizada pelo deslocamento da MD da região superaguda para a região média do teclado, mantendo a performance do elemento rítmico-melódico derivado da seção V. A ME, por sua vez, realiza o mesmo deslocamento da MD, porém da região média para a região supergrave, posteriormente executa uma sobreposição na MD apresentando um fragmento do tema. Ao final da obra, ocorre um *cresc.* a partir do c. 76 até a performance da nota Mi em oitava na ME na região supergrave e a execução do fragmento do tema nas notas do soprano dos blocos sonoros em ambas as mãos.

3.3.4 Categorização dos gestos pianísticos

Após exposto a identificação das seções e dos eventos composicionais, foi possível estabelecer a categorização dos gestos pianísticos que foram aplicados nas sessões de estudo para a construção da performance da *Sonatina* para piano: os **Gestos corporais-sensoriais** —

⁵¹ Registro audiovisual realizado em 11/03/2025: <https://www.youtube.com/watch?v=NGsgpzxoDGA>.

⁵² Registro audiovisual realizado em 15/03/2025: <https://www.youtube.com/watch?v=bguh1Ygc8X4>.

⁵³ Registro audiovisual realizado em 19/03/2025: https://www.youtube.com/watch?v=Xo_GTbca5Ag.

fundamentados nos *gestos facilitadores* (Jensenijs et al., 2010); e os **Gestos de expressão** — fundamentados nos *gestos de modificação* (Cadoz e Wanderley, 2000).

A performance musical, segundo Milani (2021, p. 301), é caracterizada como uma experiência sensorial e multifacetada que envolve a combinação de diversos elementos baseados na conexão entre corpo, a espacialidade do instrumento e o gesto musical, através da criação de dimensões espaciais e temporais, que estão interiorizadas no corpo e são manifestadas por meio do gesto musical. Essa abordagem entre o sujeito e o instrumento proporciona uma vivência musical integrada, afastando-se de práticas divergentes e dicotômicas, possibilitando uma articulação em que as ideias se ampliem e novos espaços são criados, tanto concretos quanto abstratos, imaginativos e emocionais.

O performer ao se relacionar com seu instrumento, segundo Milani (2021, p. 307) realiza diversas geografias, sendo elas: plásticas; flexíveis; múltiplas; em constante transfiguração; frequentemente imperceptíveis aos olhos; audíveis e sensíveis ao toque. Sobre a espacialidade do piano, Milani (2021, p. 308) aponta que visualmente é possível perceber quatro planos espaciais distintos. Dois destes planos são superpostos e constituem a topografia do teclado através dos contornos entre as teclas brancas de forma plana e as teclas pretas em relevo. O terceiro plano espacial é o conjunto dos dois planos anteriores, a junção dos dois teclados. O quarto plano espacial é a dimensão acima do teclado um “[...] espaço vazio, em que nada tocamos, mas no qual nossas mãos também se movem e constroem a música nesse ‘espaço desabitado’, como uma topografia de vazios que abarca e acolhe o movimento em suas múltiplas formas” (Milani, 2021, p. 308).

Na interação que arquitetamos com o piano, espaços reais e irrealis, nem sempre visíveis aos olhos, se fazem presentes aos nossos ouvidos e a nossa sensibilidade tátil. Das dimensões que cada tecla comporta (altura, largura e profundidade) sensorialmente distintas entre brancas e pretas, criamos um espaço dimensional fictício onde a música é feita, um espaço repleto de contornos e temporalidades. Nesse espaço geográfico que é, simultaneamente, real pelo relevo que o constitui, e imaginário no sentido figurativo enquanto espaço de construções afetivas, as fronteiras físicas do objeto se dissolvem, e sua aparente verticalidade de contato tátil é abstraída.

Milani (2021, p. 309) descreve que os inúmeros caminhos que o pianista realiza para possibilitar a interpretação são mediados por duas sensibilidades, a do compositor e a do intérprete, ancorados pelas informações limitadas e não exatas presentes no texto musical, a partitura. Estas sensibilidades mescladas possibilitam uma interpretação musical baseada em

uma vivência corporal, originada por movimentos intencionais e com diversos significados, criando uma união entre compositor e intérprete.

Complementando questões sobre movimentos na espacialidade do piano, Goltz (2021, p. 41) destaca aspectos das características dos movimentos que o pianista necessita executar pela topografia do teclado: deslocamentos laterais (paralelos) ou adentrando nas teclas pretas; afastamento do eixo sagital — movimentos contrários — ou o movimento de paralelismo — direcionando ambos os braços para a região aguda ou para a região grave do teclado; direções distintas dos braços bem como o desenvolvimento de habilidades similares entre os dois lados do corpo; múltiplas coordenações entre as mãos; e movimentos amplos — braços e antebraços — em sincronia com movimentos pequenos — mãos e dedos (Goltz, 2021, p. 42).

Milani (2021, p. 313) complementa que o gesto musical na espacialidade do piano “estabelece relações entre eventos grafados na partitura, que são corporificados e projetados pelo performer”:

Os gestos pianísticos são construídos e incorporados a partir da literatura musical percorrida pelo performer, aumentando progressivamente sua paleta gestual a cada nova obra estudada. O estudo de obras que possuem idiomáticos e contextos distintos instrumentalizam o pianista com ferramentas ímpares e cada vez mais refinadas. A produção sonora gestual se mescla ao texto musical e constrói qualidade sonora, o gesto torna-se uma forma de repensar a história pessoal de cada um com o piano e com os outros, criando e recriando emoções e afetos (Milani, 2021, p. 313).

Ancorado nestas considerações, desenvolvi duas categorizações de gestos pianísticos que foram aplicados no campo de pesquisa almejando a construção da performance da obra: **Gestos corporais-sensoriais** e **Gestos de expressão**.

A primeira categoria, os **Gestos corporais-sensoriais** (Diagrama 1), refere-se à construção da performance dos elementos técnicos através de uma organização motora que propiciasse facilidade, flexibilidade, bem-estar físico e psíquico, e visaram proporcionar um primeiro contato com o instrumento, com o intuito de facilitar a leitura da obra e da produção sonora, mediante uma sensorialidade que emanasse conforto e bem-estar. Essa categoria foi subdividida nas seguintes paletas: *relação corporal*, na qual busquei laborar questões de coordenação motora ampla relacionada ao corpo; *processos cinestésicos*, em que foquei em questões de sensorialidade na relação com o instrumento; *eventos técnicos*, em que procurei facilidade na construção dos variados elementos técnicos-pianísticos, como os graus conjuntos e disjuntos, blocos sonoros, contornos em blocos sonoros, acordes quebrados, oitavas paralelas, elementos escalares, elementos rítmicos, notas duplas e notas pedal; *construção dos dedilhados*, em que abordei questões sobre o tónus do arco palmar, a

mobilidade funcional dos dedos e facilidade nos deslocamentos das mãos pela topografia do teclado; *teclado mudo*, em que propus a realização de movimentos leves de mobilidade dos dedos sob o teclado sem abaixar as teclas e produzir som, ocasionando privação da sensorialidade auditiva para refinar a percepção da sensorialidade tátil e a observação da espacialidade do teclado através da sensorialidade visual; *gestos paramétricos* (Cadoz e Wanderley, 2000), que possibilitaram o aprimoramento na execução do legato em notas repetidas através da utilização do dedo alternando a região da tecla em relação à sua profundidade, adentrando nas teclas brancas e pretas; *gestos de repouso*, em que promovi o relaxamento e repouso do antebraço; *gestos de reflexo*, em que viabilizei a realização de movimentos rápidos e precisos pela topografia do teclado; *memorização*, em que procurei gestos orientados pela sensorialidade visual e cinestésica.

A segunda categoria, os **Gestos de expressão** (Diagrama 2), refere-se à construção da performance dos elementos composicionais através de gestos que expressassem as ideias e os significados presentes no texto musical, e visaram a aplicabilidade dos elementos expressivos grafados no texto musical. Foi fundamentada na proposição descrita por Cadoz e Wanderley (2000, p. 80) dos *gestos de modificação*, pela característica de alterar a relação entre gestos e o som, produzindo uma nova resultante sonora com dimensão expressiva. Esta categoria foi subdividida nas seguintes paletas: *elementos textuais*, em que abordei a elaboração dos contrastes e nuances dos elementos expressivos grafados no texto musical conforme aponta Goltz (2021, p. 48): dinâmicas (macro e micro); articulações; temporalidades; e fraseologias (macrofraseado e microfraseado); *pedalização*, em que busquei a construção da pedalização para manutenção dos objetos expressivos que compõem o texto musical, como o legato dos contornos melódicos e a precisão rítmica, através da coordenação entre os membros superiores e a perna direita que aciona o pedal *tre corde*; *gestos de caráter do 1º e do 2º mov.*, em que propus gestos relacionados às minhas percepções metafóricas (subjetivas) em relação ao caráter e ambiência do material musical presente nas seções identificadas no 1º mov. e no 2º mov.

DIAGRAMA 1 – Categorização dos Gestos corporais-sensoriais



TECLADO MUDO

Propõe a realização de movimentos leves de mobilidade dos dedos sob o teclado sem abaixar as teclas e produzir som, ocasionando privação da sensorialidade auditiva para refinar a percepção da sensorialidade tátil e a observação da espacialidade do teclado através da sensorialidade visual.

GESTOS CORPORAIS-SENSORIAIS**GESTOS PARAMÉTRICOS**

Possibilita um aprimoramento na execução do legato em notas repetidas através da utilização da alternância de ataque do dedo na região da tecla em relação à sua profundidade, adentrando nas teclas brancas e pretas (Cadoz & Wanderley, 2000).

GESTOS DE REPOUSO

Promove melhoria no relaxamento e repouso do antebraço.

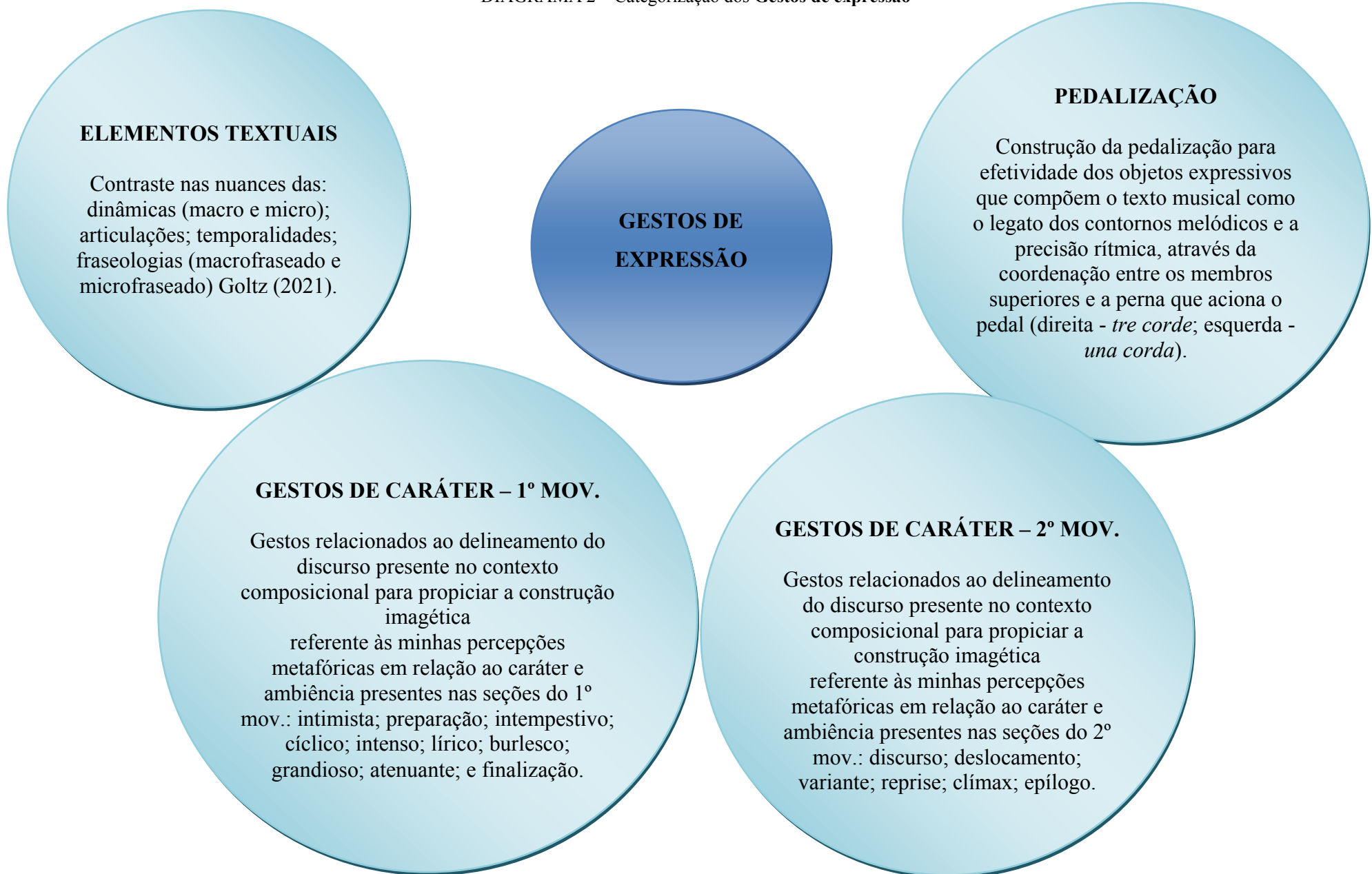
GESTOS DE REFLEXO

Viabiliza a realização de movimentos rápidos e precisos pela topografia do teclado.

MEMORIZAÇÃO

Propicia gestos orientados pela sensorialidade visual e cinestésica.

DIAGRAMA 2 – Categorização dos Gestos de expressão



3.3.5 Sessões de estudo

A segunda fase do campo de pesquisa — sessões de estudo — consistiu no trabalho de campo que foi realizado mediante processos de prática deliberada, qualitativos e criativos, com o intuito de fundamentar o percurso investigativo, ou seja, as sessões de prática ao piano. Estas sessões foram organizadas com recursos de autogravação e diários de estudo, conforme proposição de Plant et al. (2004).

Plant et al. (2004, p. 96) realizaram uma pesquisa para averiguar de que forma a quantidade de tempo dedicado ao estudo e a melhoria da performance acadêmica estão relacionadas. Para obter os resultados apresentados na pesquisa, os autores (Plant et al., 2004, p. 98) utilizaram o constructo de Prática Deliberada⁵⁴, no qual há a ênfase sobre a importância do planejamento de alta qualidade da prática, bem como a necessidade de se desenvolver a atenção focada durante a atividade. Tal prática necessita, por sua vez, de alguns requisitos para a obtenção de resultados eficazes como: concentração durante o processo de aprendizagem; diário ou anotações de estudos; planejamento cuidadoso do material de aprendizagem; e ausência de elementos que acabem provocando distrações durante o processo (Plant et al., 2004, p. 98).

Embora a aparente impressão de que o tempo dedicado a uma determinada atividade conseqüentemente potencialize uma melhoria na performance desta, os resultados da pesquisa indicaram que as relações entre tempo de estudo e desempenho não são proporcionalmente diretas (Plant et al., 2004, p. 97). Segundo os autores, não é apenas a quantidade de estudo que deve ser levada em consideração para avaliar a melhoria na performance de uma determinada atividade, mas também a qualidade desta deve ser observada (Plant et al., 2004, p. 97-98).

Além disso, de acordo com Plant et al. (2004, p. 112-113), é fundamental que o ambiente de trabalho possibilite o planejamento da prática. Neste caso, organizei o ambiente em que realizei os registros audiovisuais de maneira que propiciassem uma captação adequada dos mais variados gestos pianísticos, para posterior preenchimento dos diários de estudo. O posicionamento da câmera foi na horizontal — evitando faixas escuras no contorno das imagens — e na lateral em relação ao instrumento — o que possibilitou a visualização dos movimentos do tronco, braços, antebraços, mãos e dos dedos.

⁵⁴ Prática Deliberada consiste em um processo de treinamento sistemático no qual o objetivo é a melhoria constante para a obtenção de altos níveis de performance. É utilizada em áreas como esportes ou música (Plant et al., 2004, p. 98).

3.3.6 Feedback

A terceira fase do campo de pesquisa — feedback — consistiu na apreciação dos registros audiovisuais e dos diários de estudo para posterior avaliação sob a ótica da abordagem gestual e das categorizações de gestos pianísticos — **Gestos corporais-sensoriais** (DIAGRAMA 1) e **Gestos de expressão** (DIAGRAMA 2) —, e sob a funcionalidade e eficiência dos princípios de prática deliberada propostos através da percepção das sensações emergentes como: funcionalidade das categorizações dos gestos pianísticos; fluência e mobilidade motora; sincronia nos movimentos; conforto e bem-estar.

A avaliação dos **Gestos corporais-sensoriais** consistiu na fluência e eficácia da: construção da organização motora, dos movimentos amplos (macros) e dos movimentos finos (micros) relacionados ao corpo; funcionalidade dos processos cinestésicos presentes na interação com o instrumento; facilidade da performance dos variados *eventos técnicos*; organização de questões relacionadas ao tônus do arco palmar, da mobilidade dos dedos e dos deslocamentos das mãos pela topografia do teclado.

A avaliação dos **Gestos expressivos** abarcou a manutenção: dos contrastes dos *elementos textuais* de expressividade — dinâmicas (macro e micro); das articulações; das temporalidades; das fraseologias (macrofraseado e microfraseado); da funcionalidade dos *gestos de caráter* relacionados às minhas percepções metafóricas presentes nas seções do 1º mov. e do 2º mov.; do uso da pedalização, promovendo a efetividade dos objetos expressivos que compõem o texto musical e a coordenação entre os membros superiores e a perna que aciona o pedal (direita — *tre corde*).

Esta apreciação permitiu o planejamento da próxima sessão de estudo, propiciando a adequação dos passos metodológicos do campo de pesquisa e realizando adaptações conforme emergissem necessidades durante a apreciação dos registros audiovisuais.

4 CAMPO DE PESQUISA

A organização, categorização e análise dos dados coletados no campo de pesquisa foram realizadas de acordo com a proposição de análise de conteúdo de Laurence Bardin (2016). A autora destaca que a análise de conteúdo tem como princípio codificar e organizar a categorização de um material, devendo primeiramente produzir um sistema de categorização que possua como objetivo disponibilizar, através de um agrupamento, uma transição dos dados brutos para dados organizados, possibilitando uma representação simplificada para posterior análise de conteúdo (Bardin, 2016, p. 148-149).

Bardin (2016, p. 147) complementa que um sistema de categorização necessita ser realizado através das características em comum entre os dados coletados e destaca quatro categorias distintas para a realização deste sistema: a *semântica* — através do agrupamento de temas que possuem as mesmas categorias temáticas; a *sintática* — os adjetivos e os verbos; a *léxica* — através do agrupamento pelos sentidos das palavras; a *expressiva* — através do agrupamento por categorias que possuem semelhanças nas “perturbações da linguagem”.

Após identificação das categorias em comum, Bardin (2016, p. 133) complementa a necessidade de organização do material e de sua codificação, transformando através do recorte, da agregação e da enumeração, a representação do seu conteúdo através da transição dos dados brutos em unidades. Nesta pesquisa, a redução de tais dados brutos utilizou a proposição da autora (Bardin, 2016, p. 134) de “unidades de registro” e de “unidades de contexto”.

As unidades de registro (Bardin, 2016, p. 134) são unidades de significação codificada e correspondem a uma fração do conteúdo bruto, com o propósito de categorizar e realizar a análise da sua frequência. Uma unidade de registro possui dimensão e natureza muito variável e seu recorte pode ser executado em um nível semântico — um *tema* recorrente — ou em um nível linguístico — uma *palavra* ou uma *frase* recorrente (Bardin, 2016, p. 134).

Bardin (2016, p. 134) exemplifica que dentre as unidades de registro mais utilizadas na categorização temática a *palavra* possui precisão linguística e pode ser utilizada se houver pertinência:

Todas as palavras do texto podem ser levadas em consideração, ou pode-se reter unicamente as palavras-chave ou as palavras-tema; pode igualmente fazer-se a distinção entre palavras plenas e palavras vazias; ou ainda efetuar-se a análise de uma categoria de palavras: substantivos, adjetivos, verbos, advérbios [...] a fim de se estabelecer quocientes (Bardin, 2016, p. 134).

Bardin (2016, p. 135) aponta que o tema possui característica de se destacar no texto que está sendo analisado segundo determinados critérios pré-estabelecidos. Na análise de conteúdo, o tema possui um recorte no qual seu sentido compõe a comunicação, e sua recorrência (ou presença) possui “unidade de significação” para o objetivo da categoria temática a ser realizada (Bardin, 2016, p. 135). A autora complementa que a utilização do tema é recorrente no estudo de motivações, de opiniões, de valores e crenças, de atitudes e tendências etc.

As unidades de contexto (Bardin, 2016, p. 137) são unidades de compreensão na codificação das unidades de registro, correspondendo a uma fração dos fragmentos panorâmicos dos dados e cuja dimensão é maior que uma unidade de registro, e que auxiliam a compreensão do significado desta unidade de registro. Exemplificando, pode ser uma *frase* (unidade de contexto) para uma *palavra* (unidade de registro), ou um *parágrafo* (unidade de contexto) para um *tema* (unidade de registro).

Bardin (2016, p. 137) aponta que para determinar a dimensão de uma unidade de contexto, a autora pontua a necessidade de releitura do meio em que ela está inserida. Porém, a determinação de uma dimensão adequada exige a identificação do tipo do material temático e do quadro teórico a ser analisado, evitando que a unidade de contexto possua uma dimensão muito grande ou muito pequena ocasionando problemas na sua adequação dentro do contexto a ser analisado (Bardin, 2016, p. 137).

Em relação à esta dissertação e às particularidades pertinentes do delineamento autoetnográfico, os dados obtidos no campo de pesquisa foram configurados em três grandes categorias temáticas de acordo com as preposições anteriormente explicitadas de Bardin (2016): **Gestos corporais-sensoriais; Gestos de expressão; Intersecções na manifestação gestual.**

4.1 Dados emergentes da aplicação da abordagem gestual

A aplicação da abordagem gestual para a construção da performance contou com 16 sessões de estudo ao piano, sendo 10 sessões para o 1º mov. e 6 sessões para o 2º mov., totalizando 1h40m58s entre os dias 07/01/2025 e 19/03/2025. Estas sessões contaram com a utilização de registros audiovisuais, preenchimento de diários de estudo e o registro de diários

de áudio como instrumentos de coleta de dados. As sessões foram realizadas em um piano Essenfelder de armário modelo B⁵⁵ com data de fabricação 13/01/1988.

A duração do campo de pesquisa no 1º mov. e no 2º mov. consta no seguinte quadro:

QUADRO 3 – Duração do campo de pesquisa

SESSÕES:	16	SEÇÕES 1º MOV.:	I – X	SEÇÕES 2º MOV.:	I – VI
DURAÇÃO TOTAL:	11h40m58s	DURAÇÃO 1º MOV.:	7h34m14s	DURAÇÃO 2º MOV.	4h6m44s

Cada sessão de estudo realizada no campo de pesquisa foi registrada em um diário de estudo⁵⁶ totalizando 16 diários⁵⁷. Estes diários foram adaptados da proposição de Goltz (2021, p. 116) e adequados às particularidades do meu campo de pesquisa com o intuito de realizar a manutenção das três fases cíclicas presentes nos procedimentos metodológicos: planejamento da abordagem da obra; sessões de estudo; feedback. Estes diários contêm os dados obtidos durante o campo, os registros de áudio descritos e minhas observações referentes à apreciação dos registros audiovisuais realizadas em cada sessão⁵⁸.

Após a organização dos 16 diários de estudo, realizei a codificação dos trechos em pequenos códigos, o que possibilitou a organização dos dados obtidos no campo de pesquisa em três grandes categorias (**Gestos corporais-sensoriais; Gestos de expressão; Intersecções na manifestação gestual**). Esta codificação foi realizada através da análise de presença, conforme proposição de Bardin (2016), que institui palavras, frases, temas, significados e recorrência através da utilização de cores, com o intuito de indicar a: recorrência das unidades de registro pertinentes aos **Gestos corporais-sensoriais** e aos **Gestos de expressão** (cor verde); recorrência das unidades de contexto relacionadas às aquisições de conforto técnico-corporal (cor azul) — como obtenção do conforto e aprimoramento técnico-pianístico—; recorrência das unidades de contexto relacionadas às variadas dificuldades na manifestação técnica-pianística (cor amarela) — como aspectos relacionados ao desconforto na prática instrumental e a diversos relatos de tensões corporais. Abaixo, segue o quadro contendo as respectivas análises de presença e as cores exemplificadas anteriormente:

⁵⁵ Os pianos Essenfelder de armário possuem classificação de acordo com a altura: modelos A e B possuem 138 cm de altura; modelo C possui 142 cm de altura; modelo E possui 110 cm de altura.

⁵⁶ Ver Apêndice p. 91.

⁵⁷ Quatro exemplos dos diários preenchidos estão disponibilizados nos Apêndices I, II, III e IV (p. 93-106).

⁵⁸ Os registros audiovisuais disponibilizados em cada diário de estudo contêm a sessão integral de prática ao piano, porém, tanto os links quanto os diários de estudo não fazem parte integralmente desta dissertação, pois foram organizados com o intuito de que os dados coletados no campo de pesquisa pudessem ter uma estrutura contínua para a análise e interpretação.

QUADRO 4 – Análise de presença

GESTOS CORPORAIS-SENSORIAIS E GESTOS DE EXPRESSÃO	284
CONFORTO TÉCNICO-CORPORAL	173
DIFICULDADES NA MANIFESTAÇÃO TÉCNICA-PIANÍSTICA	115

Esta pré-análise constituiu o *corpus de dados*. A partir desta preparação do material coletado no campo de pesquisa, iniciei a codificação e a construção das categorias temáticas para posterior análise baseada na literatura elencada sobre gesto musical presente no capítulo 2. A organização dos dados por categoria temática foi possível através da coleta de dados pormenorizada, presente nos 16 diários de estudo, procurando manter uma estruturação que possibilitasse a auto-observação e evitasse o relativismo ético durante a pesquisa.

Os dados coletados da aplicação da abordagem gestual no campo de pesquisa foram catalogados em unidades de registro e em unidades de contexto, sendo subdivididos em três grandes categorias temáticas: **Gestos corporais-sensoriais** (efetividade na aplicação gestual; recorrência dos gestos no campo de pesquisa; gestos emergentes; emergência do corpo); **Gestos de expressão** (efetividade na aplicação gestual; amplitude da sonoridade expressiva; percepção dos signos; pedalização consciente; discurso do caráter); **Intersecções na manifestação gestual** (desconforto corporal; integração corporal; ansiedade nos processos de estudo).

Abaixo apresento de forma detalhada as respectivas categorias temáticas e as descrições das unidades de registro e das unidades de contexto catalogadas após a manipulação dos dados brutos coletados no campo de pesquisa:

QUADRO 5 – Categorias temáticas

	CATEGORIAS TEMÁTICAS	DESCRIÇÃO – UNIDADES DE REGISTRO E UNIDADES DE CONTEXTO
ABORDAGEM GESTUAL	Gestos corporais-sensoriais	Efetividade na aplicação gestual: aspectos relacionados à maneira como a abordagem gestual influenciou fortemente a reorganização técnica; construção de novos movimentos e sensorialidades em função do desenho composicional e da organização topográfica.
		Recorrência dos gestos no campo de pesquisa: aspectos relacionados ao enfoque dado aos Gestos corporais-sensoriais no campo de pesquisa em relação aos Gestos de expressão ; reorganização corporal para aprimoramento técnico-pianístico em função do histórico pessoal de doença ocupacional.
		Gestos emergentes: aspectos relacionados às paletas acrescentadas durante as sessões de estudo tendo em vista a adequação dos passos metodológicos propostos anteriormente ao campo de pesquisa; adaptação durante o campo de pesquisa para potencializar a assimilação gestual do texto musical perante o surgimento de novas dificuldades.
		Emergência do corpo: aspectos relacionados ao aprimoramento do alinhamento corporal em relação ao instrumento; início do estabelecimento da percepção do corpo com uma unidade; aspectos relacionados à motricidade e organização ampla.
	Gestos de expressão	Efetividade na aplicação gestual: aspectos relacionados às competências e habilidades obtidas pela categorização dos Gestos de expressão ; utilização dos Gestos de expressão como aprimoramento do desenvolvimento técnico-pianístico obtido pelos Gestos corporais-sensoriais .
		Amplitude da sonoridade expressiva: aspectos relacionados à expansão entre os extremos da macro e microdinâmica; produção de diferentes timbres e maior controle na produção da sonoridade nas passagens polifônicas.
		Percepção dos signos: aspectos relacionados à leitura “prévia” dos elementos composicionais possibilitando a percepção de signos grafados e não grafados; percepção da efetividade na performance destes signos em função da prevalência da preocupação com elementos técnicos.

		<p>Pedalização consciente: aspectos relacionados ao aprimoramento no controle da perna que aciona o pedal <i>tre corde</i>, possibilitando o aperfeiçoamento dos elementos motores; controle mais acurado da produção sonora em função do aprimoramento da técnica do pedal sincopado.</p>
		<p>O discurso do caráter: aspectos relacionados aos <i>gestos de caráter</i> e ao delineamento dos fraseados; andamentos necessários para a produção do discurso composicional relacionada às minhas percepções metafóricas presentes nos inventários das seções do 1º e do 2º mov.</p>
	<p>Intersecções na manifestação gestual</p>	<p>Desconforto corporal: aspectos relacionados à frequência das citações nos diários de estudo de desconforto durante o campo de pesquisa; dificuldades relacionadas à utilização de uma abordagem técnica não usual e ainda não muito familiar; dificuldades relacionadas ao processo de estudo utilizado no campo de pesquisa não usual no qual ocorreu um formato de prática controlada a partir de uma organização prévia para a coleta de dados.</p>
<p>Integração corporal: aspectos relacionados ao aprimoramento no alinhamento corporal em relação ao instrumento; início do estabelecimento de uma visão do corpo como unidade, a partir de uma motricidade e de uma organização ampla; participação integrada do corpo na construção da performance, promovendo mobilidade, facilidade, estabilidade; obtenção do desenvolvimento de uma motricidade eficiente, segura, fluente e confortável.</p>		
<p>Desalinhamento corporal: aspectos relacionados à frequência das citações nos diários de estudo de tensões percebidas durante e após o registro audiovisual; observação no registro audiovisual de tensões escapulares e de extensões involuntárias nos dedos.</p>		
<p>Ansiedades nos processos de estudo: aspectos relacionados a ocorrências da manifestação de processos ligados a ansiedade e perda de foco; supressões das etapas do planejamento do estudo durante as sessões de prática ao piano, provavelmente devido à percepção de melhora ou efetivação do planejamento proposto.</p>		

4.2 A presença do gesto musical nas sessões de prática pianística

Sobre o planejamento das sessões de estudo, optei por iniciar as práticas ao piano pelo 1º mov., pois foi através dele que eu tive um primeiro contato com o repertório pianístico de Krieger, tendo realizado uma performance prévia antes do ingresso no mestrado. As sessões de estudo do 2º mov. se desenvolveram posteriormente, pois eu não possuía familiaridade com este texto musical não tendo realizado nenhuma leitura prévia, com o intuito de aguardar o início do campo de pesquisa e realizar a compreensão deste movimento através de uma leitura gestual. Esta leitura gestual teve início fora do instrumento, partindo da compreensão dos gestos necessários para a efetivação dos elementos técnicos e dos elementos composicionais de maneira *não física*, para posterior aplicação da abordagem gestual de maneira *física* no instrumento.

Percebi durante o campo de pesquisa que a ótica de uma abordagem gestual, desde os primeiros contatos com a obra, me possibilitou aquisições positivas como: melhora no alinhamento corporal em relação ao instrumento; início da concepção do corpo com uma unidade, não subdividido em pequenas porções, mas a partir de uma motricidade ampla e uma organização ampla — na qual os dedos não trabalham de forma isolada mas amparados por uma unidade motora maior; construção de um suporte através da participação de braço e antebraço para a estruturação do tônus do arco palmar; melhora na mobilidade dos dedos, evitando a utilização dos dedos de forma isolada e exclusivamente digital.

Durante o campo de pesquisa a assimilação do texto musical ocorreu através da sobreposição das categorias gestuais propostas e a aplicação das suas paletas — os **Gestos corporais-sensoriais** (*relação corporal, processos cinestésicos, eventos técnicos; construção dos dedilhados; teclado mudo; gestos paramétricos* (Cadoz & Wanderley, 2000, p. 80); *gestos de repouso; gestos de reflexo; memorização*; e os **Gestos de expressão** (*elementos textuais; pedalização; gestos de caráter do 1º mov.; gestos de caráter do 2º mov.*

A sobreposição das categorias gestuais proporcionou um desenvolvimento técnico-pianístico globalizante, iniciado pela organização corporal dos elementos motores para a realização da construção dos elementos expressivos, o que possibilitou uma organização corporal-expressiva na prática pianística. Em conjunto, a estruturação prévia das categorizações gestuais, aliada com a observação e interação com o material composicional, permitiu a consciência de práticas anteriormente ausentes nos meus processos de estudo, mobilizando elementos e processos que proporcionaram a superação de questões significativas como:

- A resolução de problemáticas técnicas-pianísticas atrelada à construção de uma consciência corporal efetiva, propiciando uma prática consciente ao piano, evitando um estudo aleatório, excessivamente quantitativo e automático;
- A reorganização corporal tanto na questão sensorial quanto na questão expressiva, pois em função da leitura “prévia” dos eventos composicionais houve a percepção de detalhes dos signos grafados, evitando o hábito da não execução plena destes signos em função do excesso de preocupação com a resolução de elementos relacionados a dificuldades técnicas;
- A percepção mais acurada do texto musical ao destinar um foco para uma paleta específica — os *elementos textuais* —, promovendo um aprofundamento na manipulação do texto musical, possibilitando construir a performance tanto pela questão técnica quanto expressiva em função deste novo processo de estudo e de abordagem de uma obra.

Já a categorização dos **Gestos de expressão** foi desenvolvida após a aplicação da categorização anterior, ou seja, após a organização técnica-motora (sensorial). Porém, foi possível observar que ambas possuíam laços, e a aplicação individualizada de uma paleta possibilitava o aprimoramento da outra, a exemplo da fala registrada no diário de estudo da sessão 11⁵⁹:

Fiquei contente nesta minha primeira sessão do 2º mov., pois consegui perceber que a aplicação gestual trouxe um resultado positivo. Não havia realizado a leitura deste mov. anteriormente, mas a promoção (aplicação) destes gestos sobrepostos, iniciando pelos **Gestos corporais-sensoriais** e em seguida pelos **Gestos de expressão**, demonstraram efetividade nesta sessão para a construção da performance (Sessão 11).

Foi possível verificar também que os **Gestos de expressão** foram trabalhados de forma a lapidar os **Gestos corporais-sensoriais**, sendo estes últimos o grande foco durante o campo de pesquisa, provavelmente em função do histórico de uma doença ocupacional que desenvolvi ao longo dos anos de estudo pianístico e que exigiu uma reorganização corporal para que fosse possível desenvolver uma abordagem gestual. Há a probabilidade de alterar a ordem deste processo de estudo na medida em que a preocupação excessiva com elementos técnico-pianísticos for diminuindo.

⁵⁹ A sessão 11 foi realizada no dia 18/02/2025 e teve como planejamento a aplicação da abordagem gestual na seção I do 2º mov.

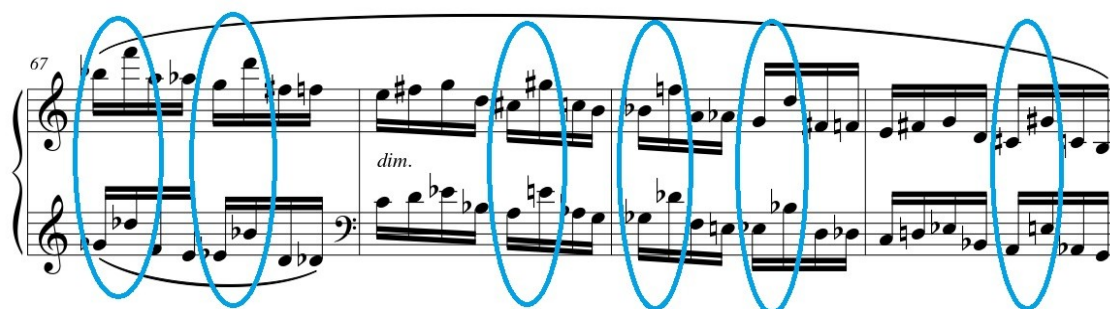
4.3 Gestos emergentes no campo de pesquisa

A partir da proposição prévia da aplicação da abordagem gestual no campo de pesquisa algumas paletas foram acrescentadas durante as sessões de estudo tendo em vista a adequação dos passos metodológicos propostos anteriormente — planejamento de abordagem da obra; sessões de estudo; feedback. Durante as sessões de estudo e após a apreciação dos registros audiovisuais, foi emergindo a necessidade de acréscimo destas paletas para potencializar a assimilação gestual do texto musical perante o surgimento de novas dificuldades não resolvidas pelas paletas propostas.

As paletas emergentes foram: *teclado mudo*; *gestos de memorização*; *gestos paramétricos* (Cadoz & Wanderley, 2000); *gestos de repouso*; *gestos de reflexo*.

Teclado mudo: esta paleta foi acrescentada com o intuito de realizar movimentos leves de mobilidade dos dedos sob o teclado sem abaixar as teclas e produzir som, ocasionando privação da sensorialidade auditiva para refinar a percepção da sensorialidade tátil e a observação da espacialidade do teclado através da sensorialidade visual. Esta paleta foi aplicada em distintas sessões de estudo durante todo o campo de pesquisa, a exemplo da sessão de estudo nº 16 em que realizei a aplicação da abordagem gestual na seção VI do 2º mov. no trecho entre os c. 67-70⁶⁰ (FIGURA 1). Sua aplicação foi realizada desconstruindo os elementos composicionais de graus conjuntos e disjuntos e em duas etapas: primeiramente posicionando ambas as mãos sobre intervalos de quintas sem abaixar as teclas do piano; em seguida executando estas notas MJ.

FIGURA 1 – Aplicação dos gestos de *teclado mudo*



FONTE: O autor (2025).

Gesto de memorização: esta paleta foi acrescentada para propiciar gestos orientados pela sensorialidade visual e cinestésica, aplicada no trecho presente na seção VI do 1º mov. entre os c. 60-68 (FIGURA 2). Sua aplicação foi realizada na sessão de estudo nº 09 após a

⁶⁰ Trecho disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=fjuf22Jiku8>.

apreciação do registro audiovisual da sessão anterior em que constatei que não é possível tocar e virar a página durante a performance deste trecho.

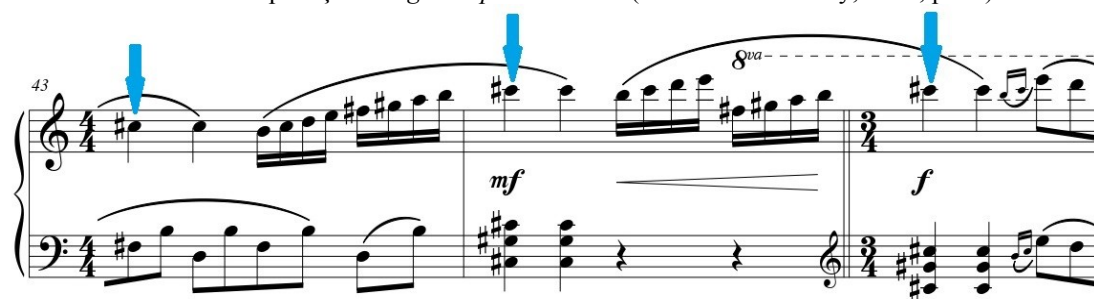
FIGURA 2 – Aplicação dos *gestos de memorização*

The image displays two systems of musical notation for piano. The left system covers measures 41 to 59, and the right system covers measures 60 to 78. The notation includes treble and bass clefs, dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, *sfz*, and *rit.*, and various musical symbols like slurs and accents. Two blue arrows are present: one pointing to a note in measure 59 of the left system, and another pointing to a note in measure 67 of the right system, highlighting the application of memorization gestures.

FONTE: O autor (2025).

Gestos paramétricos (Cadoz & Wanderley, 2000, p. 80): esta paleta foi acrescentada para possibilitar o aprimoramento na execução do legato em notas repetidas através da utilização do dedo alternando a região da tecla em relação à sua profundidade, adentrando nas teclas brancas e pretas, a exemplo do trecho presente na seção II do 1º mov. entre os c. 43-45⁶¹ (FIGURA 3). Sua aplicação foi realizada durante a sessão de estudo nº 04 após constatar que o legato da nota repetida não estava sendo executado de forma eficiente.

⁶¹ Trecho disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=uSTD5L9Z0OI>.

FIGURA 3 – Aplicação dos *gestos paramétricos* (Cadoz & Wanderley, 2000, p. 80)

FONTE: O autor (2025).

Gestos de repouso: esta paleta promoveu o relaxamento e repouso do antebraço após observar uma tensão proveniente de um movimento de flexão mal organizado, que aproximava o antebraço do braço de forma exagerada, impossibilitando o repouso deste na topografia do teclado e ocasionando interrupção em sua mobilidade para execução dos blocos sonoros da MD. Sua aplicação foi realizada no trecho presente na seção XIII do 1º mov. entre os c. 100-103⁶² (FIGURA 4), durante a sessão de estudo nº 10.

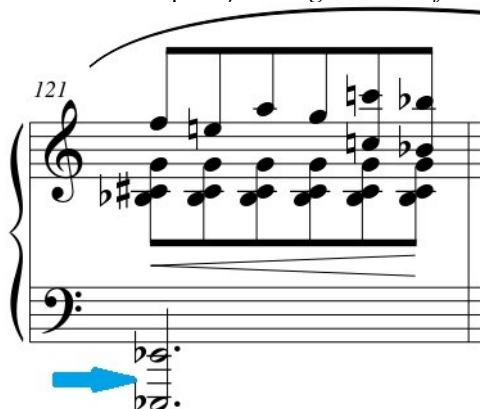
FIGURA 4 – Aplicação dos *gestos de repouso*

FONTE: O autor (2025).

Gestos de reflexo: esta paleta foi acrescentada com o intuito de viabilizar a realização de movimentos rápidos e precisos pela topografia do teclado, e foi aplicada no trecho presente na seção IX do 1º mov. no c. 121⁶³ (FIGURA 5). Sua aplicação ocorreu durante a sessão de estudo nº 09 após constatar que a necessidade do rápido deslocamento da ME pela topografia do teclado da região supergrave (oitava em mínima pontuada) para a região grave (blocos sonoros em colcheias).

⁶² Trecho disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=u1OtVRtMCKU>.

⁶³ Trecho disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=4nyIrfBW1lo>.

FIGURA 5 – Aplicação dos *gestos de reflexo*

FONTE: O autor (2025).

4.4 Sensações percebidas durante e após o registro audiovisual

Este formato de prática não usual — estruturada e controlada a partir de uma organização prévia e da coleta de dados no campo de pesquisa — expandiu a visão que eu tinha acerca de mim mesmo, bem como do meu relacionamento corporal com o instrumento e com o próprio corpo, provocando sensações físicas e emocionais durante a construção dos gestos que gradativamente tornaram-se movimentos organizados, controlados, precisos, fluentes e expressivos.

Tais percepções foram possíveis de serem percebidas pela comunicação entre as percepções do campo de pesquisa e a apreciação do registro audiovisual. O registro audiovisual foi um balizador e verificador da efetividade entre as sensações emergentes no campo de pesquisa e as percepções observadas nos vídeos (momento em que fui observador de mim mesmo). As sensações (durante a prática) e as percepções (durante a apreciação dos vídeos) foram estreitando laços e diminuindo sensivelmente o hiato entre um momento e o outro, propiciando maior controle da aplicação das categorizações dos gestos no momento da prática de performance a partir da inter-relação entre os diários de estudo e os registros audiovisuais, promovendo a percepção de que os instrumentos de coleta de dados balizaram fortemente a prática da abordagem gestual no campo de pesquisa, possibilitando observar inclusive novos parâmetros para a resolução de problemáticas recorrentes. Um exemplo destes novos parâmetros pode ser observado na sessão 16⁶⁴, em que promovi uma possível correção para a extensão involuntária no quinto dedo da MD — após constatar que a utilização isolada deste dedo piorava tal extensão involuntária além de promover perda de

⁶⁴ A sessão 16 foi realizada no dia 19/03/2025 e teve como planejamento a aplicação da abordagem gestual na seção VI do 2º mov.

mobilidade da mão pela topografia do teclado — ao perceber que tentei reorganizar seu posicionamento na tecla de forma isolada, sem a utilização de um suporte através da participação de braço-antebraço: “estou percebendo que um pouco da minha tensão talvez (seja) uma preocupação excessiva com o (posicionamento do) meu quinto dedo. Estou toda hora tentando arrumar ele para evitar este problema”.

Posso citar como exemplos de uma transformação assertiva e emergente ocasionada pela apreciação dos registros audiovisuais:

- O aumento da importância da presença integral do corpo nas práticas pianísticas (e suas ramificações: tronco-pescoço, escápula, braço-antebraço, cotovelo, punho, arco palmar e dedos), componente até então incipiente nas minhas práticas de estudo;
- O aumento do tônus na estruturação do arco palmar foi outro aspecto positivo que resultou na diminuição da extensão involuntária do quarto e quinto dedo da MD, pois apesar de não obter o aprimoramento almejado, houve um conforto maior na utilização destes dedos em relação à prática de estudo anterior ao ingresso no mestrado;
- A percepção da relação corpo-instrumento, possibilitando uma melhora na interação do braço-antebraço nos deslocamentos pela topografia do teclado.

No entanto, ao início da realização dos registros audiovisuais houve uma insegurança ao trabalhar outra abordagem técnica, sensação que foi sendo reduzida durante o percurso do campo de pesquisa à medida que ocorreu um controle mais estável na aplicação da abordagem gestual, conforme demonstrado na fala presente da sessão 06⁶⁵: “Eu percebo que como já estudei um gesto que (possuía) os mesmos elementos, começou a surgir uma memória gestual. Os meus braços e meu corpo começam a buscar a mesma orientação na performance, o mesmo gesto”.

Conforto e desconforto corporal foram outros aspectos frequentes que provocaram insegurança durante o campo de pesquisa em função de alguns fatores como: a utilização do registro audiovisual provocou desconforto, pois gerou a consciência de um estudo sob registro, antevendo todas as ações ou falas em função da consciência do registro simultâneo à prática de performance — algo também não usual nos meus processos de estudo; o fato de ter um registro que necessitaria de apreciação com critérios pré-estabelecidos possibilitou um foco maior na prática de performance, porém, a manutenção deste foco ocasionou um excesso de pensamentos intrusos gerando processos de ansiedade e um grande desgaste físico e mental

⁶⁵ A sessão 06 foi realizada no dia 23/01/2025 e teve como planejamento a aplicação da abordagem gestual na seção V do 1º mov.

durante as práticas ao piano, melhorando apenas no decorrer da sessão 10⁶⁶ conforme o seguinte relato: “aos poucos estou tentando manter um controle na ansiedade do estudo. E esta preocupação com a (diminuição da) ansiedade demonstrou uma redução na quantidade de informações (pensamentos intrusos) que eu penso durante a sessão de prática”; a verificação de tensões citadas nos diários de estudos que provavelmente eram habituais, porém não observadas durante meu percurso de desenvolvimento técnico-pianístico, apenas emergindo após a aplicação da abordagem gestual, a coleta de dados e a apreciação destes dados.

4.5 Bojo teórico fundamentando a interpretação do processo investigativo

O percurso investigativo para a realização da construção da performance da *Sonatina* para piano de Krieger utilizou o emprego das categorizações dos **Gestos corporais-sensoriais** e dos **Gestos de expressão**. Após a verificação da aplicabilidade desse processo e com base nos dados emergentes no campo de pesquisa, foi possível promover uma interpretação destes gestos — fundamentada na literatura elencada nesta dissertação sobre gesto musical (apresentada no capítulo 2). Portanto, entende-se a necessidade de realizar ponderações a respeito da utilização do gesto como meio balizador na construção de uma performance técnica-expressiva.

Levando em consideração o anteriormente exposto (capítulo 2), utilizei para promover a análise e interpretação do processo investigativo, as ponderações de Godøy e Leman (2010, p. 5) que descrevem o gesto como o movimento que expressa uma ideia ou um significado, e o relato de Malysse (s.d., p. 14) que aponta que o gesto necessita ser interpretado como um *evento de comunicação*. Zagonel (1992, p. 12-14) corrobora a intenção comunicativa do gesto, que simboliza ou produz, e complementa discorrendo sobre as características da comunicação de elementos expressivos do gesto, relatando que “[...] é na prática musical que o gesto deixa de ser apenas um elemento produtor de som, e sim de produção de expressão”.

A autora complementa:

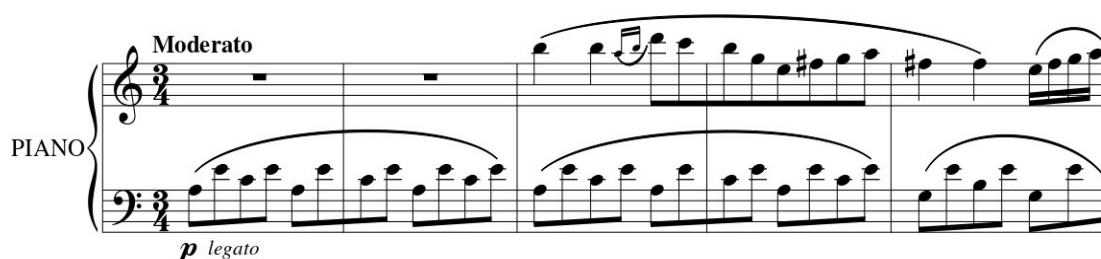
O gesto não se limita a uma função técnica de produção de sons, por mais perfeita que seja: ele é, ao contrário, um elemento essencial do fenômeno de expressão musical. É por isso que, para o instrumentista que se esforça em tornar sua música expressiva, no sentido amplo do termo, os gestos não podem ficar sem significado (Zagonel, 1992, p. 16).

⁶⁶ A sessão 10 foi realizada no dia 06/02/2025 e teve como planejamento a aplicação da abordagem gestual na seção XVIII do 1º mov.

Zagonel (1992, p. 8) também descreve que no contexto musical, o uso do gesto se torna mais complexo devido a pluralidade de elementos que ocorrem na performance de uma obra, destacando a necessidade de distinguir o gesto musical através de duas abordagens: a primeira, o gesto do compositor, que envolve a escolha do material sonoro (um movimento abstrato); a segunda, o gesto do intérprete, que decodifica tal escolha e a transforma em performance (um movimento concreto).

Durante o campo de pesquisa, foi possível observar como exemplo destas ponderações a aplicação dos **Gestos de expressão** na sessão de estudo nº 02⁶⁷. Apliquei a categorização dos **Gestos de expressão** com o propósito de construir o delineamento do texto composicional através das paletas de *elementos textuais* e dos *gestos de caráter – 1º mov.: intimista*, e foi possível verificar através da comparação entre o momento da releitura (antes da aplicação) e o final da sessão de estudo (após a aplicação) a resultante na execução do 1º tema do 1º mov. neste trecho⁶⁸ entre os c. 01-05 (FIGURA 6).

FIGURA 6 – Aplicação da categorização dos **Gestos de expressão**



FONTE: O autor (2025).

É possível visualizar que após a aplicação da paleta de *elementos textuais* (0m31s – 1m04s) obtive uma performance mais acurada da dinâmica *p*, bem como maior efetividade na execução do *legato* indicado pelo compositor e melhora na sonoridade da condução do contorno melódico em graus conjuntos e disjuntos.

Sobre a construção dos *gestos de caráter – 1º mov.: intimista*, foi possível interpretar sua efetividade através das proposições dos autores expostos anteriormente (Zagonel 1992; Godøy e Leman 2010; Malysse, s.d.) em conjunto às considerações de Launay (2013, p. 106) que aponta a relação do gesto à uma dimensão de expressividade mais profunda — ligada às atitudes, posturas, emoções e singularidades (sendo sempre individual) — fundamentado na

⁶⁷ A sessão 02 foi realizada no dia 10/01/2025 e teve como planejamento a aplicação da abordagem gestual na seção I do 1º mov.

⁶⁸ Trecho disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=b2KZNf7LSH4>.

ideia de que o gesto é uma totalidade indivisível, “[...] impossível de decompor, que está sempre ligado a um ambiente, que é inextricavelmente preso a percepção de um sujeito”.

Após a aplicação da paleta de *gesto de caráter – 1º mov.: intimista*, foi possível observar mudanças significativas que eu almejava como performer, como uma interpretação mais “retraída” — interiorizada —, porém sem excesso de rubatos, que poderiam provocar uma concepção do trecho descaracterizada. Foi possível perceber também na construção do dessa seção uma expressão clara e íntima, porém sem excessos dramáticos, trazendo elementos do idiomático neoclássico presentes nessa obra de Krieger. Sendo assim, pode-se concluir que todo este processo possibilitou verificar que uma abordagem gestual foi um meio balizador para a construção técnica-expressiva da peça.

Outros autores que fundamentaram a interpretação do processo investigativo foram Cadoz e Wanderley (2000, p. 73) que destacam a conectividade entre a expressividade na música e a intenção do gesto musical na performance, e expõem que além da relação com a produção sonora no instrumento, o gesto musical possui as seguintes características: pode ser realizado de maneira consciente ou inconsciente em relação a sua funcionalidade; pode ter intencionalidade ou ser resultante de outros movimentos; pode ser completamente controlado ou apenas parcialmente; pode ser efetivo em sua intenção ou pode ser apenas aparente.

Durante a sessão de estudo nº 07⁶⁹, foi possível identificar características em relação à ocorrência da intencionalidade após a aplicação da paleta de *eventos técnicos*, em que almejei melhora no toque das oitavas e dos blocos sonoros da ME no trecho⁷⁰ entre os c. 75-79 (FIGURA 7).

FIGURA 7 – Aplicação da paleta de *eventos técnicos*

FONTE: O autor (2025).

⁶⁹ A sessão 07 foi realizada no dia 24/01/2025 e teve como planejamento a aplicação da abordagem gestual na seção VI do 1º mov.

⁷⁰ Trecho disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=fQ7VYhmVCPY>.

Para as oitavas, utilizei um movimento em *playing-unit*⁷¹, promovendo um gesto único entre meu braço-antebraço e meus dedos para realizar a ação pianística no fundo do teclado e executar as notas simultaneamente. Para os blocos sonoros utilizei um movimento de descida do punho para obter fluência nas repetições destes blocos.

É possível observar como resultante da aplicação gestual neste trecho a realização de movimentos intencionais do braço para a execução das oitavas e dos blocos sonoros iniciais de cada compasso (0m00s-0m20s), e a ocorrência de movimentos resultantes de outros movimentos (reflexos) na repetição dos blocos sonoros (0m22s-1m14s), em que o movimento de descida do punho se conecta a um movimento de elevação do punho sem desconectar os dedos das teclas. Esses gestos exemplificam também as ponderações de Zagonel (1992, p. 21) sobre o gesto instrumental, em que não há dissociação entre o gesto, a percepção tátil e conhecimento do objeto realizador do som — ou seja, sua percepção cinestésica⁷² —, pois o gesto instrumental demanda consciência e um domínio muscular interiorizado e automatizado, resultando em efeitos sonoros perceptíveis.

Após a aplicação destes gestos, foi possível verificar a repetição dos blocos sonoros de maneira fluente, com boa sonoridade (controlada) e aumento de velocidade no andamento, além da realização da performance dos *eventos técnicos* com conforto, algo que não ocorria anteriormente. Sendo assim, esse processo possibilitou verificar que uma abordagem gestual pode promover recursos técnicos-pianísticos que favorecem a obtenção de conforto e bem-estar.

As características do gesto musical — efetivo em sua intenção ou apenas aparente — apontadas por Cadoz e Wanderley (2000, p. 73) foram identificadas durante a aplicação da abordagem gestual no campo de pesquisa na sessão de estudo nº 09⁷³, após a aplicação da paleta de *processos cinestésicos*, em que realizei um ajuste mais acurado da distância do banco em relação ao piano neste trecho⁷⁴ entre os c. 143-148 (FIGURA 8). Conforme observado na fala durante a sessão de estudo: “algo que estou identificando nas minhas sessões, normalmente eu deixo meu banco muito próximo (do teclado) e isto acaba atrapalhando a minha funcionalidade corporal”. Foi possível observar que após esta correção houve melhora na sonoridade, além da promoção de organicidade nos movimentos dos braços

⁷¹ Movimento integrado entre braço e dedos para realizar a performance no fundo do teclado.

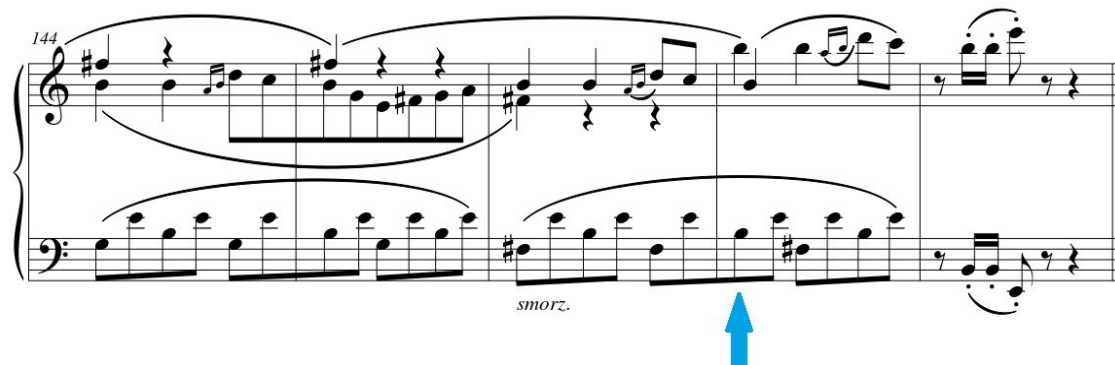
⁷² Em um sentido genérico, o termo Cinestesia é composto por dois radicais, “Cine” que significa movimento e “Estesia” que indica sensação ou percepção. Cinestesia, portanto, seria uma sensação ou percepção de movimento.

⁷³ A sessão 09 foi realizada no dia 30/01/2025 e teve como planejamento a aplicação da abordagem gestual na seção IX do 1º mov.

⁷⁴ Trecho disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=TtSvJnJHmMk>.

e na relação corpo-instrumento, propiciando as características apontadas por Jensenius et al. (2010, p. 12) sobre a relação do gesto e “seu potencial como um conceito central, que permite a abordagem de questões essenciais nos processos de ação/percepção e na correlação mente/ambiente⁷⁵”.

FIGURA 8 – Aplicação da paleta de *processos cinestésicos*



FONTE: O autor (2025).

Em relação à categorização gestual proposta por Jensenius et al. (2010, p. 24), utilizei o construto dos *gestos facilitadores*⁷⁶ (exposto no item 2.4.3 do capítulo 2) para promover a interpretação do processo investigativo. Esta categoria abrange uma diversidade de gestos musicais que não participam diretamente da produção do som, porém, exercem um papel fundamental na qualidade da resultante sonora, e é subdividida em três subcategorias: *gestos de apoio*, *gestos de fraseado* e *gestos de condução rítmica*.

Os gestos de apoio são, conforme apontam Jensenius et al. (2010, p. 26), movimentos que dão suporte para as ações que efetivamente realizam a produção sonora. Exemplificando, ao tocar uma tecla do piano, não é apenas o dedo que está participando de forma isolada na ação pianística, mas também um conjunto corporal: a mão, o braço-antebraço, o tronco, enfim, todo o corpo. Estes gestos podem ser ilustrados pela utilização do tronco para dar suporte na execução de uma passagem em uma dinâmica forte.

Foi possível identificar a utilização destes gestos na sessão de estudo nº 15⁷⁷ após a aplicação da paleta de *relação corporal*, em que realizei movimentos de “*in and out*” (adentrando e retirando a mão em relação à profundidade da tecla), e executei o aumento da

⁷⁵ “[...] its potential as a core notion that provides access to central issues in action/perception processes and in mind/environment interactions” (Jensenius et al., 2010, p. 12, tradução minha).

⁷⁶ Este construto fundamentou a categoria dos **Gestos corporais-sensoriais**.

⁷⁷ A sessão 15 foi realizada no dia 15/03/2025 e teve como planejamento a aplicação da abordagem gestual na seção V do 2º mov.

massa sonora (crescendo para a dinâmica *f*) na MD no trecho⁷⁸, entre os c. 51-59 (FIGURA 9).

FIGURA 9 – Aplicação da paleta de *relação corporal*

FONTE: O autor (2025).

Comparando as duas performances presentes do trecho foi possível observar uma dificuldade na execução antes da aplicação da paleta de *relação corporal* (0m0s – 0m16), pois, problemas relacionados à fluência, a manutenção da igualdade rítmica e a promoção da extensão involuntária do quinto dedo da MD se fizeram presentes.

Em seguida, realizei a aplicação desta paleta através da promoção deslocamentos da mão e do antebraço para melhorar os movimentos de “*in and out*” (adentrando e retirando a mão em relação à profundidade da tecla) em conjunto com ajustes do braço através de deslocamentos laterais (à direita e à esquerda) para possibilitar trajetórias mais fluentes pela topografia do teclado guiadas pelos contornos melódicos.

Após algumas repetições foi possível observar (0m17s – 0m34s) uma melhora na sincronia e na utilização do suporte braço-antebraço, cotovelo, punho em conjunto com os dedos. Isto resultou em uma otimização na mobilidade e no ataque dos dedos nas teclas, um aumento no andamento e uma leve diminuição na extensão involuntária do quinto dedo, possibilitando a efetivação das distinções apontadas por Zagonel (1992, p. 15) sobre o gesto musical utilizado pelo intérprete: o *gesto físico*, que consiste em uma ação corporal em contato com um objeto — ou um instrumento musical — provocando uma reação sonora; o

⁷⁸ Trecho disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=y5ThSaIxxLg>.

gesto mental, que é produzido no pensamento do performer e compreende dois aspectos distintos: o gesto que é uma imagem mental do gesto físico, realizado no pensamento do indivíduo e que necessita de um conhecimento prévio ao seu funcionamento; e o gesto que é entendido como movimento sonoro enquanto ideia do som a ser realizado.

Por fim, em relação à categorização dos gestos instrumentais proposta por Cadoz e Wanderley (2000, p. 73), utilizei o construto dos *gestos de modificação*⁷⁹ (exposto no item 2.5 do capítulo 2) para promover a análise do processo investigativo. Tal categorização está relacionada à produção sonora no instrumento sem a necessidade de uma grande intenção corporal para a obtenção da resultante sonora, e é caracterizada por alterar a relação entre os gestos de excitação e o som, produzindo um novo produto sonoro com dimensões expressivas. Para aprofundar questões sobre o gesto utilizado pelo intérprete, cito o trabalho de Madeira (2017 p. 17-18) que aponta, por sua vez, que quando ocorre ausência na inter-relação entre técnica-instrumental e gesto, a possibilidade de comunicação de um significado não se estabelece, tornando a técnica-instrumental apenas um conjunto de habilidades motoras para a realização de uma tarefa específica. Todavia, para realização de uma performance baseada no texto musical, muitos procedimentos necessários estão relacionados a uma intersecção entre *movimento, técnica e gesto*, propiciando “[...] movimentos específicos que possibilitam a execução de uma dada tarefa, que ao mesmo tempo são portadores de significado, seja pelo prisma do intérprete ou do ouvinte”.

Sobre a performance das peculiaridades de um trecho musical ou de eventos expressivos, Cadoz e Wanderley (2000, p. 80) sugerem que os gestos de modificação são elementos determinantes. Foi possível identificar durante a sessão de estudo nº 11⁸⁰ a ocorrência destes gestos após aplicação da paleta de *gestos de caráter – 2º mov.: discurso*, em que realizei uma alteração no timbre para destacar o elemento rítmico-melódico presente no trecho⁸¹ entre os c. 1-12 (FIGURA 10).

⁷⁹ Este construto fundamentou a categoria dos **Gestos de expressão**.

⁸⁰ A sessão 09 foi realizada no dia 18/02/2025 e teve como planejamento a aplicação da abordagem gestual na seção I do 2º mov.

⁸¹ Trecho disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=xWLMHb7Bi9I>.

FIGURA 10 – Aplicação dos gestos de caráter – 2º mov.: discurso

FONTE: O autor (2025).

Ao destacar este elemento rítmico-melódico procurei evidenciar questões relacionadas ao gesto do compositor, conforme apontado por Madeira (2017, p. 46) que descreve o gesto musical como algo pensado e delineado de antemão na partitura pelo compositor, cujo significado musical abstrato é encontrado na própria obra “sem referências a objetos ou emoções externas”. Zagonel (1992, p. 34) complementa essa ideia ao afirmar que o gesto do compositor se aplica de maneira codificada por meio de símbolos grafados, sendo então caracterizado por sua essência informativa. Para a autora o compositor, no processo de elaboração de uma obra, conseguiria prever os movimentos sonoros através dos símbolos em forma de partitura.

Edino Krieger não promoveu neste trecho nenhuma indicação explícita sugerindo a realização do destaque deste elemento. Porém, tratando-se do motivo principal deste movimento, julguei necessário evidenciar com maior clareza sua condução através do *gesto de caráter – 2º mov.: discurso*, delineando a expressividade necessária para a construção da seção I. Afinal, conforme aponta Madeira (2017, p. 34) o intérprete traduz o gesto contido na

partitura em gesto corporal, e quando há uma inter-relação entre o gesto grafado e a performance musical, é estabelecida a possibilidade de comunicação do significado contido no texto musical, ou seja, do direcionamento da concepção musical através da intenção do intérprete.

Comparando as duas performances deste trecho, foi possível observar no início da execução (0m0s – 0m27s) uma igualdade sonora na performance de ambas as mãos, sem o delineamento e o destaque do elemento rítmico-melódico e problemas na fluência da performance. Para aplicação da paleta dos *gestos de caráter – 2º mov.: discurso* através da alteração da estrutura das “falanges distais⁸²”, modifiquei o ataque do dedo na tecla para obter a produção de diferentes timbres. Esta aplicação corroborou os apontamentos de Zagonel (1992, p. 20-21) que destaca que os gestos que o músico realiza são condizentes com a intenção sonora desejada, determinando, conseqüentemente, atributos específicos necessários para a expressividade e para a musicalidade.

Foi possível constatar um destaque mais acurado do delineamento deste elemento rítmico-melódico na execução final (1m36s – 2m16s), com maior clareza no destaque da MD em relação a ME entre os c. 1-6, melhora na performance do uníssono MJ entre os c. 7-12 e obtenção de fluência e mobilidade das mãos. Este resultado promoveu a subjetividade do gesto apontada por Godøy e Leman (2010, p. 5) que enfatizam a característica subjetiva do gesto, possuindo intenção ao referir-se ao significado, o que é imaginado ou antecipado. Sendo assim, pode-se concluir que o processo desenvolvido no campo de pesquisa possibilitou constatar a intersecção entre interpretação e gesto musical, a partir dos elementos composicionais que estruturam a obra.

⁸² As falanges distais são os ossos que ficam na ponta dos dedos das mãos e dos pés, ou seja, os que estão mais próximos das extremidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o decurso desta pesquisa tive a oportunidade de vivenciar e observar através de uma abordagem gestual — um formato não usual em relação aos meus hábitos de estudo — a construção de um processo performático técnico-expressivo fundado em práticas pianísticas até então ausentes na minha formação. Essa experiência transformou a visão que eu tinha acerca de mim mesmo como pianista e intérprete, bem como o meu relacionamento corporal com o instrumento, com o próprio corpo e com o texto musical, fazendo emergir novas percepções no processo de estudo, como uma leitura mais atenta dos signos e dos elementos expressivos que compõe o texto musical, além de uma atenção maior as demandas do corpo no processo de aprendizagem.

Enquanto meio balizador, é possível afirmar que a abordagem gestual proposta possibilitou a estruturação dos elementos técnico-expressivos para a construção da performance da *Sonatina* para piano de Edino Krieger, evitando empirismos inconscientes e inconsistentes durante a trajetória da construção performática e evidenciando a convergência de uma prática pianística que favoreceu fluência, conforto e bem-estar, aliada a comunicação da dimensão expressiva através da intencionalidade interpretativa e da execução dos elementos composicionais contidos no texto musical, permitindo que a performance ultrapassasse a decodificação dos signos presentes na partitura e se constituísse como discurso estético e artístico.

Importante salientar que este processo evidenciou um encerramento parcial, pois apesar de demonstrar eficiência nas ações realizadas no campo de pesquisa e confirmar a intersecção entre interpretação e gesto musical, não foi possível a obtenção de uma performance *definitiva*, afinal as práticas pianísticas, durante o percurso investigativo, foram focalizadas no momento de estruturação da performance e não a performance *per se*. Além disso, essa aplicação procedimental apresentou ainda algumas lacunas, pois não houve a resolução de todas as problemáticas identificadas — como os andamentos sugeridos pelo compositor e a resolução de todos os meus anseios pertinentes às dificuldades técnicas — e após o término do campo de pesquisa e da coleta de dados, emergiram muitos aprimoramentos no estudo para a obtenção da performance disponível nesta dissertação (link p. 94), como o uso da pedalização em andamentos mais rápidos e alterações em alguns dedilhados propostos nas sessões de estudo. Considero também pertinente explicitar que há a probabilidade de surgir, no caso da busca de um refinamento na performance da peça, uma abordagem expandida relacionada ao mesmo texto musical, demonstrando que o

procedimento de estruturação de uma performance musical possui uma plasticidade não binária, ou seja, não possui uma única resultante, admitindo diferentes procedimentos interpretativos.

Em relação à construção da performance, foi possível constatar muitas aquisições positivas observadas durante essa trajetória, tanto o aprofundamento histórico e teórico-musical sobre o estilo composicional desta obra de Edino Krieger, quanto a execução e o domínio técnico-expressivo das variadas nuances presentes na *Sonatina*, promovendo novas ferramentas pianísticas para executar a gama de eventos técnicos, os diferentes timbres, as variadas texturas, as passagens virtuosísticas, os trechos líricos e expressivos. Vale ressaltar que não há uma solução definitiva para todos os meus anseios ou para a demanda necessária da performance da obra, afinal alguns andamentos ainda não são os recomendados pelo compositor e até o momento apresento dificuldades na manutenção dos andamentos rápidos, na clareza dos trechos polifônicos e na execução do grande volume sonoro nos dois movimentos. Porém, foi possível visualizar de maneira objetiva e pontual os aspectos que são necessários para a finalização da performance em si.

Constato também que o recurso metodológico da autoetnografia atuou como uma ferramenta crucial para a percepção de diversas descobertas e sensações, tais como: a ampliação da consciência quanto à presença integral do corpo nas práticas pianísticas; a percepção da relação corpo-instrumento; e a transformação de inseguranças (desconfortos, ansiedades, e pensamentos intrusos) em aquisições positivas (conforto, maior controle de aspectos relacionados a ansiedades e à perda de foco). Estas descobertas foram possíveis especialmente por meio da utilização dos registros audiovisuais e do preenchimento de diários de estudo, ferramentas que proporcionaram a comunicação entre o momento do campo de pesquisa (em que eu atuava como performer) e apreciação do registro audiovisual (em que eu atuava como pesquisador e apreciador de mim mesmo). Tais ferramentas viabilizaram revisar o momento da prática de forma pontual e objetiva, promovendo a possibilidade de apreciar e avaliar as sensações ocorridas, planejar os futuros passos necessários nas sessões de estudo ao piano e avaliar a fluência e eficácia da construção técnico-expressiva.

Aprofundando aspectos sobre os registros audiovisuais, verifico que estes também possibilitaram uma análise aprofundada da prática de estudo, visando o despertar de uma consciência corporal anteriormente inatingível de ser estruturada e observada, em função da sobrecarga mental que, no decorrer do estudo ao piano, muitas vezes desloca a minha atenção para a decodificação de signos em detrimento da atenção às manifestações corporais. Esta sobrecarga dificulta o ato de me perceber como um indivíduo em sua integralidade (interação

entre corpo e mente), levando a negligenciar tensões, desconfortos, extensões involuntárias e processos de ansiedade. Por sua vez, os aspectos relacionados aos diários de estudo permitiram analisar de maneira pontual os registros audiovisuais, confrontando as sensações ocorridas nos momentos de estudo e da execução das seções inventariadas da obra com aquelas observadas durante a apreciação do registro, proporcionando um planejamento mais acurado das próximas etapas e evitando tanto o estudo aleatório (automático) quanto a utilização ineficiente do tempo destinado ao estudo.

Verifico, como performer e pesquisador, que esta experiência me trouxe a oportunidade de descobrir, testar e refletir sobre problemáticas técnico-pianísticas não resolvidas desde meu primeiro contato com o instrumento, traspassando pelo curso de bacharel em piano, especialização em história da música e o presente momento. Estas problemáticas se manifestavam provocando desconforto e diminuição na mobilidade dos elementos motores (tronco-pescoço, escápula, braço-antebraço, cotovelo, punho, arco palmar e dedos), culminando no desenvolvimento de uma doença ocupacional atualmente latente após anos de cuidados e tratamentos.

Observo que muitas destas questões não estão totalmente solucionadas, mas a possibilidade de indagar princípios pianísticos consolidados em minha trajetória sob a ótica de outra abordagem técnica e interpretativa (a abordagem gestual) propiciou novos caminhos para a busca de soluções mais acuradas, direcionando a resolução das problemáticas presentes no meu desenvolvimento técnico-pianístico para abordagens que não ignorem sensações corporais emergentes e fundamentais, como: o desenvolvimento do tônus do arco palmar; a mobilidade funcional do quarto e quinto dedos; a consciência de um plano motor amplo dando suporte a um plano motor fino; e a consciência de uma mobilidade corporal que promova conforto e bem-estar.

Percebo ainda que a proposição deste trabalho também poderia ser expandida para outras pesquisas na área da performance, por meio da aplicação das categorias gestuais utilizadas — **Gestos corporais-sensoriais** e **Gestos de expressão** — em outras obras do repertório pianístico abarcando distintos estilos composicionais, a partir de adaptações que acolham as peculiaridades idiomáticas que cada obra musical apresenta em sua gama de viabilidades. Estas adaptações poderiam ocorrer tanto na modificação das nomenclaturas das paletas propostas quanto na sobreposição da aplicação destas categorizações, realizando uma abordagem que trabalhe de forma conjunta os elementos técnicos-expressivos.

Importante ressaltar outras possibilidades de aplicação da temática e dos processos metodológicos apresentados neste trabalho além de pesquisas atreladas à construção da

performance de uma obra do repertório pianístico, como por exemplo: trabalhos que podem ser desenvolvidos no âmbito pedagógico (propiciando novos recursos na interação inicial com o instrumento através de uma abordagem gestual); no âmbito da pesquisa com participantes (através da comparação das resultantes obtidas com a utilização de uma abordagem gestual como meio balizador na construção do repertório com estudantes de cursos de licenciatura em música ou bacharelado em instrumento); ou no âmbito da performance com outros instrumentos (podendo ser este trabalho um princípio estruturador para promover a aquisição de conforto e bem-estar em instrumentos de cordas, sopros ou percussão).

Por fim, concluo esta jornada de pesquisa visualizando que o estudo do gesto musical pôde assegurar a estruturação de uma performance substancial da *Sonatina* de Edino Krieger⁸³, me propiciando um aprofundamento na leitura dos detalhes presentes no signo escrito, na atenção aos quesitos relacionados à expressividade, na obtenção de novos recursos técnico-expressivos e uma melhor administração do tempo destinado ao estudo do piano, assim como percebo a possibilidade de avistar novos horizontes para a performance de outras obras do repertório pianístico a partir de uma abordagem gestual.

⁸³ Registro audiovisual da performance da *Sonatina* para piano de Edino Krieger: <https://www.youtube.com/watch?v=KZPZNTRMap4>.

REFERÊNCIAS

- BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. A pesquisa situada e a autoetnografia performativa: apaziguando o conflito das faculdades. In: *Performus'*, 20, 2020, Goiânia. **VIII Congresso Internacional da ABRAPEM**. Goiânia: 2020. p. 108-116.
- BARANCOSKI, Ingrid; GANDELMAN, Saloméa. Edino Krieger - Obras para Piano. **Debates**. Rio de Janeiro, n. 3, p. 25-56, 1999.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BOULEZ, Pierre. **Escritos seletos**. Porto, Portugal: Empresa Diário do Porto Lda, 2012.
- BRITO, Mariana do Socorro da Silva. **A construção da performance das Seis Danças Romenas de Béla Bartók: memorial de um processo criativo centrado no corpo**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, 2018.
- BRITO, Mariana do Socorro da Silva. **Fazendo o piano cantar: uma pesquisa artística sobre o aprendizado do *cantabile* através de uma abordagem holística**. 2023. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, 2023.
- CADOZ, Claude; WANDERLEY, Marcelo. Gesture – Music. In: **Trends in Gestural Control of Music**. Paris: Ircam-Centre Pompidou, 2000, p. 71-94.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música enquanto performance. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 15, p. 5-22, 2006.
- DOMENICI, Catarina. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n. 5, p. 65-97, 2012.
- EKG, André. Brasilidade e diversidade composicional: Edino Krieger e seu lugar na história da música brasileira. In: Festival de Música Contemporânea Brasileira (FMCB), n. 2, 2015, Campinas. **Festival de Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger & Gilberto Mendes**. Campinas: FMCB, 2015. p. 29-38.
- GODØY, Rolf; LEMAN, Marc. Why Study Musical Gestures? In: GODØY, Rolf; LEMAN, Marc. **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York, EUA: Routledge, 2010. p. 3-8.

GOLTZ, Pauline. **O gesto musical em Reflets dans Leau de Claude Debussy: uma autoetnografia exploratória dos gestos pianísticos**. 2021. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual do Paraná - Unespar - Campus de Curitiba I - Embap - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2021.

GOUVEIA, Horácio de Oliveira. **Os Jogos (Játekok) de György Kurtág para piano: corpo e gesto numa perspectiva lúdica**. 2010. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2010.

JENSENIUS, Alexander Refsum; WANDERLEY, Marcelo M.; GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. In: GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York, EUA: Routledge, 2010. p. 12-35.

LAUNAY, Isabelle. Entrevista com Isabelle Launay. In: LIMA, Daniella. **Gesto: práticas e discursos**. Santo André, São Paulo: Iphis gráfica e editora, 2013, p. 191-201. Entrevista.

LÓPEZ-CANO, Rubén. **¿Quién soy como artista?** Madrid: Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, 2024.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula. **Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiências y modelos**. Barcelona: Esmuc, 2014.

MADEIRA, Bruno. **O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística**. 2017. Tese (Doutorado em música). Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Instituto de Artes, Campinas, 2017.

MALYSSE, Stéphane. **Antropologia do gesto artístico**. Disponível em: https://www.academia.edu/4289602/Antropologia_do_gesto_artistico_1_. Acesso em 18 out, 2023.

MARIN, Juliana Gonçalves. **O gesto corporal e a técnica pianística: um estudo aplicado à performance das obras The Tides Of Manaunaun e Aeolin Harp, de Cowell; Guero, de Lachenmann; Modelagen IX, de Zampronha**. 2020. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2020.

MILANI, Margareth. O gesto musical: corpo e espaço em sensorialidades múltiplas. In: AZEVEDO, Ana; FURLANETTO, Beatriz; AUGUSTO, Carlos; DUARTE, Miguel (Org). **Geografias culturais da música do som e do silêncio**. Braga, Portugal: Diário do Minho, 2021, p. 300-316.

MILANI, Margareth. **Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música**. 2016. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, 2016.

PAZ, Ermelinda A. **Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor**. v. 1 e 2. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012.

PLANT, E. Ashby.; ERICSSON, K.; Anders, HILL, Len.; ASBERG, Kia. Why study time does not predict grade point average across college students: Implications of deliberate practice for academic performance. **Contemporary Educational Psychology**, Pennsylvania, USA, v. 30, p. 96-116, 2004.

RIBEIRO, Rodrigo. **Um estudo sobre as opções interpretativas para elementos folclóricos na performance pianística atual**. 2011. Produto final. (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás - UFG, Goiânia, 2011.

RICHTER, Raisal. **A transição operística para piano solo: um estudo de gestos musicais nas transcrições de Alfredo Bevilacqua**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

SCHUBERT, Tamara. **Dois toccatas nordestinas de Júlio Braga: uma proposta de condução sonora**. 2017. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Cinthia. **A sincronia no subjetivo: interação entre pianista e cantor na preparação e na performance das canções de Osvaldo Souza**. 2021. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Paraná - UFPR, Curitiba, 2021.

SILVEIRA, Fernando. WINTER, Leonardo. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. **Per musi**, Belo Horizonte, n.13, p. 63-71, 2006.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

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

ZAVALA, Irene. **As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo “Sul Re” de Héctor Tosar.** 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, 2012.

APÊNDICE

SESSÕES DE ESTUDO

Diários de estudo⁸⁴: Categorias de observação

SESSÃO:		SEÇÃO n°:	
DATA:		DURAÇÃO:	

- 1) Planejamento da sessão de estudo⁸⁵;
- 2) Diário de estudo: descrição, apontamentos, comentários;
- 3) Observação sensorial durante e após o estudo;

OBSERVAÇÃO SENSORIAL		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO	PARCIAL	INCIPIENTE
Construção dos Gestos corporais- sensoriais	Conforto/ Bem estar			
	Sincronia/ Eficiência			
Construção dos Gestos de expressão	Signos expressivos			
	Organicidade			

- 4) Apreciação dos registros audiovisuais;

OBSERVAÇÃO SENSORIAL		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO	PARCIAL	INCIPIENTE
Construção dos Gestos corporais- sensoriais	Conforto/ Bem estar			
	Sincronia/ Eficiência			
Construção dos Gestos de expressão	Signos expressivos			
	Organicidade			

- 5) Planejamento da próxima sessão de estudo.

⁸⁴ Diário de estudo adaptado da proposição de Goltz (2021, p. 116) para se adequar às particularidades do meu campo de pesquisa.

⁸⁵ Planejamento do que estudar e de como estudar.

SESSÕES DE ESTUDO – 1º MOV.

Diários de estudo: Categorias de observação

SESSÃO:	2	SEÇÃO n°:	I
DATA/HORA:	10/01/2025 / 17:27	DURAÇÃO:	36m16s

Link da sessão de estudo: <https://www.youtube.com/watch?v=Bxs-FdI3E2Q>.

6) Planejamento da sessão de estudo:

- Releitura da seção I (c. 1-15);
- Aplicação dos **Gestos corporais-sensoriais** com o intuito de: realizar a *construção dos dedilhados* proporcionando ergonomia do tônus do arco palmar e mobilidade dos dedos da MD; manter constância sonora na performance dos *eventos técnicos* em acordes quebrados presentes na ME; manter a fluência e o legato dos contornos melódicos em graus conjuntos e disjuntos presentes no 1º tema deste mov.;
- Aplicação dos **Gestos de expressão** com o intuito de: realizar o equilíbrio entre a sonoridade da ME e da MD através dos *elementos textuais*; delinear os *gestos de caráter: intimista* através da manutenção da dinâmica em *p* e a constância de uma sonoridade clara e brilhante sem grandes variações nas temporalidades.

7) Diário de estudo: descrição, apontamentos e observações sobre a sessão de estudo:

- Iniciei o estudo da seção I entre os c. 1-14. Realizei uma releitura para me ambientar com a sonoridade deste trecho e em seguida iniciei a aplicação dos **Gestos corporais-sensoriais** e dos **Gestos de expressão**;
- Identifiquei após esta releitura maior fluência, conforto e bem-estar em relação à releitura realizada durante a sessão 1, pois tenho mais facilidade na performance dos *eventos técnicos* de contornos melódicos em graus conjuntos e disjuntos presentes na MD e nos acordes quebrados presentes na ME em relação aos uníssonos presentes na seção IV;
- Iniciei a aplicação da paleta de *construção dos dedilhados* na ME, priorizando o toque do quarto dedo no início dos *eventos técnicos* em acordes quebrados, possibilitando um conforto maior na mão. Após as anotações dos dedilhados na partitura e performance foi possível

verificar uma melhora na fluência e na manutenção do tônus do arco palmar, pois a ME estava muito tensa durante a realização da releitura e não havia a manutenção deste arco palmar tonificado, ou seja, estruturado. Esta é uma grande dificuldade técnica que possuo pois frequentemente perco tal estrutura, ocasionando na diminuição da mobilidade dos dedos tensão no punho e extensão involuntária do terceiro dedo;

- Após este processo identifiquei ausência de gestos que promovessem uma participação mais integrativa do corpo, pois apesar de sentir uma diminuição na tensão do punho e melhora na mobilidade dos dedos, não havia conforto no meu braço. Iniciei a aplicação de gestos que realizassem movimentos de supinação⁸⁶ do antebraço em direção as primeiras notas dos *eventos técnicos* em acordes quebrados. Observei então maior conforto e facilidade, e após realizar pequenos ajustes na amplitude destes movimentos rotacionais — quase imperceptíveis — houve também melhora nas articulações dos dedos e na fluência da mão pela espacialidade do teclado;

- Iniciei o estudo da MD através da prática do solfejo métrico — falando o nome das notas e mantendo as durações. Foi possível observar dificuldades ao solfejar os variados graus conjuntos descendentes. Realizei então mais uma repetição desta prática de solfejo com o auxílio de um gesto mudo sobre a espacialidade do teclado, pretendendo tocar as notas no ar (12m40s). Por fim, toquei este trecho ao piano com o intuito de realizar a *construção dos dedilhados* na MD;

- Observei após a performance deste trecho que algumas sequências de graus conjuntos e disjuntos — a exemplo do c. 14 — ocasionam desconforto na MD ao realizar a mudança entre os dois primeiros planos espaciais da topografia do teclado (Milani, 2021)⁸⁷, talvez em função do idiomático relacionado ao instrumento do compositor, o violino. Apesar desta dificuldade, houve em geral maior facilidade durante toda esta seção, demonstrando como o estudo sobre a espacialidade do piano foi eficiente na performance deste trecho;

- Percebi que a performance da MD nesta seção ainda estava predominantemente digital. Observei então que ao tocar na espacialidade do instrumento, no quarto plano do teclado

⁸⁶ Identifiquei durante a apreciação do registro audiovisual (07m45s) que citei a terminologia errada deste movimento, alterando supinação — movimento de rotação do antebraço em que a palma da mão está voltada para cima — por pronação — quando a palma da mão está voltada para baixo.

⁸⁷ Segundo Milani (2021, p. 308), é possível perceber quatro planos espaciais distintos no teclado. Dois destes planos são superpostos e constituem a topografia do teclado através dos contornos entre as teclas brancas de forma plana e as teclas pretas em relevo. O terceiro plano espacial é o conjunto dos dois planos anteriores, a junção dos dois teclados. O quarto plano espacial é a dimensão acima do teclado um “[...] espaço vazio, em que nada tocamos, mas no qual nossas mãos também se movem e constroem a música nesse ‘espaço desabitado’, como uma topografia de vazios que abarca e acolhe o movimento em suas múltiplas formas” (Milani, 2021, p. 308).

(Milani, 2021), a mão tinha mais liberdade, promovendo movimentos que desenhavam as sequências dos contornos melódicos. Após este estudo, observei uma melhora significativa na fluência e no surgimento do toque no fundo do teclado — *processos cinestésicos*;

- Realizei a performance MJ e foi possível observar maior conforto em relação a releitura e um aumento no domínio da manipulação das sonoridades, porém, ainda não estava contente com o legado da MD. Repeti novamente tocando ambas as mãos e buscando os *processos cinestésicos* na MD ao aproximar o punho das teclas do piano. Meu conforto aumentou exponencialmente e observei uma alteração no timbre da MD;
- Iniciei a aplicação dos **Gestos de expressão** com o propósito de construir os elementos composicionais expressivos. Busquei uma pequena variação de dinâmica entre os trechos desta seção, iniciando com a dinâmica em *p* e diminuindo um pouco mais a dinâmica na segunda parte (c. 10-14);
- Comecei a aplicação dos *gestos de caráter: intimista*. Para tal, busquei uma performance mais “retraída” — interiorizada —, porém sem excesso de rubatos, que poderiam provocar uma concepção do trecho descaracterizada. Senti então uma construção do discurso que havia almejado para esta seção, uma performance clara e íntima, porém sem excessos dramáticos, trazendo elementos do idiomático neoclássico presentes nesta obra de Krieger⁸⁸;
- Para finalizar a sessão de estudo, realizei uma repetição utilizando a *pedalização* através do pedal *tre corde* nas mudanças dos baixos e das trocas de harmonias da ME. Observei ao final desta sessão de estudo que após a aplicação de todas estas paletas, houve uma participação corporal maior na prática de performance desta seção e o surgimento de maior conforto e bem-estar.

8) Apreciação do registro audiovisual:

- Após a sessão de estudo e observação da autogravação em vídeo foi possível identificar: novamente tensão relacionada à postura, impulsionando meu pescoço para frente; um hábito de esquecer com facilidade as informações compreendidas pois não realizo as anotações destas informações na partitura; ansiedade nos processos de estudo; facilidades em relação à performance dos *eventos técnicos* presentes nesta seção, pois houve uma aplicação mais cômoda das paletas gestuais;

⁸⁸ Ver pág. 44.

- Falas observadas durante o registro audiovisual sobre aspectos relacionados à ansiedade: “As vezes isto é uma demonstração de ansiedade, pois já resolvi a primeira parte. Foi possível observar novamente como a resolução do problema técnico-expressivo provoca o início de um processo de ansiedade durante meu estudo” (15m40s).

9) Observação sensorial durante e após o estudo:

OBSERVAÇÃO SENSORIAL		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO	PARCIAL	INCIPIENTE
Construção dos Gestos corporais-sensoriais	Conforto/ Bem estar	X		
	Sincronia/ Eficiência	X		
Construção dos Gestos de expressão	Signos expressivos	X		
	Organicidade	X		

10) Apreciação dos registros audiovisuais:

OBSERVAÇÃO SENSORIAL		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO	PARCIAL	INCIPIENTE
Construção dos Gestos corporais-sensoriais	Conforto/ Bem estar	X		
	Sincronia/ Eficiência	X		
Construção dos Gestos de expressão	Signos expressivos	X		
	Organicidade	X		

11) Planejamento da próxima sessão de estudo:

- Aplicação dos **Gestos corporais-sensoriais** e dos **Gestos de expressão** na seção II.

SESSÕES DE ESTUDO – 1º MOV.

Diários de estudo: Categorias de observação

SESSÃO:	6	SEÇÃO n°:	V
DATA/HORA:	22/01/2025 / 11:27	DURAÇÃO:	42m48s

Link da sessão de estudo: <https://www.youtube.com/watch?v=YQCAWFAHGoQ>.

12) Planejamento da sessão de estudo:

- Releitura da seção V (c. 54-73);
- Aplicação dos **Gestos corporais-sensoriais** com o intuito de: realizar a *construção dos dedilhados* proporcionando a manutenção da polifonia na MD; iniciar o estudo das notas da ME através da prática de solfejo métrico; realizar o estudo da *relação corporal* através de ajustes dos braços proporcionando os diversos deslocamentos pela topografia do teclado, em conjunto com a manutenção das durações das notas; promover a performance dos *eventos técnicos* em oitavas; desenvolver os *processos cinestésicos* através da percepção do peso dos braços e do apoio corporal proveniente dos ísquios e dos pés;
- Aplicação dos **Gestos de expressão** com o intuito de: promover o delineamento dos contornos melódicos presentes nas oitavas da ME; promover os *gestos de caráter: intenso* através da execução das dinâmicas *f* e *ff* e da performance das diversas articulações.

13) Diário de estudo: descrição, apontamentos e observações sobre a sessão de estudo:

- Iniciei o estudo da seção V entre os c. 54-73. Realizei uma releitura para me ambientar com a sonoridade deste trecho. Em seguida iniciei a aplicação dos **Gestos corporais-sensoriais** e dos **Gestos de expressão**;
- Realizei um solfejo métrico das notas da ME entre os c.54-68. Em seguida toquei esta mesma passagem utilizando apenas o polegar para aplicar a paleta de *relação corporal*, através de ajustes laterais do braço para realizar os contornos melódicos na topografia do teclado;
- Toquei as notas da ME e verifiquei ausência de dificuldades relacionadas à paleta da *construção dos dedilhados*, aos ajustes laterais dos braços pela topografia do teclado —

relação corporal — e ao apoio corporal através dos pés — *processos cinestésicos*. Porém, no *evento técnico* em oitavas eu não obtinha conforto na performance pois havia uma tensão no braço que promovia uma extensão involuntária no terceiro dedo, prejudicando a estrutura do tônus do arco palmar. Procurei tocar este *evento técnico* de forma lenta, utilizando todo o braço em conjunto com a mão de maneira verticalizada em relação ao teclado – *playing-unit*. Após aplicação deste gesto foi possível verificar diminuição desta tensão, melhora na estrutura do arco palmar e melhora na projeção sonora das oitavas;

- Iniciei o estudo da MD e identifiquei: dificuldade na execução dos fraseados de duas notas e facilidade na *construção dos dedilhados*. A dificuldade estava relacionada à tensão ocorrida na mão para tocar as segundas menores nos fraseados de duas notas presentes nos c. 58-59 (Fá# e Fá[♮]), causando a perda na mobilidade da mão e impossibilitando a manutenção das durações dos fraseados de duas notas. Foi necessário realizar um estudo promovendo a utilização do punho para execução deste fraseado, aumentando a mobilidade da mão, promovendo a correta duração das colcheias e obtendo diminuição desta tensão;
- A facilidade estava relacionada à possibilidade de tocar um dedilhado diferente do utilizando anteriormente na passagem do *cânone* entre os c. 61-65. Este novo dedilhado trouxe maior fluência na alternância dos dedos, além de destacar melhor o contorno melódico deste *cânone* e evitar deslocamentos desnecessários pela topografia do teclado, algo que provocava perda na fluência desta seção. Realizei então uma performance MJ em andamento lento;
- Iniciei a aplicação dos **Gestos de expressão**, primeiramente pela paleta dos *elementos textuais* entre os c. 54-68 realizando a performance dos *staccatos* e *marcatos* através de movimentos mais bruscos dos braços para a execução destas articulações. Posteriormente apliquei a paleta da *pedalização* utilizando o pedal *tre corde* para enfatizar os distintos fraseados de duas notas e as mudanças nas progressões das harmonias.

14) Apreciação do registro audiovisual:

- Após a sessão de estudo e observação do registro audiovisual foi possível identificar: um erro de aplicação da paleta de *processos cinestésicos*, pois estava sentando com a banqueta do piano muito próxima do teclado ocasionando dificuldade na mobilidade dos braços; uma diminuição na inclinação do tronco para frente ocasionando melhora na sensação de

relaxamento dos ombros; uma pequena diminuição na ansiedade, minha fala estava um pouco mais lenta e percebi melhora na dicção;

- Falas observadas durante o registro audiovisual sobre memória gestual: “Eu percebo que como já estudei um gesto que (possuía) os mesmos elementos, começou a surgir uma memória gestual. Os meus braços e meu corpo começam a buscar a mesma orientação na performance, o mesmo gesto” (9m30s).

15) Observação sensorial durante e após o estudo:

OBSERVAÇÃO SENSORIAL		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO	PARCIAL	INCIPIENTE
Construção dos Gestos corporais-sensoriais	Conforto/ Bem estar		X	
	Sincronia/ Eficiência	X		
Construção dos Gestos de expressão	Signos expressivos	X		
	Organicidade	X		

16) Apreciação dos registros audiovisuais:

OBSERVAÇÃO SENSORIAL		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO	PARCIAL	INCIPIENTE
Construção dos Gestos corporais-sensoriais	Conforto/ Bem estar	X		
	Sincronia/ Eficiência		X	
Construção dos Gestos de expressão	Signos expressivos	X		
	Organicidade	X		

17) Planejamento da próxima sessão de estudo:

- Aplicação dos Gestos corporais-sensoriais e dos Gestos de expressão na seção VI.

SESSÕES DE ESTUDO – 2º MOV.

Diários de estudo: Categorias de observação

SESSÃO:	11	SEÇÃO n°:	I
DATA/HORA:	18/02/2025 / 09:41	DURAÇÃO:	55m05sec

Link da sessão de estudo: <https://www.youtube.com/watch?v=Cerwz7OYC5k>.

18) Planejamento da sessão de estudo:

- Aplicação dos **Gestos corporais-sensoriais** na seção I do 2º mov. (c. 01-13) com o intuito de: realizar a *construção dos dedilhados* proporcionando os deslocamentos das mãos pela topografia do telado e o delineamento dos elementos rítmico-melódicos; obter a sincronia entre as mãos através da aplicação da paleta de *relação corporal*; manter a constância na performance dos *eventos técnicos* em uníssono MJ;
- Aplicação dos **Gestos de expressão** na seção I do 2º mov. (c. 01-13) com o intuito de: delinear os *gestos de caráter: discurso* através do destaque do elemento rítmico-melódico presente na MD em relação ao acompanhamento da ME; realizar o *cresc.* através do auxílio da paleta de *pedalização* e a manutenção das sínopes que não são possíveis de serem mantidas através da ação dos dedos presente nos c. 7-8 utilizando o pedal *tre corde*.

19) Diário de estudo: descrição, apontamentos e observações sobre a sessão de estudo:

- Iniciei a leitura da seção I do 2º mov. entre os c. 01-13 através da aplicação dos **Gestos corporais-sensoriais** e dos **Gestos de expressão**;
- Realizei a aplicação da paleta de *construção dos dedilhados* MS, iniciando pela MD entre os c. 01-06 com o intuito de possibilitar a mobilidade fluente nos dedos, a execução dos elementos rítmicos e os deslocamentos ascendentes e descendentes pela topografia do teclado. Verifiquei que entre os c. 3-4 houve a necessidade da prática do solfejo métrico, pois havia dúvida na execução das notas pontuadas e da síncope, prejudicando a fluência na performance e ocasionado diversos erros na leitura das durações. Após aplicação do estudo e obtenção da fluência realizei a anotação dos dedilhados na partitura e apliquei a paleta de *construção dos dedilhados* entre os c. 7-13 para possibilitar a performance das duas vozes presentes neste

trecho e o deslocamento descendente da mão da região aguda para a região grave da topografia do teclado. Em seguida, realizei a execução da MD (7m37s);

- Iniciei a aplicação da paleta de *construção dos dedilhados* na ME para possibilitar uma mobilidade fluente dos dedos e a execução dos saltos pela topografia do teclado. Verifiquei que estes saltos possuem intervalos de sétima e são seguidos por cromatismos, o que gerou desconforto na execução por ocasionar movimentos seguidos de abertura e fechamento da mão, dificultando a performance do terceiro, quarto e quinto dedo entre as teclas brancas e pretas. Para resolver esta dificuldade foi necessário escolher o terceiro dedo como pivô para a execução dos demais dedos, além de promover pequenos deslocamentos da ME pela topografia do teclado, o que resultou na diminuição do desconforto e um aumento na fluência, além de possibilitar a performance da indicação “*fluentemente e sempre legato*” realizada pelo compositor no início deste mov.;

- Em seguida, iniciei a aplicação da paleta de *teclado mudo* na ME para auxiliar nos deslocamentos pela topografia do teclado. Esta aplicação foi realizada promovendo uma performance do braço em conjunto com a mão — *playing-unit* — na sucessão do ataque do terceiro dedo sob os demais dedos entre os c. 7-8 e os c. 8-9. Em seguida, toquei todo este trecho e foi possível observar melhora na precisão dos deslocamentos, na execução do legato e diminuição no desconforto da ME na execução dos trechos cromáticos que ocasionam o fechamento da mão;

- Iniciei a aplicação da paleta de *eventos técnicos* na MD para melhorar a performance dos elementos rítmico-melódicos presentes nesta seção, com o intuito de orientar o braço na performance ascendente destes elementos presentes entre os c. 1-6 e descendentes entre os c. 7-13. Para aplicar esta paleta realizei um estudo em *teclado mudo* (28m22s) posicionando o braço na primeira nota de cada elemento rítmico-melódico. Em seguida, toquei estes elementos de forma seccionada e posteriormente de forma contínua, sem realizar pausas entre eles. Foi possível observar que todo este processo de estudo propiciou fluência na execução, pois cada nota inicial dos elementos rítmico-melódicos obteve melhor precisão no ataque do dedo, em conjunto com uma melhora na orientação do braço da região grave para a região aguda, e o retorno da região aguda para a região grave na topografia do teclado;

- Em seguida apliquei a paleta de *processos cinestésicos* nos c. 7-8 MS para melhorar a performance das duas vozes, através do ataque do dedo fundo do teclado na voz superior (que possui o elemento rítmico-melódico) e o ataque do dedo em meia tecla na voz inferior (que possui um contorno descendente em graus conjuntos), iniciando pela MD e depois pela ME.

Posteriormente toquei MJ e acelerei o andamento, e após algumas repetições foi possível observar o destaque do elemento rítmico-melódico, uma mudança do timbre na execução destas notas, melhora na sonoridade e promoção de uma performance mais estável;

- Iniciei a aplicação dos **Gestos de expressão** através da paleta de *elementos textuais* com o propósito de enfatizar a indicação no início do mov. pelo compositor “*fluentemente e sempre legato*”. Busquei um apoio corporal para promover uma impulsão em direção aos primeiros tempos de cada c., propiciando a condução “fluente” desta seção. Realizei um estudo primeiramente entre os c. 1-7 e depois entre os c. 9-13. Observei melhora na fluência desta seção, porém observei que tal recorrência nesta impulsão poderia atrapalhar a obtenção do andamento *allegro* deste mov., então foi necessário diminuir a amplitude destes gestos;
- Realizei a aplicação da paleta dos *gestos de caráter: discurso* procurando destacar mais o delineamento do elemento rítmico-melódico que é o motivo principal deste mov. alterando a estrutura das “falanges distais⁸⁹”, modificando o ataque do dedo na tecla para obter produção de diferentes timbres. Por fim, a paleta de *pedalização* utilizando o pedal *tre corde* para enfatizar os fraseados de três notas entre os c. 11-13 e a duração das notas pontuadas presentes entre os c. 7-8 que não são possíveis de serem mantidas através da ação dos dedos em função dos deslocamentos MJ.

20) Apreciação do registro audiovisual:

- Após a sessão de estudo e a apreciação do registro audiovisual foi possível identificar: que a aplicação da paleta de *construção dos dedilhados* demandou maior trabalho, necessitando de constantes correções e ajustes, pois não havia tocado este mov. anteriormente, sendo que sua aplicação foi em conjunto com a leitura de alturas e durações;
- Fala observada sobre aspectos motivacionais: “Fiquei contente nesta minha primeira sessão do 2º mov., pois consegui perceber que a aplicação gestual trouxe um resultado positivo. Não havia realizado a leitura deste mov. anteriormente, mas a promoção (aplicação) destes gestos sobrepostos, iniciando pelos **Gestos corporais-sensoriais** e em seguida pelos **Gestos de expressão**, demonstraram uma efetividade nesta sessão para a construção da performance” (53m21s).

⁸⁹ As falanges distais são os ossos que ficam na ponta dos dedos das mãos e dos pés, ou seja, os que estão mais próximos das extremidades.

21) Observação sensorial durante e após o estudo:

OBSERVAÇÃO SENSORIAL		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO	PARCIAL	INCIPIENTE
Construção dos Gestos corporais-sensoriais	Conforto/ Bem estar	X		
	Sincronia/ Eficiência		X	
Construção dos Gestos de expressão	Signos expressivos	X		
	Organicidade	X		

22) Apreciação dos registros audiovisuais:

OBSERVAÇÃO SENSORIAL		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO	PARCIAL	INCIPIENTE
Construção dos Gestos corporais-sensoriais	Conforto/ Bem estar		X	
	Sincronia/ Eficiência		X	
Construção dos Gestos de expressão	Signos expressivos	X		
	Organicidade	X		

23) Planejamento da próxima sessão de estudo:

- Aplicação dos **Gestos corporais-sensoriais** e dos **Gestos de expressão** na seção II do 2º mov.

SESSÕES DE ESTUDO – 2º MOV.

Diários de estudo: Categorias de observação

SESSÃO:	13	SEÇÃO n°:	III
DATA/HORA:	24/02/2025 / 15:38	DURAÇÃO:	29m26sec

Link da sessão de estudo: <https://www.youtube.com/watch?v=1higpPkot1I>.

24) Planejamento da sessão de estudo:

- Aplicação dos **Gestos corporais-sensoriais** na seção III do 2º mov. (c. 25-33) com o intuito de: realizar a *construção dos dedilhados* proporcionando os deslocamentos das mãos pela topografia do telado e delinear a polifonia presente na MD; executar o *baixo ostinato* presente na ME; obter a sincronia entre as mãos através da paleta de *relação corporal*; evitar fadiga muscular ao realizar a performance do *evento técnico* em *baixo ostinato* presente na ME;
- Aplicação dos **Gestos de expressão** na seção III do 2º mov. (c. 25-33) com o intuito de: utilizar a *pedalização* para realizar o *cresc.* presente no c. 25 e entre os c. 27-28 através do auxílio do pedal *tre corde*; aplicar a paleta de *elementos textuais* através da execução do *dim.* presente no c. 30 e do *poço rit.* presente no c. 31.

25) Diário de estudo: descrição, apontamentos e observações sobre a sessão de estudo:

- Iniciei a leitura da seção III do 2º mov. entre os c. 25-33 através da aplicação dos **Gestos corporais-sensoriais** e dos **Gestos de expressão**;
- Realizei a aplicação da paleta de *construção dos dedilhados* MS iniciando pela ME entre os c. 14-15 para possibilitar a mobilidade fluente dos dedos, além de verificar a funcionalidade dos dedilhados escolhidos durante a aplicação desta paleta na sessão de estudo 2 nos trechos que possuem similaridades;
- Apliquei a paleta de *construção dos dedilhados* no *baixo ostinato* entre os c. 25-28 e verifiquei que não houve necessidade de realizar nenhuma alteração. Após anotação dos dedilhados na partitura realizei a aplicação desta paleta nos contornos melódicos cromáticos descendentes presentes nos c. 29 e 31, buscando paridade entre o relevo da topografia do teclado e as particularidades da ME, ao utilizar o polegar nas teclas brancas e os demais dedos

— mais elevados — nas teclas pretas. Após anotação destes dedilhados na partitura realizei a execução desta seção com a ME e observei facilidade na performance, fluência e a manutenção da performance dos trechos similares estudados na sessão de estudo 2;

- Iniciei a aplicação da paleta de *construção dos dedilhados* na MD com o intuito de proporcionar o delineamento do contorno melódico “tema” deste mov., e da polifonia presente na MD entre os c. 29-31;

- Iniciei a aplicação da paleta de *relação corporal* na MD executando apenas a voz do soprano presente na polifonia entre os c. 25-32. Primeiramente realizei um solfejo métrico das notas do contorno melódico da voz do soprano e do contralto para melhorar a leitura destas notas, e em seguida toquei ao piano este contorno melódico. Toquei as duas vozes juntas e verifiquei uma melhora na precisão do ataque do dedo na tecla, porém as durações das colcheias pontuadas presentes entre os c. 29-32 não estavam precisas, algo que provocava erros na execução das vozes e falta de clareza na distinção da polifonia. Realizei um estudo aplicando a paleta de *teclado mudo* objetivando a correção destas dificuldades (14m42s) e observei que este estudo melhorou o delineamento das vozes, propiciou uma participação maior do braço nas trajetórias pela topografia e possibilitou maior precisão do ataque dos dedos nas teclas, porém ainda havia uma tensão que provocava extensão involuntária no quinto dedo;

- Toquei MJ em andamento lento para almejar a sincronia dos **Gestos-corporais sensoriais** estudados anteriormente entre os c. 25-33, e após algumas repetições obtive fluência e mobilidade na performance destes gestos. Percebi que a MD começou a realizar uma execução de forma superficial, perdendo o toque no fundo de teclado. Retomei o estudo MS para aplicar a paleta dos *processos cinestésicos* com o intuito de utilizar o peso do braço na MD para a performance no fundo do teclado, e em seguida, após obter melhora, toquei MJ. Após todo este processo foi possível observar melhora na sincronia entre as mãos, execução da polifonia com clareza, melhora na sonoridade, na fluência e no conforto;

- Após aumentar o andamento da performance, iniciei a aplicação dos **Gestos de expressão** através da paleta de *elementos textuais* com o propósito de realizar a execução: dos *cresc.* presentes nos c. 25 e entre os c. 27-28; do *dim.* presente no c. 30; do *poço rit.* presente no c. 31. Posteriormente, realizei a aplicação da paleta de *gestos de caráter: variante*, procurando conectar esta seção com a seção anterior e realizar uma pequena alteração no timbre promovendo a ideia de uma pequena variação no contorno melódico “tema” deste mov. Por

fim, apliquei a paleta de *pedalização* utilizando o pedal *tre corde* para acentuar o delineamento dos *elementos textuais* presentes na partitura.

26) Apreciação do registro audiovisual:

- Após a sessão de estudo e a apreciação do registro audiovisual foi possível identificar: recorrência na aplicação da paleta de *construção dos dedilhados*, mesmo contendo elementos similares já estudados na sessão anterior; permanência da tensão no quinto dedo da MD, realizando movimentos involuntários como extensão e contração do dedo.

27) Observação sensorial durante e após o estudo:

OBSERVAÇÃO SENSORIAL		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO	PARCIAL	INCIPIENTE
Construção dos Gestos corporais-sensoriais	Conforto/ Bem estar		X	
	Sincronia/ Eficiência	X		
Construção dos Gestos de expressão	Signos expressivos	X		
	Organicidade	X		

28) Apreciação dos registros audiovisuais:

OBSERVAÇÃO SENSORIAL		CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO		
		PLENO	PARCIAL	INCIPIENTE
Construção dos Gestos corporais-sensoriais	Conforto/ Bem estar		X	
	Sincronia/ Eficiência		X	
Construção dos Gestos de expressão	Signos expressivos	X		
	Organicidade	X		

29) Planejamento da próxima sessão de estudo:

- Aplicação dos **Gestos corporais-sensoriais** e dos **Gestos de expressão** na seção IV do 2º mov.

ANEXO

Sonatina

116

EDINO KRIEGER

Moderato

PIANO

p legato

6

11

16

cresc.

f

Più mosso

21

mf

cresc.

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The dynamic marking *mf* is placed in the second measure, and *cresc.* is placed in the fourth measure.

25

ff

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. The dynamic marking *ff* is placed in the second measure. The time signature changes to 3/4 in measure 27 and remains 3/4 in measure 28.

29

Tempo I

p

mf

rit.

p

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. The right hand has a melodic line with a slur and a crescendo hairpin. The left hand has a melodic line with a slur and a decrescendo hairpin. The dynamic markings *p*, *mf*, and *rit.* are placed in the first, second, and third measures respectively. The time signature changes to 4/4 in measure 29 and 3/4 in measure 31. The marking *Tempo I* is placed above the staff in measure 31. The dynamic marking *p* is placed below the staff in measure 32.

33

Detailed description: This system contains measures 33 through 37. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment with a slur. The music is in a 3/4 time signature.

38

Detailed description: This system contains measures 38 through 41. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment with a slur. The music is in a 3/4 time signature.

43

8va

mf *f*

Detailed description: This system covers measures 43 to 45. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). Measures 43 and 44 are in 4/4, while measure 45 is in 3/4. The piece features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). A dynamic hairpin is shown between measures 44 and 45. A dashed line labeled '8va' indicates an octave transposition for the right hand in measure 45.

(8va)

46

Detailed description: This system covers measures 46 to 49. The music continues in 4/4 time with the same key signature. Measures 46 and 47 are in 4/4, while measures 48 and 49 are in 3/4. The melodic line in the right hand is marked with a dashed line and '(8va)', indicating it is an octave higher than written. Dynamics include mezzo-forte (mf) and forte (f). A dynamic hairpin is present between measures 48 and 49.

50

dim. *p*

Detailed description: This system covers measures 50 to 53. The music is in 4/4 time with the same key signature. Measures 50 and 51 are in 4/4, while measures 52 and 53 are in 3/4. The dynamics are *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). A dynamic hairpin is shown between measures 52 and 53.

54

f *mf* *sfz* *sfz*

Detailed description: This system covers measures 54 to 58. The music is in 4/4 time with the same key signature. Measures 54 and 55 are in 4/4, while measures 56, 57, and 58 are in 3/4. The dynamics are *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *sfz* (sforzando). There are dynamic hairpins between measures 54-55 and 56-57. The right hand features chords and melodic fragments, while the left hand has a rhythmic accompaniment with accents.

59

sfz *f* *sfz*

Detailed description: This system covers measures 59 to 62. The music is in 4/4 time with the same key signature. Measures 59 and 60 are in 4/4, while measures 61 and 62 are in 4/4. The dynamics are *sfz* (sforzando) and *f* (forte). There are dynamic hairpins between measures 59-60 and 61-62. The right hand has chords and melodic lines, while the left hand has a rhythmic accompaniment with accents.

63

Musical score for measures 63-66. The piece is in 4/4 time, which changes to 3/4 time at measure 64. The key signature has two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

67

rit.

a tempo

Musical score for measures 67-70. The time signature changes to 2/4 at measure 69 and back to 3/4 at measure 70. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Performance markings include *rit.* (ritardando) and *a tempo*.

71

dim.

p

f

mf

p

Musical score for measures 71-74. The time signature is 3/4. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Performance markings include *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte).

75

Musical score for measures 75-78. The time signature is 3/4. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment with chords. Performance markings include *dim.* (diminuendo).

79

dim.

e

rit.

Musical score for measures 79-82. The time signature is 2/4. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Performance markings include *dim.* (diminuendo), *e* (accent), and *rit.* (ritardando).

Animado

120

83

a tempo
p

88

poco rit.
a tempo

92

poco rit.

96

cresc.

100

2/4

104 $(\text{♪} = \text{♪})$ *8va* *poco allarg. e cresc.* *ff* *a tempo* *p* 121

108

113 *poco rit.* *poco rit.* *a tempo*

117 *Poco meno mosso* *dim.* *p*

121

Tempo I

125

poco rit. *a tempo* *p*

129

134

139

poco rit. *a tempo*

144

smorz.

II

Allegro

p *fluentemente* *e* *sempre* *legato*

cresc.

f

dim.

5

9

13

17

cresc.

f

dim.

Measures 17-20: Treble clef with a trill on the first measure. Bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *dim.*. Trills are marked with a '3' and a slur.

21

Measures 21-24: Treble clef with trills and slurs. Bass clef with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*.

25

p

Measures 25-28: Treble clef with trills and slurs. Bass clef with eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*.

29

f

dim.

poco rit.

p

Measures 29-32: Treble clef with trills and slurs. Bass clef with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*, *dim.*, *poco rit.*, and *p*.

33

cresc.

Measures 33-36: Treble clef with trills and slurs. Bass clef with eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.*.

37

f

This system contains measures 37 through 40. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is placed in the right hand at the beginning of measure 39.

41

dim.

This system contains measures 41 through 44. The right hand continues with its intricate melodic pattern. The left hand accompaniment includes some chords with slurs. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is placed in the right hand at the beginning of measure 43.

45

8va

This system contains measures 45 through 49. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment is more rhythmic. A dynamic marking of *8va* (octave) is placed in the right hand at the beginning of measure 48.

50

pp *poco rit.* *p* *a tempo* *cresc.*

(8va)

This system contains measures 50 through 54. The right hand has a melodic line with a long slur. The left hand accompaniment is simpler, with some chords. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *poco rit.* (ritardando), *p* (piano), *a tempo*, and *cresc.* (crescendo). An *(8va)* marking is present in the left hand at the beginning of measure 50.

55

This system contains measures 55 through 58. The right hand continues with its melodic line. The left hand accompaniment consists of chords with slurs.

59 *ff*

Musical score for measures 59-62. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern. The left hand has a bass line with accents and a triplet in measure 61.

63

Musical score for measures 63-66. The right hand continues the sixteenth-note pattern. The left hand has a bass line with accents and a triplet in measure 64.

67 *dim.*

Musical score for measures 67-70. The right hand has a sixteenth-note pattern with a key signature change to two flats. The left hand has a bass line with a "dim." marking.

71 *f* *m.e. >*

Musical score for measures 71-74. The right hand has a sixteenth-note pattern with a "f" marking and "m.e. >" marking. The left hand has a bass line with accents.

75 *p* *f*

Musical score for measures 75-78. The right hand has a sixteenth-note pattern with a "p" marking. The left hand has a bass line with a "f" marking.