



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

**GABRIEL DE OLIVEIRA FERREIRA**

**A GRAVAÇÃO DO *CICLO BRASILEIRO* DE VILLA-LOBOS  
PARA O PROJETO *MEMÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA***

Salvador  
2025

**GABRIEL DE OLIVEIRA FERREIRA**

**A GRAVAÇÃO DO *CICLO BRASILEIRO* DE VILLA-LOBOS  
PARA O PROJETO *MEMÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA***

Trabalho de Conclusão apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, contemplando o Memorial; o Artigo; e o Produto Final, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área da Criação Musical – Interpretação  
Orientadora: Prof.a. Dra. Beatriz Alessio de Aguiar Scebba  
Coorientador: Prof. Dr. Miguel Rosselini Alpino

Salvador  
2025

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

F383 Ferreira, Gabriel de Oliveira

A gravação do ciclo brasileiro de Villa-Lobos para o projeto memória da música brasileira / Gabriel de Oliveira Ferreira. - Salvador, 2025.

70 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Alessio de Aguiar Scebba.

Coorientador: Prof. Dr. Miguel Rosselini Alpino.

Trabalho de Conclusão (mestrado profissional)–  
Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-graduação Profissional em Música. Escola de Música, 2025.

1. Piano – Técnica. 2. Música – Interpretação. 3. Música popular - Brasil. 4. Villa-Lobos, Heitor.; I. Scebba, Beatriz Alessio de Aguiar. II. Alpino, Miguel Rosselini. . III. Universidade Federal da Bahia. IV. Título.

CDD: 786.2

Bibliotecária: Vanessa Jamile Reis - CRB5/1767



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**ESCOLA DE MÚSICA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia

Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O Trabalho de Conclusão de **GABRIEL DE OLIVIERA FERREIRA** intitulado: “**A GRAVAÇÃO DO CICLO BRASILEIRO DE VILLA-LOBOS PARA O PROJETO MÊMÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA.**” *foi aprovado.*

**Profa. Dra. Beatriz Alessio de Aguiar Scebba (orientadora)**

**Prof. Dr. José Maurício Valle Brandão**

**Prof. Dr. Miguel Rosselini Alpino**

**Salvador / BA, 03 de fevereiro de 2025**

A  
Minha família, por sempre me incentivarem a descobrir meus rumos.  
Miguel e Celina, minha segunda família, por me ensinarem a aperfeiçoar meus rumos.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha professora orientadora Beatriz Alessio, que me motivou, me inspirou e sempre buscou extrair o melhor de mim em minhas pesquisas. Obrigado pela paciência e por acreditar e confiar em mim.

Ao meu mestre Miguel Rosselini, que em meio a um período de pandemia terrível, que destruiu e atrasou vários dos meus planos profissionais, descobriu e me recomendou esse curso como uma possibilidade de me fazer crescer academicamente e viver minha primeira experiência como pesquisador.

Ao meu amigo Igor Reyner, que como um grande e experiente pesquisador, me deu luz e incentivo para a realização de minha pesquisa.

A todos os professores que já participaram da minha jornada, por terem me possibilitado crescer musicalmente e por me darem ferramentas para poder fazer esse mestrado.

À minha família: Célio, Márcia e Fernanda, por sempre apoiarem os meus sonhos.

FERREIRA, Gabriel de Oliveira. **A gravação do *Ciclo brasileiro* para o projeto *Memória da música brasileira***. 2023. 71 f. Trabalho de Conclusão Final (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

## RESUMO

Este trabalho de conclusão final, apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), contempla o memorial, o artigo e o produto final. O memorial e o produto final versam sobre o processo de estudo e gravação do *Ciclo brasileiro*, do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, para o projeto *Memória da música brasileira*, que tem como um de seus objetivos divulgar a música clássica brasileira por meio de gravações fonográficas. O artigo intitulado “Estratégias de estudo para as dificuldades técnicas do *Ciclo brasileiro* de Heitor Villa-Lobos” foca especialmente na resolução de problemas técnicos em passagens que foram listadas e esquematizadas em um quadro anexado ao final do trabalho. A listagem e as estratégias de estudo dessas dificuldades foram realizadas por meio de entrevistas semiestruturadas com professores e pianistas de grande renome, vasta experiência docente e contato com a obra. Também foram utilizados para a resolução desses problemas materiais bibliográficos que abordam o tema do estudo do piano de autores conceituados, como Alfred Cortot, György Sándor, Walter Gieseking e Karl Leimer. O objetivo principal deste trabalho é possibilitar uma visão sobre o processo de estudo de uma obra com considerável dificuldade de execução e propor algumas soluções para a superação dos problemas técnicos com os demais leitores e possíveis performers.

Palavras-chave: música moderna brasileira; piano brasileiro; Heitor Villa-Lobos; *Ciclo brasileiro*; técnica pianística.

FERREIRA, Gabriel de Oliveira. **The Recording of Villa-Lobos's *Ciclo brasileiro* for the *Memória da música brasileira* project.** 2023. 71 p. Dissertation (Professional MA in Music) – School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2023.

### ABSTRACT

This dissertation comprises a memorial, an article, and a final product presented to the Professional Graduate Program in Music (PPGPROM) of the Music School of Federal University of Bahia (UFBA). The memorial and the final product focus on the process of studying and recording *Ciclo brasileiro*, a suite for piano by Brazilian composer Heitor Villa-Lobos, for *Memória da música brasileira* project, whose aim is to promote Brazilian classical music through phonographic recordings. The article titled “Study Strategies for the Technical Challenges of Heitor Villa-Lobos's *Ciclo brasileiro*” addresses the resolution of technical issues in passages that have been listed and classified in a table at the end of the present work. The list of difficulties and the strategies to overcome them were developed through semi-structured interviews with highly acclaimed teachers and pianists, who possess extensive teaching experience and knowledge of the work. Additionally, this study analyses reputable piano technique publications by authors such as Alfred Cortot, György Sándor, Walter Gieseking, and Karl Leimer. The main objective of this dissertation is to provide insight into the study process of a work with considerable technical difficulty and to offer some solutions for overcoming technical problems that might be accessible to other readers and potential performers.

Keywords: Brazilian modern music; Brazilian piano; Heitor Villa-Lobos; *Ciclo brasileiro*; piano technique.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Distribuição dos planos melódicos em “Plantio do caboclo” .....	38
<b>Figura 2</b> – Trecho de “Festa no sertão” com mudanças de valor das quiáleras a cada tempo do compasso .....	39
<b>Figura 3</b> – Trechos de “Impressões seresteiras” e “Festa no sertão” com suas respectivas propostas de exercícios rítmicos .....	41
<b>Figura 4</b> – Esquematização da disposição das notas em relação aos outros planos sonoros em “Plantio do caboclo” .....	41
<b>Figura 5</b> – Proposta de estudo feita através da simplificação do Plano A de “Plantio do caboclo” substituindo as semicolcheias por colcheias .....	42
<b>Figura 6</b> – Trecho de “Impressões seresteiras” em que se propõe a simplificação da mão direita em acordes .....	43
<b>Figura 7</b> – Distribuição dos planos melódicos em “Festa no sertão” juntamente com a delineação da disposição das notas em relação aos outros planos sonoros.....	44
<b>Figura 8</b> – Trechos de “Impressões seresteiras” e “Dança do índio branco” em que se aplica o exercício de simplificação e agrupamento das notas a fim de promover o estudo da transferência de peso.....	48
<b>Figura 9</b> – Esquematização dos movimentos de propulsão e dos pontos de apoio propostos por Cortot .....	51
<b>Figura 10</b> – Esquematização dos movimentos de propulsão de Cortot em “Impressões seresteiras” .....	52
<b>Figura 11</b> – Esquematização dos movimentos de propulsão de Cortot em “Festa no sertão”	52
<b>Figura 12</b> – Esquematização dos movimentos de propulsão de Cortot em “Festa no sertão”	53
<b>Figura 13</b> – Esquematização dos movimentos de propulsão de Cortot em “Dança do índio branco” .....	53

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Principais pontos citados nas entrevistas.....	58
<b>Quadro 2</b> – Descrição das dificuldades técnicas do <i>Ciclo brasileiro</i> por ordem de ocorrência .....	66

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2 MEMORIAL .....</b>	<b>14</b>
2.1 Primeira infância e contexto sociocultural familiar .....	14
2.2 Ensino Superior, primeiras experiências como intérprete e primeiros contatos com a música brasileira .....	16
2.3 Ingresso na pós-graduação.....	18
2.4 Primeiro semestre na pós-graduação 2021/1 .....	18
2.5 Segundo semestre do curso 2021/2 .....	21
2.6 Gravação do meu produto final.....	23
2.7 Processo de escrita do artigo e considerações sobre a obra.....	25
2.7.1 Plantio do caboclo.....	27
2.7.2 Impressões seresteiras .....	28
2.7.3 Festa no sertão .....	28
2.7.4 Dança do índio branco .....	28
2.7.5 Notas bibliográficas sobre a obra.....	28
2.8 Conclusão .....	31
<b>3 ARTIGO.....</b>	<b>33</b>
<b>Estratégias para o estudo de algumas dificuldades técnicas do Ciclo brasileiro de Heitor Villa-Lobos .....</b>	<b>33</b>
3.1 Introdução .....	34
3.2 Contextualização .....	34
3.3 Metodologia .....	35
3.4 Polirritmia .....	37
3.5 A transferência de peso .....	45
3.6 Oitavas e acordes.....	49
3.7 Conclusão .....	53
REFERÊNCIAS.....	55
<b>4. PRODUTO FINAL: GRAVAÇÃO DO CICLO BRASILEIRO PARA O PROJETO MEMÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA .....</b>	<b>56</b>
APÊNDICE .....	58
REFERÊNCIAS.....	69

## 1 INTRODUÇÃO

Em 2018, no contexto da sexta edição de um dos mais importantes festivais de música do país, realizado anualmente em Belo Horizonte, o Festival de Maio — Cordas e Piano, tive a oportunidade de participar de um concerto em homenagem aos 90 anos do compositor Edino Krieger. No evento, que contou com a presença do próprio compositor, executei três de seus *Estudos intervalares para piano*, em recital realizado na Sala Sergio Magnani, na Fundação de Educação Artística.<sup>1</sup> No ano seguinte, voltei a participar do mesmo festival, porém, como camerista, em duo com o violinista Adonhiran Reis. Na ocasião, executamos a *Sonata 1980* de Ernst Mahle, em homenagem aos 90 anos deste compositor.<sup>2</sup>

Segundo Franco e Landim:

É notável que a música erudita brasileira ainda está pouco presente nas salas de concertos no Brasil. A falta de conhecimento por parte de professores e alunos de música, a dificuldade em editar obras e o difícil acesso a elas ainda são fatores que dificultam a divulgação desta música. (2006, p. 85)

Sabe-se que Arnaldo Estrella, em 1968, “foi o primeiro pianista a gravar uma antologia sonora da música brasileira, com exemplos paradigmáticos de nossos principais compositores para piano” (TACUCHIAN, 2000, p. 34). Conforme apontam Franco e Landim (2006, p. 90), “As gravações de música brasileira são recentes e são poucas as obras que são registradas desta forma”. Essas citações se referem a um contexto de mais de vinte anos e, desde então, muitos trabalhos foram realizados contribuindo para a divulgação das obras brasileiras. Grandes intérpretes contribuíram para isso, como a pianista Sonia Rubinsky, o pianista Nelson Freire, o violoncelista Antonio Meneses e o violonista Fábio Zanon, assim como grandes orquestras do país, como a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) e a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG), e renomados artistas internacionais, como o violoncelista franco-estadunidense Yo-Yo Ma, que gravou o álbum *Obrigado Brasil*, com obras dos brasileiros Camargo Guarnieri, Tom Jobim, Pixinguinha, Egberto Gismonti, Villa-Lobos e outros. Além disso, a crescente produção de gravações independentes disponibilizadas principalmente em plataformas de *streaming*, sem a chancela dos grandes selos, possibilitou o acesso do público a registros de excelentes músicos

---

<sup>1</sup> A gravação da performance encontra-se disponível em: <<https://youtu.be/CAQ7javn4iA>>. Acesso em: 21 de mar. de 2025.

<sup>2</sup> A gravação da performance encontra-se disponível em: <<https://youtu.be/fO2TmrJhCm4>>. Acesso em: 21 de mar. De 2025.

brasileiros menos conhecidos. Entretanto, dada a riqueza e a grandeza do repertório nacional, sempre há espaço para a divulgação e a exploração desse repertório com os mais diversos intérpretes e a necessidade crescente de novas versões e interpretações que dialoguem com a produção já existente.

Tenho especial interesse pela música brasileira e considero vital que nós, intérpretes brasileiros, sejamos seus primeiros representantes e defensores. Um repertório só se torna consolidado a partir de sua efetiva adoção e em decorrência da frequência e do cuidado com que é estudado, executado, gravado e, conseqüentemente, ouvido. Em última instância, será o público que irá consagrá-lo. Porém, no que diz respeito à divulgação do nosso legado musical, há um vasto percurso à frente a ser explorado.

A partir dessa convicção e das minhas experiências citadas anteriormente com a música brasileira, cheguei à ideia de analisar neste trabalho o processo da preparação do *Ciclo brasileiro* de Villa-Lobos para a sua gravação para o projeto *Memória da música brasileira*. Ligado ao tradicional Festival de Maio, organizado pelas Três Marias Produções Artísticas, esse projeto visa a divulgação da música clássica brasileira através de gravações audiovisuais de alta qualidade técnica.

O repertório foi escolhido, em parte, pelo número relativamente pequeno de registros da obra. Uma breve pesquisa no *YouTube*, plataforma onde são publicados os vídeos do projeto e onde mais se publicam gravações audiovisuais na atualidade, aponta para a existência de cerca de apenas cinco exemplos audiovisuais ou fonográficos do *Ciclo brasileiro*, poucos deles com uma qualidade de gravação realmente profissional de estúdio. Em termos de gravações fonográficas comerciais, temos cerca de 11 versões da obra, com nomes inclusive muito relevantes do piano brasileiro, como Cristina Ortiz, Fabio Martino e Arthur Moreira Lima. Entretanto, o maior número de gravações encontradas refere-se a gravações de movimentos isolados da suíte, sendo “Impressões seresteiras” e “Festa no Sertão” aqueles mais gravados.

O interesse em participar no referido projeto decorreu, ainda, da oportunidade de registrar obras do repertório brasileiro com um bom equipamento técnico, algo raro, tendo em vista que, na maioria das vezes, o acesso a estúdios de gravação profissional é um serviço pago, com cujas despesas grande parte de nossa classe musicista tem dificuldades de arcar. Além disso, o fato de poder também inserir a gravação em um canal que é dedicado à música brasileira e possui várias outras obras e intérpretes nacionais, torna a situação ainda mais

especial, pois possibilita a valorização conjunta da obra, do compositor, do projeto, de minha atuação profissional e da música brasileira em geral.

A possibilidade concreta de realizar os registros dentro de um elevado rigor técnico, utilizando equipamentos e infraestrutura excelentes, aliada a uma reflexão acadêmica sobre esse processo, me permitiu não apenas documentar a memória musical proposta, mas também contribuir com futuros estudantes do ciclo através da elaboração de estratégias para a resolução de alguns de seus problemas técnicos na escrita do artigo.

Fruto dessa conjunção de esforços, este trabalho abrange um memorial, um artigo e um produto final. No memorial, além de registrar todas as minhas atividades e aprendizados durante o período letivo na Universidade Federal da Bahia (UFBA), descrevo os meus primeiros contatos com o piano e a música brasileira, o meu processo de escolha do *Ciclo brasileiro*, a metodologia utilizada para seu estudo e o processo de sua gravação. No artigo, apresento estratégias de estudo para os problemas técnicos da obra, elaboradas através de toda a minha vivência no curso, em contato com uma literatura relevante que aborda a técnica pianística e com o auxílio de professores e pianistas consagrados e com grande compreensão da obra de Villa-Lobos. O produto final, que se encontra no Capítulo 4, é a gravação audiovisual da obra, postada no canal das Três Marias Produções Artísticas.

Espero que, inspirados neste trabalho, outros intérpretes possam se interessar por esta obra e pelas propostas de estudo, e que outros compositores e repertórios brasileiros também venham a ser prestigiados, pois a finalidade maior de todo compositor é ser ouvido e apreciado. Por fim, desejo que a música chegue aos ouvidos do público da forma mais plena e próxima da motivação original de seus criadores. Camargo Guarnieri dizia que a música é a linguagem do coração. Que este trabalho possa espelhar as palavras do maestro, conquistando, pela imaginação e pelo espírito, o coração de cada leitor.

## **2 MEMORIAL**

### **2.1 Primeira infância e contexto sociocultural familiar**

Nasci em Itabira, cidade do interior mineiro localizada a aproximadamente 100 km de Belo Horizonte, e tenho a honra de ser conterrâneo de Carlos Drummond de Andrade. Minha mãe, Márcia Ferreira, foi a primeira pessoa da família a se formar em um curso superior (Pedagogia), se tornando professora das séries iniciais da rede de ensino pública em Itabira. Meu pai, Célio Ferreira, trabalhava na mineradora Vale do Rio Doce, empresa fundada em Itabira — a “pedra do meio do caminho” (ANDRADE, 1967)—, e foi responsável por criar, desenvolver e aperfeiçoar várias máquinas que ajudaram nos processos de tratamento dos minérios. Minha irmã, Fernanda Ferreira, nasceu dois anos depois de mim, em estado clínico muito complicado, sem um diagnóstico claro, pois os médicos só conseguiam dizer que possuía “uma mistura de síndromes”. Ela foi minha maior companhia até minha idade adulta e me ensinou na prática a me tornar humano.

Meu pai, apesar de ocupar um cargo de muita responsabilidade e importância, nunca foi bonificado de forma justa, nem ocupou posições consideradas de relevância, e, nos seus mais de vinte anos na empresa, foi explorado de várias formas. Sua carreira profissional desrespeitada, somada a algumas experiências traumáticas que a vida lhe impôs, fez com que ele construísse uma visão de mundo que influenciou muitas das decisões que tomei em minha vida. Um de seus conselhos mais recorrentes foi de que eu poderia vir a me tornar qualquer coisa, menos um empregado da Vale. Desde cedo, a busca por uma atividade que me cativasse e que revelasse algum talento meu virou rotina nas preocupações familiares.

Após algumas tentativas pouco exitosas, como ser jogador de futebol e desenhista, meu pai percebeu alguns sinais da minha parte que sugeriam uma inclinação para a música. Era frequente a atração que eu sentia por brinquedos musicais, em especial, um teclado de quatro oitavas guardado em um canto de um dos quartos da casa, em que gostava de tocar algumas músicas “de ouvido”. Também era com frequência que eu imitava cantores de ópera, com os quais eu provavelmente tive contato através de algum filme na televisão, e, nas festas de família, ouvia meus parentes dizer constantemente que eu tinha talento para a música.

Esses sinais levaram meu pai, quando eu tinha 12 anos, a me matricular nas aulas de teclado da professora Yvone Ayres. Dois anos foram o suficiente para que não houvesse mais

desafios no teclado para mim e, aos quatorze, passei a estudar piano. Graças às aulas divertidas, fui ficando cada vez mais motivado e ocupado com o piano.

Mesmo sem músicos na família ou qualquer outro contato com música clássica, me apaixonei por esse universo, que cada vez buscava entender melhor. Naqueles anos a internet ainda não estava tão presente no meu meio familiar, e foram os discos do pianista Richard Clayderman, esquecidos numa estante em casa, um dos meus primeiros contatos com algo semelhante à música clássica. O fato me instigou a pedir ao meu pai para comprar outros discos, na única loja de CDs de Itabira. Os estímulos da minha família e da minha professora me fizeram ir tomando consciência, pouco a pouco, de que o meu grande desejo era mesmo o de me tornar um pianista.

Esse percurso, não linear, começou a se concretizar quando assisti ao filme *Amadeus* (1984), de Milos Forman, um drama biográfico sobre Mozart, e ao documentário *The genius of Beethoven* (2007), da BBC, obras que me inspiraram a ideia de estudar composição. Por intermédio de Yvone, descobri em Itabira um aluno do curso de composição da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG): Marco Antônio Moreira da Silva, que viria a ser um dos meus grandes amigos e que considero hoje um dos maiores compositores brasileiros. Marco Antônio me deu aulas particulares de composição, além de aulas de teoria, análise, percepção, solfejo e harmonia. Foi por seu intermédio que pude conhecer Celina Szrvinsk, que mudaria minha forma de ver os estudos de música e acabaria me preparando para a entrada no Ensino Superior.

Antes disso, por volta dos meus 16 anos, também tive aulas com José Moura Cavalcante Filho, um professor de piano do Rio de Janeiro que havia se mudado para Itabira para trabalhar no recém-fundado Campus Itabira da Universidade Federal de Itajubá (UNIFEI). José me apresentou o estudo pianístico de uma forma muito profissional, abrindo meus horizontes para a cena musical brasileira. Ele me contava relatos da vida musical no Rio de Janeiro, e isso foi expandindo meu olhar para fora da cena artística à qual tinha acesso. Porém, o contato com ele foi breve, pois logo retornou ao Rio. Foi nesse momento que Marco Antônio contatou Celina, então professora do curso de música da UFMG, que gentilmente se dispôs a me ouvir.

Vivendo fora do cenário da música clássica e sabendo que deveria tocar para uma das mais conceituadas professoras de piano do Brasil, senti que, àquela altura, a ideia era demasiadamente ambiciosa. Assim, minha família e eu partimos para Belo Horizonte com



poucas expectativas, contando com a possibilidade de que, na melhor das hipóteses, Celina nos indicaria alguém que pudesse orientar meus estudos. Guardo até hoje a frase dita aos meus pais, após uma aula de trinta minutos: “Vou ser bem sincera, Sr. Célio e Dona Márcia, vim hoje certa de que não poderia assumir o Gabriel. Mas depois de ouvi-lo, terei todo empenho para conseguir um horário excepcional aos sábados para prepará-lo para o vestibular”. Nesse momento, senti ter sido dada a mim a oportunidade de um futuro na música, uma carreira pela qual sempre serei muito grato.

Celina me preparou durante dois anos para prestar o vestibular na UFMG, onde ingressei no curso de Bacharelado em Piano em 2014. Por recomendação dela mesma, passei a ser orientado por seu marido, Miguel Rosselini, também professor de piano naquela instituição. Celina estava convencida de que Miguel era o tipo de professor ideal para mim. Foi sob sua orientação regular que realizei todo o bacharelado e desenvolvi a maior parte do meu fazer artístico até hoje. Tanto Celina quanto Miguel foram muito mais do que professores para mim. Talvez a palavra mais próxima para os definir seja *anjos*.

## **2.2 Ensino Superior, primeiras experiências como intérprete e primeiros contatos com a música brasileira**

Durante o bacharelado pude viver múltiplas experiências musicais, dentre elas a participação em vários festivais de música e em concursos de piano, onde pude mostrar meu trabalho e conhecer colegas e professores de outras regiões. Em decorrência das premiações obtidas em concursos, como os primeiros lugares conquistados em 2017 no 2º Concurso de Piano Casa da Música de Porto Alegre e no 11º Concurso de Piano Profª Edna Bassetti Habith, em Curitiba, tive a oportunidade de realizar recitais em diversas cidades brasileiras.

Uma das descobertas mais gratificantes durante meu curso na UFMG foi o inestimável repertório da música clássica brasileira. Até então, estava pouco familiarizado com o estilo, e meu primeiro contato se dera pela obra *As Três Marias*, de Villa-Lobos, nas aulas com o professor Moura. Beethoven, Chopin e Mozart, resumidamente, eram o meu restrito vocabulário e, por isso, comecei a perceber o quão escassa é a divulgação da nossa própria música. Lembro-me de achar muito difícil apreciar a linguagem de Villa-Lobos, que principalmente em “Mintika”, terceiro movimento daquela suíte, me pareceu *ultra-vanguarda*. Em contrapartida, estudei também naquele tempo *Il Neige* de Henrique Oswald,

que estava mais próxima do lirismo no qual estava ambientado e soava mais familiar para mim.

Curiosamente, a experiência com Villa-Lobos, por mais que tenha sido estranha no início, me suscitou o interesse de conhecê-lo melhor. Fiz algumas buscas na internet sobre sua obra, mas a maioria das obras ainda eram bastante estranhas para os meus ouvidos. Foi apenas com o passar dos anos e com a audição assídua e interessada que sua estética se naturalizou. Também as aulas de composição com Marco Antônio contribuíram para despertar meu apreço pela música moderna.

A partir do meu ingresso no bacharelado pude ter maior contato com Villa-Lobos. As *Bachianas brasileiras nº 4*, o *Carnaval das crianças* (do qual estudei algumas peças), *A lenda do caboclo*, algumas *Cirandinhas*, algumas peças de *A prole do bebê nº 2*, a *Valsa da dor* e “Impressões seresteiras”, do *Ciclo brasileiro*, eram comumente ouvidas entre os estudantes. Especificamente do *Ciclo brasileiro*, ouvi “Impressões seresteiras” em inúmeras *masterclasses* e concertos — sendo essa uma das peças mais tocadas como bis por Eduardo Monteiro, professor entrevistado para a elaboração do artigo deste trabalho —, e me familiarizei com a “Dança do índio branco” no 11º Concurso de Piano Profª Edna Bassetti Habith, em Curitiba, em 2017, evento em que a obra foi peça de confronto, sendo tocada por cerca de 30 participantes.

O contato com as obras de Villa-Lobos me incentivou a aprender “Impressões seresteiras” para meu recital de formatura em 2019. Constataram no programa ainda o *Concerto para piano e orquestra em Lá menor*, Op. 16, de Edvard Grieg, e a *Sonata para piano nº 2 em Ré menor*, Op. 14, de Prokofiev.

Em 2017 e 2018 tive a tristeza de perder respectivamente minha mãe, para um câncer na bacia, e minha irmã, por falência renal. Posso afirmar com certeza que minha formatura ocorreu num dos momentos mais difíceis da minha vida, mas significou a concretização de um objetivo de vida construído com trabalho árduo, que exigiu de mim muita superação, principalmente nos anos finais do curso. Dediquei meu concerto de formatura à minha mãe e à minha irmã, por meio da leitura ao final do poema “Nascer de novo”, de Carlos Drummond Andrade.

Os anos seguintes foram muito difíceis devido à pandemia mundial da Covid-19, iniciada em 2020, com grande parte das atividades musicais e artísticas sendo canceladas. Os artistas tiveram que se adequar à realidade virtual imposta pelo isolamento social, trabalhando

à distância nas atividades que eram possíveis, como aulas, gravações, transmissões de conteúdo e concertos, que passaram a acontecer *online*. Comecei a lecionar piano dessa forma e, paralelamente, foram surgindo outras oportunidades profissionais, como alguns concertos feitos ao vivo no *YouTube* e a possibilidade de tocar semanalmente para pacientes do hospital Mater Dei, em Belo Horizonte, atividade de maior exposição e risco. O isolamento social, a repentina parada das atividades profissionais e o andamento dos acontecimentos políticos no Brasil, que só produziam as piores notícias, corroboraram, contudo, para aprofundar meu luto e desencadear problemas de ansiedade, resultando num quadro depressivo inicial.

### **2.3 Ingresso na pós-graduação**

Em 2021, Miguel Rosselini me apresentou o site do PPGPROM da UFBA, e o programa me interessou muito, pois se tratava de um curso que me possibilitaria ter uma boa prática instrumental e trabalhar a escrita acadêmica. Nessa mesma ocasião, Celina havia me convidado para participar do projeto *Memória da música brasileira*, uma oportunidade de muita responsabilidade, pois envolvia contribuir com minha interpretação para uma antologia audiovisual de obras nacionais. O fato de ser uma gravação tão importante me fez entender que seria um processo muito interessante de ser documentado. Assim, apresentei-o então como possível produto final do mestrado, justificando a relevância do *Ciclo brasileiro* de Villa-Lobos como tema do trabalho.

Reconheci a responsabilidade da escolha por se tratar de uma obra prestigiada do repertório brasileiro, que já havia sido tocada e gravada integralmente por Sonia Rubinsky, Olinda Allessandrini, Arthur Moreira Lima, Anna Stella Schic e Fabio Martino e, parcialmente, por Nelson Freire, Eduardo Monteiro, Magdalena Tagliaferro, Cristian Budu, entre outros. Nos registros do Museu Villa-Lobos consta ainda alguns movimentos tocados por intérpretes históricos, como Julieta Neves d'Almeida, José Vieira Brandão e Arthur Rubinstein, este último um dos grandes responsáveis por levar a música de Villa-Lobos ao exterior.

### **2.4 Primeiro semestre na pós-graduação 2021/1**

Meu primeiro semestre do curso incluiu os seguintes componentes curriculares:

- a) MUS502/20151 – Estudos Bibliográficos e Metodológicos (51h): ministrado pelo professor Pedro Amorim Filho e Mário Ulloa;
- b) MUSD42/20151 – Métodos de Pesquisa em Execução Musical (51h): ministrado pelos professores José Maurício Valle Brandão, Lucas Robatto e Suzana Kato;
- c) MUSD45/20151 – Estudos Especiais em Interpretação (51h): ministrado pela professora Beatriz Alessio de Aguiar Scebba (destinado a pianistas).

E as seguintes Práticas Profissionais Supervisionadas (PPSs), com a professora Beatriz Alessio:

- a) MUSE95/20181 – Oficina de Prática Técnico-Interpretativa (102h);
- b) MUSF04/20181 – Prática Docente em Ensino Individual Instrumental (102h);
- c) MUSE99/20181 – Preparação de Recital/Concerto Solístico (102h).

Nos Estudos Bibliográficos e Metodológicos pude entender pela primeira vez como se estrutura a escrita de um artigo e quais são os processos realizados para a sua escrita. Em Métodos de Pesquisa em Execução Musical fizemos longas discussões sobre o fazer musical, sempre orientadas por textos de autores como Muniz Sodré e Bruno Nettel. Também tivemos algumas orientações sobre o processo de escrita do nosso artigo e algumas aulas ministradas pelo professor Lucas Robatto sobre processos de edição e publicação de uma obra musical. Ao final, escrevi um trabalho trazendo reflexões sobre o fazer interpretativo musical em diálogo com um texto de Umberto Eco que lemos ao longo do curso. Em Estudos Especiais em Interpretação e Oficina de Prática Técnico-Interpretativa, a classe de piano debateu e discutiu temas relacionados ao universo pianístico. No início do semestre todos os pianistas aprenderam uma peça de pequena duração e, durante a aula, discutimos as interpretações dos colegas tendo como influência textos de György Sándor, Samuil Feinberg e Heinrich Neuhaus. No meu caso aprendi a *Sonata em Si menor*, K. 27, de Domenico Scarlatti, a partir da qual discutimos questões interpretativo-históricas do piano. Fizemos também a leitura de vários artigos científicos com o objetivo de nos familiarizarmos mais com a linguagem e a escrita acadêmica, e escrevemos uma proposta de como seria o nosso recital ideal, onde pudemos abordar propostas interpretativas e até mesmo pedagógicas. Ao final do curso, fiz uma pequena apresentação oral sobre o capítulo 17 do livro *On piano playing*, de György Sándor (1981), discutindo a performance do pianista em público.

Na minha prática profissional de Ensino Individual Instrumental, dei aulas semanalmente de forma remota, por aplicativos como Skype, Zoom e Whereby, para nov6e alunos que obtive tanto pela intensa divulgação nas redes sociais quanto por laços de afinidade estabelecidos anteriormente. As aulas tinham duração de uma hora, e nelas eram abordados repertórios dos mais variados estilos musicais. Em algumas situações, ensinei também percepção e teoria musical.

No estudo para a Preparação de Recital/Concerto Solístico iniciei os estudos das peças que faltavam para eu aprender o *Ciclo brasileiro* completo, ou seja, “Plantio do caboclo” e “Festa no sertão”. Decidi me concentrar diretamente nelas a princípio, antes de me ocupar em relembrar “Impressões seresteiras” e “Dança do índio branco”, que já havia tocado há mais de um ano. Paralelamente a esse trabalho, iniciei também o aprendizado dos estudos “Das segundas”, “Das terças” e “Das quartas” do conjunto de *Estudos intervalares para piano*, de Edino Krieger, para que eu pudesse posteriormente reunir material suficiente para a escrita do artigo.

O processo de construção da interpretação de uma obra musical passa por um longo caminho de pesquisa e estudo. Parte dessa construção é feita não só por meio da prática ativa ao piano, mas também pela influência de vários outros estudos vivenciados paralelamente. Como dizem Nancy Barry e Susan Halam:

Tais pesquisas sugerem que os músicos adotam duas abordagens principais para desenvolver a interpretação: intuitiva e analítica. Se for adotada uma abordagem intuitiva, a interpretação evolui durante o curso de aprendizagem para tocar a peça e se baseia na intuição. Quando uma abordagem analítica é adotada, a interpretação se baseia na escuta extensiva da música, na comparação de interpretações alternativas e na análise da estrutura da música. Aqui a interpretação pode ser desenvolvida com pouca prática física real. Alguns músicos adotam ambas as abordagens para desenvolver a interpretação, embora eles tendam a demonstrar preferência por uma. (1995a, p. 156, tradução nossa).

Para mim as duas abordagens têm valores bastante importantes. O estudo totalmente intuitivo de uma obra traz uma visão muito pessoal do intérprete, pois é extremamente importante criar sua própria concepção musical. Contudo, a análise de materiais externos, como gravações, livros e até experiências interpessoais, como aulas, *masterclasses* ou uma simples conversa sobre impressões da obra, é também muito construtiva para a elaboração de uma interpretação. Entender como outras pessoas compreendem a obra, ouvir gravações de diferentes pianistas e de diferentes épocas, compreender o estilo de Villa-Lobos através de livros de estudiosos de sua obra ou até livros literários, tudo isso contribui para se criar um

panorama de ideias que, quando absorvidas pelo intérprete, enriquecem e complementam a abordagem intuitiva.

Foi por esse motivo que adotei as duas práticas no meu processo de construção interpretativo. Durante esse semestre, li materiais biográficos, artigos e livros que abordam a vida e a obra de Villa-Lobos, publicações de autores como Vasco Mariz, Rossini Teixeira Ferrari e Paulo de Tarso Salles. Também me dediquei a escutar atentamente gravações feitas por intérpretes como Sonia Rubinsky, Eduardo Monteiro, Olinda Allessandrini, Anna Stella Schic e Arthur Moreira Lima. Através disso pude incorporar na minha interpretação vários elementos do fazer musical, como fraseado, dinâmica, agógica e articulação, contribuindo para a solidificação de minha concepção sobre a obra e a criação de minha própria interpretação.

Paralelamente a isso, busquei também conhecer melhor, através de gravações na internet, as obras de Edino Krieger para piano, como as *Três miniaturas*, o *Estudo seresteiro*, a *Abertura brasileira* e o *Prelúdio e fuga*. Escutando Krieger, vi que suas obras são ricas de elementos brasileiros, como ritmos regionais característicos e cantos populares. Entre todas as obras ouvidas, suas *Três miniaturas para piano* são as que mais se destacam, pois apresentam uma linguagem atonal e muito diferente da maioria de suas peças.

Além disso, todas as sextas-feiras, tinha a oportunidade de tocar na unidade do hospital Mater Dei, no bairro Santo Agostinho, em Belo Horizonte. Esse era um projeto organizado pela pianista Myrian Aubin com o intuito de levar música instrumental ao vivo para os pacientes. Para isso, portanto, tinha sempre que buscar repertórios novos e diversos para tocar por uma hora e meia. Como não me sentia seguro para levar repertório da música popular e já que havia outros pianistas que tocavam esses estilos em outros dias da semana, eu buscava levar sempre obras de música clássica. Portanto, semanalmente, trabalhei obras como a *Suíte bergamasque*, de Claude Debussy, e várias *Canções sem palavras*, de Felix Mendelssohn, além de algumas sonatas para piano de Mozart e Beethoven.

## 2.5 Segundo semestre do curso 2021/2

Meu segundo semestre de curso incluiu os seguintes componente curriculares:

**a) MUSE91/20181 – Música, Sociedade e Profissão (51h):** ministrado pelos professores Lucas Robatto, Rodrigo Heringer e Beatriz Alessio de Aguiar Scebb.

E as seguintes Práticas Profissionais Supervisionadas (PPSs), com a professora Beatriz Alessio:

- a) MUSE95/20181 – Oficina de Prática Técnico-Interpretativa (102h);
- b) MUSF04/20181 – Prática Docente em Ensino Individual Instrumental (102h);
- c) MUSE99/20181 – Preparação de Recital/Concerto Solístico (102h).

Em Música, Sociedade e Profissão tivemos a oportunidade de discutir substancialmente sobre a vida musical em geral, em um contexto tanto de pandemia quanto de normalidade. Lemos textos de autores como Pierre Bourdieu, Stefan Goldmann, Byung-Chul Han, Hartmut Welscher e Hans Neuhoﬀ, e fizemos dois trabalhos que deveriam ser apresentados. No primeiro, discutimos questões bourdieusianas, definindo na nossa profissão os campos e subcampos (juntamente com suas doxas e ilusões), bem como seus polos positivos, negativos e instâncias consecratórias. No segundo, o trabalho final, realizei juntamente com a minha colega de curso Maria Cecília Moita a elaboração por escrito de um projeto de criação de uma escola profissionalizante para pianistas cameristas, correpetidores e colaboradores. Nele explicamos a importância desses campos de atuação para os pianistas e traçamos um plano completo para a escola, da criação de um processo seletivo e elaboração do currículo à realização de uma proposta de financiamento do projeto.

Na Oficina de Prática Técnico-Interpretativa desse semestre nos concentramos em conhecer um pouco mais sobre os TCFs dos colegas de turma, com isso todos nós fizemos uma pequena apresentação oral simulando os nossos exames qualificativos. Após as apresentações recebemos o *feedback* de todos os integrantes.

Em minha prática de Ensino Individual Instrumental continuei lecionando de forma remota e durante o semestre preparei os meus alunos para um recital da turma que aconteceu de forma *online* no final daquele ano. Foram tocadas obras de Johann Sebastian Bach, Robert Schumann, Pixinguinha, Friedrich Kuhlau e de compositores do caderno da *Escola russa de piano*, de Alexander Nikolaev. Foi um momento de grande satisfação pessoal testemunhar o sucesso do concerto de minha turma de alunos.

Na Preparação para Recital/Concerto Solístico continuei os estudos do *Ciclo brasileiro*, dessa vez também lembrando as duas peças que eu já havia tocado. Também dei sequência nos estudos de Edino Krieger, aprendendo o “Das quintas” e “Das sextas”. Com um pouco da flexibilização do isolamento social da pandemia, recebi a proposta de realizar em Belo Horizonte um sarau para um grupo pequeno de ouvintes. Decidi então usar essa oportunidade para testar em público pela primeira vez as peças novas, incrementando o repertório com a *Sonata para piano* de Edmundo Villani-Côrtes e arranjos de *Carinhoso*, *Aquarela do Brasil* e *Garota de Ipanema*.

Paralelamente, continuei lendo a bibliografia sobre Villa-Lobos, com foco nos trabalhos de Eero Tarasti, Marco Antonio Carvalho dos Santos e Lisa Peppercorn. Também continuei a desenvolver meu trabalho no hospital Mater Dei, onde expandi meu repertório com mais *Canções sem palavras*, algumas *Peças líricas* de Grieg, o “Prelúdio e fuga nº 1” do segundo livro de *O cravo bem temperado* de Bach, as *Oito valsas poéticas*, o *Allegro de concierto* e algumas das *Danças espanholas* de Enrique Granados e a *Arabesque nº 1* e a *Rêverie* de Claude Debussy.

## 2.6 Gravação do meu produto final

No segundo semestre, realizei a gravação do *Ciclo brasileiro* para o projeto *Memória da música brasileira*. Todo o processo aconteceu no Teatro do Minas Tênis Clube em Belo Horizonte, com aparatos técnicos de alta qualidade para a captação de som e imagem, manuseados por uma equipe técnica de excelência. Para a orientação da minha gravação também estavam presentes Miguel e Celina, que, juntamente com o técnico, acompanhavam da cabine de som todos os *takes*.

Após um pequeno tempo experimentando o piano (Steinway & Sons modelo D, Hamburgo) planejamos para o primeiro *take* tocar o ciclo inteiro sem cortes entre os movimentos. Após isso me dirigi à cabine do estúdio e escutei a gravação com o Miguel que me aconselhou nos próximos *takes* a apresentar um pouco mais de diferenciação das dinâmicas (*fortissimo* e *pianissimo* deveriam ser mais explorados). Em “Impressões seresteiras”, por exemplo, a cada repetição do tema, eu poderia evidenciar mais o fraseado e as dinâmicas, de forma a ficarem mais claras as variações do fraseado propostas para cada uma das aparições do tema. As duas primeiras vezes, por exemplo, poderiam se beneficiar de um *cantabile* mais enunciado e declamado de modo a criar um contraste maior com a última enunciação do tema, em que buscava tocar o mais *pianissimo* possível, evocando um caráter contemplativo e reminiscente.

Tais observações me fizeram recordar das aulas de Estudos Especiais em Interpretação, em que lemos o “Chapter 17: Public performance”, do livro de Sándor (1981), no qual o autor traça comparações entre as diferenças de prioridades da atenção do performer para uma performance em público e para uma gravação. Entre os pontos citados, ele afirma que, em situações de gravação, as dinâmicas extremas nunca terão a mesma qualidade de efeito que em um concerto ao vivo, já que, mesmo com as melhores tecnologias, o microfone não pode simular o efeito acústico causado pela ressonância das dinâmicas na sala e o exagero



da dinâmica, portanto, não deveria ser uma preocupação tão prioritária nessas situações. Foi aí então que percebi a ligação disso com os fatores acústicos da sala, que por ser muito grande e com pouca reverberação sonora, fazia com que todas as dinâmicas tendessem a ser mais fracas que o normal, me fazendo consequentemente tocar tudo um pouco mais forte do que o necessário. Portanto o problema não era tanto a diferenciação dinâmica, mas, sim, a forma como eu tentava projetar a dinâmica na sala, que fazia com que tudo soasse mais forte através do microfone. Por isso, como Sándor sugere, eu deveria me preocupar menos com esses efeitos acústicos da dinâmica em uma enorme sala de concerto e contextualizar minha performance para um ambiente mais modesto.

Depois de uma pausa de 10 minutos, gravamos o segundo *take* tocando integralmente a obra mais uma vez. Devido a momentos de desconcentração, toquei algumas notas erradas em alguns trechos de “Festa no sertão” e “Dança do índio branco”. Apesar disso, ouvimos novamente prestando atenção no *feedback* anterior e vimos que, nos trechos em questão, todas as questões sobre as dinâmicas ficaram resolvidas.

O objetivo final da gravação era obter um material de boa qualidade interpretativa e artística, portanto a pressão pela gravação da obra inteira em um só fôlego era inexistente. Apesar disso, os momentos de silêncio entre os movimentos eram muito importantes para o discurso interpretativo em si, portanto, decidimos gravar no terceiro *take* apenas “Festa no sertão” e “Dança do índio branco”, de forma que eu começaria tocando a partir da anacruse antes dos três últimos compassos de “Impressões seresteiras”. Por serem notas longas, seria feito no processo de edição um corte na filmagem onde seria inserido o terceiro *take*.

Minha tentativa no terceiro *take* também foi frustrada, pois não estava suficientemente concentrado, tocando muitas notas erradas. Porém, no quarto *take* tudo foi resolvido. Ao final disso, ouvimos este último *take* e concordamos que o resultado sonoro e interpretativo havia ficado agradável e definimos que na edição final seria feito portanto a união do segundo e do quarto *take*.

O processo de gravação durou no total cerca de duas horas e meia e a publicação só seria feita no dia 18 de setembro de 2022. Devido à pandemia, todo o processo de gravação com os outros artistas do projeto foi feito de forma bastante controlada e, por diversas vezes, foi paralisado devido às restrições do isolamento social. Hoje o vídeo se encontra no canal do *YouTube* das Três Marias Produções Artísticas e os vídeos do projeto somam mais de 167.000 visualizações.



Disponível em: <<https://youtu.be/VW3azLZH5DQ?si=O7yI7cIW7cTSLw8->>. Acesso em: 21 de mar. de 2025.

## 2.7 Processo de escrita do artigo e considerações sobre a obra

Minha ideia inicial no curso era escrever sobre os oito *Estudos intervalares para piano* de Krieger. Eu já tinha tido a oportunidade de gravar ao vivo os três últimos estudos — “Das sétimas”, “Das oitavas” e “Das nonas” —, durante o recital em homenagem aos 90 anos do compositor, realizado na Sala Sergio Magnani em Belo Horizonte em 2018, como parte da programação do 6º Festival de Maio — Piano e Cordas. Entretanto, descobri no meio do curso que Gabriel Casara, um amigo pianista, havia escrito uma tese de doutorado muito completa sobre essa obra na Universidade de Montreal, no Canadá. Assim, depois de conversar com minha orientadora, Beatriz Alessio, decidimos que eu deveria fazer algo sobre o *Ciclo brasileiro*. A questão, então, passou a ser a escolha do que abordar na obra, já que existiam alguns trabalhos analíticos sobre ela. Ao percebermos que nenhum trabalho trazia uma abordagem de seus problemas técnicos, percebemos que havia ali um bom campo a ser explorado.

A oportunidade de estudar e gravar tal obra contribuiu muito para que eu pudesse entender intimamente as suas principais dificuldades. Porém, consciente de que cada pessoa pode ter diferentes experiências e, por consequência, perceber diferentes dificuldades, decidi contatar alguns professores de piano brasileiros. Como esses professores já possuíam muitos anos de experiência no ensino, supus que já haviam lidado com vários alunos estudantes da obra e, por isso, vivenciado uma maior diversidade de dificuldades apresentadas por eles. Considerei ainda a busca por nomes com relevantes contribuições para a interpretação da obra de Villa-Lobos em geral.

Abaixo, apresento um breve resumo das biografias dos professores entrevistados:

- Miguel Rosselini, premiado pianista, é reconhecido por suas performances como solista e camerista e por suas colaborações com várias orquestras e músicos notáveis.

Seu trabalho pedagógico na Escola de Música da UFMG gerou pianistas premiados e professores universitários. Além disso, é frequentemente convidado como jurado de concursos de piano e como docente em festivais de música. Seu virtuosismo e sensibilidade musical são elogiados pela crítica nacional e internacional.

- Eduardo Monteiro é laureado em competições internacionais, aclamado solista de renomadas orquestras e tem um repertório abrangente, com destaque para a música brasileira. Sua discografia inclui o CD *Piano Music of Brazil*, reconhecido internacionalmente. Além de sua carreira como pianista, é professor de piano da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), moldando uma nova geração de pianistas premiados.
- Sonia Rubinsky é uma renomada pianista, detentora de vários prêmios, dentre eles o Grammy Latino de 2009 pela gravação completa das obras para piano de Villa-Lobos pelo selo NAXOS. Sua carreira artística abrange performances em salas de concerto de renome internacional e uma discografia diversificada. Além disso, é educadora e ministra *masterclasses*, contribuindo para a formação de jovens pianistas.
- Lúcia Barrenechea, renomada pianista e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), é reconhecida por suas atuações como solista e pianista camerista em todo o Brasil, onde colabora com importantes orquestras e músicos. Seu repertório abrange música brasileira e internacional. Sua contribuição como educadora também se estende a vários festivais de música no país e possui uma vasta produção acadêmica com abordagens sobre Villa-Lobos.

As entrevistas com esses quatro professores foram feitas de forma *online* pelo aplicativo Zoom, no formato semiestruturado. Cada professor discorreu por cerca de uma hora sobre a seguinte pergunta: “Fale brevemente sobre suas experiências performáticas e docentes do *Ciclo brasileiro* e depois disso discorra um pouco sobre a obra, abordando e sugerindo soluções práticas para os trechos que, baseados em sua experiência, possuem as maiores dificuldades técnicas e interpretativas”. Em alguns momentos, eu os interrompi pedindo que falassem sobre trechos que avalio como sendo difíceis ou para perguntar sobre concepções interpretativas de algumas passagens através da definição de caráteres, por exemplo.

Durante o meu aprendizado da obra, as primeiras dificuldades que me chamaram a atenção e que foram confirmadas pelas suas diversas citações durante as entrevistas estavam

relacionadas à polirritmia, que é uma característica bem marcante no idiomatismo<sup>3</sup> de Villa-Lobos. O compositor explora esses atributos nos distintos registros do piano e utiliza bastante blocos de acordes e oitavas, que exigem domínio de técnicas de distribuição do peso do corpo, tal como será abordado adiante. Apesar disso, sua escrita é bastante cômoda para o piano, ainda que seja um compositor não tão reconhecido por suas habilidades pianísticas. Isso talvez se justifique pelo fato de sua esposa Lucília ser pianista, tendo provavelmente o influenciado e o ajudado na escrita de suas obras.

Outros aspectos que foram recorrentemente abordados nas entrevistas foram questões interpretativas valiosas ao fazer musical. Entretanto, a linguagem artística da interpretação é muito subjetiva e, por sua vez, muito individual. Assim, achei mais apropriado não abordar esse tema profundamente neste trabalho. No entanto, confeccionei e coloquei no apêndice do trabalho um quadro (ver Quadro 1) sinalizando os principais tópicos abordados nas entrevistas.

### 2.7.1 Plantio do caboclo

“Plantio do caboclo” é o único título do ciclo que não possui uma menção a elementos que sugerem caráter mais agitado ou de movimento como: seresta, festa e dança. Ao contrário das outras peças, ele traz como tema o plantio, que remonta a um caráter tranquilo e bucólico.

A peça se organiza em forma ABA com uma pequena introdução de quatro compassos e tem como indicação de andamento “Moderato”. Essa indicação é importante, pois indica que não se deve adotar um andamento muito lento, o que poderiam perturbar a estrutura polirrítmica da peça, como trataremos adiante no artigo. Apesar de Villa-Lobos ainda escrever na indicação de andamento “em ritmo absoluto”, a parte central é muito comumente tocada um pouco mais movida. A tensão causada pelo encaminhamento dos acordes contrasta com a tranquilidade da primeira parte e traz um caráter mais dramático e inquieto.

---

<sup>3</sup> Segundo a definição de Pilger (2010, p. 759), “A palavra ‘idiomático’ vem do grego (*idiomatikós*), que significa ‘particular’, ‘especial’. Ao trazer esse conceito para a linguagem instrumental, podemos entender por idiomatismo de um instrumento tudo o que lhe é particular, daí a linguagem idiomática de um trombone diferir bastante da de um piano que, por sua vez, difere bastante da de um violão”.

### **2.7.2 Impressões seresteiras**

Em “Impressões seresteiras” há a predominância do caráter sentimental e do lirismo dramático. É o que se espera de uma seresta, equivalente brasileiro da serenata, que é uma canção de amor carregada de emoção e paixão. Os arpejos da introdução lembram muito o toque do violão, que logo após acompanha em ritmo ternário o canto melancólico do seresteiro. A peça foi escrita em forma-rondó e apresenta entre suas seções um contraste de andamentos rápido e lento, artifício muito utilizado por Villa-Lobos em suas composições.

### **2.7.3 Festa no sertão**

A “Festa no sertão” é a peça de caráter mais alegre do ciclo. Os acordes alternados entre as mãos, juntamente com o ritmo sincopado, se assemelham ao samba e expressam o caráter dançante e festivo. Na Seção C, por exemplo, vemos ainda uma acentuação na segunda metade do quarto tempo dos compassos, característica que é presente em algumas formas do samba. A peça também é escrita em forma-rondó e também apresenta uma Seção B com andamento contrastante, em tempo lento e com caráter melancólico e aflito, tal como em “Impressões seresteiras”.

### **2.7.4 Dança do índio branco**

“Dança do índio branco” apresenta a Seção A com um *ostinato* rítmico de um movimento melódico apenas em graus conjuntos muito semelhante ao motivo de acordes alternados de “Festa no sertão”. Entretanto, a escrita em oitavas e a localização no registro grave do instrumento traz à dança um caráter mais “duro” e primitivo, lembrando o toque de instrumentos de percussão tribais. Ao contrário do que ocorre nas duas peças anteriores, sua Seção B mantém o andamento vivo, porém, com um tema melodioso e vibrante.

### **2.7.5 Notas bibliográficas sobre a obra**

Acredito que o trabalho de um artista e o de um pesquisador acadêmico são convergentes uma vez que ambos buscam estudar, investigar e compreender o seu material a partir de várias perspectivas. Como já abordei anteriormente, busquei durante o aprendizado do *Ciclo brasileiro* realizar pesquisas bibliográficas sobre Villa-Lobos, e estas me ajudaram a compreender um pouco mais o contexto histórico e cultural em torno do compositor bem

como suas motivações, suas intenções e suas influências na escrita das obras. Essas pesquisas não tiveram por objetivo apenas contribuir para a construção de minha interpretação, mas também para a escrita do trabalho acadêmico final.

Uma característica que sempre me chamou a atenção nas obras de Villa-Lobos é a presença de elementos musicais que estão intrinsecamente presentes na cultura tradicional brasileira. Ainda mais valioso foi descobrir as influências que esses elementos exerceram sobre o compositor desde sua infância, entendendo com isso o quanto elas foram importantes para a formação de sua personalidade musical, tão presente na construção do movimento modernista brasileiro do século XX, um movimento marcado pela forte corrente nacionalista e que tinha como uma de suas principais metas a criação de uma identidade nacional e o rompimento com as influências artístico-culturais europeias.

Segundo Contier:

As obras escritas por Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez contribuíram para a mitificação e a sacralização de um conceito sobre a música brasileira que impôs um único caminho a ser trilhado pelos compositores. Na verdade, procurava-se privilegiar o nacionalismo musical como a única alternativa possível no sentido de se criar no Brasil, um polo cultural independente dos centros artísticos tradicionais europeus.

O projeto nacionalista nos anos 20 era caracterizado como a nova era da História da Música no Brasil. Os compositores e os intelectuais modernistas, em geral, estavam preocupados em descobrir novamente o Brasil, representado, agora, pelas *falas populares* das camadas subalternas coexistentes no interior da sociedade. [...] O debate em torno da noção de *música brasileira* ou sobre as *verdadeiras raízes de uma arte nacional eminentemente brasileira* atingiu praticamente os principais compositores, historiadores e críticos desse momento histórico [...] como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. (2021, p. 22)

Os primeiros contatos de Villa-Lobos com a música vieram através de seu pai Raul, que, segundo consta nos dados do Museu Villa-Lobos (2021, p. 10), já havia introduzido o filho nos estudos de violoncelo quando este tinha cerca de cinco anos. Segundo Peppercorn, era comum o pai o levar a concertos de grandes obras na cidade:

Raul assumiu a educação do filho e ensinou-o, principalmente, a tocar violoncelo. Sem dúvida foi ele quem apresentou Heitor não só a Puccini, mas também a outros compositores como Meyerbeer, Verdi, Leoncavallo e também Wagner, cujas óperas *Tannhäuser* e *Lohengrin* tinham acabado de ser apresentadas na sua cidade natal. (PEPPERCORN, 1989, p. 20)

Além do contato com a música clássica, Villa-Lobos foi se interessando, principalmente após a morte do seu pai, pela música popular, o que o levou inclusive a aprender violão e a fazer contato com os chorões da cidade:

O encontro de Villa Lobos com o violão, então considerado como instrumento identificador de desocupados e desordeiros, somente ocorreu após a morte do pai e quando, já adolescente, escapava-se da severa vigilância materna fugindo de casa para juntar-se aos chorões (músicos autodidatas que animavam as festas familiares na qualidade de contratados, e percorriam as ruas tocando durante as horas mortas). [...] Podemos supor que o gosto musical do jovem em desenvolvimento foi muito afetado por essa música que incluía Mazurcas, Tangos, Lundus e Choros, e que isso contribuiu para a aversão a compositores clássicos (exceto Bach) que ele não perdeu na idade adulta.

Desde cedo, Heitor ficou interessado pela musicalidade das rodas de choro, bem como por seu modo de vida. Quando os últimos livros da biblioteca de Raul Villa-Lobos tiveram que ser vendidos, Heitor usou o dinheiro para se aproximar dos chorões. Participar das rodas de choro foi o primeiro passo em direção a uma maior familiaridade com a música popular, o que por muito tempo levou Villa-Lobos a seguir um caminho completamente diferente daquele que tinha sido ensinado a ele. Através do choro, ele aprendeu a tocar violão e se familiarizou com os gêneros musicais populares na cidade do Rio, como as valsas lentas, os tangos sincopados de Ernesto Nazareth, schottisches, entre outras formas. (TARASTI, 2021, p. 64)

Estima-se que no período de 1905 a 1910 o compositor tenha viajado por algumas regiões do Brasil, como sul, norte e nordeste, onde pôde ter contato com a cultura e o folclore nacional e se influenciar por esses elementos em suas obras. Apesar de todo esse investimento, há muita discussão entre os principais biógrafos do compositor sobre a qualidade e a existência dessas viagens. Como aponta Tarasti (2021, p. 65):

Não há informações confiáveis a respeito das viagens que Villa-Lobos fez entre 1906 e 1910. Não podemos confiar totalmente nas rotas mencionadas pelo próprio compositor, já que, depois em Paris, ele contou aos jornalistas histórias aventurosas de encontros com índios, sobre os quais ele certamente leu em livros de antropologia.

Uma outra observação que é feita em relação a essas possíveis viagens é a de que Villa-Lobos não realizara ao longo delas nenhuma pesquisa séria sobre os elementos populares, mas, sim, os absorvera e vivenciara de forma livre e intuitiva:

É importante, porém, lembrar que se Villa-Lobos viajava movido pelo desejo de conhecer o país, não o fazia como pesquisador, mas como músico que, ao mesmo tempo que buscava ampliar seu conhecimento da música brasileira, tocava para ganhar o próprio sustento. (SANTOS, 2010, p. 35)

Apesar das controvérsias e ressalvas, Villa-Lobos despontou como um dos principais nomes do movimento modernista nacionalista, tendo inclusive sido o representante do campo da música na Semana de Arte Moderna de 1922. Mais tarde, em 1934, participou ativamente

no governo de Getúlio Vargas através da implementação do Canto Orfeônico em todas as escolas de ensino primário e secundário do país. O projeto tinha como objetivo ensinar a prática da música coral e atuar no desenvolvimento de noções de disciplina e educação cívica e artística da população brasileira, atributos esses que iam ao encontro dos interesses de um governo também marcado por forte caráter nacionalista.

Apesar de o compositor ser um representante do modernismo brasileiro, é importante observar que nem sempre sua música foi puramente fiel ao movimento, no sentido de se desprender das tradições europeias. O cenário musical desde aquela época era majoritariamente financiado pelas elites milionárias, que promoviam eventos, patrocinavam artistas, financiavam viagens e estudos no exterior. Isso consequente influenciava a linguagem musical dos artistas, como confirma Tarasti (2021, p. 92) ao concordar com Peppercorn:

Para um artista brasileiro, a única forma de chegar até a Europa, a fim de obter conhecimento e estudar, era por meio da ajuda de um rico patrono — e essa prática também foi realizada por Villa-Lobos. Peppercorn deduziu, talvez corretamente, que os títulos e temas franceses nas composições de Villa-Lobos surgiram do desejo, consciente ou inconsciente, de agradar o gosto afrancesado desse grupo de patronos, que era vital para os artistas. (TARASTI, 2021, p. 92)

Foi nesse contexto que foi escrito o *Ciclo brasileiro*, que, segundo Tarasti (2021, p. 92), trata-se de uma obra que segue o estilo do “Romantismo Nacionalista à guisa do neoclassicismo”.

## 2.8 Conclusão

A quantidade de experiências vividas por Villa-Lobos, somadas à sua dedicação, ao seu talento e à sua paixão pelo Brasil, contribuíram para a criação de um material muito rico, diverso e que representa magistralmente elementos culturais brasileiros. Entender esse contexto é importante para o estudo da obra, e a coleta de elementos didáticos feita com os professores entrevistados evidencia ainda mais a complexidade e a riqueza interpretativa que o *Ciclo brasileiro* possui. Entretanto, o contato da sociedade com obras de música clássica hoje em dia é muito escasso, ainda mais quando se trata da música brasileira. A gravação desse repertório é ainda um mundo a ser explorado e que deve ser incentivado, e o projeto *Memória da música brasileira* desempenha uma grande contribuição nesse sentido. O trabalho do pianista no processo de gravação desse projeto é, além de um desafio pelo estudo



da obra, uma importante contribuição para o enriquecimento do acervo musical nacional e para a divulgação desse material tão primoroso.

### 3 ARTIGO

#### **Estratégias para o estudo de algumas dificuldades técnicas do *Ciclo brasileiro* de Heitor Villa-Lobos**

##### **RESUMO**

Este trabalho lista dificuldades técnicas e sugere estratégias de estudo para a suíte para piano *Ciclo brasileiro*, do compositor Heitor Villa-Lobos. Com base nos trabalhos de autores que abordam a técnica pianística, como György Sándor, Alfred Cortot, Walter Giesecking e Karl Leimer, foram abordadas questões sobre polirritmia, transferência de peso do corpo e execução de oitavas e acordes. A metodologia consistiu no estudo prático da obra, na esquematização das principais dificuldades e na realização de entrevistas semiestruturadas com pianistas/professores de piano com vários anos de experiência performática e docente com a obra de Villa-Lobos.

**Palavras-chave:** música moderna brasileira; piano brasileiro; Heitor Villa-Lobos; *Ciclo brasileiro*; técnica pianística.

##### **ABSTRACT**

This paper lists technical difficulties and suggests study strategies for the piano suite *Ciclo brasileiro* by Brazilian composer Heitor Villa-Lobos. Based on work devoted to piano technique, by authors such as György Sándor, Alfred Cortot, Walter Giesecking, and Karl Leimer, this study broaches issues related to polyrhythm, body weight transfer, and the execution of octaves and chords. The methodology consisted of studying and performing Villa-Lobos's *Ciclo brasileiro*, identifying and discussing the main difficulties, and a data collection through semi-structured interviews with pianists/piano teachers with several years of experience with Villa-Lobos's work.

**Keywords:** Brazilian modern music; Brazilian piano; Heitor Villa-Lobos; *Ciclo brasileiro*; piano technique.

### 3.1 Introdução

Tendo em vista que uma das formas de construção interpretativa de uma obra musical é feita através de sua performance, buscarei neste artigo trazer estratégias para a resolução de problemas técnicos do *Ciclo brasileiro*, obra do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos que foi composta nos anos de 1936 e 1937.

Laboissière (2007, p. 15), em seu livro *Interpretação musical*, explica que:

A interpretação musical, embora seja um tipo de fato cultural que se estende por todo o universo da arte, cria por si só um espaço onde o conhecimento de seu processo tem um papel de destaque, na medida em que auxilia a entender o que ocorre no movimento performático e quais os instrumentos e mecanismos dessa atividade.

Em 2022 pude viver a experiência de estudar essa obra e gravá-la para o projeto *Memória da música brasileira*<sup>4</sup>, que tem como um de seus objetivos divulgar a música de concerto brasileira por meio de gravações audiovisuais. Essa vivência me possibilitou aprofundar meus conhecimentos sobre a obra e despertou meu desejo de contribuir por meio da escrita com futuros leitores interessados em conhecê-la e possivelmente interpretá-la.

### 3.2 Contextualização

Heitor Villa-Lobos (1887—1959) foi um compositor brasileiro nascido no Rio de Janeiro que despontou como um dos principais nomes da música clássica brasileira no período modernista que, marcado por uma forte tendência nacionalista, teve como uma de suas principais metas a criação de uma identidade nacional e o rompimento com as influências artístico-culturais europeias. Conforme relata Tarasti (2021), nem sempre as obras do compositor seguiam fidedignamente a linguagem vanguardista da época, tendo algumas delas sofrido uma adaptação ao Romantismo Nacionalista à guisa do Neoclassicismo que atendia mais ao gosto dos patronos e mecenas da época. Esses grupos eram responsáveis, em grande parte das vezes, por financiar viagens e estudos de músicos brasileiros no exterior, como é o caso de Villa-Lobos, que fez algumas viagens à Europa durante sua vida. Dentro

---

<sup>4</sup> O projeto *Memória da música brasileira* surgiu como um segmento do Festival de Maio (Belo Horizonte, MG), que, em suas programações, sempre manteve o compromisso de divulgar intérpretes e criadores brasileiros e colaborar para a ampliação do repertório de música de câmara contemporânea por meio de encomendas de obras inéditas a compositores brasileiros. Embora a produção contemporânea seja uma tônica, a abrangência do projeto *Memória da música brasileira* é ampla e pretende também resgatar um legado musical brasileiro de elevado valor, que permanece esquecido.

dessa linguagem romântico nacionalista, Tarasti inclui o *Ciclo brasileiro* e outras obras de Villa-Lobos como seus cinco *Prelúdios para violão* (1940), as *Modinhas e Canções* (1936 e 1943) e seus quartetos, compostos de 1930 a 1940:

O *Ciclo Brasileiro* pertence ao rol das principais obras para piano de Villa-Lobos. A peça representa o melhor do “romantismo nacional” que ele criou nos anos 1930. Suas partes: “Plantio do caboclo”, “Impressões seresteiras”, “Festa no sertão” e “Dança do índio branco” são todas extraordinariamente bem escritas para piano, demandando técnica apurada. Elas não representam mais o estilo fauvista do *Rudepoema*, combinando um tratamento sonoro impressionista com harmonias românticas, realismo e certo espírito nacionalista. As cenas da natureza são quadros idealizados da vida rural brasileira. (TARASTI, 2021, p. 285)

O *Ciclo brasileiro* é uma suíte de quatro movimentos: “Plantio do caboclo”, “Impressões seresteiras”, “Festa no sertão” e “Dança do índio branco”. A obra foi quase integralmente composta no ano de 1936, sendo apenas “Festa no sertão” de 1937, apesar de ser a penúltima peça do ciclo.

### 3.3 Metodologia

O primeiro passo para a realização da metodologia é resultado das vivências do aprendizado e da performance da obra, que me proporcionaram identificar de forma mais precisa os trechos que apresentavam as maiores dificuldades técnicas. A partir disso confeccionei um quadro (ver Quadro 2 em anexo) onde esquematizei 14 formas de dificuldades que se repetem continuamente em todos os movimentos do ciclo. Além disso, enumerei todos os compassos onde elas ocorrem, anexei exemplos gráficos e listei de forma sintetizada os problemas.

A fim de embasar a pesquisa, realizei também a busca de materiais bibliográficos conceituados que abordam estudos da técnica e da interpretação pianística, tais como *Piano technique* de Walter Giesecking e Karl Leimer <sup>5</sup> (1972), *Rational principles of pianoforte*

---

<sup>5</sup> Karl Leimer se destacou como pianista e educador musical na Alemanha e fundou escolas de música em Königsberg e Hanôver, incluindo a precursora da Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Sua metodologia de ensino de piano em coautoria com Walter Giesecking, de 1931, teve um impacto duradouro na pedagogia pianística. Por sua vez, Walter Giesecking, discípulo de Leimer, conquistou reconhecimento internacional como concertista, apesar de sua controversa atuação durante a Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, tornou-se um influente professor de piano em Saarbrücken, deixando um legado na música clássica.

*technique* de Alfred Cortot<sup>6</sup> (1928) e *On piano playing: motion, sound and expression* de György Sándor<sup>7</sup> (1981).

Paralelamente a essas pesquisas e com o intuito de obter maiores pareceres sobre as dificuldades técnicas e interpretativas da obra, realizei um conjunto de entrevistas com quatro professores/pianistas brasileiros que possuem muitos anos de experiência e contato com a obra de Villa-Lobos: Miguel Rosselini<sup>8</sup>, Eduardo Monteiro<sup>9</sup>, Sonia Rubinsky<sup>10</sup> e Lúcia Barrenechea<sup>11</sup>. O método utilizado foi o de entrevistas semiestruturadas<sup>12</sup> e para cada entrevistado coloquei a seguinte questão: “Fale brevemente sobre suas experiências performáticas e docentes do *Ciclo brasileiro* e após isso discorra um pouco sobre a obra, abordando e sugerindo soluções práticas para os trechos que, baseados em sua experiência, possuem as maiores dificuldades técnicas e interpretativas”. A partir daí os professores discursaram livremente, havendo interrupções da minha parte apenas ao final da entrevista

---

<sup>6</sup> Alfred Cortot, influente pianista e educador musical de origem suíça e francesa, destacou-se como intérprete das obras da era romântica e fundou a École Normale de Musique de Paris. Apesar de sua dedicação à música de compositores como Chopin, Wagner e Beethoven, enfrentou controvérsias devido à colaboração com o regime de Vichy, durante a Segunda Guerra Mundial, levando a um breve período de proibição de sua carreira após a guerra. Suas contribuições à música incluem parcerias notáveis e o ensino de uma geração de músicos talentosos.

<sup>7</sup> Formado na Academia Franz Liszt de Budapeste, György Sándor notabilizou-se pela interpretação das obras de Béla Bartók e Zoltán Kodály. Emigrou para os EUA em 1939, onde obteve reconhecimento por estreitar o *Terceiro concerto para piano* de Bartók e gravar seu repertório pianístico. Além de pianista, também lecionou, incluindo na Juilliard School of Music, e escreveu sobre técnica pianística, contribuindo para o campo da música.

<sup>8</sup> Miguel Rosselini é reconhecido por seu trabalho como pianista, camerista e professor na Escola de Música da UFMG, onde educou vários pianistas premiados e professores universitários. Além disso, ele é frequentemente convidado como jurado de concursos de piano e como docente em festivais de música.

<sup>9</sup> Eduardo Monteiro é reconhecido por sua carreira como pianista, como professor de piano da Escola de Comunicações e Artes da USP, onde moldou uma geração de pianistas premiados, e por sua atuação internacional como professor em festivais e júri de concursos. Sua discografia inclui o CD *Piano Music of Brazil*, reconhecido internacionalmente.

<sup>10</sup> Sonia Rubinsky possui grande carreira como pianista e premiações importantes como o Grammy Latino de 2009 pela gravação completa das obras para piano de Villa-Lobos pelo selo NAXOS. Além disso, ela é educadora, ministrando *masterclasses* e contribuindo para a formação de jovens pianistas.

<sup>11</sup> Lúcia Barrenechea, renomada pianista e professora da UNIRIO, é reconhecida por suas atuações como solista e pianista camerista em todo o Brasil, colaborando com importantes orquestras e músicos. Sua contribuição como educadora também possui uma vasta produção acadêmica, sendo boa parte com abordagens sobre Villa-Lobos e sua obra.

<sup>12</sup> Segundo Boni e Quaresma (2005, p. 75): “As entrevistas semi-estruturadas combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha ‘fugido’ ao tema ou tenha dificuldades com ele.”

com alguns deles, momentos em que pedia para que falassem também sobre algum trecho que eu achava particularmente difícil e que não havia sido mencionado por eles anteriormente.

Após coletar todo esse material, também listei e anexei as principais dificuldades citadas por cada um deles em quadros. O resultado final dessa listagem demonstrou que grande parte dos problemas eram decorrentes das passagens polirrítmicas do ciclo e de trechos que exigiam movimentos de muita precisão e que muitas vezes poderiam se tornar cansativos para o intérprete durante a execução, como passagens de oitavas e acordes em variadas formas.

Os próximos capítulos são dedicados, portanto, a uma explicação mais profunda sobre as dificuldades mais abordadas durante as pesquisas e possíveis estratégias para solucioná-las.

### 3.4 Polirritmia

A primeira dificuldade que tratarei neste trabalho é a polirritmia, pois ela compõe sempre trechos longos e importantes da obra. Como listado no Quadro 2, ela se encontra em vários temas e integralmente em “Plantio do caboclo”, com exceção de sua introdução. O fato desse movimento apresentar uma estrutura rítmica mais repetitiva e simples entre as outras polirritmias, pode torná-lo uma opção para se iniciar o aprendizado da obra. Além disso, ele apresenta o andamento mais lento do ciclo, possui uma padronização das notas da mão direita relativamente simples e variação rítmica bem gradual entre os temas. Sonia Rubinsky (2021) reforça em sua entrevista que ele é resumidamente um estudo de polirritmia.

A forma como Villa-Lobos estrutura os planos melódicos nos trechos dessa peça é bastante curiosa, e analisá-la é um importante ponto de partida para efetuar os estudos posteriores. Na Figura 1, podemos observar que os Planos C e D encontram-se nos registros grave e médio grave, sendo em sua maioria compostos por figuras musicais de longa duração, enquanto os Planos A e B compõem-se de figuras mais curtas nos registros médio agudo e agudo, e se mesclam entre si.

O primeiro fator que chama a atenção é que os planos sonoros estão localizados de forma bastante distinta nos registros do instrumento. Tendo em conta que a linha do baixo (Plano D) é escrito predominantemente por semibreves e mínimas, que essas notas precisam ser ouvidas do início ao fim de sua escrita e que o compositor escreve a dinâmica *pianissimo* para toda a peça (exceto para a melodia na região central em *mezzo forte*), temos uma pista do

porquê de Villa-Lobos não pedir um andamento tão lento. Quando se toca muito lento e *piano*, a linha não ressoa por muito tempo e a peça perde a riqueza do preenchimento harmônico. Portanto, a linha do baixo deve ser tocada com dinâmica suficiente para ficar audível em meio às outras linhas, ressoando em tempo coerente com a indicação de “Moderato” do compositor. Rubinsky (2021) traz uma interessante nomenclatura para ela: “A linha do baixo funciona como um motor de ressonância”.

**Figura 1** – Distribuição dos planos melódicos em “Plantio do caboclo”



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. “Plantio do caboclo”, compasso 5. Nova Iorque: Consolidated Music Publishers, 1948. p. 96.

O Plano C encontra-se um pouco abaixo da região central, é o que apresenta a maior variação melódica e é composto por acordes que estão sempre marcados por um símbolo de acento e cuja nota superior, tocada pelo polegar, deve soar melodicamente. Essa é uma característica muito marcante da escrita idiomática de Villa-Lobos e foi citada pela maioria dos professores entrevistados. Trata-se de um atributo usado pelo compositor apenas com o objetivo de destacar a melodia. Cabe a esse plano, portanto, a função melódica da peça. Além disso, os acordes trazem colorido e direcionamento ao fraseado musical, desempenhando também uma importante função harmônica.

Os outros planos superiores são mesclados entre si. O Plano B se mantém em tercinas de semínimas que coincidem sempre com a primeira das quatro semicolcheias do Plano A, portanto ambos são executados com a mão direita. Ambos desempenham funções parecidas, sendo que um se mantém estático, soando como um sino relutante, enquanto o outro, sempre difuso e agitado, é também repetido várias vezes no compasso. Com o uso do pedal de sustentação, eles não só desempenham uma certa função harmônica, mas também uma função poética na narrativa musical. O contraste entre notas rápidas e lentas, a repetição, o brilho das notas agudas e o efeito de sino contribuem para a riqueza do material musical e, consequentemente, para a dificuldade da polirritmia.

Os itens nº 4, nº 6 e nº 13 do Quadro 2 são os outros trechos que possuem a polirritmia como a dificuldade principal e, exceto pela ausência do Plano B, são estruturados da mesma forma que no trecho anterior (Figura 1).

Para um melhor entendimento desses planos, é recomendável tocar cada um deles separadamente, buscando entender a rítmica e o fraseado musical inerente a eles. Justamente por isso, começar pelo Plano C pode ser uma ótima opção, pelo fato de nele constar a melodia. Miguel Rosselini (2021) ressalta que a principal dificuldade técnica desse plano é a organização das formas de encaixe da mão nos diversos acordes, que por vezes podem ser muito desconfortáveis. Em muitos momentos as mudanças harmônicas são também muito rápidas, o que requer por consequência uma troca rápida também do pedal. Por isso o toque *legato* é de extrema importância para que não se percam notas importantes da harmonia durante a pedalização. Para as mudanças de acordes que apresentam intervalos mais longos, o entrevistado também sugere ao pianista buscar criar uma relação de fraseado musical expressiva entre esses dois acordes e transferir a mão com calma, sem gestos apressados e buscando fazer soar o menor silêncio possível durante essa transferência. Para pianistas com mãos pequenas, acordes de grande extensão, como no Tema A de “Plantio do caboclo”, são tocados de forma arpejada, uma solução bastante comum em gravações.

Os Planos A e B são os que possuem figuras musicais de menor valor e normalmente são os que apresentam mais mudanças rítmicas. Na Figura 2, podemos observar também que a cada tempo do compasso temos uma mudança de quiálteras, gerando muita variedade rítmica e riqueza fraseológica.

**Figura 2** – Trecho de “Festa no sertão” com mudanças de valor das quiálteras a cada tempo do compasso



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. “Festa no sertão”, compassos 44 e 45. Nova Iorque: Consolidated Music Publishers, 1948. p. 117.



Para que haja uma uniformidade com o andamento, o uso do metrônomo pode ser uma boa opção para o estudo desses planos, tendo a semínima como unidade de tempo. Em “Plantio do caboclo”, onde o Plano A mantém-se em quiálteras de 12 semicolcheias por toda a peça, pode ser interessante utilizar a semínima e depois a colcheia como subdivisão no metrônomo, pois como se trata de uma peça mais lenta, pode ser um pouco difícil no início assimilar e organizar 12 notas por tempo.

O estudo de mãos separadas pode ser o próximo passo para o aprendizado, pois irá organizar dois planos em cada mão, permitindo que se comece o trabalho da polirritmia de modo reduzido. Durante a prática da mão esquerda já será possível usar o pedal para auxiliar no *legato* da linha melódica e no estudo de ressonância associado ao andamento “Moderato” já discutido anteriormente.

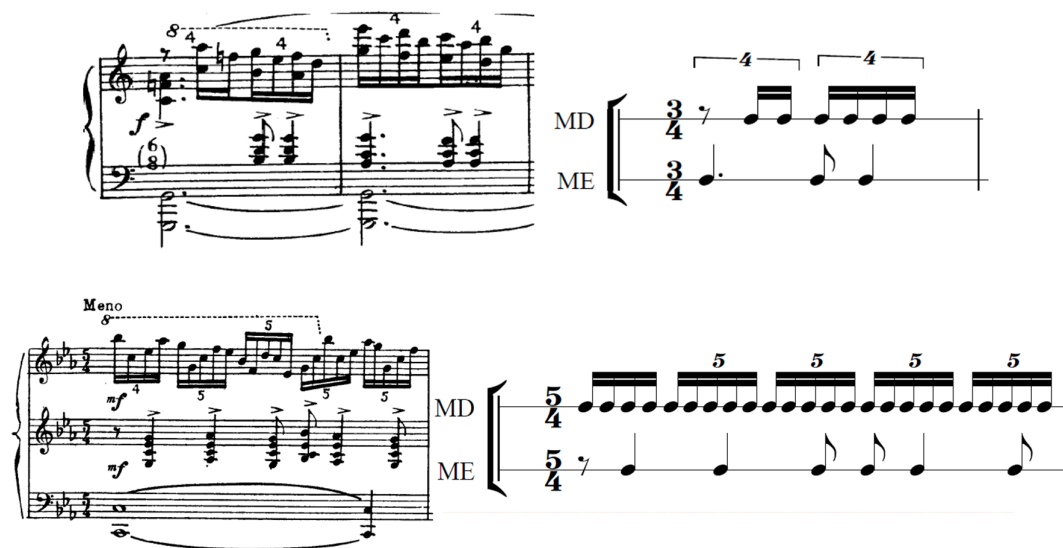
Outra variação de estudo para compreender a polirritmia que pode ser feito com mãos separadas (ou, mais tarde, até juntas) é proposto por Lúcia Barrenechea (2021), que sugere que o pianista cante uma linha enquanto se toca a outra. Isso pode facilitar o entendimento rítmico, já que o executante não estará tão concentrado em outras habilidades técnicas como o deslocamento da mão entre os registros do piano e o encaixe dos dedos. Barrenechea (2021) também sugere o estudo do ritmo fora do piano, através do toque na tampa do teclado, buscando ouvir a percussão e sem negligenciar o fraseado musical. É uma estratégia chave e fundamental, focada no ritmo, sendo similar aos estudos rítmicos de métodos como os de José Eduardo Gramani, Adamo Prince, entre outros.

A Figura 3 exemplifica dois trechos do ciclo. No primeiro exemplo, bem como nos compassos seguintes na obra, predominam as quiálteras de quatro na mão direita. No segundo, apesar do começo em que predominam quiálteras de cinco, notam-se variações constantes de três, quatro e seis.

A terceira parte do estudo encontra-se no estudo das duas mãos. A partir daí será compreendida a polirritmia como um todo e o equilíbrio sonoro será o principal objeto de estudo. A maioria dos professores entrevistados apontou a necessidade de delimitar na partitura os trechos onde as notas das duas mãos coincidem no tempo. Nas palavras de Rubinsky (2021): “O primeiro *approach* sobre o ritmo é o matemático. Deve-se saber exatamente a divisão. Somente após isso se sente a direção da melodia”. Entender os momentos desses encontros pode auxiliar não só no entendimento da organização estrutural do ritmo, como também na organização do estudo em geral. A partir do momento em que o

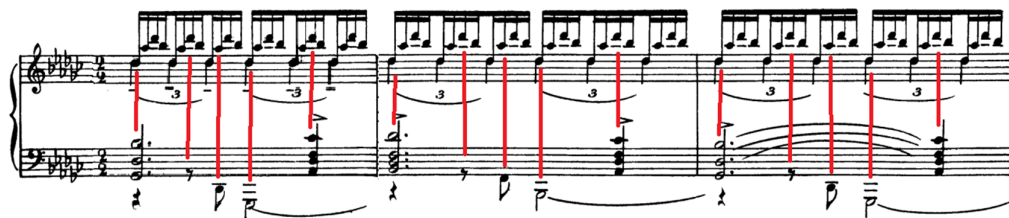
pianista, tocando com as duas mãos, executa todos os elementos da partitura, o aprimoramento dos reflexos motores é mais exigido e, por isso, tocar e parar em pontos de encontro das mãos torna-se uma forma de organizar o estudo em pequenos trechos, permitindo que se tenha uma prática concentrada deles. Na Figura 4 há um esquema dos momentos em que os diferentes planos sonoros são tocados ao mesmo tempo em “Plantio do caboclo”.

**Figura 3** – Trechos de “Impressões seresteiras” e “Festa no sertão” com suas respectivas propostas de exercícios rítmicos



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. “Impressões seresteiras”, compasso 144, e “Festa no sertão”, compasso 38. Nova Iorque: Consolidated Music Publishers, 1948. pp.110 e 177.

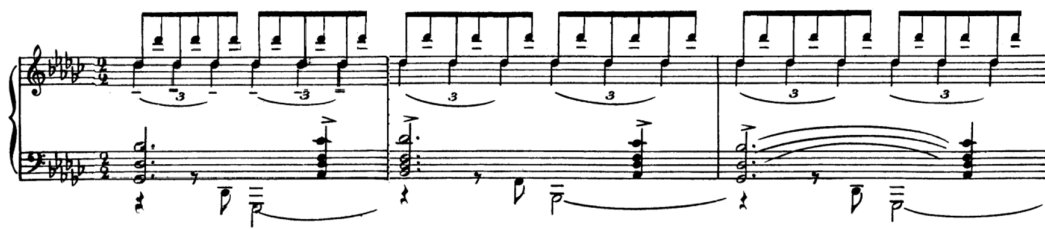
**Figura 4** – Esquemática da disposição das notas em relação aos outros planos sonoros em “Plantio do caboclo”



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. “Plantio do caboclo”, compassos 5, 6 e 7. Nova Iorque: Consolidated Music Publishers, 1948. p. 96.

A busca pelo equilíbrio sonoro depende de muita escuta e experimentação pessoal, por isso o intérprete deve se sentir à vontade para explorar e brincar com os elementos rítmicos da estrutura para que ele possa compreendê-la juntamente com os seus elementos. Um exemplo disso consiste em simplificar os planos superiores, como na Figura 5, um exercício que também trabalha a igualdade das notas através do controle de peso entre o polegar e o quinto dedo, que deve sempre ser feito de forma relaxada e leve. A retirada das semicolcheias entre as colcheias possibilita um estudo focado no balanço e no equilíbrio da mão entre os rés bemóis tocados pelo polegar e o quinto dedo que estão anatomicamente em posições distintas da mão.

**Figura 5** – Proposta de estudo feita através da simplificação do Plano A de “Plantio do caboclo” substituindo as semicolcheias por colcheias



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. “Plantio do caboclo”, compassos 5, 6 e 7. Nova Iorque: Consolidated Music Publishers, 1948. p. 96.

Outro exemplo para o mesmo trecho é retirar o Plano A para se concentrar no estudo da melodia em relação ao Plano B, que como dito anteriormente, soa como um sino que persiste em nota pedal. Ao praticar, o intérprete deve sempre buscar frasear os elementos e criar uma hierarquia sonora onde a melodia se torne o elemento mais importante, o baixo atue como o “motor de ressonância” e o sino soe relutante, mas não exageradamente forte, de forma a não comprometer os outros elementos. Como aponta Rosselini (2021), esse “é um elemento perigoso, pois é tocado com o polegar e se encontra em uma região que ressoa muito, portanto é preciso tomar cuidado para não soar enjoativo”. Tocar apenas com as notas dos polegares das duas mãos também pode ser um estudo muito interessante e produtivo.

Em “Impressões seresteiras” e “Dança do índio branco” é possível fazer outra forma de simplificação transformando a mão direita em acordes de forma que o intérprete consiga trabalhar a fôrma da mão, estando sempre com todos os dedos antecipadamente posicionados ao tocar a passagem da forma original. Isso também possibilita ao intérprete economizar os movimentos e evitar possíveis esbarros que possam acontecer durante a execução. No



Como podemos perceber, o Plano B é o mais desconectado dos outros dois por não apresentar os mesmos acentos, já o Plano A e o Plano C se assemelham nesse aspecto. Portanto, a mão esquerda é a que mais sofre com essa dualidade, pois carrega duas linhas em si, e o estudo do Plano B buscando entender primeiro onde se encontram os tempos do compasso quaternário pode ser confuso pelo fato de sempre haver um movimento ascendente a cada três semicolcheias e isso causar a sensação de assimetria. Entretanto, compreender isso é fundamental, pois esse plano contribui muito para o caráter de movimento, motricidade e gingado dessa passagem. O quinto dedo, inclusive, tende naturalmente a ser acentuado, e isso pode atrapalhar essa compreensão. Portanto, é crucial cuidar para que ele soe leve e, assim, contribua para o sentido métrico quaternário, tão importante para construção do caráter da peça.

**Figura 7** – Distribuição dos planos melódicos em “Festa no sertão” juntamente com a delineação da disposição das notas em relação aos outros planos sonoros

The image shows a musical score for measure 84 of 'Festa no sertão' by Heitor Villa-Lobos. The score is in 4/4 time, marked 'a tempo'. It features two staves. The top staff has a green box around it, and the bottom staff has a blue box around it. A legend on the right indicates: Plano A (green square), Plano B (blue square), and Plano C (red square). The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'sfz'.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. “Festa no sertão”, compasso 84. Nova Iorque: Consolidated Music Publishers, 1948. p.121.

Depois disso, o intérprete pode introduzir ao estudo os acentos, mas ainda assim tendo consciência do ritmo do compasso. O estudo do Plano A e do Plano C sem perder a contagem do compasso quaternário, por exemplo, é essencial para entender o direcionamento rítmico das notas ligadas, que funcionam como síncope e são um elemento extremamente chamativo na passagem.

Essa passagem nada mais é que uma variação do tema principal da festa, e a mão direita realiza uma grande sequência de oitavas, que se dispõem de diversas maneiras na música e podem também ser complicadas de executar. Falarei sobre isso no tópico sobre oitavas e acordes, pois são pontos da técnica presentes em grande parte do ciclo. Mas antes, abordarei os movimentos de transferência de peso do braço, como a queda livre e o impulso, que podem ser aplicados a esse trecho e em toda a obra e são muito importantes para a técnica pianística em geral.

### 3.5 A transferência de peso

A forma como utilizamos o peso do nosso corpo e como o transferimos ao tocarmos contribui essencialmente para o relaxamento do corpo durante a performance, para a superação de dificuldades técnicas (como repetições de notas e acordes, saltos, escalas e arpejos), para a clareza dos gestos e desenvoltura da performance, e, principalmente, para a melhora da qualidade sonora. Afinal, como diz Sándor (1981, p. 93) em seu livro *On piano playing*, a força da gravidade é uma fonte inesgotável de energia que podemos aproveitar para poupar a nossa fonte natural de energia enquanto tocamos: os músculos. Em situações em que não há contato das mãos com o teclado, um pianista não familiarizado com a técnica da transferência de peso pode apresentar tensão muscular ao tentar controlar os movimentos.

Ao tocarmos qualquer nota ou agrupamento de notas, utilizamos sempre de alguma forma o peso dos nossos membros, concentrando-o nos dedos, no pulso, no antebraço e também em todo o braço. Nos momentos entre as notas, realizamos a transferência desse peso, e é neles que precisamos sentir o relaxamento e deixar a força da gravidade agir sobre o movimento nos permitindo exercer a menor quantidade de tensão possível.

Segundo Sándor (1981, p. 41-42), há três etapas na transferência de peso:

1. Elevação: onde o peso é retirado das teclas. Pode ser feito com um impulso ou não e necessariamente há um gasto de energia envolvido.
2. Queda: onde o peso é direcionado para baixo, para a próxima posição. É o momento em que se pode exercer a queda livre, que utiliza a força da gravidade e possibilita que o movimento seja o mais relaxado possível dentre as três etapas.
3. Aterrissagem: onde o peso exerce-se diretamente sobre o teclado e possibilita a produção do som. É aí que se realiza o movimento de apoio do peso, que se busca sentir o peso do corpo exercido sobre as teclas.

No livro *Piano technique*, Giesecking e Leimer propõem uma forma interessante de se entender a queda livre e sentir o peso dos braços:

A primeira coisa que o aluno deve aprender é a relaxar os músculos dos braços, como acontece quando caminhamos. Para isso, levanto o braço do aluno, que deve estar esticado na altura do ombro, mas deve permanecer absolutamente inerte. Então retiro minha mão e o braço deve cair como se estivesse morto. Dessa forma, pode-se obter uma sensação de relaxamento dos músculos. (GIESEKING; LEIMER, 1972, p. 13, tradução nossa)

Naturalmente existe um pequeno gasto de energia ao retirar as mãos do teclado, ao posicionar e fixar os dedos durante a queda e durante o momento do contato com as teclas após a queda. Entretanto, durante a queda livre, deve-se buscar uma sensação semelhante àquela que sentiríamos se cortássemos o controle que nossos nervos exercem sobre os movimentos, simplesmente deixando a inércia agir. Dessa forma, pode-se concluir que a queda livre exige um enfoque do pianista no relaxamento total dos membros. Assim, seu estudo exige uma atenção especial para a sensibilidade do toque e dos movimentos a fim de aperfeiçoar o relaxamento dos músculos, evitando estressá-los ou cansá-los. Mais adiante demonstrarei trechos *do Ciclo brasileiro* em que o pianista não se utiliza dos movimentos de queda livre durante a performance, mas que durante a prática ele pode fazer uso dela a fim de conseguir resultados satisfatórios.

A prática desse estudo pode ser um grande desafio, pois, acima de tudo, ele é um hábito a ser corrigido. Portanto, a prática deve ser feita de forma bastante concentrada e atenta, buscando conectar os espaços com gestos relaxados e naturais e procurando a sensação física de não sentir os braços.

Em contrapartida, a técnica do impulso é executada puramente pela ativação dos músculos, e nem a força da gravidade nem o peso são empregados. Uma pequena analogia do movimento pode ser feita ao compará-lo com o corpo humano ao realizar um salto vertical. Assim, como os pés já estão em contato com o chão antes do salto, os dedos também devem estar previamente em contato com as teclas. Depois disso eles fazem uma pequena flexão e impulsionam o peso do corpo para cima. Outro adendo importante é que, depois do corpo humano saltar, ele encontra-se totalmente relaxado no ar, a mesma coisa deve acontecer com todo o braço ao tocar.

Sobre esse movimento Sándor (1972, p. 109, tradução nossa) também escreve:

Ao executar o movimento de impulso não há absolutamente nenhuma necessidade de empurrar o braço para cima, não há necessidade de inclinar-se durante o movimento e não há necessidade de empurrar a cabeça para frente. Além disso, qualquer fixação prolongada deve ser evitada a todo custo. A contração deve ser tão repentina e curta quanto possível; caso contrário, ocorrerá rigidez e tensão.

Como dito anteriormente, o estudo da queda livre pode contribuir muito para o aprendizado do relaxamento muscular. A seguir, mostrarei alguns exemplos de trechos da obra de Villa-Lobos em que a transferência de peso é muito utilizada e que o domínio do relaxamento pode ser fundamental para sua execução. Entretanto, em nenhum desses trechos

é utilizada a queda livre, pois são trechos muito rápidos e justamente por isso a velocidade da transferência é necessariamente mais rápida que a aceleração da gravidade da queda livre.

Como Sándor explica:

Só podemos empregar a queda livre em passagens com andamento moderado. Nada pode “cair” rápido! Por exemplo, a mão esquerda do *Estudo* de Chopin, Opus 10, nº 1, e a abertura do *Concerto para piano nº 1* de Tchaikovsky são locais ideais para queda livre. (SÁNDOR, 1981, p. 45, tradução nossa)

Em todos os trechos do esquema a seguir é possível tirar proveito da queda livre quando se realiza o estudo de forma semelhante ao exemplo da Figura 5 dado anteriormente. Resumir as notas agrupando as de impulso com as de apoio permite não só treinar a queda livre como também posicionar a fôrma da mão corretamente. O estudo lento também pode ser uma boa forma de começar o trabalho. Entretanto, deve-se tomar cuidado com possíveis excessos de movimentos que tendem a acontecer naturalmente no estudo lento e podem deturpar o movimento natural da gravidade: “A gravidade funciona nos seus próprios termos e, a menos que sejam dados tempo e distância suficientes para a aceleração, será gerada velocidade insuficiente” (SÁNDOR, 1981, p. 43, tradução nossa). Em suma, precisamos estudar a gravidade deixando-a agir em sua aceleração natural e o estudo lento deve flexibilizar os momentos em que a gravidade precisa agir. O ritmo e o andamento não devem ser o objetivo inicial, mas, sim, o foco no relaxamento e no entendimento dos movimentos de transferência do peso.



**Figura 8** – Trechos de “Impressões seresteiras” e “Dança do índio branco” em que se aplica o exercício de simplificação e agrupamento das notas a fim de promover o estudo da transferência de peso

◆ Ponto de apoio  
 ◆ Ponto de impulso  
 ~ Queda livre

(ou somente com as oitavas)

(ou as duas mãos ao mesmo tempo)

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. “Impressões seresteiras”, compasso 144, e “Dança do índio branco”, compassos 51 e 228. Nova Iorque: Consolidated Music Publishers, 1948. p.110, 128 e 135.

Os exemplos da Figura 8 mostram uma variedade de fôrmas da mão que podem ser exploradas, como agrupamentos de duas notas em cromatismo, acordes com quinta no baixo e acordes com a oitava em seus extremos. Os compassos apresentados possuem progressões sempre em graus conjuntos, mas nos compassos seguintes do primeiro e do terceiro exemplo será possível também trabalhar a transferência em graus adjuntos com saltos maiores.

Com a simplificação dos trechos acima, pude introduzir um pouco o assunto do próximo capítulo. Oitavas e acordes exigem em grande parte a abertura das mãos e o recrutamento de ataques de pulso e braço que necessitam fundamentalmente da utilização da técnica de transferência de peso para sua superação. Mas, além disso, existem outras soluções técnicas que se acrescentam à ela e que serão mais bem detalhadas e aprofundadas.

### 3.6 Oitavas e acordes

Novamente em *Piano technique*, Giesecking e Leimer (1972, p. 115-116) dão algumas orientações sobre como podemos executar as oitavas. No início do seu capítulo sobre as “Oitavas, sextas e terças”, é dito que, após deixar os dedos fixos, só existem três maneiras de tocar as oitavas: com o pulso, o cotovelo e os ombros. Também é afirmado que elas são geralmente tocadas com o cotovelo e mantendo o pulso fixado, e que em dinâmicas em *fortissimo* e *pianissimo* são normalmente tocadas com os ombros (GIESECKING; LEIMER, 1972). Entretanto, Sándor (1981) aborda de forma um pouco mais profunda esse tema e conclui que, na verdade, sempre utilizamos todas essas três partes, embora em determinados momentos recrutemos algumas mais que outras. Ele também deixa claro que a quantidade de recrutamento dessas partes pode ser infinita e, justamente por isso, pode abrir uma possibilidade infinita de sons.

O grande problema desse intervalo é que conforme é executado em alta velocidade ou em trechos muito longos, como em *Erlkönig*, de Franz Schubert, ou na *Rapsódia húngara n° 6*, de Franz Liszt, sua execução se torna muito cansativa, pois há pouquíssimo tempo de relaxamento entre as oitavas e são muitos os músculos recrutados. Tendo isso em vista, Giesecking e Leimer afirmam:

Não há remédio que alivie essa condição, exceto a possível liberação física, em outras palavras, o relaxamento dos músculos e a maior exigência sobre os músculos mais fortes da parte superior do braço e do ombro. Este remédio pode não ser uma cura permanente, mas pelo menos retardará a condição dolorosa. Nesse caso, o *staccato* de pulso é eliminado quase totalmente. O movimento de alavancagem é tão leve que pouco a pouco uma vibração, ou tremor vertical, irá tomar lugar. (1972, p. 116, tradução nossa)

Um pouco semelhante às peças de Schubert e Liszt citadas anteriormente, o *Ciclo brasileiro* possui trechos que podem ser cansativos para o pianista. Eduardo Monteiro (2021) foi um dos professores que tratou bastante desse tema durante as entrevistas, e os trechos para os quais ressaltou mais enfaticamente a importância da utilização dessa técnica foram o Tema B de “Impressões seresteiras” (item n° 3 do Quadro 2), o primeiro tema de “Festa no sertão” (item n° 5 Quadro 2) e as passagens de *tremolos* da obra, exatamente os trechos que mais exigem a transferência de peso nas oitavas e acordes.

Cortot (1928, p. 73, tradução nossa), no capítulo “A técnica do pulso: movimentos horizontais e verticais”, do seu livro *Rational principles of pianoforte technique*, faz uma categorização dos movimentos utilizados em situações de transferência de peso e propõe a determinação de pontos de partida para os impulsos e as propulsões:

1. Movimentos de propulsão horizontal: escalas, arpejos, glissandos e todos os saltos decorrentes da execução de intervalos que excedem as possibilidades de extensão da mão.
2. Movimentos de propulsão vertical: asseguram a repetição de acordes ou notas nas mesmas teclas, com os mesmos dedos, permitindo certos acentos ou ataques de intensidade especial. Esses movimentos são também a base de todos os tipos de execução em *staccato* do pulso e de passagens e trinados tocados com mãos alternadas.
3. Movimentos de propulsão combinada: movimentos constituídos por uma série de ações da mão pelas quais ela é deslocada simultaneamente tanto horizontal quanto verticalmente. São utilizados tanto para sucessões de acordes ou outras notas tocadas pelos mesmos dedos em diferentes graus, como também para qualquer sequência de acordes compostos por três ou quatro notas tocadas simultaneamente, atingindo ou ultrapassando o intervalo de uma oitava.
4. Movimentos de impulsão: Movimentos de impulsão que permitem a execução de passagens em *tremolando*, de acordes *arpeggiando*, de acordes quebrados e de acordes “em bateria”<sup>13</sup>, de fato, de todas as fórmulas pianísticas que requerem uma participação mais ativa da mão que dos dedos, bem como movimentos de rebote e deslocamentos para frente e para trás.

Todos esses movimentos descritos por Cortot (1928) ajudam a explicar e podem ser associados na prática a situações do *Ciclo brasileiro*. Contudo, sua maior contribuição consiste nos exercícios que determinam certos pontos de apoio na partitura onde o pianista deve utilizar o peso de seu corpo junto aos gestos de modo a gerar propulsão. Isso permite que o pianista, através desses pontos, consiga se preparar e planejar a quantidade de energia necessária a ser gasta no movimento entre eles, ganhando tempo para descansar e não se fadigar.

Naturalmente os mesmos movimentos podem ser aplicados em trechos não tão rápidos, mas que mesmo assim requerem uma atenção especial com a qualidade sonora das notas. A maioria dos professores chamou a atenção para o tipo de toque nas linhas de caráter

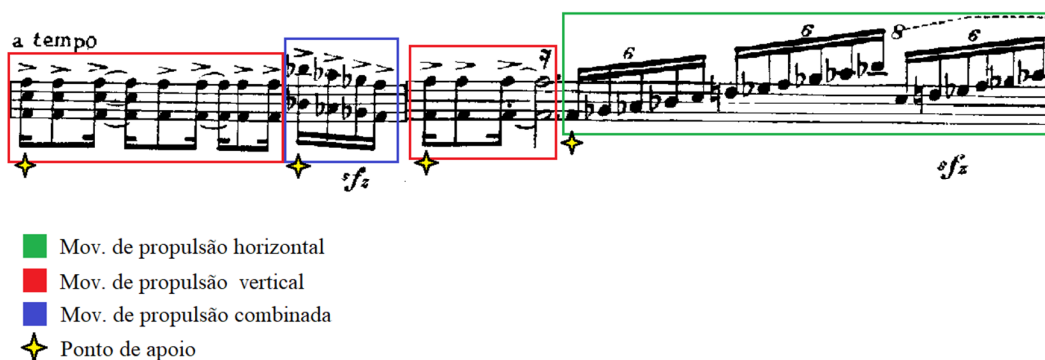
---

<sup>13</sup> O termo *batterie* utilizado por Cortot vem originalmente do francês e não apresenta uma tradução direta para o português. Ele se refere a uma sequência de notas ou acordes repetidos com valor igual ou inferior ao de uma colcheia. Bons exemplos são encontrados no Tema A de “Festa no sertão” ou também em *Erlkönig*, peça para voz e piano de Schubert.

lírico e expressivo, como nos Temas B e C de “Impressões seresteiras” (itens nº 3 e nº 4 do Quadro 2) e o Tema B de “Festa no sertão” (item nº 6 do Quadro 2). Todos descreveram um toque que deve ser solto, sentindo o apoio do toque, e amiúde realizado com todo o braço, buscando um som redondo e harmonicamente cheio.

Tomemos como exemplo o último trecho abordado no capítulo sobre polirritmia (item nº 7 do Quadro 2), que nada mais é que uma variação do Tema A de “Festa no sertão”:

**Figura 9** – Esquematisação dos movimentos de propulsão e dos pontos de apoio propostos por Cortot



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. “Festa no sertão”, compassos 84 e 85. Nova Iorque: Consolidated Music Publishers, 1948. p.121.

Como ilustrado, vemos três tipos de movimentos e quatro pontos de impulso. Os quadrados ao redor das notas demonstram também a amplitude do gesto, que deve ser conectado e contextualizado com as intenções interpretativas do trecho.

Ao pensar sobre os primeiros acordes em vermelho, por exemplo, além de serem tocados com movimentos verticais, eles possuem um fraseado que implica diretamente na energia necessária para tocar essas repetições. É claro que a escolha do fraseado é uma escolha pessoal nesse trecho, tendo em vista que Villa-Lobos não o especifica. Entretanto, tendo como exemplo a ideia de que, após o primeiro acorde, faríamos um decrescendo, o apoio dado a ele demandaria uma energia maior e geraria uma propulsão que iria se esvair como rebote do pulso nos acordes seguintes de forma a trazer um pequeno relaxamento com o decrescendo.

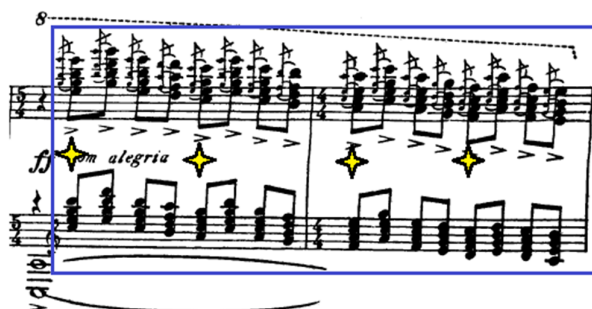
Os exemplos mostrados nas figuras a seguir também mostram trechos onde essa técnica é bastante requisitada. O trecho na Figura 10 apresenta oitavas em movimento ascendente e descendente que exigem movimentos de propulsão combinada, tal qual o da Figura 11, que, entretanto, é formado por acordes cheios.

**Figura 10** – Esquematisação dos movimentos de propulsão de Cortot em “Impressões seresteiras”



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. “Impressões seresteiras”, compassos 67, 68, 69 e 70. Nova Iorque: Consolidated Music Publishers, 1948. p.107.

**Figura 11** – Esquematisação dos movimentos de propulsão de Cortot em “Festa no sertão”



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. “Festa no sertão”, compassos 102 e 103. Nova Iorque: Consolidated Music Publishers, 1948. p.123.

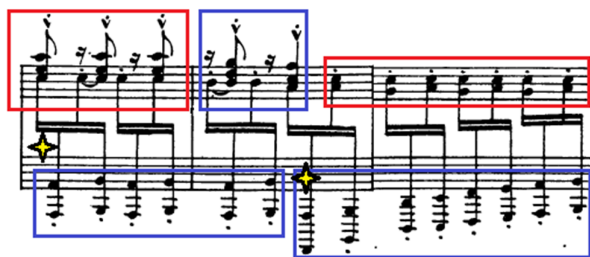
Já o trecho da Figura 12 combina simultaneamente três tipos diferentes de movimento: os de propulsão vertical ocorrem através da repetição das oitavas; os de propulsão combinada são realizados junto aos movimentos ascendentes e descendentes de acordes da mão esquerda; e os de propulsão vertical são realizados nas notas simples, que atuam como floreios e dão mais movimento à passagem. O último exemplo, a Figura 13, intercala na mão direita a propulsão vertical, feita pela repetição dos acordes, e a combinada, feita pelo movimento descendente desses acordes.

**Figura 12** – Esquematisação dos movimentos de propulsão de Cortot em “Festa no sertão”



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. “Festa no sertão”, compassos 102 e 103. Nova Iorque: Consolidated Music Publishers, 1948. p.123.

**Figura 13** – Esquematisação dos movimentos de propulsão de Cortot em “Dança do índio branco”



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Dança do índio branco*, compassos 14, 15 e 16. Consolidated Music Publishers, Nova Iorque, 1948, p.126.

Pensar nesses pontos de apoio, juntamente com o fraseado, permite ao pianista, portanto, planejar a quantidade de energia necessária para fazer com que o trabalho seja menos cansativo. Caso a mesma sequência fosse tocada sem uma proposta fraseológica, possivelmente poderia ocorrer fadiga, pelo fato de não haver nenhum momento para o relaxamento. Antes de cada novo apoio há sempre um ponto de relaxamento que trará novo fôlego à próxima passagem.

### 3.7 Conclusão

A quantidade de problemas técnicos presentes em cada obra musical depende do nível de habilidade técnica do executante, e, apesar de todas as tentativas apresentadas nesse artigo de solucionar alguns desses problemas, é perfeitamente possível que inúmeras outras dificuldades sejam identificadas pelos estudantes da obra. Os exemplos tratados acima

representam uma síntese dos problemas mais comuns, relatados por intérpretes e professores com grande experiência nessa obra e nos mais variados repertórios.

Os desafios rítmicos, além de serem comuns a toda obra de Villa-Lobos, estão também presentes no repertório musical brasileiro em geral. Portanto, é esperado que uma boa parte dos problemas encontrados por intérpretes da obra esteja relacionada a essa dificuldade. O resumo do caminho mostrado foi inicialmente a esquematização e o estudo dos planos melódicos isolados, bem como o entendimento das suas funções e o estudo através da associação e da variação de um ou mais desses planos.

Os desafios provindos de oitavas e acordes e o uso da transferência de peso são também comuns a todo o repertório pianístico, e a literatura sobre o estudo de sua execução é bastante abrangente. O estudo da queda livre como forma de aperfeiçoamento do relaxamento contribui positivamente não só para a fluência e a eficiência na execução das oitavas e dos acordes, mas também para a desenvoltura do pianista em geral.

Um ponto crucial em meio a todos esses apontamentos é o fato de tal contribuição para a reflexão sobre a técnica pianística ter sido produzida tendo em vista uma obra da relevância do *Ciclo brasileiro*. Em termos mais amplos, espero que este trabalho sirva de inspiração e ajuda para os intérpretes desta e de outras obras, e também de estímulo para que usem sua criatividade na elaboração de várias outras estratégias de estudo.

## REFERÊNCIAS

- BARRENECHEA, Lúcia. *Estratégias de estudo para as dificuldades técnicas do “Ciclo brasileiro” de Villa-Lobos*. 2021. Entrevista concedida a Gabriel de Oliveira Ferreira.
- CORTOT, Alfred. *Rational principles of pianoforte technique*. Paris: Editions Maurice Senart, 1928.
- LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Annablume, 2007.
- MONTEIRO, Eduardo. *Estratégias de estudo para as dificuldades técnicas do “Ciclo brasileiro” de Villa-Lobos*. 2021. Entrevista concedida a Gabriel de Oliveira Ferreira.
- GIESEKING, Walter; LEIMER, Karl. *Piano technique*. Nova Iorque: Dover Edition, 1972.
- ROSSELINI, Miguel. *Estratégias de estudo para as dificuldades técnicas do “Ciclo brasileiro” de Villa-Lobos*. Entrevista concedida a Gabriel de Oliveira Ferreira, 2021.
- RUBINSKY, Sonia. *Estratégias de estudo para as dificuldades técnicas do “Ciclo brasileiro” de Villa-Lobos*. 2021. Entrevista concedida a Gabriel de Oliveira Ferreira.
- SÁNDOR, GYÖRGY. *On piano playing*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1981.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)*. Tradução de Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo, Claudia Sarmiento. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciclo Brasileiro*. New York: Consolidated Music Publishers, 1948.



#### 4. PRODUTO FINAL: GRAVAÇÃO DO CICLO BRASILEIRO PARA O PROJETO MEMÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA

A gravação do *Ciclo brasileiro* de Heitor Villa-Lobos foi feita através da participação no projeto *Memória da música brasileira*, que tem como um de seus objetivos divulgar a música de concerto brasileira por meio de gravações audiovisuais. O registro foi realizado no dia 29 de outubro de 2021, no teatro do Centro Cultural Minas Tênis Clube, na rua da Bahia, nº 2244, no bairro de Lourdes, em Belo Horizonte, Minas Gerais, em um piano Steinway & Sons modelo D Hamburgo. Todos os processos de captação da imagem e do áudio foram feitos pela equipe técnica de Henrique Passini e Murillo Corrêa. Na cabine de gravação também estavam Miguel Rosselini e Celina Szrvinsk, que me auxiliaram dando o *feedback* artístico.

Ao todo foram feitos quatro *takes* em uma sessão de gravação que durou cerca de duas horas e meia. Primeiro, tive um tempo para aquecer e experimentar o repertório no piano. Depois, iniciamos as gravações, optando por fazer a gravação integral do ciclo no primeiro *take*. Após o fim da primeira tentativa, escutamos o *take*, e Miguel me deu o *feedback* de que o escopo dinâmico poderia ser aumentado (as dinâmicas em *forte* e *piano* poderiam ser mais exageradas). Em “Impressões seresteiras”, por exemplo, a cada repetição do Tema A, eu poderia mostrar uma maior clareza do caráter através da diferenciação da dinâmica. Analisando o porquê desse problema, percebi que a forma como eu concebia meus planos de dinâmica para o local da gravação estava errada. Como estávamos em uma grande sala de concertos, eu estava projetando todo o meu som de maneira mais forte de forma a atingir todos os cantos da sala, por isso até os meus *pianissimos* não estavam saindo tão leves durante a gravação. Como os equipamentos de captação do som estavam no palco e por isso mais perto do piano, a concepção dinâmica da minha interpretação deveria ser adaptada para um espaço menor. Dessa forma, todas as dinâmicas poderiam ser mais suaves. Após uma pausa de 15 minutos, gravamos tudo novamente e, apesar de ter tocado muitas notas erradas em “Festa no sertão” e “Dança do índio branco”, o problema inicial havia sido resolvido. Para corrigir essas notas, fizemos mais dois *takes* apenas com esses dois últimos movimentos. O terceiro *take* também sofreu dos mesmos problemas com as notas e o quarto teve um bom resultado. Como a gravação não tinha como objetivo ser feita em um fôlego e sem cortes entre os movimentos, sempre iniciava os *takes* tocando os últimos compassos do movimento anterior, para que então pudessem ser feitas as transições durante o processo de edição. Ao final da sessão, optamos por utilizar “Plantio do caboclo” e “Impressões seresteiras” do segundo *take* e “Festa no sertão” e “Dança do índio branco” do quarto *take*.

O vídeo foi postado no canal no *YouTube* das Três Marias Produções Artísticas, no dia 18 de setembro de 2022. Devido à pandemia, todo o processo de gravação com os outros artistas do projeto foi feito de forma bastante controlada e muitas vezes precisou sofrer algumas paralisações devido às restrições impostas pelo isolamento social. O vídeo se encontra hoje no mesmo canal do *YouTube* das Três Marias Produções Artísticas, cujo projeto *Memória da música brasileira* reúne vídeos que somam mais de 167.000 visualizações.



Disponível em: <<https://youtu.be/VW3azLZH5DQ?si=O7yl7cIW7cTSLw8->>. Acesso em 26 de mar. de 2025

## APÊNDICE

**Quadro 1** – Principais pontos citados nas entrevistas

PLANTIO DO CABOCLO				
TÓPICOS	ENTREVISTADOS			
	Sonia Rubinsky	Eduardo Monteiro	Miguel Rosselini	Lúcia Barrenechea
<b>Caráter</b>		Nostálgico sertanejo e seresteiro.	Idílico.	Contemplativo, lírico.
<b>Observações</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Seguir a ordem original das peças, pois as peças montam um discurso (há pessoas que invertem a ordem).</li> <li>2. É um estudo de polirritmia.</li> <li>3. É uma peça minimalista.</li> <li>4. Semibreves acentuadas com ligadura nos baixos é um sinal para a utilização do pedal.</li> <li>5. “O baixo é um motor de ressonância.”</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Apesar de a estrutura ser bastante estática, é necessário dar movimento às linhas.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Não deve soar mecânico, quadrado e inexpressivo.</li> <li>2. O equilíbrio sonoro é a principal dificuldade.</li> <li>3. O encaixe da mão nos diferentes acordes é um desafio.</li> </ol>	

<b>Estratégias de estudo</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Estudar isoladamente o canto do polegar da mão esquerda.</li> <li>2. Estudar o polegar da mão direita junto com a melodia da mão esquerda para entender as respirações, clímaxes do canto, agógica etc.</li> <li>3. Estudar os planos de dinâmica.</li> <li>4. As <i>appoggiaturas</i> da mão esquerda na parte central são suspiros.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Estudo do ritmo delimitando “o que cai com o que” nas duas mãos.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Estudar o ritmo observando os momentos de encontro das notas entre as duas mãos.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Escutar gravações de referência, mapear os pontos mais difíceis e começar os estudos por esses trechos.</li> <li>2. Separar os planos melódicos para compreender a polirritmia.</li> <li>3. Tocar um plano e solfejar outro paralelo ao mesmo tempo.</li> <li>4. Treinar a leitura rítmica fora do piano.</li> <li>5. Cantar as melodias.</li> </ol>
------------------------------	--	---	---	--

IMPRESSÕES SERESTEIRAS				
TÓPICOS	ENTREVISTADOS			
	Sonia Rubinsky	Eduardo Monteiro	Miguel Rosselini	Lucia Barrenechea
Caráter		Seresteiro, mas por vezes heroico e ufanista.		
Observações	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Cada vez que o Tema A aparece deve soar diferente.</li> <li>2. As notas pequenas, que também são muito comuns no <i>Rudepoema</i>, devem soar de forma leve, não devem soar de forma digital.</li> <li>3. É o efeito que é importante. Todos os planos são feitos sobre a ressonância do pedal e do baixo, que funcionam como motor da ressonância.</li> <li>4. Villa-Lobos não possui uma escrita literal.</li> <li>5. Cuidado com o acompanhamento da mão esquerda em trechos como dos compassos 67 e 68. Está escrito acento no polegar, mas não é para soar acentuado. O polegar deve ser timbrado expressivamente.</li> <li>6. O trecho a partir do</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Alerta para a escrita de tempo de valsa, frequentemente esquecida por alguns intérpretes. Normalmente, é tocado muito lento.</li> <li>2. A escrita de Villa-Lobos não é muito precisa como a de Beethoven, e Schubert. É uma escrita muito aproximada, não rigorosa.</li> <li>3. Dos compassos 85 a 93 o compositor intercala a indicação <i>più mosso</i> com <i>meno</i>. Nos compassos 93 e 94 deveria haver a indicação de <i>più mosso</i>. Entretanto, como há saltos de oitava, faz sentido a escrita continuar em <i>meno</i>.</li> <li>4. No <i>animato</i>, deve-se seguir a lógica do baixo, estruturando o fraseado de dois em dois compassos, a fim</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. A contagem dos tempos dos <i>tremolos</i> é livre.</li> <li>2. O texto não é dogmático.</li> <li>3. É a peça do ciclo que permite mais liberdade interpretativa</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Planejar bem cada entrada do Tema A e diferenciá-las, criando uma narrativa.</li> <li>2. Atentar para o caráter de valsa.</li> <li>3. O tempo nos <i>tremolos</i> é livre.</li> </ol>

	<p>compasso 164 possui um ritmo de três contra quatro notas. Para esse treino, é recomendável o estudo do <i>Choros nº 5 — Alma brasileira</i> do próprio Villa.</p> <p>7. “O primeiro <i>approach</i> sobre o ritmo é o matemático. Deve-se saber exatamente a divisão. Somente após isso se sente a direção da melodia.”</p> <p>8. No <i>tremolo</i>, é preciso pensar no efeito da dinâmica, o tempo de execução é livre.</p>	<p>de dar fluência. “O fraseado feito por compasso torna tudo muito quadrado”.</p> <p>5. Do compasso 175 à metade do compasso 177, falta a linha de oitava acima para a mão direita (erro de edição).</p> <p>6. <i>Tremolos</i> livres no tempo.</p>		
<b>Estratégias de estudo</b>	Todas as estratégias propostas para “Plantio do caboclo” foram novamente citadas.			

FESTA NO SERTÃO				
TÓPICOS	ENTREVISTADOS			
	Sonia Rubinsky	Eduardo Monteiro	Miguel Rosselini	Lucia Barrenechea
Caráter		Ufanista no Tema B	Tema A gingado. Tema B choroso e provocativo.	Caráter exuberante, alegre e vibrante
Observações	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. É <i>allegro animato</i>, não <i>presto</i>, como é muito comumente tocado.</li> <li>2. Não é pesado, tal como a “Dança do índio branco”. Não é a <i>Toccata</i> de Prokofiev, não tem esse caráter.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Atenção para o fraseado, conciliar com relaxamento na técnica.</li> <li>2. Por exemplo: no compasso 17, a nota após o Lá deve ser leve.</li> <li>3. Atenção para o <i>a tempo</i> do compasso 34.</li> <li>4. A partir do compasso 94: O fim da seção anterior pede um pequeno <i>rallentando</i>. Algumas pessoas começam o trecho seguinte no tempo do <i>rallentando</i> e aceleram depois, mas também é possível tocar <i>a tempo</i> desde o início.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Atenção ao fraseado do primeiro tema. Deve ser melódico e com o gingado da música brasileira, que pode ser enfatizado com leveza no toque na síncope.</li> <li>2. No Tema B, a mão direita com todas as suas variações de quiálteras cria um caráter provocativo, como uma “flauta brincando e improvisando em cima do tema”. Deve fluir livre sem marcar as mudanças de valores das quiálteras e quase desarticulado da mão esquerda, que tem um caráter meio choroso e deve seguir firme e bem sustentada.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. No Tema B, apesar de a mão direita ser bem difícil, não se deve esquecer a importância musical e expressiva da esquerda. Deve ser um som redondo e amplo, não duro e sem fraseado.</li> <li>2. Para pessoas que tem problemas em soltar a musculatura ao tocar, pode ser um problema</li> <li>3. Os últimos compassos podem ser de difícil execução para pianistas com mãos pequenas. Por isso, deve-se sempre buscar o relaxamento o mais rápido possível após os momentos de muita extensão.</li> </ol>


<b>Estratégias de estudo</b>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Cantar as notas mais agudas da mão direita pode ajudar na condução do discurso.</li> <li>2. Entender bem o fraseado das notas repetidas e estabelecer os pontos de apoio.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Estudar retirando algumas notas e tocar buscando ouvi-las internamente pode auxiliar na igualdade rítmica.</li> <li>2. Estudar de mãos separadas, como no exemplo 7 do Quadro 2, buscando entender a métrica original para depois estudar com os acentos deslocados.</li> </ol>	
------------------------------	--	--	---	--







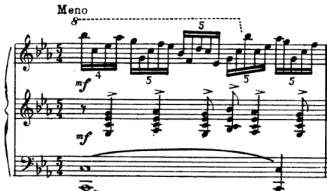

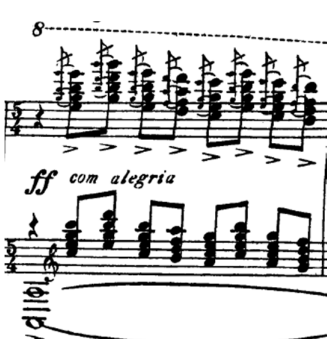

DANÇA DO ÍNDIO BRANCO				
TÓPICOS	ENTREVISTADOS			
	Sonia Rubinsky	Eduardo Monteiro	Miguel Rosselini	Lucia Barrenechea
Caráter		Mistura um pouco do caráter seresteiro com o ufanista		
Observações	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Também é tocado muito rápido por muitas pessoas. Não é um <i>presto</i>, mas sim um <i>allegro</i>.</li> <li>2. Por vezes também é tocada de maneira muito forte. A expressividade da peça não está na execução forte das notas, mas, sim, na tensão rítmica que é muito evidenciada pela assimetria entre as oitavas da esquerda e as notas simples da direita. Isso é evidenciado por Villa-Lobos em seu manuscrito (a entrevistada mostrou uma cópia) onde as notas da melodia são desenhadas maiores que as outras notas.</li> <li>3. Villa-Lobos tinha uma ligação espiritual muito afetiva com o Brasil e, por consequência, com o <i>Ciclo brasileiro</i>, que apresenta primeiramente a ideia do homem que</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Mostrar a métrica com precisão com o fraseado.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. É a peça onde o ritmo é o elemento mais marcante.</li> <li>2. A dificuldade maior é a de controlar e caracterizar a mão esquerda na parte fraca de forma que ela não pareça que está na parte forte do tempo. Pelo fato de a esquerda ser em oitavas graves, é muito fácil a inversão de papéis e, com isso, a perda do sentido rítmico.</li> <li>3. Atentar para a indicação do compositor a partir do compasso 36 “Sem sair da uniformidade absoluta do ritmo”. Isso pode valer desde o início da peça, pois assim se cria um efeito mais impactante na oitava em Lá do compasso 5.</li> <li>4. A ausência de</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Atenção ao fraseado melódico que não deve soar duro e mecânico.</li> </ol>

	<p>trabalha a terra (“Plantio do caboclo”), depois seduz e dança com as mulheres (“Impressões seresteiras”), faz a festa (“Festa no sertão”) e, por fim, faz uma dança mais ritualística onde ele se identifica como índio branco. Por isso, “Dança do índio branco” simboliza uma transcendência do homem, onde ele se unifica com a terra, a natureza e se transforma no índio branco. Por isso, a importância da ordem das peças, que desenvolvem uma narrativa contextual.</p>		<p>acento no Sol do compasso 4 do <i>vivo</i> pode indicar um erro de edição da partitura, já que é a única nota da frase que não possui a marcação.</p>	
<b>Observações</b>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Preparar bem a mão para os saltos e impulsos no exemplo 11 do Quadro 2.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sugere que o exemplo 11 do Quadro 2 seja estudado tocando apenas os polegares da mão direita.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. No Tema B, estudar a linha melódica solfejando-a ao mesmo tempo que tocando-a com a mão direita, buscando não travar a fluidez da melodia.</li> <li>2. Após o <i>glissando</i> no compasso 112, destacar o quinto dedo da mão direita pode provocar um efeito bonito em contraponto com a melodia da esquerda.</li> </ol>

**Quadro 2** – Descrição das dificuldades técnicas do Ciclo brasileiro por ordem de ocorrência

<b>Plantio do caboclo</b>			
Dificuldade(s) técnica(s)			
N.º	Trecho(s)	Exemplo(s) gráfico(s)	Dificuldade(s)
1	Predominante em toda a peça		Polirritmia Equilíbrio sonoro Acordes da mão esquerda

<b>Impressões seresteiras</b>			
Dificuldade(s) técnica(s)			
N.º	Trecho(s)	Exemplo(s) gráfico(s)	Dificuldade(s)
2	Compassos 1, 25, 27, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 96, 97, 103, 104, 105, 106, 145, 147, 152, 181, 182, 183, 243, 245.		Arpejos
3	Tema B Compassos 67 a 112		Oitavas
4	Tema C — “Animato” Compassos 144 a 180		Polirritmia Equilíbrio sonoro

Festa no sertão			
Dificuldade(s) técnica(s)			
N.º	Trecho(s)	Exemplo(s) gráfico(s)	Dificuldade(s)
5	Tema A		Acordes repetidos e oitavas em sequência
6	Tema B — “Meno” Compassos 38 a 53		Polirritmia Equilíbrio sonoro
7	Tema C Compassos 84 a 92		Polirritmia Oitavas e acordes em sequência Equilíbrio sonoro
8	Ponte para o Tema A Compassos 102, 103 e 104		Equilíbrio sonoro Acordes em sequência
9	Coda Do compasso 123 até o final		Ritmo Oitavas

<b>Dança do índio branco</b>			
Dificuldade(s) técnica(s)			
N.º	Trecho(s)	Exemplo(s) gráfico(s)	Dificuldade(s)
10	Tema A		Ritmo Oitavas e acordes
11	Transição para o Tema B Compassos 51 a 53		Oitavas
12	Transição para o Tema B Compassos 54 a 78		Acordes repetidos
13	Tema B Compassos 85 a 127		Encaixe da mão direita nos acordes Polirritmia
14	Coda Compassos 228 até o final		Saltos e deslocamento das mãos

## REFERÊNCIAS

- AMADEUS. Direção: Milos Forman. Produção: Saul Zaentz. [S.l.]: Warner Home Video-Brasil, c1998 [1984]. 1 DVD (160 min), *widescreen*, color., legendado.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.
- BARRENECHEA, Lúcia. *Estratégias de estudo para as dificuldades técnicas do “Ciclo brasileiro” de Villa-Lobos*. 2021. Entrevista concedida a Gabriel de Oliveira Ferreira.
- BARRY, Nancy H.; HALLAM, Susan. Practice. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary (ed.) *The science & psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002. p. 12-79.
- BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Em Tese*, v. 2, n. 1, p. 68-80, 2005.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo: música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. São Paulo: Edições Verona, 2021.
- CORTOT, Alfred. *Rational principles of pianoforte technique*. Tradução de R. Le Roy-Métaxas. Paris: Editions Maurice Senart, 1928.
- FERRARI, Rossini Teixeira. *Ciclo Brasileiro, Ponteiros e Estudos: O Nacionalismo na obra de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri*. Castelo Branco, Instituto Politécnico de Castelo Branco, IPCB, 2017.
- FRANCO, Daniela Carrijo; LANDIM, Betiza Fernandes. *Música brasileira erudita para flauta doce e piano: ampliação do repertório e organização de catálogo de obras*. *Revista Música Hodie*, v. 6, n. 2, p. 85-94, 2006.
- GIESEKING, Walter; LEIMER, Karl. *Piano technique*. Nova Iorque: Dover Edition, 1972.
- LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Annablume, 2007.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.
- MONTEIRO, Eduardo. *Estratégias de estudo para as dificuldades técnicas do “Ciclo brasileiro” de Villa-Lobos*. 2021. Entrevista concedida a Gabriel de Oliveira Ferreira.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. 4. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2021.
- PEPPERCORN, LISA. *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2000.
- PILGER, Hugo V. Aspectos idiomáticos na fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. 1., 2010. *Anais do 1º simpósio brasileiro de pós-graduandos em música*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, p. 758-767.
- ROSSELINI, Miguel. *Estratégias de estudo para as dificuldades técnicas do “Ciclo brasileiro” de Villa-Lobos*. Entrevista concedida a Gabriel de Oliveira Ferreira, 2021.
- RUBINSKY, Sonia. *Estratégias de estudo para as dificuldades técnicas do “Ciclo brasileiro” de Villa-Lobos*. 2021. Entrevista concedida a Gabriel de Oliveira Ferreira.

SALES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

SÁNDOR, GYÖRGY. *On piano playing*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1981.

SANTOS, Marco Antonio Carvalho. *Heitor Villa-Lobos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)*. Tradução de Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo, Claudia Sarmiento. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.

TACUCHIAN, Ricardo. Arnaldo Estrella, um defensor da música brasileira. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 34, 2000.

THE GENIUS of Beethoven. Direção: Ursula MacFarlane, Damon Thomas e Francesca Kemp. Produção: Michal Szczerbic. Londres: BBC, 2007. (60 min), color.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciclo Brasileiro*. New York: Consolidated Music Publishers, 1948.