



UNIVERSIDADE FEDERAL DE
UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE MÚSICA - LICENCIATURA

JORGIANE DIAS RODRIGUES FERREIRA

***TOADA – PEÇAS INFANTIS N. 4 PARA PIANO DE FRUCTUOSO
VIANNA: CONTEÚDOS MUSICAIS E TÉCNICO-PIANÍSTICOS EM
UMA OBRA DIDÁTICA***

Uberlândia-MG

2024

JORGIANE DIAS RODRIGUES FERREIRA

***TOADA – PEÇAS INFANTIS N. 4 PARA PIANO DE FRUCTUOSO
VIANNA: CONTEÚDOS MUSICAIS E TÉCNICO-PIANÍSTICOS EM
UMA OBRA DIDÁTICA***

Monografia apresentada como exigência parcial de avaliação da disciplina Pesquisa em Música 3 e TCC do Curso de Graduação em Música: Licenciatura (Habilitação em Piano) da Universidade Federal de Uberlândia-MG.

Orientadora: Prof^a Dr^a Flávia Pereira Botelho

Uberlândia-MG

2024

Aos meus professores de piano Rodrigo Ribeiro, Viviane Bodaczny e Flávia Botelho, inspiração e impulso para a conclusão dessa etapa.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, desejo expressar a mais profunda gratidão aos pilares da minha vida: minha família.

Ao meu pai, que mesmo não estando mais fisicamente presente entre nós, continua vivo em meu coração, com seu talento me ensinou a amar música desde pequenininha. Seu canto e alegria sempre me guiarão.

À minha mãe, por seu exemplo de amor incondicional e minha maior incentivadora nos estudos, nunca mediu esforços para que fosse possível a minha trajetória.

Aos meus irmãos que sempre me apoiaram em todas as minhas decisões.

Às minhas filhas que iluminam meus dias e me dão a força para seguir em frente. Vocês são meu maior motivo de orgulho e inspiração.

Ao meu marido, companheiro de todas as horas, por me apoiar, acreditar em mim e compartilhar cada passo dessa jornada.

Agradeço especialmente aos meus professores de piano Rodrigo Ribeiro, Viviane Bodaczny e Flávia Botelho. Durante esta jornada, vocês foram mais que educadores: foram guias, inspiradores e muitas vezes, o impulso que eu precisava para continuar. Gratidão por não desistirem de mim, por seus ensinamentos e suporte nos momentos em que eu sentia minhas forças enfraquecerem. Graças a vocês, chego a este tão sonhado momento de concluir esta etapa, com meu coração cheio de orgulho e gratidão.

Agradeço imensamente à minha orientadora de pesquisa Flávia Botelho, pela dedicação incondicional todas as semanas nos últimos anos, me guiando nos caminhos da pesquisa, da observação, do comprometimento com os detalhes precisos e fontes de informações seguras, ensinamentos esses que me tornaram uma professora reflexiva, preparada e segura para o mercado de trabalho.

Agradeço também a banca examinadora, Profa. Dra. Lilia Neves Gonçalves e Profa. Dra. Rosiane Lemos Vianna, pela leitura criteriosa do meu trabalho e pelas contribuições e considerações na defesa.

Também agradeço a todos os professores do Curso de Música, que com dedicação e paciência me ajudaram a construir novos caminhos e acreditar no poder da transformação pelo conhecimento.

Ao secretário Miquéias, que desde o início, em todos os semestres, me ajudou a entender e planejar meu percurso nesta instituição. Você foi fundamental neste processo.

Aos meus colegas, Eagle Cheruli, Geice Dayane, Bruna Lima, Priscila Azevedo, Carlos Vieira, Carlos Daniel, Vinicius Vieira, Hamilton Faria, que tanto me apoiaram nesta jornada.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram com este trabalho.

"Mas os que esperam no Senhor renovarão as suas forças; subirão com asas como águias; correrão e não se cansarão; caminharão e não se fatigarão".

(Bíblia, 2016, Isaías 40:31)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo identificar e compreender os conteúdos musicais e técnico-pianísticos presentes na obra *Toada – Peças Infantis n. 4* para piano, de Fructuoso Vianna e caracterizar o nível de ensino e aprendizagem de piano na obra, com base nos conceitos de Uszler; Gordon; Mach (1991). A ferramenta utilizada para a identificação e caracterização desses conteúdos e do nível de ensino/aprendizagem da obra foi a análise musical. Tendo como metodologia a pesquisa em arte e a pesquisa bibliográfica, nessa caracterização foram abordados conceitos pedagógicos relevantes para os níveis intermediário e elementar de ensino/aprendizagem do piano, além de uma contextualização histórica e musical da peça, bem como a biografia do compositor Fructuoso Vianna e seu estilo. Esse trabalho também visa a construção de uma base para a abordagem didática da obra a partir dos conteúdos identificados.

Palavras-chave: pedagogia do piano; *Toada – Peças Infantis n. 4* de Fructuoso Vianna; conteúdos musicais e técnico-pianísticos; níveis de ensino/aprendizagem do piano.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Sugestões de obras de referências para os subníveis dentro do nível intermediário.....	18
Quadro 2: Uszler; Gordon; Mach (1991, p. 214-215) – habilidades técnicas que preparam ao nível intermediário e que são desenvolvidas durante o nível intermediário.....	20
Quadro 3: Habilidades técnicas que preparam ao nível intermediário e que são desenvolvidas durante o nível intermediário identificadas na <i>Toada</i> a partir de Uszler; Gordon; Mach (1991, p. 214-215)	39

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	16
2.1 O nível intermediário no ensino de piano.....	16
2.2 O repertório didático.....	21
2.3 O papel do professor de piano	23
3 DADOS BIOGRÁFICOS DE FRUCTUOSO VIANNA.....	27
3.1 Fructuoso Vianna e o piano	28
3.2 Orientações estéticas, fases compostionais e principais obras para piano.....	30
3.3 Obras para piano de cunho didático	32
4 TOADA - PEÇAS INFANTIS PARA PIANO N. 4: NÍVEL DE APRENDIZAGEM, CONTEÚDOS MUSICAIS E TÉCNICO-PIANÍSTICOS	35
4.1 Características gerais	35
4. 2 A Toada: nível elementar ou intermediário?	37
4.3 Habilidades técnicas descritas por Uszler; Gordon; Mach (1991) na Toada.....	38
4.4 Título da obra e suas relações musicais.....	40
4.5 Forma, ideia de repetição, frases em anacruse e paralelismo	41
4.6 A sonoridade da obra.....	47
4.7 Articulação e tipos de toque	51
4.7.1 Portato.....	52
4.7.2 Staccato	54
4.7.3 Legato	56
4.7.4 Acentos Variados	58
4.8 O uso do pedal direito e pedal de <i>una corda</i>.....	60
4.8.1 Pedal direito.	61
4.8.2 Pedal sincopado.....	62
4.8.3 Pedal de <i>una corda</i> ou esquerdo.	63
4.9 Dinâmicas em <i>piano</i> e <i>pianissimo</i> (<i>p</i> e <i>pp</i>) e agógica.....	65
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	68
REFERÊNCIAS.....	71

ANEXO 1 : *Toada Peças Infantis nº 4, Fructuoso Vianna.....*76

ANEXO 2: Programa Recital Fructuoso Vianna, estreia das 5 *Peças Infantis*...78

1 INTRODUÇÃO

A pedagogia do piano é uma área de conhecimento que nos últimos anos tem apresentado um crescimento significativo no Brasil. Analisando esse movimento e suas pluralidades, Reis; Anjos (2016, s.p.) citam diversas iniciativas que contribuiriam para esse crescimento, tais como: o “Curso em Especialização em Pedagogia do Piano” (*latu sensu*) oferecido pelo Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro (entre 2011-2013); o surgimento do “Curso de Pedagogia do Instrumento na Universidade Federal de Pernambuco” (UFPE), em 2012; a realização, em Santa Maria-RS, dos Encontros sobre Pedagogia do Piano (UFMS), a partir de 2012. Outros eventos também podem estar relacionados a esse movimento: o “Encontro de Pianistas de Piracicaba”, que promove ampla discussão sobre a pedagogia do piano com recitais, palestras, *masterclass*, *workshops*, mesas-redondas, completando no ano de 2023 a 10^a edição e o recém-criado em 2023, Primeiro “Encontro de Pianistas de Hortolândia-SP”, idealizado pela Belemusic, com apoio da prefeitura local e da UNASP (Centro Universitário Adventista de São Paulo), entre outros.

Os autores também apontam para o aumento no surgimento de trabalhos acadêmicos dentro da pedagogia do piano, principalmente aqueles que se voltam para o ensino e repertório nos níveis iniciais.

Eis exemplos de alguns trabalhos de mestrado que abordaram, sob diferentes óticas, o ensino do piano nos níveis elementar e intermediário [...]: Zorzetti (1998); Deltrégia (1999); Reis (2000); Aversa (2001); Sampaio (2001); Botelho (2002); Hollerbach (2002); Nilson (2005); Teles (2005); Carvalho (2007) (Reis; Anjos, 2026, s.p.).

Essa temática ainda engloba o repertório nacional para piano. Além dos trabalhos destacadas anteriormente, é possível ainda citar trabalhos que tratam dos níveis iniciais de ensino de piano e também trazem como foco o repertório nacional: Venâncio (2018), Soares; Botelho (2014), Santos (2013), Schimabuco (2012), Barancoski (2004), Fraga (1995), entre outros. O interesse pelo repertório nacional dentro da pedagogia do piano também é crescente. Esta pesquisa alinha-se a esse movimento.

Iniciei meus estudos de música (órgão e piano) na igreja frequentada por minha família em Ribeirão Preto-SP e logo me tornei professora na própria igreja.

Mais tarde ingressei no “Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli”, em Uberlândia-MG no Curso de Piano. Na sequência, na cidade de Catalão-GO, onde eu residia, surgiu uma oportunidade em uma fundação cultural para ministrar aulas no curso livre de piano. Ali desenvolvi vários projetos e trabalhei utilizando o piano como ferramenta para a musicalização.

Em seguida ingressei no Curso Superior de Música na UFU (Licenciatura com Habilitação em Piano) e, assim como a maioria dos meus colegas, ingressei na universidade já trabalhando com o ensino de piano. Porém, as informações didáticas e metodológicas que eu dispunha foram, em grande parte, construídas de forma autodidata e intuitiva, o que gerou em mim certa insegurança em relação aos processos metodológicos, principalmente na escolha e abordagem didática das obras do repertório de nível intermediário, aquele que sucede a iniciação ao piano, de acordo com Uszler; Gordon; Mach (1991).

Trabalhar com alunos de piano no nível elementar (iniciação) em diferentes faixas etárias é para mim algo menos complexo, pois existem muitos métodos com abordagens diferentes, o que serve como apoio e direcionamento para o professor. Já no nível intermediário, que sucede a iniciação, as informações não são tão acessíveis e claras em métodos específicos. Percebo que o professor necessita, além do domínio no instrumento, ter conhecimento pianístico aprofundado e consciência dos conceitos técnicos e metodologias, conteúdos vinculados ao repertório, tornando o processo de aprendizagem gradativo e gratificante para ambos (aluno e professor).

A disciplina “Metodologia do Ensino e Aprendizagem do Piano 2”, ministrada pela Profa. Flávia Botelho, que tem como temática o ensino de piano no nível intermediário, despertou meu interesse por esse repertório de obras nacionais. É um repertório mais próximo da nossa cultura e que apresenta uma variedade de estilos e estéticas, bem como inúmeras possibilidades de abordagem de conteúdos musicais e tecnicopianísticos em seu estudo em diferentes níveis.

Nesse cenário me chamou a atenção o compositor Fructuoso Vianna (1896-1976), que possui em seu catálogo de obras uma quantidade significativa de peças didáticas, dentre elas as *Peças Infantis*, de títulos e caráteres variados (Abreu; Guedes, 1992, p. 179-180). Esse repertório é pouco divulgado e totalmente desconhecido para muitos. Isso me motivou a conhecê-lo mais profundamente e explorá-lo didaticamente, indo ao encontro da minha busca por conhecimento nessa

área da pedagogia do piano.

As *Peças Infantis* de Fructuoso Vianna são ao todo cinco: *Passeio Matinal – Peça Infantil Nº 1*; *O Pequeno Oriental – Peça Infantil Nº 2*; *Tanguinho – Peça Infantil Nº 3*; *Toada – Peça Infantil Nº 4*; *Negrinha – Peça Infantil Nº 5* e *Roda das Flôres – Peça Infantil Nº 6*¹. Foram compostas entre 1929-1933 e todas foram impressas e publicadas, em editoras diversas e de forma avulsa. Esse material não é facilmente encontrado em bibliotecas, nem para compra em lojas especializadas e/ou na *internet*. Enfim, dentre elas escolhi a *Toada - Peça Infantil Nº 4*², pela singeleza e riqueza timbrística e também por apresentar uma escrita simples, com elementos recorrentes e de leitura aparentemente fácil. Ao mesmo tempo, a obra apresenta uso constante dos dois pedais (pedal direito e *una corda*) e uma profusão de diferentes articulações e toques. Isso me levou inicialmente a questionar o título da obra - “infantil” - e hipotetizar se esses aspectos não a relacionariam ao nível intermediário, mesmo tendo um título que poderia ser relacionado ao nível elementar.

A partir do exposto apresento a pergunta de pesquisa do trabalho: quais os conteúdos musicais e técnicopianísticos possíveis de serem identificados na *Toada - Peças Infantis nº 4* e qual nível de ensino de piano seria adequado à obra?

O objetivo geral da pesquisa é o exposto a seguir: caracterizar os conteúdos musicais e técnico-pianísticos presentes na obra *Toada – Peças Infantis n. 4 para piano* - de Fructuoso Vianna e o nível de ensino e aprendizagem de piano a ela relacionado, a partir dos conceitos de Uszler; Gordon; Mach (1991).

Os objetivos específicos são os seguintes:

- Compreender importantes conceitos da pedagogia do piano relacionados ao ensino de piano nos níveis intermediário e elementar;
- Contextualizar historicamente e musicalmente a peça *Toada – Peças Infantis Nº 4 para piano* - de Fructuoso Vianna;
- Analisar a obra em questão com foco nos principais conteúdos musicais e técnico-pianísticos nela presentes;

¹ Também há uma peça avulsa denominada *Acalanto*, denominada Peça *Infantil na Clave de Sol*, mas sem numeração.

² A Peça *Infantil Nº 4 - Toada* - não consta nas descrições das *Peças Infantis* realizada por Abreu; Guedes (1992) e Castro (2003), mas é identificada no *Catálogo de Obras para piano* de Fructuoso Vianna disponível no sítio Laboratório de Música Latino Americana para Piano (Hirokawa, 2001-2024) e no programa de estreia das *Peças Infantis*, datado de 23 de outubro de 1933, disponível na página do Facebook do Instituto Piano Brasileiro (ver Anexo).

- Identificar o nível de aprendizagem de piano da obra, a partir de Uszler; Gordon; Mach (1991).

Sendo Fructuoso Vianna um compositor brasileiro pouco divulgado no cenário da música didática para piano, acho importante a escolha de uma das *Peças Infantis* como objeto deste trabalho, o que incentiva a divulgação e a valorização do repertório didático nacional para piano e suas características particulares.

Este trabalho pode ser entendido no contexto da pesquisa em arte. De acordo com Pimentel (2015, p. 89) o ato de pesquisar se relaciona “à uma vontade clara e determinada por parte do sujeito”, com o objetivo de esclarecer ou solucionar um determinado problema. A pesquisa em arte, para a autora, surge da demanda de algo externo ou interno ao sujeito, sendo o artista quem cria seu problema e as soluções adequadas ao seu propósito. A área de artes é bastante vasta, apresentando vários campos e modalidades.

Nesta pesquisa o sujeito é o artista/professor (perfil do estudante de Licenciatura com Habilitação em Piano). Por fim, de acordo com Pimentel (2015, p. 90), a pesquisa em arte também leva em consideração “os aspectos cognitivos, de reflexão crítica, contextualização histórica, social e cultural da arte em argumentações e relações pertinentes, que colaborem na construção de conhecimento na área”. Nesta pesquisa, isso se relaciona ao processo de caracterização e domínio dos conteúdos musicais e técnicos inerentes à uma obra, essenciais para a reflexão e trabalho do professor, tendo a obra em questão como objeto nesse processo.

Partindo do contexto da pesquisa em arte, este trabalho tem uma forte relação com a pesquisa bibliográfica, a qual se dá a partir de um material já elaborado, “constituído principalmente de livros e artigos científicos” (Gil, 2017, p. 44). A caracterização do nível de aprendizagem de piano na obra e dos conteúdos técnico-musicais e técnico-pianísticos são relacionados a referenciais teóricos, publicados em materiais diversos: livros, revistas, jornais, teses, dissertações e anais de eventos científicos, bem como em outras fontes disponíveis como, por exemplo, materiais disponíveis pela *internet*.

A análise musical associada ao estudo/compreensão da obra *Toada* foi uma importante ferramenta para a coleta de dados da pesquisa, em relação ao entendimento da escrita pianística da peça e na identificação de suas principais questões pedagógicas, conteúdos musicais e técnico-pianísticos. Essa análise foi a

principal base para a identificação do potencial pedagógico da obra e sua relação à um nível de aprendizagem de piano.

A pesquisa passou pelas seguintes etapas:

- Revisão bibliográfica referente à pedagogia do piano e ao nível intermediário, o papel do professor, repertório didático, aspectos técnico-musicais no nível intermediário, objetivando estabelecer uma base conceitual para a análise da peça selecionada;
- Revisão da bibliografia referente ao compositor Fructuoso Vianna e suas *Peças Infantis*;
- Seleção da peça a ser analisada;
- Leitura e estudo da peça escolhida;
- Contextualização da obra;
- Análise da obra selecionada;
- Identificação de conteúdos musicais e técnico-pianísticos inerentes à peça e do nível da obra a partir de Uszler; Gordon; Mach (1991) e de outros autores como referencial teórico;
- Estabelecimento das considerações finais.

O trabalho foi organizado em cinco partes. Na primeira parte apresento a introdução: delimitação do tema, pergunta da pesquisa, objetivos, justificativa, metodologia do trabalho.

Na segunda parte apresento a revisão bibliográfica de tópicos importantes para o desenvolvimento da pesquisa e os principais fundamentos teóricos a eles relacionados, utilizados no trabalho. São principais tópicos: ensino de piano no nível intermediário, definição de nível intermediário, o conceito de repertório didático para piano, o papel do professor de piano. Os principais autores utilizados como referenciais teóricos para esses tópicos são: Uszler; Gordon; Mach (1991), Reis; Anjos (2016), Haas-Kardozos (1998) e Leandro (2015).

Na terceira parte apresento a revisão bibliográfica sobre o compositor Fructuoso Vianna, sua obra para piano e contextualização da *Toada – Peças Infantis N° 4*, dentro da obra do compositor, bem como os referenciais teóricos a eles relacionados: Castro (2013), Neves (2008), Mariz (2000) e Abreu; Guedes (1992).

Na quarta parte é apresentada a análise da obra *Toada*, suas principais características de escrita, com o objetivo de identificar conteúdos musicais e técnico-

pianísticos. Esses conteúdos necessitam ser reconhecidos e identificados pelo professor como base para a abordagem didática. Também é feita a identificação do nível de aprendizagem no ensino de piano nesta obra, a partir dos conceitos de Uszler; Gordon; Mach (1991). De forma semelhante às partes anteriores, também são utilizados autores como referenciais teóricos relacionados aos conceitos técnico-pianísticos e musicais caracterizados, de grande importância para o entendimento do potencial pedagógico da obra. São eles: Uszler; Gordon; Mach (1991), Dourado (2004), Chvets (2010), Lyke; Haydon; Rollin (2011), Gerou; Luske (1996), entre outros.

Na quinta parte apresento as considerações finais do trabalho.

Acredito que essa pesquisa possa contribuir na minha evolução como professora e dos meus alunos, podendo ser útil também a colegas que compartilham das mesmas dúvidas que eu, além de contribuir para a área de pedagogia do piano.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

2.1 O nível intemediário no ensino de piano

Uszler; Gordon; Mach (1991) estabelecem três níveis de aprendizagem no estudo de piano: elementar, intermediário e avançado. O nível elementar corresponde à iniciação ao instrumento e ao processo de musicalização e alfabetização do aluno. O nível intermediário seria subsequente ao elementar e relacionado ao aluno que já passou pela iniciação, pelo processo de assimilação da leitura ao piano. Nesse nível o aluno desenvolve habilidades técnico-musicais essenciais que o prepara para o terceiro nível, no qual o aluno já se encontra apto para a atividade profissional como pianista, o nível avançado. Para todos os níveis os autores, de forma geral, apresentam também uma descrição das principais características do repertório, das habilidades técnicas, bem como uma listagem de obras. Tratarei mais especificamente dos dois primeiros níveis, que podem estar associados à obra analisada neste trabalho, principalmente por seu título.

O nível elementar para Uslzler; Gordon; Mach (1991) corresponde ao primeiro contato do aluno com o instrumento e um grande foco no processo de aquisição da leitura e dos primeiros conceitos técnico-musicais. Nesse nível é comum a utilização de métodos de iniciação de diferentes abordagens de forma progressiva. É comum os alunos ingressarem nesse nível com idade entre 7 e 8 anos, mas podem haver alunos iniciantes de outras idades. O nível elementar teria duração aproximada de dois anos, mas também pode ser algo flexível, relacionado ao desenvolvimento do aluno. Os autores sugerem uma gama variada de materiais indicados a esse nível, principalmente métodos e materiais de repertório suplementar e também dedicam uma parte da descrição do nível intermediário ao iniciante adulto.

Reis (2000), tratando das habilidades musicais e pianísticas no nível elementar, ressalta ser nesse nível que se forma uma base para o domínio das primeiras obras tradicionais do repertório para piano e trata do nível elementar descrito por Uszler; Gordon; Mach (1991)³:

Uszler afirma que os dois primeiros anos de estudo são preparatórios para a

³ Reis (2000) ressalta a importância de ter o foco nas competências musicais e pianísticas do aluno e não apenas em obras que funcionem como marco no desenvolvimento dos alunos.

introdução das primeiras obras da literatura pianística tradicional. [...]. Chama a atenção para o fato deste marco de dois anos não ser algo rígido (considerados os interesses e potencialidades de cada aluno), mas apenas uma referência para a condução do trabalho do professor. É neste período que a criança aprende a ler a notação musical, adquire habilidades técnicas básicas e é introduzida aos princípios gerais da dinâmica, agógica e harmonia (REIS, 2000, p. 38-39).

De acordo com Uszler; Gordon; Mach (1991, p. 183) ao ingressar no nível intermediário, se espera que o aluno esteja apto para explorar questões musicais/expressivas e pedagógicas mais complexas do que no nível elementar. Para os autores um aluno de nível intermediário está apto a esse nível após um ou dois anos de estudo de piano. Mas, isso dependerá de alguns fatores: idade, prontidão para o estudo, inteligência, musicalidade, coordenação física, quantidade e qualidade de prática, continuidade de estudos, qualidade do ensino, maturidade emocional e apoio da família e amigos. O nível intermediário, segundo os autores, pode ser dividido em: inicial, médio e final. Esse nível pode durar de três a quatro anos de estudo (Uszler; Gordon; Mach, 1991, p. 185)⁴. Dessa forma, a partir das afirmações anteriores, entende-se que o perfil do aluno de nível intermediário pode ser bastante variado, contemplando crianças, adolescentes e adultos.

Para Uszler; Gordon; Mach (1991, p. 186) o principal papel do professor de nível intermediário é o de facilitar a aprendizagem. Isso demanda amplo conhecimento musical: incluindo repertório e seus materiais, ferramentas para os possíveis caminhos da abordagem desse repertório e percepção das individualidades dos alunos em relação à aprendizagem.

Continuando, os autores afirmam que o professor deve estimular o aluno de nível intermediário a desenvolver a escuta ativa ao tocar, a leitura precisa (altura e ritmo). Outros aspectos também devem ser estimulados pelo professor: acompanhamento, harmonização e domínio de cifras e improvisação; diferentes formas de estudar; uso do metrônomo e gravações no estudo; conhecimento dos períodos históricos, compositores e tradições culturais; equilíbrio na utilização do corpo evitando movimentos excessivos e expansão da capacidade expressiva. É primordial que o professor estimule o aluno a tocar em diferentes formações, assistir a concertos e recitais visando uma visão completa da relação entre compositor,

⁴ Sobre essa questão é importante observar que essas referências são baseadas na realidade de ensino de piano dos E. U. A. No Brasil, é comum o aluno permanecer por mais tempo no nível intermediário, por diversas razões: uma delas é a descontinuidade nos estudos de piano.

intérprete e ouvinte.

O repertório de nível intermediário, segundo Uszler; Gordon; Mach (1991, p. 183), pode ser encontrado em publicações em três categorias: métodos e séries instrutivas coordenadas, como, por exemplo, *Intermediate Piano Course Levels 1-3* de James Bastien e Jane Smisor Bastien; antologias que contêm obras de compositores diversos, como, por exemplo, *The Joy of classics*, selecionado e editado por Denes Agay; coleções de obras de um único compositor, como, por exemplo, as *Invenções a Duas Vozes* de J. Sebastian Bach, as *Sonatinas opus 36* de Muzio Clementi, o *Álbum da Juventude* de Robert Schumann, o *Mikrokosmos I-VI* de Bela Bartók⁵. Os autores apresentam uma extensa lista de materiais para cada categoria citada.

Como referência para compreender o nível de dificuldade desse repertório de nível intermediário, Uszler; Gordon; Mach (1991, p. 183-184) apresentam um quadro, expondo obras de referência para o início e fim do nível intermediário (ver Quadro 1).

Quadro 1: Sugestões de obras de referências para os subníveis dentro do nível intermediário.

Obras	Intermediário Inicial	Intermediário Final
Bach	Minuetos do <i>Livro de Anna Magdalena</i>	<i>Invenções a duas vozes</i>
Clementi	<i>Sonatina opus 36 n. 1</i>	---
Mozart	---	<i>Sonata K 545</i>
Beethoven	<i>Escossaise in G</i>	<i>Variações Fáceis WoO66</i>
Schumann	<i>O Alegre Camponês opus 68 n. 10</i>	<i>Fantasy Dance opus 124</i>
Kabalevsky	<i>Tocatina opus 27 n.7</i>	<i>Sonatina in C Major op. 13</i>

Fonte: Uszler; Gordon; Mach (1991, p. 184).

Em relação à escrita pianística, Uszler; Gordon ; Mach (1991) estabeleem as seguintes características da escrita para o repertório de nível intermediário:

- Acordes de tríades em uma mão em bloco ou quebrados, posição fundamental ou primeira e segunda inversão;
- Duas vozes independentes;
- Intervalos paralelos em uma mão;

⁵ As *Pecas Infantis* de Fructuoso Vianna podem ser consideradas uma coletânea de um único compositor, se adequando a essa categoria.

- Melodia única com acompanhamento;
- Variedade de velocidades, dinâmicas e texturas;
- Contraste de toque e dinâmicas entre as mãos;
- Uso do teclado completo;
- Expansão e contração da mão a partir de uma posição básica de cinco dedos;
- Ornamentos usados para fins expressivos especialmente mordentes, grupetos, trilos curtos.

Uszler; Gordon; Mach (1991) também caracterizam as habilidades técnicas que se relacionam ao nível intermediário, separando-as em dois segmentos:

- habilidades que preparam o aluno para o nível intermediário;
- habilidades técnicas que o mesmo desenvolve durante o nível intermediário.

Refletindo sobre essa divisão, é possível inferir que as habilidades que preparam ao nível intermediário são desenvolvidas durante o nível elementar (anterior ao intermediário) e que as desenvolvidas durante o nível intermediário são referentes a esse nível, propriamente, complementando as anteriores. Para melhor visualização essas habilidades foram organizadas no Quadro 2, a seguir.

Quadro 2: Habilidades técnicas que preparam ao nível intermediário e que são desenvolvidas durante o nível intermediário.

Habilidades técnicas que preparam ao nível intermediário Uszler; Gordon; Mach (1991)⁶.	Habilidades técnicas que são desenvolvidas durante o nível intermediário Uszler; Gordon; Mach (1991)⁷.
Postura correta de todo o corpo	<i>Legato</i> em execução de passagem estendida;
Posição correta dos braços, pulso e dedos	Experiência com substituição de dedo
Toques <i>legato</i> e <i>staccato</i> dentro da posição de cinco dedos, extensão de sexta com mãos alternadas	Tipos variados de <i>staccato</i> toque de pulso, dedo e antebraço
Execução de notas duplas (segundas, terças e sextas)	Escalas maiores e menores em dedilhados regulares e 4 oitavas, mãos separadas e juntas
Experiência com estilos de acompanhamento;	Trinados e ornamentação
Tríades e inversões tocadas em blocos e de forma quebrada	Notas duplas em <i>legato</i>
Liberdade relacionada ao toque de ligadura e frases	Abertura da mão para a oitava, tocando uma oitava
Deslocamento de posições laterais;	Arpejo tocando geralmente com as mãos separadas
Experiência com dinâmicas básicas (<i>piano</i> e <i>forte</i>)	Atenção concentrada à independência entre as mãos e dentro da mão
Experiência com <i>crescendo</i> , <i>decrescendo</i> , <i>rittardando</i> , <i>a tempo</i> e <i>fermata</i>	<i>Voicing</i> em acordes de pelo menos 3 notas
Independência limitada entre as mãos (dinâmica e articulação)	Acordes de 4 notas em bloco ou quebrados;

⁶ Technical Skills that Prepare the Student for the Intermediate Level: Correct posture of the entire body in relationship to the instrument; Correct position of the arms, wrists, and fingers (arch); Legato and staccato playing within 5-finger position, within extension to the sixth, and with alternating hands; Easy double-note playing (especially seconds, thirds, fifths, sixths); Some experience of accompaniment styles (e.g, Alberti bass, waltz bass); Triads and inversions played blocked and broken, in many ranges, both hands; Release related to the playing of slurs, phrases; Lateral position shifts, hand crossing.; Experience of basic dynamics range (from piano to forte); Experience of crescendo, decrescendo, ritardando, a tempo, fermata; Use of pedal for color and effect; Limited independence between the hands (dynamics/articulation); Thumb crossing (thumb under, hand over); Major scales, regular fingering, 1 or 2 octaves, hands alone (or contrary motion).

⁷ Technical Skills That The Student Develops At The Intermediate Level. Legato in extendent passage playing; Experience with finger substitution; Varied Types of staccato playing (wrist, forearm, finger); Scales, major/minor, regular fingering, up to 4 octaves, hands alone and together; Trills and ornamentation; Double-note legato; Opening of the hand to the octave, some octave playing; Arpeggio playing, usually hands alone; Concentrated attention to independence between hands and within the hand; Voicing (at least of 3-note chords); 4-note chords, blocked and broken, in many ranges, both hands; Refinement of accompaniment styles; Rapid changes of register and texture, mobility; More developed sense of dynamics, color, mood (style); Syncopated pedaling, rhythmic pedaling, una corda; Development of velocity, power, endurance, consistency.

Passagem de polegar	Estilos de acompanhamento refinado
Escalas maiores, dedilhado regular em duas oitavas, movimento direto ou contrário	Mudanças rápidas de registro e mobilidade de textura
	Maior desenvolvimento do senso de dinâmica, colorido, humor e estilo
	Pedal sincopado, pedal rítmico e <i>una corda</i>
	Desenvolvimento de velocidade, potência, consistência e resistência

Fonte: Uszler; Gordon; Mach (1991, p. 214-215), tradução livre do autor.

2.2 O repertório didático

Para Reis; Anjos (2016) o conceito de repertório didático pode ser compreendido de duas formas:

A noção de "obras de caráter didático" pode ser compreendida em dois sentidos. O primeiro se refere a obras que podem ser consideradas como "porta de entrada" ao pianismo de determinado compositor, isto é, são as mais acessíveis, tecnicamente e musicalmente, de sua produção. O segundo sentido, mais presente no senso comum, diz respeito a obras capazes de favorecer, de forma clara e objetiva, o aprendizado de competências técnicas musicais essenciais à formação instrumental. Nesse viés, haveria uma intenção pedagógica deliberada do compositor (Reis; Anjos, 2016, s.p.).

É papel do professor se posicionar diante deste repertório e explorá-lo de forma a abordar todas as suas possibilidades técnico-interpretativas e didáticas, trazendo ao aluno uma formação sólida.

Haas-Kardozos (1998 *apud* Venâncio, 2018), destaca que a escolha do repertório pelo professor é uma tarefa complexa:

É preciso que o repertório satisfaça o gosto do aluno e ainda forneça material para aprimoramento técnico, conhecimento de forma e do estilo, contribuindo para a superação de dificuldades e para o despertar do seu interesse, pois a motivação é a mola mestra de qualquer aprendizado (Haas-Kardozos, 1998, p. 56 *apud* Venâncio, 2018, p. 20).

Grande parte do repertório brasileiro didático para piano se situa nos séculos XX e XXI. Esse repertório não muito divulgado. Existem muitos compositores que não têm suas obras catalogadas ou mesmo impressas por editoras, tornando muito difícil sua divulgação. Muitas vezes, nem as obras impressas são facilmente

encontradas. Deltrégia (1999) destaca as questões citadas anteriormente e as discute em seu trabalho. Inclusive, organiza ao final, uma coletânea de obras contemporâneas de diversos compositores nacionais, com o objetivo de divulgar e tornar esse repertório acessível aos professores e estudantes.

De forma a dar continuidade à uma tradição já existente, a maioria dos professores de piano acaba por utilizar obras mais conhecidas e relacionadas principalmente à música europeia, em detrimento do repertório didático nacional, o que pode ser considerado uma grande perda na formação pianística inicial. Esse repertório, por vezes desvalorizado, é extremamente rico e diverso, podendo tranquilamente ser introduzido desde os anos iniciais do estudo de piano. Citando Deltrégia (1999), Venâncio (2018) afirma:

[...] a utilização do repertório moderno e contemporâneo no ensino de piano acaba figurando como algo supérfluo, em comparação aos ‘clássicos’ tradicionais, que seriam os necessários e, consequentemente, os mais utilizados (Venâncio, 2018, p. 20).

Esse cenário vem se modificando gradativamente e isso muito se deve às pesquisas realizadas principalmente nos cursos de pós-graduação do país, que têm colocado em relevo esse repertório e sua importância. Contribuindo para esse movimento crescente de interesse pelo repertório didático nacional, é possível destacar projetos que têm como objetivos centrais a divulgação da música para piano brasileira. O “Projeto Piano Pérolas”, projeto de extensão da Universidade Federal de São João Del Rei, iniciado em novembro de 2014 e idealizado pela Profa. Dra. Carla Reis, tem como objetivo tornar conhecidas obras do repertório didático brasileiro, divulgando e agregando conhecimento sobre esse rico repertório. Este projeto é de grande auxílio aos professores atuantes e em formação, bem como aos alunos que estudam esse repertório, pois disponibiliza em uma plataforma de vídeos o repertório didático organizado, variado, eclético, com qualidade artística de performance, oferecendo a professores e alunos uma referência sonora da obra de qualidade, muito importante para o processo de estudo das obras e sua apreciação.

Outro projeto importante é o “Instituto Piano Brasileiro” (IPB), idealizado por Alexandre Dias, fundado em agosto de 2015, tendo como objetivo o resgate das tradições pianísticas brasileiras através de enciclopédia, discografia, catálogos de partituras, imagens e linha do tempo. O IPB está em diversos canais digitais como: site oficial com uma ampla biblioteca, *Blog*, *YouTube*, *Facebook* e *Instagram*, além de possuir

uma editora. No ano de 2018 inaugurou sua sede física em Brasília com um amplo acervo. O “Instituto Piano Brasileiro” (IPB) tem se tornado um excelente suporte aos professores e estudantes de piano. Seu trabalho de reunir todos esses materiais em um só lugar possibilita o acesso a todos nós para conhecer partituras, imagens e histórias da nossa música para piano nacional que, até então, não eram de fácil acesso, o que provavelmente impediu ou dificultou a propagação dessa riqueza brasileira. Em dois dos canais digitais do IPB (*Facebook* e *YouTube*) foi possível encontrar o programa de estreia da *Peças Infantis* de Fructuoso Vianna e a vídeo-partitura da *Peça Infantil na Clave de Sol – Acalanto*, respectivamente, importantes para essa pesquisa.

2.3 O papel do professor de piano

Para abordar o papel do professor de piano em um nível específico ou no ensino de um repertório específico é necessário entender o papel do professor de uma forma mais ampla no ensino de piano. Buscando essa visão, Leandro (2015) aborda vários conceitos vinculados ao papel do professor dentro do processo de ensino, sendo alguns deles: a dicotomia professor de piano X professor de música; as atribuições do professor e a necessidade de uma prática reflexiva por parte do professor.

Leandro (2015) aborda a natureza do ato de ensinar. A partir de Tardiff (2013) define o ato de ensinar como uma “atividade humana”, que se baseia na interação [e seus desdobramentos] entre aluno (os) e professor. Para Tardiff (2013, p. 118 *apud* Leandro, 2015, p. 29) o ato de ensinar desencadeia “um programa de interações com um grupo de alunos, a fim de atingir determinados objetivos educativos relativos à aprendizagem de conhecimentos e à socialização”.

O professor pode ser entendido como o centro dessas interações e sua principal responsabilidade seria o ato de ensinar (Baker-Jordan, 2005, p.2, *apud* Leandro 2015, p. 29). Dentro dessa afirmação, o ato de ensinar está diretamente relacionado ao estabelecimento de atitudes apropriadas por parte do professor.

Haas-Kardozos (1998, p.46), ressalta a importância do professor na construção da autonomia musical do aluno e coloca esse aspecto como a “finalidade primordial” do professor. Autonomia em relação à concepção musical,

metodologia de trabalho, de modo a “fazer desabrochar a maturidade artística do aluno”. A autora também destaca outra função do professor: “desenvolver a personalidade musical do aluno”, o que pode ser relacionado ao ensino com foco no aluno.

O professor de piano não pode comprometer-se a ensinar ao aluno apenas o domínio do instrumento (Leandro, 2015, p. 31). Essa é uma ideia bastante difundida hoje na pedagogia moderna do piano. O professor deve oferecer ao aluno um aprendizado amplo da música, com conhecimentos não só voltados a estudos repetitivos e maçantes, mas usar o piano como ferramenta para o aprendizado musical. O autor ressalta o papel do professor como educador, no caso, educador musical, trazendo para sua prática pedagógica conteúdos que expandem o domínio do instrumento⁸:

O professor também pode assumir a função de educador. Uszler *et al.* (2000, p.xv) tratam os termos professor e educador de maneiras distintas, pois para os autores, a função do professor de piano, como este mesmo se definia, resumia-se a “ensinar peças e técnica” (*Ibid.*). Hoje, estes profissionais do ensino pianístico, segundo os autores, estão “preocupados não apenas em atingir tais objetivos, mas também ensinar seus alunos a harmonizar, transpor, memorizar, improvisar, ornamentar, analisar e criar” (*Ibid.*) (Leandro, 2015, p. 29).

Diante desta visão ampla como educador, os professores de piano vêm adotando hoje uma forma de ensinar mais ampla, deixando de se preocupar apenas com o ensino de técnica e peças, para abranger o ensino de música de uma forma geral, trazendo para a aula a observação e compreensão de todo o contexto referente à música⁹.

Na pedagogia do piano atual, o professor busca uma abordagem mais ampla na orientação do aluno, se distanciando da forma de ensinar do século XIX e início do século XX, nas quais o ensino era direcionado apenas ao estudo do repertório e da virtuosidade. Desta forma, possibilita ao aluno uma melhor compreensão do repertório por meio de análise musical, caracterização do período e estilos, por exemplo, instigando o aluno a comparar seu repertório com outras peças do mesmo

⁸ Leandro (2105), cita vários autores que defendem essa abordagem: Gainza (1988), Montandon (1992), Uszler (1991) e Uszler *et al.* (2000).

⁹ Reflexo dessa visão mais ampla do ensino pode ser percebido pela grande quantidade de cursos e materiais disponíveis aos professores, principalmente, de forma *on-line* e voltados aos níveis elementar e intermediário.

período, suas semelhanças e diferenças na forma e na estrutura harmônica, tornando assim a execução mais consciente e levando à independência deste aluno (Haas-Kardozos, 1998, p. 47). A autora afirma a importância da compreensão musical anteriormente ao trabalho técnico e à execução em si. E completa sobre a metodologia na aula de piano:

Assim, a aula envolve os seguintes elementos:

- educação do ouvido, que serve à
- educação da compreensão musical, que será apoiada pela
- educação técnico-motora (Haas-Kardozos, 1998, p. 52).

Haas-Kardozos (1998, p. 52) cita dois verbos alemães para uma reflexão sobre o ato de tocar um instrumento: “*Spielen*, que se usa no sentido lúdico de brincar e jogar, e *musizieren*, que significa fazer música”. Esta reflexão traz ao professor de piano a consciência e a responsabilidade sobre a importância de abordar os dois conceitos, dando a oportunidade ao aluno de se desenvolver integralmente na música tanto na questão técnica motora, quanto na compreensão de toda a estrutura musical, o tornando um músico com conhecimento e propriedade de sua execução.

No ensino de piano individual, a relação entre professor e aluno é mais próxima, estreitando laços de confiança, o que permite explorar as afinidades do aluno em relação à música e usá-las como ponto de partida para o processo de ensino/aprendizagem (Leandro 2015, p.31). Neste contexto é imprescindível o conhecimento das teorias psicológicas relacionadas ao ensino para aplicar qualquer material didático, para saber como e porque aplicá-los e complementá-los.

Diante da relação de aproximação entre professor e aluno, Bozzeto (2004, p. 31 *apud* Leandro, 2015, p. 29) ressalta a importância da atenção do professor observando e comprendendo o aluno no sentido mais amplo, seus sentimentos, preferências, dificuldades a serem trabalhadas e facilidades a serem aperfeiçoadas. O professor deixa de ser apenas quem transfere o conhecimento, para tornar-se um orientador num contexto geral, guiando o aluno para um aprendizado sólido e consciente, agregando seus interesses musicais. Citando Tardif (2013, pg. 268) Leandro, (2015, p. 29) afirma que através desta proximidade a emoção do professor se transforma e modifica a forma de reagir a cada situação, tornando-se um professor reflexivo. Complementando, sobre o papel do professor, Bozetto (2004, p. 82-86 *apud* Leandro, 2015, p. 34-35) enumera diversas atribuições do

professor de piano, a partir de dados coletados em entrevistas com professores. São as seguintes:

- Ter um amplo conhecimento geral (musical);
- Uma boa formação musical;
- Domínio e conhecimento do instrumento;
- Experiência e conhecimentos de varios gêneros musicais;
- Significativa vivência com seu instrumento;
- Postura ética e profissional;
- Responsabilidade sobre o que vai ensinar;
- Paciência;
- Conhecimentos sobre aspectos metodológicos;
- Gostar de dar aula;
- Utilizar a experiência adquirida (Bozetto, 2004, p. 82-86 *apud* Leandro, 2015, p. 34-35).

Neste contexto, de um professor reflexivo, nos deparamos com a prática diária no ensino de piano, que envolve, além das habilidades técnicas e de formação, uma variação muito grande de situações e demandas durante as aulas. Muitas destas demandas não estão previstas em teorias previamente estudadas ou definidas, por se vincularem a diversos aspectos que vão além da individualidade de cada aluno. Esse contexto induz o professor a criar seus próprios caminhos, o que Tardiff (2013) *apud* Leandro (2015), denomina como *habitus*, que pode ser entendido como um conjunto particular de comportamentos e metodologias dentro da prática docente, que o faz construir e desconstruir sua prática de forma dinâmica, encontrando sua forma particular de atuar.

Refletindo sobre o *habitus*, é de extrema importância que o professor se debruce sobre o material (repertório) utilizado em suas aulas e tenha uma visão crítica sobre o mesmo e um profundo conhecimento do que esse material pode oferecer em termos de conteúdos e habilidades musicais e técnicas, formando uma base sólida para a abordagem didática das obras.

3 DADOS BIOGRÁFICOS DE FRUCTUOSO VIANNA

O compositor Fructuoso Vianna nasceu em Itajubá-MG em 6 de setembro de 1896. Conheceu a música ainda na infância. Seu pai, Miguel Arcanjo de Souza Vianna, advogado, ex-promotor e juiz substituto, era também pianista e cantor amador. José Ramos de Lima e Luiz Ramos de Lima, tios de Fructuoso Vianna, também eram músicos e compositores, reforçando a importância da música em sua família. Fructuoso Vianna iniciou os estudos de piano em sua cidade no ano de 1904, aos 8 anos de idade, com a professora Antonina Chambelin Bourret (Academia Brasileira de Música, 2025).

Em 1912, aos 16 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro e ingressou no Instituto Nacional de Música, na classe de piano de Alzira Manso, interrompendo seus estudos em 1915. Posteriormente, em 1917, reingressa no Instituto Nacional de Música, na classe de piano de Henrique Oswald, concluindo o curso em 1919 (Academia Brasileira de Música, 2025).

Fructuoso Vianna se destacou muito como pianista em sua época. Isso pode ser comprovado por dois fatos curiosos e marcantes. Segundo Castro (2003, p. 21), em 1920, Fructuoso foi escolhido pelo diretor do Instituto Nacional de Música oficialmente, para ser o pianista de um grupo de músicos brasileiros, numa viagem de navio dos Reis da Bélgica, Alberto I e Elizabeth, a convite do governo brasileiro. O autor destaca que Fructuoso e seus colegas músicos foram condecorados pelo Rei Alberto I com as Palmas em Ouro da Ordem da Coroa, pelos serviços prestados. A Rainha teria ficado “muito satisfeita com o trabalho e talento demonstrado pelos músicos” (Castro, 2003, p. 22). Na viagem, Fructuoso teria, inclusive, tocado obras ao piano juntamente com a Rainha, que era uma amante da música.

O outro fato que demonstra sua grande capacidade como pianista é sua participação junto a Paulina D'Ambrosio (violino) e Alfredo Gomes (violoncelo), na Semana de Arte Moderna de 1922¹⁰, interpretando obras de Villa-Lobos (1897-

¹⁰ A Semana de Arte Moderna, aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922. A partir dos debates sobre a exposição de Anita Mafaltti em 1917-1918, surgiu a idéia de realizar em São Paulo um evento inspirado nos Festivais Culturais de Delville, sugerido ao pintor Di Cavalcanti, por Marinete Prado, esposa de Paulo Prado. Paulo Prado foi um dos patrocinadores da Semana de Arte Moderna, tendo à frente como um dos organizadores, Graça Aranha, escritor de importante renome e influência diplomática as esferas mais conservadoras. Esse evento teve como participantes escritores como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti Del Pichia, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e Sérgio Milliet; músicos como Villa-Lobos, Guiomar Novaes, Ernani Braga e Fructuoso Vianna, dos pintores e desenhistas como

1959). Esse evento foi um marco no Brasil no sentido de renovação das artes de uma forma geral e na música. Também o foi na carreira de Vianna, embora naquele momento não estivesse interessado especificamente pelo movimento, mas em fazer música, pela amizade a Villa-Lobos, participando como intérprete de suas obras. Castro (2003) cita a participação de Vianna nesse evento e seus desdobramentos. “Fructuoso vivencia o sentido de que algo está acontecendo: um novo modo de se fazer a arte brasileira está tentando impor; que é hora de assumir uma brasiliade e voltar-se para o que é genuinamente nosso” (Castro, 2003, p. 25).

Em 1925 deslocou-se para a Europa em viagem de aperfeiçoamento, retornando após dois anos. Nesse período participou do curso de aperfeiçoamento pianístico, na cidade de Berlim, com Hauschild, na cidade de Bruxelas com Arthur de Greef e estudou por um ano em Paris, com Blanche Selva (Mariz, 2000).

De volta ao Brasil, dedicou-se à carreira de concertista apresentando-se em grandes centros no país. Foi fundador da Academia Brasileira de Música, na qual atuou como membro até o ano de sua morte e um grande representante do nacionalismo musical (Mariz, 2000, p. 208-209), falecendo no ano de 1976.

Pianista influente, professor e compositor, suas obras escritas para piano, piano voz e demais formações foram fiéis à sua criatividade e sensibilidade. De acordo com Mariz (2000, p. 210) a pouca divulgação de suas obras no Brasil e no exterior pode ser atribuída à sua timidez. Mesmo assim, grandes pianistas mundiais incluíram algumas de suas peças em seu repertório.

3.1 Fructuoso Vianna e o piano

O fato de ser um exímio pianista é algo determinante nas composições de Fructuoso Vianna. De acordo com Abreu; Guedes (1992, p. 168) o piano era parte marcante e integrante de sua vida. “O piano foi expressiva presença em sua vida. Significou ponto convergente de identificação pessoal” (Abreu; Guedes, 1992, p. 168). Castro (2003, p. 51-52), destaca as características da refinada escrita

Anita Mafalti, Di Cavalcanti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando (Yan) de Almeida Prado, Ignácio da Costa Ferreira (Ferrignac) e Vicente do Rego Monteiro; dos arquitetos Antonio Moya e Georg Prsirembel. A Semana de Arte Moderna gerou polêmicas entre os conservadores e os modernistas, mas o fato é que foi um marco histórico acontecido no centenário da independência do Brasil e divisor de águas na Arte brasileira, pois seus desdobramentos marcam, de forma sensível, a busca por novas formas de pensar a arte no Brasil (Ajzenberg, 2012).

pianística do compositor:

Vianna, com sua notação precisa, solicita ao intérprete certos ataques e, através de indicações, provoca timbres determinantes. Vários músicos empenharam-se em orquestrar ou instrumentar suas obras: Braunwiser, Eleazar de Carvalho, Alfred Golfin, Guarnieri, Marcos Homem de Mello, Mignone – no entanto, é no piano que reside sua verdadeira orquestra [grifo nosso] (Castro, 2003, p. 51-52).

Sua forte relação com o piano pode o ter levado a escolher este instrumento como seu principal veículo expressivo em suas composições. Um caso semelhante ao de F. Chopin, que também escreveu quase que exclusivamente para piano. Fructuoso Vianna compôs também quase que exclusivamente para piano e piano canto (com algumas exceções de peças para coro e duas transcrições para duos de câmara). Não tinha desejo de ver outros instrumentos em suas obras. Era muito envolvido com o piano e explorava a sonoridade do seu instrumento de forma total, alcançando elevado nível artístico com “páginas de feitio moderno” (Mariz, 2000, p. 209). O autor ressalta algumas características de suas obras para piano, como a influência da música francesa e o “brasileirismo espontâneo”:

Suas obras pianísticas traem o *virtuoso* e descendem nitidamente de autores franceses modernos e, também, de Mompou. O brasileirismo sai-lhe espontâneo, se bem que, de quando em vez, enquadrado em harmonia européia Era um lírico sincero, artista de bom gosto e músico de invenção fácil e delicada (Mariz, 2000, p. 209).

Bandeira (1950) *apud* Castro (2003) comenta sobre a obra para piano de Fructuoso Vianna e a forma de excelência como tratava o piano, composicionalmente:

(...) temperamento feito de discrição, elegância e requinte, Fructuoso Vianna é um compositor cuja produção merece ser valorizada e mais frequentemente proporcionada ao nosso público. O piano, sobretudo, é por ele excelentemente tratado, fato pouco comum no tempo presente, em nossa música (Bandeira, 1950, *apud* Castro, 2003, p. 52-53).

Sua intimidade com o piano e a sensibilidade em suas composições teve grande aprimoramento após seus estudos na Europa. A exploração da sonoridade do piano em suas composições chamou a atenção de grandes pianistas, como José Weiss, ex-aluno de Liszt, que chegou a interpretar uma de suas obras, *Serenata*

Espanhola, em um recital no qual Fructuoso Vianna estava na platéia, em 31 de março de 1924, no Gotrian Steinweg-Saal em Berlim (Castro, 2003, p. 32).

3.2 Orientações estéticas, fases compostionais e principais obras para piano.

Fructuoso Vianna é citado na bibliografia consultada (Mariz, 2000; Neves, 2008) como um compositor representante da estética nacionalista¹¹, movimento musical consolidado a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, no Brasil.

De acordo os autores Mariz (2000) e Neves (2008), a obra de Fructuoso Vianna pode ser dividida em dois períodos ou fases. Mariz (2000, p. 209) afirma existir dois períodos compostionais: um anterior e outro posterior a 1926. O primeiro período diz respeito às obras iniciais, mesclando obras de influência europeia e obras com material folclórico ou não; o segundo, com o compositor já enveredando de forma decidida pelo nacionalismo musical. Dentro dessas fases, o autor ainda indica ser o “período áureo” de composições de Fructuoso Vianna os anos entre 1924 e 1932.

Neves (2008) também divide a obra de Fructuoso Vianna em duas fases bem distintas, mantendo o ano de 1926 como um divisor. Essa divisão coincide com a proposta por Mariz (2000). Neves (2008, p. 109) caracteriza na primeira fase o que denomina de “folclorismo um pouco primitivo” e na segunda, o que denomina de “racionalismo mais essencial (em relação à utilização de material folclórico)”.

No primeiro período Fructuoso Vianna compôs as seguintes obras para piano: *Prelúdio Nº 1, Serenata Espanhola, Prelúdio Nº 2, Le Petit Robinson*. Neste período inicial as obras de caráter nacional se destacaram mais: *Variações Sobre um Tema Polpular* (sobre *Vem cá Bitú e Cai, Cai Balão* - temas do folclore nacional) e *Dança de Negros*, cujo tema não é recolhido no folclore brasileiro, mas originalmente criado pelo próprio autor.

¹¹ O nacionalismo ou nacionalismo modernista foi um movimento estético concretizado após a Semana de Arte Moderna de 1922, tendo Mário de Andrade como seu principal mentor intelectual. De acordo com Neves (2008) *apud* Botelho e Corvisier (2011, p. 1316), o nacionalismo modernista no Brasil pode ser relacionado a correntes estéticas como: o neoclassicismo, as escolas nacionalistas da segunda metade do século XIX, o pós-impressionismo e politonalismo. Outra forte característica é a ausência de relação com as estéticas ligadas à desagregação da tonalidade como o atonalismo, dodecafônico e serialismo. É bastante comum o aproveitamento de temas folclóricos ou de inspiração folclórica nas obras. Muitas gerações de compositores são tidas como nacionalistas por Mariz (2000) e Neves (2008), sendo Fructuoso Vianna, um desses compositores.

No segundo período o compositor já demonstra o nacionalismo de forma clara e escreve 46 obras para piano, das quais destacam-se: *Peças Infantis - (Passeio Matinal, O Pequeno Oriental, Tanguinho, Toada, Negrinha, Roda das Flores); Acalanto - Peça Infantil na Clave de sol; Toada Nº 4; Homenagem a Sinhô; Sete Miniaturas sobre temas brasileiros, Valsa Nº 1, Valsa Nº 2, Valsa Nº 3, Toada Nº 5 - Gaúcha, Seresta, As Três Irmãs e a consagrada Corta-Jaca - Dança popular brasileira*, peça extremamente complexa pianisticamente e uma das mais conhecidas do autor.

As divisões de fases citadas e as características das composições de Fructuoso Vianna têm uma forte relação com a sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922 e com o contato estabelecido com Mário de Andrade (1893-1945)¹².

Anteriormente à Semana de Arte Moderna, Fructuoso havia composto apenas duas peças: *Prelúdio nº 1* (1920) e *Serenata Espanhola* (1922). Essas peças são obras iniciais e podem ser relacionadas à influência da música europeia. Um dos títulos, *Serenata Espanhola* pode ser entendido como um reflexo dessa influência na escrita inicial de Vianna. A obra foi dedicada a Guiomar Novaes e, de acordo com Abreu e Guedes (1992, p. 170) apresenta caráter espanhol de forma acentuada, marcado pelo ritmo dançante na primeira seção.

A participação de Fructuoso Vianna na Semana de Arte Moderna trouxe um novo olhar para o seu processo de composição. As novas propostas artísticas que vivenciou naqueles dias, bem como as divergências no meio artístico entre a resistência dos conservadores e os modernistas, o levaram a uma nova composição em 1923, ano seguinte ao evento, um pouco mais envolvida com o movimento modernista brasileiro na música, na qual se vinculava diretamente ao uso de material folclórico: as *Variações Sobre um Tema Popular* (para piano solo).

Com uma nova vertente e olhar nacionalista Fructuoso Vianna escreve *Dança de Negros* em 1924, *O Corta-Jaca* em 1931, peças de caráter dançante e *Sete Miniaturas*, em 1932, cujos temas foram retirados do *Ensaio sobre música brasileira* de Mário de Andrade, entre outras peças (Mariz, 2000, p. 209). Essas obras

¹² Mário de Andrade (1893-1945), escritor, musicólogo, polígrafo e pianista, formado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde posteriormente foi professor de Estética e História da Música. Participou ativamente da Semana de Arte Moderna em 1922 na cidade de São Paulo e se tornou uma das figuras mais importantes com grande influência na renovação da Literatura, Música e das Artes Modernas no Brasil (Andrade, 1972).

trouxeram muita visibilidade ao compositor na época e muitos pianistas renomados incluíram obras de Vianna em seu repertório.

Tratando ainda da influência de Mário de Andrade na orientação estética de Fructuoso Vianna, Mário de Andrade escreveu dois artigos sobre o compositor, um deles em 1928 e o outro em 1931. Numa dessas críticas demonstrou o desejo de que o compositor escrevesse música não só com temas nacionais, mas que conhecesse outras regiões do país e sua música, para adquirir um caráter nacional em suas composições, ressaltando a perfeição entre seu “equilíbrio de sonoridade e de dialogação” (Andrade, 1931, *apud* Castro, 2003, p. 40). De acordo com Castro (2003), Fructuoso Vianna considerava-se “o compositor que mais aproveitou temas do *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade”. Obras como *Jogos Pueris*, *Roda das Flôres*, *A Canoa e a Toada n. 5* eram exemplos sempre citados pelo compositor em relação ao uso do material retirado do *Ensaio sobre a música brasileira*. A partir das informações anteriores é importante considerar a importância da figura de Mário de Andrade na inserção de Fructuoso Vianna na estética nacionalista.

3.3 Obras para piano de cunho didático

Dentre as obras para piano encontram-se várias obras que podem apresentar caráter didático e são citadas por Abreu; Guedes (1992, p. 175-176) como obras de fácil execução e que também remetem ao universo infantil.

- *Passeio Matinal - Peça Infantil Nº 1*, 1929;
- *O Pequeno Oriental - Peça infantil Nº 2*, 1929;
- *Tanguinho, Peça infantil Nº 3*, 1930;
- *Toada, Peça Infantil Nº 4*, 1932;
- *Negrinha - Peça Infantil Nº 5*, 1930;
- *Rodas das Flôres, Peça Infantil Nº 6*, 1930;
- *Sete Miniaturas sobre Temas Brasileiros*, 1932;
- *Acalanto - Peça Infantil na Clave de Sol*, 1932.

Existem ainda duas obras com perfil didático que estão em manuscrito: *Valsinha* (1963) e *Dançando* (1964) (Castro, 2003, p. 140). Embora a expressão “peça infantil” remeta diretamente ao público para o qual se destinam, Abreu;

Guedes (1992, p. 175) afirmam que as obras não são específicas para a criança, mas o mundo infantil foi inspiração para a criação das mesmas. É possível relacionar a fala das autoras aos títulos dessas obras, que remetem ao universo infantil da época, sugerindo brincadeiras de roda, cantigas de ninar, passeios, títulos em diminutivos.

As *Peças Infantis* não foram catalogadas como uma coletânea e foram publicadas na forma de partituras avulsas. Teriam sido publicadas de forma avulsa por uma questão comercial? Mas, pode-se inferir que formam uma coletânea, uma vez que, no programa de estreia das peças, executadas pelo próprio compositor em 1933, as mesmas são colocadas como um conjunto (ver Anexo). Os títulos são variados e remetem à temática infantil, pelos seguintes aspectos: uso de expressões diminutivas (*Tanguinho*, *Negrinha* e *O Pequeno Oriental*); sugestão de brincadeiras (*Passeio Matinal* e *Roda das Flôres*). Há também sugestão de temática nacionalista nas obras, por meio dos títulos, ritmos característicos ou utilização de temas folclóricos: *Toada*, *Tanguinho*, *Roda das Flôres* e *Negrinha*. São obras curtas, de duas ou três páginas, em sua maioria. A mais extensa é a última, *Roda das Flôres*.

Assim, para a análise preliminar e escolha da peça a ser analisada, fui em busca de gravações das mesmas e encontrei as seguintes obras em alguns canais no YouTube: *Le Petit Robinson*, Miguel Proença (pianista), “IPB Instituto Piano Brasileiro”, 2019; *Sete Miniaturas sobre Temas Brasileiros*, Miguel Proença (pianista), Miguel Proença – Tema (2016); *Sete Miniaturas sobre Temas Brasileiros*, Stephen Fierros (pianista), Stephen Fierros, 2020; *Acalanto*, Roberto Szidon (pianista), Instituto Piano Brasileiro, 2021; ‘*Roda das Flôres*, *Tanguinho*, Stephen Fierros (pianista), Stephen Fierros, 2020. As gravações das demais peças como, *Passeio Matinal*; *O Pequeno Oriental*; *Negrinha*; *Toada* e *Acalanto*; foram disponibilizadas pela Prof.^a Flávia Botelho, gravações realizadas por ela própria em 2009, como forma de avaliação para disciplina “Fructuoso Vianna: o orquestrador do piano”, no Curso de Doutorado em Música pela ECA- USP - São Paulo, cujo tema era a obra do compositor Fructuoso Vianna.

A peça selecionada para exploração e análise foi *Toada - Peças Infantis Nº 4* para piano de Fructuoso Vianna. O critério inicial de escolha foi a simplicidade na escrita, que proporcionasse a facilidade de leitura melódica e rítmica, com poucos saltos e deslocamentos e poucos contrastes de dinâmica e agógica. A *Toada* apresentou essas características iniciais, mas também: possibilidades de uso do

pedal direito e *una corda*; o fácil entendimento da condução melódica, com poucas mudanças de localização e de dedilhado na mão direita; a repetição de motivos rítmicos e melódicos na mão esquerda; a fácil identificação das frases e riqueza de toques diferenciados. A repetição de elementos na peça foi o que mais colaborou para a sua escolha, pois entendo que isso facilitaria sua leitura.

4 TOADA - PEÇAS INFANTIS Nº4 PARA PIANO: NÍVEL DE APRENDIZAGEM, CONTEÚDOS MUSICAIS E TÉCNICO-PIANÍSTICOS

Ao preparar a transição do aluno do nível elementar para o intermediário é muito importante que o professor tenha um olhar atento à escolha do repertório e seus conteúdos, visando objetivos que possam ser atingidos. É necessário saber quais as habilidades técnicas e musicais o aluno já adquiriu e quais necessita adquirir, de maneira que o ensino esteja em constante gradação, evitando lacunas no seu aprendizado, formando solidamente um pianista.

Neste contexto, o professor precisa ter, em relação ao repertório ensinado, domínio dos conteúdos presentes na escrita pianística e das habilidades técnicas exigidas (execução), além de conhecer e identificar as influências sofridas por um determinado compositor, seu estilo e o contexto histórico no momento da composição da obra. Assim, conseguirá escolher o repertório de forma intencional e consciente. Para Leandro (2009, p. 53) cabe ao professor “a responsabilidade de guiar o aprendizado do aluno através de atividades passíveis de realização”. A obra didática e tudo aquilo que ela carrega se relaciona a esse contexto e a *Toada*, objeto desse trabalho, aponta para esse universo do repertório didático, já citado anteriormente.

4.1 Características gerais

Nas cinco *Peças Infantis* de Fructuoso Vianna, *Toada* é a de nº 4. A partir da exploração prévia do conjunto de peças, pude constatar ser esta a mais simples do ponto de vista da leitura (padrões melódicos e rítmicos), devido a algumas características: tonalidade com apenas um sustenido; ritmo simples, apresentando poucas figuras rítmicas (semínima, colcheia, mínima e semínima pontuada, pausa de colcheia); escrita apenas em uma clave (a clave de sol); repetição de estruturas rítmicas e melódicas (paralelismo de vozes); melodia quase sempre em grau conjunto; tessitura de mais ou menos uma oitava em cada clave. É uma obra curta, possui sessenta e quatro compassos, apresenta caráter delicado e singelo, explorando a sonoridade médio-aguda do piano e com repetição de padrões. Do ponto de vista da execução a peça apresenta uma maior complexidade: diferentes tipos de articulação – *portato*, *legato*, *staccato* e acentos – e o uso deliberado dos

pedais direito e pedal de *una corda* dentro das dinâmicas *piano* e *pianíssimo*. A partir disso, a análise dos conteúdos se faz necessária para compreender se é adequada ao nível intermediário.

A *Toada* foi publicada em 1933 pela Ricordi Brasileira e teve sua estreia em 23 de outubro de 1933 pelo próprio compositor, em recital no SALÃO ESSENFELDER do Studio Nicolas, situado na Casa Carlos Wehrs (Rua da Carioca, 47, Rio de Janeiro/RJ, ver Anexo)¹³. Na partitura consta que foi composta sobre um tema de Luiz Ramos de Lima, que, de acordo com a Academia Brasileira de Música (2025), era tio de Fructuoso Vianna.

Como visto anteriormente, as *Pecas Infantis* foram compostas entre 1929 e 1932, dentro da segunda fase composicional de Fructuoso Vianna, tendo o nacionalismo modernista como orientação estética. A partir da revisão bibliográfica foi possível constatar que nesse período o compositor atuava como professor no Conservatório Musical de Belo Horizonte (Castro, 2003, p. 124). Como hipóteses, as obras podem ter sido compostas para seus alunos, além de também possibilitarem uma forma de ingresso fácil no mercado de partituras, muito comum na época. Entender o contexto da criação da obra é importante para o professor, pois possibilita entender o objetivo da obra, principalmente se foi pensada didaticamente.

É possível relacionar a *Toada* ao conceito de obra didática proposto por Reis; Anjos (2016). A peça pode ser caracterizada como uma obra “porta de entrada”, que introduz o aluno à linguagem pianística de Fructuoso Vianna. Nas obras de maior dificuldade técnica do compositor é muito comum a exploração do timbre delicado do piano associado ao uso dos pedais e ao uso de variadas articulações (toques). Isso é explorado na *Toada* de forma mais simples. A obra também favorece a introdução de conceitos técnico-musicais, como a execução e domínio de diferentes articulações e tipos de toques e o uso dos pedais direito e *una corda*. Chamo a atenção para a introdução intencional dos pedais numa obra denominada “Infantil”. Ainda é possível extrapolar o conceito de aprendizagem de competências técnico-musicais para a aprendizagem de conteúdos musicais diversos numa peça instrumental. Na *Toada* é possível identificar diversos conteúdos musicais a serem explorados com o aluno: a estética nacionalista-modernista, suas características

¹³ Neste recital, Fructuoso Vianna apresentou diversas obras suas para piano solo, muitas delas em primeira audição (estreia). É possível inferir que o compositor compreendia que suas *Pecas Infantis* eram relevantes, pelo fato das mesmas estarem fazendo parte de um recital junto a obras de dificuldade maior e de peças já reconhecidas, como a *Dansa de Negros*.

sonoras e inspirações (vistos na revisão bibliográfica); o timbre delicado associado ao uso dos pedais; articulações variadas e dinâmicas *p*, *pp*, *PPP* (sonoridade), paralelismo de vozes no fraseado; a repetição e a variação melódica; frases anacrústicas; exploração da tonalidade e do modo mixolídio.

A identificação desses conteúdos pode ser entendida como base para a abordagem didática da obra pelo professor, no intuito de pensar a aula de instrumento como aula de música, além de abordar questões técnicas do instrumento. Isso pode ser relacionado às atribuições apresentadas por Bozetto (2004, p. 82-86 *apud* Leandro, 2015, p. 34): “um amplo conhecimento geral (musical); “boa formação musical; “domínio e conhecimento do instrumento; “experiência e conhecimento de varios gêneros musicais”. Esses conteúdos e o nível de aprendizagem ao qual a obra se relacionas serão tratados a seguir.

4. 2 A *Toada*: nível elementar ou intermediário?

Por meio da análise e tendo como referência as características propostas por Uszler; Gordon; Mach (1991) para a escrita das obras do nível intermediário, foi possível identificar algumas dessas caraterísticas na *Toada*. São as seguintes:

- Melodia única com acompanhamento - neste caso, a utilização de nota pedal (nota ré 3), bem como o uso do pedal direito, cria a ideia de acompanhamento em acordes;
- Variedade de dinâmicas e texturas - no caso das texturas é possível identificar melodia acompanhada e duas vozes em paralelismo;
- Contraste de toques e dinâmicas entre as mãos - neste caso, isso acontece pela necessidade da mão esquerda ter função de acompanhamento ou segunda voz;
- Expansão e contração da mão a partir de uma posição básica de cinco dedos - há poucas passagens de expansão e contração da mão, mas a utilização da posição básica de cinco dedos em diferentes posições ocorre bastante.

Nas figuras a seguir as caraterísticas identificadas podem ser visualizadas:

Figura 1: Textura, variedade de dinâmicas, uso do pedal direito e contraste de toques e dinâmicas entre as mãos na *Toada*.



Fonte: Vianna (1933): *Toada*, compassos 1-4.

Figura 2: *Toada*, expansão da posição da mão e posição de 5 dedos

Fonte 2: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compassos 17 ao 28.

Percebe-se que, a partir das características identificadas, que é possível associar a obra à escrita do repertório de nível intermediário proposta por Uszler, Gordon; Mach (1991).

4.3 Habilidades técnicas descritas por Uszler; Gordon; Mach (1991) na *Toada*

A partir da análise também foi possível identificar as habilidades técnicas (conteúdos técnico-pianísticos) a serem desenvolvidas na *Toada*. O objetivo dessa análise foi identificar se a obra se relaciona às habilidades que preparam ao nível intermediário e/ou às habilidades que são desenvolvidas no nível intermediário,

propostas por Uszler; Gordon; Mach (1991, p. 214 - 215). Muitas vezes uma mesma obra pode estar relacionada à mais de um nível. Assim, apresentamos o quadro a seguir, de forma mais objetiva, com as habilidades identificadas na peça relacionadas a esses dois momentos. Essas habilidades (conteúdos técnico-pianísticos) serão aprofundadas e complementadas ainda nesse capítulo na análise dos conteúdos da peça.

Quadro 3: Habilidades técnicas que preparam ao nível intermediário e que são desenvolvidas durante o nível intermediário identificadas na *Toada* a partir de Uszler; Gordon; Mach (1991, p. 214-215).

Habilidades técnicas que preparam ao nível intermediário (Uszler; Gordon; Mach, 1991) presentes na <i>Toada</i>	Habilidades técnicas que são desenvolvidas durante o nível intermediário (Uszler; Gordon; Mach, 1991) presentes na <i>Toada</i>
Toques <i>legato</i> e <i>staccato</i> dentro da posição de cinco dedos, extensão de sexta com mãos alternadas;	Experiência com substituição de dedo;
Experiência com estilos de acompanhamento;	Tipos variados de <i>staccato</i> toque de pulso, dedo e antebraço;
Deslocamento de posições laterais;	Atenção concentrada à independência entre as mãos e dentro da mão;
Experiência com dinâmicas básicas (<i>piano</i> e <i>forte</i>);	Estilos de acompanhamento refinado;
Experiência com <i>crescendo</i> , <i>decrescendo</i> , <i>rittardando</i> , <i>a tempo</i> e <i>fermata</i> ;	Maior desenvolvimento do senso de dinâmica, colorido, humor e estilo;
Uso do pedal para cores e efeitos;	Pedal sincopado, pedal rítmico e <i>una corda</i> .
Independência limitada entre as mãos (dinâmica e articulação);	
Passagem de polegar.	

Fonte: o próprio autor.

A partir do quadro, podemos perceber que a *Toada* apresenta muitas habilidades que preparam ao nível intermediário, ou seja, que são alcançadas ao final do nível elementar, desenvolvendo, elaborando e refinando algumas delas: tipos de toques e articulações, independência entre as mãos e dentro da mão, estilos de acompanhamento, dinâmica e colorido e o uso dos pedais. Portanto, podemos situar a obra dentro do nível intermediário, pois parte de habilidades que já estariam preparadas e desenvolvidas no nível anterior (elementar) para alcançar o

nível intermediário e propõe o desenvolvimento de habilidades que realmente já estão dentro do nível intermediário, segundo Uszler; Gordon; Mach (1991).

4.4 Título da obra e suas relações musicais

As informações sobre o título escolhido para a peça e sua ligação com a escrita e caráter da mesma formam um importante conteúdo para a abordagem didática de uma obra musical. Segundo a *Encyclopédia Itaú Cultural* (2025), **toada** vem do verbo toar, produzir um som forte ou ressoar. De acordo com Alvarenga (1982, p. 319), na música brasileira, em várias regiões, o termo toada tem diversos significados, mas, de uma forma geral, trata-se de uma canção onde os versos da letra são articulados em uma linha melódica simples, não tendo uma forma fixa, mas facilmente identificada pelo seu caráter melodioso, dolente e narrativo, de versos rimados em vozes, que se sobrepõem em terças, tendo como base harmônica a viola caipira.

De acordo com a *Encyclopédia Itaú Cultural*, não se sabe ao certo sua origem, mas, segundo pesquisas de Mário de Andrade (1976) sobre o folclore brasileiro, o gênero toada surgiu no meio rural. Em 1910, quando o regionalismo estava aflorando no país, este gênero foi ganhando espaço na cidade através de compositores como o pioneiro Marcelo Tupinambá, que quase se apropriando da música rural, passou a transcrever essas músicas. Foi no estado de São Paulo que o gênero Toada ganhou uma roupagem acaipirada e com a chegada da indústria fonográfica, logo já estava em discos, como as conhecidas até os dias de hoje: *Tristeza do Jeca* (1926), de Angelino de Oliveira, *Chico Mulato* (1937) e *Pingo D'água* (1944), de Raul Torres e João Pacífico, *Mágoa de Boiadeiro* (1967) de Nonô Basílio e Índio¹⁴ (Encyclopédia Itaú Cultural, 2025).

O título da obra é um importante ponto de partida para sua compreensão e o estabelecimento de importantes relações musicais. Pode estar vinculado ao contexto histórico em que essa peça foi escrita, à orientação estética (nacionalismo-modernista), influências ou mesmo à uma sonoridade específica explorada na obra. No caso da *Toada*, o título está diretamente ligado a música regional,

¹⁴ O gênero ganhou tanto espaço no Brasil que, segundo a *Encyclopédia Itaú Cultural* (2025), enraizou-se na música popular brasileira, tanto que nos anos 1960, compositores como Nonô Basílio e Índio, em um resgate a essa tradição, trazem a imagem do retirante em *Mágoa de Boiadeiro* (1967) junto aos personagens *Caipira* e *o Violeiro*.

consequentemente, nacionalista, sendo um importante conteúdo da peça. Esse conteúdo poderia se relacionar a um maior desenvolvimento do senso de humor e estilo proposto por Uszler; Gordon; Mach (1991) como habilidade a ser desenvolvida durante o nível intermediário.

4.5 Forma, ideia de repetição, frases em anacruse e paralelismo

A ideia de repetição de padrões permeia toda a peça: repetição de notas da melodia, de padrões rítmicos, de frases, da nota pedal na mão esquerda, do uso dos pedais (apresentando um padrão de utilização ou criando efeitos de eco). Esses aspectos podem ser explorados como conteúdos musicais bem como referências para a compreensão da obra.

Esta peça está estruturada em forma **A - A' - B - B'- A''- B' - A'''**, uma ampliação da forma ternária **A B A**. Esse conteúdo e sua abordagem são fundamentais para a compreensão, memória e execução da obra¹⁵. De acordo com Reis (2000), já no nível elementar a “criança deve ser levada a perceber que o fraseado e suas articulações internas dão sentido ao discurso musical e determinam os gestos pianísticos”. Essa percepção acontece por meio da compreensão da estrutura, da forma.

A *Toada* se mostra bastante adequada a essa abordagem, pois apresenta uma forma clara e com muitas repetições e pequenas variações dentro das seções. O paralelismo pode se relacionar à habilidade descrita por Uszler; Gordon; Mach (1991): deslocamentos de posições laterais e independência limitada entre as mãos (dinâmica e articulação), que prepara ao nível intermediário.

Seguimos com a descrição da forma da *Toada*: **A - A' - B - B'- A''- B' - A'''**:

- **Seção A** - compasso 1 (com anacruse) ao compasso 8 (primeiro tempo);
 - A seção **A** é formada por uma quadratura (um conjunto de quatro frases de dois compassos), iniciando em anacruse. A melodia é simples e escrita no âmbito do intervalo de sétima menor (**Iá 3 - sol 4**);
 - A primeira frase e a segunda são iguais, frases simples que

¹⁵ A compreensão da forma da obra, por meio da análise pode ser relacionada à sua apreciação e ao processo de leitura: nesses momentos o aluno já pode ser incentivado a perceber quais as grandes seções; quais partes se repetem; quais partes contrastam; se há mudanças de andamento, de dinâmica. Todas essas questões podem ser levadas em consideração pelo professor, para incentivar e instigar o aluno a observar, pois quando compreendemos o discurso na música, o estudo e execução da obra se tornam eficientes.

apresentam notas repetidas, no âmbito de uma quarta justa (ré 4 – lá 3), de movimento descendente e ascendente, com o ritmo em colcheias e semínima;

- A terceira frase contrasta com as duas primeiras, pois apresenta movimento ascendente e descendente, (âmbito de 4^a justa), ritmo pontuado e uma maior tensão melódica;
- A quarta frase, de movimento somente descendente (âmbito de 6^a menor), com notas repetidas no fim, conclui a quadratura, resolvendo a tensão da terceira frase;.
- A seção **A** é apresentada numa textura a duas vozes em paralelismo. A mão esquerda dobra a melodia (em terças), com uma nota pedal (ré 3) nos tempos fracos das colcheias, criando uma terceira voz que sustenta a melodia em terças. Esta textura nos remete ao idiomático da música caipira, no qual o gênero toada se situa e também pode sugerir uma textura de melodia acompanhada, pois a nota pedal e a voz inferior formam acordes que sustentam a melodia da voz superior (ver Figura 3).

Figura 3: Paralelismo e repetição de padrões na *Toada*, seção A.

Fonte: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compassos 1-10.

- **Seção A'** (compasso 8 a partir do segundo tempo ao primeiro tempo do compasso 17). Se diferencia de **A** a partir de poucos elementos: notas repetidas nas duas primeiras frases e uma extensão na última frase, na qual surge uma voz intermediária, que reforça o sentido de repouso e

conclusão da seção (ver Figura 4).

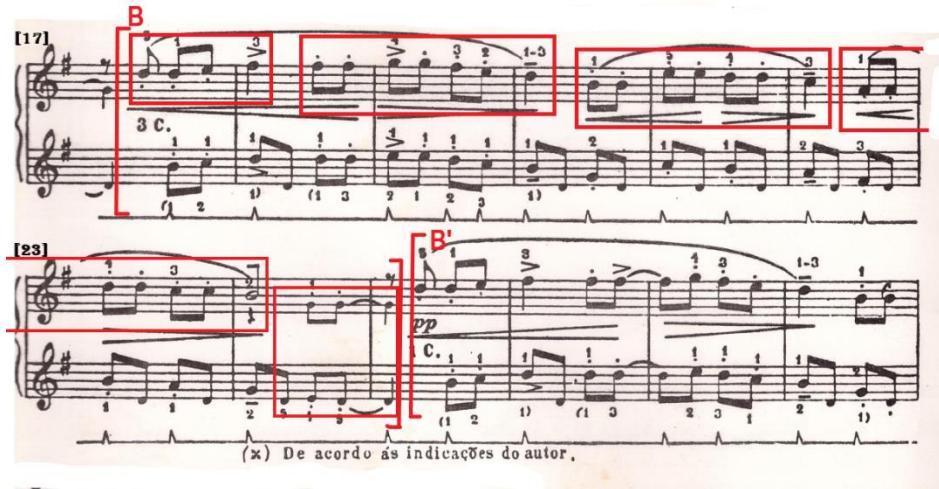
Figura 4: *Toada*, Seção A', diferenças na melodia.

The image shows three staves of a musical score for 'Toada'. The top staff starts at measure 5, the middle at measure 11, and the bottom at measure 17. Red vertical bars and boxes highlight specific melodic elements. In measure 5, a red box encloses a sequence of eighth notes. In measure 11, a red box encloses a sequence of eighth notes. In measure 17, a red box encloses a sequence of eighth notes, and a red bracket labeled 'B' covers the first two measures of the phrase. Below the staff in measure 17, the text '3 c.' is written.

Fonte: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compassos 5-22.

- **Seção B** (compasso 17 a partir da segunda metade do primeiro tempo ao primeiro tempo do compasso 25, com uma extensão de 8^a, do **sol 3** ao **sol 4**):
 - Contrasta com **Seção A**, principalmente em relação ao sentido ascendente inicial e pela organização das frases (são três frases ao invés de quatro);
 - A primeira frase apresenta movimento escalar ascendente e descendente dentro do intervalo de 4^a justa (**ré 4 ao sol 4**);
 - A segunda e a terceira frases fazem uma espécie de progressão da parte descendente da primeira frase, dentro do âmbito de uma 4^a justa (**si 3 ao mi 4**), (**lá 3 ao ré 4**), respectivamente;
 - Ao final da terceira frase repete-se o elemento da extensão de **A'** (ver Figura 5).

Figura 5: Seção B da *Toada*.



Fonte: Vianna (1933), *Toada*, edição do autor, compassos 17-25.

- **Seção B'** (compasso 25 a partir da segunda metade do primeiro tempo ao primeiro tempo do compasso 36):
 - A seção **B'** apresenta em 11 compassos e 5 frases, com variação da seção **B**, ocorrendo repetição de frases;
 - A primeira frase tem uma pequena variação rítmica comparada à **B**;
 - A segunda e terceira frases seguem com pequena variação rítmica e a repetição de frases, gerando uma extensão na seção (ver Figura 6).

Figura 6: Seção B' da *Toada*.

Fonte: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compassos 25-56.

- **Seção A''** (compasso 36 a partir da segunda metade do primeiro tempo ao primeiro tempo compasso 45). Repetição quase literal da seção **A'**, mas com um único detalhe diferente: a utilização da nota fá bequadro, no compasso 41, que modifica a tonalidade de Sol Maior, para o modo de sol mixolídio, de sonoridade completamente diferente. Esse é um importante conteúdo a ser explorado na obra, que também pode ser relacionado à questão estética da obra. Na estética nacionalista-modernista houve uma larga utilização de escalas modais nas obras para piano, explorando sua sonoridade característica e regional (ver Figura 7).

Figura 7: **Seção A''** da *Toada*.



Fonte: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compassos 36 ao 45.

- **Seção B'** (compasso 45 a partir da segunda metade do primeiro tempo ao primeiro tempo compasso 56) (ver Figura 8):

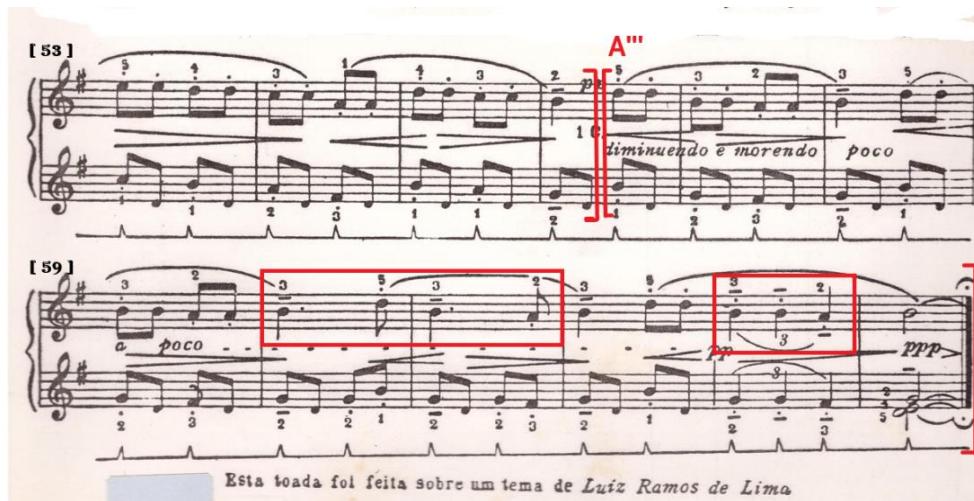
Figura 8: Seção B' da Toada.



Fonte: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compassos 45 ao 56.

- **Seção A''** (compasso 56 a partir do segundo tempo ao compasso 64). Esta seção apresenta a mesma ideia da seção A, porém o compositor utiliza figuras rítmicas pontuadas e quiáleteras por aumentação, respectivamente, que provocam uma desaceleração no discurso musical, dando à seção um caráter de coda¹⁶. São 4 frases, numa quadratura regular (ver Figura 9).

Figura 9: Seção A'' da Toada.



Fonte: Vianna (1933), *Toada*, edição do autor, compassos 56 ao 64.

¹⁶ Dourado (2008, p. 85), a coda é uma “seção ou trecho que encerra um movimento ou peça”.

Um conteúdo relacionado à forma e presente em toda a peça é o início das frases em anacruse¹⁷, podendo ser bastante explorado pelo professor em forma de conceito e do ponto de vista da execução.

4.6 A sonoridade da obra

A *Toada* de Fructuoso Vianna está escrita na região central/aguda do piano e apresenta caráter delicado e singelo. O seu timbre característico se relaciona aos seguintes aspectos:

- registros médio/agudo do piano;
- às dinâmicas *p* e *pp*;
- uso regular do pedal de *una corda* e pedal direito;
- uso de toque *portato* e de acentos que modificam a sonoridade e caráter;
- repetição sistemática de frases;
- ostinato apresentando nota pedal (ver Figura 10).

¹⁷ “Nota ou grupo de notas que, articuladas em tempo fraco, precedem o tempo forte de um grupo rítmico do qual efetivamente fazem parte” (Dourado, 2008, p. 26).

Figura 10: Aspectos timbrísticos na *Toada*.

[35]

Pedal direito →

[41] sempre com pouca sonoridade

[47]

Nota pedal →

[53] pp
1C diminuendo e morendo poco

[59] a poco pp ppp

Esta toada foi feita sobre um tema de Luiz Ramos de Lima
RB 0252

Fonte: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compasso 35 ao 64.

Essas características sugerem uma sonoridade como de uma caixinha de música, de muita delicadeza e também a sonoridade da viola caipira. Esse timbre/sonoridade é um importante conteúdo a ser explorado pelo professor, pois há outros conteúdos e habilidades a serem explorados a partir dele. Se relaciona às habilidades descritas por Uszler; Gordon e Mach (1991): experiências com estilos de

acompanhamento (estrutura da mão esquerda); experiências com dinâmicas básicas; uso do pedal para cores e efeitos (preparação ao nível intermediário) e maior desenvolvimento do senso de dinâmica, colorido, humor e estilo; uso do pedal sincopado e de *una corda*; atenção concentrada à independência entre as mãos e dentro da mão (execução da estrutura da mão esquerda) (nível intermediário).

A apreciação da sonoridade (escuta de gravações ou da interpretação do professor) pode ser o ponto de partida para a exploração desse conteúdo, visando estabelecer relações com a vivência sonora do aluno, tornando-se assim uma base para a construção do caráter e da sonoridade da obra posteriormente. O entendimento é a base para a construção das questões técnicas, o que vai ao encontro das afirmações de Haas-Kardozos (1998, p. 52):

Assim, a aula envolve os seguintes elementos:

- educação do ouvido, que serve à
- educação da compreensão musical, que será apoiada pela
- educação técnico-motora. [...]

[...] Pois se a habilidade motora se desenvolver mais rapidamente que a compreensão musical, o aluno tende ao um toque desinteressante, sem relevo e conteúdo. Se porém, aprimoram-se a escuta e a compreensão das estruturas musicais, enquanto o adestramento motor e a leitura continuam incipientes, a execução não se concretiza em sua forma plena (Haas-kardozos, 1998, p. 52).

Também é possível associar o timbre da obra *Toada* ao timbre de outras obras do compositor Fructuoso Vianna, como, por exemplo, *Acalanto - Peça Infantil na Clave de Sol* (Figura 11), *Sete Miniaturas - Nº 1 - Canto Infantil* (Figura 12) e *Roda das Flôres – Peças Infantis nº 6* (Figura 13). Nesse caso, o conteúdo seria o timbre da obra como um traço característico do compositor, que surge em outras obras. A *Toada* seria uma “porta de entrada” para esse universo timbrístico do compositor.

Figura 11: Características timbrísticas no Acalanto – Peças Infantil na Clave de Sol similares à Toada.

Acalanto

Fructuoso Vianna
(S. Paulo, Novembro 1932)

PIANO

The musical score for 'Acalanto' features three staves of piano music. Red annotations highlight specific performance techniques and dynamics. Labels include 'Devagar' (slow), 'pp' (pianissimo), 'bem cantado' (well sung), 'sempre igual' (always equal), 'sem rigor' (without rigor), 'muito expressivo' (very expressive), and 'sempre' (always). Several measures are circled in red, particularly in the middle section, to emphasize rhythmic patterns or specific fingerings.

Fonte: Vianna (1953) *Acalanto - Peça Infantil na Clave de Sol*, edição do autor, compassos 1-12.

Figura 12: Características timbrísticas nas Sete Miniaturas nº 1 - Canção Infantil, similares à Toada.

Para Ophelia do Nascimento

1. Canto Infantil

Revisão de Souza Lima.

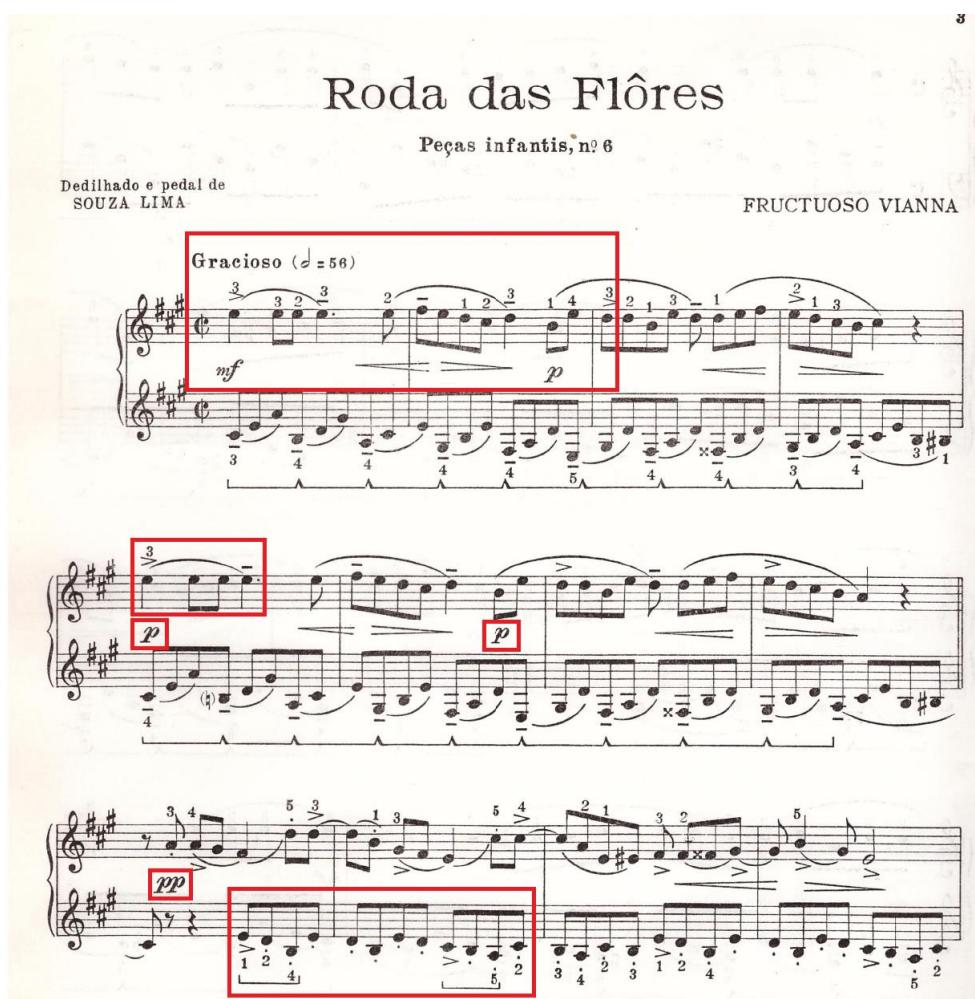
Com Ingenuidade $\text{♩} = 144$

Fructuoso Vianna

The musical score for 'Sete Miniaturas nº 1 - Canção Infantil' includes two staves of piano music. Annotations include 'p sempre' (pianissimo always), 'Dinâmica em p, sonoridade delicada com a expressão "sempre"' (Dynamic in p, delicate sound with the expression "sempre"), 'Toques variados' (varied touches), 'pp' (pianississimo), and 'p' (pianissimo). A blue arrow points to the instruction 'uso deliberado do pedal direito' (deliberate use of the right pedal). Measures are circled in red to highlight specific performance techniques.

Fonte: Vianna (1979): *Sete Miniaturas, nº 1 - Canção Infantil*, edição do autor, compassos 1-17.

Figura 13: Características timbrísticas da *Roda das Flôres* similares à *Toada*.



Fonte: Vianna (S.d.): *Roda das Flôres*, edição do autor, compassos 1-12.

4.7 Articulação e tipos de toques

Na *Toada* é possível identificar indicações de diferentes articulações. Podemos inferir que o compositor possa ter tido a intenção de introduzir nesta obra esses conceitos e as habilidades técnico-musicais e toques a eles relacionados, já que possuia alunos iniciantes no período de sua composição. Assim, esse aspecto se relaciona às seguintes habilidades descritas por Uszler; Gordon; Mach (1991): toques *legato* e *staccato* dentro da posição de cinco dedos (preparação ao nível intermediário) e tipos variados de *staccato*; toque de pulso, dedo e antebraço (nível intermediário)¹⁸.

Nesta peça o compositor utiliza os seguintes tipos de articulações e seus

¹⁸ Importante ressaltar aqui que Uszler; Gordon; Mach (1991) não tratam diretamente do toque *portato*.

respectivos toques: *portato* (bastante utilizado), *legato*, *staccato* e acentos variados (ver Figura 14).

Figura 14: Articulação e tipos de toques na *Toada*.



Fonte: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compassos 5-10.

A articulação é um elemento de grande importância no discurso musical de qualquer instrumento e é frequentemente relacionado ao caráter de uma peça e ao período no qual a obra foi composta. Corvisier; Pádua (2014, s.p.) apresentam o conceito de articulação e sua relação com os instrumentos de teclado:

É a articulação quem delimita motivos, frases e ideias musicais através de separação ou agrupamento das notas bem como a acentuação das mesmas. Segundo Rosenblum (1988) é ela que vai clarear e modelar o discurso musical podendo ser indicada pelo compositor, ou, quando não indicada, decidida pelo intérprete.

A articulação e a maneira de tocar as teclas estão diretamente ligados (Corvisier; Pádua, 2014, sp.).

Assim, a *Toada* apresenta conteúdos importantes em relação à articulação: enquanto conceitos e abordagens dos símbolos e à forma como se deve tocar para obter a sonoridade referente à cada articulação.

4.7.1 *Portato*

Na *Toada* a articulação sugerida pelo compositor mais recorrente é o *portato*, principalmente na voz superior da obra. A seguir as definições de *portato* de Dourado (2008) e C. P. E. Bach (1753/1762). A primeira, mais geral, se refere à origem da articulação nos instrumentos de cordas e a segunda, voltada aos instrumentos de teclado, especificamente no século XVIII, nas origens dos conceitos sobre articulação ao piano.

Portato (it. *portare*: carregar; fr. *porte*; ing. *wavy stroke*) **1.** Portado, carregado. Articulação de uma série de notas com pouca definição de ataque. **2.** Entre os instrumentos de cordas da orquestra, Golpe entre o Legato e o Staccato genuíno, com articulação discreta entre os sons. É representado por traços sobre ou sob as notas, unidos por ligadura semicircular que indica quais e quantos sons devem ser articulados em uma mesma direção (Dourado, 2008, p. 260).

Essa maneira de tocar as notas em que estão indicados ao mesmo tempo arcos e pontos chama-se, em peças para teclado, *portato* (Bach. C. P. E., 1753-1762, p 140).

Na Figura 15, exemplos da articulação portato na *Toada*, largamente utilizada pelo compositor em toda a peça.

Figura 15: exemplos de *portato* na *Toada*.



Fonte: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compassos anacruse de 1- 4.

Para Richerme (2010, p. 163) a maneira de executar o *portato*, o que não é o foco desse trabalho, não está bem definida por pianistas, professores e alunos, devido a poucos trabalhos demonstrando isso e seus diferentes contextos. Isso leva a uma execução intuitiva do intérprete, segundo o autor, sem a necessidade de conceituar, ou simplesmente, passando despercebido o trecho com tais indicações. O autor aponta diferentes formas de execução do *portato* na história a partir do século XVIII, encontradas em bibliografias especializadas e chega a uma questão central: o *portato* possui uma leve separação entre os sons ou não? O autor cita Jackson (2005, p. 319), que em sua mais recente encyclopédia musical *Performance Practice*, “evita propositadamente as definições do século XIX para o *portato*”, demonstrando as incertezas que ainda existem sobre esta articulação (Richerme, 2010, p. 165). De acordo com o autor, quando há indicação de *portato* na partitura, cantores enfatizam com uma pressão em cada nota, e violinistas aplicam também uma certa pressão, usando apenas um golpe de arco, mas isso não indica que essas notas sejam tocadas de forma igual e nem ao menos desconectadas entre si. No entanto, ocorre uma acentuação em cada nota em seu ataque e esta ressoa com um decréscimo em sua intensidade, o que soa, ao

final, com pouca intensidade, dando a impressão de que houve um desligamento para a próxima nota. “Este é precisamente o fenômeno sonoro que ocorre no portato: um decréscimo da intensidade do som de cada nota de uma sequência” (Richerme, 2010, p. 166).

Após uma longa discussão, o autor apresenta algumas possibilidades na execução, levando em consideração a bibliografia analisada: Brée (1902), Schultz (1936) e Banowetz (1985). Destacamos Brée (1902, p. 33), que propõe os seguintes movimentos para a execução do *portato*: “o dedo abaixa lentamente a tecla, segura a tecla abaixada por um momento, e a solta por meio de uma suave elevação da mão e do antebraço”. Richerme (2010) ressalta que os movimentos propostos por Brée (1902) podem trazer a sensação de carregar o som e também pode facilitar o efeito sonoro do *portato* descrito anteriormente. Essa forma pode ser aplicada ao *portato* na *Toada*, principalmente devido às notas repartidas da melodia.

[..] elevar lentamente o braço pode resultar em uma elevação lenta e relativamente controlada da tecla, o que pode causar um contato gradativo do abafador com a corda, resultando em um decréscimo gradativo da intensidade do som, ou seja, o efeito portato (Richerme, 2010, p. 167).

4.7.2 *Staccato*

De acordo com Dourado (2008, p. 315), a palavra *staccato* tem origem no italiano *staccare*: separar. No que diz respeito à articulação na música, significa que “a duração do som deve ser reduzida aproximadamente à metade”. Sua representação é um ponto sobre ou sob a nota. Ainda segundo o autor, uma forma mais curta de *staccato* é o *staccatissimo*, representado por uma forma de cunha sobre a nota, indicando “a redução da nota aproximadamente $\frac{1}{4}$ de seu valor.

O *staccato* em formato de ponto é uma das articulações presentes na peça *Toada*, em todo discurso da mão esquerda e associada ao uso constante do pedal direito. Isso cria uma atmosfera sonora de ressonância oposta ao conceito de *staccato*. É possível inferir que o compositor optou por esse tipo de escrita para conseguir criar um efeito sonoro de harmonia com poucos elementos (intervalos alternados em ostinato). O *staccato* na primeira colcheia do ostinato destaca a

sonoridade dessas notas, formando um dueto com a voz superior. O conceito de *staccato* e a forma de executá-lo são importantes conteúdos da *Toada*.

Os autores do livro *Creative PianoTeaching* (Lyke; Haydon; Rollin, 2011, p. 100,111) sugerem diferentes formas de executar o *staccato*: de dedo, de pulso, de antebraço e de braço inteiro, a partir de uma questão central: “o ataque da tecla”.

O *staccato* de dedo seria utilizado em passagens de notas individuais que exigem leveza. Para isso os dedos devem atacar a tecla puxando-a levemente com a ponta do dedo, com uma suave pressão, com o pulso estável, em um movimento ágil e controlado.

O *staccato* de pulso seria um tipo de ataque recomendado em passagens com terças, sextas, oitavas e acordes repetidos, além de poder ser aplicado em notas únicas, dependendo do som desejado. Os dedos atuam como receptores do movimento transmitido pelo pulso e braço, enquanto o antebraço e o braço superior permanecem imóveis e o ombro relaxado.

O *staccato* de antebraço seria, para os mesmos autores, destinado a produzir uma maior intensidade de som, podendo ser utilizado em passagens de acordes, notas simples e duplas. O antebraço e a mão, desde o cotovelo até as pontas dos dedos, são utilizados como uma unidade. O cotovelo deve estar livre e o pulso imóvel durante o ataque. No ataque, o antebraço se move para fora da tecla enquanto os dedos absorvem o impacto e também se movem para cima.

O *staccato* de braço inteiro é utilizado para sons fortes e é produzido por um arremesso iniciado na parte superior do braço, do braço como um todo, num único movimento, estando preparado para absorver o impacto e o rebote do movimento. O acúmulo de tensão deve ser observado e evitado nesse ataque, buscando a liberação das tensões no momento do rebote. Os dedos absorvem a tensão do ataque e saltam para cima.

Na *Toada*, é possível utilizar os seguintes tipos de *staccato*: de dedo (na mão esquerda, associado ao dobramento da melodia; de pulso (em pouquíssimas passagens numa voz intermediária) e de antebraço, associado ao acento (>) em notas repetidas. A seguir exemplos das passagens de cada *staccato*, nas Figuras 16 e 17.

Figura 16: *staccato de dedo* na *Toada*.



Fonte: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compasso anacruse de 1-4.

Figura 17: *staccato de pulso e antebraço* na *Toada*.



Fonte: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compassos 23-28.

4.7.3 Legato

O toque *legato* aparece na *Toada* como exceção, se comparado aos toques *portato* e *staccato*. Em definição sobre o *legato*, Dourado (2008, p. 182) exemplifica pela ótica de instrumentos de cordas:

Legato (it. Lit.: ligado; al. *Gezozen*, *lang gezozen*) [var.it.: *ligato*] 1. Na partitura, indica que as notas devem ser tocadas sem interrupção, diferente do DETACHÉ, notas destacadas) e contrariamente a STACCATO (notas curtas)". A articulação em *legato* é comumente representada por uma linha sobre as notas (Dourado, 2008, p. 182).

Richerme (2002, pg 163), define o *legato* como “[...] ausência de interrupção do som, pela ausência de silêncio entre um som e outro numa sequência de dois ou mais sons”. Neste contexto, o autor explica que, na teoria, a definição de *legato* é a mesma para todos os instrumentos: um som é prolongado até o início do próximo som, criando uma transição suave e contínua. No entanto, no piano, o som tende a apresentar uma intensidade decrescente, o que irá demandar do intérprete um controle maior na execução, podendo causar uma percepção diferente ao ouvinte,

dependendo do contexto e da execução. O autor também explica sobre o *legato* natural - que é o controle apenas nos dedos, e o artificial - que usa o recurso do pedal direito para o mesmo efeito.

Haas-Kardozos (1998, p. 102-103), explica a forma de executar o *legato* da seguinte maneira:

O toque ‘legato’, independente da graduação dinâmica é tocado com aproveitamento de peso, principalmente nos andamentos lentos, para evitar que as notas se desprendam uma das outras, e de um modo geral, com a parte mais carnuda dos dedos” (Haas-Kardozos, 1998, p. 102-103).

A autora exemplifica o uso do corpo para uma execução precisa do toque *legato*, de forma que os ombros, braços e dedos permaneçam relaxados e o peso apenas no apoio dos dedos (falanges), sem articular as mãos, elevando o dedo do ataque da primeira nota apenas quando já estiver abaixado o dedo do ataque da segunda nota e assim, quando a terceira nota soar, a primeira nota já subiu à superfície do teclado. Contudo, Haas-Kardozos (1998, p. 103) ressalta que, o equilíbrio na duração das notas é vital. Se uma nota se prolonga demais, o efeito *legato* pode se tornar confuso, misturando os sons. Se a duração for insuficiente, a sonoridade resulta em não ligado, descaracterizando o efeito dos sons ligados (*legato*), sendo necessário o controle do toque para garantir um som equilibrado e uniforme.

Na *Toada*, o *legato* é utilizado em lugares pontuais, principalmente em motivos descendentes e também associado ao intervalo de **sol 4 a ré 4**. Curiosamente onde não há notas repetidas (ver Figura 18).

Figura 18: exemplos de legato na *Toada*.

Fonte: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compasso 5- 16.

Nos compassos 41-43 podemos encontrar passagens em *legato* também. O compositor associa o *legato* aos graus conjuntos e à utilização do **fá bequadro** na melodia (o que traz uma sonoridade modal à passagem) (ver Figura 19).

Figura 19: passagens em *legato* na *Toada*, passagem modal.

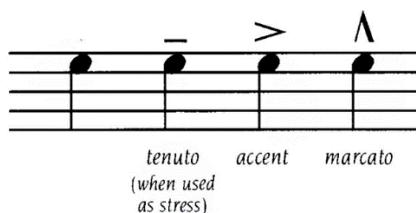


Fonte: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compasso 41- 43.

4.7.4 Acentos variados

Na *Toada* podemos encontrar dois tipos de acentos: o primeiro, o *Tenuto*, cujo símbolo é um traço sobre/sob uma nota; o segundo, é semelhante a um sinal de “menor que” (>), denominado acento. A compreensão/automatismo dos símbolos desses acentos são importantes conteúdos presentes na obra, bem como a execução/toque dos mesmos (habilidades a serem desenvolvidas). Gerou; Lusk (1996, p. 16) classificam o *tenuto* e o acento como articulações que trazem efeitos de força em uma nota ou acorde. Os autores também citam, nesse mesmo grupo, o *marcato* (que não é utilizado na obra), simbolizado pelo sinal ^, colocado sobre a nota. Numa escala de nível de dinâmica, o *tenuto* seria o mais suave, o acento o intermediário e o *marcato* o mais potente, como mostra a Figura 20, a seguir:

Figura 20: progressão em nível de dinâmica *no tenuto*, *acento* e *marcato*.



Fonte: Gerou; Lusk (1996, p. 16).

Dourado (2008, p. 330) apresenta a seguinte definição de *tenuto*:

Tenuto (it. Lit.: sustentado) Indicação de que uma nota deve ser realçada, sustentando-a ao máximo em toda a sua duração. Indicado pela abreviatura [ten] ou por um pequeno traço horizontal sobre a cabeça de uma nota (Dourado (2008, p. 330)).

De acordo com Gerou; Lusk (1996, p. 15), além da sustentação da duração da nota, o *tenuto* pode indicar a intenção de aplicar uma leve tensão à nota e pode ter aplicação flexibilizada quando combinada à outras articulações. Não encontramos uma descrição precisa do ataque do ponto de vista técnico-pianístico na bibliografia. A partir da experimentação da obra, entende-se o toque *tenuto* com o uso antebraço, sustentando o peso do braço. Na *Toada* surge o *tenuto* quase sempre no final das frases, o que sugere uma sustentação quase total da nota (Figura 21).

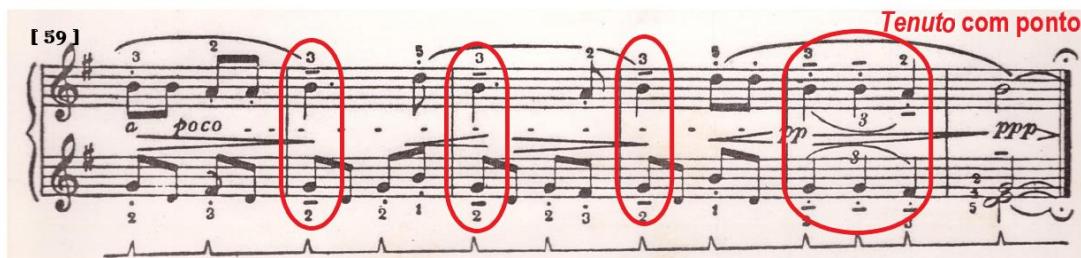
Figura 21: *tenuto* na *Toada*.



Fonte: Vianna (1933); *Toada*, edição do autor, compasso anacruse de 1-4.

No *tenuto* associado ao toque *portato* (compassos finais da peça), entende-se que a execução seja também a partir do antebraço, com uma leve separação, indicando não a sustentação total da nota, mas uma leve tensão aplicada à nota (ver Figura 22).

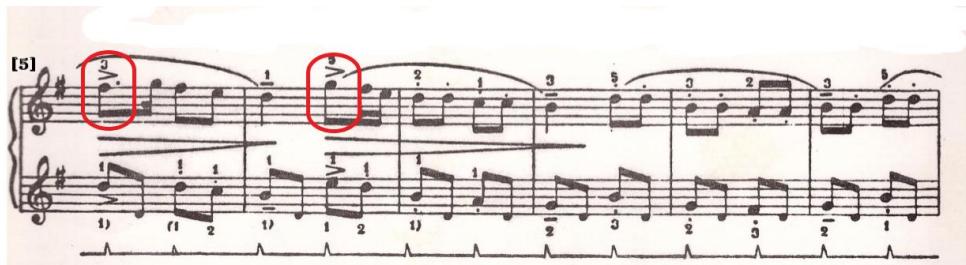
Figura 22: *tenuto* associado ao *portato* (com ponto) na *Toada*.



Fonte: Vianna (1933); *Toada*, edição do autor, compassos 59-64.

Já o acento (**>**), segundo Gerou; Lusk (1996, p. 16), indica que a nota deve ser tocada com mais ataque, de forma mais marcada. A partir da exploração da obra, entende-se que esse acento, além de maior sonoridade, portanto com maior velocidade de ataque e impulso a partir do antebraço (ver Figura 23).

Figura 23: acento na *Toada*.



Fonte: Vianna (1933); *Toada*, edição do autor, compassos 5-10.

4.8 O uso do pedal direito e pedal de *una corda*

Na *Toada*, o compositor Fructuoso Vianna já estabelece a utilização de dois dos pedais do piano: o pedal direito e o pedal de *una corda*. Isso se dá pelo uso dos símbolos referentes a esses pedais, como é possível observar na Figura 24. As expressões **3C.**, **1C.**, bem como o símbolo de uso do pedal direito abaixo da pauta dupla, demonstram a sustentação e a troca do pedal direito.

Figura 24: uso dos pedais direito e *una corda* na *Toada*.

Fonte: Vianna (1933), *Toada*, edição do autor, compassos 17-28.

As especificações relacionadas ao uso dos pedais já demonstram a intenção do compositor com o timbre desejado: uma sonoridade delicada, mas projetada, médio-aguda e associada ao toque *portato* (imitando quase o som de uma caixinha de música). Esse timbre é uma característica de toda a peça. Novamente identificamos habilidades descritas por Uszler; Gordon; Mach (1991) na preparação ao nível intermediário e durante o nível intermediário, respectivamente: uso do pedal para cores e efeitos e uso do pedal sincopado e de *una corda*. O uso deliberado dos dois pedais: *una corda* e pedal direito faz desta peça uma excelente “porta de entrada” para este requisito técnico, bem como para a exploração desse timbre.

O uso correto dos pedais do piano é um dos diferenciais em relação ao controle da sonoridade do instrumento pelos grandes pianistas. Por meio do uso correto dos pedais é possível a exploração com maior precisão das várias sonoridades e possibilidades do instrumento (Chvets 2010, s. p.). A *Toada* se mostra uma excelente obra, principalmente, por possibilitar a diferença entre o uso e a sonoridade provocada pelos diferentes pedais: pedal direito e pedal de *una corda*.

Conhecer todos os pedais do piano e as suas funcionalidades bem como dominar todas as possibilidades que o seu uso oferece, são aspectos imprescindíveis para poder executar as obras de uma forma mais completa (Chvets, 2010, s.p.).

4.8.1 Pedal direito

Devido à sua capacidade de produzir uma ampla gama de efeitos e sonoridades, como afirma Chvets (2010, p. 16), o pedal direito pode ser usado de várias maneiras, produzindo uma variedade de ataques e efeitos sonoros. Isso demonstra sua importância como uma ferramenta essencial para uma performance pianística mais complexa e refinada. A seguir algumas funções importantes para o uso do pedal direito, de acordo com Chvets (2010, p. 16):

- conexão de notas: conecta notas individuais, intervalos e acordes em uma melodia; unifica notas distantes em uma única harmonia;
- sustenta a harmonia;
- efeito *legato*: permite a obtenção do efeito das notas ligadas sem recorrer ao *legato* de dedos;
- variedade de efeitos sonoros: produz vários efeitos sonoros e de colorido

como, “efeito de névoa, de murmúrio, de brilho”; efeitos de dinâmica e o contraste e destaque de diferentes articulações;

O pedal direito pode ser utilizado de diversas maneiras, especificamente na forma como é abaixado e retirado. Dentre as denominações citadas por Chvets (2010, p. 16-20):

- Pedal sincopado: possibilita ligar notas da melodia e harmonias;
- Pedal rítmico: quando o movimento dos pés e mãos são sincronizados, favorecendo o desenho rítmico da obra;
- Meio pedal: mudanças rápidas de pedal, permitindo a continuidade do som do baixo;
- Pedal *vibrato/tremolo*: “movimentos contínuos e rápidos de mudança de pedal” de modo que se assemelhe a uma vibração, sem pressionar o pedal até o fundo;
- Remoção gradual do pedal: aplicado quando o objetivo é um *diminuendo* gradual no fim de uma frase ou peça.

Apenas o pedal sincopado é explorado na *Toada*. As outras possibilidades de uso não foram identificadas. O pedal direito é um recurso que proporciona às notas repetidas, que estão em *portato*, soarem de forma projetada, causando um efeito sonoro que lembra o timbre da viola ou de uma caixinha de música.

4.8.2 Pedal sincopado

No pedal sincopado, a maneira de pressioná-lo é o oposto de como se pressiona o pedal rítmico, assim afirma Chvets (2010, p. 18). O pedal rítmico é acionado no mesmo momento que se pressiona a tecla, sendo o movimento do pé e da mão sincronizado. O pedal sincopado já envolve maior coordenação motora, pois este é acionado logo após a tecla ser abaixada pelo dedo. Essa ação torna necessária a atenção do intérprete para que a mudança não seja muito abrupta e nem se atrase, evitando descharacterizar o que está escrito, causando uma mistura inadequada de sons:

Se o pedal harmónico está a ser usado numa peça, ou numa passagem lenta, tem de se ter muita atenção na forma como é feita a sua mudança. Isto é, a velocidade com qual o pedal é levantado e pressionado, uma vez que as cordas do piano não são todas iguais, variando de comprimento e largura consoante o registo. É necessário um contacto mais prolongado do

abafador com a corda do registo grave, do que com a do registo agudo, para parar a sua vibração. Se a mudança do pedal for feita muito rapidamente o abafador terá um contacto muito breve com as cordas, isso poderá resultar na continuação de som de algumas notas, e consequentemente numa mistura de harmonias (Chvets, 2010, p. 18).

Na *Toada* o compositor explora de forma deliberada o uso do pedal sincopado em conjunto com a articulação *portato*. Na partitura está informado que as indicações de pedal foram feitas pelo próprio compositor e revisadas por Francisco Mignone. Essas informações e a observação da partitura nos leva a inferir que o compositor tinha claras intenções de utilizar os efeitos do pedal direito na obra. Assim, consequentemente, esse é um conteúdo a ser introduzido e explorado na peça. Se fosse retirado o uso do pedal da execução, a obra perderia toda a sua característica sonora e timbrística, já citada.

A forma como é proposto o ritmo do pedal sincopado é simples: as trocas ocorrem a cada tempo ou dois tempos do compasso, em sua maioria. Somente nas finalizações das frases ocorrem mudanças nas colcheias (são mais raras). As trocas do pedal sincopado ocorrem de forma padronizada e repetitiva (ver Figura 25).

Figura 25: pedal sincopado, trocas de pedal na *Toada*.



Fonte: Vianna (1933, *Toada*, edição do autor, compassos 11-16).

4.8.3 Pedal de una corda ou esquierdo

O pedal esquerdo é usado para alterar a cor, a qualidade e a intensidade do som produzido pelo piano. Ele é acionado com o pé esquerdo e o efeito dura enquanto o pedal estiver pressionado. Para restaurar a intensidade total do som, basta retirar o pé do pedal, permitindo que o mecanismo retorne à sua posição original. Chvets (2010, p. 13) descreve com clareza o funcionamento do mecanismo quando é acionado o pedal esquerdo.

Nos pianos de cauda, ao pressionarmos o pedal esquerdo, o martelo é ligeiramente movido para a direita, de forma a percutir apenas duas cordas nas notas que dispõem de três cordas, uma corda nas notas que tem duas cordas, e nas notas graves que apenas têm uma corda grossa, o martelo não bate no meio da corda. Ao pressionarmos o pedal esquerdo podemos ver o teclado desviar-se ligeiramente para direita, tal como o martelo, o efeito resultante deste desvio de aparelho, é o som mais suave, menos brilhante e menos intenso (Chvets, 2010, p. 13).

O efeito sonoro do pedal esquerdo é menos perceptível em pianos verticais. Quando o pedal esquerdo é acionado, os martelos se aproximam das cordas, reduzindo a intensidade do som, mas não a sua qualidade. Chvets (2010, p.13) chama a atenção para o momento após o uso do pedal esquerdo:

É necessário ter muita atenção quando queremos mudar subitamente do efeito que nos proporciona o pedal esquerdo, para uma sonoridade sem o seu uso. O libertar do pedal esquerdo não pode ser feito ao mesmo tempo em que o ataque da nota cuja sonoridade queremos que seja total. Anota cuja total sonoridade é pretendida, pode ser apanhada no momento do deslocamento do teclado para a sua posição original. Desta forma a nota não terá a total sonoridade, e o efeito pretendido não será obtido. Sendo assim, o mais seguro é levantar o pé do pedal com alguma antecedência. (Chvets, 2010, p. 13).

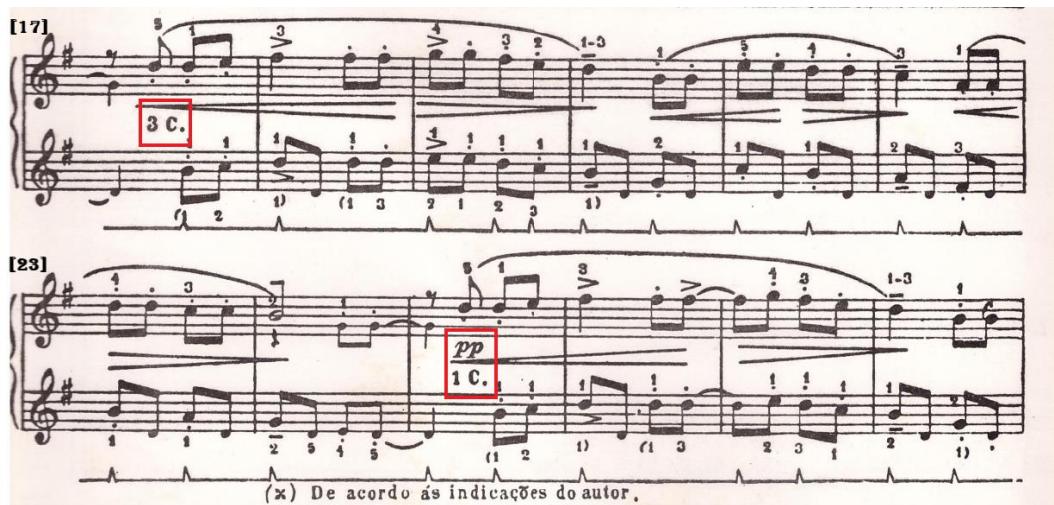
Na *Toada*, o compositor utiliza o pedal de *una corda* para construir o efeito de dinâmica em blocos/planos dentro de uma sonoridade delicada (*p/pp*) (ver Figuras 26 e 27).

Figura 26: pedal esquerdo (1.C.) e dinâmica em *piano* na *Toada*.



Fonte: Vianna (1933): *Toada*, edição do autor, compasso 1 (com anacruse) - 5.

Figura 27: pedal 3C. para dinâmica em *p* e 1C. para dinâmica *pp* na *Toada*.



Fonte: Vianna (1933); *Toada*, edição do autor, compassos 17-28.

O uso dos pedais direito (sincopado) e *una corda* na obra se relaciona às seguintes habilidades propostas por Uszler; Gordon; Mach (1991): uso do pedal para cores e efeitos (preparação ao nível intermediário); pedal sincopado, pedal rítmico e *una corda* (já no nível intermediário). Na obra não há indicação de utilização do pedal rítmico, pelo compositor.

4.9 Dinâmicas em *piano* e *pianissimo* (*p* e *pp*) e agógica

A dinâmica proposta pelo compositor explora quase que totalmente a sonoridade em *p* e *pp* (em um único momento a dinâmica proposta é *mf* – compasso 40). No compasso 44, após a única marcação dinâmica em *mf*, o compositor utiliza a expressão “sempre com pouca sonoridade”, o que é possível relacionar à exploração constante dessas dinâmicas suaves. O estudo da *Toada* é uma excelente oportunidade para desenvolver o toque associado às dinâmicas *piano* e *pianissimo*, combinadas com os diferentes tipos de articulação e toques e também às gradações dentro dessas dinâmicas (ver Figuras 28, 29 e 30).

Figura 28: dinâmica *piano*, *crescendo* e *decrescendo* na *Toada*.



Fonte: Vianna (1933), *Toada*, edição do autor, compassos 1 com anacruse a 4.

Figura 29: dinâmica em *pp*, *crescendo* e *decrescendo* na *Toada*.

Fonte: Vianna (1933), *Toada*, edição do autor, compassos 23-28.

Figura 30: dinâmica *mf*, *crescendo* e *decrescendo* na *Toada*.

Fonte: Vianna (1933), *Toada*, edição do autor, compassos 35-46.

O compositor utiliza poucas expressões de agógica ou mudanças de andamento na obra. No entanto, nos cinco compassos finais uma desaceleração é sugerida por meio da figuração rítmica, associada à uma diminuição gradativa do som (*diminuendo e morendo poco a poco*). Pensando nos conteúdos a serem explorados na obra, essa associação entre agógica e dinâmica somente ao final da obra é interessante, pois facilita o entendimento e execução desses aspectos. A desaceleração do tempo e do pulso acontecerá uma única vez na obra: isso é um elemento facilitador (ver Figura 31).

Figura 31: *diminuendo e morendo* na *Toada*.



Fonte: Vianna (1933), *Toada*, edição do autor, segundo tempo do compasso 56 ao 64.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise da peça *Toada* do compositor Fructuoso Vianna, amplamente explorada nesta pesquisa, foi possível identificar vários conteúdos musicais e técnico-pianísticos, bem como caracterizar a peça como uma obra didática do nível intermediário, a partir de Uszler; Gordon; Mach (1991).

A obra apresentou, num primeiro momento, uma escrita aparentemente simples, singela, toda na clave de sol, notas na região médio-aguda do piano, exploração da posição de cinco dedos com poucas substituições de dedo e pouca expansão do dedilhado. No entanto, notamos que a apresentação da obra é sofisticada e de sonoridade delicada (exploração de dinâmicas *piano* e *pianissimo*), com variações nos tipos de toques, acentos e o uso deliberado de dois pedais: o pedal direito e o pedal de *una corda*. Esses elementos elevam o nível de dificuldade da obra permitindo ao aluno conhecer e explorar a sonoridade, o timbre, a pedalização e toques mais requintados e sofisticados, o que nos permite entender que a *Toada* se apresenta como uma peça didática de nível intermediário mediano, a partir do pensamento de Uszler; Gordon; Mach (1991), subdividindo o nível intermediário em três subníveis: inicial, mediano e final.

Os caminhos para a abordagem de uma peça no nível intermediário expandem o que o aluno vivenciou no nível elementar (uma fase de uso de métodos progressivos, aquisição da leitura, aprendizado de dedilhado e ritmos básicos, questões básicas de postura e forma da mão, técnica e interpretação, vivências e experimentação). Esses elementos passam a ser mais complexos no nível intermediário, no qual são introduzidos novos conceitos ou refinados conceitos já vistos. O conhecimento do repertório de nível intermediário pelo professor e a escolha do repertório são de suma importância, bem como a capacidade do professor identificar nesse repertório seus conteúdos: aquilo que deve ser assimilado pelo aluno. Nesse sentido, os estudos da bibliografia sobre o nível intermediário e suas características foram para mim um momento muito valioso, bem como a exploração e análise da obra *Toada*.

A partir do trabalho exposto, estando esta pesquisa dentro do campo de pesquisa artística, comprehendo a necessidade de o professor de piano ter uma postura reflexiva, que questione sua prática, bem como ser um bom pianista, detentor de conhecimento musical e de habilidades técnico-pianísticas para orientar

seus alunos, expandido seu conhecimento. Esta pesquisa me levou a compreender a importância da figura do professor de piano reflexivo na qualidade da formação do aluno e da importância da identificação de conteúdos musicais em uma obra a ser ensinada.

Nesse sentido, vários conteúdos musicais e técnico-pianísticos (habilidades, de acordo com Uszler; Gordon; Mach; (1991) foram identificados na obra *Toada*. São conteúdos musicais: as questões básicas relacionadas à leitura, altura, tessitura, ritmo; o conceito de toada e sua associação com a música regional e à estética nacionalista modernista; a forma **ABA** e as frases em anacruse; o paralelismo de vozes (associado ao gênero toada e à música caipira); o timbre sofisticado (relacionado às dinâmicas *p* e *pp*, articulações e acentos diversificados, à região médio-aguda do piano e ao uso dos pedais direito e de *una corda*); a oposição entre tonalidade e modo e a exploração, significado e reconhecimento de diversos tipos de articulação (*portato*, *legato*, *staccato*, *tenuto*, acento). São conteúdos técnico-musicais (habilidades necessárias à execução): os toques *legato*, *stacatto*, *portato* e de acentos diversos; o uso do pedal de *una corda* e do pedal direito pedal sincopado); o toque em as dinâmicas *piano* e *pianíssimo*.

A partir do estudo dessa obra, todos esses conteúdos podem ser introduzidos e explorados. A *Toada* pode ser uma obra introdutória para o uso dos pedais e para os tipos de toques relacionados à articulação, sendo uma obra que apresenta padrões rítmicos e melódicos que se repetem. Também é possível estabelecer uma forte relação entre os conteúdos musicais e técnicos buscando uma aprendizagem musical ampla, não apenas focada no domínio técnico do instrumento, indo ao encontro da pedagogia moderna do piano. Essa pesquisa me permitiu vivenciar o processo de estudo e compreensão do repertório a ser ensinado e da análise dos conteúdos de uma obra para piano dentro de uma abordagem moderna de ensino, no intuito de pensar a aula de instrumento como aula de música e de construir uma abordagem didática a partir de algo sólido e da reflexão. Isso pode ser relacionado às atribuições apresentadas por Bozetto (2004, p. 82-86 *apud* Leandro, 2015, p. 34): “um amplo conhecimento geral (musical); “boa formação musical”; “domínio e conhecimento do instrumento”; “experiência e conhecimento de varios gêneros musicais”.

Este trabalho também despertou em mim o interesse em conhecer mais sobre a música do século XX e a estética nacionalista modernista, as influências sofridas

pelos compositores daquela época e a forma como transmitiram suas percepções da nossa cultura, tradições e folclore para a escrita erudita e o potencial didático dessas obras.

A obra didática do compositor Fructuoso Vianna não apenas enriqueceu meu conhecimento do rico repertório brasileiro, mas também se tornou uma fonte de inspiração pessoal, profissional e acadêmica. Despertou minha imaginação e o interesse em continuar pesquisando sobre o compositor, sua sensibilidade, seu refinamento e a forma como explora as sonoridades do piano em sua obra, o que pode ser relacionado ao fato de ser um exímio pianista e intérprete.

Essa pesquisa trouxe um aprendizado importante para mim, dentro de um processo gradativo, pois abriu muitas possibilidades em relação à abordagem didática de uma obra para piano, principalmente no nível intermediário, sanando dúvidas e lacunas na minha formação como pianista e professora, trazendo ganhos à minha prática pianística e pedagógica.

Espero que esse trabalho possa inspirar minha prática pedagógica, auxiliando meus alunos e que também possa contribuir com os professores de piano em formação.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika R. **O piano na música brasileira.** Porto Alegre: Movimento, 1992.

AJZEMBERG, Elza. A Semana de Arte Moderna de 1922. **Revista de Cultura e Extensão USP**, São Paulo, v. 7, p. 25-29, 2012. Disponível em:<https://www.revistas.usp.br/rce/article/view/46491>. Acesso em: 01 mar. 2021.

ALVARENGA, Oneyda. Música popular brasileira. 2. ed. São Paulo: Duas cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. Biografia de Mário de Andrade. In: **Ensaio sobre a música brasileira.** 3.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

BACH, Carl Philipp Emanuel. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado.** Berlim 1753-1762. Tradução Fernando Cazarini. Campinas: Unicamp, 2009.

BARANCOSKI, Ingrid. A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário. **Revista Per Musi**, Belo Horizonte, v. 9, p. 89-2013, 2004.

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada.** Edição revista e corrigida. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOTELHO, Flávia Pereira. **Peças Infantis para piano de Fructuoso Vianna n. 1 a 5 (Passeio Matinal, O Pequeno Oriental, Tanguinho, Toada, Negrinha).** Gravação (MP3). 2009. Acervo pessoal de Flávia Pereira Botelho.

BOTELHO, Flávia Pereira. **Acalanto para piano solo de Fructuoso Vianna.** Gravação (MP3). 2009. Acervo pessoal de Flávia Pereira Botelho.

BOTELHO, Flávia Pereira e CORVISIER, Fernando Crespo. A fase inicial de Guerra-Peixe e o *Desafio opus 1* para piano: ponto de partida para a construção de uma linguagem nacional? In: **Anais do XXI Congresso da ANPPOM.** Uberlândia, 2011, p. 1311-1317. Disponível em:
https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2011/ANALIS_do_CO%20NGRESSO_ANPPON_2011.pdf. Acesso em: 15 mar. 2021.

CASTRO, Marcos Câmara. **Fructuoso Vianna:** orquestrador do piano. São Paulo: Ed. Academia Brasileira de Música, 2003.

CHEVETS, Eugénia Vladimirovna. **Um pouco sobre o pedal:** uma abordagem geral ao pedal e sua implementação no ensino do piano. 84 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Aveiro – Departamento de comunicação e Artes, Aveiro, 2010. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/1244>. Acesso em: 04 jul. 2024.

CORVISIER, Fernando Crespo; PÁDUA, Gladys de. Práticas interpretativas nas Variações em Fá menor de Joseph Haydn. In: **Anais do XXIV Congresso da**

ANPPOM. São Paulo, 2014, s. p. Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/3200/public/3200-10040-1-PB.pdf. Acesso em: 20 fev. 2024.

DELTRÉGIA, Claudia Fernanda. O uso da musica contemporânea na iniciação ao piano. Dissertação (Mestrado em Artes - Música) - Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes. Campinas, SP, 1999.

DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões da música. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

FRAGA, Elisa Maria Zein. O Livro das duas meninas de Almeida Prado: uma outra leitura. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes - Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.
Disponível em
<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/82178>. Acesso em: 15 nov. 2022.

FRUCTUOSO VIANNA. In: Academia Brasileira de Música (ABM). 2025. Disponível em: <https://abmusica.org.br/academicos/#fundadores>. Acesso em: 10 mar. 2021.

GEROU, Tom; LUSK, Linda. Essential dictionary of music notation. [s.l.]: Alfred Publishing, 1996.

GIL, Antônio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1993. Disponível em:
https://files.cercomp.ufq.br/weby/up/150/o/Anexo_C1_como_elaborar_projeto_de_pesquisa_-antonio_carlos_gil.pdf. Acesso em: 4 abr. 2023.

HAAS-KARDOZOS, Eliane. A arte de tocar piano. Rio de Janeiro: Salvo-Conduto, 1998.

HIROKAWA, Kaoru. Fructuoso Vianna: Catálogo de obras para piano. In: Laboratório de música Lationaamericana para piano (Web Site). 2001-2024. Disponível em: http://pianolatinoamerica.org/e_vianna/e_viannaarti.html. Acesso em: 20 mar. 2021.

IPB – INSTITUTO PIANO BRASILEIRO (Canal de vídeos). Fructuoso Vianna - Le petit Robinson (Miguel Proença, piano), 2019. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=HrMOeTlajFA>. Acesso em: 09 abr. 2021.

IPB – INSTITUTO PIANO BRASILEIRO (Canal de vídeos). Fructuoso Vianna- Acalanto Roberto Szidon, piano, 2021. Disponível:
<https://www.youtube.com/watch?v=8V4OgyB2pN4>. Acesso em: 09 abr. 2021.

FIERROS, Stephen. (Canal de vídeos). Stephen Fierros plays "Roda das Flôres" byFructuoso Vianna, 2012. Disponível:
https://www.youtube.com/watch?v=cylSWQ_LrA8. Acesso em: 09 abr. 2021.

FIERROS, Stephen. (Canal de vídeos). **Tanguinho, Op. 3, No. 3 from "Peças Infantis" by Fructuoso Vianna**, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mdXTMVbReXk>. Acesso em : 09 abr. 2021.

LEANDRO, Linderbeg Luiz da Silva. **A prática pedagogica da professora de piano Glenda Romero**: um estudo de caso. 106 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, Centro de Comunicação Turismo e Arte, Programa de Pós-Graduação em Música. João Pessoa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11341?mode=full>. Acesso em: 10 fev. 2021.

LYKE, James; HAYDON, Geoffrey.; ROLLIN, Catherine. **Creative piano teaching**. Champaign, Illinois: Stipes Publishing, 2011.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2. ed. (Revista e ampliada por Salomea Gandelman). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. Processos artísticos como metodologia da pesquisa. **OuvirOUver**, v.11, n. 1, p. 88-98, dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV16- v11n1a2015-5>. Acesso em: 03 mar. 2021.

REIS, Carla Silva. **A obra de Lorenzo Fernandez e a aprendizagem pianística na infância**. 113 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

REIS, Carla Silva; ANJOS, Igor Patrick Andrade dos. O projeto "Piano.Pérolas – desvelando o repertório didático brasileiro": extensão e formação. In: **Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte, 2016**. [s.n.]. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4161/public/4161-14222-1-PB.pdf. Acesso em: 02 nov. 2020.

RICHERME, Claudio, Legato “natural” e legato “artificial” na execução pianística. **Revista Per Musi**, Belo Horizonte, v. 5/6, , p. 163-166, 2002.

RICHERME, Cláudio. O portato na execução pianística. **Revista Científica FAP**, Curitiba, V.6, jul./dez. , p. 163-172, 2010.

SANTOS, Fábio Vianna dos. **As Kindersenen n. 1, 2, 3 e 6 para piano solo de Almeida Prado**: uma caracterização de elementos didáticos. 56 p. (Monografia Graduação em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

SHIMABUCO, Luciana Sayuri. *Cirandinhas* de Heitor Villa-Lobos: inventividade textural em restrições impostas por propósitos didáticos. In: **Anais do 2º Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos**. São Paulo, novembro de 2012, ECA/USP – SP. (p. 32-51). Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002756466.pdf>. Acesso

em: 02 nov. 2020.

SOARES, Nayane Nogueira; BOTELHO, Flávia Pereira. A *Suíte Infantil n. 1 de Guerra-Peixe*: uma análise dos aspectos estético-compositivos e didáticos. In: **Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. São Paulo, 2014. [s.p.]. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/2684/public/2684-10054-1-PB.pdf. Acesso em: 02 nov. 2020.

TOADA. In: **ENCICLÉDIA Itáu Cultural de Artes e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itáu Cultural, 2025. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80233-toada>. Acesso em: 02 ma. 2023. Verbete da Enciclopédia.

USZLER, Marienne; GORDON, Stewart; MACH, Elyse. **The well-tempered keyboard Teacher**. New York: Schirmer Books, 1991.

VENÂNCIO, Elisangela Oliveira da Costa. **O repertório inédito de confronto composto para o grupo “A” da categoria solo de piano do Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto”, de Ituiutaba – MG (2004 – 2016): sua relevância e possibilidades didáticas**. 2018. Monografia (Graduação). Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes, 91 p. 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/20968>. Acesso em: 02 out. 2020.

VIANNA, Fructuoso de Lima. Programa - Convite: Recital Fructuoso Vianna (Composições para piano executadas pelo autor). In: **Instituo Piano Brasileiro (Facebook). 2015-2021**. Disponível em: https://www.facebook.com/InstitutoPianoBrasileiro/posts/pfbid0gYmkpXUjVaqAHk9nRLiva1WWSrUFJ9pW25GCdYth7GcGHyu1GD6SAp9ZcXxzohKLI?locale=es_LA. Acesso em: 10 abr. 2022.

VIANNA, Fructuoso de Lima. **Acalanto – Peça Infantil na Clave de Sol**. São Paulo: Ricordi, 1953. 1 partitura. [2 p.]. Piano.

VIANNA, Fructuoso de Lima. **Dançando**. [S. I.] : partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1964. 1 partitura. [2 p.]. Piano.

VIANNA, Fructuoso de Lima. **Negrinha – Peças Infantis n. 5**. São Paulo: Edição De Rosa, [s. d.]. 1 partitura. [2 p.]. Piano.

VIANNA, Fructuoso de Lima. **Passeio Matinal – Peças Infantis n. 1**. São Paulo: Edição particular, 1930. 1 partitura. [3 p.]. Piano.

VIANNA, Fructuoso de Lima. **O Pequeno Oriental – Peças Infantis n. 2**. São Paulo: Edição particular, 1930. 1 partitura. [2 p.]. Piano.

VIANNA, Fructuoso de Lima. **Roda Das Flôres – Peças Infantis n. 4**. São Paulo: Edições CEMBRA, [S. d.]. 1 partitura. [4 p.]. Piano.

VIANNA, Fructuoso de Lima. **Sete Miniaturas sobre Temas Brasileiros**. São

Paulo: Vitale, 1979. 1 partitura. [15 p.]. Piano.

VIANNA, Fructuoso de Lima. **Tanguinho – Peças Infantis n. 3.** São Paulo: Ricordi, 1933. 1 partitura. [2 p.]. Piano.

VIANNA, Fructuoso de Lima. **Toada – Peças Infantis n. 4.** São Paulo: Ricordi, 1933. 1 partitura. [2 p.]. Piano.

VIANNA, Fructuoso de Lima. **Valsinha n. 1.** [S. l.] : partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1963. 1 partitura. [2 p.]. Piano.

ANEXO 1: Toada - Peças Infantis nº 4, Fructuoso Vianna

TOADA

Revisão, dedilhação e pedal
de Francisco Mignone (x)

FRUCTUOSO VIANNA

ALLEGRETTO. ($\text{♩} = 100 \text{ a } 104$)

PIANO

1º. cantando a flor do teclado p

(x) De acordo às indicações do autor.

© Copyright 1933 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - S. Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

RB 0252

sempre com pouca sonoridade

1 C.
diminuendo e morendo poco

a poco

pp

ppp

pppp

Esta toada foi feita sobre um tema de *Luiz Ramos de Lima*

RB 0252

Anexo 2: Programa Recital Fructuoso Vianna, estreia das 5 Peças Infantis.

