

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES – IARTE  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FERNANDA DE OLIVEIRA FARNEZI BONTEMPO

*SLEEPING TIME*, DAS *CENAS INFANTIS*, DE OCTÁVIO PINTO:  
UM OLHAR INTERPRETATIVO DE UMA GRADUANDA EM PIANO

UBERLÂNDIA

2025

FERNANDA DE OLIVEIRA FARNEZI BONTEMPO

*SLEEPING TIME, DAS CENAS INFANTIS, DE OCTÁVIO PINTO:*  
UM OLHAR INTERPRETATIVO DE UMA GRADUANDA EM PIANO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia para a obtenção do grau de Bacharelado em Música – Instrumento Piano.

Orientação: Profa. Dra. Rosiane Lemos Vianna.

UBERLÂNDIA

2025

*Dedico este trabalho ao meu esposo Arnaldo  
Bontempo, que com sua sensibilidade  
acreditou que eu era capaz.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado forças e inteligência para chegar até o final do curso; a meu esposo, Arnaldo Aparecido Bontempo, cuja paciência, incentivo e parceria foram fundamentais para que eu pudesse me dedicar aos estudos e alcançar meus objetivos; a meus filhos, Ester Farnezi Bontempo e Estevão Farnezi Bontempo pela compreensão nos momentos em que precisei dividir meu tempo entre eles e a graduação e pelo amor incondicional que sempre me fortaleceu.

A meus pais, Milton Soares Farnezi e Rosa Maria de Oliveira Farnezi, que desde cedo me ensinaram o valor da educação e sempre acreditaram no meu potencial, meu mais profundo agradecimento por todo o apoio. Vocês são a base de tudo que conquistei.

Aos meus irmãos, Samuel de Oliveira Farnezi, Elizabeth de Oliveira Farnezi, Isabel de Oliveira Farnezi e Daniel de Oliveira Farnezi, pela torcida, pelas palavras de encorajamento e por compartilharem comigo as alegrias e os desafios ao longo desse percurso.

À professora doutora Rosiane Lemos, que, no papel de orientadora, ajudou-me em cada passo na realização desta pesquisa. Como professora de piano e orientadora, sempre acreditou em mim, mesmo quando eu duvidava, e nunca deixou de repetir “Você é capaz”! Com paciência e humanidade, me estendeu a mão quando eu mais precisei e me mostrou que eu não estava sozinha. Ter sido orientada por ela foi um privilégio que levarei comigo por toda vida.

Ao professor Rodrigo Gomes de Oliveira, professor de piano do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, que me auxiliou nos primeiros passos essenciais para minha chegada até aqui.

Às professoras doutoras Flávia Pereira Botelho e Lilia Neves, que fizeram parte da minha banca desde a primeira defesa do projeto.

Aos membros da banca examinadora, as professoras doutoras Flávia Pereira Botelho e Fernanda de Assis Oliveira Torres pela disponibilidade e avaliação desta pesquisa.

À diretoria, aos professores e aos secretários do curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, minha gratidão.

Por fim, estendo minha gratidão aos amigos e colegas que, direta ou indiretamente, contribuíram para tornar a caminhada mais leve.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar o processo reflexivo do estudo da peça *Sleeping Time*, das *Cenas Infantis*, de Octávio Pinto, sob o viés da performance do pesquisador. Foi realizado um levantamento da trajetória musical do compositor, seu catálogo de obras e gravações disponíveis da peça escolhida para essa pesquisa. Por se tratar de um trabalho que tem como foco principal a prática reflexiva, autores como John Dewey e Donald Schön foram importantes para fundamentar as etapas do estudo da peça. O processo reflexivo de aprendizagem envolveu gravação em vídeo, utilizada para revisitar e observar os detalhes de cada interpretação, permitindo, assim, o distanciamento necessário para uma análise mais crítica. Foram utilizados os guias de execução do psicólogo Roger Chaffin para identificar os diferentes processos adotados ao longo das gravações. Esta pode ser considerada uma pesquisa em arte pelo papel de ativo que o artista pesquisador assume na investigação, empenhando-se na imersão na obra e na incorporação de suas vivências pessoais como parte integrante da pesquisa. Os procedimentos metodológicos seguiram as seguintes etapas: (1) escolha de peça *Sleeping Time*; (2) levantamento dos dados biográficos do compositor e sua formação; (3) audição das gravações existentes da peça escolhida; (4) estudo fora do piano, a fim de se compreenderem os aspectos musicais da peça (rítmicos, contorno melódico, articulação, análise formal); (5) estudo interpretativo da peça (compreensão dos gestos e imagens musicais, agógica); (6) gravações em vídeo da peça; (7) análise das cinco gravações e suas relações com os guias de execução de Chaffin. O resultado musical na gravação final demonstrou a evolução gradativa das ações empregadas durante o processo de estudo de *Sleeping Time*. A compreensão da relação das ideias musicais contidas na peça escolhida foi um caminho facilitador para a construção interpretativa.

**Palavras-chave:** prática reflexiva; prática pianística; *Sleeping Time*; Octavio Pinto.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Guiomar Novaes e Octávio Pinto	10
Figura 2 – Capa de <i>Scenas Infantis</i> , de Octavio Pinto	11
Figura 3 – Delineamento da coleta de dados	19
Figura 4 – Relógio cuco antigo	21
Figura 5 – Estrutura formal	22
Exemplo 1 – Introdução: relação entre texto e música (c. 1)	23
Exemplo 2 – <i>Slowly and expressively</i> (c. 2 a c. 7)	24
Exemplo 3 – Imprecisão rítmica entre os acentos das mãos esquerda e direita (c. 1)	25
Exemplo 4 – Preparação gestual e valorização da fermata (c. 1 e c. 2)	25
Exemplo 5 – Movimento crescente das vozes dos acordes	26
Exemplo 6 – Melodia <i>Dorme Neném</i>	27
Exemplo 7 – Mão direita, melodia canção de ninar; mão esquerda, ritmo sincopado (c. 8)	27
Exemplo 8 – Posição das mãos	28
Exemplo 9 – Melodia canção de ninar	30
Exemplo 10 – <i>Rallentando</i> (c. 14)	30
Exemplo 11 – Indicação do compositor quanto ao uso das mãos e presença da fermata	31
Exemplo 12 – “Quickly and shrilly” e “Tempo I°”	33
Exemplo 13 – “Quickly and shrilly” e a conexão com a palavra “Mama”	34
Exemplo 14 – Similaridade entre os gestos (c. 1 e c. 20)	35
Quadro 1 – Quadro comparativo entre as gravações e os GEs	38
Quadro 2 – Síntese entre as gravações e os GEs	39

## LISTA DE ABREVIATURAS

c.	compasso
<i>f</i>	<i>forte</i>
G1	Gravação 1
G2	Gravação 2
G3	Gravação 3
G4	Gravação 4
G5	Gravação 5
GEb	Guias de execução básico
GEe	Guias de execução estrutural
GEex	Guias de execução expressivo
GEi	Guias de execução interpretativo
GEs	Guias de execução
<i>l.h.</i>	<i>left hand</i> (mão esquerda)
m.d.	mão direita
m.e.	mão esquerda
<i>m.f.</i>	<i>mezzo forte</i>
<i>pp</i>	<i>pianissimo</i>
<i>ppp</i>	<i>pianississimo</i>

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 REVISÃO DE LITERATURA	15
3 METODOLOGIA	18
<b>3.1 Coleta de dados</b>	<b>19</b>
<b>3.2 Escolha da peça Sleeping Time – maio de 2023</b>	<b>20</b>
<i>3.2.1 Início do estudo – explorando a peça fora do piano</i>	<i>20</i>
<b>3.3 Explorando a peça ao piano – etapa 1 (c. 1 ao c. 7)</b>	<b>23</b>
<i>3.3.1 Primeira gravação (G1) – agosto de 2023 (c. 1 a c. 7)</i>	<i>24</i>
<b>3.4 Explorando a peça ao piano – etapa 2 (c. 8 a c. 11)</b>	<b>26</b>
<i>3.4.1 Segunda gravação (G2) – outubro de 2023 (c. 8 a c. 11)</i>	<i>29</i>
<b>3.5 Explorando a peça ao piano – etapa 3 (c. 12 ao c. 19)</b>	<b>29</b>
<i>3.5.1 Terceira gravação (G3) – março de 2024 (c. 12 a c. 19)</i>	<i>31</i>
<b>3.6 Explorando a peça ao piano – etapa 4 (c. 20 a c. 26)</b>	<b>32</b>
<i>3.6.1 Quarta gravação (G4) – abril de 2024 (c. 20 a c. 26)</i>	<i>33</i>
<b>3.7 Explorando a peça ao piano – etapa 5 (c. 1 a c. 26)</b>	<b>35</b>
<i>3.7.1 Quinta gravação (G5) – novembro de 2024 (c. 1 a c. 26)</i>	<i>36</i>
4 RELAÇÃO ENTRE OS GUIAS DE EXECUÇÃO DE CHAFFIN E O REGISTRO DAS GRAVAÇÕES	37
5 CONCLUSÃO	40
REFERÊNCIAS	43
APÊNDICE A – GRAVAÇÕES	46
ANEXO A – SLEEPING TIME (PARTITURA)	47



## 1 INTRODUÇÃO

No período em que iniciei a graduação em Piano na Universidade Federal de Uberlândia, passei por desafios importantes para meu processo de aprendizagem. Creio que interpretar uma obra musical não seja uma tarefa simples, pois demanda constantes reflexões durante o estudo, tais como escuta de gravações disponíveis para inspirar o intérprete e ajudá-lo a se conectar com a obra; exploração da partitura, observando-se indicações de caráter, andamento, compassos, elementos rítmicos, articulações, textura e o aspecto formal da obra; levantamento histórico do compositor e do período em que a obra está inserida. Após essa primeira abordagem de estudo, o intérprete inicia a leitura musical propriamente dita no instrumento e, então, inicia-se uma série de etapas de estudo com associações de elementos musicais, levando o instrumentista a obter, aos poucos, familiaridade com o texto musical e, conseqüentemente, consciência performática.

Minha aproximação com a obra *Cenas Infantis*, do compositor Octávio Pinto, começou no segundo semestre de 2021, com o estudo das peças nº 1 (*Corre, corre*) e nº 2 (*Roda, Roda*). Até aquele momento, tanto o autor quanto a obra eram desconhecidos para mim. Fiquei extremamente curiosa e, ao mesmo tempo, estimulada a pesquisar o universo musical do compositor, incluindo sua vida, sua trajetória musical e o catálogo de obras e gravações disponíveis.

Octávio Pinto nasceu em São Paulo no dia 3 de novembro de 1890 e faleceu no dia 31 de outubro de 1950. Quando mais jovem, estudou piano com Isidor Edmond Philipp<sup>1</sup>. Além de compositor, Octávio Pinto dedicou-se à arquitetura – dois campos de atuação artística. Dessa fusão entre as duas artes, Galhardo (2010, p. 4) faz uma bela descrição poética:

O que é música se não a combinação entre som e silêncio? E arquitetura? Não seria a união entre a arte e a técnica de planejar e modificar o espaço? Termos musicais, como ritmo, textura, harmonia, proporção, dinâmica e articulação fazem referência tanto à arquitetura quanto à música. Ritmo na música se refere ao conjunto de sons que formam a batida; na arquitetura, está relacionado com a repetição de elementos. A textura musical envolve sobreposição de sons e ritmos produzidos por diferentes instrumentos, arquitetonicamente se expressa no uso dos diversos materiais. Harmonia é o equilíbrio do som na composição ou o das partes no conjunto da obra arquitetônica. Proporção é a relação entre as partes, na música se dá pela distância entre as notas ou intervalos. A dinâmica é a qualidade da ação na música ou se mostra na fachada do edifício.

---

<sup>1</sup> Isidor Edmond Philipp (1886-1958) pianista, compositor e pedagogo francês de ascendência judaica húngara. Nasceu em Budapeste e morreu em Paris (Isidor [...], 2025).

O conjunto das obras do compositor Octávio Pinto revela seu bom gosto, talento e domínio da escrita musical, constando em seu catálogo de composições de piano e música vocal:

- Piano
  - *Cenas Infantis* (1932), piano solo, piano a 4 mãos, dois pianos
  - *Festa de Crianças* (1939)
  - *Marcha do Pequeno Polegar* (1941)
  - *Improviso* (1942)
  - *Dança Negreira* (1945)
- Música vocal
  - *Você*, para voz e piano
  - *Prece*, para voz e piano
  - *Presente de Natal*, para voz e piano
  - *Cantiga praiana e Primavera*, para voz e piano, inspirado sobre textos de Vicente de Carvalho<sup>2</sup>

Octávio Pinto foi casado com Guiomar Novaes<sup>3</sup>, uma das maiores pianistas brasileiras do século XX e, durante muitos anos, foi empresário da pianista, dando-lhe ideias, apoio e auxiliando no impulso e no brilho na carreira da sua esposa.

---

<sup>2</sup> Vicente de Carvalho (1866-1924) advogado, jornalista, político, magistrado, poeta e contista, nasceu em Santos, SP. Poeta lírico, foi grande artista do verso, da sua produção poética ele próprio destacou poemas que são de extrema beleza, como: “Palavras ao mar”, “Cantigas praianas”, “A ternura do mar”, “Fugindo ao cativo”, “Rosa, rosa de amor”, “Velho tema” e “Pequenino morto” (Vicente [...], [20--]).

<sup>3</sup> GUIOMAR Novaes. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 2025. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rel%C3%B3gio\\_cuco](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rel%C3%B3gio_cuco). Acesso em: 29 jul. 2022.

Figura 1 – Guiomar Novaes e Octávio Pinto



Fonte: Octavio [...] (2023).

*Cenas Infantis* foi composta em 1932 e dedicada aos dois filhos do compositor, Anna Maria e Luiz Octavio. O compositor intitulou cada peça contida na suíte, o que pode sugerir ambientações e ideias de caráter musical. Editadas em 1934 pela Schirmer Editora, compõem-se de cinco peças para piano:

1. *Run, run!* (*Corre, corre*);
2. *Ring around the rosy* (*Roda, roda*);
3. *March, little soldier* (*Marcha, soldadinho*);
4. *Sleeping Time* (*Hora de dormir*);
5. *Hobby-horse* (*Salta, salta*).

*Cenas Infantis* pode parecer relativamente simples; entretanto, além do rico conteúdo musical, a presença constante de uma variedade de articulações requer do pianista atenção redobrada e criatividade imaginativa para dar caráter e graça a cada peça. No início da partitura (Pinto, 1934) encontram-se pequenos versos que se relacionam com o título de cada peça:

I.  
Brincam as crianças no jardim  
os seus folguedos infantis  
Na rua passa o ceguinho  
cantando as suas tristezas

II.  
Vamos brincar de roda?  
Muito bom dia  
Vossa Senhoria  
Mada-o-tiro-tiro-lá...

III.

Olha os soldadinhos  
em marcha para o quartel!  
“Marcha soldado  
Cabeça de papel...”

IV.  
Cae a tarde.  
O Cuco bate seis horas,e as meninas cantam,  
ninando as bonecas,  
“Dorme Nenêm.  
Que a cuca já vem...”

V.  
Termina a grande folia,  
e saltando de alegria  
recolhem-se engarupadas,  
nos cavalinhos de pau.

Figura 2 – Capa de *Scenas Infantis*, de Octavio Pinto



Fonte: Pinto (1934).

Em uma busca na *internet* encontrei uma bela gravação de *Cenas Infantis* interpretada por Guiomar Novaes (Guiomar [...], 1974). Considerei essa gravação de excelência e de alto valor artístico, o que fez aumentar o meu encantamento pela obra.

Além desse registro, renomados pianistas brasileiros gravaram peças isoladas do álbum. O pianista Arnaldo Cohen gravou a peça *Sleeping time* no álbum intitulado *Brasiliana: Three Centuries of Brazilian Music* (três séculos de música brasileira) (Brasiliana, 2001).

No site do Instituto Piano Brasileiro (IPB), há uma gravação do pianista Nelson Freire (Octávio [...], 2021). Segundo consta na página do instituto, essa gravação foi realizada ao vivo durante o recital em outubro de 1975, em local não especificado (provavelmente no Brasil).

Há também uma versão da obra para dois pianos e uma gravação do duo de pianistas Anne Louise Turgeon e Edward Turgeon, ambos canadenses (Latin [...], 2003). O Duo Turgeon, formado em 1988, apresenta-se profissionalmente desde 1996 e é considerado pelos críticos musicais um trabalho artístico diferenciado.

Byron Janis interpretou *Cenas Infantis* em 1954, no recital realizado pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. *Cenas Infantis* está presente em seu álbum *Encore*, gravado em 1962 no Conservatório Tchaikovsky, em Moscou (Encore, 1962).

José Maria Neves, compositor, regente, professor, musicólogo e pesquisador, em seu livro *Música Contemporânea Brasileira*, considerava uma questão complexa a tentativa de distribuir por gerações os compositores brasileiros de uma mesma escola nacionalista: compositores que tinham idades próximas ou se dedicaram mais tarde à composição, sendo que alguns nem mesmo seguiram a carreira de compositores. Neves incluiu no grupo de compositores brasileiros de primeira geração aqueles nascidos entre 1885 e 1895 (Mariz, 1959, *apud* Neves 1981, p. 56). Octávio Pinto, que viveu entre 1890 e 1950, é incluído no contexto dessa classificação. Segundo Neves (1981) o primeiro grupo de compositores desse período é exatamente aquele que deriva de modo direto do movimento modernista e da orientação de Mário de Andrade.<sup>4</sup> O autor nomeou alguns compositores que fizeram parte dessa geração: Luciano Gallet (1893-1931), Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Neves afirmou que a música brasileira nesse período apresentou movimentos de renovação técnica e estética que a conduziram a um compromisso com a cultura nacional brasileira e com as exigências do mundo contemporâneo (Neves, 1981, p. 9).

---

<sup>4</sup> Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) foi um poeta, contista, cronista, romancista, musicólogo, historiador de arte, crítico e fotógrafo brasileiro. Um dos fundadores do modernismo no país, ele praticamente criou a poesia brasileira moderna com a publicação de sua *Paulicéia Desvairada*, em 1922 (Mário [...], 2025).

As *Cenas Infantis*, de Octávio Pinto, incluem-se em uma tradição muito rica da música brasileira da primeira metade do século XX, que é a evocação do universo infantil como fonte de inspiração artística. Compositores nacionalistas como Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone exploram amplamente esse recurso, trazendo elementos da cultura popular cotidiana brasileira a uma linguagem erudita, recordando brincadeiras, cantigas e jogos de infância. Destaco ainda que as *Cenas Infantis*, embora inspiradas no imaginário infantil, exigem maturidade interpretativa e domínio técnico do executante.

No cenário musical brasileiro, diversos compositores exploraram em suas obras uma rica variedade de linguagens e procedimentos composicionais, proporcionando inovações na forma musical e nas estruturas harmônicas, melódicas, rítmicas e timbrísticas. De acordo com as observações da professora e pesquisadora Salomea Gandelman (1997), essa diversidade oferece inúmeras possibilidades musicais e interpretativas. Inspirada por essa riqueza musical, esta pesquisa se propõe a mergulhar no universo sonoro e musical da peça *Sleeping Time*, de Octávio Pinto.

Vários desafios ocorreram durante o processo de estudo da peça, proporcionando uma série de reflexões musicais. Segundo Dewey (1959, p. 105-106), “A função do pensamento reflexivo é, por conseguinte, transformar uma situação de obscuridade, dúvida e conflito em situação clara, coerente, delineada, harmoniosa”. Portanto, elaborei a seguinte questão de pesquisa: Durante o meu processo de estudo da peça *Sleeping Time*, quais os caminhos escolhidos para a construção da minha interpretação via prática reflexiva?

Por envolver uma série de reflexões, esta pesquisa tem como objetivo geral investigar o processo reflexivo do estudo da peça *Sleeping Time*, de *Cenas Infantis*, de Octávio Pinto, sob o viés da performance do pesquisador. Dentro desse escopo, a pesquisa se desdobrou em quatro objetivos específicos:

1. Analisar o desencadeamento da prática reflexiva durante os procedimentos de estudo (fora do instrumento, com o instrumento e nas gravações);
2. Compreender os elementos técnicos e expressivos presentes na peça, a fim de proporcionar uma execução musical expressiva;
3. Verificar o alcance das ferramentas utilizadas durante os passos do estudo;
4. Averiguar a importância da utilização dos guias de execução (GEs) de Chaffin (Chaffin, Imreh, Crawford, 2002) na análise das gravações da peça *Sleeping Time*.

A pesquisa está estruturada em cinco capítulos. O primeiro capítulo corresponde à Introdução. O segundo apresenta a Revisão de Literatura, com ênfase na prática reflexiva que

permeia todo o processo de estudo da peça escolhida. O terceiro capítulo trata da Metodologia adotada. O quarto capítulo aborda a relação entre os Guias de Execução propostos por Chaffin e o registro das gravações realizadas. Por fim, o quinto capítulo traz as considerações finais.

Revisitei alguns trabalhos acadêmicos que deram suporte às minhas reflexões durante as descobertas desencadeadas ao longo da pesquisa.

## 2 REVISÃO DE LITERATURA

O processo reflexivo é uma forma de se autoavaliar, transformando e facilitando o desenvolvimento na compreensão diante dos desafios da prática pianística. Creio que a reflexão é de suma importância para construção pessoal do conhecimento e da aprendizagem de uma obra musical, permitindo uma construção pautada na conscientização e, conseqüentemente, numa performance mais elaborada e expressiva.

Nas palavras de Santos (2008, p.114), “A expressão prática reflexiva tem sido empregada em vários contextos e sob a ótica de vários domínios para referir-se a formas diferenciadas de pensamentos e de geração de conhecimentos em uma profissão, às maneiras de ensinar e aprender”. A autora complementa que todo o processo de aprendizado é fruto de adaptações, tanto do professor quanto do aluno, ao experimentarem e passarem por processo de dificuldade e conforto, sendo levados a refletir sobre o que estão habituados a fazer e a repensar além do que já conhecem (Santos, 2008, p. 114 *apud* Vianna, 2019).

Alarcão (1996) considera que a reflexão faz com que o professor desenvolva a sua própria formação, sendo capaz de alcançar competência profissional com base nos conhecimentos teóricos que foram experimentando e adaptando em suas práticas. Nessa linha de pensamento, John Dewey (1859-1952) pedagogo, filósofo e psicólogo norte-americano, inaugurou, na década de 1930, a expressão “pensamento reflexivo”. Dewey acreditava que o educador poderia levar o aluno através da experiência, construir uma aprendizagem rica e um crescimento contínuo. A filosofia da educação deweyana ergue-se sobre o tripé experiência–investigação–descoberta.

O entendimento dos assuntos relacionados ao pensamento reflexivo é importante para a análise de meu processo de aprendizagem da peça escolhida como objeto de estudo desta pesquisa. Considerei também a minha bagagem musical, que, através dos caminhos investigativos da pesquisa, me levou a inúmeras descobertas como pianista e professora e a um processo de autoconhecimento.

Segundo a concepção de Dewey, quando se busca solucionar um problema, desde o simples ao mais complexo, produzimos conhecimento. Ele complementa que o ato de conhecer pode ser aplicado em experiências presentes e futuras: “A função do conhecimento é tornar uma experiência livremente aproveitável em outras experiências. [...] Por outras palavras, o conhecimento é uma percepção das conexões de um objeto, que o torna aplicável em dada situação” (Dewey, 1971, p. 373).



Donald Schön (2000), filósofo e educador estadunidense que estudou a prática reflexiva, elaborou termos que perpassam o processo de reflexão durante a aprendizagem: conhecer-na-ação, reflexão-na-ação e reflexão sobre-a-ação. Na obra *Educando o profissional reflexivo*, o autor retrata esses termos transcrevendo várias situações de ensino na relação professor/aluno. O conhecer-na-ação muitas vezes se desenvolve espontaneamente, sem a necessidade de conceituar o processo durante a ação. A reflexão-na-ação implica uma atitude crítica perante a ação. A reflexão sobre-a-ação é uma retrospectiva do que aconteceu na reflexão-na-ação. Esses termos adotados por Schön foram importantes para analisar o meu processo de estudo durante a aprendizagem da peça *Sleeping Time*, desde a primeira leitura da peça até a elaboração mais refinada da estrutura formal, melódica e de caráter expressivo etc. As análises das gravações do processo de aprendizagem enquadram-se no termo reflexão sobre-a-ação, ou seja, um olhar ampliado de uma ação que aconteceu no passado.

No contexto deste trabalho, os autores que tratam desse assunto desempenharam papel fundamental, pois ofereceram um guia para a construção de um pensamento crítico e profundo acerca do objeto de estudo. A pesquisa não se limitou apenas à análise da peça em si, mas incluiu uma série de processos reflexivos que incluem o estudo biográfico do compositor, permitindo contextualizar historicamente a obra, entender suas origens e os aspectos que moldaram sua criação, além da leitura e do estudo da peça, da análise gestual e imagética, da reflexão e da análise das gravações. Cada uma dessas etapas é intermediada pela reflexão, que permite organizar e aprofundar as ideias, conduzindo a um estudo mais minucioso.

O processo reflexivo de aprendizagem da peça escolhida envolveu também o registro sonoro, ou seja, a gravação, utilizada para revisitar e observar os detalhes de cada interpretação, permitindo o distanciamento necessário para uma análise mais crítica. Utilizei como procedimento metodológico os guias de execução (GEs) do psicólogo Roger Chaffin (Chaffin, Imreh, Crawford, 2002) para identificar as diferentes abordagens adotadas ao longo das minhas gravações. Segundo Vianna (2019), Chaffin e seus colaboradores desenvolveram quatro tipos de GE que se relacionam com aspectos musicais específicos:

1. os guias básicos (GEb) envolvem aspectos técnicos e físicos da performance que precisam ser planejados para garantir boa execução musical, como o uso de dedilhados, notas repetidas, passagens mais difíceis, saltos e outros fatores mecânicos;
2. os guias estruturais (GEe) estão associados às decisões pessoais sobre a estrutura formal da peça, dividindo-a em seções temáticas ou subseções, e ao entendimento das repetições de temas ou motivos musicais;

3. os guias interpretativos (GEi) dizem respeito aos elementos ligados ao desenvolvimento do fraseado, às variações de tempo, à dinâmica, ao uso do pedal, à agógica e à articulação e gestualização; e
4. os guias expressivos (GEex) estão relacionados a sentimentos ou imagens que o intérprete deseja transmitir ao público.

Ingrid Barancoski (2004), em *A literatura pianística do século XX*, afirma que o repertório pianístico brasileiro trouxe uma variedade de elementos rítmicos, exploração timbrística do instrumento, acentos deslocados, mudanças métricas, ostinatos rítmicos, pedais e exploração rítmica, contribuindo, assim, para a riqueza desse repertório. Esse artigo foi um guia importante para a visualização dos elementos mencionados pela autora na abordagem do objeto de estudo deste trabalho.

Gandelman (1997), na apresentação da obra *36 Compositores Brasileiros: obras para Piano (1950-1988)*, ressalta algumas questões técnicas exploradas nesse repertório: rítmica, estruturas harmônicas, novas e variadas formas de mão e deslocamentos, intensidade e instabilidade agógica. A autora abriu caminhos para a reflexão sobre o processo de ensino/aprendizagem e o livro serviu como guia de ensinamentos do repertório de música brasileira para piano tanto para professores quanto para alunos – obra, portanto, oportuna para criar pontes entre a análise e a interpretação no processo de estudo da peça *Sleeping Time*.

Com a finalidade de descrever detalhes musicais presentes em *Sleeping Time*, a dissertação de mestrado da pianista e professora Rosiane Lemos Vianna (2003), *O Álbum para a juventude de Schumann: uma perspectiva didático-pianística*, serviu de referência para análise formal, técnicas de interpretação e características estilísticas presentes na composição. Essas análises ofereceram um modelo de abordagem analítica para minha pesquisa, auxiliando o processo de estudo da peça *Sleeping Time*.

Ferreira (2017), em sua dissertação de mestrado, apresentou o planejamento e as estratégias de estudos na construção da performance dos seis primeiros *Étude op. 33*, de Karol Szymanowski (1882-1937). Por meio da prática artística e das ferramentas utilizadas para coleta de dados, a autora redigiu um diário de estudos e um registro de áudio, que contribuíram para o modelo de planejamento e ferramentas de estudo. Desta forma, busquei nos trabalhos mencionados pontos de inspiração e apoio na construção dessa pesquisa.

### 3 METODOLOGIA

A constante busca de compreensão da relação dos elementos musicais contidos na obra surge como um caminho facilitador no processo de construção da interpretação. Nesse contexto, a criação artística assume um papel fundamental no processo de pesquisa. Como mencionado por Pimentel (2015), é comum que o pesquisador seja o próprio sujeito da investigação, buscando atuar de forma participativa na recriação da obra. A autora destaca que o processo artístico estabelece uma relação corpórea entre o sujeito e a matéria, tornando-se, assim, um elemento passível de pesquisa e integrante importante da metodologia de investigação. Essa conexão íntima entre o artista e sua criação permite que a pesquisa transcenda as fronteiras do mero estudo teórico e adentre o campo da experimentação e da vivência prática.

Pimentel (2015) destaca que o artista pesquisador assume um papel ativo no processo investigativo, utilizando suas vivências e experiências como material essencial para a construção do conhecimento artístico. A imersão pessoal no processo criativo permite que novas descobertas sejam feitas, enriquecendo tanto a obra quanto a compreensão do próprio artista sobre sua trajetória e sua prática.

A experiência tem como propriedade a completude, que é o envolvimento total do sujeito na ação. O sujeito é capturado pelo desafio e imerge completamente na ação de investigar as possíveis respostas a ele. Em Arte, a completude se dá na imersão que acontece na atividade artística, quer seja como elaborador ou como fruidor, uma vez que a experiência em arte acontece na criação artística e na fruição da produção artística (Pimentel, 2015, p. 92).

Essa perspectiva reforça a ideia de que o processo de criação artística não se limita à execução técnica, mas envolve uma profunda reflexão sobre o próprio fazer artístico. Portanto, a pesquisa em arte é importante para analisar, sob o viés da minha performance, as características pianísticas da peça de Octavio Pinto. Os procedimentos metodológicos que nortearam esse estudo foram:

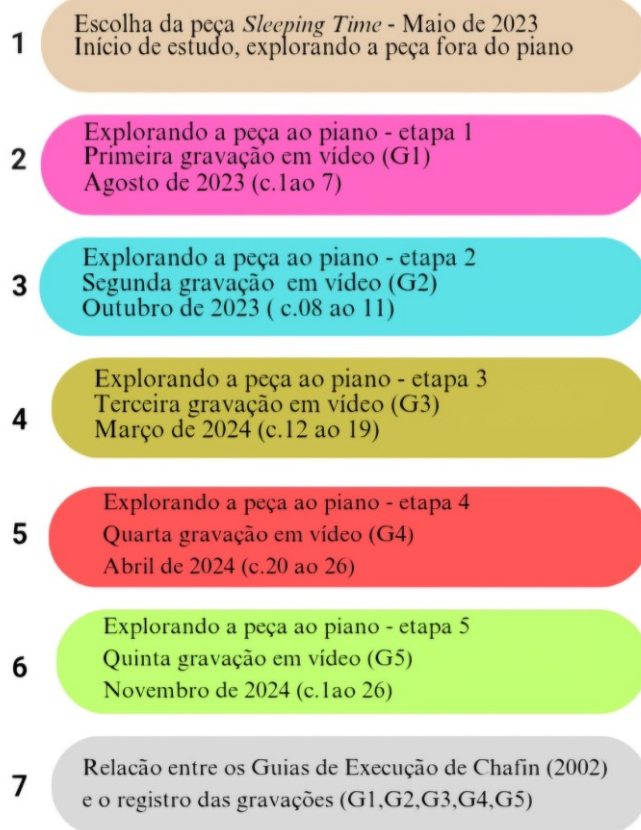
- escolha da peça *Sleeping Time*, de Octavio Pinto;
- levantamento dos dados biográficos do compositor e sua formação;
- audição das gravações existentes da peça *Sleeping Time*;
- estudo fora do piano, a fim de detectar os aspectos musicais da peça (rítmicos, contorno melódico, articulação, análise formal);
- estudo interpretativo da peça (compreensão dos gestos e imagens musicais, agógica, articulação, pedalização e dinâmica);

- gravações em vídeo da peça realizadas com o aparelho celular;
- consulta a gravações disponíveis na plataforma YouTube;
- análise das gravações e suas relações com os GEs.

### 3.1 Coleta de dados

O planejamento da coleta de dados fez parte de um planejamento de estudo, a fim de compreender o processo de aprendizagem da peça *Sleeping Time*, e estabeleceu as seguintes etapas:

Figura 3 – Delineamento da coleta de dados



Fonte: a autora.

### 3.2 Escolha da peça *Sleeping Time* – maio de 2023

A escolha da peça *Sleeping Time* partiu da experiência gratificante de estudar anteriormente as peças *Corre, corre* e *Roda, Roda*, que fazem parte da mesma suíte do compositor. Durante o processo de escuta das gravações de *Sleeping Time*, percebi claramente a relação imagem/texto musical, tão bem delineada pelo compositor. O andamento mais lento, expressivo, conectado às imagens musicais, abriu em minha mente um leque de possibilidades.

Os versos do compositor que antecedem a peça: “Cae a tarde. O Cuco bate seis horas, e as meninas cantam, ninando as bonecas, “Dorme Neném. Que a cuca já vem...”, contribuem diretamente para a construção de seu caráter introspectivo e lírico. Assis (2025) faz uma referência à expressão “Nana, neném, que a Cuca vem pegar”:

A expressão “Nana, neném, que a Cuca vem pegar”, ensinada desde os primeiros anos de vida, não é apenas uma cantiga de ninar, mas um instrumento simbólico enraizado no inconsciente coletivo, com origens que remontam a tradições europeias medievais. O pássaro “*Cuculus canorus*”, ou cuco-eurasiático, notabilizado por seu comportamento parasitário – ao depositar ovos em ninhos alheios – simboliza abandono e astúcia. Esse arquétipo foi ressignificado no imaginário português, especialmente a partir do século XIII.

A imagem do entardecer, com o cuco marcando as horas e as meninas ninando as suas bonecas ao som da cantiga “Dorme Neném, que a cuca já vem...”, remete a um ambiente calmo, terno e carregado de afeto, elementos traduzidos com delicadeza na partitura. As frases musicais, conectadas entre si com suavidade, parecem acompanhar o embalo das bonecas e o ritmo tranquilo da cantiga. Essa forte conexão entre o texto poético e o discurso musical reforça a intenção do compositor em retratar um instante delicado e imagético da infância, despertando no intérprete possibilidades interpretativas que vão além da técnica, exigindo sensibilidade para transmitir a sutileza emocional da cena.

### 3.2.1 *Início do estudo – explorando a peça fora do piano*

O estudo iniciou-se fora do piano, possibilitando a observação detalhada da sinalização indicada pelo compositor (título, compasso, indicações de caráter, análise formal, elementos rítmicos). Essa etapa teve como suporte a escuta das gravações acompanhada na partitura. Segundo Jorgensen (2004), o estudo sem o instrumento entre as sessões de prática concentrada, além de promover relaxamento muscular, proporciona tempo para reflexões sobre o que está sendo executado.

Uma de minhas primeiras preocupações foi pensar sobre o título da peça – *Sleeping Time* – e alusão ao relógio indicado pelo compositor ao escrever “Six times sings the cuckoo in the clock” (Seis horas bate o cuco no relógio). Essa referência tem ligação direta com os relógios antigos e a figura do pássaro cuco que aparece marcando as horas. Realizando uma pesquisa sobre o pássaro da espécie cuco-canoro<sup>5</sup>, o seu canto apresenta uma sequência de duas notas com intervalos de terça, exatamente como a introdução da peça.

Figura 4 – Relógio cuco antigo



Fonte: Relógio [...] (2023).

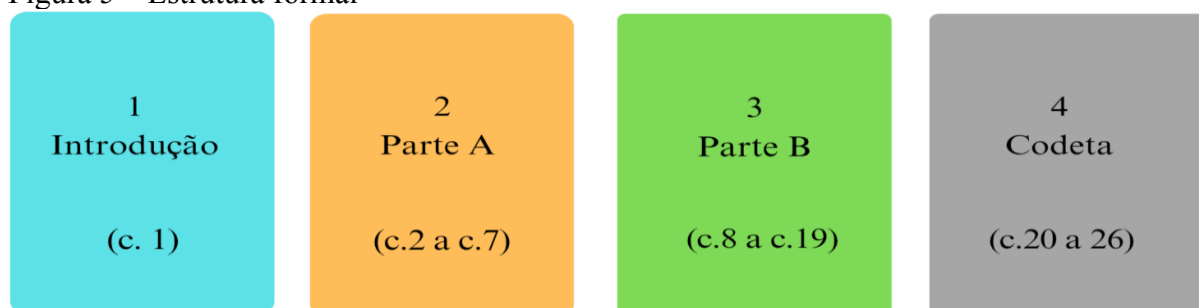
*Sleeping Time* nos remete aos versos escritos pelo compositor: “Cae a tarde. O Cuco bate seis horas, e as meninas cantam, ninando as bonecas, ‘Dorme Neném. Que a cuca já vem...’”. A peça encontra uma ressonância tocante com o cenário evocado pelo verso. O título, assim como o verso, sugere um ambiente tranquilo e sereno – um convite a entregar-se à expressividade da melodia e às imagens por ela sugeridas.

<sup>5</sup> O cuco-canoro (*Cuculus canorus*) é uma ave da ordem Cuculiformes e da família Cuculidae. O nome “cuco”, onomatopaico, refere-se ao canto do macho, que é composto por duas notas, que parecem soar como “cu-cu” (Gibson, 2024).

Ao trazer à tona a cena das meninas cantando para ninar suas bonecas, o verso retrata um momento de cuidado e conforto, em que o sono e a tranquilidade são procurados. Da mesma forma, *Sleeping Time* evoca uma sensação de serenidade e contemplação, convidando o ouvinte a se envolver em uma melodia suave e calma. A relação entre o verso e a música fica ainda mais nítida, quando consideramos os elementos musicais presentes na peça. O ostinato rítmico introduzido no início do c. 1 tem relação com as seis batidas de um relógio. Assim como o cuco bate as horas e as meninas entoam suas vozes suaves, a peça *Sleeping Time* evoca um clima de tranquilidade e encantamento, em que as notas e os versos se entrelaçam harmoniosamente.

Para Neuhaus (1973 *apud* Vianna, 2019), a técnica instrumental é a consonância entre a imagem mental da obra e sua execução, e a técnica deve servir à execução de uma concepção artística desenvolvida pelo músico. Nesse sentido, Vianna (2019) destaca a importância de estimular a imaginação, incorporar a música ao corpo e vivenciá-la de maneira profunda. Ela ressalta que a experiência musical não se limita apenas à audição passiva, mas, ao contrário, envolve ativamente a imaginação do indivíduo. A autora considera fundamental que a música seja sentida não apenas como um som, mas como uma expressão que pode ser explorada através da mente e do corpo, permitindo uma vivência musical mais rica e envolvente. Este conceito enfatiza a necessidade de uma conexão mais profunda entre o intérprete e a obra, tornando-a uma experiência verdadeiramente enriquecedora. Observada fora do piano, a peça apresenta a seguinte estrutura:

Figura 5 – Estrutura formal



Fonte: a autora.

Esse estudo incluiu a observação de elementos musicais como: alternância de compasso 6/4, 2/4 e 7/8 antes de retornar a 2/4, acompanhando variações na atmosfera musical. A dinâmica desempenha um papel crucial, indo desde *ppp* até *f*, exigindo atenção meticulosa à expressividade.

### 3.3 Explorando a peça ao piano – etapa 1 (c. 1 ao c. 7)

*Sleeping Time* (Hora de dormir), inicia-se com uma introdução (c. 1) com a seguinte indicação do compositor: “Six times sings the cuckoo in the clock” (Seis vezes canta o cuco no relógio). Experimentei produzir uma sonoridade mais estática trazendo à memória o cuco de um relógio. No contexto harmônico há uma atmosfera no campo modal, embora haja apenas três notas (ré, dó e lá).

Exemplo 1 – Introdução: relação entre texto e música (c. 1)

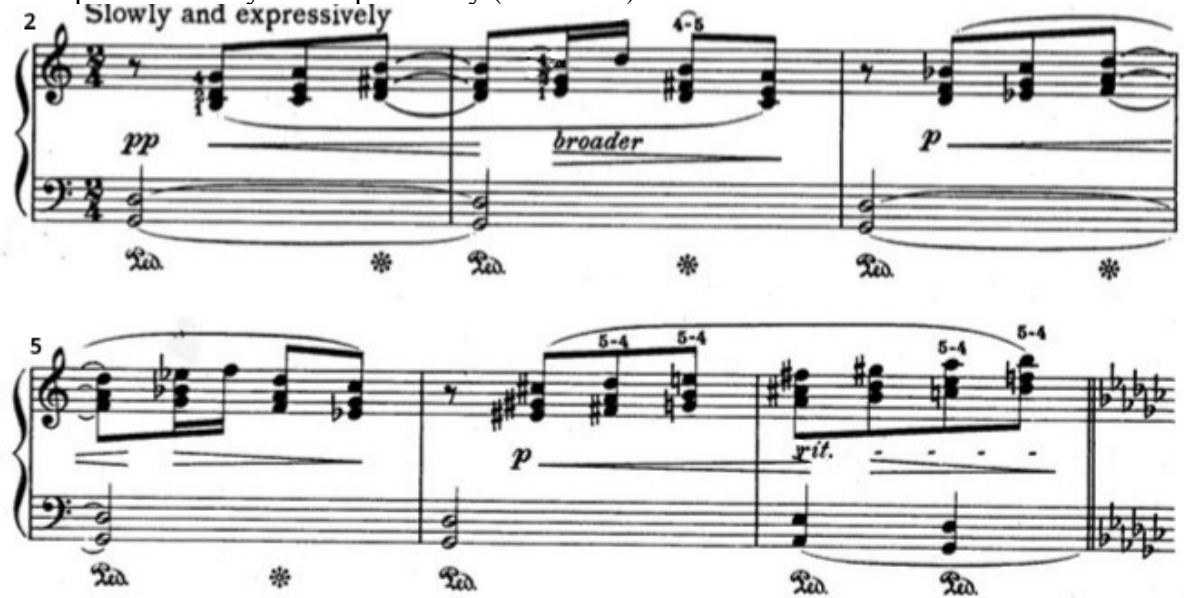


Fonte: a autora, com base em Pinto (1934).

Decidi empregar o pedal durante todo o compasso, criando ressonâncias em cada batida do relógio. O acento indicado para enfatizar a primeira nota da apogiatura proporcionou um destaque sonoro que remete ao som do cuco de um relógio. Após as batidas do cuco, surgem seis compassos (c. 2 a c. 7) que soam como uma preparação à canção de ninar (c. 8 a c. 17). O compositor sugere que esse trecho seja executado devagar e expressivo (“slowly and expressively”). Surgem trechos em três progressões e um extenso pedal em sol, indicando um campo harmônico de sol maior e uma progressão diatônica sobre o mesmo pedal. Em cada progressão, há alterações nos acordes da mão direita, dando cores diferentes a cada agrupamento.



Exemplo 2 – Slowly and expressively (c. 2 a c. 7)



||

Fonte: a autora, com base em Pinto (1934).

Portanto, a conexão entre a peça musical e o verso poético criado pelo compositor revela uma interseção de sentimentos e atmosferas, transportando-nos para um espaço onde a música e a poesia se fundem para criar uma experiência emocionalmente rica e profundamente cativante. Apesar de o título sugerir uma canção de ninar, a música, de certa forma, transcende esse caráter calmo, sereno, tranquilo.

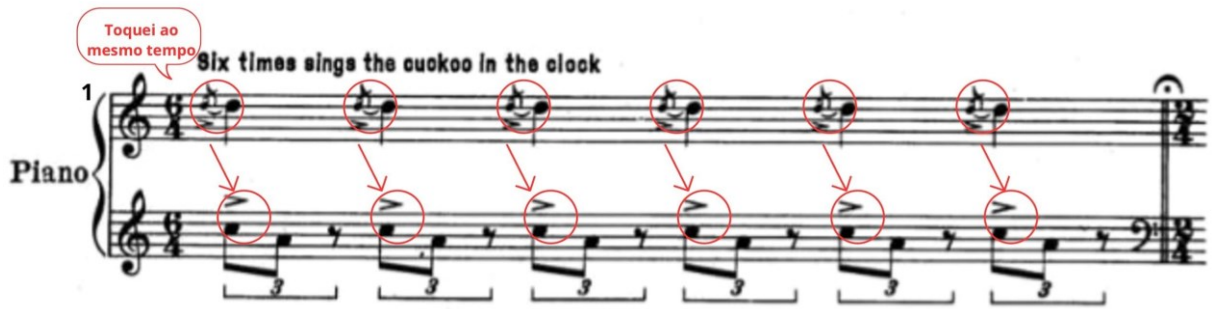
### 3.3.1 Primeira gravação (G1) – agosto de 2023 (c. 1 a c. 7)

Gravação 1 (G1)



Durante a primeira gravação (G1), observei o rítmico impreciso no c. 1, ou seja, a apogiatura foi executada ao mesmo tempo da nota acentuada na mão esquerda. O correto seria a execução da apogiatura vir antes do acento da nota dó, indicada na mão esquerda.

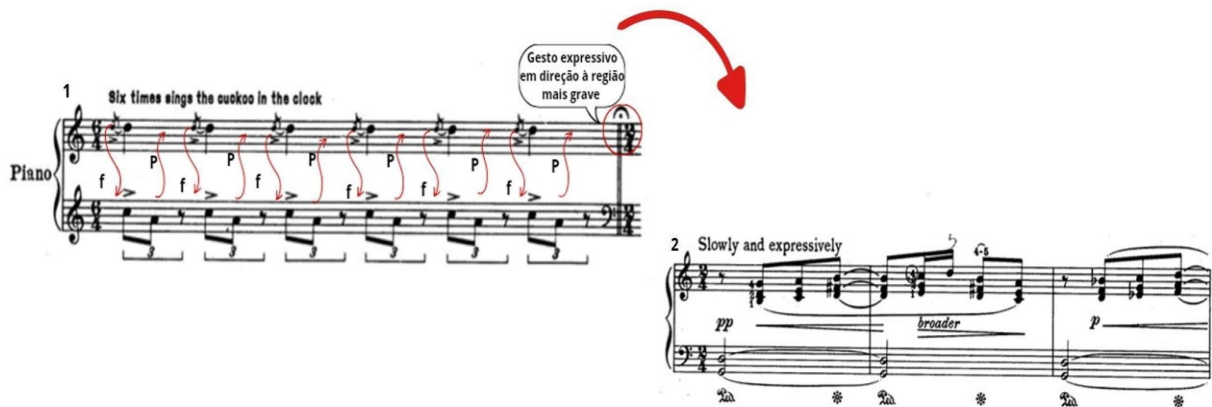
Exemplo 3 – Imprecisão rítmica entre os acentos das mãos esquerda e direita (c. 1)



Fonte: a autora, com base em Pinto (1934).

Observando as imagens da primeira gravação, percebi com nitidez os gestos realizados por meio do abaixamento do punho em ambas as mãos para atingir a expressividade dos acentos sinalizados na partitura. Há uma discreta inclinação do corpo para frente, favorecendo a intenção do acento. No final do trecho, a sinalização da fermata foi explorada de forma expressiva por meio da preparação gestual em direção à região mais grave, c. 2.

Exemplo 4 – Preparação gestual e valorização da fermata (c. 1 e c. 2)



Fonte: a autora, com base em Pinto (1934).

Na segunda parte, c. 2, o autor indica “slowly and expressively” (“devagar e expressivo”). Essa indicação foi musicalmente bem explorada na gravação, bem como a clareza no contorno melódico da voz superior dos acordes. Nesse sentido, a ideia de Vasconcelos (2008) sobre gestos recai muito bem dentro de minha tentativa de adjetivar cada gesto.

Os gestos apresentam linhas de força delineadas com clareza e se recortam do contexto sonoro. Caracterizam-se, frequentemente, por uma expressividade mais codificada, por uma espécie de carga semântica trazida da história. Semântica aqui se refere fundamentalmente a afetos, à evolução de estados emocionais. Nesse sentido, pode ser interessante qualificar os gestos com adjetivos como enérgico, impetuoso,

frágil, indeciso, delicado etc. Os gestos criam tensões locais, impõem direcionalidade e estriam a superfície sonora e linhas de força expressivas (Vasconcelos, 2008, p. 55-56 *apud* Vianna, 2019, p. 197).

A partir do c. 2, há uma tensão gerada nas três progressões (c. 2 e c. 3; c. 4 e c. 5; c. 5 e c. 6), gerando amplitude maior no contorno melódico em conexão direta com a dinâmica. Isso me fez imaginar um coral de vozes em que é importante valorizar a clareza do soprano, dada a sua localização na região mais aguda.

Exemplo 5 – Movimento crescente das vozes dos acordes

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled '2', begins with the instruction 'Slowly and expressively' and a dynamic marking of *pp*. It shows a series of chords with red arrows indicating an upward melodic movement. A red arrow labeled 'broader' points to a specific interval. The bottom staff, labeled '5', continues the progression with red arrows showing further melodic ascent and a dynamic marking of *p*. Both staves include fingerings and articulation marks.

Fonte: a autora, com base em Pinto (1934).

### 3.4 Explorando a peça ao piano – etapa 2 (c. 8 a c. 11)

Grande parte do meu tempo de estudo que antecedeu a segunda gravação foi dedicado à análise e à reflexão da parte que compreende a canção de ninar (“Lullaby”), do c. 8 ao c. 11. Trata-se de uma parte composta de uma série de acordes na mão direita e necessitava de um olhar mais atento quanto à constituição de cada um. Ao tocar cada acorde, necessitei sentir o formato das minhas mãos em cada um deles, a fim de me conscientizar e entender o jogo de cada ação das mãos no desencadeamento dos acordes. A princípio, foi um desafio me acostumar com novas posições, sendo necessário refletir sobre aquela ação específica. Autores como John Dewey e Donald Schön acreditavam que o ato de pensar como reflexão da própria ação é um dos elementos mais significativos no processo de entendimento da própria atuação. Segundo os

autores, uma situação problemática na prática tem o potencial de desencadear processos de reflexão. Dewey afirmou que “A função do pensamento reflexivo é, por conseguinte, transformar uma situação de obscuridade, dúvidas e conflito em situação clara, coerente, delineada, harmoniosa” (Dewey, 1959 p. 105-106 *apud* Vianna, 2019, p. 20).

No c. 8, vale a pena destacar que o próprio título “Lullaby” (canção de ninar) já sugere a intenção do compositor de criar uma atmosfera doce e harmoniosa fazendo uma alusão à canção de ninar do cancioneiro folclórico “Dorme Neném”:

#### Exemplo 6 – Melodia Dorme Neném

### DORME NENÉM



Fonte: a autora.

No exemplo 7, a melodia da mão direita pode evocar a imagem de uma mãe cantando suavemente para fazer seu bebê dormir. A mão esquerda, por outro lado, traz uma sensação do ritmo sincopado que nos remete ao movimento de balanço da mãe enquanto segura o bebê em seus braços. Nesse trecho, sinto a serenidade de uma canção de ninar, unindo elementos melódicos e rítmicos para criar uma atmosfera musical envolvente e emotiva.

#### Exemplo 7 – Mão direita, melodia canção de ninar; mão esquerda, ritmo sincopado (c. 8)



Fonte: a autora, com base em Pinto (1934).

Durante o processo de estudo, observei que a posição das mãos desempenhava um papel importante na execução dos acordes da canção de ninar (“Lullaby”). Nas imagens abaixo, as

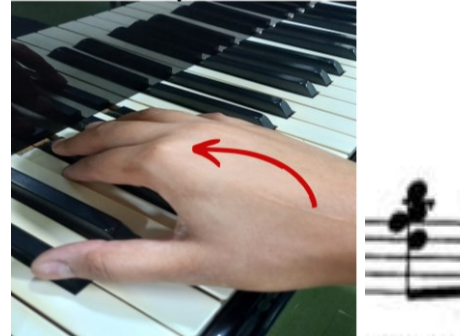
setas indicam a posição das mãos, de acordo com a formação intervalar dos acordes. Esse processo colaborou para uma maior conscientização da forma das mãos em cada acorde e impulsionou a memorização das posições, permitindo uma execução mais precisa e expressiva melodicamente.

#### Exemplo 8 – Posição das mãos

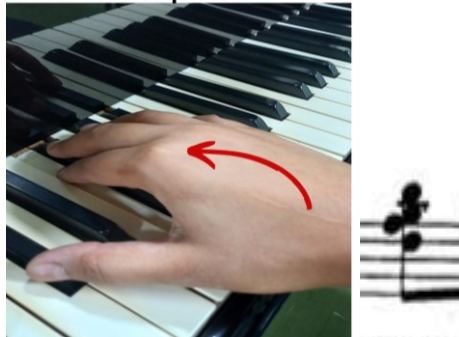
a) Mão direita centralizada



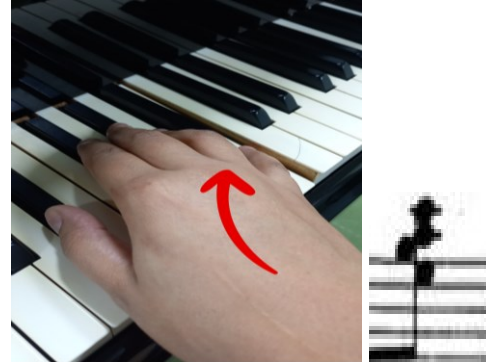
b) Mão direita – lateral esquerda



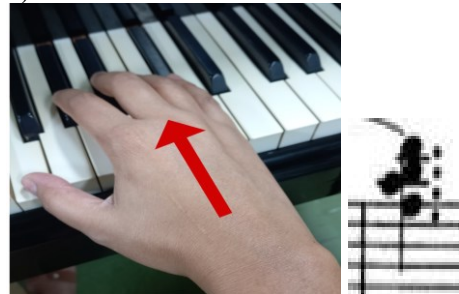
c) Mão direita – lateral esquerda



d) Mão direita – lateral direita



e) Mão centralizada



Fonte: a autora.

### *3.4.1 Segunda gravação (G2) – outubro de 2023 (c. 8 a c. 11)*

#### Gravação 2 (2)



Nessa etapa, observou-se a intenção de dar ênfase à melodia principal localizada na voz mais aguda dos acordes, referenciando a canção de ninar (ver Exemplo 6). Ao interpretar, manteve a imagem de uma mãe cantando uma canção de ninar para seu filho adormecer. Apesar dos saltos de intervalos de oitavas na mão esquerda, manteve a mão mais conectada ao teclado, evitando assim cometer esbarros. Ao desdobrar esses elementos, percebi que a escolha da tonalidade e a harmonia contribuem para criar um ambiente sonoro calmo e sereno.

Destaco a importância de compreender não apenas as notas, mas também a intenção por trás de cada elemento musical. Esse processo analítico contínuo é fundamental para aprimorar a interpretação, buscando uma harmonia entre técnica e expressividade. O objetivo é criar uma performance envolvente e coerente, capturando plenamente a essência da canção de ninar (ver G2).

### **3.5 Explorando a peça ao piano – etapa 3 (c. 12 ao c. 19)**

Nota-se que, do c. 12 ao c. 19, há continuidade na canção de ninar apresentada na seção anterior, porém com a posição mais aberta dos acordes. Notavelmente, a mão esquerda também é direcionada a uma região mais aguda, em consonância com a natureza tranquila e serena de uma canção de ninar. Esse aspecto reflete a delicadeza necessária para acalmar a criança durante o sono, mesmo quando a música transita para regiões mais graves (c. 15 a c. 19), mantendo a serenidade da melodia.



## Exemplo 9 – Melodia canção de ninar

Fonte: a autora, com base em Pinto (1934).

Ainda do c. 12 ao c. 19, podemos destacar uma elaboração mais refinada no entrelaçamento entre as vozes. A ligadura indica que as notas devem ser tocadas de forma mais conectada, sem interrupções entre elas, resultando em uma sonoridade fluida e contínua. Esse recurso, além de conferir coesão musical, influencia a articulação das notas, proporcionando um efeito expressivo particular. Na minha concepção, o *rallentando* no c. 14 tem duas funções: preparar o salto da mão esquerda para região mais grave e criar uma tensão na dominante. A partir do c. 15 até o c. 17, há uma pequena variação rítmica e melódica do material apresentado anteriormente (c. 12 a c. 15) tecendo um jogo imitativo entre as vozes.

Exemplo 10 – *Rallentando* (c. 14)

Fonte: a autora, com base em Pinto (1934).

No c. 17, segundo a indicação do compositor (*l.h.*), fica claro que há duas possibilidades de execução do trecho: a mão direita executa ao mesmo tempo as duas vozes ou a mão esquerda executa as três últimas notas da melodia do contralto. A minha escolha foi pela segunda opção, ou seja, o canto da melodia principal fica mais nítido. A presença da fermata causa a mesma sensação de suspensão do *rallentando* anterior (c. 14).

Exemplo 11 – Indicação do compositor quanto ao uso das mãos e presença da fermata

Execução da M.D.

Execução da M.E.

Fonte: a autora, com base em Pinto (1934).

No c. 18, o compositor sinaliza em inglês “‘Too-hoo’, says the owl”. Essa indicação adiciona um elemento expressivo à música, criando uma imagem representativa do som da coruja. A marcação *pp*, indica uma execução extremamente suave e delicada, exigindo controle preciso da intensidade sonora. A mudança de compasso no c. 19 desafia o intérprete a adaptar-se a diferentes estruturas rítmicas e flexibilização do andamento.

### 3.5.1 Terceira gravação (G3) – março de 2024 (c. 12 a c. 19)

Gravação 3 (G3)



Mesmo com a minha atenção para acertar os acordes, senti mais segurança na posição ao tocá-los, devido ao trabalho gestual realizado anteriormente. No c. 17, a presença da fermata sugere o final suspenso com a indicação do compositor sinalizando o canto da coruja. Pesquisando algumas páginas da *internet*, encontrei o canto da corujinha-do-mato (Corujinha



[...], 2022), que se aproxima da escrita rítmica do compositor. Nesse trecho final, imagino a criança sendo levada delicadamente a seu leito e, ao ouvir o canto da coruja, acorda, assustada, e chama pela mãe (c. 20). O espaço entre a fermata e o canto da coruja não foi observado, conforme a indicação da partitura; no canto da coruja, a apogiatura foi lenta, e pouca foi a espera na fermata (ver G3).

### 3.6 Explorando a peça ao piano – etapa 4 (c. 20 a c. 26)

Durante o processo de estudo do c. 20 ao c. 26, observei algumas indicações do compositor, incluindo dinâmicas – *f*, *p*, *pp*, *ppp*, *crescendo* e *diminuendo* –, assim como indicações de agógica – *rallentando molto*. As indicações de caráter auxiliam na contextualização da imagem: “quickly and shrilly” (rapidamente e estridentemente) e “sleepily” (sonolento).

No c. 20, ocorre uma mudança métrica para 7/8, resultando em um único compasso. Podemos perceber que, nesse trecho, há uma ideia rítmica semelhante à introdução, porém com mais repetições e ritmo mais ligeiro. O compositor orienta a dinâmica *f* e insere a palavra *Ma-ma!* Como dito anteriormente, imagino a criança assustada gritar pela mãe após o canto da coruja. A expressão sinalizada na partitura “quickly and shrilly” sugere o grito estridente da criança. O compositor opta pela região mais aguda do piano, resultando em sons agudos e penetrantes. Logo em seguida, o decrescendo sugere a ideia de relaxamento e a presença da mãe acalmando o bebê.

## Exemplo 12 – “Quickly and shrilly” e “Tempo I°”

20

Quickly and shrilly

Rapidamente e estridentemente

Ma - ma!

*f*

*p rit. e dim. molto pp*

21

Tempo I°

ppp

rall. molto

rall.

sleepily

Sonolento

Fonte: a autora, com base em Pinto (1934).

No final do c. 20, o *rit* sinalizado pelo compositor indica a desaceleração do tempo, culminando nas duas fermatas em cada nota no final do compasso. A ligadura de frase no final desse compasso indica a conexão com o retorno da canção de ninar (c. 21). Além da mudança de compasso 7/8 para 2/4 (c. 20 e c. 21), o compositor incluiu a indicação Tempo I° (c. 21), alertando o intérprete ao retorno do andamento mais fluente. Nesse final, Octávio Pinto traz de forma poética a lembrança fragmentada da canção de ninar. Nos dois últimos compassos, a indicação “sleepily” juntamente com a tercina, provoca a sensação do adormecer do bebê e a saída sutil da mãe no intuito de não o acordar.

### 3.6.1 Quarta gravação (G4) – abril de 2024 (c. 20 a c. 26)

Gravação 4 (G4)



Foi possível perceber que durante a gravação, naturalmente movi meus lábios pronunciando a palavra “Mama”, contribuindo para que o ritmo fosse mais preciso. Curioso observar que, após o compositor mencionar o canto da coruja, surge trecho evidenciando a

palavra “Mama” juntamente com a menção do caráter “quickly and shrilly” (rapidamente e estridentemente). Portanto, imagino a cena do bebê acordando assustado com o canto da coruja, clamando pela mãe. Nesse trecho, percebi que me perco na contagem dos sete tempos, possivelmente pela reverberação da sonoridade indicada por meio do pedal inteiro. Uma sugestão seria pensar em agrupamentos 3x3x1.

Exemplo 13 – “Quickly and shrilly” e a conexão com a palavra “Mama”



Fonte: a autora, com base em Pinto (1934).

Na G4 ficaram nítidos os mesmos gestos realizados no início da peça (c. 1), com a presença de abaixamento e elevação do punho resultando no apoio no primeiro tempo e o relaxamento logo em seguida (c. 1 e c. 20).

Exemplo 14 – Similaridade entre os gestos (c. 1 e c. 20)

The image displays two musical excerpts from a piano score. The first excerpt, beginning at measure 1, is titled "Six times sings the cuckoo in the clock". It features a melody in the right hand consisting of six eighth notes, each followed by a descending interval, marked with a forte (*f*) dynamic and a piano (*P*) dynamic. The left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second excerpt, beginning at measure 20, is titled "Quickly and shrilly". It features a rapid, shrill melody in the right hand, also consisting of eighth notes with a descending interval, marked with a forte (*f*) dynamic. The left hand has a long, sustained note. Red arrows highlight the similarity in the descending interval between the two excerpts. The score is in 4/4 time and includes dynamics such as *f*, *P*, *p rit. e dim. molto pp*, and *Ma - mal*.

Fonte: a autora, com base em Pinto (1934).

### 3.7 Explorando a peça ao piano – etapa 5 (c. 1 a c. 26)

O primeiro desafio dessa etapa foi interpretar a obra completa, já que foi utilizado como recurso metodológico o estudo fragmentado nas etapas anteriores. Foram exploradas questões imagéticas, precisão rítmica, gestualização, dinâmicas, conscientização das indicações de caráter muito claras sugeridas pelo compositor, mudança de métrica, conscientização do formato dos acordes. Minha percepção ampliou-se na etapa final e a interpretação já era completamente distinta daquela realizada inicialmente. Acredito que os registros realizados contenham não apenas a assimilação das experiências anteriores, mas também as influências das vivências presentes.

### 3.7.1 Quinta gravação (G5) – novembro de 2024 (c. 1 a c. 26)

#### Gravação 5 (G5)



A última gravação (G5) foi realizada na Sala Camargo Guarnieri, nas dependências do curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, Bloco 3M, Campus Santa Mônica. Como dito anteriormente, a exploração da peça ao piano (etapa 5) foi extremamente importante para minha visão integradora da peça, já que as gravações anteriores foram feitas de forma fragmentada. Iniciei minha performance com um sentido de tempo interno bem estabelecido, criando um fluxo contínuo que dava vida à peça. Mesmo com um andamento próximo ao sugerido pela partitura, a escolha consciente de um tempo ligeiramente mais lento permitiu que cada nuance e cada pausa fossem exploradas com uma intensidade emocional ainda mais marcante.

Desde o início, era evidente que não estava apenas tocando as notas, mas vivenciando a obra, transformando-a em uma experiência emocional. Cada gesto no piano carregava uma expressividade que não era apenas técnica, mas também profundamente comunicativa. O domínio das pausas e o controle das dinâmicas criaram uma atmosfera que reflete o caráter da peça. Os gestos musicais de *Sleeping Time* foram executados com mais consciência demonstrando a intenção de explorar os elementos musicais expressivos presentes na obra. O ato de gravar permitiu uma nova leitura que dialogava com as experiências e vivências ao longo do processo de estudo.

#### 4 RELAÇÃO ENTRE OS GUIAS DE EXECUÇÃO DE CHAFFIN E O REGISTRO DAS GRAVAÇÕES

Ao examinar cada gravação realizada durante a coleta de dados, foi elaborado um quadro estabelecendo o nível de ocorrências dos GEs durante cada processo. Meus relatos, observados em cada registro de gravação, foram transcritos no Quadro 1 com o intuito de deixar claras possíveis conexões com os GEs. No que se refere ao GEe, antes mesmo do processo de estudo no instrumento, foi analisada a estrutura formal da peça *Sleeping Time* fora do piano. Portanto, nessa etapa, realizou-se a exploração da estrutura formal.

Pelo quadro comparativo entre as gravações e os GEs, foi possível notar que a exploração da peça fora do piano, assim como o estudo fragmentado durante o processo, tornou-se um caminho para a compreensão mais ampla do objeto de estudo. Os GEb, que envolvem aspectos técnicos e físicos da performance, estiveram presentes da G1 e à G4, assim como os GEe. A presença constante desses guias demonstra que, desde o início, o meu objetivo era garantir uma base sólida para o estudo, permitindo que os elementos técnicos e físicos da interpretação fossem trabalhados de forma detalhada. Dado meu avanço nas gravações, percebi que os desafios iniciais foram superados, dando espaço para um refinamento mais aprofundado da interpretação e da expressividade. Importante destacar que, mesmo com os desafios técnicos iniciais, a conexão com a obra foi mantida, evitando-se erros recorrentes, demonstrando-se um avanço significativo. Esse tipo de observação estrutural permitiu compreender como cada etapa do estudo contribuiu para um resultado mais coeso.

A partir da G5, há uma expansão maior da percepção voltada para as sutilezas e as características relacionadas aos GEb; os GEe já não se encontram presentes. Por outro lado, observou-se, desde a primeira gravação G1, a presença dos GEi e GEex, ou seja, de questões relacionadas à sonoridade e ao fraseado e outras subjetivas, ligadas às imagens musicais. Desde o início, houve uma relação entre a execução e a construção de imagens e sentimentos, algo essencial para a expressividade da peça. Isso mostra que as questões gestuais e a interpretativas já eram preocupações desde o princípio, o que evitou que esses elementos fossem trabalhados apenas nas fases finais do estudo.

Quadro 1 – Quadro comparativo entre as gravações e os GEs

GE	G1	G2	G3	G4	G5
Os GEb envolvem aspectos técnicos e físicos da performance que precisam ser planejados para garantir boa execução musical, como o uso de dedilhados, notas repetidas, passagens mais difíceis, saltos e outros fatores mecânicos	observei o rítmico impreciso no c. 1	apesar dos saltos de oitavas na mão esquerda, mantive a mão mais conectada ao teclado, evitando, assim, cometer esbarros	percebi a atenção ainda muito voltada para o acerto dos acordes	nesse trecho, percebi que me perco na contagem dos sete tempos	
Os GEe estão associados às decisões pessoais sobre a estrutura formal da peça, dividindo-a em seções temáticas ou subseções, e ao entendimento das repetições de temas ou motivos musicais	*a análise e o estudo fragmentado foram realizados antes da etapa das gravações	*a análise e o estudo fragmentado foram realizados antes da etapa das gravações	*a análise e o estudo fragmentado foram realizados antes da etapa das gravações	*a análise e o estudo fragmentado foram realizados antes da etapa das gravações	
Os GEi dizem respeito aos elementos ligados ao desenvolvimento do fraseado, às variações de tempo, à dinâmica, ao uso do pedal, à agógica e à articulação e gestualização	foi nítido notar os gestos realizados pelo abaixamento do punho em ambas as mãos para atingir a expressividade dos acentos sinalizados na partitura  a sinalização da fermata foi explorada de forma expressiva através da preparação gestual em direção à região mais grave, c. 2  “slowly and expressively” (devagar e expressivo). Essa indicação foi musicalmente bem explorada na gravação	nessa etapa, observei a intenção de dar ênfase à melodia principal localizada na voz mais aguda dos acordes, referenciando a canção de ninar  percebo que a escolha da tonalidade e a harmonia contribuem para criar um ambiente sonoro calmo e sereno	o espaço entre a fermata e o canto da coruja não foi observado conforme a indicação da partitura; no canto da coruja, a apogiatura foi lenta, e houve pouca espera na fermata.	na gravação ficaram nítidos os mesmos gestos realizados no início da peça (c. 1), com abaixamento e elevação do punho resultando no apoio no primeiro tempo e o relaxamento logo em seguida (c. 1 e c. 20)	iniciei minha performance com um sentido de tempo interno bem estabelecido, criando um fluxo contínuo que dava vida à peça  o domínio das pausas e o controle das dinâmicas criaram uma atmosfera que refletia o caráter da peça  os gestos musicais de <i>Sleeping Time</i> foram executados com mais consciência demonstrando a intenção de explorar os elementos musicais expressivos presentes na obra.
Os GEex estão relacionados a sentimentos ou imagens que o intérprete deseja transmitir ao público	isso me fez imaginar um coral de vozes em que a clareza do soprano é importante de ser valorizada	ao interpretar, mantive a imagem de uma mãe cantando uma canção de ninar para seu filho adormecer	nesse trecho final imagino a criança sendo levada delicadamente a seu leito, mas, ao ouvir o canto da coruja, acorda assustada e chama pela mãe (c. 20)	imagino a cena do bebê acordando assustado com o canto da coruja, clamando do pela mãe  foi possível perceber que durante a gravação, naturalmente movi meus lábios pronunciando a palavra “Mama!”, contribuindo para que o ritmo fosse mais preciso	a escolha consciente de um tempo ligeiramente mais lento permitiu que cada nuance e em cada pausa fossem explorados com uma intensidade emocional ainda mais marcante  mesmo com um andamento próximo ao sugerido pela partitura, a escolha consciente de um tempo ligeiramente mais lento permitiu que cada nuance e cada pausa fossem exploradas com uma intensidade emocional ainda mais marcante  cada gesto no piano carregava uma expressividade que não era apenas técnica, mas também profundamente comunicativa

Fonte: a autora.

Além disso, o estudo exploratório fora do piano ajudou significativamente. Ter uma visão distanciada da obra antes de estudá-la diretamente no instrumento proporcionou uma preparação mais sólida para lidar com os desafios técnicos e interpretativos. Esse tipo de abordagem permitiu que as conexões musicais fossem estabelecidas de maneira mais fluida e natural. A seguir, o Quadro 2 promove uma síntese entre as gravações e os GE.

Quadro 2 – Síntese entre as gravações e os GEs

Gravações	GEb	GEe	GEi	GEex
G1	x	x	x	x
G2	x	x	x	x
G3	x	x	x	x
G4	x	x	x	x
G5			x	x

Fonte: a autora.

Enfim, ao longo das gravações, houve uma evolução clara do processo de compreensão da peça. No início, os GEb estavam presentes para solucionar questões técnicas essenciais. Com o tempo, essas dificuldades foram superadas, permitindo que a interpretação e a expressividade ganhassem maior destaque. Esse processo de estudo prévio e organizado foi fundamental para que a performance final fosse mais consciente e refinada.

Nesse sentido, Dewey (1959, p. 155) já dizia que: “As qualidades das coisas vistas e sentidas têm alcance sobre o que se está fazendo e são, por isso mesmo, vivamente percebidas; possuem uma significação, possuem sentido”.



## 5 CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como objetivo explorar o processo de estudo interpretativo de *Cenas Infantis*, de Octávio Pinto, mais especificamente, da peça *Sleeping Time*, focalizando o desenvolvimento tanto técnico quanto expressivo da minha prática. Ao longo do trabalho, meu papel como aluna entrelaçou-se com o de intérprete, valorizando e respeitando o meu ritmo de aprendizagem. Acredito que a experiência musical ganha um caráter único quando é permeada por significados sensíveis e está aberta a reconstruções pessoais. O aprendizado da peça *Sleeping Time*, exigiu-me um conjunto de procedimentos específicos que vão além da execução técnica. Seguindo a abordagem reflexiva proposta por Dewey (1959), o essencial no processo de aprendizagem inclui participação ativa, autocrítica e criatividade. Essa atitude não apenas potencializou o desenvolvimento de habilidades musicais, mas também ampliou minha capacidade de resolução de desafios artísticos.

O trabalho refletiu o tripé filosófico da educação proposto por Dewey: experiência–investigação–descoberta. A experiência manifestou-se nos desafios superados durante o estudo, no aprofundamento das análises e nas descobertas resultantes das reflexões. O aprendizado me proporcionou um desenvolvimento significativo no âmbito tanto musical quanto pessoal. A experiência me fez compreender o valor de uma reflexão crítica durante o estudo, permitindo-me desenvolver uma capacidade de pensar de forma mais autônoma, reconhecendo a importância de adotar uma postura consciente em cada etapa da minha prática musical.

Para embasar esta pesquisa, a filosofia educacional de John Dewey foi uma fonte central de inspiração. Dewey (2010, p. 150) defendia que “todo ser humano nasce ativo e com energia para a vida, dotado de uma impulsão para se desenvolver, sobreviver, progredir e conquistar”. Sua ênfase na reconstrução da experiência reflete a importância de conectar o conhecimento prévio do aluno com novas descobertas, em um ambiente que valoriza a interação entre professor, estudante e contexto educacional. Segundo Dewey, a educação é um processo contínuo, iniciado muitas vezes por uma dúvida, que abre caminho para múltiplas soluções e novos saberes.

No contexto desta pesquisa, o pensamento reflexivo se tornou essencial, integrando estratégias que aprofundaram a compreensão dos elementos musicais. Ele permitiu perceber relações, identificar elementos envolvidos e analisar os significados subjacentes, favorecendo a busca de soluções criativas. No entanto, conforme Dewey nos alerta, as soluções alcançadas não são absolutas, mas provisórias e sujeitas a reformulações constantes.

Além disso, inspirei-me na ideia de prática reflexiva desenvolvida por Donald Schön (2000), que amplia as perspectivas de investigação e prática musical. Ao trabalhar a peça *Sleeping Time*, procurei unir esses fundamentos teóricos com a vivência prática, incentivando não apenas a superação de desafios técnicos, mas também o florescimento de interpretações pessoais e autênticas. Foi importante compreender o processo das gravações com distanciamento, uma vez que foram analisadas após cada uma delas. Esse processo, a meu ver, é essencial para a formação de músicos que sejam não apenas executores, mas também intérpretes sensíveis e reflexivos. Ao elaborar a pesquisa sobre *Cenas Infantis*, adotei a pesquisa em arte como metodologia central, tendo o processo artístico como linha metodológica principal. Esse procedimento foi essencial para que eu pudesse analisar, sob o viés da minha performance, as características pianísticas da peça *Sleeping Time*. Vários recursos expressivos utilizados pelo compositor, como o título da peça, indicações de caráter, associação dos elementos rítmicos com ideias imagéticas, demonstraram a atmosfera infantil contida na peça.

Durante todo o estudo e a performance dessa obra, mantive uma escuta atenta às percepções e interpretações que emergiram. Meu objetivo era ir além da compreensão dos desafios técnicos e musicais da peça, buscando também valorizar as reflexões e as trajetórias individuais que construí durante a aprendizagem. Essa abordagem permitiu que o estudo se tornasse mais significativo, conectando técnica e expressão artística de maneira reflexiva.

A análise musical que desenvolvi como suporte para meu estudo me mostrou uma ferramenta crucial durante o aprendizado, especialmente na valorização das imagens musicais e na compreensão estrutural da obra. Por meio desse trabalho, percebi o quanto a aprendizagem de uma peça musical exige um delicado equilíbrio entre técnica e sensibilidade, reflexão e prática. Cada observação das gravações exigiu um constante olhar atento aos detalhes diante da escuta musical. Nesse sentido, não apenas elaborei a cada performance, mas a integrei profundamente à minha trajetória como intérprete, demonstrando um envolvimento autêntico com o processo criativo. Esse amadurecimento se manifesta na forma como foram exploradas a sonoridade, as articulações e as dinâmicas, conferindo vida ao discurso musical. Afinal, a verdadeira arte não reside apenas na técnica, mas na capacidade de se conectar plenamente com a música que se executa.

No meu entendimento, o ponto culminante deste trabalho foi perceber que os métodos adotados não apenas favoreceram o crescimento técnico e musical, mas também estimularam a minha autonomia e conhecimento como intérprete. A reflexão contínua sobre minha prática e o estímulo à reflexão como aluna e professora evidenciaram uma abordagem educacional voltada constantemente à autoavaliação e à escuta durante e após a prática. Nesse percurso fui

percebendo interpretações mais alinhadas com a essência da peça, revelando nuances que antes eu não conseguia expressar, evidenciando a evolução do meu percurso como pianista. Assim, a performance final de *Sleeping Time* não se limitou a refletir apenas acertos de notas, ritmo e tempo. Cada nota, cada pausa e cada gesto foram carregados de significado, transcendendo o simples papel pautado em uma experiência viva e pulsante.

Na certeza de que a performance não exaure as possibilidades de entendimento de uma obra musical, que esse trabalho possa inspirar novas reflexões na preparação do repertório pianístico e que a prática reflexiva continue sendo uma ferramenta para o desenvolvimento de músicos que, além da técnica, possam se destacar pela sensibilidade e pela capacidade de criar interpretações genuínas e significativas pautadas no conhecimento.

## REFERÊNCIAS

- ALARCÃO, Isabel (org.). **Formação reflexiva de professores: estratégias de supervisão**. Porto: Porto Editora, 1996.
- ASSIS, Ivone. **Perigos Simbólicos**. Uberlândia, 1 maio 2025. Portal: Diário de Uberlândia. Disponível em: <https://diariodeuberlandia.com.br/coluna/7527/perigos-simbolicos>. Acesso em: 21 maio 2025.
- BARANCOSKI, Ingrid. A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário. **Per mus**, Belo Horizonte, v. 9, p. 89-113, jan./jun. 2004. DOI: 10.35699/2317-6377.2004.55765. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/55765>. Acesso em: 21 mar. 2023.
- BRASILIANA: three centuries of Brazilian music. Intérprete: Arnaldo Cohen. [S. l.]: Bis, 2001. 1 LP (71 min).
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. **Practicing perfection: memory and piano performance**. Mahwah: Erlbaum, 2002.
- CORUJINHA do mato cantando! [S. l.: s. n.], 20 nov. 2022. Publicado pelo canal Aves Livres\_Edinei Oliveira. 1 vídeo (1 min 7 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ww1PAEuQ5os>. Acesso em: 21 mar. 2023.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DEWEY, John. **Como pensamos**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.
- DEWEY, John. **Experiência e educação**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- DJA65. **Cuco**: imagem em alta resolução. IStock, 27 out. 2017. Disponível em: <https://www.istockphoto.com/br/foto/clock-gm2192670780-610940787>. Acesso em: 8 jul. 2022.
- ENCORE: the Mercury Masters, vol. 5. Intérprete: Byron Janis. [New York]: Mercury, 1962. 1 LP (43 min).
- FERREIRA, Regiane Alves. **Estratégias de estudo aplicadas na construção da construção da performance de seis Études Op. 33 Karol Szymanowski**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/25025>. Acesso em: 21 mar. 2023.
- GALHARDO, Mariana. **Música e Arquitetura**. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2010.
- GANDELMAN, Salomea. **36 compositores brasileiros**. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997.
- GIBSON, Davi. **Cuco-canoro**. [S. l.], 20 out. 2024. Portal: Wikiaves. Disponível em: <https://www.wikiaves.com.br/wiki/cuco-canoro>. Acesso em: 6 fev. 2024.

GUIOMAR Novaes. *In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia*. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 2025. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rel%C3%B3gio\\_cuco](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rel%C3%B3gio_cuco). Acesso em: 29 jul. 2022.

GUIOMAR Novaes. Intérprete: Guiomar Novaes. [S. l.]: Fermata, 1974. 1 LP (40 min 39 s). ISIDOR Philipp. *In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia*. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 2025. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Isidor\\_Philipp](https://en.wikipedia.org/wiki/Isidor_Philipp). Acesso em: 8 jul. 2022.

JORGENSEN, Harold. Strategies for individual practice. *In: WILLIAMON, Aaron (ed.). Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 85-103. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780198525356.003.0005. Disponível em: <https://academic.oup.com/book/10448/chapter-abstract/158294450?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 8 jul. 2022.

LATIN American journey: music for two pianos. Intérprete: Duo Turgeon. Toronto: EMI, 2003. 1 CD (65 min 8 s).

MÁRIO de Andrade. *In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia*. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 2025. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio\\_de\\_Andrade](https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_de_Andrade). Acesso em: 8 jul. 2022.

NEUHAUS, Henrich. **The art of piano playing**. Nova York: Prager, 1973.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

OCTAVIO Pinto. *In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia*. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 2023. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Oct%C3%A1vio\\_Pinto](https://pt.wikipedia.org/wiki/Oct%C3%A1vio_Pinto). Acesso em: 8 jul. 2022.

OCTAVIO Pinto: Marcha, soldadinho (Nelson Freire, piano). [S. l.: s. n.], 20 dez. 2021. Publicado pelo canal Instituto Piano Brasileiro – IPB. 1 vídeo (54 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P1p7ypQJN4E>. Acesso em: 29 jul. 2022.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. **Processos artísticos como metodologia de pesquisa**. Ouvir OUver, Uberlândia, v. 11, n. 1, p. 88-98, dez. 2015. DOI: 10.14393/OUV16-v11n1a2015-5. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32707>. Acesso em: 13 ago. 2022.

PINTO, Octavio. **Scenas infantis**: memories of childhood. New York: G. Schirmer, 1934. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Scenas\\_Infantis\\_\(Pinto,\\_Oct%C3%A1vio\)](https://imslp.org/wiki/Scenas_Infantis_(Pinto,_Oct%C3%A1vio)). Acesso em: 29 jul. 2022.

RELÓGIO cuco. *In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia*. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 2023. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rel%C3%B3gio\\_cuco](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rel%C3%B3gio_cuco). Acesso em: 29 jul. 2022.

SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos. Modos de pensamentos reflexivos implícitos nos fatores de aperfeiçoamento da prática musical. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 1, n. 2, p. 113-130, out. 2008. DOI: 10.5380/mp.v1i2.19505. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/19505>. Acesso em: 21 mar. 2023.

SCHÖN, Donald. **Educando o profissional reflexivo**: um novo design para o ensino e aprendizagem. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

VIANNA, Rosiane Lemos. **Aprendendo e ensinando “Dois momentos nordestinos” para piano de Calimério Soares sob o viés da prática reflexiva de três alunos e uma professora**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/192847>. Acesso em: 21 mar. 2023.

VIANNA, Rosiane Lemos. **O Álbum para juventude de Schumann**: uma perspectiva didático-pianística. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-7ZPL8X>. Acesso em: 21 mar. 2023.

VICENTE de Carvalho: biografia. Rio de Janeiro, [20--]. Portal: Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/vicente-de-carvalho/biografia>. Acesso em: 27 mar. 2025.

## APÊNDICE A – GRAVAÇÕES

As gravações realizadas para esta pesquisa encontram-se nos *hiperlinks* abaixo.

## Gravação 1 (G1)



PRIMEIRA gravação 22/08/2023. [S. l.: s. n.], 22 ago. 2023. 1 vídeo (52 s). Publicado pelo canal Fernanda Bontempo Farnezi. Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/vjKoGqBPale>.

## Gravação 2 (G2)



SEGUNDA gravação 2- 17/10/2023. [S. l.: s. n.], 23 out. 2023. 1 vídeo (28 s). Publicado pelo canal Fernanda Bontempo Farnezi. Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/Wyptpctf4y0>.

## Gravação 3 (G3)



TERCEIRA gravação 12/03/2024 tcc ufu. [S. l.: s. n.], 12 mar. 2024. 1 vídeo (51 s). Publicado pelo canal Fernanda Bontempo Farnezi. Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/RxcNeyQM01Q>.

## Gravação 4 (G4)



QUARTA gravação tcc 24/04/2024. [S. l.: s. n.], 23 abr. 2024. 1 vídeo (55 s). Publicado pelo canal Fernanda Bontempo Farnezi. Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/p3J5G04eLU0>.

## Gravação 5 (G5)



QUINTA gravação final tcc 05/11/2024 Sleeping time Octavio Pinto. [S. l.: s. n.], 6 nov. 2024. 1 vídeo (2 min 48 s). Publicado pelo canal Fernanda Bontempo Farnezi. Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/0GRfoc1m8pU>.

ANEXO A – *SLEEPING TIME* (PARTITURA)

10

## Sleeping Time

1 **Six times sings the cuckoo in the clock**

Piano

2 **Slowly and expressively**

*pp* *broaden* *p*

5 *p* *rit.*

8 **Lullaby**

*pp* *sweetly and harmoniously*

Copyright, 1932, by Octavio Pinto  
 Copyright assigned, 1934, to G. Schirmer (Inc.)  
 International Copyright Secured



12 *rall.*

16 *l.h.* *pp* "Too-hoo," says the Owl

20 *Quickly and shrilly* *f* *Ma - ma!* *p rit. e dim. molto pp*

21 *Tempo I°* *ppp* *rall. molto* *sleepily* *rall.*