

**RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES  
POPULARES BRASILEIRAS E DE  
PROPRIEDADES COGNITIVAS  
CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA  
SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE  
OSVALDO LACERDA**

**RECOGNITION OF BRAZILIAN POPULAR TRADITIONS AND  
EMBODIED COGNITIVE PROPERTIES IN THE SOUND  
STRUCTURE OF THREE PIANO PIECES BY OSVALDO  
LACERDA**

***Weliton de Carvalho***<sup>1</sup>

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

[wecarv@gmail.com](mailto:wecarv@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0000-7543-395X>

***Maria Bernardete Castelan Póvoas***<sup>2</sup>

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

[bernardetecastelan@gmail.com](mailto:bernardetecastelan@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-3169-4215>

*Submetido em 28/02/25*

*Aprovado em 05/05/25*

# RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

## Resumo

O envolvimento com fontes bibliográficas, audiovisuais e vivências corporais no ato de tocar um instrumento musical geram reflexões que promovem adensamento na experiência estético-perceptiva entre composição, interpretação e recepção. No presente processo de estudo pianístico, este envolvimento corpóreo e cognitivo com as características de cada estilo expresso nas peças trabalhadas se dá por meio da conexão entre saberes, sensações e articulações sonoras socialmente compartilhadas nos processos de performance musical. Neste artigo, são apresentadas abordagens teóricas para a prática de um repertório brasileiro para piano solo, a partir de perspectivas fenomenológicas e de cognição corporificada no estudo de ação pianística, respectivamente conforme Araújo (2020), Milani (2016) e Póvoas (2006), dentre outros autores que trazem à tona a integração de elementos sensorio-motores e socioculturais na realização musical, com abordagens corpóreas, gestuais e perceptivas. O objetivo é conduzir um estudo interpretativo de três peças do compositor Osvaldo Lacerda por meio de associações entre características de tradições populares que as intitulam, de sua estrutura sonora e de propriedades cognitivas relacionadas. Tais propriedades são apreendidas da área de cognição musical com aportes do enativismo/atuacionismo. Os procedimentos realizados fundamentam-se em pesquisa exploratória interdisciplinar em torno de categorias e noções aplicáveis à prática artística, a qual é construída conforme metodologias e referenciais articulados.

**Palavras-chave:** ação pianística; repertório brasileiro; Osvaldo Lacerda; corporeidade; cognição musical corporificada.

## Abstract

The involvement with bibliographical/audiovisual sources and bodily experiences in the act of playing a musical instrument generates reflections that promote a deeper aesthetic-perceptive experience between composition, interpretation and reception. In the present process of piano study, this bodily and cognitive involvement with the characteristics of each style expressed in the pieces worked on occurs through the connection between knowledge, sensations and sound articulations socially shared in the processes of musical performance. This article presents theoretical approaches to the practice of a Brazilian repertoire for solo piano, based on phenomenological and embodied cognition perspectives in the study of pianistic action, respectively according to Araújo (2020), Milani (2016) and Póvoas (2006), among other authors who bring to light the integration of sensorimotor and sociocultural elements in musical performance, with corporeal, gestural and perceptive approaches. The objective is to conduct an interpretative study of three pieces by composer Osvaldo Lacerda through associations between characteristics of popular traditions that give them their title, their sound structure and related cognitive properties. These properties are learned from the area of musical cognition with contributions from enactivism. The procedures carried out are based on interdisciplinary exploratory research around categories and notions applicable to artistic practice, which is constructed according to articulated methodologies and references.

**Keywords:** pianistic action; Brazilian repertoire; Osvaldo Lacerda; corporeality; embodied music cognition.

## INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta articulações teórico-práticas decorrentes do processo interpretativo de três danças brasileiras do compositor Osvaldo Lacerda (1927-2011) localizadas entre as peças de suas suítes para piano escritas à maneira modernista<sup>3</sup>. Na Seção 1, são exploradas bases teóricas e metodologias associadas à compreensão de noções, conceitos e modos de abordagem referentes a questões tais como: as corporais no âmbito da pesquisa em prática pianística, as cognitivas no que diz respeito a inclinações teóricas entre cognitivismo e atuacionismo, objetivando aproximações com terminologias e concepções dessa última abordagem, bem como questões referentes às culturas populares enquanto fator estético-performativo incidente nas peças de concerto escolhidas para estudo interpretativo.

Apontamentos históricos, artísticos e estruturais, bem como contexto composicional da obra de Osvaldo Lacerda são destacados por Nascimento (2014), Di Cavalcanti (2006) e Andrade (1972) a partir da Seção 2. Com base na metodologia de Póvoas e Barros (2015), dentre outros autores, que investigam aspectos motores na interpretação de estilos típicos do populário brasileiro em *Brasilianas* para piano a quatro mãos do referido compositor, propõe-se uma associação entre (a) características culturais, (b) estruturas sonoras e (c) propriedades cognitivas manifestas em três peças selecionadas dentre suas *Brasilianas* para piano solo, quais sejam, *Ponto* segunda peça da *Brasiliana Nº 6* (1972), *Bendito* e *Forró* terceira e a quarta peças da *Brasiliana Nº 9* (1984). Propriedades cognitivas tais como a circularidade, a simultaneidade e a interatividade

---

<sup>1</sup> Natural de Imbituba (SC) graduou-se em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina, sob orientação pianística do professor Dr. Maurício Zamith. Mestre em Música pela mesma universidade com pesquisa entre ação pianística e corporeidade na interpretação de repertório brasileiro, sob orientação da professora Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas (PROMOP/CEART/UDESC, 2022; CAPES/DS, 2023). Como pianista integra duos com canto, viola e a quatro mãos na cidade de Florianópolis, tendo participado de diversos projetos artísticos e eventos artístico-científicos.

<sup>2</sup> Professora Titular na UDESC, com atuação no ensino, pesquisa e extensão dos cursos Graduação e Pós-Graduação em Música. Dedicou-se à pesquisa interdisciplinar sobre prática, repertório e desempenho pianístico, música de câmara e brasileira, apresentações e publicações em revistas e eventos nacionais e internacionais. Sua tese (doutorado) agrega prática pianística e áreas que tratam do movimento humano, incluindo experimento biomecânico. Como pianista realiza recitais solo e de câmara, estreia de obras e gravações.

<sup>3</sup> Pesquisa relacionada à dissertação de Mestrado em Música (Musicologia e Processos criativos) do presente autor, defendida no Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes, Design e Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina sob orientação da professora Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas, presente autora. Este texto integra um ciclo de trabalhos que expandem o assunto de Comunicação Artística apresentada no evento IV Ciclo Música em Movimento - *Projeções Sonoras* (UDESC/CEART, 2024).

## **RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA**

sensorio-motora<sup>4</sup> demonstram uma contínua manifestação nas ações musicais como um todo, mas concentram aspectos que se tornam mais perceptíveis e fortemente expressos em cada peça. Notadamente, o *Ponto* (Subseção 2.1), com ênfase nas melodias associadas aos cantos rituais afro-indígenas, remete à “circularidade”. O *Bendito* (Subseção 2.2) possui um sentido harmônico associado à “simultaneidade” do comportamento cognitivo e das múltiplas vozes em peregrinações católicas. O *Forró* (Subseção 2.3) ressalta os aspectos rítmicos por meio de uma “interatividade sensorio-motora” marcada pelas percussividades dos corpos populares em rezas e festividades.

Tal cruzamento entre parâmetros e categorias têm potencial para agenciar modos particulares de compreensão, ação e expressão constituintes de processos artísticos (interpretativos e técnico-instrumentais) ao piano. Os movimentos realizados ao perceber, investigar, refletir e tocar cada parte das peças escolhidas são construídos no contato com partituras, instrumentos e fontes audiovisuais de práticas musicais envolvidas, além da bibliografia pertinente. As reflexões finais (Seção 3), geradas em contato com as peças e com os referenciais teórico-práticos, dão profundidade aos processos de compreensão, interpretação e expressão das musicalidades inscritas na partitura, tanto para intérpretes quanto para ouvintes e leitores atentos, trazendo o potencial de se abordar alguns sentidos artísticos, culturais, corpóreos e perceptivos presentes na atuação pianística com repertórios brasileiros.

### **1 ENCRUZILHADA TEÓRICA E CAMINHOS METODOLÓGICOS ENTRE AÇÃO PIANÍSTICA, CORPOREIDADE, COGNIÇÃO MUSICAL E CULTURAS POPULARES**

Aproximações interdisciplinares aplicadas ao estudo de ações pianísticas levam ao reconhecimento de noções tais como “percepção” e “corporeidade”, ambas decorrentes de abordagens fenomenológicas (Araújo, 2020) e atuacionistas (Bouyer, 2006), por sua vez relacionadas a vertentes corporificadas e enativas da cognição (Varela; Thompson; Rosch, 1993). Tal tendência teórica é identificada a partir de uma revisão panorâmica com o tema corporeidade na pesquisa em prática pianística publicada no Brasil entre 2013 e 2023 (Carvalho, 2024, a partir da literatura consultada), da qual emergem categorias que assumem e enunciam diferentes relações

---

<sup>4</sup> Fatores emergentes do paradigma corporificado e atuacionista da cognição humana, conforme Giovanni Rolla em seu livro *A Mente Enativa* (2021), os quais são explorados criativamente na presente investigação.

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

entre corpo e mente, dentre as quais enfocaremos especificamente neste artigo as seguintes: abordagem corpórea-gestual (Milani, 2016) e abordagem cognitiva-integrativa (Bezerra, 2023).

No campo de cognição musical, Toffolo e Oliveira (2021) discutem as concepções de “mente” e “fato” musicais segundo diferentes paradigmas das ciências cognitivas, apresentando visões que buscam superar o dualismo mecanicista atribuído ao método cético do filósofo René Descartes (1973) na Idade Moderna. Tal dualismo opera separações entre mente e corpo, razão e sensação, como substâncias diferenciadas entre si, mas associadas no exercício da razão que prioriza a atividade cerebral e mecânica do corpo, em favorecimento à atividade do pensamento atribuído à inspeção do espírito (mente). Nesse sentido, e no âmbito da pesquisa em piano, Milani (2016, p. 24) expõe que o “cartesianismo vê o ato de pensar como uma atividade separada do corpo, exaltando a separação da mente”. Araújo (2020, p. 5) investiga, diretamente, conceitos de corpo relacionados à expressividade musical, traçando uma crítica fenomenológica sobre a chamada “abordagem mecanicista” no ensino de piano, a qual gera uma concepção também mecanicista de corpo. A autora identifica tais concepções ao “pensamento cartesiano” que separa corpo e mente por meio de um exercício racional associado ao aspecto “mental”, o que gera a ideia de corpo como submisso ao controle da “consciência”<sup>5</sup>.

Toffolo e Oliveira (2021) associam paradigmas denominados “cognitivistas” ou “funcionalistas” à esta atribuição dualista concedida ao corpo e sua limitação sensorial, em relação à mente e sua capacidade deliberativa, a qual gera uma condição hierárquica entre percepção (*inputs*), pensamento (racional) e movimento (*outputs*)<sup>6</sup>, como um sistema operacional linear. Segundo os autores, tais teorias, justificadas pela lógica e pelo computacionalismo, condicionam a programação de habilidades motoras ao processamento intracraniano de conteúdos simbólicos via representações mentais geradas a partir de informações sensoriais do ambiente prévias à ação. Por outro lado, de acordo com um “paradigma sociológico” oposto à visão objetivista e associado à etnomusicologia e à fenomenologia, Toffolo e Oliveira (2021, p. 59) advertem que “incorporar não significa, neste contexto, formar representações mentais simbólicas (ou subsimbólicas) do próprio

---

<sup>5</sup> Em contrapartida estudos atuais entre pedagogia do piano e processos criativos como de Almeida (2014), Longo (2016) e Souza (2020), incluindo propostas tais como a do pedagogo suíço Émile Jaques-Dalcroze, apresentam abordagens corpóreas-gestuais proeminentes na didática músico-instrumental ao longo do tempo.

<sup>6</sup> Segundo Germano e Rinaldi (2021), em perspectivas cognitivas computacionalistas centradas no cérebro, o funcionamento perceptivo é compreendido estritamente como um sistema fechado composto por entradas sensoriais, *inputs*, as quais forneceriam informações que alimentam o conteúdo cerebral para consequente processamento, decisão e elaboração de um movimento como resposta, *output*, onde o corpo é limitado ao papel de efator dessa ação deliberada (Carvalho, 2024, p. 69).

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

corpo, mas entender que o *corpo em ação* é parte do que chamamos de cognição”. Dessa maneira, os autores se aproximam de Maurice Merleau-Ponty afirmando que “a consciência é o corpo no viver. Nossa percepção de espaço e tempo decorre da possibilidade de mexermos nosso corpo e vivermos o tempo em que esse movimento ocorre”.

As chamadas teorias “dinâmicas” (Oliveira, 2014) da cognição compreendem que o corpo se situa em um ambiente por meio da agência integrada de suas propriedades perceptivas e motoras, primariamente engajadas e conectadas ao ato cognitivo. Dessa maneira, as ações de um organismo vão ao encontro de percepções sensoriais na medida em que o corpo intencionalmente se move e se faz conhecer em um determinado ambiente de “atuação” (Storolli, 2011). A integração de propriedades corporais na construção de consciência e pensamento multiplica a possibilidade de ciclos perceptivos, cognitivos e motores no complexo situacional e atuativo formado entre ambiente, corpo, mente, razão, sensação e movimento.

Na pesquisa pianística a noção de “corpo fenomenológico” trazida por Araújo (2020), enquanto corpo “próprio” e “vivido” na experiência humana conforme Merleau-Ponty (1999), oferece uma superação da visão de corpo mecanizado tomado como objeto a ser controlado por algo interno (mente) ou externo (mundo). Neste escopo, visões mecanicistas-cerebralistas da técnica pianística são repensadas por abordagens corpóreas-gestuais, com viés holístico e perceptivo<sup>7</sup>. A partir desse contexto, segue-se uma aproximação da denominada “Cognição 4E”, destacada por Bezerra (2023), que abrange o fator de corporificação (*embodiment*) compreendendo a cognição como situada (*embedded*), enativa/atuada (*enacted*) e estendida (*extended*). Brito (2023, p. 48) inclui tais atribuições em seu estudo por meio de uma “abordagem centrada nas potencialidades cognitivas do corpo da performer no processo criativo”. Semelhantes posicionamentos teóricos revelam um estado da arte na pesquisa em piano que se aproxima da noção de “enação” ao considerar a relação integrada que “envolve o corpo atuando sobre um ambiente” (Bezerra, 2023, p. 78). Tal mudança de paradigma gera posicionamentos investigativos corporificados e perceptivos para a prática artística em pesquisas que trabalham envolvimento gestuais e corpóreos em processos criativos ao piano. Bezerra e Fialho (2023) sugerem conexões criativas entre conceitos da cognição “4E” e contextos musicais a partir da pesquisa internacional. Presentemente, buscamos noções emergentes de teorias enativistas mencionadas pelos autores, do

---

<sup>7</sup> Vale apontar que o viés holístico proeminente neste tipo de abordagem não é novidade na pedagogia do piano, estando historicamente manifesto no estudo sobre a arte de tocar instrumentos de teclado, podendo apresentar variadas concepções e formas de ação (Chiantore, 2001 apud Oliveira Filho, 2020).

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

ponto de vista de uma atuação corporal-cognitiva integrada a investigações relacionadas a práticas musicais.

A aproximação da pesquisa em piano com “enativismo” nos direciona à atual discussão desta teoria na área de filosofia das ciências cognitivas por Rolla (2021) que, dentre outros autores, reflete o debate internacional acerca de variadas vertentes de enativismo ao rejeitar dualismos entre corpo e mente e argumentar as limitações de modelos representacionistas ou cerebralistas na explicação do funcionamento cognitivo. Por outro lado, o autor defende que o corpo como um todo atua cognitivamente para gerar possibilidades de ação, percepção e conhecimento, diante das interações disponíveis no ambiente em que está situado e suas condições ou ferramentas. Neste processo, inclui-se o próprio cérebro como parte integrante do corpo possuindo um crucial e refinado papel que, no entanto, não poderia representar a totalidade de ações e percepções vivenciadas cognitivamente dentro e “para além do cérebro”, visto que há múltiplas informações sensoriais simultâneas espalhadas por todo o organismo, construindo possibilidades de movimento no ato de existência e, neste caso, na atuação artística.

Rolla (2021, p. 57) destaca o papel da “intencionalidade” como característica que diferencia “agência sensório-motora” (compreendida de maneira integrada) de habilidades perceptivas, cognitivas e motoras (hierarquicamente segmentadas). Diferente de teorias mecanicistas, funcionalistas, computacionistas e até mesmo conexionistas, o enativismo não apela a representações mentais intracranianas estritamente compostas por conteúdos racionais para construir as relações entre conhecimento e ação, priorizando um enfoque perceptivo-motor. A integração de propriedades psicomotoras ou perceptivo-motoras na aprendizagem pianística é defendida por José Alberto Kaplan, dentre outros autores da pedagogia pianística internacional apresentados por Oliveira Filho (2020), juntamente com um “estudo de sensações” e movimentos conscientes ao tocar piano, unindo técnica pianística e aprendizagem motora com base em teorias psicofisiológicas ou neurofisiológicas antecedentes ao próprio trabalho de Kaplan (Póvoas, 1999, p. 45)<sup>8</sup>. Abordagens corpóreas-gestuais e “somáticas” intensificam as noções de práticas “psicofísicas” e de integração “sensório-motora” na prática pianística, destacando a “interatividade” entre corpo e piano (Cicarelli, 2023).

---

<sup>8</sup> Princípios semelhantes são defendidos por autores contemporâneos ou predecessores de José Alberto Kaplan, tais como George Kochevitsky, Luigi Deppe e Marie Jaëll, dentre outros, podendo apresentar variação nas nomenclaturas utilizadas para se referir a aspectos semelhantes. Tais abordagens redirecionam o estudo pianístico a metodologias afins que são historicamente apresentadas em tradições e teorias. Vale considerar que, segundo o próprio Kaplan, nem todos os enunciados técnico-didáticos do piano estão embasados em disciplinas científicas e neurofisiológicas, senão em um “empirosubjetivismo” que advém das práticas de ensino e performance.

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

Nesse contexto, articulamos conceitos relacionados ao processo interpretativo de três peças brasileiras escritas para piano, as quais são abordadas em conexão com as seguintes premissas “enativas” aduzidas por Rolla (2021): circularidade (1), simultaneidade (2) e interatividade sensório-motora (3), aqui tomadas como “propriedades cognitivas”. Tais propriedades são associadas às sonoridades e demais características das peças selecionadas, encontrando-se continuamente manifestas em corpos e campos musicais, mas contendo fatores mais salientes e fortemente explícitos em cada uma. A mobilização destas noções fundamenta a sequência metodológica direcionando associações cognitivas que emergem do contato sensório-motor com os materiais escritos e sonoros. Objetivamente, associamos sentidos culturais (a) às estruturas musicais (b) e às propriedades cognitivas (c) intrínsecas às peças. Musicalidades e estilos típicos impregnados em cada uma das composições geram possibilidades descritivas entre escuta e escrita musical, assim como guiam ações corporais conectadas ao tocar, incluindo o reconhecimento de práticas socioculturais tais como *pontos cantados*, *benditos* populares e *forrós* sertanejos. Tais práticas são observadas enquanto referenciais estéticos e socioculturais que interagem nos procedimentos performativos. Dessa maneira, percebe-se que a aproximação com as culturas populares pertinentes a cada título orienta concepções interpretativas e atitudes corporais geradas e dispostas ao longo do processo artístico-investigativo.

Cabe reconhecer que as tradições populares estudadas mobilizam estruturas sociais e corporais de maneira integrada à expressão musical desde sua concepção em determinados territórios brasileiros, fato que anteciparia as elaborações filosóficas e cognitivas dispendidas para superar o dualismo cartesiano na prática instrumental de música de concerto ocidental. Ainda assim, o paralelo entre corporeidades presentes em culturas populares, teorias cognitivas e estudos de ação pianística tensiona um campo investigativo que permite considerar que a “expressão musical” se dá no próprio mover e não necessariamente a partir de uma programação motora que posteriormente receberia uma carga expressiva. Nessa perspectiva, o corpo não é usado como meio de expressão, mas ele mesmo se expressa ao mover-se em direção ao mundo ou em relação a musicalidades<sup>9</sup> tais como as que são mapeadas adiante.

---

<sup>9</sup> Segundo Piedade (2011, p. 104), “musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas”. Esta noção envolve a comunicabilidade, os modos de ouvir e se relacionar sonoramente com o mundo de determinada comunidade sociocultural. Segundo o autor, as musicalidades passam por processos de fusão e fricção entre si, gerando modos de composição, performance e escuta característicos de cada cultura, estilo ou prática, sendo elas mesmas constituídas a partir da profusão de gestos musicais em meio a sociedades e ao longo da história.



## 2 BRASILIANAS DE OSVALDO LACERDA: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DE TRÊS PEÇAS E PARALELOS TEÓRICO-PRÁTICOS

O compositor paulista Osvaldo Lacerda, envolvido no contexto do modernismo brasileiro e da corrente chamada nacionalista, inclinou-se desde muito jovem à composição. Recebeu orientação de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) a partir de 1952, fato que contribuiu para seu alinhamento com valores estéticos da época. De acordo com Nascimento (2014, p. 17), em suas doze *Brasilianas* compostas entre 1965 e 1993, incluindo obras para piano a quatro mãos, está refletido um latente interesse em "abordar o tema popular no sentido de preservar as constâncias musicais do povo brasileiro". Segundo a autora, "para criação destas obras, [o artista] realizou várias pesquisas de campo em todas as regiões do Brasil, [o] que lhe proporcionou um contato muito próximo com a raiz cultural" das práticas musicais investigadas (*Ibid.*, p. 21). Em entrevista, o compositor manifesta o "desejo de preservar e divulgar os elementos musicais do populário brasileiro, onde toda a cultura está fundamentada", frente ao risco de sua iminente perda. Neste propósito, exercita-se a compreensão, performance e difusão de peças da citada obra em contato com aspectos socioculturais que possuem forte valor artístico para condução de processos criativos com repertórios brasileiros ao piano.

Di Cavalcanti (2006) destaca a influência estética de Mário de Andrade (1893-1945) na obra de Osvaldo Lacerda, autor que embasa categorias melódicas, harmônicas, rítmicas e texturais utilizadas na abordagem das peças selecionadas e descritas a seguir. Quanto à forma na qual se inscrevem as *Brasilianas*, Andrade (1972, p. 25) caracteriza a "Suíte" entre as principais práticas musicais encontradas na sociedade brasileira. Tais observações poéticas certamente influenciaram sua composição, uma vez que Andrade descreve estilos que podem ser identificados na obra de Lacerda. Visto que as *Brasilianas* são suítes de danças e cantigas criadas artisticamente a partir de musicalidades identificadas no populário brasileiro, o modo de escrita e interpretação das composições são também por ele impactados.

A *Brasiliiana Nº 6* (1971) emprega os gêneros "roda, ponto, toada e baião" da qual selecionamos o *Ponto*, sem deixar de perceber as características circulares das cirandas, o canto torturado dos aboios e o ritmo "quebrado" do baião. A *Brasiliiana Nº 9* (1984) apresenta a sequência "ponteio, polca, bendito e forró", dentre as quais escolhemos os dois últimos números, *Bendito* e *Forró*, que remetem às rezas e festas populares de trabalhadores rurais. Andrade (1972, p. 25) menciona como opção para dar variedade formal às suítes sugeridas, ceder "à obsessão humana

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

pela construção ternária e seguir o conselho razoável de diversidade nas partes. ‘Ponteio, Acalanto e Samba’; ‘Chimarrita, Aboio e Louvação’ etc”. Dessa forma, mesmo sendo as *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda compostas por quatro partes, direcionamos nossa escolha interpretativa a três peças: *Ponto*, *Bendito* e *Forró*, recortando as suítes e dispendo tais peças em uma nova sequência construída no processo artístico e de pesquisa. Esta escolha justifica-se pelo potencial poético-estético de cada prática musical em relação aos aspectos corporais-cognitivos depurados no processo de revisão e problematização teórica.

No presente caso, o contato com tais raízes se dá por meio da busca de fontes fonográficas e “audiovisuais” (Silva; Prates, 2020), as quais se mostram arraigadas na sociedade atual, sendo possível observar que as tradições populares imprimidas nos títulos e na descrição dos números de cada suíte ainda se manifestam na sociedade contemporânea. Com o desejo de entrar em contato com as práticas musicais sugeridas pelos títulos e na impossibilidade de realizar visitas etnográficas *in loco*, como faziam os compositores modernistas brasileiros, recuperamos vestígios socioculturais de tais práticas por meio de áudios, imagens e vídeos publicados abertamente na rede de internet, os quais dão referência ao processo artístico ao piano com repertório brasileiro, aprofundando escuta e percepção “musicorporais” (Santiago, 2008) em meio à interpretação das partituras. A força da expressão social e artística na manutenção de tais culturas em tantas regiões do Brasil fica evidente nos registros coletados.

Com base em metodologia interdisciplinar entre ciências do movimento humano e práticas músico-instrumentais, Póvoas e Barros (2015) abordam aspectos motores de sincronia e antecipação na interpretação de estilos típicos do populário brasileiro em *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda, para piano a quatro mãos. Com aporte à exploração de gravações de manifestações de tradições populares, os autores buscam tipificar características e ambientações sonoras de cantos como o *Aboio*, segunda peça da *Brasiliiana Nº 8* (1980). No presente artigo, faz-se uma associação das propriedades cognitivas corporificadas e atuacionistas que foram apresentadas na primeira seção com as práticas culturais materializadas nas composições e referenciadas em imagens e vídeos das seguintes subseções. A partir da relação perceptiva possível de ser estabelecida entre corporeidades, técnicas músico-instrumentais e musicalidades brasileiras suscitadas pelas obras estudadas, ilustramos a articulação conceitual proposta no Quadro 1, que exemplifica a estrutura básica de nossa abordagem interpretativa das peças.

# RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

Quadro 1 - Diagrama associativo

(a) CARACTERÍSTICAS CULTURAIS DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS	(b) MATERIAIS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURAS SONORAS PROEMINENTES	(c) PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS-ATUACIONISTAS
PONTOS CANTADOS EM RITUAIS DE MATRIZ AFROINDÍGENA	MELODIA	(1) CIRCULARIDADE
BENDITOS E REZAS POPULARES EM ROMARIAS CATÓLICAS	HARMONIA	(2) SIMULTANEIDADE
FORRÓ TOCADO EM BAILES E FESTIVIDADES POPULARES	RÍTMICA	(3) INTERATIVIDADE SENSÓRIO-MOTORA

Fonte: elaborado pelos autores (2025) com base em Carvalho (2024, p. 135).

Por meio da interpretação dos elementos musicais ao piano e da apreciação de referenciais videográficos de culturas populares, foram identificados padrões rítmicos, harmônicos e melódicos manifestos nas peças desde seus estilos originários. Perspectivas da cognição enativista dão sugestividades teórico-práticas que são aglutinadas à apreciação estrutural de partes das peças, de modo que os procedimentos interpretativos são reformulados, modulando também as direções práticas e estéticas do processo artístico. Nessa direção, buscamos adotar uma abordagem perceptiva na apresentação das peças em foco, assumindo a presença de um “corpo próprio”, imbuído em ações, sensações, experiências, interações, memórias e pensamentos, como eixo das ações musicais ao piano e da construção textual.

## 2.1 CIRCULARIDADES MELÓDICAS EM *PONTO DA BRASILIANA Nº 6 (1972)*

O *Ponto* apresenta uma circularidade entre linhas melódicas e pontuações rítmicas que se assemelha àquela preconizada pelo enativismo em relação ao funcionamento retroalimentado entre ação, percepção e cognição. Diferente de uma causalidade linear ou seriada, é assumido um dinamismo circular, bidirecional<sup>10</sup> e perceptivo que acontece de maneira contínua para dar forma

<sup>10</sup> Segundo Rolla (2021, p. 57): “a coordenação entre sensação e movimento faz emergir um nível propriamente cognitivo de percepção e ação, caracterizando uma dinâmica causal bidirecional (ou circular) entre estruturas emergentes e suas bases emergenciais”. E ainda, diante de sua concepção não-representacional de habilidades sensório-motoras compreende percepção de maneira integrada à ação: “Pois a ação é guiada [...] pela percepção de modo dinâmico e circular”.

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

ao processo “autopoiético” da cognição. Com efeito, em prefácio ao livro de Maturana e Varela (1995, p. 39), Rolf Behncke (1984) explica que a compreensão de fenômenos perceptivos parte da concepção de “sistema nervoso como uma rede circular fechada de correlações internas”. Segundo o autor, a organização cognitiva deste sistema nos seres vivos “explicava a si mesma ao ser vista como um operar circular fechado de produção de componentes que produziam a própria rede de relações de componentes que os gerava”.

Tal dinâmica circular, complementarmente, se apresenta nas manifestações culturais em que se fazem os pontos: os cantos aos orixás e mestres em rituais religiosos afro-indígenas brasileiros, também denominados “gira” (Machado; Amaral, 2021). Nascimento (2014, p. 223), de acordo com Alvarenga (1982, p. 246), menciona a referência do compositor Osvaldo Lacerda a semelhantes ritos, nos quais a música cantada e tocada demonstra profunda integração com danças e atuações características de cada cerimônia e divindade cultuada. Segundo Alvarenga, a “música e a dança são os principais fatores dos fenômenos de possessão que se observam nestes cultos mágicos. O ritmo violento dos tambores e a repetição interminável dos cantos, [...] levam iniciados e crentes a um verdadeiro estado de hipnose. A esses cantos, que são próprios dos orixás e mestres nas cerimônias, dá-se o nome de pontos ou linhas”. Além do acompanhamento dos instrumentos de percussão, a autora destaca como principal característica dessa prática a utilização de escalas pentafônicas<sup>11</sup> e hexacordais.

Nesse sentido, os pontos cantados não somente representam, mas materializam um tipo de organização física socialmente conformada e conectada às simbologias e afetos que determinada entidade possui. Os fiéis incorporam os orixás por meio de cerimônias em uma consagração que se materializa nas oferendas, vestimentas, arquétipos corporais e uma sequência de toques rítmico-percussivos e de movimentos característicos de cada entidade. Tais atuações socioculturais se mobilizam junto aos cantos e toques de tambor produzidos nos rituais, os quais estão firmados em padrões rítmicos que formam “linhas guias” marcadas por impulsos melódicos e percussivos. Em contextos populares tal organização sonora se materializa acompanhada por “claves” rítmicas muitas vezes realizadas com palmas das mãos ou instrumentos de campana (Pereira, 2021; Oliveira Pinto, 2001; Agawu, 2006). Na Ilustração 1, arquétipos de alguns orixás são retratados pelo artista argentino Hector Julio Páride Bernabó (1911-1997), de nome artístico Carybé<sup>12</sup>. A nível de

---

<sup>11</sup> Macedo (2000, p. 19), em entrevista de 1999, explica que Osvaldo Lacerda utiliza a denominação “pentafônica” ao invés de “pentatônica”, por considerá-la uma escala de cinco sons, não com cinco tônicas.

<sup>12</sup> Naturalizado brasileiro, o artista morou em Salvador, Bahia desde 1949 e retratou em suas obras ritos religiosos brasileiros de matriz afro-indígena, dentre outras práticas sociais.

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

observação iconográfica pode-se notar características de indumentárias, disposições espaciais coletivas e arquétipos corporais.

Ilustração 1 – Festa de Oxalufan,



Fonte: aquarela de Carybé (1980, p. 239) consultada em Silva (2012).

Os rituais de louvor, invocação e incorporação de divindades e ancestrais, como caboclos e pretos velhos<sup>13</sup>, caracterizam-se por uma repetição contínua das melodias proeminentemente pentafônicas ou hexacordais, bem como pela disposição em roda na qual os fiéis se posicionam e dentro da qual as entidades fazem um percurso circular baseado nos toques e passos característicos de cada uma. Este contexto envolve cantos e danças que movem os agentes daquelas manifestações em seu ambiente comunitário, os quais, uma vez que são artisticamente apreendidos, geram o impulso criativo do compositor. Enquanto o ritmo propulsivo dos tambores se encontra implícito na condução rítmica, a peça possui maior aproximação com a característica cantada dos pontos religiosos em uma diversidade de contextos e tradições brasileiras. No sentido melódico e circular, considera-se a construção modal e repetitiva das frases e motivos da peça Ponto coincidente com as descrições das mencionadas referências, incluindo sua sonoridade pentafônica evidente pelo uso da escala retratada no Exemplo 1.



Exemplo 1: Escala pentafônica entre Lá bemol e Fá natural.

Exemplos de melodias diatônicas, hexacordais e pentafônicas entoadas de maneira tal como a ilustrada na sequência de cantos do Vídeo 1 são encontrados na plataforma de vídeos *Youtube*.

<sup>13</sup> Pai Benedito entoa cantos pentafônicos ao início do vídeo do seguinte link (Ponto [...], 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=KWk9Ab0fJLc>.

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

No primeiro trecho, a juremeira<sup>14</sup> Mãe Biliu entoa uma cantiga diatônica, depois Mãe Joana da Paraíba canta melodias contidas em hexacorde menor na primeira estrofe [Fá#-Sol#-Lá-Si-Dó#-Ré] e hexacorde maior na segunda, alterando a sexta nota [Ré#] (A ciência [...], 2007), em seguida Maria do Espírito Santo e os fiéis de seu terreiro entoam cantos pentafônicos em meio a rituais circulares (Documentário [...], 2019).



Vídeo 1: Coleção de materiais videográficos de tradições populares relacionadas ao *Ponto*.

Assim como nos exemplos, em grande número de trabalhos acadêmicos acerca do tema encontra-se uma variedade de contextos em que os pontos são cantados. Isto revela diversidades socioculturais até mesmo entre práticas musicais semelhantes, nas quais os cantos são marcas da vocalidade-oralidade expressa por cada grupo. Os pontos cantados reafirmam o estabelecimento de estruturas musicais com estrofe e coro, incluindo pergunta, resposta ou repetição de um tema pelo coletivo, como nas ladainhas. Conforme Andrade (1972, p. 23), essas estruturas configuram materiais musicais de “criação nacional, onde se veem elementos da feitiçaria afro-brasileira e reminiscências de costumes ameríndios”. Isto têm influência sobre outro fator estrutural de *Ponto*, além da melodia, a forma. O autor destaca aspectos capilarizados na sociedade brasileira em relação a práticas culturalmente herdadas que caracterizam a forma recitativa desses cantos:

Ainda sob o ponto-de-vista da melodia infinita os fandangos paulistas são de modelo bom. E ainda lembro os martelos, certos lundús muito africanizados [...] as parlendas, os pregões os cantos-de-trabalho em forma estrófica, as *rezas* das macumbas. Todas essas formas se utilizando de motivos rítmico-melódicos estratificados e *circulatórios*, nos levando para o

---

<sup>14</sup> Praticantes do culto da Jurema Sagrada, prática religiosa originada no “catimbó” indígena, segundo Melo (2013), e posteriormente sincretizada com símbolos católicos e afro-brasileiros. Dentre as manifestações de tradições juremeiras, os cantos (pontos ou linhas) guiam o ritual ao evocar o contato com o mundo espiritual junto ao maracá (instrumento musical), ao cachimbo e à bebida sagrada feita com raiz e outras partes da planta chamada jurema.

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

rapsodismo da Antigüidade (Egito, Grécia) e nos aproximando dos processos lírico-discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores ambulantes russos, nos dão elementos formalísticos e expressivos para a criação da melodia infinita caracteristicamente nacional (*Id.*, grifos nossos).

Os cantos, com suas estruturas melódicas, formais e rítmicas, evocam raízes do populário brasileiro que demonstram resistência em perpetuar e firmar suas crenças e forças espirituais, em uma sociedade globalizada e homogeneizante, por meio de sua ética e seus modos de viver. Essa organização arraigada no canto popular, mencionada por Andrade (1972), influenciando Lacerda (2013), se faz proeminente na estrutura da peça aqui abordada, caracterizando-se pela reincidência de elementos apresentados ao longo da música e por uma continuidade melódica ondulatória-circular que é movida entre marcações e flutuações rítmicas.

O Ponto de Osvaldo Lacerda, de acordo com Di Cavalcanti (2006, p. 129), tem forma ABA' e compasso 3/8, suas melodias iniciais caminham pela escala pentafônica de Lá $\flat$ -Si $\flat$ -Ré $\flat$ -Mi $\flat$ -Fá com uso esporádico de Dó bemol e natural na segunda seção. A autora ressalta elementos afro-brasileiros como, justamente, a sonoridade pentafônica e a sincopação baseadas em cantos que integram práticas musicais de estilos variados resultantes de um sincretismo cultural-religioso. Segundo a autora, “um exemplo dessa integração é o uso do modo mixolídio na seção B” da peça (*Id.*).

No início da seção A (Figura 2, retângulo azul) há um Si bemol, nota em torno da qual os primeiros desenhos melódicos se acomodam, circundando o campo modal de Ré bemol entre ondulações, ornamentos, mudanças de registro com escalas, arpejos e variada articulação contrastante entre *staccato* e *legato*. Na pauta inferior há intervenções harmônico-rítmicas, as quais acompanham um impulso ternário como um leve toque de tambor<sup>15</sup> que, no entanto, se manifesta em uma sequência irregular de acordes percutidos ao primeiro ou segundo tempo do compasso, complementando o contínuo canto melódico que passeia por diferentes registros do piano. Tais elementos guiam o direcionamento melódico e a pronúncia rítmica da peça, ordenando os tempos de apoio em diferentes partes do compasso ternário e as frases em diferentes articulações pronúnciativas, criando camadas harmônicas complementares.

---

<sup>15</sup> O toque inicial escutado em *Rum de Ogum* (2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4-Df85pjp5Y>) nos remete ao impulso contínuo da rítmica “ternária” subjacente à peça. Note-se que as palmas dos fiéis acompanham o impulso acentuado a cada três percutidas do tambor. Ao longo do vídeo há variações nessas acentuações de acordo com o canto, a dança e a intensidade dos toques executados pelos ogãs, fato que apresenta similaridade com as intervenções rítmicas da mão esquerda e com a variação métrica proeminente na melodia da parte B da peça estudada. Ademais, pode-se perceber o percurso realizado pela entidade incorporada dentro da disposição em roda dos fiéis e entorno de si mesma na aceleração dos cantos, corroborando à circularidade.

RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

Figura 2 – *Ponto*, Seção A, compassos 1-25

④ *Movido* (♩=80)

1

8

14

22

C. 1-7  
Melodia circular em *legato* sobre intervenções harmônico rítmicas em *contratempo*.

C. 8-13  
Desenho ornamental ao início das frases unido à marcação rítmica característica [uma colcheia + quatro semicolcheias].

C. 14-21  
Contrastes articulatórios entre *legato* e *staccato*.

C. 22-25  
Transição com escala ascendente e desenho melódico [Fá, Mib, Réb].

Fonte: Lacerda (2013, p. 88).

Na seção B, a sonoridade pentafônica migra para uma circulação melódica em modo mixolídio em torno de Ré bemol. Ademais, há uma alteração da estrutura rítmica que apresenta uma progressão contínua de colcheias em *staccato* na pauta inferior, enquanto no contorno melódico da mão direita há uma oscilação entre colcheias pontuadas seguidas de uma semicolcheia. Os deslocamentos métricos e polirrítmicos gerados por esta figuração dão forma a uma sequência de impulsos “sincopados” que modificam a articulação espaço-temporal desta seção, bem como os modos de percebê-la. Tal deslocamento permanece constante por seis compassos (Figura 3, c. 26-31) apresentando uma girada na estrutura melódico-rítmica que aproxima a composição de fatores socioculturais associados ao estilo musical. Segundo Pereira (2021, p. 22), “os ritmos de matriz africana não são norteados dentro da concepção de compassos que, via de regra, são regidos por tempos fortes e fracos, determinando início e fim, mas sim por uma circularidade”. Neste sentido, “um mesmo ritmo pode ser iniciado a partir de qualquer ponto da pulsação elementar”. No caso desta passagem musical, os deslocamentos da acentuação métrica do compasso ocorrem na melodia, que varia seu impulso rítmico por meio de agrupamentos correspondentes ao valor de semínima intercalados com marcações ternárias alocadas em diferentes partes dos compassos.

Figura 3 – *Ponto*, Seção B, compassos 26 a 47



## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

C. 26-31  
Deslocamento métrico: marcações rítmicas em colcheias sob melodia com agrupamentos de semínimas.

C. 32-39  
Retorno da pulsação ternária e ligaduras de expressão entre pares de colcheias.

C. 40-47  
Retorno da figuração inicial [colcheia pontuada + semicolcheia].

Fonte: Lacerda (2013, p. 88-89).

Seguindo a flutuação métrica sobreposta à pontuação rítmica em colcheias, a condução melódica continua rodeando as notas Ré bemol (Figura 3, c. 26, 27, 30, e 31) e Lá bemol (c. 28-29) até atingir um Dó bemol 5, nota mais aguda até então (c. 33). Nesse trecho, diferente da alternância contínua e da indicação de caráter graciosa presente no início de B, a melodia é pronunciada de maneira enfática e articulada entre legato de duas notas e staccato, restaurando a pulsação rítmica ternária do início da peça por dois compassos (Figura 3, c. 32-33). Os impulsos binários de duas colcheias ligadas (equivalendo a agrupamentos iniciais que somam valor de semínimas) são retomados. A melodia segue com ornamentação em semicolcheias (c. 36) e duas sequências de quatro colcheias ligadas, que dão a perceber uma hemíola. Note-se que a seção B, conforme desenho fraseológico e estrutura polirrítmica apresentados desde seu início, estabelece impulsos equivalentes a duas ou quatro colcheias que ultrapassam a divisão métrica do compasso ternário, flutuando sobre seus tempos como se houvesse compassos mistos sobrepostos. Fato que remete, além da circularidade, a complementaridades rítmicas da música afrobrasileira (Pereira, 2021). No compasso 40 há o retorno da célula rítmica inicial desta seção e uma intensificação harmônica descendente entre a melodia e os intervalos harmônicos que caracteriza a transição para a próxima parte.

Na seção A1 (Figura 4, c. 48-54), o tema primário é rerepresentado com cruzamento da melodia tocada pela mão esquerda na região grave do piano, enquanto a mão direita realiza pontuações harmônico-rítmicas até o compasso 55, quando restabelecem seus papéis iniciais. Nesse trecho, os compassos iniciais (c. 48-49) são semelhantes aos compassos 14 e 15 da parte A, já os

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

seguintes (c. 50-54) soam como os compassos 3 a 7, uma oitava abaixo. O trecho do compasso 55 ao 60 é idêntico aos compassos 8 a 13 da seção inicial e entre os compassos 61 a 68 a estrutura é idêntica aos compassos 14 a 21. O trecho seguinte é composto por fragmentos da Seção A entre os compassos 69 e 72 e da Seção B entre os compassos 73 e 76.

Figura 4 – *Ponto*, Seção A1, compassos 48 a 76

C. 48-54  
Cruzamento  
Melodia no grave com contorno semelhante a partes de A.

C. 55-60  
Idêntico à segunda frase da peça [c. 8-13].

C. 61-68  
Idêntico à terceira frase da peça [c. 14-21].

C. 69-76  
Fragmentos melódico-rítmicos das seções A e B.

Fonte: Lacerda (2013, p. 89-90).

Um arpejo ascendente com final semelhante à transição de A para B (Figura 2, c. 24-25, após escala ascendente, c. 22-23) reapresenta a sequência Fá, Mi bemol e Ré bemol (Figura 5, c. 83-84) como gesto de finalização que é prolongado na nota Ré bemol até o último compasso da peça, acompanhado de pontuações rítmicas finais de Si bemol em *staccato*.

Figura 5 – *Ponto*, Coda, compassos 78 a 89

C. 78-80  
Arpejo ascendente como movimento de transição semelhante ao final de A, com escala ascendente [c. 22-23].

C. 83-84  
Desenho final semelhante ao gesto entre Fá, Mib, Réb [c. 24-25] na transição para B.

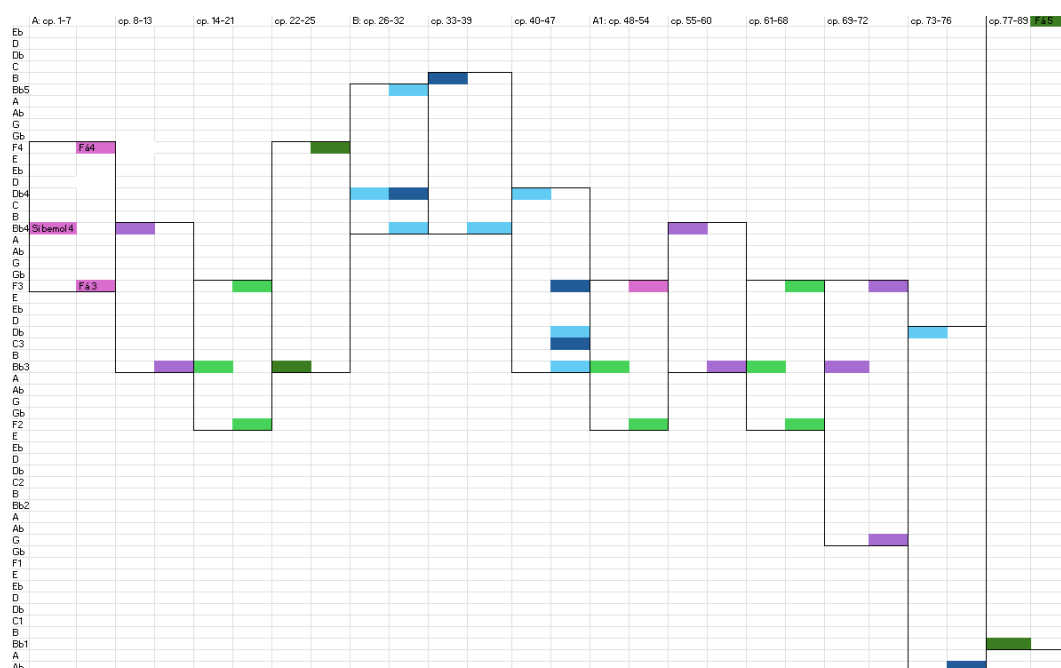
Fonte: Lacerda (2013, p. 90).

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

A estrutura da peça encontra-se apresentada com ênfase em seu comportamento melódico, incluindo os impulsos rítmicos “sincopados” presentes na articulação espaço-temporal das melodias. Dessa forma, entendemos que a fluência na execução de tais elementos em contraponto envolve coordenação motora e especificidades cognitivas estudadas na literatura pianística (Póvoas, 2006; Cohen; Gandelman, 2016), tais como sincronia e antecipação de movimento, entre outras. O constante intercâmbio e remissão entre partes e texturas sonoras corrobora o reconhecimento da circularidade na estrutura da peça.

O elemento que guia os apontamentos estruturais é a melodia pentafônica recorrente que se move em diferentes registros do piano ao longo da peça, do grave ao agudo. Com as variações destacadas na parte B, esta melodia, acompanhada por pontuações harmônicas em coincidência ou deslocamento rítmico, é retomada e reposicionada no decorrer da peça, seguindo percursos circulares característicos de sua manifestação popular. Podemos visualizar a extensão melódica abrangida em cada seção da peça no gráfico do Quadro 2, que apresenta na primeira coluna de cada bloco a nota inicial do trecho e na segunda coluna as notas mais graves e as mais agudas pelas quais a melodia caminha. De maneira semelhante à sugerida pela visualização das trajetórias melódicas, poder-se-ia direcionar um estudo gestual das trajetórias cíclicas de “impulso-movimento” e de “movimentos pianísticos” apropriados ao caráter e aos desenhos da peça (Póvoas, 1999).

Quadro 2 - Gráfico com alturas da melodia de cada parte



Fonte: Carvalho (2024, p. 149).

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

Ao estudar este *Ponto* composto por Lacerda, interpretamos a música compreendendo as manifestações artísticas que povoaram o ato composicional a partir de fontes socioculturais que a partitura, os vídeos e as imagens relacionadas tornam evidentes. O contato com tais materiais nos leva a perceber musicalidades típicas presentes no repertório que moldam nosso tocar. Tais musicalidades, socialmente performadas, brotam da atuação e expressão humanas em cada contexto cultural. Por um viés atuacionista, entendemos que elas são compartilhadas em um campo cognitivo que permeia as práticas musicais brasileiras, visto que “corpos musicais, mentes musicais e ambientes musicais são co-construídos por sua dinâmica circular e autossustentável” (Bezerra, 2023, p. 99-100).

### 2.2 SIMULTANEIDADES HARMÔNICAS EM *BENDITO DA BRASILIANA Nº 9 (1984)*

O terceiro movimento da *Brasiliiana Nº 9* remete aos cantos entoados em peregrinações religiosas de áreas rurais do Brasil. Conforme Di Cavalcanti (2006, p. 217-218), esses cantos predominantemente entoados por mulheres rezadeiras em suas comunidades são transmitidos oralmente e “gradualmente distorcidos”. Segundo a autora, as linhas melódicas dos benditos são construídas em modos nordestinos e tonalidades maiores, seguindo uma articulação em *legato* cantada em uníssonos, oitavas e terças paralelas com tempo flexível (*Ibid.*, p. 220). Silva (2019, p. 9) estuda a performatividade dessa tradição oral expressa por devotos que realizam atitudes sacrificiais em seus corpos, atos que configuram sua maneira de caminhar e cantar “em terços, novenas, procissões, cerimônias fúnebres e romarias. Esses cantos se constituem como um dos gêneros vocais mais representativos do universo do catolicismo popular, tendo em seu conteúdo poético um caráter essencialmente santorial”.

Tais cantos de louvor, saudação, sacrifício e prece, são realizados em âmbito coletivo ou individual, em lugares públicos e domésticos, nos quais os devotos expressam sua fé. No Vídeo 2 há exemplos de como essa tradição se mantém recentemente, por Dona Maria Mendes da Silva da comunidade ao Pé do Morro em Tocantins que reza o bendito Nossa Senhora da Luz (Dona [...], 2013), Mestra Quiteria de Atalaia, Alagoas, que entoa melodias em um hexacorde de Si - Dó# - Ré# - Mi# - Fá# - Sol# durante suas visitas a Juazeiro do Norte (Azul [...], 2017) e Dona Delfina,

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

apresentada adiante. Contextos em que o verso “bendito louvado seja” dá início ou entremeia estrofes e transições musicais, característica que dá nome à prática<sup>16</sup>.



Vídeo 2: Coleção de materiais videográficos de tradições populares relacionadas ao *Bendito*.

Conforme manifestações coletivas de maiores proporções, como o popular Círio de Nazaré em Belém do Pará que reúne mais de 2 milhões de pessoas (Lacerda, 2023), a multidão de vozes que ecoam nas tradições católicas de rua é associada à “simultaneidade” do comportamento cognitivo. Segundo Rolla (2021), este fator considera a multiplicidade de etapas paralelas que ocorrem no organismo para conduzir e adaptar o movimento, diferente de uma sequência seriada em que a falha em uma das etapas acarretaria a não consecução da demanda cognitiva. No caso musical em questão, este paralelismo e adaptatividade se manifestam nas ocorrências espaço-temporais simultâneas em diferentes modos harmônicos, camadas sonoras, intervalos dissonantes e politonalidade.

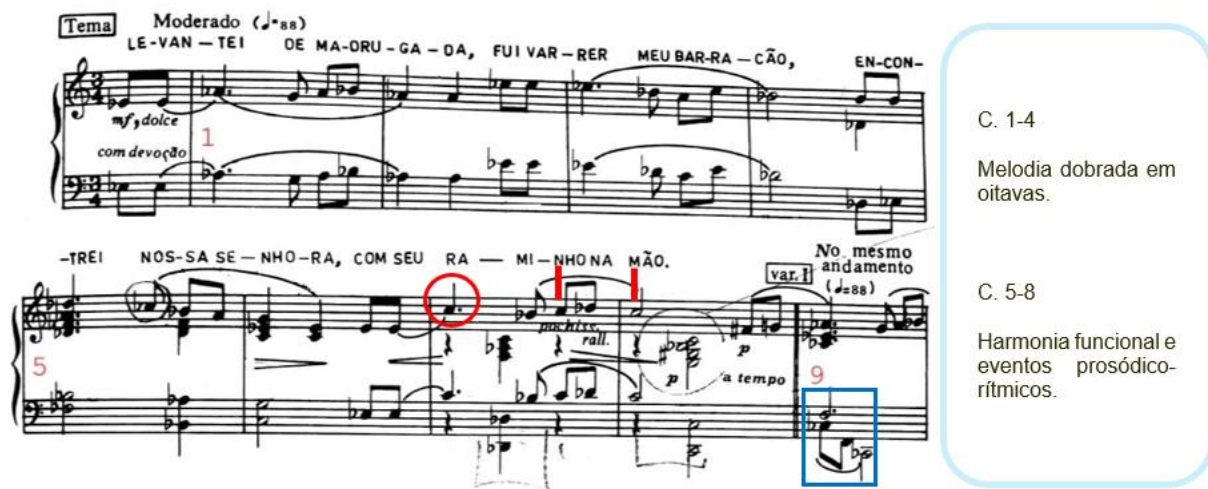
No *Bendito* de Osvaldo Lacerda a estrutura musical, inicialmente homófona e uníssona, expande-se harmonicamente no decorrer da peça, na qual diferentes texturas polifônicas são configuradas, ressaltando elementos do populário brasileiro. Andrade (1972, p. 18) destaca a polifonia como dimensão musical na qual “os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior carácter nacional”, mencionando exemplos que contribuem à ambientação deste *Bendito*, escrito na forma de tema e variações. O Tema (Figura 6), escrito na tonalidade de Lá bemol maior com indicação de andamento em *tempo moderado*, inicia com anacruse da melodia escrita em oitavas paralelas nos quatro primeiros compassos, a qual é preenchida por uma progressão harmônica funcional a ser tocada *com devoção* a partir do quinto compasso.

---

<sup>16</sup> Os vídeos têm caráter ilustrativo, sem definir a totalidade de cada tradição. O site de busca foi escolhido por conta do acesso aberto e sua difusão social enquanto rede de compartilhamento. A escolha das imagens é guiada pelos sentidos estéticos intrínsecos ao presente processo artístico.

# RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

Figura 6 – *Bendito*, Tema, compassos 1-8



C. 1-4  
Melodia dobrada em oitavas.

C. 5-8  
Harmonia funcional e eventos prosódico-rítmicos.

Fonte: Lacerda (2013, p. 183).

Sugerindo direções pronunciativas à melodia, os primeiros compassos são acompanhados por uma letra cuja canção pode ser escutada em versão popular aos trinta e nove segundos do Vídeo 2, cantada por Delfina dos Santos de Ribeirão dos Bois, Terezina de Goiás, mulher retratada no vídeo fonte da Ilustração 2.

Ilustração 2 – Dona Delfina canta o *Bendito da Conceição*



Fonte: *Bendito* ([...], 2018).

O material cultural videografado corresponde à letra transcrita nos primeiros compassos da partitura com algumas variações em sua letra e melodia. Os versos anasalados dizem “barrê a Conceição” no lugar de “varrer meu barracão”, com sonoridade fortemente influenciada pelos sotaques e modos de falar de cada pessoa e comunidade. A partir de associações socioculturais e sensório-motoras emergentes das musicalidades encontradas nos materiais consultados, foi possível reconhecer características da melodia cantada por Delfina na escrita de Osvaldo.

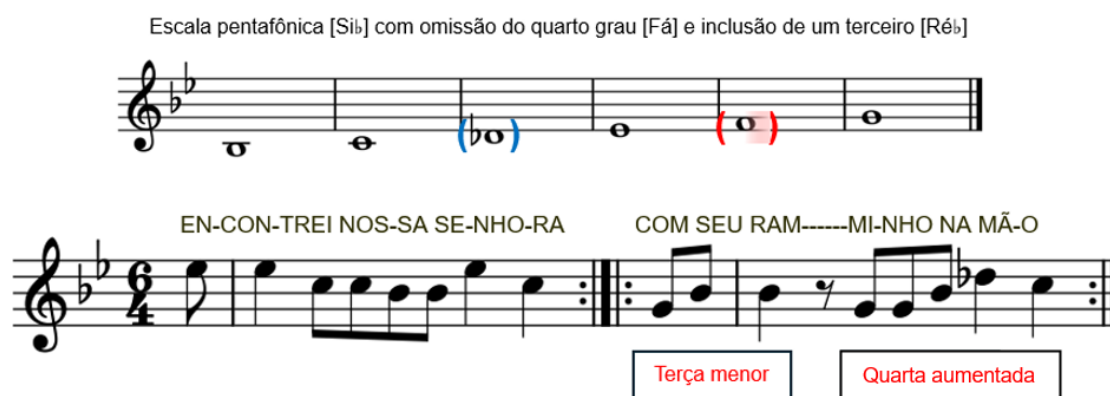
Primeiramente, há uma incidência prosódica comportada no último verso “encontrei Nossa Senhora, com seu raminho na mão”. Nota-se na partitura que desde a primeira palavra da canção

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

“levantei”, com intervalo melódico entre Mi bemol e Lá bemol em anacruse, as sílabas tônicas das palavras coincidem com o tempo forte do compasso. No entanto, ao sétimo compasso há uma perturbação prosódico-rítmica que faz com que a palavra “raminho” esteja escrita tanto com a acentuação métrica na primeira sílaba, enquanto a tônica estaria na segunda, quanto com uma prolongação e pausa no meio da palavra, escrita com um maior traço prosódico na letra e com duração de uma semínima pontuada em Dó (Figura 6, c. 7). Desta nota, segurada pelo pedal de sustentação, os braços percorrem uma trajetória descendente, da direita para a esquerda, para tocar um acorde de Ré bemol com sétima maior na região grave do piano e então retomar a melodia oitavada na nota Si bemol. Esta melodia segue em colcheias ascendentes enquanto a soltura do pedal de sustentação realiza a pausa do acorde anterior, ao terceiro tempo, finalizando a frase no tempo forte do oitavo compasso. Evento semelhante ao que ocorre no impulso melódico final do verso cantado no vídeo.

Coincidentemente, aos cinquenta e nove segundos do Vídeo 2, após entoar uma terça menor ascendente do Sol natural ao Si bemol e repetir o Si bemol (Exemplo 2, segundo *ritornello*), iniciando a frase “com seu ram-”, a cantora faz uma respiração e umedece os lábios para continuar a palavra “-minho” na repetição da nota Sol. Dessa maneira, o fenômeno prosódico identificado na partitura incide sobre a entoação popular da palavra “raminho” presente nesta canção, com ênfase tônica da primeira e da última sílabas em partes fortes de tempo da melodia cantada. Fato que ressalta a consonância entre escrita composicional e manifestação cultural originária da melodia transcrita no Exemplo 2.

Escala pentafônica [Si $\flat$ ] com omissão do quarto grau [Fá] e inclusão de um terceiro [Ré $\flat$ ]



EN-CON-TREI NOS-SA SE-NHO-RA      COM SEU RAM-----MI-NHO NA MÃ-O

Terça menor      Quarta aumentada

Exemplo 2 - Transcrição de *Bendito da Conceição* entoado por Dona Delfina (CARVALHO, 2024, p. 156).

Após pequena pausa e finalização desta palavra na repetição da nota Sol, o impulso de terça menor ascendente reaparece até o Si bemol na palavra “na” e segue saltando a um Ré bemol, que corresponde aos primeiros fonemas na palavra “mão”, gerando uma tensão de quarta aumentada

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

em relação à base sonora estabelecida pelo Sol, para então repousar em Dó natural no terceiro fonema (Exemplo 2, final da quadra). Factualmente, estas duas últimas são as mesmas notas que finalizam a melodia do Tema de Lacerda, dessa vez com diferença na disposição prosódica que, no caso da partitura, tensiona-se em Ré bemol “na” antes de chegar à palavra “mão” que repousa em Dó natural (Figura 6, c. 8). O Tema, contudo, finaliza em um acorde de Dó com quinta aumentada e sétima menor na região grave, tendo papel de dominante do primeiro acorde da variação seguinte, harmonizada em Fá menor com sétima menor, tonalidade relativa do La bemol maior inicial. Observe-se que o intervalo de quarta aumentada ganha proeminência na estruturação do trecho seguinte a partir da nota Dó bemol no baixo e no preenchimento harmônico desse acorde inicial (Figura 6, c. 9).

Neste processo de escuta-transcrição-interpretação, fica evidente a relação das configurações harmônicas imprimidas pelo compositor na exposição do tema e na construção da primeira variação com as alturas entoadas no vídeo, localizadas entre Sol - Sib - Dó - Réb - Mib (Exemplo 2). A primeira parte da melodia caminha entre Mi bemol, Dó natural e Si bemol e é repetida. Então, no segundo verso, a melodia é tensionada pelo intervalo de terça menor ascendente no primeiro motivo [Sol-Sib] e pelo intervalo de quarta aumentada (trítono) no segundo. A diferença é que na melodia cantada por Delfina a tensão causada pelo quarto grau aumentado logo resolve-se em Dó natural e na variação escrita por Lacerda o trítono sugerido permanece como lugar comum, no qual a nota Dó que foi bemolizada convive na ambientação harmônica de Fá. Esta sonoridade quartal aumentada vai construir a primeira variação, retratada na Figura 7.

Na Variação I, a melodia principal mantém o andamento dos compassos anteriores, agora desenhada em Fá menor, sendo “acompanhado principalmente por acordes meio-diminutos e de sexta aumentada francesa”, segundo Di Cavalcanti (2006, p. 81). Nascimento (2014, p. 323) evidencia a construção desses acordes pela sobreposição de “intervalos de trítonos intercalados por intervalos de terça maior”. Os movimentos rítmicos em contraponto no contorno melódico para a mão direita dão um balanço polifônico ao trecho, acompanhado de um baixo profundo (Sib, c. 10, Solb, c. 11, Fáb, c. 12) que permanece soando nos contratempos dos compassos 10 a 12, como em aboios ou ponteios violeiros.



RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

Figura 7 – *Bendito*, Variação I, compassos 10 a 17

C. 10-14

Movimentos polifônicos e contrapontísticos.

C. 15-17

Sobreposição de trítonos.  
Gestos ascendentes  
[santorial: em direção ao céu].

Fonte: Lacerda (2013, p. 183).

Note-se que as ambiências quartais são estabelecidas, intensificando-se ao final do compasso 13, no qual aparecem sobrepostas, dissipando-se a seguir. A variação termina com um gesto ascendente, *a tempo*, denominado por Nascimento (2014) como “ponte”, com arpejo de Dó maior com sétima e décima primeira aumentada ascendente (Figura 7, c. 17) e melodia de caráter *decidido* até a fermata.

Na Variação II (Figura 8), a simultaneidade é construída por meio de uma estrutura bitonal. As armaduras de clave, antes esvaziadas variando a harmonia por alterações ocorrentes, agora contrastam entre duas tonalidades. Mantendo o intervalo inicial do tema, a nota Mi bemol (Figura 7, c. 17) salta em anacruse para Lá bemol (Figura 8, c. 18), prolongando-se na melodia ornamentada e conduzida em um *legato* lírico e expressivo. Esta melodia é tocada pela mão direita em Lá bemol maior, enquanto a esquerda, escrita em Ré maior, realiza uma pontuação rítmica de colcheias em *staccato* que soa como uma sequência barroca, reclamando expressividade em sua articulação.

Figura 8 – *Bendito*, Variação II, compassos 18 a 31

C. 18-30

Pauta superior em Lá b maior [melodia lírica]

Pauta inferior em Ré maior [sequência de colcheias]

Semínimas tercinadas e duplas de semicolcheias

Articulação fraseológica da mão esquerda.

Fonte: Lacerda (2013, p. 183-184).

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

As orientações melódicas direcionam a organização fraseológica em um sentido retórico, sugerindo um diálogo entre dois caracteres contrastantes e simultâneos. Após “cantarolar” a variação do tema de maneira mais ornamentada e movida por uma rítmica tercinada (c. 23 e 27) que, ocasionalmente, contrasta a contínua marcação binária das colcheias com pequenos impulsos de semicolcheias (c. 21, 24, e 28), este trecho finaliza com um arpejo de Ré maior (Figura 9, c. 31) que conduz à próxima variação.

A Variação III (Figura 9), após arpejo ascendente que culmina em acordes simultâneos, é construída por uma sequência de blocos dissonantes tocados no andamento inicial e escritos com armadura de clave esvaziada. Conforme Di Cavalcanti (2006, p. 81): “A justaposição de acordes diferentes e um nível dinâmico forte caracterizam esta variação, criando sonoridades ásperas que culminam em um clímax gradualmente dissolvido pela redução de textura, andamento e dinâmica”. Sobre a estrutura polifônica a autora diz o seguinte: “As notas de ponta da mão direita apresentam uma linha melódica, que está principalmente em movimento paralelo com as notas de ponta da mão esquerda em segundas maiores e menores. Essa linha melódica usa fragmentos quase irreconhecíveis do tema”.

Figura 9 – *Bendito*, Variação III, compassos 32 a 41

C. 31  
Transição em Ré maior.

C. 32-39  
Blocos dissonantes: tríades e tétrades sobrepostas em movimentos paralelos e contrários  
Impulsos ascendentes de tercina ou semicolcheias  
Segundas e quartas paralelas.

C. 41-43  
Melodia com intervalo harmônico de nona menor.

Fonte: Lacerda (2013, p. 184).

Conforme ilustrado na Figura 9, as tríades e tétrades simultâneas, sejam maiores, menores ou diminutas, formam intervalos harmônicos de nonas e sétimas menores entre os acordes

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

sobrepostos no âmbito de duas oitavas. Justamente, o adensamento da textura e tais conflitos acústicos entre intervalos teoricamente “dissonantes” constroem a sonoridade da terceira variação. Os movimentos pianísticos realizados entre as camadas, formadas pelos acordes e suas notas extremas tocadas em *tenuto*, se organizam de modo simétrico, com movimentos contrários entre as duas mãos (Figura 9, c. 32-34), acrescido de segmentos assimétricos, com movimentos paralelos na construção dos contrapontos (c. 35-39). A cada dois compassos há um impulso anacrústico de tercina ou semicolcheias com duas linhas em movimento simétrico para o início de cada frase de acordes. Intervenções com *clusters* de segundas e quartas sobrepostas começam a aparecer (c. 37 e 39) e passam a entremear a melodia dobrada pelo intervalo de nona menor tocada em *forte estridente*, caracterizando uma nova estrutura (Figura 9, c. 40-41, Figura 9, c. 42).

Na Figura 10, a mesma Variação III é interceptada por uma mudança na fórmula de compasso, de 4/4 para 3/4, quando uma sequência cromática descendente a cada tempo se apoia em trítonos formados entre as notas das duas mãos. Estrutura semelhante ao compasso 41 é reapresentada e intensificada pela indicação de *affretato* para, logo em seguida, se acalmar e gradualmente diminuir (c. 45-46), diluindo-se em uma sonoridade polirrítmica e temporalmente alargada nos compassos 47 a 49, em direção à próxima parte.

Figura 10 – *Bendito*, Variação III, compassos 42 a 49

C. 43-44  
Lamento descendente

C. 47-49  
Diluição temporal

Fonte: Lacerda (2013, p. 185).

Nessa longa variação, a técnica composicional traduz ao piano elementos característicos do contexto sociocultural dos benditos, como a “desafinação” do canto coletivo manifesta na terceira variação por meio dos blocos de nonas, sétimas e segundas simultâneas. Como exemplo, escutamos um dos grupos peregrinos na Igreja de Santa Quitéria de Frexeiras no vídeo referência da Ilustração 3, onde a simultaneidade de corpos e vozes se encontram e desencontram entre as propriedades sonoras das cantorias de seu bendito.

RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA



Ilustração 3: Grupo de reisado entoa benditos e rezados na Igreja de Santa Quitéria de Frexeiras (2016a).  
Fonte: <https://youtu.be/erbx68EMbv0?si=4gC-jEFPNjk8V0Wf&t=43>.

Entendemos que essas interferências sonoras se complexificam na medida em que a atuação dos agentes socioculturais passa a incluir gestos instrumentais e performativos que demandam maior engajamento corporal. A coletividade de tal prática musical, revela uma multiplicidade de vozes e ações na integração entre música e dança, gerando simultaneidades entre ritmos e alturas que são cantadas ora em sincronia ora dessincronizadas. A ação conjunta carrega consigo uma mobilidade polirrítmica e polifônica que se encontra traduzida à linguagem pianística na terceira variação de *Bendito*.

Na Variação IV (Figura 11) a melodia principal é tocada pela mão esquerda na região grave, enquanto acordes qualterados são tocados em *pianíssimo* pela mão direita. Segundo Di Cavalcanti (2006, p. 82) “padrões rítmicos do tema são usados para dar forma a essa melodia atonal”. Interpretativamente, tocamos os acordes da mão direita em *non-legato*, mas com uma leve ressonância do pedal de sustentação. A progressão harmônica possui nuances melódicas em contraponto com a melodia principal da esquerda, sinalizados dinamicamente por chaves de som (c. 50-58). Apesar de eminentemente atonal, a melodia da mão esquerda possui um efeito agradável com apelo emocional que remete a um canto grave de clamor ou súplica, como se a oração inicial chegasse a um estado mais dolorido ou sombrio. Este canto grave e suplicado se intensifica ao longo da variação, culminando em sequência que ascende por passos de quinta, gerando uma sensação de exultação, que fica suspensa em expectativa causada pela repetição motívica e pelo alargamento do tempo, restando somente um eco do material (c. 59-64).

# RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

Figura 11 – *Bendito*, Variação IV, compassos 50 a 66

C. 50-58



C. 59-65

Movimento ondulatório cumulativo, sequência ascendente e suspensão.

Fonte: Lacerda (2013, p. 185-186).

Imageticamente, fizemos analogia dessa variação com a Fotografia de José Bassit, *Procissão* em Juazeiro do Norte, Ceará (2000 *apud* Martins, 2002), dada a percepção de espaçamento e camadas contrastantes entre a sombra de um cortejo aludindo às harmonias e a presença do senhor à janela de sua casa como a grave melodia.

A Variação V (Figura 12), mais lenta, apresenta as mesmas armaduras de clave da segunda de maneira invertida e disposta em três pautas. A pauta inferior está em Lá bemol maior e consiste na repetição anacrústica do acorde homônimo à tonalidade, como um bordão. Nas pautas superiores, em Ré maior, estão motivos melódicos formados por terças paralelas e tocados pelas duas mãos. Em relação ao sentido fraseológico do tema inicial, estes motivos complementam o gesto rítmico dos baixos como diálogo entre duas camadas que articulam uma mesma ideia. Tanto esta complementaridade na composição das frases, que lembra o jogo de pergunta-resposta das ladainhas, quanto o paralelismo em terças típico dos cantos sertanejos remetem a características culturais do bendito popular e suas rezas. Esta última variação se encerra com a gradual dilatação e diluição dos materiais apresentados na Figura 12.

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

Figura 12 – *Bendito*, Variação V, compassos 66 a 70



Fonte: Lacerda (2013, p. 186).

No vídeo fonte da Ilustração 4, há um grupo de rezadeiras no qual duas mulheres à esquerda cantam estrofes em terças paralelas que são repetidas pelas demais. A sonoridade dessa cena pode ser comparada com as constâncias musicais apontadas nesta variação e em outras partes da peça.



Ilustração 4: Rezadeiras (2021, 5:5), Teofilândia, Bahia.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=X46-n511AXg&t=306s>.

Nos exemplos mencionados, notamos que as coincidências sonoras do canto tradicional em questão, uma vez que passadas oralmente, transcritas ou videografadas, evidenciam as interferências de constâncias musicais brasileiras na peça interpretada, ora atestadas por documentos audiovisuais. As reflexões geradas no contato com tais fontes, orais e escritas, em meio ao processo artístico de cantadores rurais, bem como de compositor e intérprete, nos leva a compreender diferentes modos pelos quais estas musicalidades são assimiladas e transformadas de acordo com os materiais e técnicas mobilizados por cada agente.

O papel de fazer soar uma peça escrita encontra-se também latente na percepção dos modos de cantar ou tocar determinado instrumento em diferentes tradições musicais. Considerando a transmissibilidade artística, compreende-se que tais performatividades culturais atravessam o processo criativo do compositor e a atualização performativa do intérprete a partir de processos cognitivos socialmente compartilhados, manifestando-se de maneira sublimada em repertórios brasileiros.

### 2.3 INTERATIVIDADES RÍTMICAS E SENSORIO-MOTORAS EM *FORRÓ DA BRASILIANA Nº 9* (1984)

O termo “farró” é usado como gênero musical abrangente podendo ter características de subgêneros como arrasta-pé, xote, xaxado e baião que, por sua vez, relacionam-se com toada, rojão e coco. Sobre origens do farró no ritmo baião, Silva (2017, p. 35) de acordo com Guerra-Peixe (2007), diz que “o baião se aplica a diversas manifestações populares tais como o folguedo do Bumba-meu-boi e os cabocolinhos do Recife”, destacando “toques das violas usadas pelos repentistas” assim como “conjuntos de pífanos do Nordeste onde os tocadores improvisavam variações sobre um determinado tema”. As bandas de pife, inclusive por meio da arte de Luiz Gonzaga (1912-1989), dão origem à formação instrumental típica do farró: sanfona, zabumba e triângulo (Vídeo 3, 1:10). Antes de caracterizar o estilo musical, a palavra “forrobodó” denominava bailes e festas populares ao som de sanfona caracterizadas por terminar em brigas, conforme um dos entrevistados de Silva (2017, p. 43), fato que influencia as histórias da maioria de suas letras. Segundo o autor, a partir da década de 1940 esse estilo foi consolidado em sua versão urbanizada por artistas como Jackson do Pandeiro (1919-1982).



Vídeo 3: Coleção de materiais videográficos de tradições populares relacionadas ao *Farró*.

Em relação à estrutura sonora da peça *Farró*, composta por Osvaldo Lacerda, salientamos o elemento rítmico que direciona os modos de tocar e articular cada parte da peça. No sentido cognitivo atuacionista aqui almejado, a dimensão rítmica se conecta à “interatividade sensório-motora” (Rolla, 2021) de instrumentista com sentidos sonoros e socioculturais das práticas musicais que dão origem e forma ao tipo musical em questão, viabilizando uma mobilização corporal mais

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

apropriada à sua expressão. Esta peça possui forma ABA bem definida. A melodia principal é composta por seqüências de semicolcheias quase ininterruptas e acompanhadas por um contraponto característico. Segundo Di Cavalcanti (2006, p. 83), tal textura sonora é construída com “características de música nordestina no que diz respeito a escalas e ritmos”, dos quais as harmonias oscilam entre a tonalidade Ré maior e o modo Ré Mixolídio, nas seções A e A1, enquanto a seção B está escrita em Ré menor e modo nordestino em Ré. As características rítmicas manifestam padrões próprios de Baião e Maracatu, dentre outras práticas musicais relacionadas ao forró nordestino, que dão estímulo às articulações músico-instrumentais dos materiais escritos, de modo a evidenciar relações entre elementos culturais, forma sonora da peça e seus modos de expressão.

Na seção A (Figura 13), o contorno melódico é iniciado com a nota Dó sustenido, a qual marca a região tonal dos primeiros quatro compassos, caracterizando este trecho a cada vez que reaparece ao longo da peça. Em seqüência, após arpejo no acorde de Ré Maior com sexta, a sétima nota, agora Dó natural, é enfatizada (Figura 13, c. 6-7) em seqüência modal [Ré mixolídio] que sobe e desce em diferentes padrões e seqüências no âmbito de duas oitavas [Ré3-Lá4] até o compasso 12. Paralelamente, na pauta inferior reconhecemos a organização rítmica característica do baião, conforme Pereira (2021, p. 24), marcado pela seqüência de dois sons longos com três pulsações e um som curto com duas pulsações, escritas com figuras equivalentes a duas colcheias pontuadas e uma colcheia. Este ritmo corresponde à linha-guia chamada *tresillo*, clave rítmica comum a musicalidades latino-americanas e afro-brasileiras<sup>17</sup>.

Figura 13 – *Forró*, seção A, compassos 1 a 12

C. 1-4  
Ré maior  
Clave Baião [x . . x . . x . .]  
Virada [triângulo, zabumba].

C. 5-8  
Ré mixolídio  
Contraponto melódico no baixo.

C. 9-12  
Retorno de Ré Maior  
Melodia contínua [Embolada]  
Padrão rítmico [Baião].

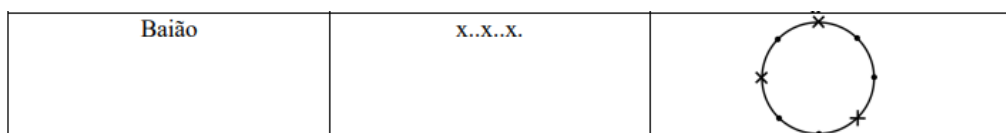
Fonte: Lacerda (2013, p. 187).

<sup>17</sup> Em performance do Grupo União Reisado (2021), além da instrumentação característica incluindo pandeiro, é possível perceber a mencionada clave rítmica (*tresillo*) nas palmas das cantadoras ao início do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=OKCiq9xdGKE&t=755s>.



## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

O Exemplo 3 traz a pulsação elementar do ritmo baião contido no *Forró*, em que cada xis corresponde a um som percutido e cada ponto corresponde a um silêncio ou prolongação sonora. A manutenção ou variação deste padrão rítmico estão marcadas na Figura 14 (c. 2-4).



Exemplo 3: Ritmo de baião sistematizado com grafia alternativa (KUBIK, 1929 *apud* PEREIRA, 2021, p. 24).

Com base no exposto, compreendemos uma condução rítmica que ultrapassa a acentuação métrica do compasso binário, evidentemente pela sincopação da segunda nota que atravessa sua metade conferindo ao conjunto sonoro um balanço característico em três compassos. Este padrão é interrompido pela marcação de quatro colcheias que sinalizam o final de cada frase, enfatizando o papel de instrumentos típicos que soam ao contratempo dos apoios, como o triângulo, cujo acento se dá nas partes de tempo correspondentes às notas agudas dos compassos 4 e 12 (Figura 13), ou o “bacalhau”, vara que percute os contratempos na pele inferior da zabumba. Quanto à sequência contínua de semicolcheias da melodia, que se desenha entre arpejos e graus conjuntos, cabe ressaltar a relação com o canto de embolada nordestino, muitas vezes acompanhado por pandeiro ou violão, no qual os cantadores declamam e improvisam versos com semelhante articulação. Segundo Silva (2017, p. 45) o *Coco de Embolada* reflete um “Processo poético-musical característico de várias danças do Nordeste brasileiro. Na embolada é comum o uso de melodias com aspectos declamatórios em valores rápidos e intervalos curtos”. Essa constância musical dá referência à pronúncia deste trecho.

Ao final da parte A (Figura 14, c. 13-16), há uma intensificação na textura sonora em *forte* súbito, com deslocamentos rítmicos gerados por gestos simétricos de articulação marcada entre acentos e *staccatos*. Diferentemente da rítmica inicial, característica do baião, identificamos constâncias musicais relacionadas ao maracatu. Ao início, coincidem células rítmicas tocadas pelo “gonguê” (linhas azuis), instrumento de campana mais agudo do conjunto instrumental conforme toque da Nação Porto Rico de Recife (Martins, 2014, p. 1179). Em seguida (circulado em vermelho), reconhecemos o padrão rítmico de “viração” das alfaias neste mesmo toque de maracatu, de acordo com Martins (2014, p. 1180), cujos acentos estão sinalizados com grafia xis e ponto de Pereira (2021).

RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

Figura 14 – *Forró*, Seção A, compassos 13 a 17

C. 13-16

**Constância de Maracatu**

Toques de gonguês se complementam na entrada.

Acentos da viração de alfaia coincidem com apoio articulatório dos segmentos rítmicos simétricos.

Fonte: Lacerda (2013, p. 187).

No sentido interpretativo, a mudança rítmica modula o modo de perceber e tocar os conjuntos harmônicos, gerando um tipo de movimentação que remete a “padrões acusticomocionais” (Oliveira; Pinto, 2001) de instrumentos típicos de práticas populares traduzidos na escrita pianística de Osvaldo Lacerda. As linhas rítmicas envolvidas, incluindo pulsações características que atravessam a divisão métrica dos compassos, reorganizam o corpo do pianista que adapta seu movimento junto à percepção de constâncias musicais brasileiras cognitivamente apreendidas no processo artístico via interações sensório-motoras. Visto que as musicalidades de tradições populares religiosas e festivas se entrecruzam ao mesmo tempo em que marcam sua particularidade rítmica, este bloco sonoro associado a elementos de maracatu se assemelha também aos refrões instrumentais típicos do forró (Vídeo 3)<sup>18</sup>, reincidindo ritmicamente em partes das seções B e A1. Na sequência, (Figura 14, c. 17 e Figura 15, c. 18-20), o tema inicial reaparece com contorno semelhante à terceira frase de quatro compassos da partitura (Figura 13, c. 9-12), afirmando o jogo melódico de embolada que caracteriza e encerra a primeira seção desta peça.

Na Seção B (Figura 13, c. 21-28) há uma nova textura, em *subito pianissimo* a mão direita toca uma sequência de intervalos alternados com base em uma nota pedal [Lá], criando efeito sonoro de oscilação. Os acordes dissonantes em colcheias, tocados pela mão esquerda, estão enquadrados na métrica do compasso binário exceto pela sincopação que acontece a cada dois

<sup>18</sup> Como exemplo, remetemos à escuta do grupo ilustrado aos primeiros segundos do Vídeo 3, que em meio a benditos e reisados, cai em um “forrozão” no qual podemos perceber a alternância de estrofes cantadas e instrumentais junto à dança em tradições semelhantes ao maracatu (Santa [...], 2016b).

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

compassos. Isso leva a reconhecer mais uma vez a fórmula rítmica do baião, agora escrita de maneira dilatada, com pulsação elementar em colcheias, e deslocada, começando do segundo agrupamento de três pulsações na cabeça do conjunto de dois compassos, conforme marcação em azul na Figura 15 (c. 23-26).

Figura 15 – *Forró*, Seção B, compassos 21 a 30

C. 21-28  
Intervalos alternados  
Banda de pífanos.  
Acordes em colcheia  
Baião deslocado  
[x..x.x..]

Fonte: Lacerda (2013, p. 187-188).

A alternância melódica constante ao início da seção B, coincidentemente, pode ser escutada na música *Forró Pesado* da Banda Cabaçal, grupo formado pelos Irmãos Aniceto, banda de pife de Crato, Ceará. Neste caso a alternância ocorre no intervalo de terça. O link do vídeo pode ser consultado na fonte da Ilustração 10. Conforme retratado, a formação dessa banda inclui caixa, zabumba, prato e dois pífanos.



Ilustração 5: *Forró Pesado* de Irmãos Aniceto da Banda Cabaçal (2001).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VmBqIQxUmAk>.

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

Reconhecidamente, segundo Guerra-Peixe (2007 apud Silva, 2017) “o baião, ritmo originário do forró, se aplica a diversas manifestações populares [...] [incluindo a] presença nos conjuntos de pífanos do Nordeste onde os tocadores improvisavam variações sobre um determinado tema”. Essas bandas, por sua vez, possuem influência na instrumentação do forró tocado por Luiz Gonzaga, o qual declara, conforme citação de Dreyfus (2000, p. 150-151 apud Silva, 2017, p. 40): [...] depois é que eu precisei de uma banda. Foi quando me lembrei das bandas de pife que tocavam nas igrejas, na novena lá do Araripe e que tinha zabumba e às vezes também um triângulo”. Ainda nesta seção, o trecho entre os compassos 29 (Figura 15) e 31 (Figura 16) apresenta rítmica idêntica à dos compassos 13 a 17 na parte A, com elementos rítmicos de Maracatu. Esta figuração polifônica anteriormente acompanhada de indicação dinâmica *forte subito* agora deve soar *piano*, com textura harmônica reduzida a duas linhas melódicas simultâneas, fazendo jus à atmosfera sonora de B. A música segue alternando entre a nova estrutura apresentada (b) e a reincidência da anterior (a) até o compasso 42, quando é preparado o retorno do tema inicial.

Na Seção A1 (Figura 16, c. 43-44 e Figura 17, c. 45-58) a melodia principal é tocada na região grave do piano sob os apoios harmônicos na região média, tornando a realizar estruturas rítmicas de embolada e baião. O padrão rítmico de Baião, escrito na pauta inferior entre os compassos 43 e 54, traz uma resultante sonora mais próxima do *tresillo*, já que o deslocamento ao meio dos compassos consiste na prolongação do mesmo acorde iniciado na quarta parte da primeira unidade de tempo.

Figura 16 – *Forró*, Seção B, compassos 31 a 42 e Seção A1, compassos 43 e 44

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system (measures 31-42) is marked with 'b' and 'a' above the staff, indicating alternating structures. The second system (measures 36-42) is marked with 'b' and 'pp sempre'. The third system (measures 40-44) is marked with 'a' and 'A1', and includes a 'pochiss. rall.' marking and a 'a tempo' marking. Three callout boxes provide additional context: the first (orange border) refers to measures 29-42, mentioning 'Memórias e fragmentos: Ritmo de Maracatu e intervalos alternados.'; the second (green border) refers to alternations with elements from parts 'a' and 'b'; the third (orange border) refers to measures 43-55, mentioning the return of the initial theme 'Ré maior' and 'Baião na pauta inferior.'.

Fonte: Lacerda (2013, p. 188).

Ressalta-se o estabelecimento desta linha-guia (3+3+2) como pano de fundo sobre o qual a peça é tecida, de modo que é possível superar o conceito de síncope, uma vez que este deslocamento rítmico se torna lugar comum e não exceção à métrica (Sandroni, 2002). Seu impulso

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

estimula a condução interpretativa dos tempos, dando à peça um balanço característico que atravessa e transcende as partes fortes e fracas do compasso de maneiras variadas ao longo da peça. Tais reconhecimentos estruturais, junto às referências socioculturais destacadas, reverberam na interpretação deste trecho, por exemplo, orientando um apoio à segunda colcheia que aparece estendida por meio de ligadura, sem acentuar o primeiro tempo do compasso (enquadrado em vermelho, c. 43-45 e 51-53). Ao dar proeminência à pulsação central desta clave rítmica, intencionamos uma articulação dos acordes que remetem à sanfona, dentre outros instrumentos no contexto cultural do gênero que dá nome à peça. Ademais, esta ênfase ao acorde central tocado pela mão esquerda, bem como as possibilidades de variação nos apoios desta célula rítmica, ampara-se também nas acentuações e variações escutadas no toque de zabumba em outra gravação da Banda Cabaçal, aos 26 segundos do Vídeo 3<sup>19</sup>.

Na sequência de A1 (Figura 17), o contorno melódico para mão direita na região grave, semelhante aos temas da parte A, agora é acompanhado por um contraponto melódico evidente nas notas superiores dos acordes da mão esquerda (c. 47-49, linha azul). Neste mesmo fragmento, a sequência melódica apresenta uma pequena alteração, prolongando-se em colcheias a cada unidade de tempo (círculos vermelhos). Isto remete à constância sociocultural que traduz a fadiga dos cantadores de embolada ao final da música, reafirmado tal influência na estrutura da peça<sup>20</sup>. A Seção A1 se encerra de maneira idêntica à Seção A, com reexposição da rítmica característica do Maracatu entre os compassos 55 e 58 e retorno do tema (c. 59).

---

<sup>19</sup> Observe-se a variação dos impulsos mais fortes percutidos pelo tocador de zabumba na organização rítmica do *tresillo* durante a performance da música *Baião Trancelim* (Danças [...], 2020, p. 11-14).

<sup>20</sup> Andrade (1972, p. 11) aponta costumes no jeito de cantar manifestos no populário brasileiro que ocasionam alterações rítmicas, geralmente consideradas como “erro provindo da fadiga do cantor que não sustentou o som da sílaba anterior. Mas não é possível consertar o erro porque ele se tornou um processo da nossa música, um elemento de expressão já perfeitamente tradicional e não ocasional”. Aplica-se semelhante leitura ao advento da palavra “raminho” em 2.2.

RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

Figura 17 – *Forró*, Seção A1, compassos 45 a 58

C. 43-46  
Apoio na parte central da célula rítmica do Baião.

C. 47- 54  
Colcheias em meio à sequência de semicolcheias  
Desenho melódico na parte superior da mão esquerda.

C. 55-58  
Maracatu forte súbito  
Idêntico aos c. 13-16.

Fonte: Lacerda (2013, p. 187-189).

Após última inserção da melodia principal (Figura 17, c. 59-60 e Figura 18, c. 61-62) chegamos à Coda (Figura 18, c. 63-71) contendo elementos que remetem ao comportamento melódico da seção A, com uma sonoridade flexível entre os compassos 63 e 64 em *piano súbito* e com elementos que remetem à seção B em intervalos alternados entre Lá bemol e linha cromática ascendente nos compassos 65 e 66. A harmonia continua a se expandir em passos cromáticos (c. 67), gerando uma sensação de suspensão até o acorde do compasso 68. Ao final da peça, *deciso* e sem ralentar, o motivo principal se reafirma entre o final do compasso 68 e início do 70. Por fim, um arpejo em Mi bemol com sétima maior cai, resoluto, no acorde de Ré maior com décima terceira, quebrado entre baixo e acorde, no agudo (Figura 18, c. 70-71).

Figura 18 – *Forró*, Coda, compassos 63 a 71

C. 63-64  
Expansão harmônica em *piano súbito*.

C. 65-67  
Ascensões cromáticas até o acorde.

C. 68-69  
Fragmento do tema inicial.

C. 70-71  
Arpejo, baixo e acorde final.

Fonte: Lacerda (2013, p. 189).

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

Os procedimentos harmônico-rítmicos destacados reverberam a multiplicidade de eventos que perpassam a prática instrumental em contato perceptivo com práticas musicais populares. Toda a elasticidade harmônica desta sequência cadencial da Coda se expressa também na articulação temporal de ritmos circulares e simultâneos, o que a leva a fantasiar e a divertir com seus próprios fragmentos composicionais, em uma atmosfera festiva.

### 3 ATUAÇÕES COGNITIVAS CORPORIFICADAS EM AÇÕES MUSICAIS: CONSIDERAÇÕES TECIDAS ENTRE TRADIÇÕES PIANÍSTICAS E TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS

Esse texto apresenta o reconhecimento de abordagens corpóreas-gestuais e cognitivas na pesquisa em piano publicada no Brasil, as quais direcionam o estudo de técnica e repertório pianístico com bases teóricas da cognição musical, salientando teorias corporificadas, enativas ou atuacionistas da mente e da experiência humanas. Metodologicamente, encontram-se abordagens gestuais, psicomotoras, cinesiológicas, cinestésicas, somáticas, perceptivas e interpretativas para o estudo do piano unidas a uma concepção fenomenológica de corpo em ação. Neste escopo, três propriedades cognitivas são identificadas na literatura enativista, as quais são relacionadas à estrutura sonora de repertórios e suas características culturais com base em trabalhos que relacionam interpretação musical e estudo do movimento.

A partir da seleção de três peças dentre duas *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda foi possível identificar, desde a referência em seus próprios títulos, tradições populares brasileiras tais como *pontos* em religiões de matriz afro-indígena, *benditos* em peregrinações católicas e *forrós* em bailes rurais e urbanos, todos tocados, cantados e dançados em contextos sociais coletivos. Na abordagem das peças, os apontamentos estruturais se mostraram um método contribuinte no sentido de identificação de constâncias musicais que puderam ser reconhecidas em referenciais audiovisuais e em elementos sonoros salientes e reincidentes na partitura.

O estudo das peças abordadas da Seção 2, enquanto pesquisa teórico-prática em música, trouxe à tona um processo de interação cognitiva com práticas socioculturais tais como pontos cantados, benditos populares e forrós. Esta interação se dá por meio de uma escuta e disponibilização do corpo artista na modelação do tempo vivido em experiência musical. A noção de “corporalidade” na interpretação, explicada por Schroeder (2010, p. 169), traz a associação entre oralidade e enunciação ao recorrer a teorias da ação que permitem “criar um elo entre as informações harmônicas e melódicas das peças analisadas e os modos particulares dos músicos

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

pronunciarem os discursos”. Neste intuito, elementos e constâncias musicais brasileiras presentes nas *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda são explorados em meio ao processo interpretativo. Uma vez que se encontram “trabalhados e vestidos com uma roupagem harmônica condizente com o estilo composicional do século XX”, segundo Nascimento (2014, p. 485), pela qual é possível destacar que o diálogo entre estilos musicais e estruturas sonoras nestas obras direcionam a “inúmeras associações e agrupamentos capazes de destacar suas principais características e contextualizá-los culturalmente” (*Ibid.*, p. 410). Neste trabalho, experimentamos aproximações que dão prosseguimento e detalhamento à contextualização feita pela autora no conjunto da obra, aqui nos aprofundando em cada peça escolhida.

Considerando o contexto composicional no qual as peças abordadas estão inseridas, Almeida (1999, p. 116) destaca a “superação do nacionalismo socialmente funcional” recomendada por Andrade (1972) em direção à uma “completa assimilação das constâncias musicais brasileiras” que proporcionaria espontaneidade criativa aos compositores nacionais. Dessa maneira, entendemos que se, por um lado, as composições de Lacerda refletem o esforço modernista por meio de uma “síntese nacionalista”, em complementaridade, a abordagem interpretativa contemporânea se dispõe a resgatar o contato com culturas brasileiras de tradição popular que demonstram sua resistência à globalização e à homogeneização das práticas musicais. Práticas estas que têm na música e na linguagem artística seu ato constitutivo, carregando vozes, datas, danças, figurinos, instrumentos e outros elementos sonoros, visuais, plásticos e sociais. Tal ato canaliza, concentra e amplia expressões culturais de pessoas e comunidades entre as associações de pesquisa e interpretação exploradas no texto.

Os apontamentos estruturais, estéticos e culturais relativos a cada peça, articulados entre três propriedades cognitivas, suscitam reflexões que perpassam os processos de realização e expressão sonora. A partir de características estruturais e associações culturais, identificamos comportamentos rítmicos em interação com manifestações sonoras e perceptivo-motoras presentes em práticas sociais e pianísticas. Tal identificação intensifica a atuação perceptiva nos processos de apreensão e expressão musical em cada caso, visto que a concepção rítmica trazida para a gestualidade promove equilíbrio entre dimensões racionais e sensoriais na prática musical, conforme Fiaminghi (2018). Diante disso, sinalizamos possíveis modos de atuação pianística junto a um repertório brasileiro, os quais se aprofundam: (1) na compreensão de códigos musicais orais e escritos com suas implicações sociais e artísticas, e (2) na relação com um instrumento musical



## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

para produção de sons com diferentes características e reverberações técnico-performativas, estas decorrentes dos próprios procedimentos investigativos.

A partir do reconhecimento, associação e mobilização de propriedades cognitivas corporificadas e atuacionistas tais como *circularidade*, *simultaneidade* e *interatividade sensório-motora*, foi possível integrar corporeidade à atividade artística. As percepções e os movimentos vivenciados junto ao estudo das sonoridades das referidas peças articulam saberes e fazeres no processo de realização musical. Tal vivência teórico-prática viabiliza maior compreensão e aprofundamento no estudo pianístico relacionado às musicalidades de cada tradição manifesta em peças do repertório instrumental brasileiro. A “justaposição”<sup>21</sup> de elementos sonoros, visuais, videográficos e bibliográficos coletados porventura da investigação das peças e suas respectivas práticas socioculturais, confere maiores qualidades poéticas e perceptivas à experiência artística desde sua compreensão, escuta e interpretação podendo ser exercitada em repertórios semelhantes.

A identificação de estruturas sonoras, emergentes de um contato corpóreo com a partitura e justapostas às fontes bibliográficas e audiovisuais<sup>22</sup> a elas correspondentes, dão acesso a um “campo de ação”, artístico, perceptivo e cognitivo que permite dar forma às musicalidades concernentes a cada peça. Esse campo insere o processo artístico entre sonoridades, ritmos e movimentos significantes que permitem algum envolvimento sociocultural para assimilação de ações sensório-motoras coerentes com cada estilo musical. Contudo, não coube esgotar as fontes diante de todas as possibilidades de interação, mas estabelecer contatos e descrever propriedades mais evidentes e fortemente circunscritas a cada uma das peças a partir de suas características e qualidades estéticas. De todo modo, este processo é construído como uma manifestação possível de tais peças musicais, a qual é tecida a partir de temática e recorte de pesquisa específicos, do estudo técnico-interpretativo e da performance pública das peças junto à investigação<sup>23</sup>. Tal abordagem é exercida dentre outras que podem ser investigadas ao longo da aprendizagem

---

<sup>21</sup> Fontana (2021), dentre outros autores que mencionam este conceito, propõe a justaposição de imagens cinematográficas a trechos da peça *Ondine* de Maurice Ravel, método que inspira a coleção de imagens e vídeos trazidas à presente pesquisa, conforme temáticas emergentes.

<sup>22</sup> Napolitano (2006, p. 281 *apud* Silva; Prates, 2020, p. 37) recomenda “considerar as fontes áudio visuais e musicais como um outro tipo qualquer de documento histórico, portadora de uma tensão entre evidência e representação”. Dessa maneira, os vídeos coletados para esta pesquisa e aqui entremeados com as associações musicais levam a “perceber as fontes como uma produção histórica, temporal e espacial” valiosa ao aprofundamento na interpretação das peças no campo artístico (*Ibid.*, p. 38).

<sup>23</sup> Além da mencionada Comunicação ao evento Projeções Sonoras (UDESC, 2024), as peças foram apresentadas no XXXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (UFBA, 2024).

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

pianística em contato com pessoas, instrumentos, fontes orais e escritas, neste caso, trazendo reflexões para o ofício da música de concerto produzida e pesquisada na universidade, que também possui sua própria cultura.

A aproximação com referenciais que evidenciam aspectos músico-cognitivos entre práticas sociais de pontos, benditos e forrós viabiliza a compreensão, a expressão e a manutenção de sentidos e movimentos que manifestam o caráter popular brasileiro, o qual se encontra sublimado e experimentado em músicas escritas para piano solo. Músicas atualizadas entre investigações e práticas performativas, por meio de uma “atuação sensório-motora” empenhada pelo corpo artista engajado em busca e reflexão interpretativa. Seja em contato com estilos musicais populares ou com práticas instrumentais acadêmicas, os referenciais socioculturais interagem perceptivamente na ação pianística modulando sua condução rítmica e guiando a realização de efeitos sonoros evocados pelas composições,

### REFERÊNCIAS

A CIÊNCIA DOS ENCANTADOS. Direção/Produção/Roteiro: Joanna Mendonça, Roberta Pena, Talita Corrêa. Imagem: Nildo Ferreira. Edição: Leo Alfinete. [Pernambuco: UNICAP], 2007. Publicado pelo canal Alexandre L'Omi L'Odò, 7 abr. 2014. **Youtube**, 1 vídeo (22min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6gGode84uKU&t=41s>. Acesso em: 30 maio 2024.

AGAWU, K. Structural analysis or cultural analysis? Competing perspectives on the “standard pattern” of west african rhythm. **Journal of the American Musicological Society**, [s.l.], v. 59, n. 1, p. 1-46, 2006.

ALMEIDA, M. B. S. **Processos criativos no ensino de piano**. 2014. 189 f. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ALMEIDA, M. Z. **Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri**: Formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1999.

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ARAÚJO, M. D. S. O conceito de corpo e a expressividade musical: uma crítica fenomenológica sobre a abordagem mecanicista no ensino de piano. **Revista Música Hodie**, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, v. 20, 2020.

AZUL COR DE PROMESSA - Mestra Quiteria de Atalaia. [Juazeiro do Norte: s. n.], 25 out. 2017. Publicado pelo canal AVBEM Ponto das Tradições. **Youtube**, 1 vídeo (08:41). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tsL2P66uRL0&t=29s>. Acesso em: 30 maio 2024.

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

BANDA CABAÇAL dos Irmãos Aniceto - Forró Pesado. Antonio José Lourenço da Silva (pífano), Raimundo José da Silva (pífano), Adriano Pereira da Silva (zabumba), Cícero dos Santos Silva (caixa), José Joval dos Santos Silva (pratos). Faixa 16 do Álbum Coleção Memória do Povo Cearense – Volume I. [Crato, Cariri Discos], 2001. Publicado pelo canal Thaís em 3 jan. 2021. **Youtube**, 1 vídeo (02:21). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VmBqIQxUmAk>. Acesso em: 30 maio 2024.

BENDITO DA CONCEIÇÃO. [Ribeirão dos Bois, Goiás: Instituto Jardim Cultural], 10 mai. 2018. Publicado pelo canal O que é o que é? Infâncias Kalunga. **Youtube**, 1 vídeo (03:06). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=U1Fqu\\_O0H0I&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=U1Fqu_O0H0I&t=2s). Acesso em: 30 maio 2024.

BEZERRA, D. M. **Pianismo, pianear e o processo de individuação na perspectiva da cognição 4E: uma autoetnografia**. 2023. 255 f. Tese (Doutorado em Engenharia e Gestão do Conhecimento) - Centro Tecnológico: Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

BEZERRA, D. M.; FIALHO, F. A. P. Cognição 4E e música: Revisão integrativa da literatura. **OPUS**, [s.l.], v. 29, p. 1–31, 2023. DOI: <https://doi.org/10.20504/opus2023.29.12>. Acesso em: 8 jun. 2025.

BOUYER, G. C. A "nova" Ciência da Cognição e a Fenomenologia: Conexões e emergências no pensamento de Francisco Varela. **Revista Ciências & Cognição**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 81-104, mar. 2006. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1806-58212006000100008&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-58212006000100008&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 04 abr. 2024.

BRITO, M. S. S. **Fazendo o piano cantar: uma pesquisa artística sobre o aprendizado do cantabile através de uma abordagem holística**. 2023. 185 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

CARVALHO, W. **Saberes de corpo em ação pianística: percepção, motricidade e expressão na realização de três peças brasileiras de Osvaldo Lacerda**. 2024. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2024.

CICARELLI, R. R. **O desenvolvimento da relação interativa corpo-piano a partir de ferramentas pedagógicas que propiciam o despertar da consciência corporal**. 2023. 126 f. Escola de Música e Belas Artes, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.

COHEN, S.; GANDELMAN, S. Contribuições da psicologia experimental e da prática pedagógica de professores de piano para a performance da polirritmia. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 12. **Anais [...]**. Porto Alegre: Marcos Nogueira, editor. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. p. 173-181.

DANÇAS BRASILEIRAS - Irmãos Aniceto. Direção: Belisario Franca. Pesquisa: Antônio Nóbrega e Rosane Almeida. Publicado pelo canal Instituto Brincante, 28 mar. 2020. **Youtube**, 1 vídeo (12min, 45seg). Disponível em: <https://youtu.be/GNWCfpDTwZY?si=EXmnjm2vP21wjTjU&t=674>. Acesso em: 09 set. 2024.

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

DESCARTES, R. **Discurso do Método**: Meditações: Objeções e respostas: As paixões da alma; Cartas. [s./l.]: Abril Cultural, 1973.

DI CAVALCANTI, M. J. B. **Brazilian nationalistic elements in the Brasilianas of Osvaldo Lacerda**. Major Paper (Doctor of Musical Arts) - Louisiana State University, 39, 2006.

DOCUMENTÁRIO de Umbanda - Maria do Espírito Santo - Preta Mandinga. Direção: Paulo Bento Edição e Câmera: Paulo Bento. [Espírito Santo, Curatu Filmes], 25 mar. 2019. Publicado pelo canal Radio Toques de Axé. **Youtube**, 1 vídeo (33:41). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BrhM2XZx1nk&t=1610s>. Acesso em: 30 maio 2024.

DONA MARIA reza o bendito "Nossa Senhora da Luz". Imagens: Gustavo Ohara e Ana Aranha. Edição: Ana Aranha. [Tocantins: s. n.], 19 set. 2013. Publicado pelo canal Ana Aranha. **Youtube**, 1 vídeo (03:21). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=okMTcvyzo2s>. Acesso em: 30 maio 2024.

FIAMINGHI, L. H. O (anti-)método de rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e o racional. **Opus**, [s./l.], v. 24, n. 3, 2018.

FONTANA, T, A. Aspectos cognitivos na justaposição de imagens em Ondine, da obra Gaspar de la nuit de Maurice Ravel. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 15., 2021, Santa Maria. **Anais** [...]. Curitiba: ABCM, 2021. p. 71-75.

GERMANO, N. D. G; RINALDI, A. (org.). **Música, mente e cognição**: a pesquisa em cognição musical no Brasil. Curitiba: Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, 2021.

GRUPO UNIÃO REISADO. [Teofilândia, Bahia: s. n.], 19 mar. 2021. Publicado pelo canal Diretoria da Divisão de Cultura e Arte de Teofilândia. **Youtube**, 1 vídeo (16:07). Disponível em: <https://youtu.be/OKCiq9xdGKE?si=pet3xKmplSOvpQeQ&t=2>. Acesso em: 30 maio 2024.

LACERDA, O. C. **Osvaldo Lacerda para piano**: Brasilianas nº 1 a 9. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2013.

LACERDA, N. Cirio de Nazaré reuniu mais de 2 milhões de pessoas em Belém. **Brasil de Fato**, São Paulo, 08 out. 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/10/08/cirio-de-nazare-reuniu-mais-de-2-milhoes-de-pessoas-em-belem/>. Acesso em: 21 fev. 2024.

LONGO, L. **A aquisição de elementos da linguagem musical e o desenvolvimento da técnica instrumental associados às atividades de criação em aulas de piano**. 2016. 182 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2016.

MACEDO, C. C. **Estudos para piano de Osvaldo Lacerda**: um panorama brasileiro da técnica pianística. 2000. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2000.

MACHADO, C. C; AMARAL, F. B. **Da música ao rito**: a fundamentação dos ritos umbandistas. 2021. 16 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciências da Religião) - Centro Universitário Internacional, Uninter, s/l, 2021.

**RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA**

MARTINS, J. S. A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil. **Estudos Avançados**, [s.l.], v. 16, n. 45, p. 223–260, ago. 2002.

MARTINS, N. Ritmos do maracatu na Música Brasileira Contemporânea: estudo de caso do “Maracatu” para piano, de Egberto Gismonti. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3. **Anais** [...] Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. G. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas do entendimento humano. Tradução: Jonas Pereira dos Santos. Campinas: Editorial PSY II, 1995. 281 p.

MELO, R. S. **A tradição Juremeira e suas relações com os rituais de candomblé e umbanda na casa Ilê Axé Xangô Agodô**. 2013. 181 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção** [1ª ed. 1945]. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILANI, M. M. **Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música**. 2016. 186 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

NASCIMENTO, A. M. M. **Constâncias musicais brasileiras e aplicabilidade didática**: um olhar sobre as Brasilianas de Osvaldo Lacerda. 2014. 771 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 13 fev. 2014. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/936380>. Acesso em: 9 dez. 2023.

OLIVEIRA, L. F. O estudo da música a partir do paradigma dinâmico da cognição. **Percepta – Revista de Cognição Musical**, [s.l.], v. 2, n. 1, p. 17-36, 2014.

OLIVEIRA FILHO, M. T. G. **Abordagem Kaplan**: sistematização de uma metodologia de ensino de piano. 2020. f. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Comunicação, Turismo e Artes: Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

OLIVEIRA PINTO, T. As cores do som. Estrutura sonora e concepções estéticas na música afro-brasileira. **Revista África**, São Paulo, USP, v. 22/23, p. 87-110, 2001.

PEREIRA, L. A. **Ritmos afro-brasileiros e piano**: composições, transcrições e arranjos. 2021. 68 f. Trabalho de Conclusão (Mestrado Profissional em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

PIEIDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 103-112.

## RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA

PONTO DE PAI BENEDITO. [s.l.: s.n.], 15 mai. 2019. Publicado pelo canal Rodney Brandão de Xangô. **Youtube**, 1 vídeo (07:47). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KWk9Ab0fJLc>. Acesso em: 30 maio 2024.

PÓVOAS, M. B. C. **Princípio da relação e regulação do impulso-movimento**: possíveis reflexos na ação pianística. 1999. 236 p. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

PÓVOAS, M. B. C. Ciclos de Movimento – um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006. **Anais [...]** Brasília, 2006.

PÓVOAS, M. B. C; BARROS, L. C. The effect of pianistic gesture anticipation: interpretive resources and strategies in the practice of Brazilianas 8 and 12 for piano four hands by Osvaldo Lacerda (1927-2011). In: PERFORMA'15 Encontro Internacional de Investigação em Performance Musical. **Anais [...]**. [s.l.: s.n.], 2015. p. 298-208,

REZADEIRAS. [Teofilândia, Bahia: s. n.], 19 mar. 2021. Publicado pelo canal Diretoria da Divisão de Cultura e Arte de Teofilândia. **Youtube**, 1 vídeo (10:08). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X46-n511AXg&t=306s>. Acesso em: 30 maio 2024.

ROLLA, G. **A mente enativa**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021. 232 p. DOI: 10.22350/9786559173341. Acesso em: 8 jun. 2025.

RUM DE OGUM. Léo Kavalierri. [s.l.: s.n.], 4 mar. 2022. Publicado pelo canal Macumba Online Brasil. **Youtube**, 1 vídeo (12:32). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4-Df85pjp5Y>. Acesso em: 30 maio 2024.

SANDRONI, C. O paradigma do tresillo. **Revista Opus**, [s.l.], v. 8, p. 102-113, 2002.

SANTA QUITERIA de Frexeiras (5). [Pernambuco: s.n.], 10 abr. 2016a. Publicado pelo canal Guilherme Nanes. **Youtube**, 1 vídeo (03:43). Disponível em: <https://youtu.be/erbx68EMbv0?si=4gC-jEFPNjk8V0Wf&t=43>. Acesso em: 30 maio 2024.

SANTA QUITERIA de Frexeiras (3). [Pernambuco: s.n.], 10 abr. 2016b. Publicado pelo canal Guilherme Nanes. **Youtube**, 1 vídeo (02:13). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=izf0\\_1vPZz0](https://www.youtube.com/watch?v=izf0_1vPZz0). Acesso em: 30 maio 2024.

SANTIAGO, P. F. Dinâmicas corporais para a educação musical: a busca por uma experiência musicorporal. **Revista da ABEM**, [s.l.], v. 16, n. 19, p. 45-55, Porto Alegre, mar. 2008.

SCHROEDER, J. L. Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. **Per Musi**, [s.l.], p. 167–180, dez. 2010.

SILVA, L. F. **“Bendito e louvado seja”**: os benditos como elemento de construção da romaria de São Severino do Engenho Ramos – Paudalho/PE. 2019. 167f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

**RECONHECIMENTO DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E DE PROPRIEDADES COGNITIVAS CORPORIFICADAS NA ESTRUTURA SONORA DE TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE OSVALDO LACERDA**

SILVA, P. M. S. **Ser forrozeiro em Caruaru**: prática musical, mudança e continuidade na “Capital do Forró”. 2017. 134 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba - Centro de Comunicação, Turismo e Artes, João Pessoa, 2017.

SILVA, J. S. PRATES, A. E. O Ponto Cantado de Umbanda como fonte para o Ensino de História. **Em tempo de histórias**: Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UnB, [s.l.], n. 36, p. 29-46. Brasília-DF, jan./jun. 2020. ISSN 2316-1191 DOI: 10.26512/emtempos.v1i36.31750. Acesso em: 8 jun. 2025.

SILVA, V. G. Artes do axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. **Ponto Urbe**: revista do núcleo de antropologia da USP, [s.l.], n. 10, 2012. Posto online no dia 25 julho 2014. DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1267>. Acesso em: 8 jun. 2025.

SOUZA, C. F. **Práticas renovadas em educação**: da compreensão à expressão musical através do ensino do piano. 2020. 188 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul, 2020.

STOROLLI, W. M. O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 19, n. 25, p. 131-140, 2011.

TOFFOLO, R. B. G.; OLIVEIRA, L. F. O conceito de mente, o fato musical e a questão metodológica em cognição musical. *In*: GERMANO, Nayana Di Giuseppe; RINALDI, Arthur (org.). **Música, mente e cognição**: a pesquisa em cognição musical no Brasil. Curitiba: Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, 2021. p. 41-71.

VARELA, F. J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **Embodied Mind**: cognitive science and human experience. New York: MIT Press, 1993.