

# "A Boneca Feliz" de Lina Pires de Campos: aspectos pianísticos para o ensino da performance

## Comunicação

*Ellen de Albuquerque Boger Stencel*  
UNASP

[Ellen.Stencel@unasp.edu.br](mailto:Ellen.Stencel@unasp.edu.br)

*Maria José Dias Carrasqueira de Moraes*  
UNICAMP

[regiamusica@ig.com](mailto:regiamusica@ig.com)

**Resumo:** Este relato de experiência faz parte de uma pesquisa que se propõe a investigar o processo de ensino aprendizagem do piano a partir do estudo da partitura e verificar como os alunos abordam e preparam uma peça para a performance. Foi selecionada a peça "Boneca Feliz" de Lina Pires de Campos (1913-2003) para identificar e traçar um esboço dos aspectos pedagógicos e interpretativos. A escolha desta temática justifica-se pelo envolvimento e interesse do pesquisador em preparar professores de piano bem como pela necessidade de observação e sistematização do desenvolvimento da performance em alunos iniciantes e não profissionais. Foram designadas 15 semanas para o preparo e execução da partitura em recital público. Os aspectos investigados foram registrados em ficha de monitoramento a partir de um guia de performance elaborado pelo pesquisador para esse experimento. Os dados obtidos foram analisados e os resultados mostram que o aluno precisa da orientação de um professor, o qual deve dominar o material proposto, ensinar de forma simples e sistemática partindo das experiências dos alunos, estabelecer hábitos de estudo, incentivando uma prática consciente e consistente. Por meio da mediação do professor, a compreensão da escrita musical torna-se gradativamente mais clara e a aquisição dos elementos técnicos pianísticos mais natural.

**Palavras chave:** Piano; Performance; Ensino.

## Introdução

O ponto inicial da performance musical na cultura ocidental geralmente é a partitura, a qual consiste em uma série de instruções de diversos níveis de indeterminação os quais precisam ser traduzidos pelo executante em som. Para a descrição deste processo, utiliza-se a prática, que por sua vez possui múltiplos significados.

Esta comunicação enfoca a prática instrumental a partir do estudo da partitura como uma ação para a realização da performance e se propõe a identificar, observar, descrever os processos de aprendizagem e de performance, bem como traçar um

esboço dos aspectos pedagógicos e interpretativos na peça "Boneca Feliz" de Lina Pires de Campos (1913-2003).

Nos últimos anos, percebe-se o crescimento de pesquisas voltadas à performance instrumental. Periódicos, Associações e Congressos Nacionais e Internacionais têm publicado amplamente artigos sobre o tema. Podemos citar obras editadas por Gabrielsson (1999, 2003), Parncutt e McPherson (2002), Juslin e Sloboda (2004), Sloboda (2005) e Rink (2006) entre outros.

Pesquisas sobre aprendizagem instrumental em crianças tem investigado estratégias em relação à prática, motivação, influência de pais e professores, como os estudos de Hallam (2012, 2013). Pitts, Davidson e McPherson (2000), McPherson (2005, 2007) e Jorgensen, 2004. No entanto, somente nos últimos anos observam-se estudos relacionados com o ensino e desenvolvimento da performance em alunos mais jovens e não profissionais, de acordo com Lisboa (2008) e Aquino (2015).

Performance nesse estudo é abordada como o ato de preparação, conhecimento, execução e vivência do repertório estudado. Envolve todo o processo de aquisição dos elementos necessários para a interpretação da peça escolhida

A problemática que se apresenta como foco desta pesquisa pode ser sintetizada por meio da seguinte questão norteadora: como os alunos preparam uma nova peça musical? Outras questões servirão de aporte para orientar o estudo: quais são os aspectos técnicos pianísticas incorporados na peça? Como estes procedimentos podem ser ensinados? Como os alunos abordam estes procedimentos para preparar a peça? Quais os procedimentos do ensino aprendizagem a serem empregados? A orientação da prática e da performance contribui para a aquisição de habilidades que resultam em uma performance artística?

Aprender a tocar um instrumento requer a aquisição de um conjunto complexo de habilidades sensoriais, motoras e cognitivas, que geralmente levam anos para serem desenvolvidas (LEHMANN, SLOBODA e WOODY, 2007, p. 5). Para adquirir excelência em performance musical, Gabrielsson (1999, p. 502) destaca dois componentes principais: uma compreensão genuína da música, sua estrutura e significado e um domínio completo da técnica instrumental, o qual será alcançado por meio da prática. Na visão de Hallam (1998) os elementos que contribuem para a formação da base para que as habilidades da performance sejam desenvolvidas são: estruturação, notação e habilidade de leitura; habilidades auditivas; aspectos

técnicos e de movimento; expressividade e aspectos para a apresentação pública. Rink (2006) enfatiza a necessidade de uma análise rigorosa para a performance da peça. Apesar de algumas decisões serem intuitivas e não sistemáticas, é necessário considerar a organização do texto musical e como dominar os vários desafios conceituais. Uma análise do ponto de vista da performance envolve atenção aos aspectos dinâmico-estruturais, bem como a observação dos pontos de contornos musicais. É necessário entender a estrutura melódica, rítmica, e como os vários elementos atuam na peça. Estas técnicas incluem: identificar as divisões formais e planos tonais básicos; fazer gráfico de andamento e dinâmicas; analisar o contorno melódico e os motivos e ideias constituintes; preparar a redução rítmica e melódica da partitura.

O ensino da performance está presente desde os tratados de C.P.E. Bach (1753) o qual afirma que a boa performance é a qualidade da qual a verdadeira arte de tocar teclado depende. Atualmente passamos por um processo de aumento de diversidade de abordagens e atitudes, mas apesar disto, o ensino da performance necessita ajudar os instrumentistas a clarificar suas convicções pessoais para a performance. Os jovens aprendizes precisam ser ajudados a adquirirem este conhecimento gradualmente (RITTERMAN, 2006, p. 76-84).

### **Aspectos biográficos e o ensino musical de Lina Pires de Campos**

Angela Del Vecchio Pires de Campos de nome artístico, Lina Pires de Campos, foi compositora, pianista e professora brasileira. Nasceu em São Paulo, capital, em 18 de junho de 1913. Seu primeiro contato com o piano foi com Atílio Bernardini (1888-1975), seguido por Ema Lubrano Franco. Estudou no Instituto Musical Benedetto Marcello onde recebeu seu primeiro diploma. No Conservatório Musical João Gomes de Araújo, recebeu Medalha de Ouro e Distinção no curso de aperfeiçoamento e virtuosidade. Estudou matérias teóricas com Furio Franceschini (1880-1976), Caldeira Filho (1900-1982) e Osvaldo Lacerda (1927-2011) (CACIATTORE, 2005).

A obra pianística de Lina Pires de Campos é composta de vinte e duas peças, conforme catálogo de obras da compositora (MIGLIAVACCA, 1977, p. 4-5). Dentre elas podemos destacar algumas peças que podem ser executadas por alunos de nível intermediário no piano, e que apresentam aspectos técnicos e didáticos de grande

importância. O Ciclo das Bonecas data de 1961 e foi editada pela Ricordi Brasileira S.A.E.C em 1962. É composta por cinco peças: 1. Boneca Faceira, 2. Boneca Contente, 3. Boneca Tristonha, 4. Boneca Feliz e 5. Boneca Brejeira. A estreia foi em 1963, no auditório da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, sendo executada por Maria José Borba Freire, para quem as peças foram dedicadas. Essa obra foi premiada com a medalha Roquette Pinto no concurso “Radio Ministério da Educação e Cultura” no Rio de Janeiro em 1961.

Este conjunto de peças embora escrito em clave de sol para ambas as mãos e na forma monotemática, é formado por peças de maior complexidade e que requerem maturidade do intérprete devido a maior independência de mãos, toque polifônico, variedade de mudanças de posição e de articulação. Elas representam características emocionais, como faceira, contente, triste, brejeira, alegre que são facilmente identificadas na escrita pianística. Todas elas possuem indicação de andamento com indicação metronômica.

### "Boneca Feliz" - Comentários analíticos

Peça monotemática, desenvolvida no Modo Ré Dórico na primeira seção do compasso 1 ao 19 e em Ré Eólio na segunda seção do compasso 19 ao 35. O início do desenho melódico de cada seção pode ser visto no Exemplo 1:

The image displays a musical score for the piece "Boneca Feliz". It is divided into two sections. The first section, measures 1 to 18, is marked "Vivo e bem ritmado" with a tempo of quarter note = 86. The second section, measures 19 to 35, is marked "A tempo". The score is written for piano, with a treble clef and a 2/4 time signature. The right hand plays a melodic line with various articulations and fingerings, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature changes from D major (Ré Dórico) in the first section to D minor (Ré Eólio) in the second section.

Exemplo 1 - Início das seções - "Boneca Feliz"

A melodia é basicamente em graus conjuntos com algumas ocorrências de saltos de sétimas e oitavas, conduzida todo o tempo pela MD. O acompanhamento é feito pela ME e possui intervalos harmônicos e ligaduras de expressão e de união durante toda a peça. A tessitura compreende de Ré 3 a Mi 5.

Com início anacrúsico, o ritmo é constituído basicamente de tempos divididos em 4 na MD e do ritmo de cateretê na ME, como observa-se no Exemplo 2:

Vivo e bem ritmado ♩ = 86

Piano

*mf*

Exemplo 2 - Ritmo de Cateretê - ME - "Boneca Feliz"

Escrita em compasso binário simples, esta Boneca apresenta a indicação "Vivo e bem ritmado" com a ♩ = 86, andamento que permanece por toda a peça, exceto no "poco ritardando" no final da primeira seção, a indicação de "a tempo" no início da segunda seção e de *rallentando* no final da peça. Ver gráfico de andamento na Figura 1 :

Gráfico de andamento - Boneca Feliz (Vivo)

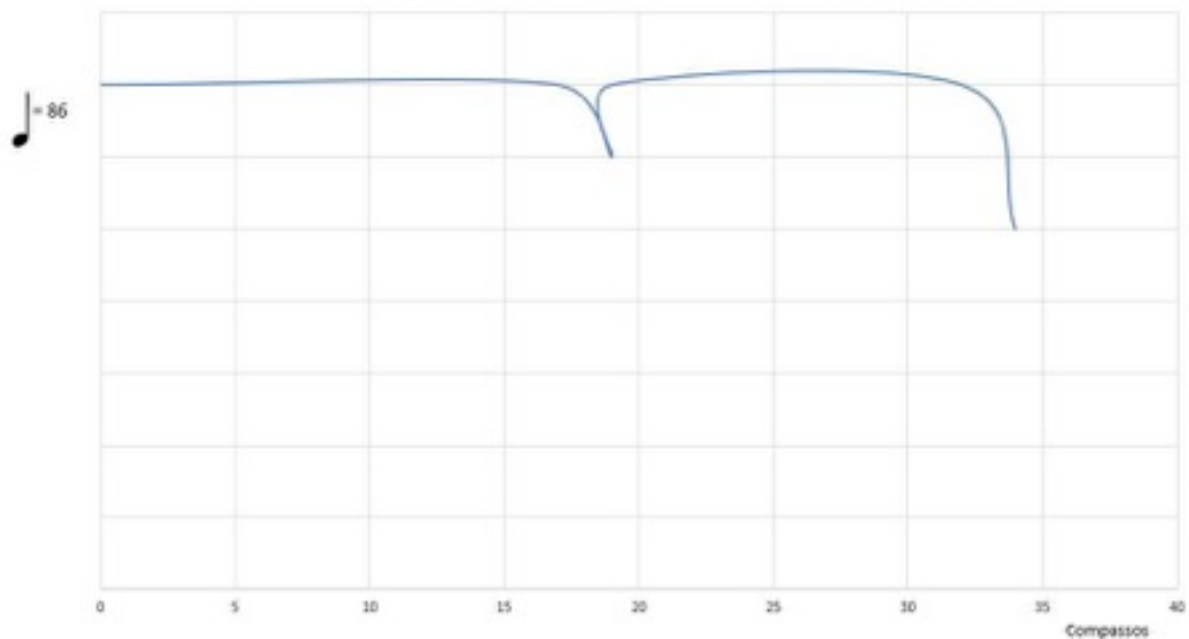


Figura 1 - Gráfico de Andamento - "Boneca Feliz"

Os planos de dinâmica variam de *mf* no início, crescendo e *f* no compasso 13 e 14, diminuindo no compasso 15, depois *mf* novamente no início da segunda seção e diminuindo e *p* no final da peça. Um apoio é colocado sobre a maioria das notas na ME e um acento é posto sobre as duas últimas notas da MD. Ver gráfico de dinâmica Figura 2:

Gráfico de dinâmica - Boneca Feliz

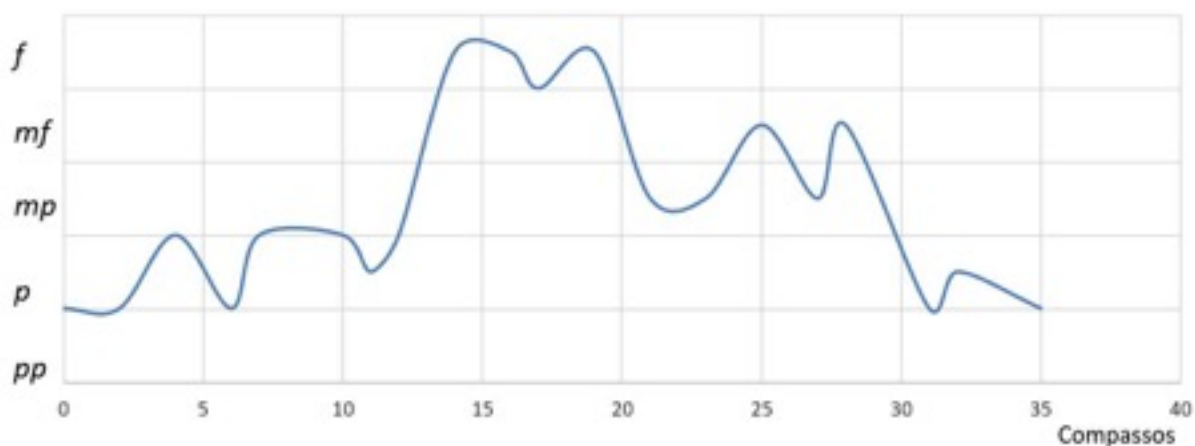


Figura 2 - Gráfico de Dinâmica - "Boneca Feliz"

## Aplicação didático-interpretativa e ensino da performance da peça "Boneca Feliz"

A aluna Cristina de 14 anos estudou esta peça. Ela iniciou seus estudos de piano aos cinco anos por influência do pai e de uma amiga muito próxima da família. Nas suas palavras "sou apaixonada pelo piano; gosto de tocar porque posso combinar emoções, mas estudar escalas e técnica é muito chato". Estuda violino também e participa do coral jovem e da orquestra jovem onde estuda. Não possui uma rotina de prática, depende da semana, mas gosta de estudar e de tocar bastante. Os pais sempre incentivaram e apoiaram as apresentações.

Como metodologia da pesquisa, durante as três primeiras semanas a aluna não recebia instruções sobre como executar a peça. Durante este período a Cristina foi super cuidadosa com a leitura da peça. Na primeira semana fez apenas a primeira linha, e durante cada semana fazia uma linha nova, mãos separadas, mas buscava sempre manter a pulsação e desenvolver uma igualdade de toque. O ritmo da mão esquerda estava um pouco confuso e não houve o reconhecimento do padrão rítmico que perpassa toda a peça. A aluna não teve uma compreensão das frases e nem fez as respirações. Depois da intervenção da pesquisadora, na quarta semana tentou fazer as respirações e as dinâmicas nas primeiras três linhas que estava tocando mãos juntas, mas teve algumas dificuldades rítmicas, por exemplo, quando respirava perdia a precisão rítmica.

Cristina é muito cuidadosa no estudo e extremamente preocupada em fazer tudo perfeito, mas por outro lado tem medo de arriscar e fazer uma leitura à primeira vista. Por exemplo, até a quinta semana do experimento ela havia tocado apenas até o compasso 17, primeiro mãos separadas, depois mãos juntas. Ela ainda estava insegura com o ritmo da mão esquerda. Foi trabalhada a subdivisão rítmica da mão esquerda 12 123 123 que é constante em toda a peça e precisa ser interiorizada. Quando executamos devagar e com deslocamento lateral de quadril, esta "ginga" que é bem típica da música brasileira, veio com fluência e foi obtida uma forma livre e espontânea. Ver o ritmo no Exemplo 3:



**Exemplo 3 - Ritmo da ME - "Boneca Feliz"**

Foi incentivado que ela estudasse até o final e tocasse com confiança. Foi mostrado que o desenho melódico da próxima parte era muito similar com o início, exceto pelo Si bemol. Na semana seguinte ela tocou até o final e foi adquirindo fluência e segurança.

Um ponto que precisou ser trabalhado foi o compasso 9, no qual a aluna perdia a pulsação e a métrica ficava comprometida. O fato de ter a ligadura de união na mão direita e na mão esquerda, causava um desequilíbrio na execução. Para resolver este problema foi feito mãos separadas, depois mãos juntas, devagar, e solicitado que a aluna sentisse o fundo do teclado na nota ligada para sentir o início do segundo tempo. Esta sugestão era usada pela própria compositora para que o som não fosse desligado antes e para o pulso ser sentido e mantido.

Nos compassos 13-15 existem ligaduras de três notas na mão direita que precisam ser observadas e executadas. Este movimento requer controle e independência das mãos. As articulações precisam estar em função da melodia, e neste trecho ressaltamos o desenho melódico descendente das notas Mi, Ré, Dó, Si, Lá, Sol na mão direita que iniciam cada impulso da sequência como observa-se no Exemplo 4:



**Exemplo 4 - Articulações em função da melodia - "Boneca Feliz"**

No oitavo encontro a aluna adquiriu fluência na peça, com ótimo deslocamento no teclado e ritmo bem entendido. As dinâmicas ainda não estavam acontecendo e tivemos que trabalhar de forma bem intensa para que as nuances das frases e os crescendos e diminuendos fossem alcançados. Este detalhamento foi conseguido somente depois de três semanas, no décimo primeiro encontro.

O último aspecto observado foi o do *poco ritardando*. do compasso 18 e 19 e o *rallentando* do final. Ambos requerem o equilíbrio entre mão direita e mão esquerda, considerando que começam com mãos juntas e segue só com a mão esquerda. O



*rallentando* do final termina com uma apogiatura na mão direita que precisa ser mais lenta do que as apogiatras dos compassos 15, 30 e 33.

O desenvolvimento da Cristina foi muito gradual e sistemático e ela conseguiu um nível de performance muito bom. No início ela demonstrou uma certa hierarquia para estudar a peça: primeiro as notas com o ritmo, depois as articulações, dinâmicas e outros detalhes. Tentei mostrar para ela a importância de pensar na música como um todo. No final da pesquisa, quando foi perguntada sobre o que ela pensa quando toca, ela disse: "concentro na música, na singeleza, em tocar simples e com igualdade".

O processo de aprendizagem da Cristina ocorreu de forma bem ordenada. De acordo com a ficha de monitoramento, na qual eram anotadas semanalmente os aspectos pianísticos (aquisição técnico motora, senso rítmico, sentido melódico) e discurso musical (expressividade e agógica) observa-se que o senso rítmico foi alcançado primeiro, seguidos da expressividade, sentido melódico, seguido pela agógica e aquisição técnico motora, como observa-se na Figura 3.

	ASPECTOS PIANÍSTICOS			DISCURSO MUSICAL		TOTAL
	Aquisição técnico motora (flexibilidade, ataque, controle, igualdade, nuance)	Senso rítmico (organização e controle, senso de pulso, duração, polirritmia)	Sentido melódico (dedilhado, organização de alturas, domínio do toque polifônico, Articulação de frase - ligado e separado)	Expressividade (fraseado, dinâmica, fluência, planos sonoros, aquisição e reconhecimento de padrões)	Agógica (andamento, timing)	
	Q	Q	Q	Q	Q	Q
1ª	1	1	0	0	0	2
2ª	1	1	1	0	0	3
3ª	1	1	1	0	0	3
4ª	1	1	1	1	0	4
5ª	1	2	2	1	0	6
6ª	2	2	2	2	1	9
7ª	2	3	2	2	2	11
8ª	3	4	3	2	3	15
9ª	3	4	3	2	3	15
10ª	3	4	3	3	3	16
11ª	3	4	3	4	3	17
12ª	3	4	4	4	3	18
13ª	3	4	4	4	3	18
14ª	3	4	4	4	4	19
15ª	4	4	4	4	4	20

**Figura 3 - Ficha de Monitoramento dos 15 encontros da aluna Cristina**

A ficha de monitoramento foi uma adaptação da avaliação de delineamento de sujeito único, usada quando são registrados os dados individuais de cada participante conforme rendimento e atuação própria, sem a preocupação em atingir determinado grau de aprendizagem semanal.

Foi desenvolvido um guia de performance para a peça, na qual foram apontadas ações específicas que precisavam ser observadas e executadas pela aluna.

Para a "Boneca Feliz" foram anotadas 89 aspectos, entre eles ações relacionadas às dinâmicas, fraseado, articulação, toque, independência de mãos, entre outras.

No final das 15 semanas, houve a apresentação da peça em recital. A aluna tocou com muita fluência e controle das articulações e a maioria das dinâmicas. O desenvolvimento dela foi bem lento no início, mas foi bem progressivo e alcançou quase todos os aspectos propostos, com exceção a sete, que estavam relacionados às dinâmicas.

Ao pesquisar e analisar os aspectos pianísticos da "Boneca Feliz" de Lina Pires de Campos pode-se verificar a relevância dessa peça e o valor técnico, didático e artístico que ela possui. A compositora apresenta uma série de procedimentos que transcendem à expectativa em peças destinadas para alunos principiantes e intermediários, como: a inventividade nas construções das frases; a valorização dos planos sonoros; a variedade de matizes, contornos e articulações; equilíbrio e simetria; melodias modais dentre outros.

O processo de aprendizagem e performance desta peça foi observado e descrito durante esta pesquisa. Vale destacar que um dos objetivos foi contribuir para o entendimento e detalhamento de como o estudante intermediário prepara uma partitura. Os alunos de modo geral observaram as notas da melodia, e tentam colocar um ritmo pertinente, mas os aspectos expressivos como dinâmica, articulação e agógica são pouco observados e executados quando estudam as peças de forma autônoma.

Esta experiência buscou subsídios que podem ajudar o professor de instrumento a preparar seus alunos na aprendizagem com compreensão de novo repertório. A análise das peças se fez necessária para a melhor apreensão das mesmas. O ensino da performance por meio de repertório específico, criou momentos de aprendizagem, desenvolvimento de independência e expectativas dentro da vivência musical.

O papel do professor é muito importante nesta fase do aprendizado, pois foi ele que abalizou os elementos expressivos presentes na partitura e preparou os alunos para a performance. Outro aspecto que contribuiu para o desenvolvimento musical do aluno foi a qualidade composicional intrínseca das peças. O professor deve escolher peças com elementos melódicos, rítmicos e harmônicos significantes, mas especialmente parâmetros musicais como textura, articulação, dinâmica e andamento.

É papel do professor aproximar-se tanto quanto possível da forma de pensar do seu aluno e perceber qual a melhor maneira de levá-lo a alcançar os objetivos propostos. O professor precisa despertar o interesse do aluno em tocar de forma expressiva e auxiliá-lo a desenvolver uma motivação intrínseca e uma percepção musical coerente. Em relação ao ensino do piano, considero que o professor tem um papel fundamental na instrução e condução do processo. Ele precisa ensinar de maneira simples, mas sistemática, apresentando os aspectos pianísticos de forma gradual e constante. A aula de piano deve ser criativa, apresentar aspectos históricos, estilísticos e principalmente expressivos das peças. É papel do professor instigar o aluno para o aprofundamento e a reflexão no estudo do instrumento.

Considero que o professor precisa conhecer bem a peça que vai ensinar, e apresentar para o aluno os vários aspectos pianísticos, para que haja compreensão do texto musical e que a performance seja satisfatória. Como observamos nesta pesquisa, o aluno intermediário tem limitações e dificuldades no entendimento da partitura e na execução de tarefas para a aquisição dos elementos rítmicos, melódicos e principalmente expressivos para a performance. É papel do professor estabelecer hábitos de prática e especificar procedimentos e ações que ajudarão o aluno na aquisição e no desenvolvimento do seu repertório. Acredito que o professor precisa respeitar as características individuais do aluno e dar liberdade para que ele possa se expressar, mas como demonstramos nesta pesquisa, ele depende muito das orientações do professor.

## Referências

AQUINO, Selva Viviana M. *A utilização de guias de execução por alunos iniciantes de piano de 8-14 anos de idade*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Tese de Doutorado.

BACH, Carl P. E. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. London: Eulenburg, 1753.

CACCIATORE, Olga Gudolle (org.). *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira*. Rio de Janeiro: Forense Universitari, 2005.

CAMPOS, Lina Pires de. *Boneca Feliz*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1962.

GABRIELSSON, A. The performance of Music, In: DEUTSCH, D. (Ed). *The Psychology of Music*. 2 ed. San Diego: Academic Press, p. 501-602, 1999.

GABRIELSSON, Alf. Music Performance Research at the Millennium. In: *Psychology of Music*, v. 31, 2003, p. 221-272.

HALLAM, Susan. *Instrumental Teaching: A Practical Guide to Better Teaching and Learning*. Oxford: Heinemann, 1998.

HALLAM, Susan. Instrumental Music. In: G. McPherson e Graham F. Welch (Editors). *The Oxford handbook of music education*. New York: Oxford University Press, 2012.

HALLAM, Susan. Levels of Expertise and Musical Aspiration in Young Instrumental Players. In Mary Stakelum (edit.). *Developing the Musician: contemporary perspectives on teaching and learning*. Burlington (VT, USA): Ashgate Publishing Company, 2013.

JORGENSEN, H. Mapping music education research in Scandinavia. *Psychology of Music*, 32(3), 291-309, 2004.

JUSLIN, P.N.; SLOBODA, J.A. *Music and Emotion. Theory and research*. Oxford: University Press, 2004.

LEHMANN, A.C., SLOBODA, J.A. e WOODY, R.H. *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LISBOA, Tania. Action and thought in cello playing: an investigation of children's practice and performance. *International Journal of Music Education*. Vol. 26(3) 243-267, 2008.

MCPHERSON, Gary; SCHUBERT, Emery. Measuring Performance Enhancement in Music. In Aaron. *Musical Excellence: strategies and techniques to enhance performance*. New York: Oxford University Press, 2005.

MCPHERSON, Gary E. From child to musician: skill development during the beginning stages of learning an instrument. *Psychology of Music*. vol. 33, 2005.

MCPHERSON, Gary E.; DAVIDSON, Jane W. Playing an Instrument. In Gary E. McPherson (Edit). *The Child as Musician: a handbook of musical development*. New York (NY, USA): Oxford University Press Inc., 2007.

MIGLIAVACCA, Ariede Maria, MILANESI, Luis Augusto e FERREIRA, Paulo Affonso de Moura. *Lina Pires de Campos: Catálogo de Obras*. Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1977.

PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. E. (Eds.). *The science and psychology of music performance*. Oxford: University Press, 2002.

PITTS, S., DAVIDSON, J., e MCPHERSON, G. Developing effective practice strategies: Case studies of three young instrumentalists. *Musical Education Research*, 2(1), 45-56, 2000.

RINK, John (Ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. 5th Printing. London: Cambridge University Press, 2006.

RITTERMAN, Janet. On teaching performance. In John Rink: *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge University Press, 2006.

SLOBODA, P. N. *Exploring the Music mind*. Oxford: Oxford University Press, 2005.