

## O gesto e a sua implicação na execução dos *clusters* da Sonata nº 3 para Piano de Almeida Prado

Iully Araujo Benassi  
Universidade de São Paulo – USP  
[iully.benassi@usp.br](mailto:iully.benassi@usp.br)

Fernando Crespo Corvisier  
Universidade de São Paulo – USP  
[corvisier@usp.br](mailto:corvisier@usp.br)

Resumo: O gesto está intimamente ligado à performance musical, possuindo funções associadas à técnica instrumental e à transmissão da expressividade. A compreensão da sua relação com a interpretação pianística mostra-se de grande importância na obra de Almeida Prado, devido aos recursos expressivos e técnico-pianísticos utilizados pelo compositor, através de sua linguagem musical própria, que explora as diversas possibilidades sonoras do instrumento e abrange desde o uso de ressonâncias e estruturas rítmicas complexas, a metáforas e relações poéticas e pictóricas. A presente pesquisa tem sua metodologia fundamentada no campo da autoetnografia e visa discutir a relação entre o gesto musical e a construção da performance da Sonata nº 3 para Piano de Almeida Prado, delimitando seu estudo aos *clusters* presentes na obra, que possuem um papel fundamental dentro da Sonata. A pesquisa abrange a questão do gesto musical sob o prisma dos performers da atualidade, que empregam a terminologia num contexto mais abrangente, entendendo-o como desdobramento da performance e explorando sua significação musical, intenções expressivas e os aspectos técnico-pianísticos necessários para realizá-los.

Palavras-chave: Almeida Prado; Gesto musical; Música Contemporânea Brasileira, Sonata nº 3 para Piano.

## The gesture and its implication in performance of the clusters of Almeida Prado's Piano Sonata nº 3

Abstract: Gesture is closely linked to musical performance, having functions associated with instrumental technique and the transmission of expressiveness. Understanding its connection to piano interpretation is crucial in Almeida Prado's work due to the expressive and technical piano resources employed by the composer through his unique musical language. Prado's musical language explores the instrument's diverse sonic possibilities, encompassing resonances, complex rhythmic structures and the use of metaphoric expressions. The following research has its methodology based on the field of autoethnography and aims to discuss the relationship between the musical gesture in the performance of the clusters of Almeida Prado's Piano Sonata nº 3. The study examines the concept of musical gesture from the perspective of contemporary performers, who utilize the terminology within a broader context, understanding it as an extension of performance and exploring its musical significance, expressive intentions, and the technical-pianistic aspects required for their execution.

Keywords: Almeida Prado; Musical gesture; Brazilian Contemporary Music; Piano Sonata nº 3.

### Introdução

Os gestos são inerentes à performance, sendo essenciais para a transmissão e construção de expressividade e significados, além de possuir funções técnico-pianísticas, auxiliando na execução musical e produção sonora (DAVIDSON, 2002; DAVIDSON; CORRÊA, 2002; DOĞANTAN-DACK, 2011; KING; GINSBORG, 2011). Apesar de intrínseca, esta relação tem se tornado um objeto de estudo de maior interesse por parte dos pesquisadores apenas nas últimas décadas.

Durante um longo período, as pesquisas realizadas dentro da área da performance musical concentraram-se predominantemente em sua análise teórica, centradas no estudo da partitura. As decisões e contribuições interpretativas dos performers eram muitas vezes

silenciadas ou colocadas em segundo plano, atribuindo ao intérprete uma posição de reprodutores do texto musical (COOK, 2013; DOĞANTAN-DACK, 2015). Contudo, atualmente o estudo da performance tem ocupado cada vez mais espaço e é evidente o aumento no interesse pela área. Doğantan (2011) nota que:

O surgimento gradual e o estabelecimento dos estudos da performance como ‘disciplina musicológica na área das práticas interpretativas’ (Rink 2004: 37) nas últimas duas décadas coincidiram com descobertas inovadoras da neurociência, que desafiaram o antigo modelo cartesiano da relação entre o corpo, a mente e o cérebro. Por mais de três séculos, a filosofia de Descartes, que separou radicalmente a mente – e com ela a consciência – do corpo e do mundo, moldou grande parte das ciências exatas e das humanidades ocidentais nos seus fundamentos epistemológicos. (p. 243, tradução nossa)<sup>1</sup>

A reavaliação da importância do performer e a validação da compreensão dos elementos interpretativos musicais como ferramenta metodológica, resultaram em diversas pesquisas voltadas para o estudo da performance e do papel do intérprete para a música e demonstram a tendência das últimas décadas à valorização do performer. Consequentemente, foram reveladas necessidades de estudos em novos campos dentro da performance, como a relação entre o corpo e a interpretação musical.

Para Assis e Amorim (2009), a recente redescoberta dos gestos está relacionada às questões impostas pela música contemporânea. Ao romper com o discurso tonal, o intérprete é confrontado por uma linguagem que exige conhecimento específico das técnicas contemporâneas. A música dos séculos XX e XXI explora uma grande variedade de procedimentos composicionais e diferentes aspectos do instrumento, como dinâmicas extremas, articulações e tipos de toques que evidenciam as características percussivas do piano, mudanças súbitas de intensidade e registro e uso de técnicas expandidas, exigindo do intérprete novas formas de interação com seu instrumento. Devido a isto, observamos a necessidade das pesquisas voltadas a buscar soluções técnicas, interpretativas e gestuais na performance do repertório contemporâneo.

Além disso, os últimos anos também apontam alterações no relacionamento entre o público e o intérprete. Segundo Albert Nieto (2016):

Em muitos momentos da história da interpretação, a solidez e a credibilidade de um músico eram perpetuadas por uma atitude sóbria, por uma postura um tanto solene, independente do que interpretasse. No século XXI, essa postura está mudando, e parece lógico para o público que o músico “deixe seu corpo falar”, pois percebe que seus gestos fazem parte de sua concepção de música. (pp. 19-20, tradução nossa)<sup>2</sup>

Em seu livro, intitulado “*El gesto expresivo del pianista: el espíritu del directo*”, Albert Nieto (2016) faz um estudo detalhado sobre os gestos e sua relação com a interpretação musical, considerando-os como um complemento natural da comunicação expressiva do instrumento.

---

<sup>1</sup> The gradual emergence and establishment of performance studies as a ‘musicological discipline in its own right’ (Rink 2004: 37) over the last two decades has coincided with ground-breaking discoveries in contemporary neuroscience that challenged the long-standing Cartesian model of the relationship between the body, mind, and the brain. For more than three centuries, the philosophy of Descartes, which radically separated the mind – and with it consciousness – from the body and the world, shaped much of Western sciences and humanities, and their epistemological foundations.

<sup>2</sup> En muchos momentos de la historia de la interpretación, la solvencia y credibilidad de un músico iba avalada por una actitud sobria, por una posición un tanto hierática, independientemente de lo que interpretara. En el siglo XXI esa postura está cambiando, y al público le parece lógico que el músico “deje hablar” a su cuerpo, puesto que se da cuenta de que sus gestos forman parte de su concepción de la música.

Segundo o autor, o gesto é uma das manifestações interpretativas que pode ser englobada nas “linguagens do corpo”, que ajudam o público a perceber as emoções comunicadas pelo intérprete. Albert Nieto (2016), complementa esta informação com a seguinte definição:

Enquanto o movimento se refere à mudança de um corpo que ocorre no tempo, e uma ação a uma série de movimentos, o gesto implica a transmissão de um significado, um sentimento ou uma intenção, ou seja, implica um ato de comunicação. Este gesto há de ser diferenciado do denominado *gesto composicional*, que é relativo à própria escrita musical. (p. 20, tradução nossa)<sup>3</sup>

Antônio Narejos (1998, apud NIETO, 2016) colabora com Nieto ao afirmar que:

Quando tocamos o piano, não realizamos [somente] movimentos no sentido estrito, mas em cada uma de nossas ações envolvemos todo o nosso potencial humano: após cada movimento observável, por menor que seja, ocorre uma grande atividade cognitiva e emocional que o determina em grande medida. Ao identificar-se com uma intenção expressiva, o movimento se transforma em GESTO, cuja realização final assumimos como irremediavelmente nossa. (p. 20, tradução nossa)<sup>4</sup>

Os gestos expressivos constituem, portanto, uma característica significativa para as performances e sua influência nos ouvintes é evidente, já que, através deles, o público pode perceber as características afetivas e emocionais das interpretações. Assim, ouvir música está intrinsecamente relacionada à forma como os artistas a produzem fisicamente e, desta forma, a “compreensão completa da natureza da experiência auditiva requer abordar a fisicalidade da performance” (DOGANTAN-DACK, 2011, p. 260, tradução nossa)<sup>5</sup>.

A presente pesquisa busca, portanto, trazer à luz a relação entre os gestos e a interpretação da Sonata nº 3 de Almeida Prado relacionada à experiência da performance, compreendendo sua significação musical dentro da obra, intenções expressivas e os aspectos técnico-pianísticos necessários para realizá-los. Discutiremos esta relação na realização dos *clusters* encontrados na terceira sonata, utilizando como exemplificação dois tipos presentes na Sonata: o *cluster* de antebraço e os *clusters* gerados pela sobreposição de notas e acúmulo de ressonância.

A metodologia de pesquisa se fundamenta no campo da autoetnografia, que pode ser entendida como uma metodologia experimental, que reflete e analisa a experiência vivenciada pelo próprio pesquisador, através de uma série de recursos metodológicos, estratégias de pesquisa e formas de discurso acadêmico que são praticadas na antropologia e ciências sociais por muito tempo e que têm sido cada vez mais incluídos, com devidas adaptações, dentro da modalidade de pesquisa artística (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014; SCRIBANO; DE SENA, 2009).

---

<sup>3</sup> Mientras que el *movimiento* se refiere al cambio de un cuerpo que transcurre en el tiempo, y una acción a una serie de movimientos, el *gesto* implica la transmisión de un significado, un sentimiento o una intención, es decir, implica un acto de comunicación.

<sup>4</sup> Cuando tocamos el piano no realizamos movimientos en sentido estricto, sino que en cada una de nuestras acciones comprometemos a todo nuestro potencial humano: tras cada movimiento observable, por pequeño que éste sea, tiene lugar una gran actividad cognitiva y emocional que lo determina en gran medida. Al identificarse con una intención expresiva, el movimiento se transforma en GESTO, cuya realización final asumimos como irremediablemente nuestra.

<sup>5</sup> [...] a complete understanding of the nature of the listening experience requires tackling the physicality of performing.

Além disso, utilizaremos exemplificações em vídeos, através de links inseridos no texto.<sup>6</sup> Desta forma, os leitores podem visualizar com maior clareza os gestos corporais abordados, ouvir o resultado sonoro e notar as soluções gestuais interpretativas da obra. Levi (2011, p. 3-4), afirma que “em um mundo em que existe a gravação e o filme, não é possível ignorá-los como meios de registro que possibilitam desenvolver uma semiótica da performance e das formas sonoras que facilite uma melhor compreensão do *fato musical total*”.

### **Sonata nº 3 para Piano de Almeida Prado**

As sonatas para piano estão entre as principais composições de Almeida Prado e representam um marco importante dentro de sua produção pianística. Segundo Corvisier (2000), elas “representam uma síntese do pensamento pianístico do compositor. Através da análise dessas sonatas, o desenvolvimento composicional de Almeida Prado é claramente demonstrado”.

A Sonata nº 3 para piano foi composta em Bloomington, em 1984. Neste ano o compositor havia sido convidado pela Universidade de Indiana, EUA, para dar palestras sobre música brasileira na classe de composição do professor Orrego Salas. A composição desta obra apresenta um intervalo de tempo significativo em relação à segunda sonata para piano, composta em 1969. A partir de 1974, Prado ficou extremamente envolvido com a composição de suas Cartas Celestes, terminando os seis primeiros volumes em 1982 e consolidando, ao mesmo tempo, sua linguagem transtonal. Em 1983, adota o pós-modernismo como forma de sair de um impasse composicional momentâneo. A poíesis pós-moderna lhe serve como um excelente estímulo, levando-o a experimentar novas possibilidades sonoras. Sendo assim, Prado compôs obras significativas, tais como: *Savanas*, *Poesilúdios* e as Sonatas 3 e 4.

Dedicada à Fernando Lopes, a sonata possui dois movimentos: *Arioso com molta fantasia* e *Allegro con anima*. O primeiro movimento funciona como uma introdução e o segundo desenvolve os materiais temáticos apresentados no movimento precedente. A obra demonstra uma maior liberdade do compositor no tratamento da forma sonata e inaugura a utilização de fragmentos poéticos como elemento inspirador dentro da série das sonatas (CORVISIER, 2000), sendo inspirada no poema “*The moon and the yew tree*”, de Sylvia Plath, cujos seguintes versos são incluídos no manuscrito por Almeida Prado:

“Esta é a luz da mente, fria e planetária  
As árvores da mente são negras  
A luz é azul” (tradução nossa)<sup>7</sup>.

Nesta obra, o compositor suscita uma imagem a respeito do poema, sendo um dos elementos que guiará a sua interpretação. Em uma entrevista concedida à Robson Alexandre de Nadai (2007), Prado demonstra esta relação poética explicando que imaginou, nesta sonata, uma paisagem de desertos de cactos, que são representados através dos *clusters* presentes na obra. Esta paisagem, segundo o compositor, seria “árida e desolada”, como o poema de Sylvia Plath.

### **O gesto na construção da interpretação dos *clusters* da Sonata nº 3 de Almeida Prado**

<sup>6</sup> O direcionamento para os exemplos em vídeo será feito por meio de links específicos inseridos no texto. O acesso a todos os exemplos pode ser realizado pelo seguinte link geral: <https://youtu.be/tvkTbXbbpyI>.

<sup>7</sup> This is the light of the mind, cold and planetary. The trees of the mind are black. The light is blue.

Os primeiros compassos da Sonata representam o primeiro problema interpretativo e técnico a ser estudado: um extenso *cluster* de antebraço (figura 1). Segundo a indicação do compositor, devemos “tocar as duas notas com o cotovelo e o resto do *cluster* com o braço”, o que realmente representa um problema a ser resolvido pelo intérprete (vídeo 1: <https://youtu.be/tvkTbXbbpyI>).



Figura 1: Almeida Prado - Sonata n° 3 para piano - *Arioso, con molta fantasia* - compassos 1 a 4

Os *clusters* que permeiam o primeiro movimento possuem um papel importante na sonata e representam um gesto unificador dentro da obra, como recorrência do motivo sonoro agregador. David Cope (1997, apud CORVISIER, 2017, p. 157) descreve a sua importância estética:

Os *clusters* ou Sound mass (massa sonora), minimizam a importância das notas individuais e da sua ordem, enquanto tendem a maximizar a importância do ritmo, textura, dinâmica e timbre valorizando gestos musicais mais amplos. Os *clusters* confrontam um dos conceitos técnicos mais profundos do mundo da música - a fina diferenciação entre o som e o ruído, um termo depreciativo aplicado aos sons antimusicais.

É importante notar que este elemento aparece três vezes durante o primeiro movimento e possui uma importância estrutural dentro da obra. Cada um dos *clusters* apresenta uma mudança em relação ao anterior: o segundo, difere-se dos demais por ser composto apenas por teclas pretas; já o terceiro, possui alterações no registro, sendo mais agudo que os precedentes, apesar de, assim como o inicial, também utilizar apenas as teclas brancas do piano. Essas modificações geram uma "sensação de modulação" na obra, que é reforçada pela transposição do motivo temático que é desenvolvido após cada *cluster* (CORVISIER, 2000).

Este gesto inicial da sonata revela influências de Ligeti e Cowell, que empregaram *clusters* únicos usando harmônicos e notas resultantes para criar um enorme impacto musical. De fato, os primeiros compassos da sonata devem causar um grande impacto, ideia que é reforçada por Almeida Prado pelas indicações de dinâmica – *fff* – e acentos. A abrangência deste gesto inicial (mais de três oitavas) e o fato de estar escrito no registro médio-grave do piano resultam, também, em uma grande ressonância, que será destacada pelo compositor através da indicação na partitura para “deixar ressoar bastante”. O intérprete, dessa forma, precisa atentar-se a transmitir estas intenções do compositor em sua performance.

Nestes primeiros compassos, o estudo do movimento corporal necessário para executá-los é essencial tanto para alcançar as intenções interpretativas, quanto como forma de resolver o problema técnico-pianístico que eles apresentam. Observar os aspectos técnicos da obra é de suma importância para uma performance clara e precisa e para transmissão de expressividade, sejam elas relacionadas aos fraseados, intensidades e articulações, por exemplo, ou às ideias

que foram inspiradas pelo poema de Sylvia Plath. Para este primeiro gesto composicional, é necessário que o pianista faça um movimento de “queda livre”, atente-se à postura adequada e organize seus movimentos corporais. De acordo com Juliana Marin (2020), “para realizar um *cluster* de antebraço, o que mais influencia o corpo do pianista é o ângulo no qual o antebraço atinge o teclado, além da postura do pianista, como, por exemplo, a inclinação do tronco para frente.” Neste sentido, devemos observar que, assim como afirmou Marin, é necessário que o pianista incline o corpo para frente, aproximando-o do teclado, tanto para a realização do *cluster* de antebraço, quanto para as duas notas tocadas com o cotovelo anteriormente, como demonstrado na figura abaixo.



Figura 2: Inclinação do corpo para a realização do gesto inicial da Sonata nº 3

Visando uma sonoridade homogênea e um único ataque que gere impacto, recomendamos também que o *cluster* seja tocado utilizando a parte lateral do antebraço e não com a parte interna (com as palmas da mão voltadas para baixo), como podemos observar na figura 3. Tocar com a parte interna do antebraço voltada para baixo, pode resultar em um desalinhamento entre a estrutura do antebraço e da mão, devido ao movimento vertical que a mão realiza por meio da articulação do punho. Desta forma, ao executar o *cluster*, a mão poderá tocar de forma assíncrona com antebraço, separando as notas que deveriam resultar em um único bloco sonoro. Além disso, a tentativa de manter a mão e o antebraço alinhados nesta posição, poderá causar tensão, o que, conseqüentemente, influenciará no resultado sonoro deste gesto.



Figura 3: Postura do antebraço na realização do *cluster*.

Além da postura observada, sugerimos que o pianista realize, também, um movimento de queda livre na preparação dos *clusters* (vídeo 1: <https://www.youtube.com/watch?v=tvkTbXbbpyI>). Segundo Sandor (1981), este movimento possui três etapas: levantar as estruturas envolvidas (braços, mãos e dedos), a queda de acordo com a gravidade e o contato final com o teclado. O autor alerta que, durante a segunda etapa, as estruturas envolvidas não devem sofrer interferência da aceleração ou desaceleração, causadas por uma ação ativa dos músculos, em uma tentativa de pegar um impulso ou amortecer o impacto. No caso da Sonata, esta ação ativa pode influenciar na velocidade do gesto, deixando-o mais lento.

Ademais, para tocar o *cluster* a partir deste movimento de queda livre é necessário que o antebraço esteja paralelo ao teclado. Devemos considerar, então, o contexto em que ele está inserido, pois o braço partirá de um ângulo perpendicular ao teclado gerado pela díade, que será tocada com o cotovelo. Aqui, portanto, a atenção deve ser redobrada para realizar a mudança de ângulo do antebraço da vertical para a horizontal rapidamente, buscando deixá-lo paralelo ao teclado antes do impacto do *cluster*, para que todas as notas sejam tocadas juntas. Um movimento corporal lento, pode resultar em notas tocadas separadamente, já que a parte do antebraço próxima ao cotovelo estará mais próxima, também, ao teclado, o que pode levá-la a ser tocada antes do restante do antebraço e mãos.

O segundo tipo de *cluster* empregado por Almeida Prado na Sonata nº 3, é o resultante da sobreposição de notas. Apresentaremos nesta pesquisa, dois exemplos, um do primeiro movimento e outro do segundo.

No primeiro movimento, Prado conclui cada seção (delimitadas pelos *clusters* de antebraço) com a sobreposição de várias segundas menores, tocadas sob um pedal contínuo e adicionadas uma a uma ao bloco sonoro, resultando em um *cluster* cromático. Este gesto composicional se contrapõe ao analisado anteriormente, visto que, no primeiro, os intervalos de segundas menores surgem do *cluster*, enquanto neste, o acúmulo das díades resulta no *cluster*. Tomaremos como exemplo de estudo, os compassos 33 a 38 (figura 4), que finalizam o primeiro movimento (vídeo 2: <https://youtu.be/tvkTbXbbpyI?t=191>). Os aspectos técnico-interpretativos abordados nesses compassos devem ser explorados também na finalização das outras duas seções, já que configuram o mesmo tipo de gesto composicional.



Figura 4: Almeida Prado - Sonata n° 3, *Arioso con molta fantasia* - compassos 33 a 38.

O primeiro ponto a observar na construção da sua interpretação é a homogeneidade sonora. Cada nota deve complementar o bloco sonoro anterior, portanto, o pianista deve atentar-se a não destacá-las, buscando fundir a ressonância e o timbre de um microcluster com o outro, a fim de obter um único *cluster* cromático como resultado sonoro (vídeo 2: <https://youtu.be/tvkTbXbbpyI?t=191>).

Devemos ressaltar que esses compassos possuem a indicação para que seja realizado um diminuendo, devido a isto, apesar da quantidade de notas aumentar, o resultado sonoro não deve ficar mais forte. É importante pensar que a ressonância aumentará, porém as notas individuais não devem ser evidenciadas. Notamos, assim, que o controle da dinâmica é essencial nesta seção. Para isto, recomendamos ao pianista um toque lento partindo de perto do teclado, atentando-se à descida das teclas, de modo que, ao realizar o movimento descrito, as notas não falhem devido à velocidade de ataque.

Além disso, é essencial que o intérprete busque manter a atmosfera “árida e desolada” descrita por Almeida Prado, que caracteriza a obra. Portanto, o pianista deve evitar o excesso de movimentação corporal e movimentos amplos ao realizar este gesto composicional, mantendo uma postura estática e, assim, o caráter expressivo da composição (vídeo 2: <https://youtu.be/tvkTbXbbpyI?t=191>).

O segundo movimento explora, novamente, o *cluster* cromático resultante do acúmulo de notas (figura 5), porém com grandes diferenças em relação às dinâmicas, que abrange do *pianíssimo* ao *fortíssimo*, e à velocidade, possuindo figuras de semicolcheias tocadas em um andamento indicado como *Allegro con anima* (vídeo 3: <https://youtu.be/tvkTbXbbpyI?t=372>). Este gesto possui uma escrita muito semelhante às das Cartas Celestes, demonstrando sua influência nesta Sonata, como podemos observar nas figuras abaixo:

Figura 5: Almeida Prado - Sonata n° 3, *Allegro con anima* - compassos 25 a 37

**CARTAS CELESTES**  
para piano

**PÓRTICO DO CREPÚSCULO** ALMEIDA PRADO

*O mais rápido possível*

*Ped. até o fim deste movimento*      *(Ped. bis Schluß des Bewegungsteiles liegen lassen)*

Figura 6: Almeida Prado - Cartas Celestes, Pórtico do Crepúsculo - compassos 1 a 4

Nessa seção (c. 25 a 37), Almeida Prado explora alguns elementos importantes. O primeiro é a utilização de figuras rítmicas cada vez menores no decorrer dos compassos, resultando em um *accelerando* escrito. Além disso, durante este gesto composicional, o compositor pede um longo crescendo, abrangendo de *pianíssimo* à *fortíssimo*. Portanto, o pianista deve construir este gesto musical aos poucos, realizando um *accelerando* e crescendo gradativos até atingir o resultado esperado.

Outro aspecto importante, é a indicação de pedal contínuo do compositor, que gerará um grande acúmulo de ressonância, que, além de impulsionar o crescendo, resultará sonoramente em um *cluster*. Dessa forma, notamos, novamente, que a atenção não deve se voltar para as notas de forma individual, e sim ao resultado sonoro. Portanto, o intérprete deve buscar uma textura homogênea, atentando-se à sonoridade esperado e a não evidenciar cada nota. Recomendamos para isso, o uso da rotação do pulso e antebraço e menos movimentos de articulação dos dedos, o que auxiliará no ganho de velocidade e dinâmica e valorizará a textura homogênea deste bloco sonoro (vídeo 4: <https://youtu.be/tvkTbXbbpyI?t=378>).

### Considerações finais

Compreender os gestos necessários para a interpretação das obras musicais é essencial para uma performance clara e expressiva, visto a influência direta que eles possuem na produção sonora e na transmissão de intenção e expressividade. Esses aspectos são acentuados dentro das obras de Almeida Prado, visto os recursos expressivos e técnico-pianísticos explorados em suas composições, tais como a inspiração em textos poéticos, relação com imagens, indicações metafóricas, uso de técnicas expandidas e outros recursos pianísticos que apresentam desafios técnicos ao intérprete. A presente pesquisa delimitou seu estudo à influência dos gestos na performance da Sonata nº 3 para Piano de Almeida Prado, através do estudo dos *clusters* presentes na obra, que possuem um papel fundamental na Sonata, sendo um gesto recorrente e unificador.

Buscamos, com esta pesquisa, incentivar performers e pesquisadores a estudarem e interpretarem obras contemporâneas e as composições de Almeida Prado, visto sua relevância no cenário musical brasileiro. Além disso, propomos algumas soluções técnico-interpretativas para a Sonata nº 3 para piano do compositor, que podem ser utilizadas como referências para pianistas que desejam interpretá-la.

## Referências bibliográficas

- Assis, A. C., & Amorim, F. (2009). O gesto musical e a expressividade. In *Performa—Conferência Internacional em Estudos em Performance*, 1-5.
- Barancoski, I. (2000). Elementos programáticos nas sonatas para piano de Almeida Prado. *Seminário nacional de pesquisa em performance musical, 1*, 199-214.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press, USA.
- Corvisier, F. C. (2017). A voz do performer: considerações interpretativas nos noturnos para piano de Almeida Prado (Tese de livre docência). Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, Brasil.
- Corvisier, F. C. (2000). *The ten piano sonatas of Almeida Prado: the development of his compositional style*. (Tese de doutorado). University of Houston, Houston, USA.
- Davidson, J. W. (2002). Communicating with the body in performance. In *Musical performance: A guide to understanding* (pp. 144-152). Cambridge University Press.
- Davidson, J. W., & Correia, J. S. (2002). Body movement. *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*, 237-250.
- Doğantan-Dack, M. (2011). In the beginning was gesture: Piano touch and the phenomenology of the performing body. In *New perspectives on music and gesture* (pp. 243-266). Burlington: Ashgate.
- Doğantan-Dack, M. (2015). The role of the musical instrument in performance as research: the piano as a research tool. In *Artistic practice as research in music: Theory, criticism, practice* (pp. 169-202). New York: Ashgate.
- King, E., & Ginsborg, J. (2011). Gestures and glances: Interactions in ensemble rehearsal. In *New perspectives on music and gesture* (pp. 177-201). Ashgate Publishing.
- Levi, J. S. (2011). Som, Gesto, Interação Musical. *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica*.
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. *Barcelona*.
- Marin, J. G. (2020). O gesto corporal e a técnica pianística: um estudo aplicado à performance das obras The Tides Of Manaunaun e Aeolian Harp, de Cowell; Guero, de Lachenmann; Modelagem IX, de Zampronha. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- Nadai, R. A. (2007). Sonata para Trombone e Piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa (Dissertação de mestrado). Unicamp, Campinas, Brasil.
- Nieto, A. (2016). *El gesto expresivo del pianista: el espíritu del directo*. Barcelona: Editorial de Música Boileau.
- Sándor, G. (1981). *On piano playing: Motion, sound, and expression*. New York: Schirmer Books.
- Scribano, A., & De Sena, A. (2009). Construcción de conocimiento en Latinoamérica: algunas reflexiones desde la auto-etnografía como estrategia de investigación. *Cinta de moebio*, (34), 1-15.