

Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Música de Lisboa

Relatório de Estágio

A importância dos acessórios na aprendizagem do violino: Relação entre técnica, conforto, postura e o papel do professor na adaptação às necessidades de cada aluno

Tomás Cruz Nogueira da Costa

Mestrado em Ensino da Música

Setembro de 2016

Orientador: Professor Doutor Tiago Neto

Índice Geral

Índice Geral	iv
Índice de Figuras.....	iv
Índice de Tabelas	v
Índice de Gráficos.....	vi
Agradecimentos	vii
Resumo I.....	viii
Abstract I	ix
Resumo II.....	x
Abstract II	xi
Lista de Termos e Abreviaturas	xii

PRIMEIRA PARTE - PRÁTICA PEDAGÓGICA	1
Capítulo I - Caracterização da Escola.....	1
1. Meio Envolvente.....	1
2. História	2
3. Instalações.....	5
4. Organigrama	6
4.1. Conselho Pedagógico.....	7
5. Recursos Humanos	7
5.1. Pessoal Docente	7
5.2. Pessoal não Docente	7
5.3. Alunos.....	8
6. Recursos Materiais.....	8
7. Oferta Letiva.....	9
8. Protocolos e Colaborações.....	10
9. Análise SWOT	11

Capítulo II - Prática Educativa.....	15
1. Classe de Violino da Academia de Música de Santa Maria da Feira	15
1.1. Aluna A.....	16
1.2. Aluna B.....	18
1.3. Aluno C.....	19
Capítulo III - Reflexão Final.....	22
SEGUNDA PARTE - INVESTIGAÇÃO.....	25
Introdução	25
Capítulo I – Fundamentação Teórica.....	28
1. O Violino ao Longo dos Séculos	28
1.1. Contextualização.....	28
1.2. Século XVII.....	28
1.3. Século XVIII.....	30
1.4. Paganini e a Escola de Paris	32
1.5. Propagação da Queixeira	36
1.6. Evolução do Paradigma	39
1.7. Abordagem Biomecânica.....	44
1.8. Pedagogia nos Séculos XX e XXI	53
Capítulo II – Metodologia da Investigação.....	55
1. Problemática e Justificação do Tema.....	55
2. Objetivos.....	56
3. Metodologia.....	56
4. Questionário.....	57
4.1. Análise dos dados	58
4.1.1. Perguntas de identificação	58
4.1.2. Perguntas de uso dos acessórios	61
4.1.3. Perguntas de seleção de afirmações.....	63
4.1.4. Pergunta aberta	73
4.1.5. Pergunta de avaliação de situações	75
5. Entrevistas.....	76
5.1. Uso dos Acessórios.....	77
5.2. Princípios Posturais.....	79
5.3. Mecânica de Mão Esquerda.....	79
5.4. Mecânica de Mão Direita.....	80
5.5. Posição do Violino.....	81

6. Estudos de Caso	82
6.1. Violinist in Balance - Estudo na Escola Superior de Artes de Utrecht.....	82
6.2. Desordens Músculo-Esqueléticas em Violinistas	86
Capítulo III - Reflexão Final.....	89
Bibliografia	95
Webgraphia.....	97
Anexos	99

Índice de Figuras

Figura 1- Mapa representativo do concelho de Santa Maria da Feira	2
Figura 2 - Gilberta Paiva e alunos da Academia (1955).....	4
Figura 3 - Traseiras da Academia de Música de Santa Maria da Feira	6
Figura 4 - Técnicas de violino com e sem encaixe sob o queixo/maxilar	32
Figura 5 - Queixeira de Louis Spohr, ilustrada no Violin-Schule (1832).....	33
Figura 6 - Extrato das dedilhações de Paganini para o seu "Cantabile e Valsa”	34
Figura 7 - Caricatura contemporânea de Paganini.....	34
Figura 8 - Caricatura contemporânea de Henryk Wieniawski.....	36
Figura 9 - Jenő Hubay.....	38
Figura 10 - Lucien Capet, à esquerda na imagem.....	38
Figura 11 - Pierre Baillot	39
Figura 12 - Posturas defendidas por Campagnoli e Baillot	40
Figura 13 - Pega de arco alemã.....	41
Figura 14 - Postura retratada por Baillot, em L'Art du Violon	42
Figura 15 - Pega de arco Franco-Belga.....	42
Figura 16 - Eugène Ysaÿe.....	44
Figura 17 - Postura base defendida por Rolland.....	48
Figura 18 - Postura base defendida por Kemptner.....	50
Figura 19 - Eixo central organizador da postura.....	51
Figura 20 - Posição dos pés defendida por Rolland.....	51
Figura 21 - Almofada reforçada.....	52
Figura 22 - Ilustração da pergunta 10	58
Figura 23 - Posição de arco à ponta.....	83
Figura 24 - Posições de costas	84
Figura 25 - Posições da cabeça.....	85
Figura 26 - Queixeira e almofada de Huug.....	85
Figura 27 - Ian, antes e depois da investigação	86
Figura 28 - Jascha Heifetz	92

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Matrículas realizadas para o ano letivo 2015/2016	8
Tabela 2 - Inventário de Instrumentos de Corda e Sopro	8
Tabela 3 - Inventário de Instrumentos de Percussão	9
Tabela 4 - Análise da Matriz SWOT da Academia	11
Tabela 5 - Competências a adquirir	16
Tabela 6 - Respostas a pergunta aberta.....	74
Tabela 7 - Pergunta 17: médias ponderadas	75
Tabela 8 - Descrição dos entrevistados.....	77

Índice de Gráficos

Gráfico 1 - Pergunta 1.....	59
Gráfico 2 - Pergunta 2.....	60
Gráfico 3 - Pergunta 3.....	61
Gráfico 4 - Pergunta 4.....	62
Gráfico 5 - Pergunta 5.....	63
Gráfico 6 - Pergunta 6.....	64
Gráfico 7 - Pergunta 7.....	65
Gráfico 8 - Pergunta 8.....	66
Gráfico 9 - Pergunta 9.....	67
Gráfico 10 - Pergunta 10.....	68
Gráfico 11 - Pergunta 11.....	69
Gráfico 12 - Pergunta 12.....	70
Gráfico 13 - Pergunta 13.....	71
Gráfico 14 - Pergunta 14.....	72
Gráfico 15 - Pergunta 15.....	73
Gráfico 16 - Pergunta 17.....	75

Agradecimentos

A realização deste trabalho não teria sido possível sem o contributo de diversas pessoas e instituições, às quais me cabe aqui agradecer.

À Escola Superior de Música de Lisboa, instituição que me acolheu não só como aluno mas também como monitor de violino ao longo do ano letivo (2015-2016) em que redigi este relatório de estágio.

Ao Professor Doutor Tiago Neto, pela paciência, dedicação e profissionalismo com que me brindou.

À Academia de Música de Santa Maria da Feira, a qual, após década e meia de estudos assíduos da minha parte, me soube acolher mais uma vez no âmbito da minha formação académica.

Ao professor Hélder Sá, pela cooperação e disponibilidade ao longo do estágio.

Aos professores Alberto Gaio Lima, Eliseu Antunes e Roberto Valdés, que simpaticamente acederam ao convite de um quase desconhecido para colaborar neste trabalho.

À Sara Llano e à Raquel Queirós, colegas por quem nutro a maior amizade e estima e cujo contributo procurei desde o primeiro momento.

Ao professor Augusto Trindade, que há 19 anos atrás me introduziu ao violino e, passado esse tempo, voltou a dedicar-me a sua atenção no âmbito deste relatório de estágio.

A todos os outros colegas e amigos que, por intermédio de sugestões e outras ajudas pontuais, deixaram também um pouco de si nestas páginas.

À minha família, incondicionalmente dedicada e irrepreensível em todos os momentos. A ela devo por inteiro tanto o sucesso da minha carreira musical como a formação intelectual necessária para realizar este trabalho.

Resumo I

Enquanto primeiro estabelecimento de ensino artístico particular em Portugal Continental fora dos grandes centros urbanos, a Academia de Música de Santa Maria da Feira tem estado, desde 1955, na vanguarda da inovação e da luta política pelo devido reconhecimento e valorização do ensino da música em Portugal. Na atualidade, as circunstâncias do meio social em que se insere e as condicionantes ao nível da política nacional apresentam uma nova série de oportunidades e desafios, os quais colocarão mais uma vez à prova a excelência dos princípios que têm regido a instituição nas últimas seis décadas.

Tendo em conta estas circunstâncias, o trabalho que se segue será realizado no âmbito da classe de violino do professor Hélder Sá, da qual fui observador, incidindo sobre três alunos específicos do 1º, 3º e 5º grau.

Não obstante a competência do trabalho observado em contexto de estágio ao longo do ano, as conclusões finais permitem amplo espaço para reflexão no que diz respeito à contextualização institucional do ensino, ao enquadramento social da música na sua vertente pedagógica e à complexidade do exercício de funções docentes no Ensino Artístico Especializado.

Abstract I

Having been established as the first private music school in Continental Portugal outside the great urban centers, the Academy of Music of Santa Maria da Feira has been on the vanguard of innovation and political struggle for the due recognition and appreciation of music teaching in Portugal since 1955. Nowadays, the circumstances of the social context in which it's inserted and the conditioning of national politics present a new series of opportunities and challenges, which will once again test the excellence of the principles that have conducted the institution for the last six decades.

Taking these circumstances into account, the work which follows will take place in the scope of professor Hélder Sá's violin class, of which I was an observer, focusing on three specific students, enrolled in the 1st, 3rd and 5th degree.

Regardless of the competence of the work observed in the internship's context throughout the year, the final conclusions allow plenty of space for reflection concerning the institutional contextualization of teaching, the social framework of music in its pedagogical aspects and the complexity of exercising teaching functions in specialized artistic education.

Resumo II

A investigação aqui descrita tem como objetivo encorajar a reflexão sobre o uso dos acessórios anexos ao violino - queixeira e almofada - e o papel do professor na adaptabilidade dos mesmos a cada aluno, tendo em vista não só princípios técnicos como também de bem-estar geral. Destinada tanto aos professores como aos que exercem exclusivamente uma atividade violinística performativa, procura contribuir pontos de debate e novas perspetivações sobre o tema supracitado por intermédio de revisão bibliográfica específica e de subsequente comparação com informações obtidas junto do panorama pedagógico português.

Foi levado a cabo um questionário, procurando aferir quais os princípios concretos defendidos pela generalidade dos professores de violino em Portugal. Foram realizadas também seis entrevistas, visando a recolha de perspetivas junto de um leque diversificado de professores reputados no contexto português. Os resultados obtidos foram contextualizados de acordo com investigação sobre princípios pedagógicos de diversos períodos até aos nossos dias, assim como sobre princípios de biomecânica e motricidade. No final foram referidos estudos de caso diretamente relacionados com o uso dos acessórios, permitindo enquadrar a informação previamente descrita num contexto prático.

Desejamos que a investigação efetuada abra caminho a novas reflexões e suscite novas discussões, refletindo-se num aprofundamento das perspetivas sobre o uso dos acessórios e a sua relação com a prática e ensino do violino.

Palavras-Chave: Violino, Queixeira, Almofada, Motricidade, Biomecânica, Técnica Alexander

Abstract II

The following investigation aims to encourage reflection over the use of accessories attached to the violin - chin rest and shoulder rest - and over the role of the violin teacher in the adaptability of those accessories according to each student, having in mind not only technical principles but also principles of general well being. Taking into consideration both teachers and performers, it seeks to contribute points of debate and new perspectives regarding the aforementioned theme through specific bibliographical sources and their subsequent comparison to information obtained from the Portuguese pedagogical field.

A questionnaire was addressed in order to assess which are the concrete principles defended by the generality of violin teachers in Portugal. Six interviews also took place in order to reap perspectives from a diverse set of reputed teachers in the Portuguese context. The results obtained were contextualized according to research of pedagogical principles from diverse periods up to our days, as well as over principles of motivity and biomechanics. In the end, case studies directly related to the use of accessories were referred to, allowing the information previously described to be framed in a practical context.

We hope that this investigation encourages new reflections and calls for new discussions, reflecting itself in a deepening of perspectives over the use of accessories and its relation with violin playing and teaching.

Keywords: Violin, Chin Rest, Shoulder Rest, Motivity, Biomechanics, Alexander Technique

Lista de Termos e Abreviaturas

ABRSM – Associated Board of the Royal Schools of Music

ARTAVE – Escola Profissional Artística do Vale do Ave

EMCN – Escola de Música do Conservatório Nacional

ESART – Escola Superior de Artes Aplicadas

ESMAE – Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

PRIMEIRA PARTE - PRÁTICA PEDAGÓGICA

Capítulo I - Caracterização da Escola

1. Meio Envolvente

O município de Santa Maria da Feira compreende hoje aproximadamente 140 000 habitantes, distribuídos ao longo de 21 freguesias (Diário da República, 2013), 3 cidades, 12 vilas e 213,45 km² de área. Insere-se no distrito de Aveiro, pertencendo à Região Norte (NUTS II), entre o Douro e o Vouga (NUTS III) (Instituto Nacional de Estatística, 2016). Tendo tido desde cedo uma presença relevante por parte da indústria, nomeadamente a nível do calçado e da cortiça (Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 2016), o concelho tem demonstrado também grande crescimento ao nível do comércio – particularmente pela extraordinária adesão à Viagem Medieval em Terras de Santa Maria, o maior evento de recriação histórica do país - e da cultura, por intermédio, entre outros, do festival de teatro de rua Imaginarius, do Festival de Cinema Luso-Brasileiro, do Centro de Congressos Europarque (detentor de uma das grandes salas de concerto do país) e da reabilitação do Cineteatro António Lamoso. Outros espaços, como o auditório da Biblioteca Municipal, o Museu do Papel e os claustros do Convento dos Lóios, têm multiplicado as oportunidades ao nível da apresentação cultural.

Desde 1997, e graças aos esforços da Câmara Municipal e das escolas de música do concelho, operam a Orquestra de Jovens de Santa Maria da Feira e a Banda Sinfónica de Jovens de Santa Maria da Feira, formações responsáveis pela dinamização da prática musical por parte dos estudantes de música do concelho, tendo realizado apresentações sob a direção de reputados diretores de orquestra (Ivo Cruz, Joana Carneiro, Cesário Costa, Ernest Schelle, António Saiote, Rafael Garrigos, entre outros), em palcos nacionais e internacionais. (Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 2016)

Figura 1- Mapa representativo do concelho de Santa Maria da Feira



Fonte: <http://www.dgterritorio.pt>

2. História

A Academia de Música de Santa Maria da Feira ocupa uma posição privilegiada no panorama musical português pela importância histórica que teve, a 21 de Dezembro de 1955, a sua fundação como primeiro estabelecimento de ensino artístico particular em Portugal Continental fora dos grandes centros urbanos, numa altura em que apenas em Lisboa, no Porto, em Coimbra e no Funchal existia oferta pedagógica nesse sentido (Costa & Reis, 2005, p. 6).

Este notável esforço de descentralização e democratização culturais foi levado a cabo pela pianista e pedagoga Gilberta Xavier de Paiva (1915-2013), natural de Elvas (Oliveira, 2013) e residente na então Vila da Feira desde que para aí se mudara com o marido, Humberto Paiva, de forma a ele preencher uma vaga como médico veterinário (Costa & Reis, 2005, p. 7). Gilberta Paiva começou por abrir uma classe de piano no Externato de Santa Maria, criado na vila em 1951 (Costa & Reis, 2005, p. 8), e após ter a ideia de abrir uma escola de música por direito próprio impôs a sua vontade ao Ministério da Educação Nacional e à Inspeção do Ensino Particular – nas figuras do Subsecretário de Estado Baltazar Rebelo de Sousa e do inspetor Artur de Almeida Carneiro (Costa & Reis, 2005, p. 9) – contando com o apoio institucional da Câmara Municipal da Feira, do diretor do Conservatório Nacional, Ivo Cruz, e do diretor-geral do Instituto de Belas Artes de Lisboa, João de Almeida (Costa & Reis, 2005, p. 10).

Apenas um ano após a sua fundação, e muito por influência da sua demonstração de sucesso e da capacidade de persuasão e negociação de Gilberta Paiva, a Academia conseguiu outro feito notável: conquistou para os estabelecimentos particulares destinados ao ensino da música o direito de ministrar todos os exames referentes às disciplinas de música do Conservatório Nacional (Costa & Reis, 2005, p. 21) – incluindo, a partir de 1961, os do curso superior de música, por intermédio do Decreto-lei nº 44161 (Costa & Reis, 2005, p. 37) - convocando para os seus júris os mais prestigiados músicos portugueses, como Jorge Croner de Vasconcelos, Armando José Fernandes e o próprio Ivo Cruz. (Costa & Reis, 2005, p. 22)

A Academia preservou esse direito, recusando sempre (ao contrário das Academias de Coimbra e do Funchal) a oficialização – a entrega da sua gestão ao Estado, apesar de inúmeras dificuldades financeiras (Costa & Reis, 2005, p. 63) – até à reforma do ensino artístico que, no XI Governo Constitucional, o levou às Universidades (Costa & Reis, 2005, p. 66).

Contrariando as tendências enraizadas de um meio socialmente fechado e culturalmente empobrecido, a Academia de Música de Santa Maria – particularmente na figura da sua diretora – procurou desde logo promover a inclusão social, obtendo bolsas de estudo junto da Fundação Calouste Gulbenkian para os seus alunos mais desfavorecidos e combatendo o preconceito que encarava o ensino da música como elitista (Costa & Reis, 2005, p. 24). Incluía disciplinas de línguas na sua oferta curricular, complementando um ensino básico

que na altura era parco e pouco abrangente, incentivando à realização de concertos, tanto por parte dos próprios alunos como no âmbito da Pró-Arte, chamando músicos de renome à Vila da Feira, e conseguindo mesmo a visita do conceituado pedagogo suíço Edgar Willems, que elogiou o nível de ensino da Academia (Costa & Reis, 2005, p. 30).

Figura 2 - Gilberta Paiva e alunos da Academia (1955)



Fonte: Costa & Reis, 2005, p. 4

Após um recital de Teresa Paiva, filha de Gilberta Paiva e aluna da Academia de Santa Maria, no Conservatório Nacional, Ivo Cruz é citado no jornal *Primeiro de Janeiro*, a 23 de Março de 1957, expressando o desejo que “a iniciativa levada a cabo em Vila da Feira servisse de estímulo e exemplo a outras cidades e vilas de Portugal, a fim de que também organizassem as suas Escolas de Música” (Costa & Reis, 2005, p. 25). Gilberta Paiva reitera esta ideia no mesmo jornal, a 17 de Agosto do mesmo ano, referindo “a necessidade de se organizarem, nas diferentes regiões do país, escolas de música com o objetivo de instruir a população portuguesa na aprendizagem da música (...), preparando assim profissionais e um público culto para a audição dos concertos”. O ímpeto mediático da sua entrevista à RTP, em Março de 1958, leva o deputado Belchior da Costa a propor na Assembleia Nacional – com sucesso – a atribuição de um subsídio estatal de cariz anual para as academias de música. Gilberta Paiva assina, no ano seguinte, o artigo “A Crise da Música e dos Músicos em Portugal”, no *Diário Ilustrado*, afirmando tornar-se “necessário que cada capital de distrito possua a sua academia de música, porquanto a centralização do ensino musical em Lisboa, Porto e Coimbra deve ter sido um dos principais fatores que contribuíram para que chegássemos ao desolador problema em que se debate a música em Portugal” (Costa & Reis, 2005, p. 29).

Gilberta Paiva cumpriu, em 1960, a promessa que havia feito a Baltazar Rebelo de Sousa – de abrir um Conservatório em Aveiro caso a Academia da Vila da Feira singrasse (o Subsecretário de Estado sempre insistira na incongruência de se abrir uma escola de música numa pequena terra cuja própria capital de distrito não possuía uma instituição semelhante). Seguiram-se nesses anos diversas outras instituições inspiradas pelos esforços da pedagoga Elvense: os Conservatórios de Braga (1961), Évora (1962), e Faro (1963) e as Academias de Espinho (Outubro de 1960), Setúbal (1961) e Covilhã (1963). Citando Gilberta Paiva, entrevistada em 2005 no âmbito do cinquentenário da Academia da Feira, “logo depois da fundação da Academia, em 1955, fui contactada por pessoas ligadas à música dos mais variados pontos do país que me pediam, com base na minha experiência, alguma orientação para a fundação de novas academias...” (Costa & Reis, 2005, p. 34).

Em 1965, Gilberta Paiva doa o alvará da instituição ao Concelho, passando a mesma operar em regime associativo sem fins lucrativos (Costa & Reis, 2005, p. 40). No mesmo ano é inaugurado um Jardim-Escola nas instalações da Academia, promovendo assim o ensino da música desde tenra idade.

É, portanto, assinalável o impulso dado pela Academia da Feira no sentido da descentralização e democratização do ensino da música em Portugal, já nessa altura.

3. Instalações

A Academia de Música de Santa Maria da Feira ocupa, desde Novembro de 1983, o antigo palacete de António de Castro Corte-Real, Conde de Fijó, espaço que fora anteriormente ocupado pela Escola Secundária de Santa Maria da Feira, e foi facultado à Academia, sem custo, pela Câmara Municipal (Costa & Reis, 2005, p. 61).

O edifício inclui 11 salas de aula distribuídas por dois andares, para além de salas separadas para a Secretaria, Professores e Direção, e de espaços destinados ao Jardim-Escola e ao ATL. A Academia dispõe ainda de um espaço anexo às instalações do ISVOUGA – Instituto Superior de Entre Douro e Vouga – onde usufrui de mais 4 salas de aula (elevando o total para 15) e de uma sala polivalente que opera como auditório e espaço para a classe de ballet (Academia de Música de Santa Maria da Feira, 2016, p. 17).

Figura 3 – Traseiras da Academia de Música de Santa Maria da Feira



Fonte: Costa & Reis, 2005, p. 65

4. Organigrama

Desde a sua constituição enquanto Associação sem fins lucrativos, a Academia de Música de Santa Maria da Feira organiza-se em diversos órgãos de decisão, com o objetivo de se dotar de uma estrutura sólida e de salvaguardar o futuro da instituição (Academia de Música de Santa Maria da Feira: Projecto Educativo para o Triénio 2016-2018, p. 12).

São órgãos da Academia:

- a. A Assembleia Geral – órgão soberano, constituído por todos os sócios;
- b. A Direção – eleita pela Assembleia Geral, é o órgão executivo da Academia;
- c. O Conselho Fiscal – órgão que fiscaliza a atividade da Direção;
- d. A Direção Pedagógica – órgão que visa a coordenação e supervisão de todas as atividades da escola.

4.1. Conselho Pedagógico

Constituído pelos delegados dos diferentes Grupos Disciplinares e sendo fundamental no funcionamento e dinamização pedagógicos da Escola, o Conselho Pedagógico não se constitui enquanto órgão, não sendo por isso referido no Organograma. No exercício das suas funções assume-se como principal dinamizador do Projeto Educativo, do Plano Anual de Atividades e de desenvolvimento da qualidade da ação educativa da Academia, usando as competências e instrumentos previstos na legislação geral e estatutos. (Academia de Música de Santa Maria da Feira, 2016, p. 15) Da sua composição fazem parte os representantes de cada Grupo Disciplinar:

- Grupo de Cordas: violino, violoncelo, viola, contrabaixo e guitarra clássica;
- Grupo de Sopros: oboé, fagote, saxofone, clarinete, flauta transversal, trompa, trompete;
- Grupo de Formação Musical e Disciplinas Anexas: Iniciação Musical, Formação Musical, História da Cultura e das Artes, Análise e Técnicas de Composição e Acompanhamento e Improvisação;
- Grupo de Piano e Percussão: Piano e Percussão;
- Grupo de Classes de Conjunto e Canto: Coro, Música de Câmara, Orquestra de Cordas, Orquestra de Sopros e Canto.

5. Recursos Humanos

5.1. Pessoal Docente

O quadro de docentes é atualmente constituído por 30 professores, maioritariamente licenciados com profissionalização, sendo alguns possuidores de mestrado. A longevidade do vínculo de parte deste corpo docente à instituição viabiliza a estabilização e, conseqüentemente, um envolvimento mais aprofundado na dinâmica da escola (Academia de Música de Santa Maria da Feira: Projecto Educativo para o Triénio 2016-2018, p. 15).

5.2. Pessoal não Docente

O pessoal não docente integra, ao nível de Gestão Escolar e Administrativo, uma Chefe de Gestão Escolar e duas Assistentes Administrativas, duas Vigilantes e Empregadas de Limpeza e, no Jardim de Infância/ATL, três Educadoras, duas Auxiliares de Ação

Educativa e um Porteiro/Vigilante Externo (Academia de Música de Santa Maria da Feira: Projecto Educativo para o Triénio 2016-2018, p. 16).

5.3. Alunos

Tabela 1 – Matrículas realizadas para o ano letivo 2015/2016

Cursos	Nº de alunos
Iniciação Musical/1º Ciclo	77
Ballet	24
Jardim de Infância/ATL	40
Básico Articulado e Supletivo (2º e 3º ciclo)	207
Secundário Articulado e Supletivo	13
Frequência Isolada	19
Curso Livre	15
Total	395

Fonte: Academia de Música de Santa Maria da Feira, 2016, p. 16

6. Recursos Materiais

Tabela 2 – Inventário de Instrumentos de Corda e Sopro

Instrumento	Quantidade
Violino	2 ¼; 3 ½; 3 ¾; 8 inteiros
Viola	1
Violoncelo	2 ½; 2 inteiros
Contrabaixo	1
Flauta Transversal	2
Oboé	1
Clarinete	1
Oboé	1
Fagote	1
Trompa	2
Tuba	1
Guitarra	2

Fonte: Academia de Música de Santa Maria da Feira, 2016

Tabela 3 – Inventário de Instrumentos de Percussão

Instrumento	Quantidade
Xilofone	4
Metalofone	4
Jogos de Sinos	4
Baquetas	20 pares
Clavas	10 pares
Triângulos	4
Tamborins	3
Pandeiretas	2
Pratos	2 pares
Reco-reco	2
Caixa Chinesa	1
Maracas	2 pares
Castanholas	3

Fonte: Academia de Música de Santa Maria da Feira, 2016

7. Oferta Letiva

A Academia oferece três regimes de frequência, respeitando os planos de estudo previstos na legislação em vigor (Academia de Música de Santa Maria da Feira: Projecto Educativo para o Triénio 2016-2018, p. 18):

- Curso de Iniciação: Ao nível pré-escolar e do primeiro ciclo – Iniciação Musical, Classe de Conjunto e Instrumento;
- Curso Básico de Música: Em regime articulado ou supletivo, que exige admissão mediante prestação numa prova, como previsto no artigo 2º da portaria 225/2012, e com a duração de 5 anos, iniciando-se no 1º grau/5º ano de escolaridade.
- Curso Secundário de Música: Em regime articulado ou supletivo, exigindo também admissão mediante realização de prova de acesso, como previsto no artigo 11º da portaria nº 243-b/2012, com a duração de 3 anos e iniciando-se no 6º grau/10º ano de escolaridade.

A Academia disponibiliza ainda:

- Curso Livre: oportunidade para estudar música de uma forma mais lúdica, sem imposição de programas e prazos.
- Ballet: Curso com duração de 10 anos, indo do *Pre-Primary* ao Grau Intermédio, e com certificação final atribuída pela *Royal Academy of Dance*.

8. Protocolos e Colaborações

A Academia de Música de Santa Maria da Feira mantém protocolos, no âmbito da frequência em regime de ensino articulado e ao abrigo da Portaria 691/2009 de 25 de Junho, republicada pela Portaria 267/2011 de 15 de Setembro, com o Agrupamento de Escolas Fernando Pessoa e com a Escola Secundária com 3º ciclo de Santa Maria da Feira, escolas do Ensino Regular.

Enquanto participante activo da comunidade local, a Academia colabora regulamente com a Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, a Junta da União de Freguesias de Santa Maria da Feira, Travanca, Sanfins e Espargo, a Biblioteca Municipal de Santa Maria da Feira, as Igrejas Matriz e da Misericórdia, o Cine Teatro António Lamoso, a Comissão Organizadora da Festa das Fogaceiras e da Viagem Medieval, a Orquestra e Banda de Jovens de Santa Maria da Feira, a Universidade Sénior de Santa Maria da Feira e a SHARE – Associação para a Partilha do Conhecimento (Academia de Música de Santa Maria da Feira: Projecto Educativo para o Triénio 2016-2018, p. 19).

9. Análise SWOT

Tabela 4 - Análise da Matriz SWOT da Academia

Forças	Fraquezas
<ul style="list-style-type: none">• Direção estável, com pontes entre a direção administrativa e pedagógica;• Instalações adequadas;• Estabilidade de boa parte do corpo docente;• Antiguidade da instituição e consequente relevância e integração sociais;• Oferta educativa abrangente;• Plano de atividades dinâmico.	<ul style="list-style-type: none">• Falta de dinamização a nível dos territórios limítrofes do concelho de Santa Maria da Feira (relevância social limitada ao meio da cidade);• Ausência de perspetiva de futuro face à liderança da instituição.• Desequilíbrio na composição do corpo discente.• Desequilíbrio na composição do corpo docente.
Oportunidades	Ameaças
<ul style="list-style-type: none">• Recente reatar de laços e relações com a Câmara Municipal de Santa Maria da Feira;• Densidade demográfica do concelho;• Crescente dinamização cultural do meio urbano em que a Academia se insere.	<ul style="list-style-type: none">• Situação de fragilidade do financiamento ao ensino artístico especializado;• Concorrência de escolas vizinhas;• Conjuntura económica do país.

Fonte: Elaboração do autor

A Academia de Música de Santa Maria da Feira goza, presentemente, de uma estabilidade diretiva resultante do facto de os cargos de diretor pedagógico e executivo serem acumulados pela mesma pessoa (Academia de Música de Santa Maria da Feira: Projecto Educativo para o Triénio 2016-2018, p. 13) – situação que contrasta com um passado caracterizado por numerosos episódios de desacordo entre estes dois órgãos (Costa & Reis, 2005, p. 74). Também o corpo docente, fruto da longa presença de alguns dos seus membros na Academia, confere, de modo geral, estabilidade à escola.

A antiguidade institucional da Academia manifesta-se pelo entrosamento profundo em relação ao meio social em que insere, fruto de ligações muitas vezes multigeracionais com as famílias que, tradicionalmente, compuseram o núcleo da sociedade feirense. O firmar de tradições, mediante o testemunho passado pelos primeiros alunos da Academia aos seus filhos e netos, tem sido um aspeto importante na captação de alunos e, consequentemente, no sucesso da Academia em estabelecer elos entre a sua atividade e a sociedade civil, integrando-as. É um sucesso que se manifesta em alguns aspetos do seu plano de atividades, nomeadamente ao nível das colaborações com a Igreja Misericórdia e a Igreja Matriz, palcos habituais de apresentações públicas por parte da orquestra e do coro da Academia - particularmente na missa solene das Fogaceiras, feriado municipal no concelho

de Santa Maria da Feira - e com o Europarque, cujo grande auditório foi palco da produção da ópera A Lenda das Três Árvores, em Abril de 2015, e das celebrações do 50º e do 60º aniversários da Academia, projetos que contaram com a participação da Orquestra de Jovens de Santa Maria da Feira, da Universidade Sénior e de ex-alunos da Academia na composição do coro.

A Academia tem colaborado também com a ação social camarária, por intermédio do projeto Mosaico Social, e tem procurado captar alunos junto das escolas do 1º ciclo do ensino básico de Santa Maria da Feira, por intermédio das atividades Escola Aberta. A transversalidade social da Academia é patente nestas colaborações, celebradas muitas vezes junto de responsáveis culturais cuja própria experiência de vida é ou foi influenciada pela presença de uma instituição musical com grande antiguidade no seu meio (Academia de Música de Santa Maria da Feira: Projecto Educativo para o Triénio 2016-2018, pp. 28-30).

Não obstante estes aspetos, as atividades da Academia ultrapassam também as dinâmicas específicas do meio circundante, em esforços de âmbito nacional evidenciados nas duas edições consecutivas do Concurso Nacional de Música Gilberta Paiva, nos intercâmbios com a Academia de Música de Perosinho, com o Conservatório de Música da Jobra (ambos em Julho de 2014) e com o Conservatório de Aveiro (em Abril de 2015), nas *masterclasses* lecionadas por professores como Fausto Neves, Dario Ribeiro, Hugo Marinheiro e Gilberto Bernardes, na receção ao HARMOS Festival e a espetáculos do festival Imaginarius e na programação diversificada de concertos ao longo do ano de 2015, a qual visou celebrar o 60º aniversário da Academia. (Academia de Música de Santa Maria da Feira: Projecto Educativo para o Triénio 2016-2018, pp. 28-30).

Apesar da simbiose existente entre a Academia e a cidade de Santa Maria da Feira, esta influência não se estende com o mesmo dinamismo às zonas limítrofes do concelho, o qual compreende um território vasto e deficitário do ponto de vista das infraestruturas, nomeadamente ao nível dos transportes, impedindo uma maior integração com a sede do município em todos os aspetos. As experiências da Academia em estender a sua atividade por territórios concelhios fora do seio da antiga Vila da Feira traduziram-se na criação do polo de Arrifana, aberto no ano 2000 mas prontamente encerrado dois anos depois. O polo, cujo projeto contara com a colaboração da banda de música local, acabou por não singrar devido ao atraso da banda em assumir as suas responsabilidades financeiras e ao

desinteresse da população local. O fracasso desta iniciativa levou ao cancelamento de planos para empreender uma obra semelhante em Souto. (Costa & Reis, 2005, pp. 77-78)

Também a ausência de perspectiva de futuro na liderança da Academia tem colocado um ponto de interrogação na vida da instituição. Se o presente se apresenta estável, estando os destinos da escola entregues, em parte, às mãos de uma diretora que herdou a tradição da Academia ao ter sido uma das primeiras alunas da instituição, a ausência de uma ligação profunda e exclusiva por parte da nova geração de músicos formados pela Academia à instituição onde realizaram os seus estudos não garante a continuidade de políticas que vão de acordo com os princípios identitários da mesma. Dentro dos exemplos de políticas desse género conta-se a recusa por parte da Academia em albergar um maior número de alunos de articulado do que aqueles que as instalações da escola têm possibilidades de receber, solução empreendida por outras escolas que preferiram remeter grande parte da sua atividade letiva para os espaços das escolas regulares – uma estratégia que, de acordo com a atual direção da Academia da Feira, não favorece o fomento de uma dinâmica de escola de artes, e contribui para a percepção do ensino artístico como um acrescento secundário ao ensino regular.

A composição do corpo discente da Academia é o retrato de um problema bastante generalizado no país: o da forte representatividade dos alunos de articulado em relação aos alunos do supletivo e, em particular, do secundário – tanto articulado como supletivo – demonstrando que a afluência por parte dos alunos do ensino básico a um ensino da música gratuito não implica necessariamente uma perspectiva de futuro na música quando este exige um eventual comprometimento ora financeiro, ora académico.

Também o corpo docente da Academia, não obstante exemplos de competência e de antiguidade, apresenta lacunas ao nível da sua composição, pela obrigação - por motivos de financiamento - da contratação de docentes profissionalizados, critério esse que imperou sobre outros de especificidade curricular porventura mais vantajosos para a Academia.

No campo das oportunidades, a Academia tem fomentado nos últimos anos excelentes relações com a Câmara Municipal, tanto na pessoa do presidente da câmara como do vereador da cultura. A escola tem beneficiado não só de apoio direto - sendo disso exemplo o patrocínio e colaboração com as celebrações do 60º aniversário da Instituição, no Europarque - como de uma dinamização cultural generalizada a decorrer no concelho por mérito da recente ação municipal, da qual são exemplos a reabilitação do Cineteatro

António Lamoso e a diversificação da programação da Festa das Fogaceiras, na qual a Academia tem participado.

Já no campo das ameaças, a situação generalizada do financiamento do ensino artístico em Portugal, assim como da economia e da sociedade no seu todo, são um fator inultrapassável e inescapável, ainda que moderadamente colmatado por um crescimento demográfico que, em Santa Maria da Feira, tem sido constante, fruto da sua característica como localidade dormitório do Grande Porto. Também as escolas vizinhas, particularmente as não oficiais, e portanto versadas num ensino mais lúdico, têm tido um fator concorrencial cujos aspetos, como é natural, representam tanto uma ameaça como um incentivo para a inovação e dinamização da oferta curricular.

Capítulo II - Prática Educativa

Não obstante a obtenção de autorização por parte dos encarregados de educação dos alunos envolvidos, tendo a vista a possibilidade da sua participação no estágio e, subsequentemente, a sua referenciação ao longo deste trabalho, optei pela omissão dos nomes dos alunos e pelo uso de um sistema de letras para os nomear, garantindo o seu anonimato.

1. Classe de Violino da Academia de Música de Santa Maria da Feira

Tendo realizado este estágio no papel de observador, colaborando com o professor Hélder Sá, a escolha recaiu sobre 3 alunos dos seus alunos, respetivamente do 1º, 3º e 5º graus, tendo em vista a praticidade da disposição dos seus horários e a garantia da existência de graus contrastantes sob a alçada do mesmo professor, não sendo possível outra combinação de alunos que permitisse conciliar estes fatores.

No contexto educativo dos alunos, destaco a importância das condicionantes externas ao espaço da sala de aula, nomeadamente o peso das atividades do ensino regular e extracurriculares, o contexto familiar e sociocultural e os índices de motivação daí derivados.

São descritos, no seguinte quadro, as competências a adquirir referentes aos graus de cada aluno em questão, tal como definidos internamente pela Academia.

Tabela 5 - Competências a adquirir

1º grau	3º grau	5º grau
<ul style="list-style-type: none"> • Colocar na posição correcta as mãos e conhecer a nomenclatura dos dedos. • Executar exercícios para coordenação motora. • Capacitar o uso de todo o arco com dinâmicas diferentes. • Conhecer as técnicas de execução de vários ritmos diferentes, ligaduras básicas e compreensão da divisão do arco. • Desenvolver e evoluir na leitura do repertório. • Abordar de vários estilos musicais. • Desenvolver o sentido rítmico e melódico. • Capacitar o uso dos quatro dedos da mão esquerda. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dominar a primeira e a terceira posições da mão esquerda. • Realizar mudanças de posição entre as posições anteriormente referidas. • Aumentar o domínio sobre várias técnicas da mão direita como detaché, staccato e legato. • Conseguir executar peças de memória. • Ser capaz de auto-corrigir o seu desempenho musical. • Iniciar a capacidade de afinar o seu instrumento. • Desenvolver e evoluir na leitura do repertório. • Abordar vários estilos musicais. • Executar o repertório atendendo ao fraseado e à dinâmica. • Executar o repertório com sentido rítmico e pulsação coerente. • Desenvolver a expressão e interpretação musicais. • Explorar as capacidades dinâmicas e melódicas do instrumento. • Executar exercícios com variadas técnicas de arco como detaché, staccato, legato, martelé. • Conseguir uma postura corporal adequada. • Desenvolver a audição crítica. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dominar a meia, segunda, quarta e quinta posições da mão esquerda. • Realizar mudanças de posição entre todas as posições anteriormente referidas. • Aumentar o domínio sobre várias técnicas da mão direita como detaché, staccato, martelé, spiccato e legato. • Desenvolver a articulação e velocidade da mão esquerda. • Desenvolver o uso do vibrato. • Adquirir uniformidade sonora. • Completar o domínio da postura corporal adequada. • Conseguir executar peças de memória. • Ser capaz de auto-corrigir o seu desempenho musical. • Conhecer e reconhecer algumas formas e estilos musicais. • Afinar consistentemente o instrumento. • Abordar vários estilos musicais. • Executar o repertório atendendo ao fraseado e à dinâmica. • Executar o repertório com sentido rítmico e da pulsação.

Fonte: Elaboração do autor

Os três alunos escrutinados neste trabalho usaram, ao longo do ano letivo, uma queixeira de modelo Guarnerius (à esquerda do estandarte) e almofada Kun. Dada a inclusão prévia desta queixeira nos violinos obtidos pelos alunos, não houve manifestação de disponibilidade por parte dos encarregados de educação no sentido de adquirir outros modelos potencialmente mais adequados à fisionomia do seu educando.

No uso da almofada, o professor Hélder Sá procurou ajustar a altura da mesma de acordo com princípios de relaxamento e estabilidade da cabeça, assegurando que esta não fica nem levantada nem excessivamente baixa em relação à sua posição natural. Conforme referido pelo professor Hélder Sá em conversação, as manifestações de desconforto dos seus alunos em relação ao uso da almofada são infrequentes, sendo tendencialmente retificadas através do ajuste horizontal do acessório, ao invés de um ajuste da altura.

1.1. Aluna A

Iniciou a aprendizagem do instrumento no início do ano letivo 2015-2016 diretamente no 1º grau, sem experiência ao nível da Iniciação. Tendo demonstrado incompatibilidades com o professor com que iniciou os estudos, transitou para a classe do professor Hélder Sá

em meados de Novembro. Demonstrou bons níveis de motivação ao longo do ano, tendo cumprido com objetivos suficientes para alcançar um tangencial nível 4, ao qual a sua autoavaliação equivaleu. Por outro lado, o atraso no começo do trabalho com a aluna condicionou a estruturação dos planos de ensino para a mesma, e, conseqüentemente, algum do seu rendimento.

A aluna não demonstrou quaisquer anomalias posturais assinaláveis ao longo do ano letivo.

O repertório trabalhado ao longo do ano centrou-se em livros didáticos, nomeadamente o *Stepping Stones* e o *Waggon Wheels*. Estes ofereceram a oportunidade de trabalhar componentes base da técnica sem esforço supérfluo ao nível da execução e da leitura, ao mesmo tempo que potenciaram o sentido rítmico e o envolvimento musical por intermédio da execução com acompanhamento de CD (item que acompanha os livros), no qual estão inseridos, para cada peça, acompanhamentos de variedade tímbrica e harmónica.

No desenvolvimento dos elementos técnicos básicos exigíveis ao nível do arco, o professor Hélder Sá isolou o manuseamento do arco em relação ao violino e explorou o uso de exercícios lúdicos, possuidores de associação imagética. São exemplos o 'foguetão', exercício no qual é solicitado à aluna o movimento vertical do arco com o mínimo de desvio horizontal, de forma a mecanizar corretamente a ação do braço, antebraço e mão, e o 'limpa para-brisas', exercício em que compete à aluna descrever com o arco o movimento do mecanismo em questão, de forma pendular, ensinando assim a alavancagem correta do equilíbrio do peso do arco ao longo dos dedos consoante a posição do mesmo.

A um nível mecânico recorreu-se pontualmente a um acessório de correção da direção do arco, cujo uso não resolveu por completo defeitos de orientação do arco nas extremidades e de falta de abertura do antebraço, ainda que tenha potenciado um direcionamento geral apropriado. A aluna mostrou-se disciplinada e competente na manutenção da pega básica correta, a qual exerceu acima do talão, de forma a equilibrar o peso do arco consoante as especificidades da sua anatomia. Apenas o seu mindinho demonstrou alguns sinais de rigidez e falta de curvatura.

A ação de mão esquerda da aluna exibiu sinais de desvio frontal da palma de forma mais ou menos consistente, não obstante as advertências do professor. Já os critérios básicos de afinação - acessíveis, consoante as características do repertório (peças privilegiando o uso de cordas soltas e limitando-se à primeira posição) e do uso de fitas - foram atingidos.

A relação mantida entre o professor Hélder Sá e a aluna, tendo em vista não só a sua faixa etária como a sua recente experiência negativa com o primeiro professor, foi cordial, tendo as tarefas incutidas sido amplamente pontuadas por reforço positivo e por uma linguagem caracterizada pela ausência de confronto ou de carácter disciplinador.

As três aulas que lecionei à aluna caracterizaram-se pelo meu enfoque na sua noção de ritmo e pulsação, as quais procurei moldar por via do batimento do tempo, da direção e da instrução verbal, esta última procurando a correção de casos específicos. No âmbito deste processo detetei uma grande necessidade por parte da aluna de especificar o foco do seu esforço e da atenção, sendo muitas vezes infrutíferos os meus esforços de preservar dois elementos da sua execução que haviam sido corrigidos consecutivamente. Apesar de ter tido sucesso em guiá-la na apreensão básica de repertório ainda pouco familiar, senti-me por vezes impotente perante a sua ausência de abrangência de foco. O silêncio praticamente constante da aluna ao longo das aulas deixou-me com uma margem tranquila de ação e pensamento, mas transmitiu-me também alguma apreensão em relação ao seu potencial estado de espírito.

1.2. Aluna B

Integrou o ensino artístico oficial pela primeira vez este ano letivo, mediante a realização de prova que, consoante a avaliação feita pelo júri ao seu nível, a colocou no 3º grau. Não teve grandes dificuldades de integração a nível puramente instrumental por ter tido uma formação prévia competente; revelou, no entanto, lacunas a nível de formação musical.

A aluna manifestou sistematicamente uma tendência para dispor o violino com a voluta direcionada diagonalmente para baixo, tendência que se agravou aquando da sua troca de um instrumento de três quartos para um instrumento de tamanho normativo, mediante sugestão do professor. Este hábito teve por consequência o desvio pontual do arco em direção à escala, afastando-se do cavalete e prejudicando a produção sonora.

O repertório executado pela aluna passou pelo Concertino op. 36 de Rieding - adequado, de acordo com o programa oficial, ao 3º grau - e por peças seleccionadas a partir dos conteúdos do ABRSM, nomeadamente a "Romance" de Baklanova e a "Aria de Ballet" de Dancla. Estas peças destinaram-se a trabalhar, respetivamente, a fluência do legato e a retoma do arco. Foi também trabalhada a peça "Träumerei", de Schumann.

O trabalho de mão direita passou, inicialmente, pelo uso de uma pega de arco¹ colocada mais acima na vara, de forma a incutir melhor as percepções de equilíbrio do arco à aluna. A pega do arco foi progressivamente normalizada ao longo do ano. Foi também feito algum trabalho a nível de flexibilidade dos dedos da mão direita, mediante demonstrações práticas do professor Hélder Sá. Infelizmente, os constrangimentos de tempo e as necessidades de estudo do repertório não permitiram desenvolver este trabalho tanto quanto seria possível.

No âmbito do trabalho de escalas - de duas oitavas, na primeira e terceira posição, com respetivos arpejos - foram aplicados exercícios de mudança de posição, tendo a vista a equalização da afinação. No âmbito destes exercícios, um mesmo par de notas era tocado ora na mesma posição, ora incorporando uma mudança.

No meu próprio trabalho com a aluna procurei colmatar as suas deficiências ao nível da leitura, resolvendo questões de execução instrumental sem o uso do violino, por intermédio do solfejo. No âmbito desse trabalho auxiliei-a através do grafismo, assinalando as marcações da pulsação na partitura e percutindo-as com um lápis. Ajudei-a também por intermédio da instrução verbal, não só chamando-lhe a atenção para os defeitos no solfejo como procurando explicar a origem desses problemas e o raciocínio por trás da realização correta.

No âmbito puramente violinístico procurei incutir à aluna conceitos de estruturação da afinação de acordo com a referência às cordas soltas, de preocupação com o papel da pressão equitativa do arco na afinação e de conformidade das dificuldades técnicas de mão direita às exigências do repertório, particularmente no aspeto rítmico. Apesar de não ter havido reciprocidade verbal por parte da aluna em relação a mim, a anuência transmitida pela sua linguagem gestual às minhas instruções, assim como a sua concentração, empenho e paciência, permitiram-me trabalhar com ela de forma plenamente tranquila.

1.3. Aluno C

Após quatro anos no ensino articulado, o aluno completou o 5º grau este ano letivo tendo transitado para o supletivo, mediante a sua mudança para uma escola do ensino regular particular sem protocolo. Esta mudança teve por objetivo o aumento do enfoque no

¹ Ao longo deste trabalho optei pela prática designação “pega de arco” – tradução literal do inglês *bow hold* – ao referir-me à disposição assumida pela mão e dedos no decorrer da ação de segurar no arco.

trabalho do ensino regular perspetivando a obtenção de uma média alta no final do Secundário, possibilitando assim a entrada para o curso de Medicina. Como consequência, o trabalho violinístico e a motivação do aluno sofreram um decréscimo, tendo o interesse e acompanhamento demonstrados pelo encarregado de educação sido também menores em relação a anos anteriores. Estas circunstâncias refletiram-se na atribuição do nível 3 ao aluno no final do ano.

A postura violinística do aluno ao longo do ano revelou-se ineficaz, com o braço encostado parcialmente ao peito, causando um desnivelamento descendente do violino. O aluno careceu muitas vezes de apoio da cabeça sobre o instrumento, preterindo o encaixe na queixeira e repousando o violino na palma da mão esquerda, cuja inclinação por vezes se acomodava consoante esta função de sustentação do violino.

Ao longo do ano, o aluno trabalhou o concerto op. 3, no. 6 de Vivaldi (1º e 2º andamentos), assim como peças seleccionadas a partir do ABRSM - nomeadamente "Clockwork Doll", de Shostakovich, e "La Cumparsita", de Gutierrez, tendo em vista a melhoria e diversificação da articulação, e "Bagatelle" de Mozart, procurando o refinamento do som e do mecanismo de mão direita. De acordo com as estipulações do exame a que foi submetido no final do ano, o aluno trabalhou escalas de três oitavas em três tonalidades diferentes, incluindo os respetivos arpejos.

A mão direita do aluno revelou grande rigidez, com os dedos - em particular o anelar e o mindinho - completamente hirtos. Esta posição impediu o aluno de produzir dinâmicas mais fortes com um som consistente ao longo do arco, relaxando a mão e empregando a elasticidade da vara. Como consequência, a articulação do aluno foi, em muitos casos, excessivamente curta, e a sua produção sonora careceu de volume e consistência. Os esforços por parte do professor Hélder Sá para retificar estes aspetos, quer por via da instrução verbal, quer por via de um acessório corretivo para a pega do arco, revelaram-se infrutíferos.

O aluno revelou inconsistências ao nível da afinação, em flutuações cuja aleatoriedade remetia tanto para a ausência de trabalho estruturado como para a desconcentração. O encosto do violino à palma esquerda efetuado pelo aluno prejudicou-o ao nível da fluidez nas mudanças de posição.

Na relação com o aluno o professor Hélder Sá mostrou-se tendencialmente firme, ainda que permitindo-se alguma jocosidade pontual, mediante o sexo e faixa etária do aluno. A quebra de rendimento do aluno comparativamente a anos anteriores e a sua insistência em defeitos consistentemente chamados à atenção mereceram menções ocasionais.

Na minha própria experiência direta com o aluno confirmei a falta de enfoque já evidenciada nas aulas por mim observadas. Tendo procurado manter um discurso cordial, detetei, por intermédio da linguagem gestual do aluno, uma passividade e inércia indiciadoras de desmotivação. Apesar de uma ligeira melhoria a meio do ano letivo, fruto, a meu ver, da energia empregue pelo professor Hélder ao nível da linguagem e do ritmo de aula, o final do 3º período, correspondente à época de exames na escola regular, voltou a caracterizar-se por uma quebra de rendimento e ausência de recetividade às instruções fornecidas.

Capítulo III - Reflexão Final

A escola cumpre um papel fulcral enquanto transmissora não só de conhecimentos e aptidões como de valores cívicos e sociais. Face a essa importância, o ensino da música proporciona, mais do que um complemento, uma diversidade de elementos imprescindíveis no âmbito da potenciação cognitiva, do desenvolvimento de sensibilidades estéticas e, a longo prazo, da maneira de ser e estar na sociedade. A magnitude desta relevância, demonstrada pela pesquisa científica, tem providenciado alguma visibilidade e reconhecimento ao ensino artístico especializado no panorama nacional.

O desafio por parte de quem trabalha enquanto pedagogo numa vertente musical passa, necessariamente, pela convergência entre a transmissão de competências concretas a nível da especialização da área em questão e a harmonização da relação professor-aluno, mediante o realce da responsabilização do aluno no âmbito da aprendizagem, da procura do rigor, da qualidade na prática do instrumento, da ética de estudo e de trabalho e da apreciação artística por via do refinamento da perceção sensorial.

Complementarmente, não deve ser descurada a importância de uma diversificação da atividade do professor de música, de forma a que as competências de docente se vejam enriquecidas pela prática musical e pela participação proativa nos assuntos escolares a diversos níveis. A desejada versatilidade do docente do ensino especializado da música, simultaneamente executante, ator educativo e gestor de recursos humanos, vai ao encontro de uma valorização do ensino e da prática musicais que visa potenciações abrangentes ao nível do contexto comunitário.

A minha experiência no âmbito do estágio, fruto do meu estatuto de observador e consequente incapacidade de estabelecer relações de longo prazo com os alunos visados, centrou-se sobretudo nos aspetos mais diretos da transmissão de competências. Tendo sentido confiança na minha formação prévia e nos meus conhecimentos, vi-me ao mesmo tempo condicionado na minha prática por numerosas circunstâncias extra-musicais, desde o enquadramento curricular dos alunos aos aspectos puramente psicológicos e motivacionais do processo de ensino. A minha inexperiência não me levou a incorporar ferramentas de ordem mais diversificada – transcendendo as meras noções teóricas relativas ao instrumento – no processo de ensino, impedindo-me assim de abordar com sucesso todas as condicionantes do contexto de sala de aula.

Lamentavelmente, pude também constatar que as vicissitudes das condições sociais, políticas e económicas portuguesas não se têm traduzido numa melhoria e valorização inquestionáveis do papel do músico - intérprete e pedagogo - enquanto fomentador de um alicerce imprescindível na formação pessoal de qualquer indivíduo.

O reconhecimento de que a sociedade carece de objetivos comuns, e, por consequente, de uma congruência empiricamente analisável que dite os padrões de ação dos agentes que a compõem, levou o economista Friedrich Hayek a cunhar o termo "catalaxia" - teoria derivada da praxeologia, e de acordo com a qual a ordem social surge por intermédio do ajuste recíproco de ações individuais (Hayek, 1978, pp. 108-109). Sendo cada ação tomada conscientemente perante um contexto particular de valorizações - materiais e não só - conclui-se que qualquer ordem emergente se caracteriza pela espontaneidade, sendo difícil que esta se enquadre com uma visão concebida enquanto coletânea de princípios e propósitos definidores de um percurso específico.

Os músicos vêm-se, portanto, deparados não só com as problemáticas derivadas da diversidade de interesses e preocupações presentes *a priori* na sociedade como também com as externalidades associadas à aplicação de determinadas políticas no plano cultural e educativo. São disso exemplo o fluxo de alunos às escolas do ensino artístico especializado desde o aumento da abrangência do ensino articulado, potenciador tanto da oportunidade laboral em termos estritamente financeiros, no que aos professores diz respeito, como da diluição da perspetivação e temperamento artísticos, no que aos alunos diz respeito. Perante este cenário destaca-se ainda a influência nefasta que os fatores económicos e financeiros, estruturados de acordo com um plano bem intencionado, têm tido em muitos dos critérios de rigor e exigência das escolas do ensino artístico especializado.

Todas estas circunstâncias condicionam o trabalho do professor de música - e em particular do professor de instrumento, transmissor de conhecimentos práticos intrincados e complexos - de uma maneira que ultrapassa ou desafia diretamente o propósito idealizado da sua *praxis*. Perante as limitações e condicionalismos impostos pelo funcionamento do próprio sistema educativo, o docente de música vê-se constrangido, ou mesmo impotente, na tentativa da transmissão de conhecimentos requerentes, ao fim e ao cabo, de um afinco e valorização continuados, assim como nos seus esforços de enquadrar os alunos mediante certos paradigmas éticos e cívicos. Face ao gritante desfasamento entre idealização e realidade, o músico é obrigado simultaneamente à prática incansável dos muitos ofícios

que procura aprimorar e à introspeção profunda sobre os seus próprios valores, ideias e conceitos pré-estabelecidos.

SEGUNDA PARTE - INVESTIGAÇÃO

Introdução

De acordo com Fischer, “*the first principle of holding the violin is to arrange the instrument, chin rest and shoulder rest to fit and suit you, rather than trying to fit yourself to them.*”² (2013, p. 28)

Ao longo dos quase 20 anos em que me tenho dedicado à aprendizagem, prática e aperfeiçoamento do violino, raramente fui confrontado pelos meus orientadores ou colegas de profissão com questões de adaptabilidade e customização dos acessórios anexos ao instrumento - nomeadamente a queixeira e a almofada – tendo o foco sido, em vez disso, nos princípios abstratos da técnica, devidamente englobados e inseridos numa configuração mecânica aceite *a priori*. Na prática, o resultado dessa metodologia terá sido, invariavelmente, a minha adaptação enquanto instrumentista – tanto nas minhas condicionantes anatómicas como nas especificidades técnicas – à mecânica do equipamento com cujo uso me deparava.

Paradoxalmente, esta aparente ausência de reflexão sobre a temática da adaptabilidade dos acessórios ao violinista não espelha a multiplicidade e pluralidade de visões existentes no âmbito do pensamento puramente abstrato e técnico dos violinistas – uma diversidade compreensível, tendo em conta a complexidade da biomecânica aplicada à prática violinística e a sofisticação dos pensamentos pedagógicos amadurecidos ao longo de várias gerações, características que a “globalização” e sistematização do ensino violinístico não mitigaram por inteiro.

A consequência inevitável da existência de uma diversidade de conceptualizações técnicas por parte dos instrumentistas é existir, de igual maneira, uma panóplia de opiniões por parte de quem ensina. Diferentes *backgrounds* e experiências pessoais ditam perceções diferentes na avaliação técnica e postural: os professores que tenham bebido diretamente de fontes bibliográficas que se foquem na componente muscular, ou cujo próprio professor tenha tido esse foco, terão uma metodologia diferente daqueles que dão primazia ao objetivo técnico e encaram o físico como um meio para um fim; dentro desse objetivo

² “O primeiro princípio de segurar o violino deve ser preparar o instrumento, a queixeira e a almofada para se encaixarem e acomodarem a ti, em vez de te tentares encaixar neles”. Tradução livre do autor.

técnico, os professores que entenderem que o apoio do instrumento passa por uma relação móvel, simbiótica e flexível entre a mão esquerda e a clavícula incutirão aos seus alunos ideais diferentes dos que defenderem a primazia do encaixe entre o ombro e o maxilar. Se a estas questões acrescentarmos as diferentes maneiras de pensar a construção e encaixe da mão direita – cujo ângulo de ação face ao violino é fortemente influenciado pela montagem do mesmo e pelo que se passa no resto do corpo – percebemos que, em cada relação professor-aluno, encontramos uma história diferente, tanto no ideário pretendido, como na maneira como este é incutido. Pude compreender e observar toda esta diversidade de pensamento ao longo de anos de experiência e interação com violinistas provenientes das mais diversas escolas, em Portugal e no estrangeiro.

Por outro lado, a aparente não-correspondência entre este debate conceptual ativo e frutífero e uma ausência de sofisticação e proatividade de pensamento equivalentes no que diz respeito ao estruturamento alicerçar do próprio instrumento, *ante omnia*, levou-me a querer averiguar mais rigorosamente quais as noções enraizadas e práticas pedagógicas levadas a cabo no panorama educativo português do violino, de formar a poder confirmar ou não as ideias e preconceitos que desenvolvera por intermédio da minha própria experiência profissional, a qual foi e tem sido levada a cabo, maioritariamente, em Portugal.

Ao compreender os princípios pensados em relação ao uso e disposição dos acessórios anexos ao violino pelos docentes de violino na generalidade das escolas portuguesas do ensino artístico especializado, esperei poder compreender melhor tanto a globalidade do pensamento existente sobre esta matéria como também as consequências do mesmo, ao nível do desempenho técnico e performativo dos alunos. Constatei, positivamente, que as ferramentas de recolha de informação ao meu dispor me permitiram traçar eficazmente não só aspetos de concordância e unanimidade dos professores em torno de certas questões como também a riqueza, sofisticação e diversidade de pensamento de alguns dos mesmos, sob circunstâncias em que foram incutidos a explicar mais extensivamente as suas ideias. Contrastando com as referências pedagógicas com que cresci, observei ainda uma maior abertura por parte da geração mais jovem de docentes em relação ao experimentalismo, à procura e ao desvirtuar dos dogmas - características, a meu ver, fundamentais num ensino dinâmico, esmerado e devidamente personalizado, e, porventura, comprovativas da excelência que tem reputado o ensino artístico em Portugal nos tempos mais recentes.

Por último, saliento a importância deste trabalho para a minha própria prática profissional, mediante o meu desenvolvimento enquanto instrumentista e docente.

Capítulo I – Fundamentação Teórica

1. O Violino ao Longo dos Séculos

1.1. Contextualização

Apesar das mudanças subtis que foi sofrendo na sua construção até ao século XIX, nomeadamente a nível do tamanho e curvatura da escala e, internamente, a nível da espessura da barra harmónica e da alma – alterações que, juntamente com a evolução da produção de cordas, se destinaram a melhorar a projeção e volume de som do instrumento - o violino manteve o essencial da sua forma inalterado desde aproximadamente 1550, quando o célebre *luthier* cremonense Andrea Amati padronizou um modelo de construção com continuidade até aos nossos dias (Beare, Chiesa, & Kass, 2016), contrastando assim com a evolução dramática e abrangente sofrida por outros instrumentos nos séculos seguintes, nomeadamente os sopros, e explicando o facto de os instrumentos construídos por *luthiers* do período Barroco terem sido facilmente adaptados para uma configuração moderna e tocados até aos nossos dias. (Boyden D. D., et al., 2016)

A estabilidade do violino do ponto de vista da construção contrasta com a dramática evolução da sua técnica ao longo dos séculos, fruto de uma interação simbiótica entre a crescente dificuldade e diversidade do repertório e o desenvolvimento de novas abordagens técnicas destinadas a corresponder a essa exigência. A evolução dos acessórios anexos ao violino encontra-se intimamente ligada a este fenómeno de crescimento e adaptação (Boyden & Walls, 2016).

1.2. Século XVII

Após ter sido, durante o Renascimento, um instrumento associado aos *ensembles* de dança das cortes europeias – limitando-se, portanto, a providenciar música de entretenimento, ou a duplicar partes vocais - o violino emancipou-se gradualmente como instrumento solista ao longo do século XVII, pela mão de diversos e notáveis virtuosos-compositores italianos, cujo trabalho culminou na obra inultrapassável de Arcangelo Corelli (1653-1713), célebre pelos contributos que deixou no âmbito da composição – padronizando o *concerto grosso* tanto enquanto estrutura musical como enquanto veículo exibicional do violino – e pela inspiração que legou aos violinistas das gerações seguintes, por influência e contacto diretos (como aconteceu com Francesco Geminiani) e por intermédio da escola que

desenvolveu e propagou. O facto de ter sido o primeiro compositor a celebrar-se exclusivamente pela sua produção instrumental evidencia a importância ganha pelo violino por intermédio da sua obra, assim como a que adquirira chegado o auge do período Barroco (Talbot, 2016).

Nos seus primórdios, no século XVI, o violino chegou a ser conhecido como *viola da braccio* (Boyden D. D., et al., 2016), e as primeiras referências escritas ao instrumento parecem indicar que era tocado numa posição livre de qualquer apoio do queixo ou da cabeça. A primeira referência escrita à posição do violino, no tratado *Epitome Musical* de Philibert Jambe de Fer, datado de 1556, refere que este era apoiado sobre o braço, relacionando inclusive essa posição com o nome que os italianos davam ao instrumento (Lesure, 1964).

O violinista barroco Richard Gwilt, da *Hochschule für Musik* de Colónia (Alemanha), destaca os vários tratados de origem alemã a abordar o assunto ao longo do século XVII (Gwilt & Schaller, 2011): Michael Praetorius, no seu célebre tratado *Syntagma Musicum*, escrito entre 1614 e 1620, descreve brevemente o violino em termos muito semelhantes aos de Jambe de Fer, referindo que o instrumento era apoiado sobre o braço (Praetorius, 1619). Georg Falck, em *Idea boni cantoris* (Nuremberga, 1688), Daniel Merck, em *Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae* (Augsburgo, 1695) e Daniel Speer, em *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst* (Ulm, 1697) referem que o violino deve ser apoiado sobre o lado esquerdo do peito.

No entanto, Merck comenta também, com alguma ambiguidade, que uma criança que aprenda violino deve iniciar-se num instrumento de menor dimensão, já que colocar um instrumento muito grande debaixo do queixo potenciará o desenvolvimento de maus hábitos – levando a crer, porventura, que a aprendizagem do violino poderia também ser feita dessa maneira (Gwilt & Schaller, 2011). E há mesmo - também oriunda da Alemanha - uma opinião divergente devidamente registada: o organista, violinista e compositor Johann Jacob Prinner, em *Musicalischer Schlissel* (1677), refere expressamente que o violino deve ser segurado firmemente com o queixo, de forma a possibilitar a realização de mudanças de posição (Gwilt & Schaller, 2011).

As fontes escritas oriundas de Inglaterra ao longo do século XVII relatam essencialmente princípios de não utilização do queixo. O testemunho do escritor Roger North, aquando da visita do virtuoso italiano Nicola Matteis (1670-1714) a Londres, descreve a maneira como

Matteis encostava o violino às suas “curtas costelas” (Boyden D. D., et al., 2016), salientando, no entanto, que tal posição não era vista frequentemente noutros intérpretes em Inglaterra (Gwilt & Schaller, 2011).

O compositor e teórico musical inglês John Playford, conhecido na época pelos seus manuais didáticos a propósito de vários temas musicais, recomendava, no seu tratado de 1654 intitulado *A Breefe Introduction to the Skill of Musick*, esta mesma posição. (Boyden D. D., et al., 2016), afirmando que “...*the Violin is usually plaid above hand, the Neck thereof being held by the left hand; the lower part thereof is rested on the left breast, a little below the shoulder*”³. Playford, no entanto, não era violinista, e não há certezas sobre quais terão sido as suas fontes, diretas ou indiretas. O violinista John Lenton (1657-1719), diverge de Playford no seu tratado *The Gentleman’s Diversion*, datado de 1693, recomendando que se encoste o violino à clavícula, ainda que sem qualquer apoio do queixo ou da cabeça.

Lenton manifesta-se de igual maneira contra o hábito de colocar o instrumento mais abaixo no corpo, o qual ele incutia aos italianos em geral, mas teria muito provavelmente observado em Matteis. Recomenda ainda uma posição baixa do cotovelo direito, e a aproximação de todos os dedos ao pegar no arco (Boyd & Rayson, 1982). Conclui-se portanto, que a evolução técnica e crescente importância do violino ao longo do século XVII – são prova disso a proliferação dos tratados didáticos escritos nessa altura, muitos dos quais aqui citados – não se traduziu numa consensualização e uniformização da sua técnica, mesmo a um nível tão fundamental como o do suporte base do instrumento.

1.3. Século XVIII

As fontes escritas do século XVIII apresentam-nos já um panorama diferente – panorama esse, apesar de tudo, contestado no primeiro tratado de violino escrito por um virtuoso célebre: *The Art of Playing on the Violin*, de Francesco Geminiani (1687-1762), aluno de Corelli cuja carreira foi passada maioritariamente em Londres, onde o tratado foi publicado em 1751. Geminiani defende uma posição do violino que não recorre ao uso do queixo, “below the collarbone”⁴, ao mesmo tempo que defende outras práticas *sui generis* no contexto estilístico da sua época, como o uso contínuo do vibrato, ao qual ele se referia

³ “O violino é normalmente tocado sobre a mão, sendo o braço [do violino] segurado pela mão esquerda; a parte de baixo do qual apoiado sobre o lado esquerdo do peito, um pouco abaixo do ombro”. Tradução livre do autor.

⁴ “Por baixo da clavícula”. Tradução livre do autor.

como *close shake* (Geminiani, 1751). Não obstante os pontos de vista de Geminiani, a generalidade das fontes do século XVIII aponta já noutra direção: Robert Crome, em *The Fiddle new Model'd* (1735), recomenda o uso do queixo sobre o violino de forma a mantê-lo estável; Michel Pignolet de Monteclair, em *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* (Paris, 1711/12), indica que o violino deve ser segurado sob a face esquerda, e Michel Corette, em *L'école d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon* (Paris, 1738) refere expressamente a necessidade de manter o violino firme com o peso do queixo nas mudanças de posição descendentes.

Versuch einer gründlichen Violinschule, tratado da autoria do violinista e compositor Leopold Mozart (pai do célebre Wolfgang Amadeus) publicado em Augsburg (Alemanha) em 1756, é uma fonte particularmente importante em relação à prática violinística da época, não só por ter sido escrito por um músico competente e informado, igualmente conceituado enquanto compositor e enquanto intérprete, como também pela clareza e pormenor das explicações que nele se encontram. Mozart revela conhecer a prática de tocar violino sem o apoio do queixo – fazendo crer, porventura, que esta ainda teria alguma prevalência na época – e elogia o aspeto natural, relaxado e elegante da mesma, mas sublinha a dificuldade em manter uma posição de mão esquerda estável, dada esta estar ocupada com a função de segurar o instrumento. Recomenda, ao invés, que se segure o violino com o queixo, do lado direito do estandarte, para que o instrumento fique fixo numa só posição independente dos gestos técnicos da mão esquerda. (Mozart, 1985, p. 54)

A diversidade de opiniões representada nos diversos tratados de violino dos séculos XVII e XVIII, assim como as evidências iconográficas da mesma época, espelham um cenário de profunda diversidade e ausência de sistematização (visíveis na figura 4), o qual, no entanto, não deixa de indiciar uma crescente popularização e aceitação do uso do suporte do queixo como componente base da técnica violinística (Boyden D. D., et al., 2016).

Figura 4 - Técnicas de violino com e sem encaixe sob o queixo/maxilar

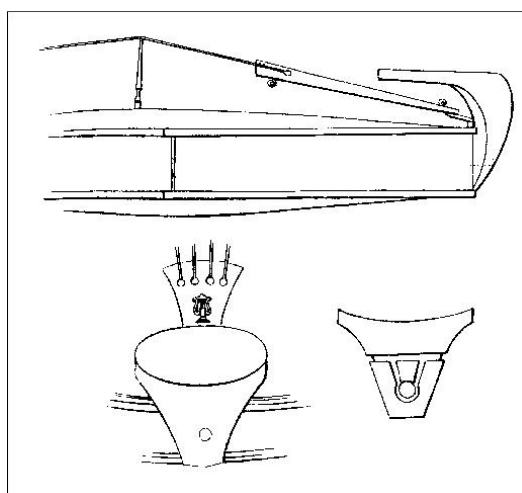


Fonte: <http://www.baroque-violin.info/vhold2.html>

1.4. Paganini e a Escola de Paris

Assim sendo, é com alguma naturalidade que surge a invenção da queixeira (ver figura 5) pelo violinista franco-alemão Louis Spohr (1784-1859), apresentada pela primeira vez no seu tratado *Violin-Schule*, de 1832. Spohr refere, nesses escritos, ter inventado este acessório dez anos antes, de forma a facilitar a realização de mudanças de posição, em linha com a exigência do “estilo moderno”, e também de forma a não obstruir as vibrações do violino, impedindo que o queixo contactasse diretamente com o estandarte. (Boyden & Walls, 2016). Spohr, juntamente com Pierre Baillot (1771-1842) e Pierre Rode (1774-1830), encabeçou a primeira grande geração de violinistas nascida e educada fora de Itália, processo que começou com a emigração do violinista italiano Giovanni Battista Viotti para Paris, plantando assim as sementes de uma escola junto destes vultos (White, 2016).

Figura 5 - Queixeira de Louis Spohr, ilustrada no *Violin-Schule* (1832)



Fonte: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F001190>

Uma outra revolução ocorreu em paralelo no início do século XIX. O violinista genovês Niccolò Paganini (1782-1840) espantou primeiro a Itália, e, a partir de 1828, o resto da Europa, ao empregar inovações técnicas surpreendentes – harmônicos duplos, *pizzicati* de mão esquerda, uso do extremo registo agudo (particularmente em peças escritas exclusivamente na corda sol), cordas dobradas sucessivas, e golpes de arco como o *staccato* e o *ricochet* (Neill, 2016). Apesar de, ao contrário de Viotti, Paganini não ter criado uma escola pela sua própria mão - teve apenas um aluno, o pouco afamado Camillo Sivori (Noguera, 2016) – a influência das suas extraordinárias e abrangentes inovações técnicas estendeu-se a todos os violinistas que lhe sucederam, começando pelo seu contemporâneo Heinrich Wilhelm Ernst, cujos seis estudos polifônicos incorporam técnicas virtuosísticas de dificuldade equivalente ou superior às do genovês (Schwarz, 2016)

A revolução iniciada por Paganini ocorreu independentemente do desenvolvimento da queixeira por Spohr. De acordo com Ruggiero Ricci, a técnica de Paganini era baseada numa posição fixa do braço esquerdo junto ao tronco e da palma da mão junto às ilhargas, a partir da qual os dedos se movimentariam para cima e para baixo ao longo da escala sem comprometer a posição do polegar – isto é, sem se incorrer efetivamente em nenhuma mudança de posição, já que os dedos e o polegar nunca se moveriam em bloco (Ricci, 2007, p. 1).

Ricci aponta vários aspetos para comprovar o seu ponto de vista: os retratos e caricaturas contemporâneos de Paganini (ver figura 7) mostram invariavelmente a sua mão esquerda

*sometimes unorthodox, or, rather, independent of the laws of fingering, shows itself to be the result of a deeply reasoned method, not merely a caprice*⁵ (Jarosy, 1933, p. 28). O famoso crítico musical François Joseph Fétis, escrevendo para a *Revue Musicale* em 1831, afirmou que as dedilhações de Paganini nada têm a ver com o que é usualmente ensinado, e que na maioria das ocasiões ele emprega o mesmo dedo para várias notas consecutivas (Jarosy, 1933, p. 28).

Ruggiero Ricci afirma que as passagens de maior dificuldade técnica são aquelas em que o violinista é obrigado a usar os mesmos dedos para várias notas consecutivas, como acontece, por exemplo, numa sucessão de décimas em cordas dobradas (Ricci, 2007, p. 6). Diversas outras passagens na obra de Paganini, particularmente as que obrigam a grandes e rápidas movimentações ao longo da escala, com mudanças extremas de registo, tornam-se praticamente impossíveis sem qualquer tipo de referência que cimente a posição do braço e da mão (Ricci, 2007, pp. 11-12). Julius Max Schottky, primeiro biógrafo de Paganini, afirmou que este planeava eventualmente publicar um método do violino em que revelaria os segredos da sua técnica de mão esquerda (Jarosy, 1933, p. 26), o que não veio a acontecer.

A tese defendida por Jarosy e por Ricci – de que a técnica virtuosa de Paganini se baseava na posição fixa da mão esquerda junto às ilhargas e não na independência do braço esquerdo por intermédio do apoio da cabeça, queixo ou maxilar - provaria teoricamente que a queixeira, enquanto acessório, não veio potenciar uma evolução na técnica violinística, mas meramente uma mudança de abordagem, de validade subjetiva, cuja eficácia e eficiência não são objetivamente superiores à da técnica baseada na libertação da cabeça e na posição fixa do polegar esquerdo.

Por outro lado, as afirmações de Jarosy e Ricci, para além de se basearem em fontes incompletas e vagas, não são capazes de demonstrar que Paganini, ou qualquer outro virtuoso do século XIX, tenha rejeitado explicitamente o apoio da cabeça, queixo ou maxilar como componente aceitável ou desejável da técnica violinística – pelo que à partida não há razão para assumir que rejeitariam também o uso de um acessório destinado a melhor acomodar esse apoio.

⁵ “As dedilhações de Paganini, por vezes não ortodoxas, ou, na verdade, independentes das leis da dedilhação, mostram ser o resultado de um método profundamente pensado, e não meramente de um capricho”. Tradução livre do autor.

Com efeito, as caricaturas e retratos de Paganini, Wieniawski (ver figura 8) ou Ernst apresentam-nos os mesmos com o violino sob o queixo, independentemente das restantes características da sua técnica.

Figura 8 - Caricatura contemporânea de Henryk Wieniawski



Fonte: <http://www.wieniawski.com/photogallery.html>

Ricci afirma ainda que a queixeira veio revolucionar por completo a técnica de mão esquerda e que, antes da sua invenção, não se podia falar verdadeiramente da existência do conceito de mudança de posição (Ricci, 2007, p. 1). São afirmações de validade dúbia face às referências bibliográficas supracitadas, desde Prinner a Leopold Mozart, que referem explicitamente a importância do apoio da cabeça como facilitador da estabilização da mão esquerda. Por outro lado, generalizar a técnica base de Paganini como algo derivado da norma ou referência da sua época não se coaduna com os testemunhos que nos descreveram essa mesma técnica - testemunhos esses, como o de Fétis, que destacam a sua invulgaridade.

1.5. Propagação da Queixeira

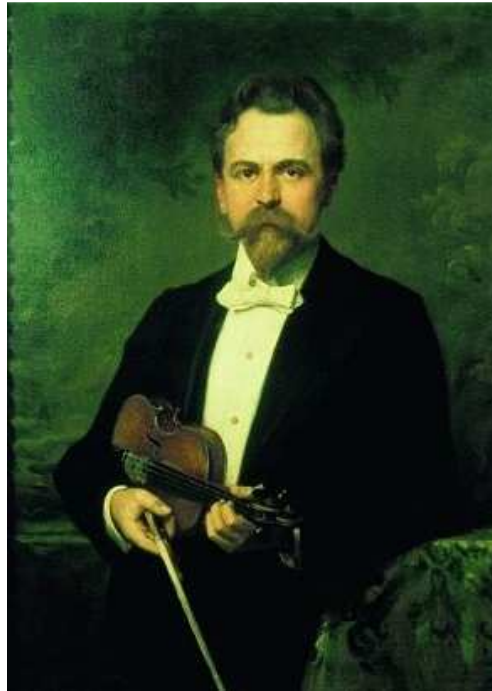
Uma análise cuidada e transversal da documentação existente permite intuir, com alguma razoabilidade, que o desenvolvimento e propagação da queixeira não se trataram de uma

revolução *ex nihilo* da técnica violinística, mas sim da consequência natural de uma tendência pré-existente, a qual se confirmou por intermédio do surgimento de um acessório destinado a consumir uma funcionalidade concreta previamente desejada.

Spohr escreve, no seu tratado, que a sua invenção fora entusiasticamente adotada por muitos violinistas (Boyden D. D., et al., 2016). No entanto é discutível que a queixeira tenha ganho aceitação universal antes do final do século XIX. O *Méthode de Violon*, tratado de 1858 da autoria do célebre violinista Charles-Auguste de Bériot, não refere a existência da queixeira. Já em 1883, o violinista escocês William Crawford Honeyman, no seu manual *The Violin: How to Master it*, deixa alguns indícios de não-unanimidade do uso deste acessório. Não menciona a queixeira de todo na sua descrição de como segurar o violino, recomendando que o queixo pouse à esquerda do estandarte (Honeyman, 1883, p. 32) e prefere mesmo abordá-la num subcapítulo separado, em que refere a maneira como a queixeira de Spohr - concebida para ser usada diretamente sobre o estandarte - nunca singrou entre a maioria dos violinistas.

Por fim, Honeyman descreve uma queixeira de ébano, côncava, colocada sobre o lado esquerdo do estandarte - um acessório em tudo semelhante às queixeiras que conhecemos na atualidade - como sendo uma invenção recente (Honeyman, 1883, pp. 33-34). Jenő Hubay (ver figura 9), Lucien Capet (ver figura 10) e Maud Powell, célebres violinistas na viragem para o século XX, continuaram a prescindir do uso da queixeira. Maud Powell referiu expressamente não usar queixeira por ser incapaz, na altura, de encontrar uma que se adequasse à sua fisionomia (Martens, 2006).

Figura 9 - Jeno Hubay



Fonte: <http://lfze.hu>

Figura 10 – Lucien Capet, à esquerda na imagem



Fonte: <http://chase.leeds.ac.uk/>

Já outras referências literárias do século XIX recomendam o uso não só da queixeira como de uma almofada colocada sob o tampo do violino. Pierre Baillot (1771-1842), aluno de Viotti e expoente da Escola de Paris, escreve em *L'Art du Violon* que é recomendável que as mulheres e crianças usem uma almofada ou pedaço de pano entre o violino e o ombro esquerdo. A ausência de uma recomendação equivalente para os homens poderá advir do

facto de a própria indumentária usada na época cumprir uma função semelhante (ver figura 11).

Figura 11 – Pierre Baillot



Fonte: <http://www.wikiart.org>

Ferdinand David não refere a queixeira no seu *Violinschule* de 1864 – apesar de ter sido aluno de Spohr – mas recomenda o uso de um pano ou almofada sob o violino de forma a corresponder às crescentes exigências técnicas do instrumento (Brown, 2016). Em *Zum Problem der Violintechnik*, August Leopold Sasse recomenda o uso de uma queixeira com 3 cm de altura e de uma almofada, e Karl Courvoisier – aluno de Joseph Joachim, cujo método descreveu em *The Technique of Violin Playing* – defende o uso da queixeira e de um pano enrolado entre a clavícula e o tampo inferior do violino de forma a estabilizar o mesmo, apesar de ainda se referir excecionalmente à queixeira como um acessório de auxílio, sem a integrar na explicação geral de uma postura correta (2006, pp. 8-9) Joachim reitera a recomendação do uso da queixeira no seu *Violinschule* de 1905, recomendando as marcas Becker ou Darbey (Brown, 2016). Auer, escrevendo originalmente em 1921, já dá o uso da queixeira por garantido, recomendando a variação da sua altura consoante a fisionomia do violinista, mas opõe-se ao uso de qualquer pano ou almofada sob o violino, argumentando que tal acessório pode reduzir até um terço do volume sonoro do instrumento (1980, pp. 32-33).

1.6. Evolução do Paradigma

O crescente recorrer à queixeira por parte dos violinistas do século XIX – ainda que não universal ou sequer generalizado – pode ser parcialmente explicável pelo paradigma

técnico-postural definido pela Escola de Paris, o qual teve predominância ao longo do século e defendia o posicionamento horizontal do violino, por oposição a abordagens mais antigas – incluindo a de Paganini – que defendiam o apoio do braço esquerdo junto ao tronco. Vemos, na figura 12, duas imagens distintas: na da esquerda a abordagem postural defendida por Campagnoli em 1824, no *Nouvelle Méthode de la mécanique progressive du jeu de violon*, abordagem ainda inspirada pelos princípios da escola alemã do final do século XVIII – escola defendida por Johann Simon Löhlein, que a descreveu similarmente em *Anweisung zum Violinspielen*, de 1774. Na imagem da direita a postura defendida por Baillot - aluno de Viotti em Paris e expoente dessa mesma escola - em *L'Art du Violon*, de 1834.

Figura 12 – Posturas defendidas por Campagnoli e Baillot



Fonte: <http://chase.leeds.ac.uk/>

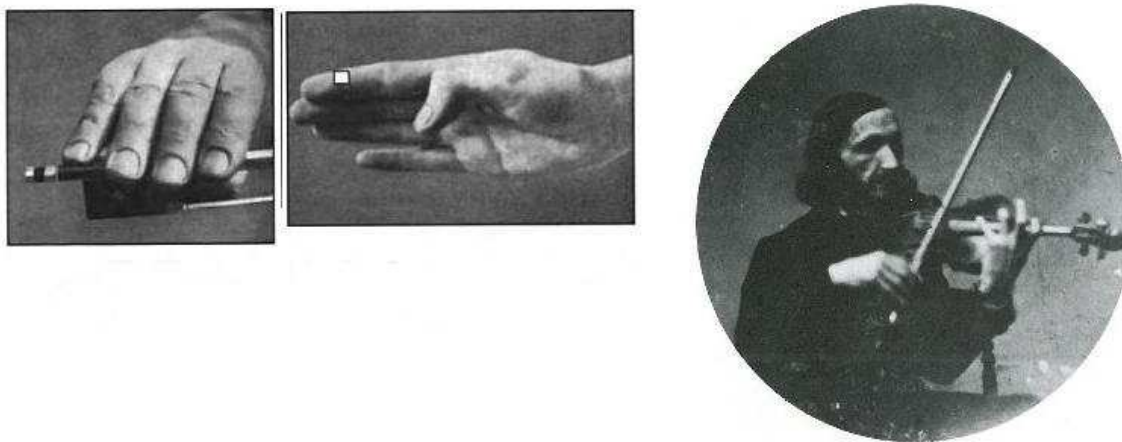
A manutenção de uma posição mais elevada do violino, estando este apoiado sobre a clavícula – como a Escola de Paris defendia – obrigava a mão esquerda a um esforço maior de sustentação do instrumento. Honeyman refere também o problema recorrente de o violino deslizar para a direita, e a necessidade de os violinistas sem queixeira ajustarem constantemente a sua posição (Honeyman, 1883).

Clive Brown teoriza que o desenvolvimento da técnica de mão direita poderá ter sido responsável pela mudança de posicionamento do violino a partir de finais do século XIX. Os princípios definidos pela Escola de Paris defendiam o encaixe do violino sobre a

clavícula, sem contacto com o ombro, de maneira a que o nariz do violinista descrevesse uma linha horizontal em relação à voluta e uma linha vertical em relação ao cotovelo esquerdo (ver figura 14). Defendiam também a colocação do peso do corpo sobre o pé esquerdo – com abertura do ângulo do pé direito – , um cotovelo direito baixo e uma pega de arco em que o indicador contactava a vara na falange distal, com os restantes dedos dispostos em proximidade, sensivelmente paralelos e numa posição semelhante – incluindo o mindinho, que não curvava sobre a vara.

Esta técnica de mão direita ficou associada à Escola Alemã pelo facto de ter sido defendida pelos professores alemães – discípulos de Joachim – até ao início do século XX, ao ponto de Carl Flesch, em *Art of Violin Playing* (1923), a ter descrito como *German bow hold* (Brown, 2016). Esta pode ser observada na figura 13, tanto na exemplificação de Flesch (à esquerda) como no daguerreótipo de Heinrich Wilhelm Ernst, aluno - tal como Joachim - de Joseph Böhm, que por sua vez fora aluno de Pierre Rode, expoente da Escola de Paris. Já na figura 14, a qual ilustra a postura retratada por Baillot em *L'Art du Violon*, podemos observar uma inclinação do braço esquerdo sob o violino, associada a um movimento do ombro em direção à frente, de forma a melhor sustentar o instrumento sobre a clavícula.

Figura 13 – Pega de arco alemã



Fonte: <http://chase.leeds.ac.uk/>

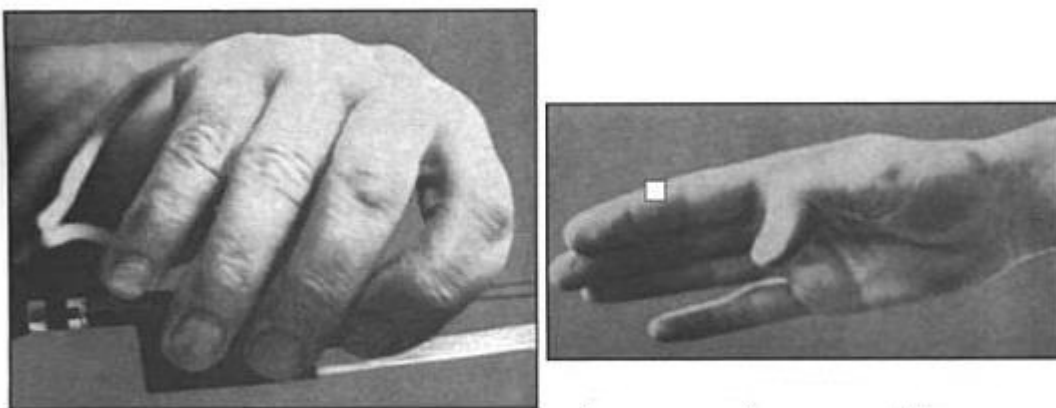
Figura 14 - Postura retratada por Baillot, em L'Art du Violon



Fonte: <http://chase.leeds.ac.uk/>

Três anos antes (1920), Grimson e Forsyth descreveram, em *Modern violin-playing*, uma outra técnica, em que o indicador contactaria a vara na segunda falange (ver figura 15). Essa mesma técnica é apelidada de “Franco-Belga” por Carl Flesch – apesar de a mais antiga, descrita como alemã, ser um produto da Escola de Paris (Brown, 2016).

Figura 15 – Pega de arco Franco-Belga



Fonte: <http://chase.leeds.ac.uk/>

A “antiga” abordagem ao arco fora já criticada por Honeyman, em 1880. Comentando uma ilustração da *Violinschule* de Spohr, referiu que o posicionamento do mindinho no arco com a falange distal, e não com a ponta, curvando-o, impossibilitaria o equilíbrio do peso do arco (Honeyman, 1883, p. 96). De acordo com Clive Brown, a crescente importância dada a este equilíbrio acompanhou o desenvolvimento dos golpes de arco fora da corda – descritos como ‘frívolos’ por Spohr – tendo Henry Holmes, em 1878, achado necessário complementar uma nova edição da *Violinschule* de Spohr com exercícios suplementares para o *spiccato* (Brown, 2016). Por outro lado, a maior pronação da pega de arco Franco-Belga potenciou também o emprego de maior peso e pressão sobre a corda, produzindo um maior volume de som. Ambos estes aspetos se associam às exigências do repertório violinístico desenvolvido na segunda metade do século XIX por dois notáveis virtuosos e professores do Conservatório de Paris – Henri Vieuxtemps e Henryk Wieniawski – refletindo-se num estilo explicitamente criticado por Joachim no seu tratado *Violinschule* de 1905 (Brown, 2016).

Flesch observou que, enquanto a antiga técnica de mão direita da Escola de Paris potenciava uma posição do braço direito semelhante à dos pianistas, a nova técnica Franco-Belga promovia a pronação exterior do braço, em movimento contrário à ponta do arco, o qual se aproximava do corpo por intermédio do contacto da vara com o indicador na segunda falange. Como consequência, tornou-se impossível manter o encaixe do violino defendido pela antiga Escola de Paris e garantir simultaneamente um movimento do arco paralelo ao cavalete sem contorcer o pulso ou desviar o cotovelo direito significativamente para trás. O reposicionamento do violino para a esquerda, aliado ao reposicionamento do braço direito para a frente, tornaram-se necessários de forma a preservar o ângulo correto sobre a corda. A figura do célebre violinista Eugène Ysaÿe, aluno de Vieuxtemps e Wieniawski, mostra não só uma postura já diferente da de Ernst, como também o mindinho direito fora da vara – tendência igualmente associada por Flesch à escola Franco-Belga (Brown, 2016). Já Leopold Auer, no seu tratado *Violin Playing as I Teach It*, descreveu a forma como a técnica de mão direita de Ysaÿe (visível na figura 16), com maior pronação, contrastava com a de violinistas mais velhos, como Sarasate (Auer, 1980, p. 37).

Figura 16 - Eugene Ysaÿe



Fonte: alchetrone.com

Na linha da antiga Escola de Paris, Joachim defendera um posicionamento relativamente baixo do cotovelo direito, colado ao corpo ao tocar na corda Mi e não subindo mais do que 45 graus ao tocar na corda Sol, ao mesmo tempo que condenava o dogmatismo em relação a um cotovelo direito excessivamente baixo presente na maioria das escolas alemãs (Brown, 2016). O posicionamento mais alto do cotovelo direito, observável na “nova” escola Franco-Belga, poderá ter tido a mesma origem que a mudança de pega de arco – a procura de maior volume sonoro – e, tal como a nova técnica de arco, potenciou o reposicionamento frontal do braço direito e, por consequência, a mudança de posição do próprio violino para a esquerda.

1.7. Abordagem Biomecânica

É na viragem para o século XX que desponta o interesse pela base fisiológica da performance violinística, numa tendência que vai ao encontro da proliferação da investigação científica sobre o corpo humano realizada nessa época. Na Alemanha surgem quatro tratados de violino de base médico-científica: *Die Grundlagen der Technik des Violinspiels* (Leipzig, 1898), da autoria de Amadeo von der Hoya, aluno de Joachim; *Die Physiologie der Bogenführung* (Leipzig, 1902) da autoria de F. A. Steinhausen, médico e violinista dileteante; *Meistertechnik des Violinspiels: Neue Methode auf anatomisch-physiologischer Grundlagen* (Leipzig, 1910) resultado da colaboração entre o violinista Franz Ondříček (aluno de Wieniawski e estreador do concerto para violino de

Dvořák) e o médico S. Mittelman, e *Die Grundlagen der natürlichen Bogenführung auf der Violine* (Leipzig, 1913), da autoria de Arthur Jahn.

Na mesma linha seguiu-se o tratado *Modern-violin playing*, de Grimson e Forsyth, que fora também o primeiro a descrever explicitamente a pega de arco “Franco-Belga”. Todos estes tratados partiram do pressuposto de que as antigas metodologias de violino não explicitavam os movimentos mais corretos e eficientes do ponto de vista da performance, dado não terem derivado os seus princípios de uma base médico-científica (Brown, 2016).

August Leopold Sass, em *Zum Problem der Violintechnik* (Leipzig, 1913), procurou também criticar a postura defendida pela antiga Escola de Paris sob uma perspetiva fisionómica, notando que a colocação de todo o peso do corpo sobre o pé esquerdo obriga ao deslocamento da anca esquerda e a um acumular de tensões que, indiretamente, inibem a ação do braço direito (Sass, 1913, p. 10). A posição defendida em contrapartida por Sass – a colocação alinhada de ambos os pés, com uma distribuição equitativa do peso – é descrita onze anos depois por Carl Flesch em *The Art of Violin Playing*, e tida como aceite pela universalidade dos violinistas durante a década anterior (Brown, 2016). Sass defende também a colocação do violino mais à esquerda comparativamente aos princípios da antiga Escola de Paris, argumentando que o alinhamento da voluta com o nariz leva ao constrangimento do peito e, por consequência, compromete o funcionamento do coração e dos pulmões. Refere também a impossibilidade de alinhar corretamente o arco sobre a corda ao adotar a antiga postura – levando a crer que a mudança generalizada de técnica de mão direita precedeu o reposicionamento do violino, e como tal poderá ter sido uma das causas do mesmo (Brown, 2016).

Na primeira metade do século XX, o ator australiano Frederick Matthias Alexander (1869-1955) ultrapassou os seus problemas de projeção vocal desenvolvendo uma técnica, batizada em seu nome, que procurou corrigir princípios de controlo corporal – nomeadamente ao nível da cabeça e do tronco, tidos por ele como fundamentais na realização de qualquer movimento – e evitar tensões erradas ou desnecessárias, recuperando uma coordenação motora de maior naturalidade que a vida sedentária, já na altura, havia deteriorado. Dada a transversalidade e universalidade dos seus princípios, a Técnica Alexander ganhou interesse e aceitação por parte dos músicos (McCullough, *Alexander Technique for Musicians*, 2016).

De acordo com Frank Pierce Jones, expoente desta técnica, a principal dificuldade em conciliar a técnica violinística com princípios saudáveis de movimentação deriva do facto de o violino ser segurado sob o queixo com envolvimento da cabeça e do pescoço – partes do corpo que, juntamente com as costas, compõem o chamado controlo central, processo psico-físico dinâmico cujo equilíbrio, de acordo com os princípios da Técnica, é fundamental em determinar o bom funcionamento de todo o ser. A tentativa por parte dos violinistas de estabilizar a posição do instrumento tende a prejudicar este equilíbrio, particularmente grave no que diz respeito à tensão do pescoço, onde se encontram mais recetores nervosos do que em qualquer outra parte, e ao “desposicionamento”⁶ da cabeça, onde o sistema vestibular opera todo o equilíbrio do corpo. Idealmente, o violino deve ser segurado sem que a cabeça deixe de se equilibrar naturalmente sobre os ombros (McCullough, *Alexander Technique for Musicians*, 2016).

Abordando os defeitos mais usuais dos violinistas, Frank Pierce Jones descreve um padrão erróneo inconsciente tipicamente adotado, o qual consiste no adiantamento frontal do queixo, contração dos músculos do pescoço, levantar dos ombros, fletir dos joelhos e achatamento do peito. Este reflexo tem origem na cabeça, cujo mau posicionamento, automático e inconsciente, condiciona todas as outras movimentações do executante, tanto devido à tensão diretamente colocada sobre os músculos e ligamentos como devido à interferência nos reflexos de endireitamento do corpo por via da pressão sobre o pescoço (McCullough, *Alexander Technique for Musicians*, 2016).

De acordo com os princípios da Técnica Alexander tal como interpretados por Carol McCullough, a relação do corpo com a gravidade – única constante imutável na Natureza – é um fator crucial na técnica de mão direita. Tendo Alexander escrito sobre a ação antagónica, através da qual um fator psico-físico fornece uma posição de rigidez que permite às partes móveis encontrar um modo de operar adequado à sua função, é possível extrapolar esse princípio para a oposição entre arco e violino, na qual a estabilidade do violino se equipara a um fator de rigidez e o corpo, na ligação das pernas às costas e ao pescoço, acrescenta um subtil impulso para cima por via dos músculos extensores das costas.

⁶ A palavra “desposicionamento”, equivalente direto do *displacement* inglês, é, a meu ver, a que melhor e mais sucintamente descreve a ideia de um elemento deslocado em relação ao seu posicionamento correto - apesar de, tanto quanto sei, não se encontrar ainda presente em nenhum dicionário da língua portuguesa - pelo que a uso neste trabalho.

A presunção deste princípio permite aumentar o volume de som não só através da maior pressão do arco como através da criação de resistência e oposição ao próprio arco, evitando que arco e violino, de forma contraproducente, se movimentem na mesma direção, fruto da maior pressão exercida pelo primeiro. Será igualmente importante evitar a concretização deste princípio de forma errónea, tal como através da pressão excessiva da cabeça sobre a queixeira, da subida fixa do ombro esquerdo ou do uso do braço esquerdo como viga de suporte rígida (McCullough, *Alexander Technique for Musicians*, 2016).

Por fim, a perspetiva da Técnica Alexander sobre o funcionamento integrado do organismo – a ausência de divisões entre corpo e mente, ou entre diferentes partes do corpo – permite encarar a técnica instrumental como um exemplo desta perspetiva. Alexander refere que as partes do corpo humano estão dispostas com uma coesão e unicidade que impossibilita alterar o funcionamento de uma delas sem afetar a totalidade do corpo (1932, p. 45). Do ponto de vista puramente anatómico, o facto de os músculos estarem dispostos transversalmente em espirais diagonais, conferindo-lhes maior elasticidade, torna impossível a qualquer grupo muscular trabalhar de forma isolada, e deita por terra a ideia de uma postura fixa ao tocar um instrumento musical – ideia responsável, entre outras coisas, pela assimetria no desenvolvimento dos músculos e conseqüente surgir de problemas físicos. Pelo contrário, torna-se imperativo encarar a execução instrumental como um processo dinâmico em que todas as partes do corpo se influenciam mutuamente (McCullough, 2016).

A Técnica Alexander foi uma das inspirações do violinista e pedagogo Paul Rolland na sua abordagem ao ensino do violino, alicerçada sobre o conhecimento científico existente relativo à cinestesia, a procura de movimentos naturais no âmbito da técnica instrumental – o mais semelhantes possível aos movimentos do dia-a-dia – e a perspetiva do movimento enquanto direcionamento mental. Todos estes conceitos são compatíveis com a Técnica (McCullough, *Alexander Technique for Musicians*, 2016). Tendo inclusive contactado com Alexander e Joan Murray, professores da Técnica Alexander na Universidade de Illinois, Rolland aplicou as suas ideias no decurso de um projeto de investigação produzido por essa mesma universidade, no âmbito do qual diversos professores de violino de várias instituições colocaram em prática o seu método ao longo de dois anos, com resultados positivos. O projeto mereceu os elogios de grandes vultos do ensino do violino, como Josef Gingold (Rolland, 2007, p. 2).

Figura 17 - Postura base defendida por Rolland



Fonte: Rolland, 2007, p. 68

De acordo com Rolland, o ensino bem-sucedido do violino baseia-se na devida compreensão dos sistemas motores que regem o movimento voluntário – corticospinal e subcorticospinal, respetivamente responsáveis pelo controlo consciente e subconsciente – estando incorporado no sistema subcorticospinal o controlo da postura, essencial para determinar o bom funcionamento das partes distais (dedos e mãos), enquanto só o sistema corticospinal permite o efectivo direccionamento dos mesmos. De acordo com Rolland é essencial harmonizar os dois sistemas e evitar que o mau funcionamento de um iniba o funcionamento do outro, treinando prioritariamente o controlo muscular e postural básico antes de o conciliar às especificidades técnicas do instrumento. Este processo permite que o próprio trabalho técnico cimente os princípios posturais corretamente (Rolland, 2007, p. 12).

Na mesma linha que Alexander, Rolland defende a importância do envolvimento total do corpo na técnica violinística, e critica o facto de o ensino mais tradicional se focar excessivamente na ação das mãos e dos dedos, encorajando uma imobilidade no resto do corpo que prejudica a própria motricidade fina. Rolland cita como exemplo a imobilização do braço esquerdo por parte dos principiantes de violino, consequência da fixação inicial da sua execução na primeira posição. Rolland encoraja desde o início a movimentação do braço esquerdo ao longo da escala por intermédio de exercícios simples. Defende também

o subtil incentivo ao movimento de zonas do corpo que carecem de envolvimento direto na execução violinística, promovendo a liberdade e ausência de tensão generalizadas.

De acordo com Rolland, o violino deve ser apoiado de forma equilibrada entre a cabeça – que deve permanecer livre e móvel – e o braço esquerdo, permitindo o alívio da tensão ao nível do ombro. No comentário aos acessórios anexos ao violino, Rolland defende, de forma generalizada, o uso de uma queixeira com declive, de forma a alavancar melhor a pressão do queixo, e com uma subida em direção ao lado direito, encaixando no maxilar e empurrando-o na direção do pescoço.

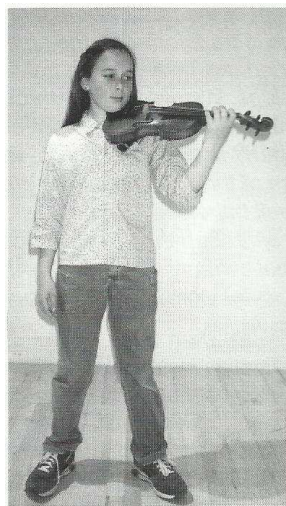
De forma mais específica, Rolland aconselha a variação da altura da queixeira consoante a variação proporcional da altura do pescoço e o uso de uma queixeira ao centro para os violinistas com braços mais curtos – trazendo o violino para cima do ombro – de forma a facilitar a ação do arco à ponta. Rolland não recomenda o uso por parte das crianças de almofadas concebidas para adultos, aconselhando em vez disso o uso de algumas camadas de tecido ou uma toalha enrolada. Refere ainda o facto de muitos violinistas não recorrerem a qualquer suporte externo na zona do ombro. Ao longo do livro não é possível observar qualquer ilustração que inclua almofadas de produção mecânica, com pernas ajustáveis, evidenciando porventura a data em que foi publicado este tratado (1974) - altura em que estas almofadas não tinham ainda encontrado a mesma aceitação que hoje em dia.

Susan Kempter, diretora de pedagogia de cordas na University of New Mexico, expressa pontos de vista semelhantes no seu livro *How Muscles Learn: Teaching the Violin with the Body in Mind*. Tendo estudado, para além de performance violinística, anatomia e fisiologia, procurou encontrar a ponte comum entre estas disciplinas, a Técnica Alexander, a biomecânica e outras áreas académicas que se debruçam sobre o tópico do movimento humano, aplicando-as ao violino. Kempter alerta para a ausência de consciência de grande parte dos professores de violino em relação a estes princípios, justificando esta ignorância com a multiplicidade e complexidade das perspetivas sobre o movimento humano, a consequente ausência de uma síntese do conhecimento derivado destas áreas aplicável ao ensino do violino e a ausência de formação em metodologia de investigação e em linguagem académica especializada por parte dos violinistas (2003, pp. 1-2).

De forma semelhante a Rolland, Kempter defende a importância de educar o corpo antes de educar por intermédio exclusivo da música. Devidamente sustentada por pesquisa científica, a autora justifica-se citando a necessidade que a mente consciente tem de

aprender novos hábitos em pequenos incrementos e a apetência das crianças mais novas para a aprendizagem fisicamente activa (2003, pp. 4-5).

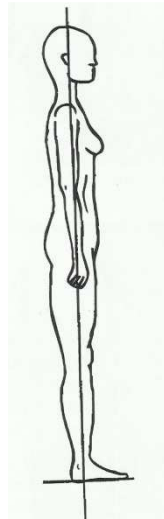
Figura 18 – Postura base defendida por Kempter



Fonte: Kempter, 2003, p. 13

Kempter cita Lynn Medoff, colaboradora da publicação *Medical Problems of Performing Artists*, de forma a fundamentar os seus pontos de vista no que diz respeito a uma postura base saudável ao tocar violino. De acordo com Medoff, o corpo encontra maior equilíbrio quando a coluna vertebral se aproxima do eixo central do corpo, através do qual o peso é distribuído. Nessa situação, a transferência de peso segue continuamente da cabeça e dos ombros para a coluna, e de seguida para a pélvis, que opera como centro de gravidade anatómico. Este equilíbrio deve ser preservado independentemente dos reajustes da postura e de fatores externos, num processo descrito como *centering*.

Figura 19 – Eixo central organizador da postura

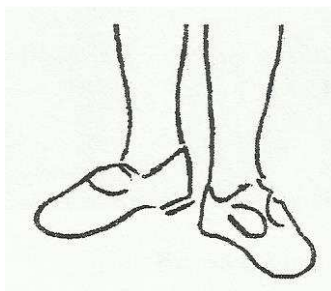


Fonte: Kempster, 2003, p. 14

Pormenorizando a sua explicação, Kempster aponta o mau alinhamento da pélvis como principal origem dos problemas físicos dos violinistas – uma visão que contrasta com a atenção tipicamente dada aos membros superiores. Só com a pélvis posicionada corretamente, sem inclinação excessiva para a frente ou para trás, se torna possível apoiar devidamente a cintura escapular, que por sua vez sustenta a ação dos braços.

A manutenção de uma distribuição equitativa do peso ao longo do eixo central do corpo pressupõe ainda, de acordo com Kempster, o alongamento da coluna vertebral – ao qual corresponde a suspensão da cabeça, sem descair para a frente ou pender para trás – e a abertura do peito e das costas, evitando o achatamento ou afundamento da caixa torácica, do esterno e da clavícula. Tanto Kempster como Rolland defendem a colocação dos pés a um ângulo, na direção da voluta, de forma a desviar o peso dos calcanhares (Kempster, 2003, pp. 14-17). Esta posição, concretamente a de uma colocação de ambos os pés a 45°, fora já validada pela fisióloga Frances A. Hellebrandt (Hellebrandt, 1943).

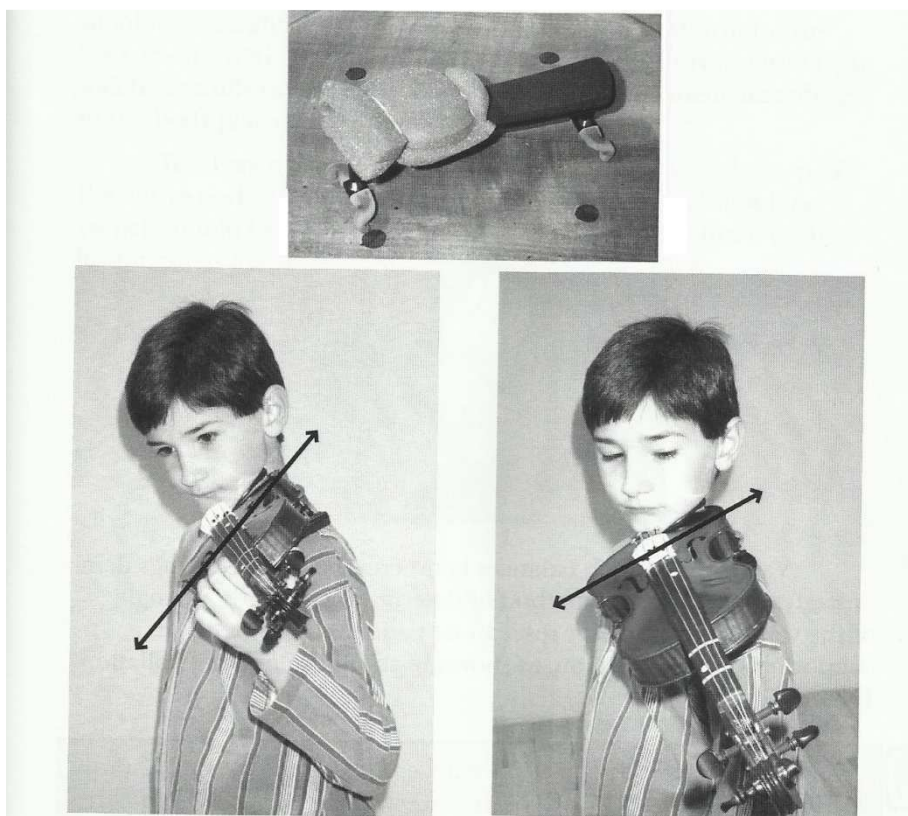
Figura 20 - Posição dos pés defendida por Rolland



Fonte: Rolland, 2007, p. 69

Kempton refere a extraordinária importância de ajustar os acessórios – queixeira e almofada – ao físico de cada aluno, em particular durante a incerteza e aleatoriedade das fases de crescimento. Dando o uso da queixeira por adquirido, refere também que, na sua experiência, a maior parte dos alunos de violino prefere ter algum suporte externo na zona do ombro. Citando inclusivamente um exercício de Rolland de forma a defender a sua perspectiva de qual deverá ser o ângulo lateral correto do violino – o violinista deverá ser capaz de equilibrar uma pequena bola entre as cordas sol e ré, sem que ela caia – refere ainda a possibilidade de se reforçar a ponta direita de uma almofada com pedaços de esponja e elásticos (ver parte superior da figura 21), de forma a preservar este ângulo. Este ajuste (visível na imagem da direita, em baixo, na figura 21) visa contrariar a tendência que os ombros estreitos das crianças têm em deixar descair o violino (visível na imagem da esquerda, em baixo, na figura 21), independentemente da colocação correta do maxilar sobre a queixeira.

Figura 21 - Almofada reforçada



Fonte: Kempton, 2003, p. 27

1.8. Pedagogia nos Séculos XX e XXI

O célebre professor Carl Flesch (1873-1944) expressou, em *The Art of Violin Playing*, preocupações não só com a postura, como já ocorria anteriormente, mas também com o processo dinâmico do movimento do corpo. Prescreveu o uso de exercícios de ginástica sem violino, tais como o balançar horizontal das ancas, e relacionou as movimentações do braço direito, no manuseamento do arco, às do próprio corpo. Segundo Flesch, os golpes de arco curtos devem ser auxiliados pelo movimento contrário do corpo, o qual os visa encurtar ainda mais, enquanto os golpes de arco longos devem ser acompanhados por um movimento na mesma direção (1939, pp. 94-95).

Ivan Galamian (1903-1981), um dos mais célebres professores de violino da segunda metade do século XX, começa o seu livro *Principles of Violin Playing & Teaching* (editado pela primeira vez em 1962) defendendo o princípio da adaptabilidade dos princípios técnicos às peculiaridades físicas de cada aluno e a importância de encarar o movimento como um fenómeno primeiramente mental e conceptual (1985, pp. 1-2) – ideias que vão ao encontro dos princípios defendidos pela Técnica Alexander, por Paul Rolland e por Susan Kempter.

Sem citar princípios fisiológicos ou biomecânicos, Galamian defende o uso de um movimento natural do corpo ao tocar, o qual deverá auxiliar a coordenação, e opina que, de acordo com o conforto de cada executante, é igualmente válido segurar o violino primeiramente com o encaixe da cabeça e do ombro ou com o apoio do braço esquerdo. Recomenda ainda o uso de almofada para os violinistas com pescoço maior, ressaltando – tal como Auer fizera – que esta não deverá contactar diretamente com o tampo do violino, de forma a não absorver o som (1985, p. 13). Assim sendo, Galamian parece exercer a defesa tácita da almofada de produção mecânica, com pernas, cuja inexistência na época de Auer o levou a rejeitar o uso de qualquer adereço sob o tampo e sobre o ombro.

Simon Fischer, em *The Violin Lesson* (2013), defende o violino sem almofada como ideal sonoro – por ter as vibrações completamente desamparadas e permitir o contacto mais direto destas com o corpo. Reconhece, por outro lado, o dilema da necessidade de preencher o espaço entre a clavícula e o maxilar quando o pescoço é maior do que o violino e respetiva queixeira. Admitindo a possibilidade de tocar sem almofada desde que se evite levantar o ombro esquerdo – permitindo, portanto, que o violino se equilibre sobre a clavícula, com apoio do braço – aborda ainda a hipótese de aumentar a altura da

queixeira (ressalvando a desvantagem de assim se perder o contacto mais direto com o instrumento, já que a cabeça parecerá “flutuar”, suspensa, sobre a escala), e de usar uma almofada, a qual, no entanto, prejudicará sempre a ação do braço direito, passando as cordas a dispor-se num nível acima do ombro.

Fischer alerta também para o facto de uma almofada excessivamente alta poder causar uma inclinação excessiva da cabeça para a direita (2013, p. 27), enquanto uma almofada colocada sobre o peito, afastada do ombro, levará a uma inclinação lateral igualmente excessiva do violino e à prostração dos ombros e das costas. Na opinião do autor os violinistas que tocam sem almofada não se depararão com o problema de colocar o violino excessivamente direcionado para o peito pelo simples facto de se tornar demasiado difícil tocar assim (2013, p. 28).

Fischer subscreve os argumentos de defesa de uma mobilidade contínua presentes nos autores previamente discutidos, referindo que não existem posições fixas ao tocar violino, e no decorrer do livro chega a refletir sobre a sua experiência com a Técnica Alexander, a qual lhe foi transmitida por Walter Carrington (2013, p. 199). Alerta para o perigo de se pressionar excessivamente com a cabeça sobre o violino, opinando que esta possui peso suficiente por si só para fixar confortavelmente o instrumento, e para o perigo de olhar constantemente para as cordas ao tocar, o que potenciará tensão no pescoço e nos ombros (2013, p. 28) – preocupação tida também por Susan Kempter (2003, p. 25). Ambos os autores consideram a terminologia *chin rest* (queixeira) enganadora, já que a queixeira deve fornecer apoio ao maxilar e não exclusivamente ao queixo. De acordo com Fischer, a tentativa de manter o queixo sistematicamente na queixeira leva à imobilização da cabeça (2013, p. 30).

Em suma, uma análise transversal ao pensamento dos principais autores do universo violinístico nos séculos XX e XXI torna patente a influência das disciplinas relacionadas com a motricidade humana na elaboração das posições por eles defendidas, e, por consequência, a existência de princípios comuns e universais de base científica referentes à técnica do violino. No âmbito desses princípios, a variedade de usos da queixeira e da almofada adquire contornos importantes pela forma como se relaciona, tanto de forma potenciadora como prejudicial, com princípios biomecânicos.

Capítulo II – Metodologia da Investigação

1. Problemática e Justificação do Tema

Apesar da existência de literatura referente à relação geral entre a técnica do violino e os princípios biomecânicos que a sustentam, o trabalho de investigação relativo à adaptação dos acessórios anexos ao instrumento com base nesses princípios carece ainda de disseminação significativa, e, por conseguinte, de relevância curricular direta na formação dos alunos de violino nas escolas portuguesas do ensino artístico especializado.

Tratando-se os planos curriculares das escolas de enumerações de objetivos referentes ao resultado final de uma execução técnica, assim como da apreensão de determinados *itens* do repertório, os meios pelos quais cada aluno desenvolve as ferramentas necessárias para o cumprimento desses objetivos são deixados à descrição do método individual de cada professor, a quem cabe escrutinar o bem-estar físico do aluno e as condições necessárias para garantir esse bem-estar. Os processos de avaliação aos quais cada aluno é sujeito, tendo por critério as metas curriculares definidas internamente, avaliarão tendencialmente fins e não meios – poderão julgar resultados sem avaliar processos.

Isto remete-nos necessariamente para a formação dos professores de violino, a qual, do ponto de vista curricular, engloba o universo da prática musical nas suas diversas vertentes – aprendizagem individual de instrumento, orquestra, música de câmara – e, em menor escala, das disciplinas teóricas de vertente puramente musical. O contacto do violinista com ideias relativas à motricidade humana saudável dependerá essencialmente dos fundamentos da formação individual instrumental que lhe coube. É possível concluir que o professor de violino está encarregue, na sua relação com um aluno, de assegurar a correção de princípios de motricidade humana não tendo tido, *a priori*, qualquer aprendizagem teórica específica sobre o assunto. Por conseguinte, tanto a adaptação dos acessórios anexos ao violino como os princípios de aceitação ou rejeição do seu uso se vêm condicionados por essa lacuna.

O fulcro deste dilema levou-me à colocação de cinco questões fundamentais:

- Quais os princípios que informam os professores de violino portugueses no que diz respeito ao uso e adaptabilidade dos acessórios anexos ao instrumento?
- Quão diversos são esses princípios?

- Como são aplicados?
- Qual a sua relação com a tradição do passado?
- Qual a sua relação com a literatura existente acerca da pedagogia instrumental e das disciplinas relacionadas com a motricidade humana?

2. Objetivos

Com esta investigação pretendi traçar princípios gerais ao nível dos elementos posturais e biomecânicos do ensino e prática do violino, relacioná-los com a variedade de aplicações dos acessórios anexos ao instrumento, compreender a metodologia do ensino do violino tal como é posta em prática em Portugal – no que diz respeito em particular aos elementos previamente referidos – e, por fim, compreender de que maneira a realidade educativa portuguesa vai ou não de encontro aos princípios traçados.

3. Metodologia

Tendo em conta os objetivos propostos, assumiu-se uma metodologia tanto quantitativa como qualitativa e exploratória.

Na procura dos princípios pedagógicos a ter em consideração de acordo com a temática escolhida procedeu-se a uma revisão da literatura abrangente, tanto no campo historicista como no da atualidade, numa perspetiva ora mais tradicional, ora mais focada nos alicerces científicos da técnica violinística. Esta revisão permitiu um olhar transversal e completo sobre a temática, enquadrando uma variedade de perspetivas e a possibilidade de avaliação das mesmas.

Procedeu-se à elaboração de um questionário tendo em vista a recolha de informação sobre princípios e práticas de ensino junto de professores de violino exercentes em Portugal, num esforço de determinar qual a abrangência e difusão dos mesmos no contexto do país. Os questionários, de preenchimento anónimo, foram partilhados junto de escolas do ensino artístico especializado ao nível básico e secundário, privadas e públicas, assim como entre professores do ensino superior ou a título meramente particular. Complementando os inquéritos, foram realizadas entrevistas estruturadas junto de um leque transversal de professores ativos ou previamente ativos em Portugal, os quais, no âmbito das mesmas,

procuraram responder a questões presentes no questionário, mas de forma extensa e justificada.

4. Questionário

O questionário foi enviado através do *Survio*, plataforma online de realização de inquéritos, para professores de violino de forma direta e para 33 escolas de música do ensino público e ensino particular e cooperativo, tendo sido solicitado às respetivas secretarias ou direções o envio para os integrantes do corpo docente de violino. Foi obtido um total de 64 respostas. Os inquiridos preencheram o questionário anonimamente, identificando-se meramente pela idade, nacionalidade, local onde realizaram os estudos de violino (em Portugal, no estrangeiro ou ambos), número de anos a tocar violino e número de anos de experiência docente.

Foram colocadas 17 perguntas - 16 de resposta fechada e 1 de resposta aberta (ver anexo 1.1). A pergunta de resposta aberta procurou averiguar a frequência e modo como os professores de violino ajustam o uso dos acessórios por parte dos seus alunos. Entre as perguntas de resposta fechada, três destinaram-se à identificação do perfil do inquirido de acordo com as variáveis descritas no parágrafo anterior (ver anexo 1.2), duas procuraram avaliar o modo de utilização (ou não utilização) dos acessórios anexos ao violino por parte dos inquiridos (ver anexo 1.3), onze propuseram uma série de afirmações ou opiniões contrastantes relativas a especificidades técnicas da prática violinística, sendo solicitado ao inquirido que seleccionasse aquela com que melhor se identificasse, (ver anexo 1.4) e uma solicitou a avaliação por parte dos inquiridos de dezoito situações específicas a nível técnico e postural, passíveis de ser encontradas num aluno, classificando quantitativamente cada uma de acordo com a frequência ou infrequência com que são encontradas (ver anexo 1.5). As perguntas 2, 5, 6, 7, 10, 11 e 12 permitiram ao inquirido optar por escrever uma resposta por extenso como alternativa às opções apresentadas, por intermédio da opção “Outra (especifique)”. A pergunta 10 foi ilustrada com a figura 22.

Figura 22 – Ilustração da pergunta 10



Fonte: Kempster, 2003, p. 13

4.1. Análise dos dados

4.1.1. Perguntas de identificação

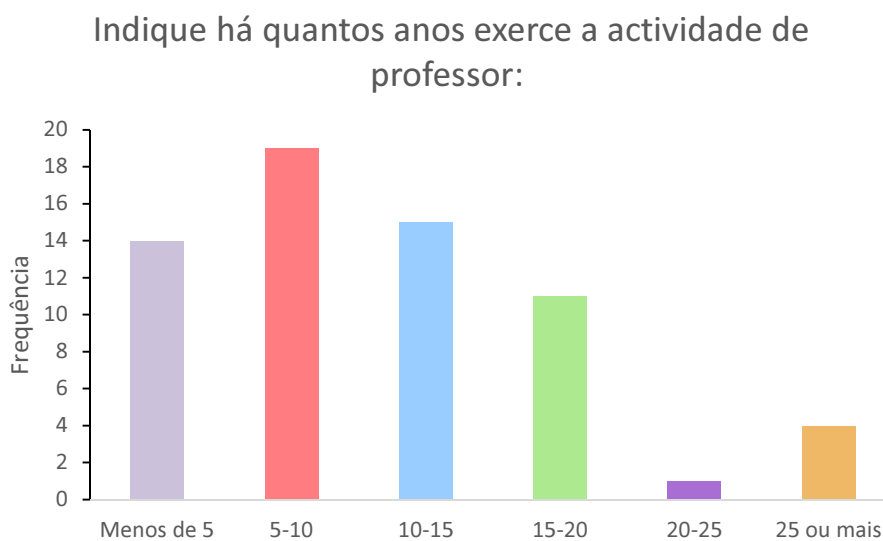
As primeiras três perguntas, servindo propósitos de identificação, obtiveram os seguintes resultados:

Pergunta 1: Indique há quantos anos exerce a atividade de professor.

- 21,9% (14) dos inquiridos respondeu que exerce há menos de 5 anos.
- 29,7% (19) dos inquiridos respondeu que exerce há um período de tempo entre os 5 e os 10 anos.
- 23,4% (15) dos inquiridos respondeu que exerce há um período de tempo entre os 10 e os 15 anos.
- 17,2% (11) dos inquiridos respondeu que exerce há um período de tempo entre os 15 e os 20 anos.
- 1,6% (1) dos inquiridos respondeu que exerce há um período de tempo entre os 20 e os 25 anos.

- 6,3% (4) dos inquiridos respondeu que exerce há mais de 25 anos.

Gráfico 1 – Pergunta 1



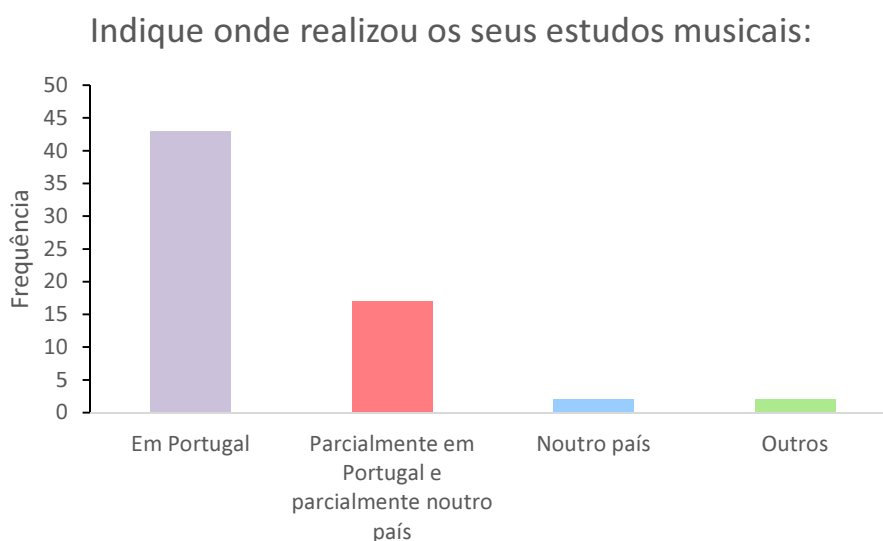
Fonte: Elaboração do autor

A análise do Gráfico 1 aponta para diversidade e transversalidade dos inquiridos, garantindo *a priori* um inquérito representativo ao nível da experiência dos mesmos.

Pergunta 2: Indique onde realizou os seus estudos musicais.

- 67,2% (43) dos inquiridos afirmou ter realizado os estudos em Portugal.
- 3,1% (2) dos inquiridos afirmou ter realizado os estudos no estrangeiro.
- 26,6% (17) dos inquiridos afirmou ter realizado os estudos parcialmente em Portugal e parcialmente no estrangeiro.
- 3,1% (2) dos inquiridos escolheu a opção “Outra”, descrevendo, no entanto, situações equiparáveis à terceira opção (estudos realizados parcialmente em Portugal e parcialmente no estrangeiro).

Gráfico 2 - Pergunta 2



Fonte: Elaboração do autor

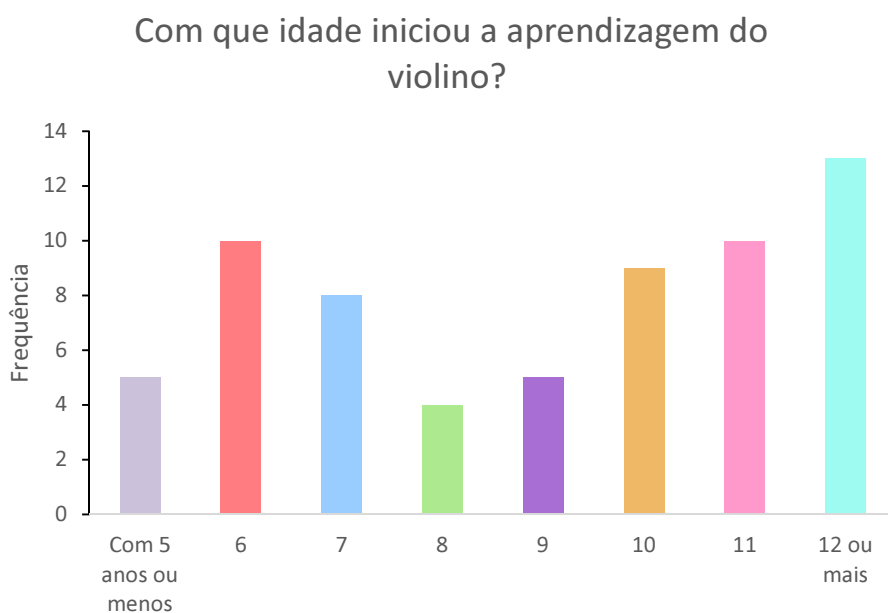
O Gráfico 2 descreve um universo de inquiridos formados para a sua profissão maioritariamente em Portugal, não obstante a existência assinalável de alguma experiência no estrangeiro.

Pergunta 3: Com que idade iniciou a aprendizagem do violino?

- 7,8% (5) dos inquiridos respondeu ter iniciado a aprendizagem do violino com 5 anos ou menos.
- 15,6% (10) dos inquiridos respondeu ter iniciado a aprendizagem do violino com 6 anos.
- 12,5% (8) dos inquiridos respondeu ter iniciado a aprendizagem do violino com 7 anos.
- 6,3% (4) dos inquiridos respondeu ter iniciado a aprendizagem do violino com 8 anos.
- 7,8% (5) dos inquiridos respondeu ter iniciado a aprendizagem do violino com 9 anos.
- 14,1% (9) dos inquiridos respondeu ter iniciado a aprendizagem do violino com 10 anos.

- 15,6% (10) dos inquiridos respondeu ter iniciado a aprendizagem do violino com 11 anos.
- 20,3% (13) dos inquiridos respondeu ter iniciado a aprendizagem do violino com 12 anos ou mais.

Gráfico 3 - Pergunta 3



Fonte: Elaboração do autor

No seguimento das respostas à Pergunta 1, a análise ao Gráfico 3 permite confirmar a transversalidade e diversidade da experiência e *background* dos inquiridos.

4.1.2 Perguntas de uso dos acessórios

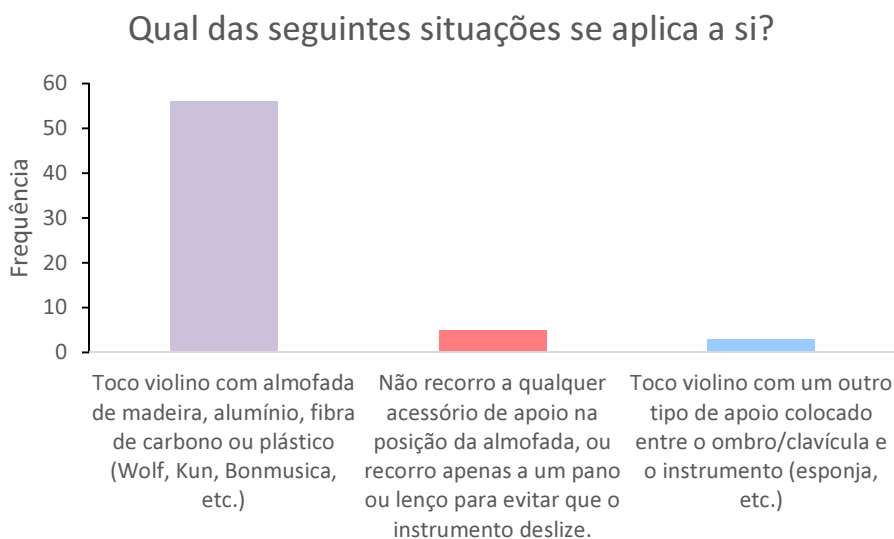
A quarta e quinta perguntas, destinadas a compreender a relação prática dos inquiridos com os acessórios anexos ao violino, obtiveram os seguintes resultados:

Pergunta 4: Qual das seguintes situações se aplica a si?

- 87,5% (56) dos inquiridos respondeu afirmando tocar com almofada de madeira, alumínio, fibra de carbono ou plástico (Wolf, Kun, Bonmusica, etc.)
- 4,7% (3) dos inquiridos respondeu afirmando tocar com um outro tipo de apoio colocado entre o ombro/clavícula e o instrumento (esponja, etc.)

- 7,8% (5) dos inquiridos respondeu afirmando não recorrer a qualquer acessório de apoio na posição da almofada, ou recorrendo apenas a um pano ou lenço para evitar que o instrumento deslize.

Gráfico 4 - Pergunta 4



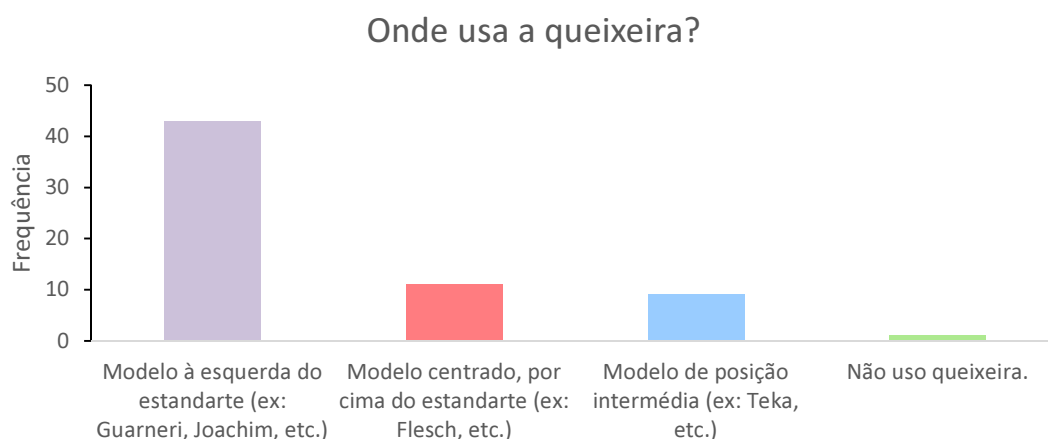
Fonte: Elaboração do autor

Os resultados demonstram a existência de uma tendência para a aceitação e uso da almofada por parte dos inquiridos – tendência tão mais reveladora e relevante tendo em conta a diversidade dos professores questionados no que diz respeito ao *background* e à experiência.

Pergunta 5: Onde usa a queixeira?

- 67,2% (43) dos inquiridos respondeu afirmando usar uma queixeira de modelo à esquerda do estandarte (ex: Guarneri, Joachim, etc.)
- 14,1% (9) dos inquiridos respondeu afirmando usar uma queixeira de modelo de posição de intermédia (ex: Teka, etc.)
- 17,2% (11) dos inquiridos respondeu afirmando usar uma queixeira de modelo centrado, por cima do estandarte (ex: Flesch, etc.)
- 1,6% (1) dos inquiridos respondeu afirmando não usar queixeira.

Gráfico 5 – Pergunta 5



Fonte: Elaboração do autor

Os resultados demonstram a predominância entre os inquiridos do uso de uma queixeira colocada à esquerda do estandarte – ainda que com menos expressividade do que o uso da almofada escrutinado na Pergunta 4.

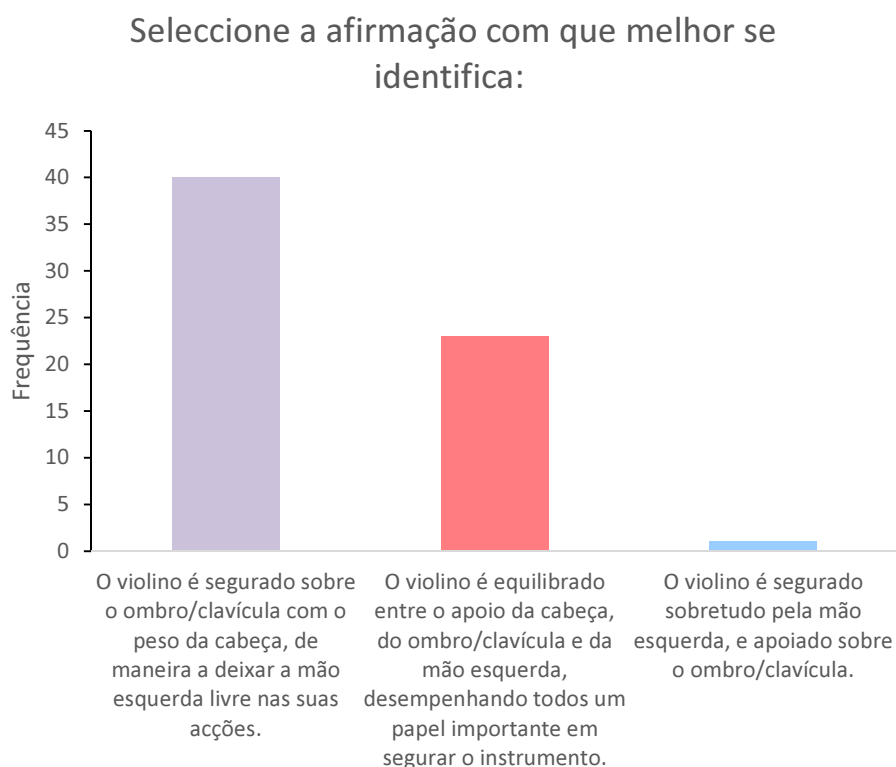
4.1.3. Perguntas de seleção de afirmações

As perguntas 6-15, procurando averiguar os princípios práticos e pedagógicos defendidos pelos inquiridos, obtiveram os seguintes resultados:

Pergunta 6: Selecione a afirmação com que melhor se identifica.

- 62,5% (40) dos inquiridos defendeu que o violino é segurado sobre o ombro/clavícula com o peso da cabeça, de maneira a deixar a mão esquerda livre nas suas ações.
- 35,9% (23) dos inquiridos defendeu que o violino é equilibrado entre o apoio da cabeça, do ombro/clavícula e da mão esquerda, desempenhando todos um papel importante em segurar o instrumento.
- 1,6% (1) dos inquiridos defendeu que o violino é segurado sobretudo pela mão esquerda, e apoiado sobre o ombro/clavícula.

Gráfico 6 - Pergunta 6



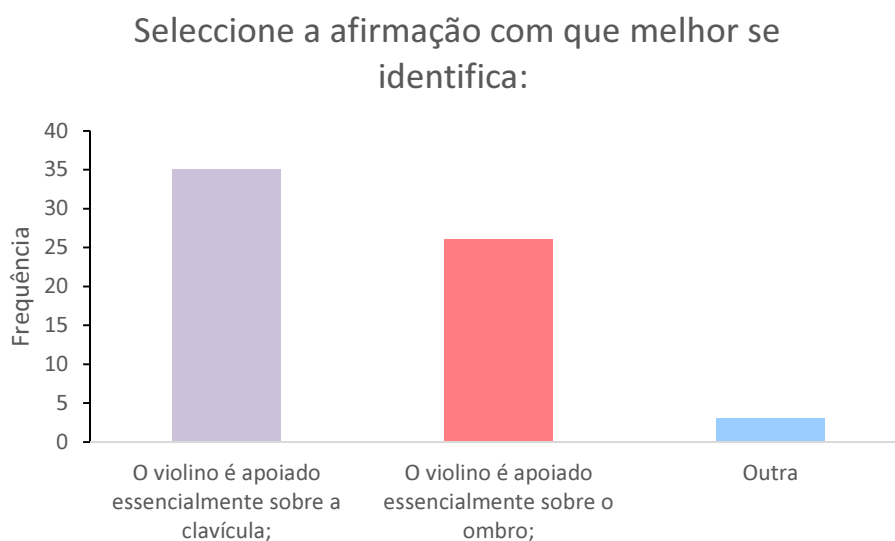
Fonte: Elaboração do autor

Os resultados apontam para uma preferência, ainda que não para uma convergência, por parte dos inquiridos em relação à defesa do encaixe do violino primariamente por intermédio do peso da cabeça.

Pergunta 7: Selecione a afirmação com que melhor se identifica.

- 40,6% (26) dos inquiridos defendeu que o violino é apoiado essencialmente sobre o ombro.
- 54,7% (35) dos inquiridos defendeu que o violino é apoiado essencialmente sobre a clavícula.
- 4,7% (3) dos inquiridos (3 pessoas) optou por escrever uma resposta por extenso, por intermédio da opção "Outra (especifique)."

Gráfico 7 - Pergunta 7



Fonte: Elaboração do autor

As respostas por extenso apresentaram os seguintes pontos de vista:

- "Depende da constituição física da pessoa. No entanto penso que o vln [sic] apoia no ombro e na clavícula."
- " É no meu entender uma situação de equilíbrio, tendo em análise o formato do corpo."
- "Dependendo da fisionomia do violinista o violino, é, em geral sobre a clavícula."

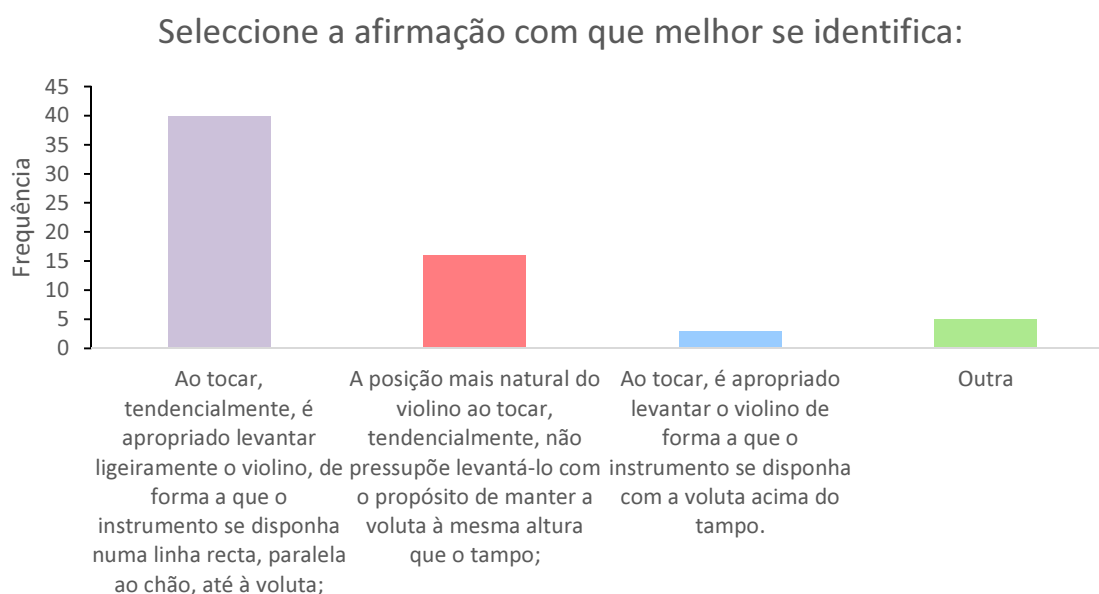
Dos resultados à pergunta 7 depreende-se uma ausência de consenso por parte dos inquiridos em relação à questão em causa, sendo as respostas por extenso ilustradoras de uma preocupação com a especificidade da fisionomia e, por conseguinte, de uma defesa da maleabilidade de princípios.

Pergunta 8: Selecione a afirmação com que melhor se identifica.

- 62,5% (40) dos inquiridos defendeu que ao tocar, tendencialmente, é apropriado levantar ligeiramente o violino, de forma a que o instrumento se disponha numa linha reta, paralela ao chão, até à voluta.

- 25% (16) dos inquiridos defendeu que a posição mais natural do violino ao tocar, tendencialmente, não pressupõe levantá-lo com o propósito de manter a voluta à mesma altura que o tampo.
- 4,7% (3) dos inquiridos defendeu que, ao tocar, é apropriado levantar o violino de forma a que o instrumento se disponha com a voluta acima do tampo.
- 7,8% (5) dos inquiridos optou por escrever uma resposta por extenso, por intermédio da opção "Outra (especifique)."

Gráfico 8 - Pergunta 8



Fonte: Elaboração do autor

Das respostas por extenso, uma manifestou incompreensão em relação ao enunciado, a outra procurou defender uma posição correta sem caracterizar essa correção, outras duas manifestaram concordância com a primeira alínea das opções - tendo uma delas aferido atenção em relação à posição da coluna - e a quinta defendeu a variabilidade da posição de acordo com a fisionomia do aluno.

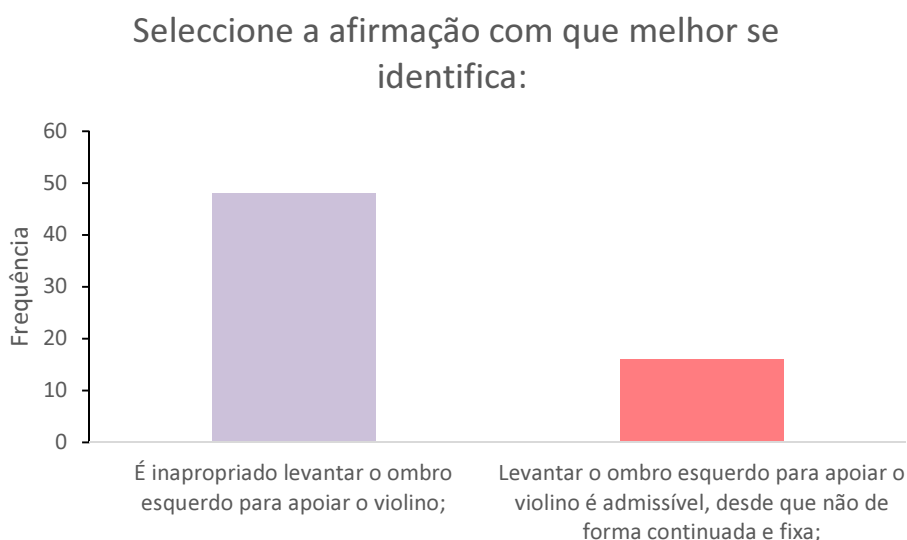
Os resultados relativos à pergunta 8 revelam uma preferência por parte dos inquiridos pela manutenção do violino num ângulo de 90° em relação ao solo.

Pergunta 9: Seleccione a afirmação com que melhor se identifica.

- 75% (48) dos inquiridos defendeu ser inapropriado levantar o ombro esquerdo para apoiar o violino.

- 25% (16) dos inquiridos defendeu ser admissível levantar o ombro esquerdo para apoiar o violino, desde que não de forma continuada e fixa.
- 0% dos inquiridos defendeu ser apropriado levantar o ombro esquerdo para apoiar o violino.

Gráfico 9 - Pergunta 9



Fonte: Elaboração do autor

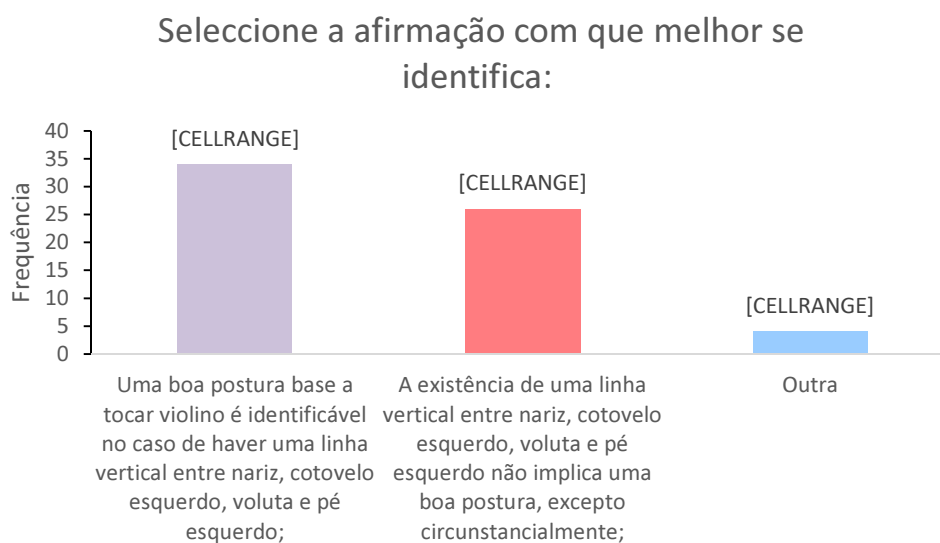
A pergunta 9 apresenta resultados de convergência assinalável em relação à primeira alínea, sendo expressiva a rejeição, por parte dos inquiridos, do princípio técnico de um ombro esquerdo levantado.

Pergunta 10: Selecione a afirmação com que melhor se identifica.

Após a observação da Figura 22:

- 53,1% (34) dos inquiridos defendeu que uma boa postura base a tocar violino é identificável no caso de haver uma linha vertical entre nariz, cotovelo esquerdo, voluta e pé esquerdo.
- 40,6% (26) dos inquiridos defendeu que a existência de uma linha vertical entre nariz, cotovelo esquerdo, voluta e pé esquerdo não implica uma boa postura, exceto circunstancialmente.
- 6,3% (4) dos inquiridos optou por escrever uma resposta por extenso, por intermédio da opção "Outra (especifique)."

Gráfico 10 - Pergunta 10



Fonte: Elaboração do autor

A Figura 22 foi retirada do livro de Susan Kempter *Teaching the Violin with the Body in Mind*, referido no capítulo anterior. Na passagem do livro em questão, a autora menciona a manutenção de uma linha vertical agregadora dos elementos anatómicos supracitados como um princípio de boa postura - independentemente da fisionomia de cada aluno - defendido por vários professores. Kempter contra-argumenta que a possibilidade de manter uma postura correta seguindo este princípio depende das particularidades fisionómicas de cada um, e ilustra o seu ponto de vista apresentando a imagem de uma aluna (reproduzida neste trabalho enquanto imagem 22) com boa postura, por via dos seus joelhos soltos, pescoço relaxado e costas centradas sobre os ossos pélvicos, assim como a imagem de uma aluna com má postura, derivada de tensão extrema no esternocleidomastóideo e nos joelhos, assim como de lordose na coluna. Ambas as alunas ilustradas nas imagens se conformam com o princípio da linha vertical descrito no enunciado da pergunta 10.

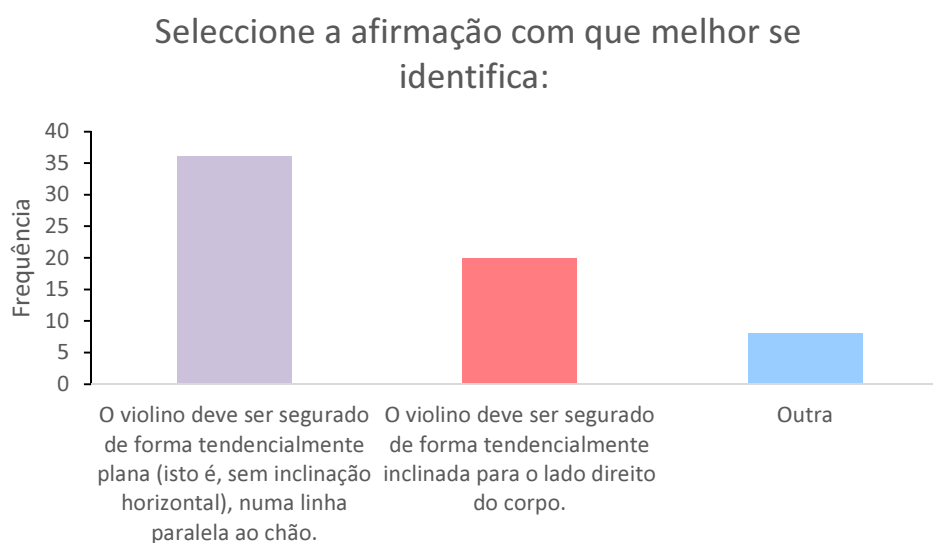
Entre as respostas por extenso à pergunta, conta-se uma defesa generalizada da adaptabilidade dos princípios posturais de acordo com a fisionomia do aluno, uma defesa do princípio descrito na primeira linha como bom ponto de partida para possíveis adaptações subsequentes e um reconhecimento da fonte da imagem - assim como do argumento anexo da autora Susan Kempter. A quarta resposta não manifestou qualquer clareza na mensagem por ter ultrapassado o limite de caracteres das respostas por extenso.

Os resultados à pergunta 10 permitem agrupar os inquiridos em grupos sensivelmente equiparáveis de professores ora generalizadores de receitas de bons princípios posturais - criticados por Kempter - ora defensores da relativização desses princípios - tal como Kempter defende.

Pergunta 11: Selecione a afirmação com que melhor se identifica.

- 56,3% (36) dos inquiridos defendeu que o violino deve ser segurado de forma tendencialmente plana (isto é, sem inclinação horizontal), numa linha paralela ao chão.
- 31,3% (20) dos inquiridos defendeu que o violino deve ser segurado de forma tendencialmente inclinada para o lado direito do corpo.
- 12,5% (8) dos inquiridos optou por escrever uma resposta por extenso, por intermédio da opção "Outra (especifique)."

Gráfico 11 - Pergunta 11



Fonte: Elaboração do autor

As respostas por extenso à pergunta descrevem maioritariamente a defesa de uma relatividade de princípio que transcende ou impossibilita a escolha de uma única opção. Entre elas, salienta-se:

- A ressalva de que tocar sem almofada potencia a relativização dos princípios escrutinados na pergunta;

- A defesa de uma relatividade generalizada, sem fazer concessões a nenhuma das alíneas;
- A argumentação em prol de uma relatividade de posição do violino cuja variação depende da corda em que se toca.

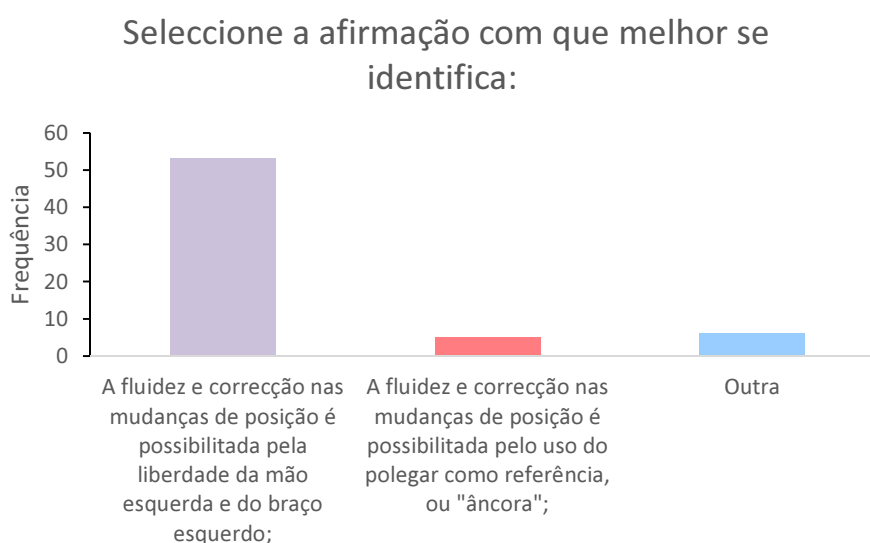
Entre as respostas conta-se também a defesa de uma posição plana devido à especificidade do auxílio à ação do arco.

Em suma, os resultados da pergunta 11 apontam para uma defesa maioritária da posição plana do violino, maioria essa, no entanto, caracterizada por uma ausência de expressividade que espelha a profusão de respostas por extenso e a unanimidade das mesmas em relação ao ponto de vista por elas expresso.

Pergunta 12: Selecione a afirmação com que melhor se identifica.

- 82,8% (53) dos inquiridos afirma que a fluidez e correção nas mudanças de posição é possibilitada pela liberdade da mão esquerda e do braço esquerdo.
- 7,8% (5) dos inquiridos afirma que a fluidez e correção nas mudanças de posição é possibilitada pelo uso do polegar como referência, ou "âncora".
- 9,4% (6) dos inquiridos optou por escrever uma resposta por extenso, por intermédio da opção "Outra (especifique)."

Gráfico 12 - Pergunta 12



Fonte: Elaboração do autor

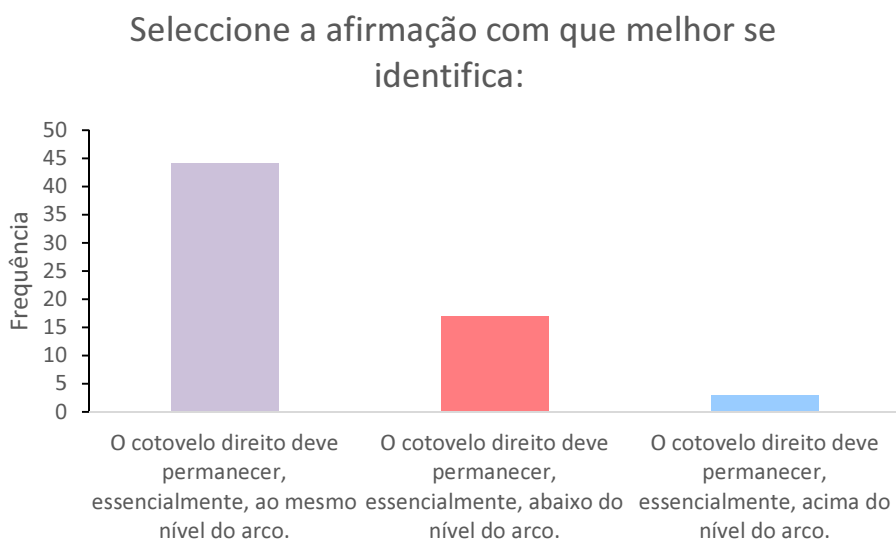
As respostas por extenso apresentam, com total unanimidade, a defesa dos princípios descritos nas duas primeiras alíneas como sendo complementares.

Os resultados da pergunta 12 apontam, de forma avassaladora, para a defesa dos princípios de liberdade do braço esquerdo descritos na primeira alínea.

Pergunta 13: Selecione a afirmação com que melhor se identifica.

- 68,8% (44) dos inquiridos defende que o cotovelo direito deve permanecer, essencialmente, ao mesmo nível do arco.
- 26,6% (17) dos inquiridos defende que o cotovelo direito deve permanecer, essencialmente, abaixo do nível do arco.
- 4,7% (3) dos inquiridos defende que o cotovelo direito deve permanecer, essencialmente, acima do nível do arco.

Gráfico 13 - Pergunta 13



Fonte: Elaboração do autor

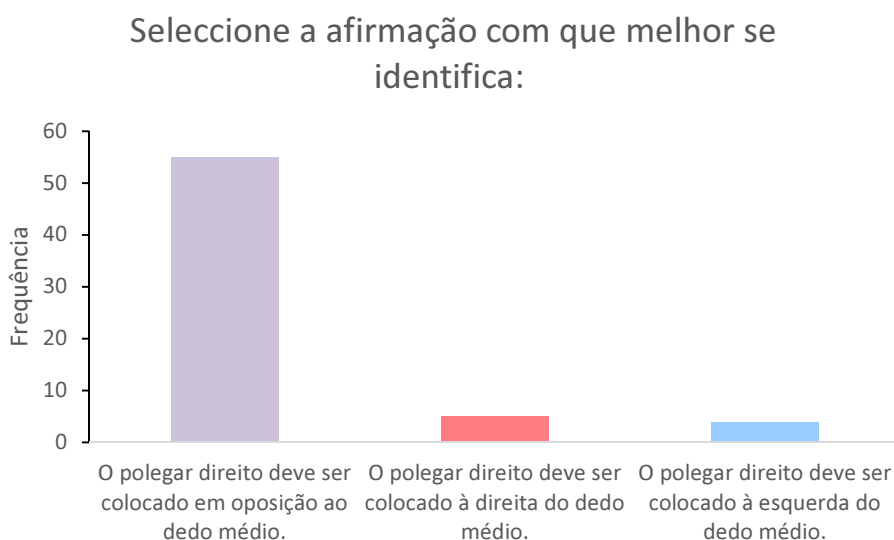
A pergunta 13 obteve resultados que apontam para a defesa clara e inequívoca de uma posição vertical do cotovelo equivalente à do arco.

Pergunta 14: Selecione a afirmação com que melhor se identifica.

- 85,9% (55) dos inquiridos afirma que o polegar direito deve ser colocado em oposição ao dedo médio.

- 7,8% (5) dos inquiridos afirma que o polegar direito deve ser colocado à direita do dedo médio.
- 6,3% (4) dos inquiridos afirma que o polegar direito deve ser colocado à esquerda do dedo médio.

Gráfico 14 - Pergunta 14



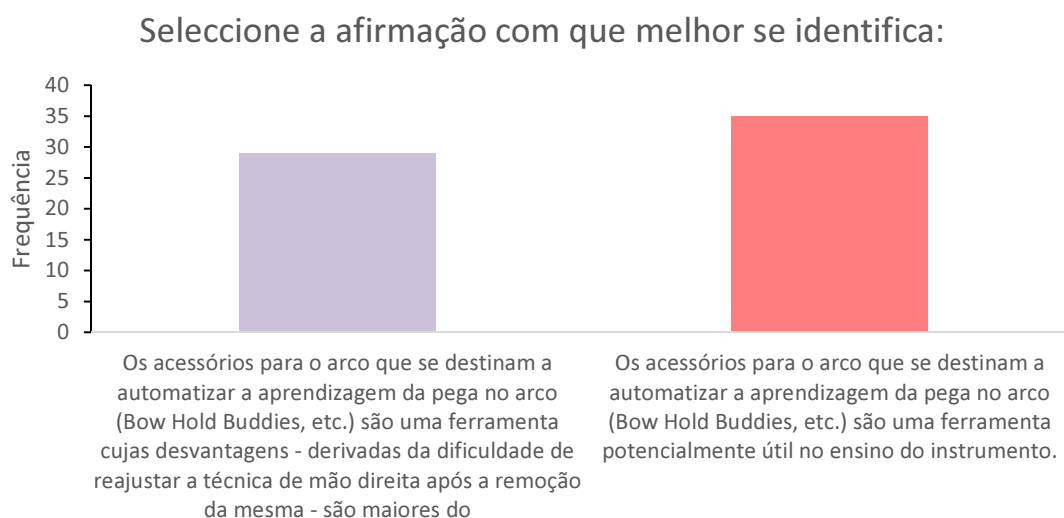
Fonte: Elaboração do autor

Os resultados da pergunta 14 expressam uma esmagadora preferência por parte dos inquiridos em relação ao princípio de oposição direta entre polegar e dedo médio.

Pergunta 15: Selecione a afirmação com que melhor se identifica.

- 54,7% (35) dos inquiridos defende que os acessórios para o arco que se destinam a automatizar a aprendizagem da pega no arco (Bow Hold Buddies, etc.) são uma ferramenta potencialmente útil no ensino do instrumento.
- 45,3% (29) dos inquiridos defende que os acessórios para o arco que se destinam a automatizar a aprendizagem da pega no arco (Bow Hold Buddies, etc.) são uma ferramenta cujas desvantagens - derivadas da dificuldade de reajustar a técnica de mão direita após a remoção da mesma - são maiores do que as vantagens.

Gráfico 15 - Pergunta 15



Fonte: Elaboração do autor

Apesar de uma ligeira vantagem para a primeira alínea da pergunta, os resultados à pergunta 15 apontam essencialmente para uma clivagem no que diz respeito às opiniões acerca do uso de acessórios facilitadores da aprendizagem da pega no arco.

4.1.4. Pergunta aberta

A pergunta 16 - única pergunta aberta do questionário - expressou-se no seguinte enunciado:

Pergunta 16: Caso preconize o uso de acessórios (almofada, queixeira, etc.) pelos seus alunos, com que frequência monitoriza o seu uso, garantindo que são apropriados e propícios a uma boa técnica, postura e bem-estar físico, e que são usados corretamente por eles?

As 55 respostas obtidas são passíveis de divisão, generalizadamente, em duas grandes categorias. Na primeira inserem-se os inquiridos que afirmam monitorizar o uso dos acessórios dos alunos em permanência - sendo que, em termos práticos, esta ideia se traduz numa verificação que ocorre todas as aulas. Na segunda categoria incluem-se os inquiridos que afirmam realizar essa monitorização mais pontualmente ou com uma frequência mais esporádica - ao ritmo de intervalos de tempo mais espaçados ou de acordo com a observação circunstancial de algum problema. Assim sendo, contabilizam-se na primeira categoria 34 respostas, e na segunda categoria 21 respostas.

O quadro seguinte apresenta exemplos de respostas inseridas em cada uma das duas categorias.

Tabela 6 - Respostas a pergunta aberta

1ª categoria	2ª categoria
<ul style="list-style-type: none"> • "Todas as aulas a posição da almofada é verificada, de modo a criar rotinas nos alunos (para que em casa possam colocar na mesma posição que na aula) e também permitindo pequenos ajustes à medida que o corpo cresce e se desenvolve." • "Estou sempre atento ao instrumento do aluno. A cada afinação aproveito para examinar o estado de todos os acessórios do violino bem como a inclinação do cavalete e o estado das cravelhas e pestana." • "Em todas as aulas é aferido o uso correcto da almofada. Em caso de evidência de desconformidade face ao que considero correcto ou na eventualidade de o aluno se queixar de desconforto relativo ao seu uso, são experimentadas outras soluções." • "...tento procurar todas as aulas o correcto posicionamento destes [acessórios], visando sempre a confortabilidade do aluno." 	<ul style="list-style-type: none"> • "Não tenho uma frequência pré-estabelecida, depende de alguns fatores, tais como, identificação de problemas posturais, queixas de desconforto por parte dos alunos, sempre que há mudança de instrumento, crescimento dos alunos, etc..." • "Mensalmente vou verificando a altura da almofada e vou dizendo aos alunos que têm de ir verificando a almofada até estar numa posição de conforto." • "Numa fase inicial da aprendizagem do violino, a monitorização desses acessórios deve ser frequente (todas as aulas), até que a posição correcta se torne natural." • "De 3 em 3 meses ou mais vezes se o aluno revela má postura, ou apresenta queixas de dor ou cansaço, ou se é um aluno que tenha tendência a crescer muito rápido."

Fonte: Elaboração do autor

Independentemente do contraste entre as respostas inseridas nas duas categorias, é possível depreender por parte dos inquiridos uma preocupação generalizada com, por um lado, o conforto do aluno, e, por outro, as noções de uma postura correta. Estas duas ideias, ora convergentes, ora dissonantes, expressam-se, a meu ver, na possibilidade de duas situações, potencialmente relacionáveis, deduzidas por intermédio das respostas obtidas:

1) a assunção de princípios "corretos" de ordem postural, tendencialmente preservados e mesmo incutidos, com vista a um determinado desempenho técnico e cuja modificação é circunstancial, dependendo da intervenção do aluno nesse sentido (i.e. o professor, face à inexistência de qualquer manifestação por parte do aluno, procurará dispor os acessórios de uma maneira específica, considerada apropriada);

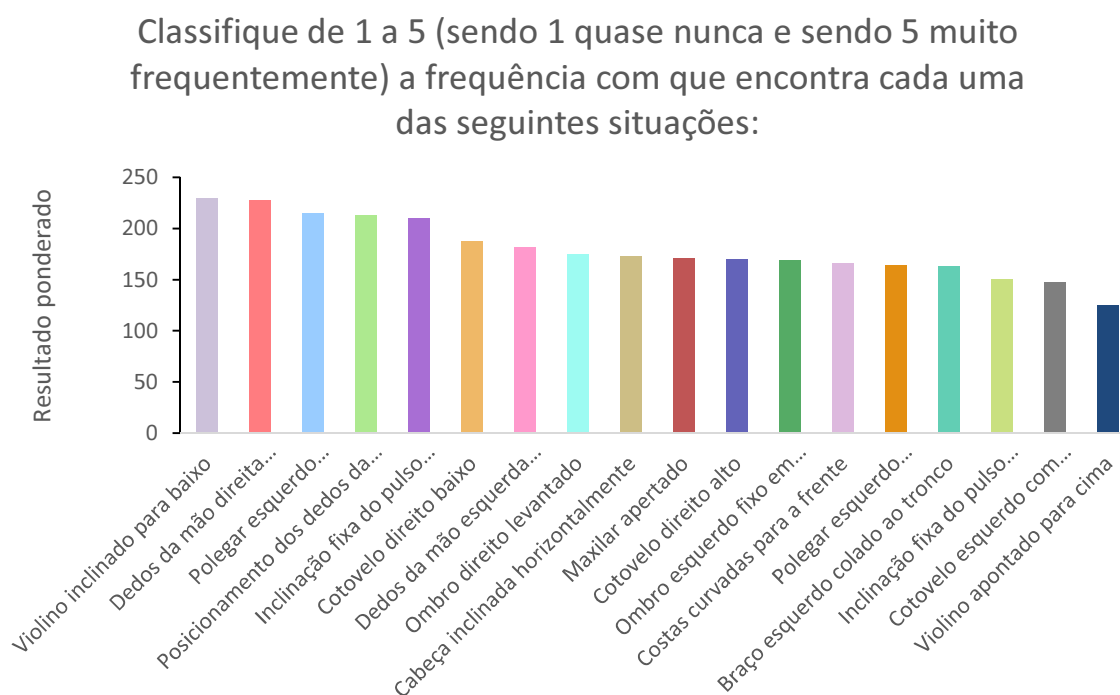
2) a assunção de uma disposição específica dos acessórios como potenciadora do conforto (i.e. é procurado, seja pelo professor ou pelo aluno, um uso específico dos acessórios que potencie a confortabilidade).

4.1.5 Pergunta de avaliação de situações

A pergunta 17 solicitou aos inquiridos a classificação numérica de determinadas proposições, expressando-se da seguinte maneira:

Pergunta 17: Classifique de 1 a 5 (sendo 1 quase nunca e sendo 5 muito frequentemente) a frequência com que encontra cada uma das seguintes situações (ver anexo 1.5):

Gráfico 16 - Pergunta 17



Fonte: Elaboração de autor

Procedeu-se a uma média ponderada - multiplicando o valor numérico de cada uma das notas atribuíveis a uma dada situação pelo número de respostas dadas a essa mesma nota, somando posteriormente os valores - e à ordenação descendente dos resultados, de forma a ordenar as situações da mais prevalente para a menos prevalente.

Tabela 7 - Pergunta 17: médias ponderadas

Situação Técnica	Valor da Média Ponderada
Violino inclinado para baixo	229
Dedos da mão direita hirtos/rígidos	227
Polegar esquerdo tendencialmente oposto ao primeiro dedo	215
Posicionamento dos dedos da mão esquerda	213

distante da corda, quando levantados	
Inclinação fixa do pulso esquerdo para a frente	210
Cotovelo direito baixo	187
Dedos da mão esquerda hirtos/rígidos	181
Ombro direito levantado	175
Cabeça inclinada horizontalmente	173
Maxilar apertado	171
Cotovelo direito alto	170
Ombro esquerdo fixo em posição levantada	169
Costas curvadas para a frente	166
Polegar esquerdo tendencialmente à frente do primeiro dedo	164
Braço esquerdo colado ao tronco	163
Inclinação fixa do pulso esquerdo para trás	150
Cotovelo esquerdo com inclinação fixa para a direita	147
Violino apontado para cima	125

Fonte: Elaboração do autor

Dos resultados depreende-se um elo entre as situações verificadas junto dos três alunos participantes no estágio, por mim apontadas (ver secção da Prática Pedagógica) e as situações mais votadas pelos inquiridos.

5. Entrevistas

Foram entrevistados seis professores, tendo-lhes sido colocadas as primeiras 14 questões retiradas do questionário previamente descrito. Foram omitidas as três questões seguintes, por transcenderem o foco pedagógico dos entrevistados e não serem tão facilmente transpostas para um contexto de entrevista, com respostas por extenso, em que o principal objetivo foi a compreensão dos conceitos teóricos defendidos.

As entrevistas processaram-se mediante orientação semi-diretiva, permitindo aos entrevistados justificar extensamente as suas respostas, incluindo derivações para aspetos mais gerais da técnica e da pedagogia. Todas as entrevistas foram conduzidas pessoalmente nas cidades de Lisboa, Porto, Aveiro e Santa Maria da Feira.

Os entrevistados foram selecionados dentro do panorama nacional tendo em vista a composição de um conjunto variado em termos de idade, contexto profissional (passado e

presente) e perspectivas sobre os princípios abordados. Mediante as diversas respostas obtidas foram identificados temas organizadores das mesmas.

Tabela 8 - Descrição dos entrevistados

Nome	Escola	Contexto Profissional
Alberto Gaio Lima	<ul style="list-style-type: none"> aluno de René Benedetti e Georg Szeryng, em Paris 	<ul style="list-style-type: none"> 53 anos de experiência como docente ex-professor no Conservatório do Porto, na ARTAVE e na ESMAE
Sara Llano	<ul style="list-style-type: none"> aluna de António Anjos na ESML 	<ul style="list-style-type: none"> 9 anos de experiência como docente professora na EMCN
Augusto Trindade	<ul style="list-style-type: none"> aluno de Zofia Kuberska-Woycicka na ESMAE e de Vladimir Ovcharek no Conservatório de São Petersburgo 	<ul style="list-style-type: none"> 20 anos de experiência como docente professor na ESART e na Academia de Música de Paços de Brandão
Raquel Queirós	<ul style="list-style-type: none"> aluna de Tibor Varga em Sion (Suíça) e de Lydia Mordkovitch na Royal Academy of Music (Londres) 	<ul style="list-style-type: none"> 15 anos de experiência como docente professora no projeto Orquestra Geração
Roberto Valdés	<ul style="list-style-type: none"> aluno de Joaquin del Rio, Asela Figueroa e Evelio Tieleles em Havana, e de Zoria Zikhmurzaeva, Maia Glezarova e Khalida Akhtiamova em Moscovo (Conservatório Tchaikovsky e Instituto Gnesen). 	<ul style="list-style-type: none"> 27 anos de experiência como docente professor na Universidade de Aveiro e na Escola Profissional de Espinho
Eliseu Antunes	<ul style="list-style-type: none"> aluno de Radu Ungureanu na ESMAE e de Uwe Martin Heiberg na Hochschule Für Musik Hanns Eisler (Berlim) 	<ul style="list-style-type: none"> 14 anos de experiência como docente professor na ESMAE

Fonte: Elaboração do autor

5.1. Uso dos Acessórios

Dos seis entrevistados, três - Alberto Gaio Lima, Sara Llano e Augusto Trindade - usam almofada, enquanto os outros três dispensam o seu uso. Todos os entrevistados usam uma queixeira à esquerda do estandarte.

Os entrevistados que recorrem à almofada afirmam que esta potencia a liberdade da mão esquerda e os princípios posturais corretos, nomeadamente ao nível da estabilização do nível dos ombros e do relaxamento da cabeça e da cervical. Alberto Gaio Lima referiu ter iniciado o estudo do violino sem almofada, acabando por recorrer a ela - um modelo Voigt, de madeira - procurando colmatar a tensão acumulada nos longos ensaios da Orquestra Nacional do Porto.

De acordo com Sara Llano, a almofada é um acessório útil do ponto de vista pedagógico por resolver mais fácil e rapidamente junto dos alunos principiantes a problemática de segurar no violino, permitindo-lhes abordar desde cedo outras questões. Não obstante a validade de princípios de mobilidade mais subtis e empregadores de todo o corpo, considera que o ensino do encaixe prioritário da cabeça, mediante o uso da almofada, é um atalho cuja vantagem reside também na melhor compreensão puramente mental e abstrata deste conceito por parte dos alunos mais novos. De acordo com a mesma entrevistada, os problemas físicos derivados do uso da almofada têm origem na aplicação "cega" de um modelo particular de almofada a um aluno por parte do professor que o utiliza, sem ter em vista uma personalização de acordo com a fisionomia do aluno.

De acordo com Augusto Trindade, o fluxo de novos modelos de queixeira e almofada, mediante a utilização de diversos materiais e novos princípios de crescente adaptabilidade, são evidência de um progresso tecnológico intimamente ligado ao desenvolvimento da técnica, colocando-se no mesmo patamar que a evolução das próprias cordas do violino.

Os entrevistados que não recorrem à almofada apresentaram justificações algo díspares para essa não utilização. De acordo com Roberto Valdés, o encaixe do violino sobre a clavícula, sem contacto com a superfície do ombro, encurta a distância entre o violino e o encaixe da cabeça, tendo em conta a curvatura descendente do maxilar em direção ao queixo e conseqüente encurtamento do comprimento do pescoço nesse ponto. Esta distância será corrigível, mesmo nos pescoços mais altos, mediante o ajuste da altura da queixeira. Assim sendo não haverá necessidade de recorrer a uma almofada mecânica, sendo suficiente, quanto muito, um acessório plano, esponjoso, que se destine meramente a amenizar o desconforto de um contacto direto da madeira do tampo do violino com o corpo.

De acordo com o mesmo entrevistado, o uso da almofada como acessório corretor da distância entre a cabeça e o instrumento ignora o facto de a almofada se colocar sobre o

peito e influenciar a altura do instrumento num ângulo totalmente distinto do da queixeira e do encaixe da cabeça. Como tal, a almofada irá meramente transpor verticalmente a disposição existente do violino e da queixeira - incluindo qualquer espaço por preencher - e no caso de o espaço estar devidamente preenchido pela queixeira ao colocar o violino sobre a clavícula, o uso da almofada tornar-se-á não indesejável, mas sim irrelevante.

Já Raquel Queirós afirma que a colocação do violino sem almofada sobre o ombro permite uma maior cinestesia e envolvimento físico com o instrumento, sentindo a curvatura do mesmo. Por essa razão a entrevistada manteve o uso da queixeira ao lado esquerdo do estandarte apesar de contactar com o violino numa posição central, evitando o aumento de altura proporcionado pelas queixeiras centrais e subsequente afastamento da cabeça.

De acordo com Eliseu Antunes, o uso ou não uso da almofada depende da subjetividade e sensibilidade do executante, tendo em vista a procura de liberdade e conforto. À partida, a presença, ausência ou particularidade no uso de um acessório não são invariavelmente potenciadores ou necessariamente condicionantes do bem-estar e do à vontade do violinista.

5.2. Princípios Posturais

Confrontados com a postura representada na Figura 22, nenhum dos entrevistados expressou concordância total com a imagem. Alberto Gaio Lima aceitou o princípio de uma linha vertical agregadora dos pontos referidos na pergunta 10 do questionário apenas da cintura para cima, dada a destabilização provocada por um deslocamento excessivo do pé esquerdo. Os entrevistados defenderam globalmente a ideia de um equilíbrio simétrico dos pés alinhados com os ombros, sendo o adiantamento frontal do pé esquerdo admissível, de acordo com Alberto Gaio Lima e Augusto Trindade, apenas de forma subtil.

De acordo com Augusto Trindade, a colocação do peso do corpo sobre os calcanhares corrige a discrepância da coluna, que tendencialmente se dispõe num ângulo inferior a 90°, usando a gravidade para redirecionar o peso para trás do corpo e melhorando a produção sonora.

5.3. Mecânica de Mão Esquerda

Os entrevistados que usam almofada concordaram essencialmente com o princípio de encaixe da cabeça auxiliar a liberdade de ação da mão esquerda. Augusto Trindade e Sara

Llano admitiram, no entanto, que este encaixe não é fixo e ininterrupto, e que há espaço para considerar, pontualmente, um envolvimento mais dinâmico e variado de todo o corpo a segurar o instrumento. Sara Llano e Alberto Gaio Lima reconheceram a possibilidade de o polegar antecipar as mudanças de posição em situações circunstanciais, tendo Alberto Gaio Lima referido especificamente as mudanças de posição descendentes.

Citando princípios de alavancagem, Roberto Valdés afirma que a ideia de o encaixe da cabeça potenciar a liberdade é erróneo, já que a tensão acumulada e propagada para o resto do corpo será maior do que se o violino for equilibrado com o auxílio do polegar esquerdo. Valdés afirma que o violino não deve ser propriamente segurado, mas sim sustido. No seguimento dessa ideia recomenda que a ação da mão esquerda seja o mais leve possível, não havendo necessidade de os dedos deprimirem a corda na totalidade.

De acordo com Valdés, o alinhamento do polegar e dos dedos não é uma obrigatoriedade da ação de mão esquerda correta, e a maioria dos violinistas demonstra-se incapaz de operar com outras posições por mera falta de hábito.

Raquel Queirós defende o contacto do braço do violino mais abaixo na curvatura entre polegar e indicador, subindo o polegar em relação à escala. Afirma que o contacto mais profundo potenciado por esta posição estabiliza a afinação e ajuda a evitar movimentos rotativos desnecessários do pulso, funcionando assim como um atalho pedagógico.

5.4. Mecânica de Mão Direita

Alberto Gaio Lima, Eliseu Antunes, Augusto Trindade e Roberto Valdés defenderam a colocação do polegar e do dedo médio em oposição. De acordo com Augusto Trindade, esta oposição é derivada da disposição natural e relaxada dos dedos da mão, preservada assim ao contactar com o arco. Garante também a existência de um mecanismo de pêndulo que será responsável pelo equilíbrio do peso do arco à ponta e ao talão, na condição de o polegar contactar com a vara de forma curvada, sem muita superfície de pele.

De acordo com Roberto Valdés, o alicerce da pega do arco reside na triangulação do polegar, indicador e mindinho, cumprindo os restantes dedos uma função passiva.

Sara Llano e Raquel Queirós defendem a colocação do polegar à direita do dedo médio. De acordo com Sara Llano, uma colocação do polegar entre o dedo médio e o anelar equilibra o número de tendões à esquerda e à direita do polegar, e por conseguinte a pega de arco em

si. Raquel Queirós defende a colocação do polegar em oposição ao anelar, permitindo maior pronação, e por consequência maior colocação de peso na corda.

De acordo com Raquel Queirós, a inclinação horizontal do violino potenciada pelo uso da almofada encoraja a adoção de uma posição fechada e, conseqüentemente, de uma quebra do braço direito nos seus vários componentes ao descrever a ação do arco, desencorajando o uso do arco todo. A entrevistada revela opor-se ao encorajamento excessivo da movimentação do pulso por esses motivos, preferindo abordar o braço direito como um bloco unificado.

Enquanto Augusto Trindade defende uma posição do cotovelo tendencialmente abaixo do arco, de forma a aproveitar o peso do braço, Raquel Queirós e Roberto Valdés afirmam que o peso é melhor direcionado para a corda levantando o cotovelo, fazendo uso do mesmo mecanismo da gravidade que o derrame de um líquido. De acordo com Eliseu Antunes a altura do cotovelo só é relevante na medida em que influencia a pronação da mão, já que o contacto com a corda é exercido mediante o primeiro lumbrical, músculo presente na mão.

Augusto Trindade refere a importância do mecanismo de pêndulo da mão direita em equilibrar o peso do arco, imprimindo mais peso à ponta com o indicador e retirando-o ao talão com o auxílio do mindinho. Alberto Gaio Lima, mediante demonstração prática de um arco inteiro, revelou uma posição fixa dos dedos da mão direita, sendo o peso do arco equilibrado mediante a curvatura do pulso.

5.5. Posição do Violino

Os entrevistados apresentaram-se unânimes na rejeição da ideia de uma única posição fixa, tida como correta, para o instrumento. Não obstante, apresentaram ideias diferentes quanto às tendências e movimentações adotadas pelo intérprete no ajuste da posição do mesmo.

De acordo com Alberto Gaio Lima e Augusto Trindade, uma inclinação ligeira do violino para a direita auxilia a ação do braço direito, em particular ao tocar na corda sol. Já Roberto Valdés afirma que esta inclinação desvirtua a relação da gravidade entre o arco e a corda, aumentando o esforço necessário para golpes de arco como o *spiccato*. Considera a maior dificuldade em tocar na corda sol com um violino plano um aspeto de menor importância, dada a profusão do registo médio e agudo no repertório violinístico em geral. De acordo com o mesmo entrevistado, a altura do violino em relação ao chão não afeta o

funcionamento correto do arco, dados os princípios de contacto com a corda serem os mesmos. Já Augusto Trindade considera que baixar o violino pode facilitar a execução dos violinistas de estatura mais baixa ao tocar à ponta.

Eliseu Antunes sublinhou a impossibilidade de manter uma posição fixa do violino ao longo de uma performance, e a desejabilidade de que esta posição varie de acordo com a intenção musical. De acordo com Raquel Queirós, o posicionamento do violino de forma mais frontal em relação ao corpo deverá ser adotado por violinistas de menor estatura, de forma a facilitar a ação do arco em geral.

Augusto Trindade considera que o violino deve ser apoiado sobre o ombro, encorajando a abertura do corpo, em particular das costas. Com exceção de Raquel Queirós, os restantes entrevistados defenderam a colocação do violino sobre a clavícula, tendo Alberto Gaio Lima referido que o nariz deve ficar alinhado com as cordas.

6. Estudos de Caso

6.1. Violinist in Balance - Estudo na Escola Superior de Artes de Utrecht

Entre 2003 e 2005, 11 alunos de violino e viola d'arco da Escola Superior de Artes de Utrecht (*Hogeschool voor de Kunsten Utrecht*) participaram numa investigação cujo ímpeto inicial proveio da constatação de uma aparente ausência de correspondência entre fisionomia, técnica e disposição da queixeira e almofada por eles utilizadas, assim como do desejo de solucionar esse problema. Ao longo de um ano letivo, os alunos que participaram no projeto beneficiaram de aulas de Técnica Alexander, um *kit* para ajuste personalizado da queixeira e materiais tendo em vista a construção personalizada de acessórios. O uso dos acessórios foi reajustado semanalmente (Violinist in Balance, 2016). A investigação foi conduzida pelos cantores e professores de Técnica Alexander Crissman Taylor - também violinista, formada pela Manhattan School of Music - e Wilberd Bakker, com a colaboração do técnico de construção Servaas Franssen (Violinist in Balance, 2016).

O desafio de preservar o bom funcionamento do controlo central ao tocar violino ou viola d'arco, desafio relacionado com a importância da cabeça no controlo central e previamente descrito no primeiro capítulo desta investigação, foi notado pelos professores de Técnica Alexander em Utrecht, que entenderam ser impossível garantir bons princípios técnicos por parte dos alunos sem a alteração de acessórios mal ajustados. De forma semelhante a Frank Pierce Jones, os investigadores descreveram um conjunto de condições que consideraram

ser defeitos tipicamente encontrados nos violinistas - contração dos músculos do pescoço e dos ombros, deslocação do tronco para trás, encurtamento do pescoço por via do rebaixar da cabeça - e associaram a sua ocorrência à tentativa de adaptação a acessórios inapropriados à fisionomia (Violinist in Balance, 2016), mediante uma procura de estabilidade do instrumento condicionada pela insuficiência dos acessórios existentes em providenciá-la (Violinist in Balance, 2016).

Na adaptabilidade dos acessórios, os investigadores procuraram que a queixeira permitisse a colocação natural e descontraída da cabeça, preservando a sua posição de equilíbrio no topo da coluna vertebral, e que a almofada não pressionasse excessivamente o ombro nem impedisse a sua movimentação. A posição para o equipamento personalizado foi testada mediante a colocação do violino e a observação do encaixe resultante. Para determinar um ponto de partida confortável, solicitou-se ao aluno o sustento do violino com a mão esquerda e a execução de uma corda solta, começando à ponta, até o braço chegar a uma posição de quadrado, num processo que visou uma colocação confortável para a ação do arco. Evitou-se assim tanto a colocação do violino demasiado à esquerda, dificultando a ação do arco à ponta - no caso dos violinistas mais baixos - como a colocação do violino de forma excessivamente frontal, dificultando a ação do arco ao talão - no caso dos violinistas mais altos (Violinist in Balance, 2016). No caso dos violinistas de baixa estatura é também referido o risco de o tronco ser deslocado para trás, num esforço de afastar o violino do arco e assim conseguir tocar à ponta, à custa da perda de equilíbrio (Violinist in Balance, 2016). Este defeito é visível na figura 23.

Figura 23 - Posição de arco à ponta



Fonte: Violinist in Balance, 2016

Simon Fischer defendera os mesmos princípios de adaptabilidade de acordo com a altura, ainda que ressaltando a alterabilidade da posição de acordo com o contexto técnico-musical (Fischer, 2013, p. 33).

Foi necessário reeducar de antemão os voluntários submetidos ao estudo de acordo com os princípios da Técnica Alexander, de forma a evitar reações físicas inapropriadas à presença do instrumento no processo de analisar a posição do corpo. No âmbito dessa reeducação, os professores da Técnica procuraram transmitir a ideia de que a fixação da cabeça limita a liberdade do braço esquerdo em vez de a potenciar (Violinist in Balance, 2016).

Enquanto ponto de partida teórico, os investigadores delinearam uma série de perspectivas sobre a técnica violinística e princípios de motricidade e bem-estar, referindo a importância da simetria das costas, ausência de pressão excessiva da cabeça sobre a queixeira (derivada da inadaptabilidade da mesma à fisionomia do violinista) e a procura de uma posição equilibrada das pernas, evitando uma colocação excessiva de peso no pé esquerdo que, de acordo com os investigadores, é geralmente uma consequência da aplicação de pressão excessiva da cabeça nessa direção (Violinist in Balance, 2016).

As figuras 24, 25 e 27 representam exemplos do "antes e depois" do processo de adaptação dos acessórios, sendo visível na figura 24 a recuperação da simetria das costas e, na figura 25, a obtenção de uma posição da cabeça natural, equilibrada no topo da coluna.

Figura 24 - Posições de costas



Fonte: Violinist in Balance, 2016

Figura 25 - Posições da cabeça



Fonte: Violinist in Balance, 2016

Ainda de acordo com os investigadores, o recorrer exclusivo à almofada para acomodar um pescoço comprido suspende o violino sobre a clavícula, impedindo-a de sustentar o instrumento, direcionando-o para o ombro (Violinist in Balance, 2016) e obrigando a uma pressão excessiva do maxilar de forma a evitar o desvio da escala em direção ao chão (Violinist in Balance, 2016). Em anonimato, um dos alunos visados pela investigação afirmou que os ajustes realizados mediante a alteração da sua queixeira lhe permitiram encarar a almofada como um mero acessório de conforto e manutenção de equilíbrio, e não como um objeto responsável por segurar o instrumento (Violinist in Balance, 2016).

Huug, aluno visado no estudo, referiu o apoio do violino com a mão esquerda como um dos benefícios obtidos a partir da alteração dos acessórios (Violinist in Balance, 2016), processo transformativo durante o qual chegou a substituir a almofada por uma metade de uma bola de borracha, de forma a sentir melhor o contacto do violino com a clavícula, permitindo posteriormente regressar à almofada e encará-la como acessório de conforto e não de fixação do instrumento (Violinist in Balance, 2016). Os acessórios por ele escolhidos no final do estudo são visíveis na figura 26.

Figura 26 - Queixeira e almofada de Huug



Fonte: Violinist in Balance, 2016

Ian e Klaartje, violonistas participantes na investigação, descreveram a maneira como a almofada que usavam antes do estudo bloqueava o ombro, impossibilitava o redirecionar a mão nas mudanças de posição e prendia o instrumento numa posição inapropriada para o

funcionamento da mão direita. A obtenção de uma queixeira de altura ajustada ao seus pescoços e à posição natural das suas cabeças levaram Klaartje a substituir a sua antiga almofada por um esponja envolta em borracha anti-derrapagem (Violinist in Balance, 2016), e levaram Ian a prescindir por completo de qualquer acessório por baixo do tampo. Ambos referem a importância da rejeição do seu antigo conceito mental de relaxamento, o qual associavam ao peso e à inércia (Violinist in Balance, 2016). O "antes" e "depois" da disposição dos acessórios de Ian é visível na figura 27.

Figura 27 - Ian, antes e depois da investigação



Fonte: Violinist in Balance, 2016

O violinista Jorge descreve um processo semelhante, considerando fulcral o posicionamento do violino na clavícula e a compreensão de que deve ser a queixeira a encurtar a distância do pescoço, levando-o a baixar a altura da sua almofada para um mínimo. De acordo com Jorge, a compreensão de que os acessórios devem potenciar um balanço dinâmico e não a criação de uma posição artificial "correta", com o violino fixo pela almofada, foi a conclusão mais fundamental da sua participação no estudo. Opina que os acessórios corretos potenciam o equilíbrio, mas não tornam um violinista equilibrado, sendo a apreensão dos princípios da Técnica Alexander fundamental para os usar corretamente (Violinist in Balance, 2016).

6.2. Desordens Músculo-Esqueléticas em Violinistas

Os problemas reportados pelos alunos visados pela investigação *Violinist in Balance* não deverão ser encarados como um fenómeno isolado. Apesar de os músicos, de forma geral, sofrerem de problemas músculo-esqueléticos (Fry, 1988), de acordo com Zaza e Farewell os violinistas e violetistas sofrem de problemas no maxilar, costas, pescoço e mãos de forma generalizada, tanto a nível dos músculos como dos nervos, sendo mesmo esta a categoria de músico mais afetada por estas quezílias (1997), com duas vezes maior risco de desenvolver dores no pescoço, ombro direito e braço esquerdo do que os pianistas

(Hagberg, Thiringer, & Brandström, 2005). Zaza afirma ainda que a origem dos problemas reside na efetuação de movimentos repetitivos e na manutenção de posturas inapropriadas (1998). Observando instrumentistas de corda, Lederman constatou a existência de desordens músculo-esqueléticas em 69% deles (2003), enquanto Ostwald et al. determinaram que 62% dos violinistas e violetistas observados no seu estudo sofriam de lesões submandibulares devido à forma como seguravam no instrumento (1994).

De acordo com Geraldo Moraes e Adriana Antunes, investigadores da Universidade Federal de Itajubá, em Minas Gerais (Brasil), o ato de tocar violino obriga a uma rotação extrema da posição do ombro e à supinação total do antebraço esquerdo. Os autores referem também que a inadaptabilidade das cadeiras no âmbito do ensaio de orquestra obriga o executante a conformar-se a posições incorretas por via de necessidades da técnica violinística (2012). No entanto, tanto os princípios delineados pela Técnica Alexander como a experiência realizada em Utrecht, previamente escrutinada, demonstram que os bons princípios de uso próprio e a adaptação dos acessórios às particularidades fisionómicas tornam possível ultrapassar esses problemas e preservar o equilíbrio do corpo ao tocar violino ou viola d'arco. Pedro de Alcantara refere-se mesmo à crença de que as cadeiras são responsáveis pelas mazelas dos músicos orquestrais como errónea e mítica, dada a impossibilidade de qualquer cadeira se ajustar perfeitamente à fisionomia humana, e refere-se às terapias e tratamentos médicos que procuram corrigir sintomas sem abordar a origem dos problemas - o mau uso próprio - como meros paliativos (Alcantara, 1997, pp. 3-4).

Uma investigação realizada para o periódico *Medical Problems of Performing Artists* por Anke Steinmetz, Wolfram Seidel e Kay Niemier - especialistas em medicina músculo-esquelética e reabilitativa - abordou o caso de um violinista orquestral alemão, de 44 anos, admitido numa clínica em Março de 2007 queixando-se de dores no ombro, no lado esquerdo do pescoço e na espinha lombar, particularmente ao tocar. Estas dores - uma recaída de sintomas semelhantes, experienciados 13 anos antes - impossibilitavam o seu trabalho na orquestra. As análises feitas revelaram uma miríade de problemas músculo-esqueléticos, sem evidenciar, no entanto, qualquer anormalidade neurológica. Os problemas centravam-se nas costelas, espinha cervical e músculos e ossos na parte superior do tronco - trapézio músculo supraespinhal e escápula, com respetivo músculo levantador - sem que os músculos das mãos revelassem qualquer problema. Apesar de duas semanas de

fisioterapia, o violinista foi incapaz de voltar ao trabalho por continuar a experienciar dores ao tocar (2008).

Os médicos observaram uma tendência para a rotação externa do violino por parte do paciente, chegando aos 80°, assim como uma depressão da cabeça associada a uma queixeira baixa e plana. A realização de uma eletromiografia superficial ao ombro esquerdo, em simultâneo com a execução violinística do paciente, revelou uma correlação entre a rotação externa do instrumento e o esforço acrescido dos músculos onde haviam sido identificadas anormalidades. Foi desenvolvido um regime de terapia especializado, que visou não só a alteração dos hábitos motores e posturais do paciente de acordo com uma linha médica como também a colocação de uma queixeira mais alta. Com este trabalho, o paciente foi capaz de resumir o seu posto a tempo inteiro (2008).

Capítulo III - Reflexão Final

Concluída a investigação, faço um balanço inequivocamente positivo dos conhecimentos obtidos, da amplitude dos resultados derivados da aplicação prática das metodologias e, acima de tudo, da possibilidade de obtenção de uma perspetiva global e informada em relação ao assunto sobre o qual me propus dissertar.

Tendo iniciado este trabalho ciente da importância da problemática abordada, fi-lo também aguçado por uma curiosidade derivada da minha ausência de conhecimentos profundos. Ainda que essa ausência tenha sido colmatada numa proporção meramente ínfima, acredito ter reunido condições suficientes para esboçar algumas conclusões no que diz respeito às premissas inicialmente entrepostas no âmbito da investigação.

Contextualizando os resultados obtidos por intermédio da minha abordagem direta ao meio pedagógico português em relação à revisão bibliográfica previamente levada a cabo, compreendo os princípios e crenças deduzíveis do nosso contexto como parte de uma continuidade de conteúdos global e expectável, reflexo de um paradigma essencialmente generalizado em relação ao qual Portugal não se comporta como exceção. Globalmente falando, os objetivos concretos traçados pelos professores do meio nacional para os seus alunos, no que diz respeito tanto ao uso dos acessórios anexos ao instrumento - principal foco deste trabalho - como aos princípios de execução mais generalizados, coadunam-se com o pensamento dos autores mais reputados.

Dos dados recolhidos - particularmente das respostas obtidas à questão 16, questão aberta do questionário - deduz-se ainda a perspetivação do bem-estar físico como um objetivo a ter em vista, sendo a aplicação particular dos acessórios justificada pela preocupação de obter um dado conjunto de condições a nível postural e cinestésico. Estas condições traduzem-se num conceito de "confortabilidade".

Apesar da variabilidade das ideias defendidas pelos inquiridos e pelos entrevistados no âmbito deste trabalho, não só no que diz respeito aos acessórios como à globalidade da técnica violinística, os objetivos e princípios básicos referidos tanto nas entrevistas como nas respostas por extenso ao questionário centraram-se, globalmente, na procura da facilidade e da ausência de esforço. Para além disso, tanto os inquiridos como os entrevistados demonstraram abertura a alguma relativização de princípio e à rejeição de fundamentalismos.

Saliento por outro lado a discrepância, previamente notada, entre os princípios de biomecânica e motricidade relevantes para a técnica violinística - descritos na revisão bibliográfica e na análise aos estudos de caso - e a estruturação do pensamento dos inquiridos e entrevistados no âmbito deste trabalho. Deste último subentendo uma preocupação que é específica no que diz respeito às questões de execução técnica mais especializadas e que é mais vaga e generalizada no que diz respeito ao uso global da pessoa. As problemáticas posturais são perspectivadas mediante a desejabilidade de um determinado resultado violinístico, sendo os objetivos ao nível do bem-estar descritos com uma precisão e rigor científico variáveis. O exemplo da falta de consensualidade em relação à utilidade dos acessórios potenciadores da aprendizagem da pega do arco evidencia uma discrepância em relação à opinião sobre os métodos de aprendizagem e o funcionamento da própria cognição - apesar de a literatura existente sobre esse assunto apresentar premissas concretas e fundamentadas.

Pedro de Alcantara, em linha com os princípios da Técnica Alexander, apontou a causa dos problemas físicos ao processo de *end-gaining*: a realização de ações mediante os fins pretendidos e não de acordo com os meios necessários para garantir um bom funcionamento psico-motor (Alcantara, 1997, pp. 18-19). Assim sendo, é possível concluir que qualquer princípio concebido e postulado sem uma preocupação derivada, fundamentalmente, do uso global psico-motor - por outras palavras, tendo em vista apenas a obtenção de um determinado resultado concreto ao nível do instrumento - será um princípio potencialmente contrário à técnica equilibrada.

Ainda de acordo com Pedro de Alcantara, a indivisibilidade do corpo e da mente implica, de igual forma, uma indivisibilidade entre técnica e direcionamento mental, sendo a técnica definível como "*...the psycho-physical means of atualizing a musical conception*"⁷ (Alcantara, 1997, p. 171). A preocupação com o uso global do próprio ser implica, no âmbito técnico, a procura da definição de princípios de execução instrumental mediante a operação do peito, costas e cabeça, dada a coordenação motora proceder do centro para a periferia do corpo (Alcantara, 1997, p. 172). Patrick Macdonald, professor da Técnica Alexander, escreveu que "*means condition ends directly and ends condition means*

⁷ "...os meios psico-físicos de realizar uma conceção musical". Tradução livre do autor.

indirectly"⁸, pelo que os meios empregues para produzir uma determinada execução violinística serão sempre indissociáveis da execução em si (Alcantara, 1997, p. 173)

A presumível procura de liberdade e ausência de tensão por parte do intérprete e do professor de violino requer também escrutínio. O pianista Heinrich Neuhaus apelou à diferenciação entre relaxamento e inércia, destacando o perigo de se confundir estes dois conceitos (1973, p. 105). De acordo com o professor vocal Giovanni Battista Lamperti, o aparente relaxamento deriva da co-ação e não da não-ação: de um choque de oposições ou tensões que se coloca em equilíbrio (1931, p. 63). Patrick Macdonald escreveu mesmo que a tensão é um atributo apropriado do comportamento humano (1989, p. 30). Baseado nestas premissas, Pedro de Alcantara conclui que a tensão se torna problemática apenas quando presente no local errado ou com uma duração de tempo inapropriada, e que a causa da má tensão é, muitas vezes, a ausência de boa tensão. Nesses casos a solução passará não por procurar eliminar a má tensão diretamente - um exemplo de *end-gaining* - mas sim por criar a tensão certa no local certo, sendo o relaxamento uma consequência indireta (1997, p. 15).

No contexto aqui descrito, o uso dos acessórios acaba por ser remetido não para a secundarização e complementação em relação aos princípios de motricidade, mas sim para a definição e viabilização dos mesmos. Ideias como "relaxamento", "liberdade" ou "conforto", carecendo de especificidade, abrem espaço à interpretação errónea, tanto por parte do professor como por parte do aluno. Nesta inversão lógica, a almofada passa a garantir o encaixe do instrumento e a técnica "apropriada" em vez de potencialmente facilitar a aplicação de um encaixe e de uma técnica independentemente refinadas e autossuficientes. Considerando ainda a falta de disponibilidade dos encarregados de educação dos alunos em investir na adaptabilidade - situação que reconheci no âmbito do meu estágio - e a pressão das metas curriculares como uma agravante deste problema, os acessórios correm o risco de se tornar atalhos de benefício global duvidoso, aos quais são delegadas responsabilidades infundadas. Tendo em conta estes fatores, a prevalência de problemas físicos entre os violinistas, amplamente demonstrada, assume contornos de previsibilidade.

⁸ "os meios condicionam os fins diretamente e os fins condicionam os meios indiretamente". Tradução livre do autor.

Além disso, a análise aos resultados do questionário colocado permite estabelecer uma correlação entre a prevalência de determinados princípios pedagógicos e o surgimento de determinados problemas técnicos nos alunos - correlação que, ainda que carecendo de valor intrínseco, deveria, a meu ver, ser alvo de reflexão por parte de professores e investigadores. Questões como o afastamento dos dedos da mão esquerda num contexto de não-utilização ou a inclinação descendente do violino encontraram resposta, numa perspectiva englobando potenciais soluções, no conteúdo das entrevistas realizadas e dos estudos de caso apresentados. Tanto a análise dos problemas referidos como o escrutínio às soluções apresentadas relacionam-se diretamente com a aplicação concreta dos acessórios.

A diversidade e transversalidade do uso dos acessórios por parte de célebres violinistas do passado e do presente - todos em conformidade com princípios de excelência técnica e de controlo psico-motor - deverá deitar por terra o argumento de que as circunstâncias causadoras do mau hábito são extrínsecas e não intrínsecas. As maleitas reveladas tanto pelos alvos da investigação decorrente em Utrecht como, potencialmente, por qualquer violinista, deverão ser inculcadas não exclusivamente ao acessório utilizado, mas sim à relação da conceção técnica existente com o mesmo. Pedro de Alcantara refere Jascha Heifetz (1901-1987), violinista que tocou toda a sua carreira sem almofada e com uma queixeira plana (ver figura 28), carecendo de personalização, como um exemplo de equilíbrio e uso saudável do "eu" (*self*) na sua globalidade psico-motora (1997, p. 28).

Figura 28 - Jascha Heifetz



Fonte: Alcantara, 1997, p. 31

É possível concluir que a aplicação dos acessórios anexos ao violino deverá ser feita tendo como principal critério o uso global, e não a obtenção de um determinado paradigma

técnico ou postural com vista a uma contextualização violinística específica. De resto, o ajuste dos acessórios não deverá ser encarado como resolução de um problema postural, mas sim como potenciador de um funcionamento dinâmico e maleável - o violinista deverá recorrer a um determinado acessório, disposto de uma determinada maneira, por seguir bons princípios psicomotores, e não o inverso. A consciencialização destes princípios não se encontra inequivocamente presente nos dados recolhidos.

Reiterando as preocupações descritas no início do segundo capítulo deste trabalho, sublinho a importância de uma formação mais específica e rigorosa no campo das disciplinas da motricidade e da biomecânica. O carácter deficitário da formação formal nessa área antes do ensino superior representa, a meu ver, uma situação de *end-gaining* - recorrendo mais uma vez à terminologia da Técnica Alexander - por parte dos planos curriculares e de quem os elabora. Felizmente, o material necessário para a melhoria da formação intelectual do professor de violino - e, conseqüentemente, para o reenquadrar do papel dos acessórios - não é de todo inacessível, tal como demonstra a revisão bibliográfica empreendida. Faltará resolver, tal como referiu Susan Kempter, a problemática da disparidade das diversas disciplinas relacionadas com a motricidade humana, disparidade responsável pela alienação parcial da pedagogia violinística em relação a esses assuntos.

Lamento também a ausência de instrução formal em campos que potenciem a adaptabilidade do violino e da técnica a ele associada. O processo de constante monitorização e personalização dos acessórios levado a cabo na Escola Superior de Artes de Utrecht - incluindo a construção ou montagem dos mesmos - nada teria de conceitualmente invulgar ou excepcional para o oboísta que, diariamente, constrói ou refina os acessórios que emprega no instrumento e cujo impacto na performance é direto. A meu ver, as competências práticas necessárias para esta personalização trariam benefícios caso deixassem de ser encaradas como mera curiosidade e adquirissem maior importância na formação do violinista.

Reconhecendo as limitações dos moldes em que esta investigação se processou, deixo votos para que, num futuro próximo, os condicionalismos práticos do ensino artístico especializado em Portugal e a abertura de espírito dos docentes em atividade no nosso país levem a uma reavaliação de princípios e métodos, a uma melhoria do bem-estar físico e do desempenho técnico dos violinistas formados em Portugal, e, por consequência, à

reinterpretação do uso dos acessórios anexos ao violino, para que não se limitem a condicionar a nossa técnica mas passem também a ser condicionados por ela.

Bibliografia

Academia de Música de Santa Maria da Feira. (29 de Março de 2016). Academia de Música de Santa Maria da Feira: Projecto Educativo para o Triénio 2016-2018. Santa Maria da Feira, Aveiro, Portugal.

Alcantara, P. d. (1997). *Indirect Procedures: A Musician's Guide to the Alexander Technique*. Oxford: Clarendon Press.

Alexander, F. M. (1932). *The Use of the Self: Its Conscious Direction in Relation to Diagnosis, Functioning and the Control of Reaction*. Nova Iorque: E.P. Dutton and Co., Inc., .

Auer, L. (1980). *Violin Playing as I Teach It*. Mineola: Dover Publications.

Costa, L., & Reis, T. (2005). *Academia de Música de Santa Maria da Feira: A escola que mudou o ensino da música em Portugal*. (L. Costa, Ed.) Santa Maria da Feira: Engrenagem.

Courvoisier, K. (2006). *The Technique of Violin Playing: The Joachim Method*. Mineola: Dover Publications.

Fischer, S. (2013). *The Violin Lesson*. Londres: Peters Edition Limited.

Flesch, C. (1939). *The Art of Violin Playing, Book One* (2ª ed.). (F. H. Martens, Trad.) Nova Iorque: Carl Fischer.

Fry, H. (1988). The treatment of overuse syndrome in musicians. Results in 175 patients. *Journal of the Royal Society of Medicine* , 81, pp. 572-575.

Galamian, I. (1985). *Principles of Violin Playing & Teaching*. Ann Arbor: Prentice-Hall, Inc.

Geminiani, F. (1751). *The Art of Playing on the Violin*. Londres.

Hagberg, M., Thiringer, G., & Brandström, L. (2005). Incidence of tinnitus, impaired hearing and musculoskeletal disorders among students enrolled in academic music education: a retrospective cohort study. *International Archives of Occupational and Environmental Health* , 78, pp. 575-583.

Hayek, F. A. (1978). *Law, Legislation and Liberty* (Vol. 2). Chicago: University of Chicago Press.

Hellebrandt, F. A. (1943). Physiological Study of the Vertical Stance of Man. *Physiological Review* , pp. 225-226.

Honeyman, W. C. (1883). *The Violin: How to Master It*. Boston: Jean White.

- Jarosy, A. (1933). *A New Theory of Fingering*. (S. Whinyates, Trad.) Londres: George Allen & Unwin Ltd.
- Kempter, S. (2003). *How Muscles Work: Teaching the Violin with the Body in Mind*. Summy-Birchard Music.
- Lamperti, G. B. (1931). *Vocal Wisdom: Maxims Transcribed and Edited by William Earl Brown*. Nova Iorque: Taplinger Publishing Co. Inc.,.
- Lederman, R. (2003). Neuromuscular and musculoskeletal problems in instrumental musicians. *Muscle Nerve* , 27, pp. 549-561.
- Lesure, F. (1964). *L'Epitome musical de Philibert Jambe de Fer*. Société de musique d'autrefois.
- Macdonald, P. (1989). *The Alexander Technique as I See It*. Brighton: Rahula Books.
- Martens, F. H. (Ed.). (2006). *Violin Mastery: Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and Others*. Mineola: Dover Publications.
- Moraes, G. F., & Antunes, A. P. (2012). Musculoskeletal Disorders in Professional Violinists and Violists. Systematic Review. *Acta Ortopédica Brasileira* , p. 46.
- Mozart, L. (1985). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* (3^a ed.). (E. Knocker, Trad.) Oxford: Oxford University Press.
- Neuhaus, H. (1973). *The Art of Piano Playing*. (K. Leibovitch, Trad.) Londres: Barry and Jenkins.
- Oliveira, S. D. (2013). Tocava piano, falava francês e revolucionou o ensino da música. *Público* .
- Ostwald, P., Baron, B., Byl, N., & Wilson, F. (1994). Performing arts medicine. *Western Journal of Medicine* , 160, pp. 48-52.
- Praetorius, M. (1619). *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii c. Tomus Secundus de Organographia*. Wolfenbüttel.
- Ricci, R. (2007). *Ricci on Glissando: the Shortcut to Violin Technique*. (G. H. Zayia, Ed.) Bloomington: Indiana University Press.
- Rolland, P. (2007). *The Teaching of Action in String Playing*. Fairfax, VA: American String Teachers Association.
- Sass, A. L. (1913). *Zum Problem der Violintechnik*. Leipzig: C.F. Kahnt.
- Steinmetz, A., Seidel, W., & Niemier, K. (Junho de 2008). Shoulder Pain and Holding Position of the Violin: A Case Report. *Medical Problems of Performing Artists* , pp. 79-80.

Zaza, C. e. (1997). Musicians' playing-related musculoskeletal disorders: an examination of risk factors. *American Journal of Industrial Medicine* , 32, pp. 292-300.

Zaza, C. (1998). Playing-related musculoskeletal disorders in musicians: a systematic review of incidence and prevalence. . *Canadian Medical Association Journal* , 158, pp. 1019-1025.

Webgraphia

Beare, C., Chiesa, C., & Kass, P. (2 de Junho de 2016). *Amati*. Acedido em 2 de Junho de 2016, de Grove Music Online. Oxford Music Online:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00737>

Boyd, M., & Rayson, J. (Julho de 1982). The Gentleman's Diversion: John Lenton and the First Violin tutor. *Early Music* , pp. 329-332.

Boyden, D. D., Walls, P., Holman, P., Moens, K., Stowell, R., Barnett, A., et al. (1 de Junho de 2016). *Violin*. Acedido em 1 de Junho de 2016, de Grove Music Online. Oxford Music Online.:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41161pg1>

Boyden, D., & Walls, P. (2 de Junho de 2016). *Chin rest*. Acedido em 2 de Junho de 2016, de Grove Music Online. Oxford Music Online:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05615>

Brown, C. (4 de Junho de 2016). *Physical parameters of 19th and early 20th-century violin playing* . Acedido em 4 de Junho de 2016, de University of Leeds - Faculty of Performance, Visual Arts and Communications: <http://chase.leeds.ac.uk/article/physical-parameters-of-19th-and-early-20th-century-violin-playing-clive-brown/>

Câmara Municipal de Santa Maria da Feira. (18 de Abril de 2016). *Economia: Site oficial da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira*. Acedido em 18 de Abril de 2016, de Site oficial da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira: https://www.cm-feira.pt/portal/site/cm-feira/template.MAXIMIZE/indicadores-estatisticos/?javax.portlet.tpst=6e3fbee686baa2a31dd762d990af8a0c_ws_MX&javax.portlet.prp_6e3fbee686baa2a31dd762d990af8a0c_viewID=detail_view&javax.portlet.prp_6e3fbee686baa2a31dd7

Câmara Municipal de Santa Maria da Feira. (18 de Abril de 2016). *Orquestra de Jovens de Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira*. Acedido em 18 de Abril de 2016, de Site oficial da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira: https://www.cm-feira.pt/portal/site/cm-feira/template.MAXIMIZE/juventude/?javax.portlet.tpst=c458d2d8d76ee9dcc4a69810d0af8a0c_ws_MX&javax.portlet.prp_c458d2d8d76ee9dcc4a69810d0af8a0c_viewID=detail_view&javax.portlet.prp_c458d2d8d76ee9dcc4a69810d0af8a0c_th

Diário da República. (28 de Janeiro de 2013). *Lei n.º 11-A/2013 - Diário da República n.º 19/2013, 1º suplemento, série I de 2013-01-28*. Acedido em 18 de Abril de 2016, de Diário da República Eletrónico: <https://dre.pt/application/file/373764>

Gwilt, R., & Schaller, I. (2011). *Holding the Baroque Violin: Part II - The Sources*. Acedido em 2 de Junho de 2016, de Traditions of Baroque Violin Playing: <http://www.baroque-violin.info/vhold2.html>

Instituto Nacional de Estatística. (18 de Abril de 2016). *Estatísticas territoriais: Instituto Nacional de Estatística*. Acedido em 18 de Abril de 2016, de Site oficial do Instituto Nacional de Estatística: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_unid_territorial&menuBOUI=13707095&contexto=ut&selTab=tab3

McCullough, C. (16 de Julho de 2016). *Alexander Technique for Musicians*. Acedido em 16 de Julho de 2016, de Alexander Technique Center of Washington: <http://www.alexandercenter.com/pa/strings.html>

McCullough, C. (17 de Julho de 2016). *Alexander Technique for Musicians*. Acedido em 17 de Julho de 2016, de Alexander Technique Center of Washington: <http://www.alexandercenter.com/pa/stringsiii.html>

Neill, E. (2 de Junho de 2016). *Paganini, Nicolò*. Acedido em 2 de Junho de 2016, de Grove Music Online. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40008>

Noguera, F. M. (2 de Junho de 2016). *Sivori, Camillo*. Acedido em 2 de Junho de 2016, de Grove Music Online. Oxford Music Online.: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25909>

Schwarz, B. (2 de Junho de 2016). *Ernst, Heinrich Wilhelm*. Acedido em 2 de Junho de 2016, de Grove Music Online. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08949>

Talbot, M. (2 de Junho de 2016). *Corelli, Arcangelo*. Acedido em 2 de Junho de 2016, de Grove Music Online. Oxford Music Online.: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06478>

Violinist in Balance. (2 de Agosto de 2016). Acedido em 2 de Agosto de 2016, de Violinist in Balance: <http://www.violinistinbalance.nl>

White, C. (2 de Junho de 2016). *Viotti, Giovanni Battista*. Acedido em 2 de Junho de 2016, de Grove Music Online. Oxford Music Online.: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29483>

Anexos

Anexo 1 – Perguntas do Questionário

Anexo 1.1 - Síntese das perguntas incluídas no questionário

Questão aberta	16) Caso preconize o uso de acessórios (almofada, queixeira, etc.) pelos seus alunos, com que frequência monitoriza o seu uso, garantindo que são apropriados e propícios a uma boa técnica, postura e bem-estar físico, e que são usados correctamente por eles?
-----------------------	---

Questões fechadas	Questões de identificação
	Questões de uso dos acessórios
	Questões de selecção de afirmações
	Questão de avaliação de situações

Fonte: Elaboração do autor

Anexo 1.2 - Questões de identificação

1) Indique há quantos anos exerce a actividade de professor:	Menos de 5
	5-10
	10-15
	15-20
	20-25
	25 ou mais

2) Indique onde realizou os seus estudos musicais:	Em Portugal
	Noutro país (especificar qual)
	Parcialmente em Portugal e parcialmente noutro país (especificar qual)

3) Com que idade iniciou a aprendizagem do violino?	Com 5 anos ou menos
	6
	7
	8
	9
	10
	11
	12 ou mais

Fonte: Elaboração do autor

Anexo 1.3 - Questões de uso dos acessórios

4) Qual das seguintes situações se aplica a si?	Toco violino com almofada de madeira, alumínio, fibra de carbono ou plástico (Wolf, Kun, Bonmusica, etc.)
	Toco violino com um outro tipo de apoio colocado entre o ombro/clavícula e o instrumento (esponja, etc.)
	Não recorro a qualquer acessório de apoio na posição da almofada, ou recorro apenas a um pano ou lenço para evitar que o instrumento deslize.
5) Onde usa a queixeira?	Modelo à esquerda do estandarte (ex: Guarneri, Joachim, etc.)
	Modelo de posição intermédia (ex: Teka, etc.)
	Modelo centrado, por cima do estandarte (ex: Flesch, etc.).
	Não uso queixeira.

Fonte: Elaboração do autor

Anexo 1.4 - Questões de selecção de afirmações

6) Seleccione a afirmação com que melhor se identifica:	<p>O violino é segurado sobre o ombro/clavícula com o peso da cabeça, de maneira a deixar a mão esquerda livre nas suas acções;</p> <p>O violino é equilibrado entre o apoio da cabeça, do ombro/clavícula e da mão esquerda, desempenhando todos um papel importante em segurar o instrumento;</p> <p>O violino é segurado sobretudo pela mão esquerda e apoiado sobre o ombro/clavícula.</p>
7) Seleccione a afirmação com que melhor se identifica:	<p>O violino é apoiado essencialmente sobre o ombro;</p> <p>O violino é apoiado essencialmente sobre a clavícula;</p>
8) Seleccione a afirmação com que melhor se identifica:	<p>Ao tocar, tendencialmente, é apropriado levantar ligeiramente o violino, de forma a que o instrumento se disponha numa linha recta, paralela ao chão, até à voluta;</p> <p>A posição mais natural do violino ao tocar, tendencialmente, não pressupõe levantá-lo com o propósito de manter a voluta à mesma altura que o tampo;</p> <p>Ao tocar, é apropriado levantar o violino de forma a que o instrumento se disponha com a voluta acima do tampo.</p>
9) Seleccione a afirmação com que melhor se identifica:	<p>É inapropriado levantar o ombro esquerdo para apoiar o violino;</p> <p>Levantar o ombro esquerdo para apoiar o violino é admissível, desde que não de forma continuada e fixa;</p> <p>Devemos levantar o ombro esquerdo para apoiar o violino.</p>
10) Seleccione a afirmação com que melhor se identifica:	<p>Uma boa postura base a tocar violino é identificável no caso de haver uma linha vertical entre nariz, cotovelo esquerdo, voluta e pé esquerdo;</p> <p>A existência de uma linha vertical entre nariz, cotovelo esquerdo, voluta e pé esquerdo não implica uma boa postura, excepto circunstancialmente;</p>
11) Seleccione a afirmação com que melhor se identifica:	<p>O violino deve ser segurado de forma tendencialmente plana (isto é, sem inclinação horizontal), numa linha paralela ao chão.</p> <p>O violino deve ser segurado de forma tendencialmente inclinada para o lado direito do corpo.</p>
12) Seleccione a afirmação com que melhor se identifica:	<p>A fluidez e correcção nas mudanças de posição é possibilitada pela liberdade da mão esquerda e do braço esquerdo;</p> <p>A fluidez e correcção nas mudanças de posição é possibilitada pelo uso do polegar como referência, ou "âncora";</p>
13) Seleccione a afirmação com que melhor se identifica:	<p>O cotovelo direito deve permanecer, essencialmente, ao mesmo nível do arco.</p> <p>O cotovelo direito deve permanecer, essencialmente, abaixo do nível do arco.</p> <p>O cotovelo direito deve permanecer, essencialmente, acima do nível do arco.</p>
14) Seleccione a afirmação com que melhor se identifica:	<p>O polegar direito deve ser colocado em oposição ao dedo médio.</p> <p>O polegar direito deve ser colocado à direita do dedo médio.</p> <p>O polegar direito deve ser colocado à esquerda do dedo médio.</p>
15) Seleccione a afirmação com que melhor se identifica:	<p>Os acessórios para o arco que se destinam a automatizar a aprendizagem da pega no arco (Bow Hold Buddies, etc.) são uma ferramenta potencialmente útil no ensino do instrumento.</p> <p>Os acessórios para o arco que se destinam a automatizar a aprendizagem da pega no arco (Bow Hold Buddies, etc.) são uma ferramenta cujas desvantagens - derivadas da dificuldade de reajustar a técnica de mão direita após a remoção da mesma - são maiores do que as vantagens.</p>

Fonte: Elaboração do autor

Anexo 1.5 - Questão de avaliação de situações

16) Classifique de 1 a 5 (sendo 1 quase nunca e sendo 5 muito frequentemente) a frequência com que encontra cada uma das seguintes situações:	Cabeça inclinada horizontalmente;
	Maxilar apertado;
	Ombro esquerdo fixo em posição levantada;
	Inclinação fixa do pulso esquerda para a frente;
	Inclinação fixa do pulso esquerdo para trás;
	Posicionamento dos dedos da mão esquerda distante da corda, quando levantados;
	Costas curvadas para a frente;
	Braço esquerdo colado ao tronco;
	Cotovelo esquerdo com inclinação fixa para a direita;
	Dedos da mão esquerda hirtos/rígidos;
	Dedos da mão direita hirtos/rígidos;
	Cotovelo direito alto;
	Cotovelo direito baixo;
	Ombro direito levantado;
	Polegar esquerdo tendencialmente oposto ao primeiro dedo;
	Polegar esquerdo tendencialmente à frente do primeiro dedo.
Violino inclinado para baixo;	
Violino apontado para cima.	

Anexo 2 – Documentos de Autorização dos Entrevistados (Ver CD)

Anexo 3 – Planos de aula e fichas de observação (Ver CD)