



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de Lisboa

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

Principais dificuldades que os alunos de Viola de Arco apresentam quando ingressam no Ensino Superior Português

Mestrado em Ensino da Música

Bárbara Sofia Vaz Pires

Data de entrega: 30/01/2014

Professor Orientador: Pedro Saglimbeni Muñoz

Professor Cooperante: Fernanda Matias

Agradecimentos

Na realização deste relatório de estágio, tenho que agradecer em particular à Direcção da Fundação Musical dos Amigos das Crianças (FMAC) por me dar a oportunidade e apoio ao longo do ano lectivo de 2012/13.

Agradeço à professora Fernanda Matias, como a todos os membros da Secretaria da FMAC por me terem cedido todos os documentos e informações necessárias sobre o historial da escola.

Aos pais dos meus alunos, por terem autorizado a participação dos três alunos em análise, bem como a disponibilidade para todo o trabalho extra que foi necessário.

Ao professor Pedro Saglimbeni Muñoz, pela ajuda, ideias e partilha de experiência ao longo destes seis anos, como professor de viola de arco e orientador neste trabalho.

Agradeço à minha família, principalmente pais, irmãos, avós e tios pela grande força e apoio incondicional ao longo da sua realização.

A todos os meus amigos, colegas e professores: Professor Jorge Alves, Professor David Lloyd, Professora Teresa Correia e Professora Joana Pereira, que se disponibilizaram na resposta dada à entrevista e que foi um meio essencial para as conclusões e resultados obtidos na investigação.

Em particular ao António Barbosa, pelo apoio e paciência sem limites na construção e desenvolvimento deste trabalho.

À professora Sandra Barroso, pela colaboração de material para a realização da investigação.

Resumo

A maioria dos instrumentistas de cordas friccionadas apresentam problemas ou dificuldades ao longo de toda a sua aprendizagem musical. Como professora e violista, realizei este relatório de estágio com o intuito de pesquisar onde se focam a maioria desses problemas. Este relatório de estágio está dividido em duas diferentes secções, a primeira apresenta todo o trabalho pedagógico efectuado com três diferentes alunos, de diferentes níveis ao longo do ano lectivo de 2012/13 na Fundação Musical dos Amigos das Crianças (FMAC), e a segunda apresenta toda a investigação que realizei para concluir quais as principais dificuldades que os alunos de viola de arco apresentam quando ingressam no Ensino Superior.

A investigação apresenta uma vasta pesquisa literária e o testemunho dos professores de várias instituições, como a Universidade do Minho, Escola Superior de Música e Artes de Espectáculo, Universidade de Aveiro, Escola Superior das Artes Aplicadas de Castelo Branco e Escola Superior de Música de Lisboa que ajudaram à profunda análise deste tema. Os resultados revelaram que os principais problemas apresentados nos estudantes de viola de arco são de origem técnica, ou seja, postura (posição do corpo, distribuição do peso correcto pelas pernas e escolha adequada do instrumento de acordo com a fisionomia do aluno); mão direita (pega correcta dos dedos no arco, distribuição de arco e contracção muscular); mão esquerda (posição do polegar, ombro e braço que afectam a afinação, flexibilidade, mudanças de posição e vibrato); influência da escolha do repertório por parte de um professor e autonomia do aluno.

Palavras – chave

Ensino Superior; Viola de arco; Dificuldades; Técnica; Aprendizagem.

Abstract

Most rubbed string's instrumentalist's presents problems or difficulties throughout all their musical learning. As a teacher and violist, I performed this report with the intent to research the focus of the most of these problems. This report is divided in two different sections: the first one presents all the pedagogical work performed with three different students, from different levels, throughout the academic year of 2012/13 in the Fundação Musical dos Amigos das Crianças (FMAC), and the second one presents all the research performed to conclude which are the major difficulties that viola students present when they enter higher education.

The research include an extensive literature search and the testimony of teachers from various institutions, as the University of Minho, Superior Music School and Arts of Performance, University of Aveiro, Superior School of Applied Arts of Castelo Branco and Superior School of Music of Lisbon that helped the deep analysis of this theme. The results show that the main problems presented in viola students are of technical origin, in other words, the posture (body position, correct distribution of the weigh into the leg and appropriate choice of the instrument according to the physiognomy of the student); right hand (proper grip of the fingers on the arc, distributions of the arc and muscular contraction); left hand (position of the thumb, shoulder and arm affecting the pitch, flexibility, position changes and vibrato); influence the choice of repertoire by a teacher and learner autonomy.

Key-words

Higher education; Viola; Difficulties; Technique; Learning

Índice

1.	Caracterização da escola	6
1.1.	Caracterização dos alunos	10
1.2.	Práticas educativas desenvolvidas	13
1.3.	Análise crítica da actividade docente	40
1.4.	Conclusão	43
2.	Descrição do projecto de investigação	44
2.1.	Revisão Literária	45
2.2.	Metodologia	68
2.3.	Apresentação e análise de dados	70
2.4.	Conclusão	79
	Reflexão final	82
	Bibliografia	85
	Anexos – Entrevistas	86

1. Caracterização da escola

A 15 de Junho de 1953 realizou-se no Museu João de Deus uma conferência subordinada ao tema “O Ensino da música na infância e a sua projecção no futuro”. Nela desenvolveu Adriana de Vecchi as suas ideias quanto à importância da educação musical na formação das crianças e expôs um método racional capaz de concretizar essas mesmas ideias de um modo pedagogicamente sugestivo. A esta conferência assistiu Sofia Abecassis que, fortemente impressionada, pôs à sua disposição algumas salas da sua residência, onde em breve começaram as primeiras aulas do que viria a ser a Fundação Musical Amigos das Crianças (FMAC).

No dia 29 de Junho de 1953, Adriana de Vecchi inaugurava a sua “Escola Cultural e Infantil”, com aulas de piano com o Professor Abreu Mota, de violino com o Professor Lamy Reis, de canto coral com o Professor Jaime da Silva e de violoncelo com a Professora Adriana de Vecchi. As aulas eram ministradas com muita regularidade, três vezes por semana, às segundas, quartas e sextas. A Fundação Musical Dos Amigos das Crianças passou a contar com a colaboração, meses após, do violoncelista e pedagogo Fernando Costa (marido da Professora Adriana Vecchi).

Ao longo de alguns anos, depois das ideias amadurecidas, crianças a partir dos 4 anos começaram a tomar contacto com a música e a saber ouvi-la, compreendê-la e executá-la. O objectivo principal era fomentar o gosto pela música de conjunto, daí se formarem desde o início pequenos agrupamentos de câmara. Finalmente, como consequência de um trabalho bem orientado, juntaram-se duas dezenas de crianças, criando-se a orquestra de cordas cujo nome dentro do país se tornou conhecida, devido ao Professor Fernando Costa.

Adriana de Vecchi foi a sua Presidente da Direcção e a sua dinamizadora sempre fiel ao seu ideal de beleza, entre 1953 e 1995.

O objectivo desta escola de música tem sido, desde o seu início, contribuir para o enriquecimento da sensibilidade desde a infância (independentemente da sua proveniência), fomentar o gosto pela música e pela cultura em geral, despertando o interesse pelo eventual prosseguimento de uma carreira artística. Integrada na rede de ensino artístico na área vocacional da música esta a FMAC, reconhecida como instituição de Utilidade Pública. Foram-lhe atribuídos diversos prémios e galardoada com a Medalha de Mérito Cultural.

Ao longo destes sessenta anos, têm estes objectivos vindo a ser cumpridos. A FMAC tem-se revelado uma relevante fonte de instrumentistas das principais orquestras portuguesas e consagrados solistas em Portugal e no estrangeiro, de professores de reconhecido mérito, e de bons apreciadores de música.

A Fundação Musical dos Amigos das Crianças ministra nas suas Escolas de Música: Vecchi-Costa, em Lisboa, e Guilhermina Suggia, no Porto as seguintes modalidades:

Regime Privado (Estrutura de Cursos Não Tutelados/Não Apoiados)	
Cursos	Duração Semanal
Jardim Musical I (3/4 anos) Jardim Musical II (5/6 anos)	Uma aula (60 Minutos)
Iniciação Musical (do 1º ao 4º ano do 1º ciclo do Ensino Básico)	Uma aula de instrumento (partilhada de 60 minutos ou individual 30 minutos); Uma aula de Formação Musical (60 minutos); Classe de Conjunto – Coro ou Instrumental (60 minutos).
Curso FMAC (Nível Básico)	Uma aula de instrumento (partilhada de 60 minutos ou individual 30 minutos); Uma aula de Formação Musical (90 minutos); Classe de Conjunto – Coro ou Orquestra Iniciados (90 minutos)/ Orquestra Juvenil (90 minutos + 90 minutos).
Curso Livre	Uma aula de instrumento (60 minutos); Formação Musical (integrado em classe dos restantes cursos); Classe de Conjunto – Coro ou Orquestra (integrado em classe dos restantes cursos).

Regime Público/Privado (Estrutura de Cursos Tutelados – Ensino Básico)	
Cursos	Duração Semanal
Iniciação Musical (do 1º ao 4ºano do 1º ciclo do Ensino Básico – condicionado às vagas existentes em sede de Contrato de Patrocínio)	Uma aula de instrumento (45 minutos – classe de dois alunos); Uma aula de Formação Musical (60 minutos); Classe de Conjunto – Coro ou Instrumental (60 minutos).
Curso Básico (Regime Articulado)	Uma aula de instrumento (partilhada de 90 minutos ou individual 45 minutos); Uma aula de Formação Musical (90 minutos); Classe de Conjunto – Coro (90 + 45 minutos) ou Orquestra Iniciados (90 minutos)/ Orquestra Juvenil (90 + 90 minutos).
Curso Básico (Regime Supletivo)	Uma aula de instrumento (partilhada de 90 minutos ou individual 45 minutos); Formação Musical (90 minutos); Classe de Conjunto – Coro ou Orquestra Iniciados (90 minutos)/ Orquestra Juvenil (90 minutos + 90 minutos).
Curso Secundário (6º,7º e 8º graus - Regime Supletivo; são de frequência obrigatória as primeiras três disciplinas, e mais uma do plano de estudos definido pelo Conselho Pedagógico)	Uma aula de instrumento (partilhada de 90 minutos ou individual 45 minutos); Formação Musical (90 minutos); Classe de Conjunto – Coro/Orquestra Juvenil/Música de Câmara (90 + 45 minutos); História da Cultura e Artes, Análise e Técnicas de Composição, Baixo Contínuo, Instrumento de Tecla ou Acompanhamento e Improvisação (45 minutos).

A FMAC apresenta várias Classes de Conjunto como Coro I e II, Música de Câmara (condicionadas à disponibilidade da escola), Orquestra Orff (Iniciação – “Orf-Festa”), Orquestra I (Iniciação e Básico – “Orquestra Iniciados”) e Orquestra II (Básico e Secundário – “Orquestra Juvenil”), Orquestra de Guitarras (Iniciação, Básico e Secundário) e em regime Livre (com inscrição própria) o Coro Suplementar, Conjunto de Violinos (“Piccoli Violini”) e de Violoncelos (“Piccoli Celli”).

Actualmente as instalações da FMAC não são as mesmas, daí encontrar-se situada na Rua D.Luís I, perto das instalações do ETIC.

1.1. Caracterização dos Alunos

No meu relatório de estágio é descrito e analisado o trabalho de prática pedagógica desenvolvida no ano lectivo de 2012/2013, na Fundação Musical Amigos das Crianças (FMAC), os seguintes alunos de Viola de Arco:

- Pedro (1º grau);
- Afonso (4º grau);
- Rodrigo (6º grau).

Estes três alunos foram seleccionados para desenvolver um trabalho mais específico e detalhado a nível do seu desenvolvimento e da sua aprendizagem. A escolha do repertório, dos objectivos específicos, das competências a desenvolver ao longo dos três períodos, foi pensada de acordo com a dificuldade e trabalho contínuo de cada aluno.

O aluno Pedro frequentou o 1º grau de viola de arco, iniciando no passado ano lectivo os seus estudos musicais com 10 anos, no regime de curso articulado (quarenta e cinco minutos de aulas semanais).

Desde o início que este aluno demonstrou bastante desempenho e concentração para cumprir os meus objectivos. Tem uma postura bastante natural facilmente adaptável e uma boa posição das mãos esquerda e direita (boa fisionomia corporal).

O aluno em questões básicas como segurar bem o arco e colocar a viola de arco, sempre foi muito cuidadoso e pronto para aprender e evoluir cada vez mais. O seu sensor director é o auditivo, daí todo o tipo de informação ser captada pelo ouvido, ou seja, é um aluno que tem muita preocupação pelo tipo de som que produz (o timbre, a afinação), gosta de memorizar e cantar, de repetir várias vezes pequenos excertos da peça e de tocar em conjunto com os colegas do mesmo grau.

Sendo um aluno de iniciação que nunca teve qualquer tipo de contacto musical anteriormente, é um aluno que absorve muito bem todo o tipo de conteúdos trabalhos na aula e que revela um estudo individual cuidadoso e detalhado em casa. O Pedro é uma criança enérgica e distraída, daí os seus pais o terem colocado na música (preocupação em focar a sua

concentração em geral no seu dia-a-dia na escola). Revelou uma grande maturidade e evolução ao longo do ano, cumprindo todas as suas metas e objectivos, tendo apenas quarenta e cinco minutos de aula de instrumento por semana.

No quarto grau de viola de arco, escolhi o aluno Afonso com treze anos de idade, que também se encontra no regime de articulado. Tendo iniciado os seus estudos musicais à dois anos atrás, o aluno tem todas as competências razoavelmente desenvolvidas para a sua idade, sendo a parte motivacional a mais afectada, devido também à troca anual de diferentes aprendizagens e ensino (tendo iniciado os seus estudos com o Prof. Hugo Diogo como violinista, depois trocou para viola, e no terceiro grau passou a ser aluno da minha classe).

O sensor director do Afonso é visual, mas como sou uma professora auditiva e cinestésica, desde então, quando comecei a dar-lhe aulas este aluno começou a desenvolver particularmente a parte auditiva devido ao meu estilo de aprendizagem.

As suas maiores dificuldades são a atenção e concentração também variáveis de aula em aula (sendo a postura, percepção da afinação afectadas devido à sua execução descuidada). A sua atitude também é variável, numas aulas está extremamente motivado e disponível para a aprendizagem e compreensão dos variados conceitos, noutras encontra-se tímido e distraído.

Tendo conhecimento das suas próprias capacidades, o Afonso transmite muitas vezes segurança e insegurança, através de acções negativas sempre que as peças exigem mais de si, ou seja, implicam cada vez mais esforço (modelo de entidade) achando que, como dizia inicialmente “Professora não consigo!”.

Com isto, tive um cuidado em especial para reconstruir estratégias metacognitivas e intrínsecas, coordenando o meu discurso/argumentos e experiências que o ajudaram a ultrapassar essa barreira de uma forma positiva (por exemplo: o próprio aluno viu várias gravações das aulas para ter percepção que às vezes ainda desiste facilmente e tem picos de falta de atenção e esforço).

Em casa, o Afonso estudava muito mas sem método de trabalho, e na aprendizagem musical durante a aula, eu comecei a mecanizar e a criar estratégias que o Afonso utiliza no seu estudo diariamente (actualmente estuda menos, mas mais focado nos objectivos a cumprir). A escolha deste aluno deve-se ao facto de, todos os meus objectivos, estratégias e metas semanais programadas, ter sido constantemente alteradas de aula para aula. Senti que foi o aluno que mais dificuldade tive em criar uma relação de professor/aluno, e apesar de

estar já bastante interiorizado o meu método de aprendizagem no aluno, ainda me perco com demasiadas questões que não têm importância, com medo que os níveis de auto-eficácia do aluno sejam baixas da sua perspectiva.

No passado ano lectivo, o aluno Rodrigo frequentou o quinto grau de viola de arco, no regime de curso livre. O Rodrigo já tinha frequentado esta instituição, mas desde há quatro anos atrás (quando acabou o seu quinto grau) que deixou completamente de tocar. Agora o aluno tem 21 anos e frequenta também o segundo ano de licenciatura da Universidade Nova de Lisboa, no Curso de Ciências Musicais. Com esta paragem na aprendizagem o aluno ganhou vícios na sua posição e muitos medos na performance.

Desde do início do 1º período que trabalhei especificamente a postura natural do seu corpo incluindo a da mão esquerda e da mão direita. O sensor director do Rodrigo é visual, pois é um aluno que tem uma leitura à primeira vista fenomenal, percebe o que é pretendido em termos técnicos, mas apenas quando vê como eu exemplifico (retêm toda a informação a partir da visão). Tudo o que lhe é transmitido, ele escreve na partitura (cores, setas) e sempre que aviso o aluno para corrigir a sua postura, automaticamente ele recorre ao uso do espelho na aula para visualizar o que o está a prejudicar.

De acordo com o seu estilo de aprendizagem, o aluno apresenta muitas dificuldades na sua parte motora (postura e posição dos dedos no arco). Em todas as aulas, inicialmente fazemos exercícios de sonoridade, percepção auditiva e motora (por exemplo: escalas sempre com arco lento; exercícios de articulação para a mão esquerda). Como no caso do aluno Afonso Arrais, o Rodrigo estuda muito pouco, daí não cumprir os planos traçados das suas aulas e passar muito tempo a trabalhar lentamente as peças e os estudos.

Este aluno poderia ser um excelente violetista, mas muitas das vezes não tem calma nem paciência, sabendo que se a sua consciência corporal não está a funcionar, todo o seu desenvolvimento será significativamente lento, pois se um aluno tecnicamente tem muitas tensões físicas, este precisará de tempo para as perceber, sentir e corrigir.

1.2. Práticas Educativas Desenvolvidas

Ao longo do passado ano lectivo, deparei com muitas questões e dúvidas a nível da aprendizagem de um aluno. Apesar de leccionar à cerca de quatro anos, e ter uma boa actividade profissional, como professora sinto que hoje em dia cada vez mais é complicado fazer com que um aluno realmente se interesse pelo que faz, devido ao excesso de actividades extra curriculares que tem ao longo da semana, e à falta de organização do tempo de estudo individual em casa.

Desde Setembro de 2011 que comecei a leccionar a disciplina de Viola de Arco na Fundação Musical Amigos das Crianças (FMAC), dando espaço e criando ligações fortes entre a relação de professor/aluno, e mesmo com as aulas devidamente programadas e organizadas o desenvolvimento e evolução de cada um não são contínuas (dependendo da idade, fase da adolescência, seio familiar e sociedade onde estão inseridos).

Na actual prática de ensino, ao métodos adoptados são constrangidos pelo contexto (por exemplo: escola, instituto, universidade), a natureza da pessoa, o sistema de avaliação e o currículo¹. As estratégias de ensino particular devem ser adoptadas para as actividades do currículo particular. A evidência de todas as áreas da educação musical indicam que o ensino é directamente com o professor, com uma pequena ênfase na facilitação da aprendizagem, porém para a criatividade musical isto é essencial. Durante uma aula, segundo Hallam (2008: 166) existem seis tipos de funções de ensino:

- análise;
- apresentação de novo material;
- prática orientada;
- feedbacks (reacção do aluno ao que o professor explica e reacção do professor ao que o aluno executa) e correcções;
- prática independente;
- análise semanal e mensal.

¹ Currículo – conjunto de aprendizagens e competências a adquirir pelo aluno

De acordo com o programa anual escolhido por um professor, quando falamos em objectivos específicos, falamos no conjunto de metas a cumprir pelo aluno através das peças, concertos ou estudos, ou seja, desenvolver as várias competências necessárias.

Aprender a tocar um instrumento requer competências auditivas, cognitivas, motoras, expressivas, leitura e performance. Particularmente nas fases iniciais de aprendizagem, as crianças precisam do professor para dar um tipo de suporte no desenvolvimento destas competências. O professor proporciona um andaime, e aí gradualmente vai removendo-o assim que o aluno estiver apto para prosseguir sem ajuda.

Para as competências adquiridas pelos alunos se desenvolverem mais rapidamente, o professor deverá detectar o seu estilo de aprendizagem (a forma como individualmente o aluno aprende melhor). Howard Gardner, na sua teoria das “Inteligências Múltiplas” explica que existe três tipos de estilo de aprendizagem:

- Visual;
- Auditivo;
- Cinestésico.

Ao longo da aula, um professor deverá explicar de várias formas e analisar qual delas foi captada mais rapidamente. Quando anteriormente, na caracterização dos meus alunos eu falei no sensor director, este representa o estilo de aprendizagem usado para cada um individualmente nas suas aulas.

No caso dos alunos visuais, estes aprendem e captam toda a informação visualmente, e tendem a perceber o que é pretendido só depois do professor exemplificar.

Os alunos auditivos retêm a informação a partir da audição, gostam de ouvir música, e de ouvir o professor a tocar. Normalmente são extremamente cuidadosos com a qualidade do som, daí serem muito auto-críticos com o timbre, afinação e registo sonoro. Por fim, os alunos cinestésicos captam e aprendem a informação pelo tacto e percepção corporal e motora. Este tipo de alunos captam mais informação de cada vez, precisam de um professor dinâmico, pois não têm muita paciência em estar sentados. Necessitam de informações mais curtas e adaptam-se facilmente a um instrumento.

Depois de detectarmos o estilo de aprendizagem de um aluno, todos os seus objectivos específicos e estratégias a cumprir ao longo do ano são muito mais fáceis de traçar. Os

exercícios a utilizar irão ajudar no desenvolvimento das várias competências que um aluno de qualquer nível deverá desenvolver durante o seu percurso musical.

As competências auditivas deverão ser as primeiras a ser desenvolvidas, pois sem o ouvido dificilmente um aluno desenvolverá. Estas competências ajudam o aluno a reconhecer auditivamente os fenómenos sonoros (por exemplo: a afinação) e o professor deverá organizá-los e interpretá-los atribuindo-lhes significados.

As competências motoras deverão ajudar o aluno a ser capaz de executar qualquer tipo de movimento (por exemplo: direcção do arco) com elevados níveis de precisão e coordenação motora, pouco ou nenhum esforço cognitivo² (memória motora dos movimentos).

As competências expressivas representam a capacidade de o aluno moldar o som, ajustar o timbre, ouvir as diferentes dinâmicas (forte, mezzo-forte, piano), controlar o fraseado musical para que determinado estilo sobressaia. Estas competências serão desenvolvidas a partir da ajuda do professor exemplificando, e explicando em termos físicos, musculares e posturais o que o aluno deverá fazer, para surgir tal efeito.

As competências de leitura representam a capacidade de o aluno descodificar a notação musical, transferir o seu conhecimento de leitura para a actividade motora (por exemplo: saber que a nota lá corresponde ao dedo número x).

Por fim, as competências performativas são das últimas a ser desenvolvidas pois estas dependem da maneira como cada aluno enfrenta o palco, ou seja, com o passar dos anos o aluno tem várias fases (quando é criança, adolescente e adulto) e como as várias experiências durante a sua vida o vão moldando. A maneira como encara o público (preparação psicológica do professor para ajudar o aluno a controlar os seus níveis de ansiedade), o seu sentido de espectáculo, responsabilidade artística e compromisso artístico, variam de aluno para aluno. Csikszentmihalyi (2008: 4) na sua Teoria de Fluxo, define que quando existem elevados níveis de concentração motor e mental, e as pessoas estão envolvidas numa actividade ou tarefa que nada mais importa, estas estão numa experiência de fluxo. Estas sensações, que as pessoas nunca mais esquecem e sentem como uma experiência inesquecível e agradável, na maior parte das vezes, fazem com que um aluno decida seguir a carreira artística, se por exemplo esta experiência for contínua durante todas as suas actuações em palco ou até mesmo no seu estudo individual.

² Cognitivo – o que o aluno sabe fazer.

No início do ano lectivo de 2012/2013, realizei uma planificação anual (escalas, peças e estudos) de acordo com as exigências e objectivos a atingir em cada grau dos três alunos em análise.

Na planificação anual do aluno Pedro planeei o seguinte programa:

<p style="text-align: center;">Escala</p>	<p>Dó Maior e Ré Maior (uma e duas oitavas), Sol Maior e Lá Maior (uma oitava) com os respectivos arpejos.</p>	<p style="text-align: center;">Objectivos Gerais</p> <ul style="list-style-type: none"> - Saber colocar o instrumento com uma postura corporal correcta; - Controlar a direcção e posição dos dedos no arco; - Trabalhar a qualidade sonora; - Tocar com os quatro dedos da mão esquerda nas quatro cordas;
<p style="text-align: center;">Peça</p>	<p>“Suzuki Viola School”-Volume 1(todas as peças no mínimo até ao Minueto nº2 de J. S. Bach).</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Aprender a tocar na 1º posição; - Corresponder cada dedo a cada nota escrita na pauta; - Coordenação motora de ambas as mãos; - Executar as peças de memória; - Conseguir manusear o arco com diferentes velocidades, arcadas separadas e ligadas; - Afiinação e rigor rítmico; - Uso de dinâmicas (f, mf, p).

1º Período

No 1º período foi desenvolvido um trabalho em maior parte das competências motoras, pois a pega dos dedos da mão direita no arco demora sempre algum tempo a assimilar. Nas três primeiras aulas realizei exercícios com o Pedro especialmente para a mão direita, para ajudar a colocar mais facilmente os dedos no arco. Normalmente peço a todos os alunos de iniciação para fazerem o exercício do pára-brisas (consiste em colocar os dedos da mão direita no arco e fazer um movimento em linha recta para o lado direito e para o lado esquerdo), este exercício ajuda os alunos a terem uma maior percepção da importância de cada dedo no arco, principalmente o indicador (na ponta) e o mindinho (talão). Depois para o aluno flexibilizar os dedos do arco e não segurar o arco com demasiada força, faço o exercício da aranha (consiste em que o aluno consiga subir e descer com os dedos redondos na posição correcta, com o arco na vertical e horizontal). Também realizamos o exercício de pintar a parede (consiste em que o aluno perceba a importância do pulso direito estar relaxado no movimento de pintar uma parede, pulso quebrado e pulso para dentro, pulso para cima e para baixo). Todos estes exercícios foram inicialmente praticados devido à importância de saber e perceber colocar devidamente os dedos no arco, para conseqüentemente o Pedro não ter qualquer tipo de dificuldades a colocar o arco nas cordas da viola de arco.

De seguida da mão direita, trabalhamos a postura e encaixe do instrumento do lado esquerdo do corpo. Inicialmente o aluno deixava descair o instrumento para o peito devido à falta de hábito e conhecimento da sua postura correcta. De acordo com este erro, pedi algumas vezes ao Pedro para andar dentro da sala de aula, como no seu dia-a-dia.

Ao colocar o instrumento no ombro, o Pedro alterava a posição da sua cabeça, não ficando com a coluna direita mas sim inclinada. Assim, ao longo do primeiro mês, no início de cada aula pedi ao aluno para caminhar pela sala com a viola já colocada no ombro, segurando-a só com a cabeça, sem ajuda e apoio do braço e da mão esquerda. O aluno rapidamente percebeu que estava a posicionar mal a sua cabeça e conseqüentemente toda a sua postura era afectada ao colocar o instrumento, causando algumas vezes dor e desconforto no seu ombro esquerdo.

Depois de trabalhar o encaixe dos dedos da mão direita no arco, a postura do instrumento, comecei a pedir ao aluno para tocar nas duas primeiras cordas soltas da viola de arco (Corda Lá e Ré). Como a maioria dos alunos, o Pedro também teve dificuldade em mater

a direcção correcta do sentido do arco, pois sempre que executava uma corda solta e chegava ao meio do arco, o seu cotovelo direito passava para trás do seu corpo, não deixando que o seu arco ao aflorar a corda permanecesse sempre na mesma zona (arco a “nadar” na corda). Exemplifiquei e expliquei ao Pedro o que deveria ter em especial cuidado, desde o gesto que tinha de fazer, que era abrir e fechar o seu braço direito, a perceber e ver que no talão do arco o seu braço vazia um triângulo, no meio do arco um quadrado e na ponta do arco um trapézio. Ao longo de várias aulas exercitámos a direcção do seu arco, que deveria estar sempre em linha recta, ou seja, se a passar nas várias partes do arco (talão, meio e ponta) como eu tinha explicado, ele estava correctamente posicionado entre o cavalete e a escala preta. Para finalizar, o aluno executou com diferentes ritmos (mínima; semínima; cavalinho³; cavalinho salta⁴ e boneca⁵) em diferentes pulsações, as quatro cordas soltas da viola de arco (corda Lá, Ré, Sol e Dó), nas várias partes do arco, trabalhando não só a direcção e movimento do arco a aflorar a corda, mas sim também a posição do cotovelo direito nas várias cordas. À medida que o aluno passa da corda mais aguda (corda Lá) por todas as outras cordas (Corda Ré e Sol), para a mais grave (corda Dó), este tem que colocar o seu cotovelo sempre na amplitude certa, para não tocar em duas cordas, mas sim numa corda de cada vez.

De seguida, com a posição dos dedos no arco da mão direita, a postura do instrumento no ombro e a direcção do sentido do arco percebidas, seguimos para a posição dos dedos da mão esquerda. O Pedro como tem uma postura natural boa, rapidamente percebeu o encaixe do polegar e dos restantes dedos da mão esquerda no braço da viola de arco, tendo em atenção que o pulso deverá estar alinhado com o braço, não quebrado para dentro nem para fora a sua mão esquerda. Quando ensinei o Pedro a colocar os dedos da mão esquerda na primeira posição (posição base) pedi para este colocar logo os três dedos na corda Ré e Lá, em pizzicato⁶. O aluno entusiasmadíssimo decorou logo o nome de cada nota correspondente a cada dedo nas duas cordas, apresentando na aula da semana a seguir não só o que lhe tinha pedido que era escrever as notas na sua primeira peça, mas também como já sabia executar em pizzicato a primeira linha de memória da peça “Brilha, Brilha”. Como professora, fiquei muito contente por ver o seu empenho e interesse, conseguindo nessa mesma aula trabalhar toda a peça com o Pedro, explicando-o dos três passos que deve utilizar que é primeiramente solfejar e cantar a primeira linha, depois colocar os dedos da mão esquerda e cantar ao mesmo

³ Ritmo de quatro semi-colcheias.

⁴ Ritmo de quatro semi-colcheias mais duas colcheias.

⁵ Ritmo de uma colcheia mais duas semicolcheias.

⁶ Recurso técnico e expressivo em que aluno belisca com o dedo indicador da mão direita a corda.

tempo essa mesma linha, depois tocar em pizzicato e cantando, e finalmente é que executa com arco. Nas duas primeiras peças que o Pedro aprendeu, ele escrevia o nome das notas na partitura, para começar a compreender mais rapidamente a notação musical, para não ter dificuldades nem se enganar a ler na clave de sol (aulas de formação musical), nem na clave de dó (aulas de viola de arco).

Depois de o Pedro tocar a peça “Brilha, Brilha”, começamos a trabalhar a peça “Canção Francesa” pauta por pauta, intercalada com o contínuo trabalho da flexibilidade dos três dedos da mão esquerda fazendo o exercício da centopeia (consiste na subida e descida dos três dedos em vários andamentos para o aluno exercitar cada dedo). Com a prática deste exercício no início de cada aula o aluno foi exercitando os dedos da mão esquerda, para gradualmente ir trabalhando a velocidade e postura de cada dedo ao pressionar a corda.

De acordo com o exercício da centopeia, fiz um paralelismo para a aprendizagem da Escala de Ré Maior numa oitava, pois o Pedro já colocava sem qualquer problema os dedos da mão esquerda na viola de arco. Ao longo do período sempre que pedia a escala ao Pedro, inicialmente pedia para fazer exercício de cordas soltas nas várias partes do arco (talão, meio e ponta) e com diferentes ritmos (cavalinho salta, boneca) usando tanto na aula o uso do seu espelho para se habituar a rectificar sempre a sua posição, visto que em casa não terá a minha presença. Sempre que executávamos a Escala de Ré Maior, expliquei e exemplifiquei ao Pedro o uso correcto da velocidade de arco, como tal a pressão e contacto natural do arco na corda, para já desde o segundo mês de aulas o aluno conseguir perceber a diferença entre um som linear e coeso, e um som com barrigas e sem controlo.

Na preparação da “Canção Francesa”, fomos trabalhando a peça por blocos, de quatro em quatro compassos, cantando, colocando os respectivos dedos da mão esquerda nas fitas correctas e finalmente é que executámos em pizzicato e arco. O Pedro com este trabalho repetitivo vai memorizando rapidamente a peça e a forma como deverá estudar em casa. Quando pedi ao aluno para executar sozinho tudo o que tínhamos aprendido, vi que ele contava até quatro e não três. Rapidamente apercebi-me que nas primeiras aulas o Pedro tinha hábito de contar até quatro (compasso quaternário no “Brilha, Brilha”), mas agora tinha um compasso ternário, onde para o aluno perceber a diferença de encaixe dos tempos tive de explicar que o número de cima significa a divisão de tempos por compasso e outro a unidade de tempo.

Como professora fui intercalando exercícios de cordas soltas para exercitar todo o braço direito desde a posição da mão no arco, como o uso do cotovelo nas quatro cordas da viola de arco. Tocou em ritmo de semicolcheias (cavalinho) no talão e meio do arco, ritmo da boneca para utilizar todo o arco com maior precisão rítmica do talão à ponta, usando o peso e velocidade necessárias o mais relaxado possível. Depois de aprender o que faltava, eu e o Pedro tocámos a peça toda de início ao fim, mas algumas vezes quando o Pedro mudava de corda não preparava bem o seu cotovelo direito e os seus terceiros dedos tanto na Corda Ré como na Corda Lá. De seguida, eu toquei pauta a pauta e o aluno imitava, onde automaticamente o Pedro foi dando conta da sua afinação e da qualidade sonora que estava a ser afectada pela falta de preparação na mudança do cotovelo direito (por exemplo: tocava em duas cordas ao mesmo tempo).

Depois de toda a peça trabalhada pedi ao aluno para executar sozinho, para ter uma maior percepção da sua pulsação interior. O Pedro não tinha a mesma quantidade de arco para todas as notas, fazendo com que as semínimas fossem umas vezes mais longas e outras vezes mais curtas. De imediato, exemplifiquei e expliquei ao Pedro que se ele tocasse e andasse ao mesmo tempo iria sentir melhor a pulsação no seu corpo, para não cometer o erro de quase cada nota que tocava ter diferentes pulsações. Continuamos durante o mês de Outubro a trabalhar a escala de Ré Maior numa oitava, com duração de dois tempos para cada nota (mínimas) e colcheias e semicolcheias em várias partes do arco, para o aluno exercitar os dedos da mão direita e o controlo de todo o seu braço direito.

Como o aluno já não mostrava qualquer tipo de dificuldades de contracção da mão esquerda, tendo uma excelente postura de encaixe (dedos e mão em concha) comecei a exercitar o seu quarto dedo. Expliquei ao Pedro que ia tocar a nota Mi (primeiro dedo na corda Ré) e depois intercalar a corda solta Lá com o quarto dedo na corda Ré, que é exactamente a mesma nota, ajudando a tocar o dedo afinado tendo a referência da corda solta, sem levantar o primeiro dedo (para o aluno perceber que o primeiro dedo é o dedo base de todas as posições, daí ele ter que estar sempre pousado). Depois de o aluno executar este exercício, fizemos o exercício da centopeia para subir e descer os dedos da mão esquerda na corda Ré, agora com o uso dos quatro dedos na corda.

A partir do mês de Novembro, comecei a trabalhar a escala de Ré Maior, numa oitava, para além dos ritmos já conhecidos pelo aluno, também ligadas duas a duas por cada arco, praticando com os ritmos especificamente várias zonas do arco, do talão à ponta. O Pedro

voltou a executar a peça do “Brilha, Brilha”, pois os alunos de iniciação iriam ter um concerto em que apresentavam duas peças, o “Brilha, Brilha” e a “Canção Francesa”, daí ter que relembrar a peça já executada no início do período.

Voltamos a trabalhar a gestão do arco, quantidade e velocidade certa a usar para um som mais linear e homogéneo. Em meados de Novembro o Pedro já tinha as duas peças devidamente preparadas e aproveitei para o acompanhar com o piano. O aluno revelou uma grande atenção e empenho só necessitando trabalhar um pouco da junção (devido ao ritmo do piano ser diferente da parte solista). No “Brilha, Brilha” não houve qualquer tipo de problemas, na “Canção Francesa” havia poucas diferenças de dinâmicas entre o forte e o piano. Depois da escala de Ré Maior bem compreendida e executada, iniciei a aprendizagem das notas na corda Sol. Começamos por decorar o nome de cada nota a cada dedo correspondente, subindo e descendo alternadamente com os três dedos da mão esquerda. Depois deste exercício exemplifiquei a escala de Sol Maior (uma oitava), onde o Pedro se apercebeu que a escala de Sol Maior só tinha um sustenido e a de Ré Maior dois sustenidos.

O Pedro conseguiu transmitir o seu conhecimento teórico das escalas para a parte prática, executando a escala sem qualquer problema. De seguida começamos pela leitura da peça “O Balão do João”, que tem mais saltos de notas da corda Lá para a corda Ré, para ajudar o aluno a ir desenvolvendo a postura do seu cotovelo direito em ambas as cordas. A partir desta peça disse ao Pedro que não seria necessário escrever mais as notas, mas sim começar a ler directamente a notação musical, trabalhando assim as competências de leitura. Cantamos, tocámos em pizzicato e logo com arco, sempre com o meu auxílio a seguir a partitura. Como no “Balão do João” temos o compasso que é constituído pelas notas do arpejo de Ré Maior, aproveitei este momento para explicar ao Pedro como se realiza um arpejo, tendo em conta que se trata de tocar a primeira, a terceira e a quinta nota da escala correspondente.

O Pedro executou sozinho a peça, fazendo todos os passos na aula, ou seja, cantar pauta à pauta, tocar em pizzicato e tocar com arco. De seguida demonstrou toda a peça, onde trabalhámos a dinâmica forte (mais peso e maior quantidade de arco), e dinâmica piano (menos peso e menor quantidade de arco). Até ao final do período continuámos a praticar a escala de Sol Maior e arpejo numa oitava, raciocinando o próprio aluno como deveria fazer o arpejo de Sol Maior. Na sua prova de avaliação foi seleccionada a escala da Ré Maior e arpejo numa oitava e as duas peças “Canção Francesa” e o “Balão do João”. Nesse mesmo dia ainda

tivemos tempo de passar a “Canção Francesa” com o acompanhamento de piano para a sua audição.

2º Período

No início do segundo período dediquei-me ao desenvolvimento das competências auditivas e de leitura. Voltámos a trabalhar a Escala de Ré Maior e o respectivo arpejo numa oitava, para relembra tudo o que foi praticado no 1º Período, tanto como a postura e posição de ambas as mãos depois do estudo realizado nas férias. Executámos a escala com o arco lento do talão à ponta, quatro tempos para cada nota, para o Pedro exercitar os seus dedos da mão direita obtendo uma postura mais relaxada e controlada, e entre o meio e ponta do arco para praticar a distribuição e peso do braço direito.

O Pedro demonstrou todo o seu trabalho realizado nas férias, demonstrando a peça “Os patinhos” e “A Tia Rosa”. Como seria de esperar, apesar de todas as notas e ritmo certos as questões técnicas como, a direcção do sentido do arco, a distribuição da velocidade de acordo com a figuração rítmica não estavam bem claras. Na peça “Os Patinhos”, exemplifiquei ao aluno a importância de perceber o uso de metade do arco nas colcheias (entre talão e meio) e as semínimas com todo o arco (talão à ponta). Depois destes pontos corrigidos passámos para a prática das pausas, sinal de repetição e da retoma do arco, pois foi necessário cantarmos várias vezes e simultaneamente solfejar e usar o braço direito para treinar o gesto correcto para as várias arcadas.

De seguida, avançamos para a peça “Tia Rosa” onde é necessário o conhecimento das figuras rítmicas como as colcheias, semínimas e mínimas, e as dinâmicas entre mezzo-forte e piano. O aluno rapidamente usou a quantidade e velocidade correctas nesta peça tal como a adaptação do peso nas várias dinâmicas. O Pedro executou ambas as peças mas na mesma pulsação, onde depois de explicar, exemplifiquei que o andamento “Allegro” significa alegre e vivo, e o andamento “Moderato” significa moderado e um pouco mais calmo que o “Allegro”.

Para não cair em esquecimento voltei a pedir ao aluno a Escala de Sol Maior e respectivo arpejo numa oitava, praticando a qualidade sonora tanto com todo o arco como em partes específicas do arco (meio e talão), obrigando o aluno a trabalhar toda a flexibilidade dos seus dedos e braço direito. Depois de as peças preparadas seguimos para “O Come, Little Children” fazendo a devida leitura cantando, tocando em pizzicato e com arco em pequenas

seções. Esta peça inicia-se com o uso de uma anacruza, explicando e exemplificando ao Pedro a importância da respiração antes de executar a peça.

No “Allegro” fomos usando o suporte da pulsação do metrônomo entre semínima a quarenta e a sessenta para o Pedro se ir habituando a sentir várias pulsações aula após aula, conseguindo melhores resultados no ritardando e na suspensão. Nesta peça também trabalhamos as arcadas staccato⁷ e detaché⁸. Começamos por exercitar o quarto dedo da mão esquerda principalmente na corda Ré com o exercício da centopeia e das terceiras alternadas (ré, fá, mi, sol, fá, lá, sol, mi, fá, ré) para sucessivamente começar a preparar o “Perpetual Motion”. Começamos por trabalhar a letra A e B, cantando e tocando em pizzicato por blocos de quatro em quatro compassos. Quando o Pedro colocou o arco na corda pedi este tocar no meio do arco, visto que toda a peça é em colcheias. Continuamos o trabalho da escala de Ré Maior e respectivo arpejo numa oitava, visto que o “Allegro” está nesta tonalidade, e os exercícios da centopeia e das terceiras alternadas (para exercitar a flexibilidade do quarto dedo da mão esquerda). De seguida, voltámos a fazer o mesmo esquema de leitura executando agora a letra C em pizzicato e arco, com o apoio da pulsação do metrônomo, para gradualmente o aluno adaptar o seu ritmo ao batimento que era pretendido para o andamento final da peça. O Pedro conseguiu preparar todo o “Perpetual Motion” e tocar tanto na prova como na audição.

3º Período

No início do terceiro período, depois das competências auditivas e de leitura mais desenvolvidas, começamos a trabalhar peças que englobavam a execução de todas as cordas da viola de arco, com os quatro respectivos dedos em cada uma delas. Voltámos a praticar a escala de Sol Maior e arpejo numa oitava, visto que tanto a peça “Allegretto” como o “Andantino” se focam na utilização dos quatro dedos na corda Sol e Ré.

O Pedro foi praticando a escala na duração de quatro tempos para cada nota, exercitando na parte descendente da escala sempre o quarto dedo na Corda Sol (ré) em vez de corda solta, já que na peça “Allegretto” o iria utilizar. O arpejo intercalado entre notas separadas, ou duas a duas ligadas, ajudou ao desenvolvimento da coordenação motora de ambas as mãos. Na peça “Allegretto” rapidamente o aluno a executou, visto que sido mais estudada durante as férias da Páscoa, do que o “Andantino”. Depois da primeira aula deste

⁷ Golpe de arco que consiste em morder firmemente a corda, em pequenos e curtos golpes

⁸ Golpe de arco que consiste na pressão e velocidade de arco uniforme, obtendo um som linear e uniforme.

período, o Pedro já demonstrava grandes capacidades e frutos do seu estudo individual diário regular. Elogiei muito o aluno, visto que quase preparou sozinho todo o “Allegretto” necessitando apenas de melhorar a afinação do seu quarto dedo na Corda Sol, e a distribuir de uma maneira mais equilibrada o seu arco, devido à técnica staccato. Fomos treinando o exercício da centopeia na Corda Sol, usando sempre os quatro dedos, para uma maior flexibilidade e velocidade dos dedos da mão esquerda, principalmente o quarto dedo visto que é claramente o dedos mais fraco par todos os alunos.

De seguida, preparamos a peça “Andantino”, fazendo a leitura de uma pauta de cada vez, tendo o próprio aluno se apercebendo que havia secções iguais ajudando a ser mais rápido no solfejo da peça. Fizemos o mesmo segmento de trabalho cantando, tocando em pizzicato e com arco, mas foi essencial marcar a duração dos tempos por baixo das mínimas, visto que o Pedro não cumpria inicialmente à risca a duração das notas mais longas. A peça “Andantino” já apresentava todos os ritmos desde a mínima à colcheia, uso de quartos dedos (corda Sol e Ré), várias dinâmicas e de ritardando como já tinha anteriormente sido trabalhado. Todos estes passos desenvolvidos ajudaram o aluno a ter grande base rítmica, de leitura e de sensibilidade auditiva, executando bem a peça sem qualquer tipo de dificuldades. Tendo o Pedro atingido os meus objectivos, resolvi ensinar-lhe a escala de Dó Maior e respectivo arpejo mas agora com duas oitavas, pois as peças que iria estudar a seguir já exigiam o conhecimento de todas as notas e dedos correspondentes nas quatro cordas na primeira posição, inclusive os quartos dedos.

Comecei por explicar que tocando a escala de Dó Maior em duas oitavas, o segundo dedo na corda Ré e corda Lá tinham que ser naturais (encostar o segundo dedo ao primeiro dedo fazendo um intervalo de meio-tom). O Pedro ficou um pouco confuso, pois todas as peças até agora aprendidas foram executadas tanto na tonalidade de Ré Maior como Sol Maior. Pedi ao aluno para tocar o segundo dedo na corda Lá afastado (igual a dó sustenido) e comparar com a corda Dó solta, para ver se soava à mesma nota, e claro que o Pedro rapidamente corrigiu o seu dedo, colocando-o mais atrás. Toquei a escala várias vezes com o aluno na diferença de uma oitava para ouvir melhor a sua afinação, ajudando-o na leitura da sua nova peça o “Étude” que se encontra nesta mesma tonalidade, e que o obriga a ter competências motoras e de leitura avançadas visto que é necessário tocar em todas as cordas.

Fomos aula por aula praticando lentamente a peça, para o Pedro assimilar melhor todas as metas essenciais precisas para a executar, desde uma boa preparação do cotovelo

direito (devido às mudanças constantes de corda), a afinação do fá e dó naturais, o som homogêneo e controlado, e coordenação de ambas as mãos. Intercalamos a peça sempre com a Escala de Dó Maior, com arcadas lentas (quatro tempos para cada nota), trabalho de ritmos (semicolcheias, colcheias e semínimas) e arpejo separado e ligado duas a duas, para exercitar o peso e velocidade de todo o braço direito.

O “Étude” estava preparado passado três aulas, devido ao trabalho contínuo do aluno em casa, fazendo tudo o que era praticado na aula, como sempre cantar, executar em pizzicato e arco, e ir aumentando gradualmente a pulsação com o uso do metrônomo. Antes de acabar o ano lectivo como tinha previsto, conseguimos ter tempo para estudar o “Minueto n.2” de J.S. Bach, que o Pedro tanto gostava. Trabalhamos por blocos, visto que nesta peça já é preciso saber manobrar o arco tanto em notas separadas como ligadas (duas a duas ou três a três), uso constante do quarto dedo, compasso ternário, ritmo de tercinas e acidentes ocorrentes (sol suspenso) ao longo da peça. A primeira parte da peça foi rapidamente compreendida, trabalhando intensamente a importância do cotovelo direito para antecipar bem o movimento para executar cada nota (saltos de uma corda). A segunda parte necessita de mais atenção, praticando notas ligadas no sentido para cima (da ponta ao talão) e para baixo (do talão à ponta) na arcada, e a nota Sol suspenso que obriga a uma maior flexibilidade do terceiro dedo na corda Ré. Como a audição estava próxima o aluno teve que alternadamente ir praticando o “Étude” e a Escala de Dó Maior com o respectivo arpejo em duas oitavas para a prova de avaliação.

Como era de esperar, o Pedro foi elogiado por todos os professores devido à sua maturidade tanto musical como técnica, cumprindo todos os objectivos obrigatórios de um excelente aluno.

Na planificação anual do aluno Afonso planeei o seguinte programa:

Escala	Todas as escalas Maiores e relativas menores (três oitavas) com os respectivos arpejos.	<p>Objectivos Gerais</p> <ul style="list-style-type: none"> - Saber colocar o instrumento com uma postura corporal correcta; - Postura correcta da mão esquerda e mão direita; - Qualidade sonora (timbre e som homogéneo);
Estudo	Um a três estudos de Kayser (op.20), Mazas (op.36) ou Kreutzer.	<ul style="list-style-type: none"> - Trabalho de vibrato; - Tocar com vários tipos de articulação (detaché, martelé, staccato e marcato); - Velocidade e articulação da mão esquerda;
Peça	“Sicilienne” – Michael Blavet	<ul style="list-style-type: none"> - Aperfeiçoamento da 1º, 2º e 3º posição; - Evolução da coordenação motora de ambas as mãos; - Fluência de leitura; - Compreender o sentido do fraseado musical;
Concerto	Concerto para Viola e Orquestra em Sol Maior de Tellemann (completo).	<ul style="list-style-type: none"> - Musicalidade (estilo musical e personalidade do aluno); - Saber afinar; - Usar as várias dinâmicas; - Saber ser auto-crítico; - Ser organizado no seu estudo individual.

1º Período

No 1º período o aluno Afonso trabalhou especialmente as competências motoras e de leitura. Em relação às competências motoras o Afonso ainda tinha que melhorar a sua má postura tanto a nível global, das costas e ombros, como do seu pulso direito que estava constantemente quebrado. Como o aluno se encontrava no 4º grau todos os seus objectivos eram já bastante desenvolvidos, dificilmente cumpridos pelo aluno devido à sua constante falta de estudo.

Começamos por praticar a escala de Ré b Maior e respectivo arpejo em três oitavas, exercitando a mão e braço direito, com o arco numa velocidade lenta para uma maior percepção da posição do seu pulso. Fomos aumentando a pulsação e para além da arcada separada, pedi a escala ligada sete a sete para um maior controlo e coordenação da mão direita com a mão esquerda. Executei a escala com o aluno com um intervalo de terceiras para melhorar a sua afinação, visto que esta é um pouco mais complicada pois inicia na meia posição. Todo o respectivo arpejo foi tocado separado e ligado três a três com o professor a tocar a tónica do arpejo consecutivamente para treino do seu ouvido.

Em geral, o 1º período é o mais difícil de engrenar pois quase todos os alunos chegam das férias com vários problemas técnicos, especialmente de postura e arco, daí iniciar todas as aulas com escalas que nos permitem ir detectando e corrigir os erros de cada um.

O Afonso foi apresentando ao longo do período o segundo andamento do Concerto em Sol Maior de Tellemann e o estudo nº2 de Kreutzer. No concerto é necessário haver já um contacto e controlo de arco mais consciente, pois apresenta várias dinâmicas, arcadas e articulações ao longo do andamento, exercitando as várias zonas do arco mais adequadas de acordo com o estilo musical da obra. Foi usado muito o auxílio do metrónomo devido à falta de pulsação interior do Afonso, pois quando havia passagens fáceis, o aluno acelerava e quando havia passagens que exigiam uma maior concentração e controlo motor este diminuía radicalmente o tempo.

De seguida, praticamos exaustivamente a leitura por secções do andamento do concerto para o trabalho de solfejo durante a aula, pois o Afonso tem dificuldades em ler a pauta nas passagens em que a notação musical está escrita em clave de Sol. Para não ficarmos com o programa em atraso foi fundamental intercalar a preparação do estudo, com as escalas e o andamento do concerto ao longo de todas as aulas. No andamento do concerto fomos

trabalhando a sua postura com a ajuda do fraseio musical, ou seja, pedindo mais atitude, som e confiança por parte do aluno. A sua personalidade é muito forte, e tratando-se de um aluno inteligente e cheio de capacidades todas elas não são aproveitadas da melhor forma, mas sim da pior forma que é desistir quando as passagens apresentam maior dificuldade e é imprescindível um estudo mínimo diário para a concretização dos objectivos a atingir. Aos poucos o Afonso foi conseguindo ultrapassar os seus medos, executando todo o andamento, mas numa pulsação não tão rápida como o que seria o andamento final.

A escolha do estudo nº2 de Kreutzer foi realizada devido à prática e desenvolvimento da primeira, segunda e terceira posição da mão esquerda da tonalidade de Fá Maior. De acordo com o estudo, começamos a executar a escala de Fá Maior e respectivo arpejo em três oitavas para lentamente o Afonso trabalhar a afinação da sua segunda posição, que era uma das grandes barreiras devido à sua desafinação constante que derivava da falta de conhecimento das distâncias do braço do instrumento.

Posteriormente, iniciámos a execução da escala de Sol Maior e respectivo arpejo em três oitavas para ajudar o aluno a exercitar a sua terceira posição para uma maior clareza e controlo da afinação no segundo andamento que iria apresentar. Todas as escalas foram executadas nas várias zonas do arco (talão, meio e ponta) com o trabalho de articulações como o *detaché* e *martelé*⁹ em velocidades lentas e médias com arcadas separadas e ligadas, para a correcção da postura do seu pulso direito. Todos os seus problemas técnicos traduzem-se no controlo e postura da mão direita que afecta directamente toda a sua projecção de som.

O Afonso rapidamente apresentou todo o estudo, necessitando claramente de o tocar numa pulsação mais rápida e no caso do andamento do concerto, estudo individual para além do trabalho durante as aulas das secções que apresentam maior dificuldade. As escalas foram ajudando o aluno a procurar uma melhor postura, que muitas das vezes era conseguida, mas devido à falta de concentração e empenho, sempre que executava o andamento do concerto todos os seus vícios voltavam.

No final do período, começamos a praticar a escala de Lá b Maior e respectivo arpejo em três oitavas em pulsações lentas e ligadas duas a duas, para exercitar toda a quarta posição a começar na corda Dó e restantes posições agudas na corda Lá para uma melhor postura e flexibilidade de dedos da mão esquerda. Conseguimos ainda dar uma leitura no terceiro

⁹ Golpe de arco que consiste no empurrar rápido do arco na corda com o apoio do dedo indicador efectuando uma pequena acentuação.

andamento do concerto (o andamento mais lento) que também era de inferior quantidade e dificuldade.

Fomos trabalhando os tipos de ornamentos recorrentes neste andamento com os trilos e apogiaturas, iniciando a aprendizagem do vibrato. Exercitámos o vibrato com variações de amplitude e mais rápido ou lento de acordo com o ritmo que era pedido ao Afonso, exemplificando e explicando que o aluno deveria ajustar o seu vibrato com a pulsação à semínima com o uso do metrónomo, tocando colcheias e semicolcheias.

O seu teste de avaliação foi prova do seu estudo irregular traduzindo-se na falta de afinação da mão esquerda, som constante e homogéneo (problema de não tocar com todas as cerdas na corda e não distribuir o seu peso natural no talão do arco, inclinando o arco e quebrando o pulso).

2º período

No segundo período continuámos a desenvolver as competências motoras performativas. Sempre que o Afonso se apresentava numa prova ou audição este tinha imensas dificuldades de concentração, criando um elevado nível de ansiedade. É um aluno com pouca confiança, pois apesar das suas capacidades, não existem melhorias de vido à sua falta de estudo regular, daí os seus problemas técnicos e de postura voltarem a aparecer, pois a aula semanal de 45 minutos não chega para a correcção dos seus vícios.

Inicialmente realizámos exercícios de postura para a mão esquerda, devido ao excesso de força acumulada no seu polegar, tanto na primeira como na segunda e terceira posição afectando a velocidade das mudanças de posição. Foi trabalhado ao longo do período as escalas de Lá b Maior, Fá Maior e Mi b Maior com os respectivos arpejos em três oitavas. Em todas elas exercitamos mais o seu braço direito para aos poucos o Afonso ir adaptando e sentindo a sua postura ao pegar o arco, exercitando a ponta do arco em martelé (para fortificar os seus tendões), arco lento e contínuo (sem quebras e barrigas no som) e arcadas ligadas e separadas (para desenvolver a distribuição e peso por todas as zonas do arco). Depois da escala de Lá b Maior, a escala de Fá Maior foi no princípio executada só em duas oitavas para o aluno melhorar a sua afinação.

A nível de estudos preparou só o estudo nº1 de Kayser, que foi escolhido devido ao trabalho das extensões do quarto dedo tanto na primeira como na segunda posição. Não é um estudo de grande dificuldade como o nº2 de Kreutzer, mas é composto por vários aspectos

que necessitam de ser rapidamente melhorados e corrigidos. Apesar de poucas dificuldades o Afonso não teve o mínimo de interesse pelo estudo, pois dizia que tocar na segunda posição era muito complicado, daí demorarmos cerca de um mês e meio só na leitura do estudo.

Intercalámos o primeiro e terceiro andamento do concerto de Tellemann com a preparação do estudo, visto que tínhamos já começado a trabalhar o terceiro andamento no final do 1º período e foi estudado nas férias pelo aluno. No terceiro andamento fomos aperfeiçoando a execução dos ornamentos sem adular a pulsação, exercícios de vibrato para o Afonso obter uma maior descontração muscular em todo o seu braço esquerdo e som contínuo e cheio, para desenvolver a preparação do seu cotovelo direito.

O primeiro andamento foi rapidamente lido pelo Afonso, visto que a sua única barreira voltou a ser o ritmo, pois este andamento é composto pela pulsação binária e pelo ostinato constante de semínima pontuada com colcheia sempre ligada. O facto de a arcada ser ligada, ajudava a que o aluno fizesse a colcheia ou demasiado rápida ou atrasada, perdendo gradualmente a pulsação contínua do andamento. Coloquei o metrónomo a bater a pulsação à colcheia, pois como a unidade de tempo era à mínima ele ia perdendo a noção de pulsação interior. Como anteriormente expliquei a execução dos vários ornamentos rapidamente foram todos associados sem dificuldade.

De seguida voltamos a pegar no estudo que iria ser executado na sua prova de avaliação, juntamente com a escala de Fá Maior e respectivo arpejo em três oitavas.

3º período

No início do terceiro período foi trabalhada escala Ré menor harmónica e melódica, a escala Mi menor harmónica e melódica e Sol Maior com respectivos arpejos em três oitavas. A escala de Ré menor foi preparada devido ao estudo n.2 de Mazas e a relativa de Sol Maior, ou seja, Mi menor harmónica e melódica devido ao quarto andamento do Concerto de Tellemann. Como foi exercitado ao longo do ano, O Afonso executou todas as escalas de várias maneiras, com o estilo de arco martelé, com terceiras alternadas, arco separado e lento (som constante), arcadas ligadas duas a duas e sete a sete (para uma melhor gestão de arco).

Ao longo deste período preparamos o estudo n.2 de Mazas, que trabalha o desenvolvimento do arco desde o detaché ao martelé e stacatto, inclusive a mão esquerda com imensos saltos intervalares, mudanças até à quinta posição, e cordas dobradas (terceiras e sextas). Fomos solfejando e tocando de quatro em quatro pautas, para o Afonso ir captando

mais detalhadamente o que deverá fazer. Como o aluno no final do período iria apresentar o primeiro andamento do concerto na prova de avaliação e o segundo andamento na audição, tivemos que intercalar os vários andamentos durante as aulas para não caírem em esquecimento. Apesar do aluno ter trabalhado o quarto andamento do concerto, não atingiu o nível de exigência e apresentação que os outros já tinham, daí ficar automaticamente excluído. Fomos solfejando calmamente o quarto andamento, e exercitando as passagens em clave de Sol. Nas passagens rápidas fizemos o exercício de deslocções rítmicas com sincopas aumentando gradualmente o tempo com o metrónomo até o aluno se sentir confortável com as várias secções. Foi um trabalho lento e longo, pois o Afonso muitas vezes recusava-se a tocar ou até mesmo nem se empenhava durante a própria aula. Constantemente referia que não sabia tocar na segunda posição e ler noutra clave (clave de Sol), porque era muito difícil. Aula após aula houve um trabalho de paciência e construção principalmente da confiança do Afonso. A primeira vez que ele passou o segundo andamento com o acompanhamento de piano não conseguiu contar os compassos de espera, ficando extremamente desiludido e chateado com ele próprio, tendo que pedir ao pianista para ensaiar um pouco mais devagar e mostrar as frases musicais anteriores às entradas do Afonso.

De seguida foi necessário estudar praticando as devidas dinâmicas e projecção do som do instrumento, pois o aluno ao encolher um pouco os ombros, todo o seu som não era projectado da maneira mais correcta. Depois da sua audição tivemos mais uma aula para passar a escala de Ré menor harmónica e melódica (ligadas sete a sete) e respectivo arpejo (ligado três a três) em três oitavas, o estudo nº2 de Mazas e o primeiro andamento do concerto. A sua prova foi razoável, apesar de muitos dos seus problemas técnicos ainda serem chamados à atenção.

Na planificação anual do aluno Rodrigo planeei o seguinte programa:

Escala	Todas as escalas Maiores e relativas menores (três oitavas) com os respectivos arpejos; Escala de Dó Maior (duas oitavas) em cordas dobradas (terceiras).	<p>Objectivos Gerais</p> <ul style="list-style-type: none"> - Saber colocar o instrumento com uma postura corporal correcta; - Postura correcta da mão esquerda e mão direita; - Qualidade sonora (timbre e som homogéneo);
Estudo	Um a quatro estudos de Kayser (op.20), Mazas (op.36) e Kreutzer.	<ul style="list-style-type: none"> - Trabalho de vibrato; - Tocar com vários tipos de articulação (detaché, martelé, sttacatto e marcato);
Peça	“Canção” de Joly Braga Santos; Um a dois andamentos da 1º Suite a Solo (transcrição de Violoncelo) de J.S. Bach.	<ul style="list-style-type: none"> - Velocidade e destreza da mão esquerda; - Evolução da coordenação motora de ambas as mãos; - Saber executar devidamente cordas dobradas (terceiras, sextas) e acordes quebrados;
Concerto	Concerto em Dó m de J.C.Bach (1º e 2º andamentos).	<ul style="list-style-type: none"> - Saber tocar vários tipos de ornamentos simples(trilos, apogiaturas); - Compreender e sentir o fraseado musical; - Musicalidade (estilo musical e personalidade do aluno); - Saber ser auto-crítico.

1º Período

No primeiro período todos os objectivos do Rodrigo foram pensados para desenvolver principalmente as competências motoras, incluindo trabalho de postura, mão direita (posição dos dedos no arco), mão esquerda (dedo polegar) e distribuição do peso do braço direito do talão à ponta para obter um som mais cheio e sem barrigas.

O Rodrigo já tinha 21 anos e percebia o que lhe explicava devido à sua maturidade, mas por outro lado tinha tantas tensões e vícios na postura que passamos a maior parte do primeiro período a corrigi-los. O facto de o aluno ter interrompido a sua aprendizagem entre os 16 anos e os 20 anos prejudicou gravemente a sua evolução musical, pois mesmo encontrando-se no curso livre, este frequentava de certa maneira o 6º grau, ou seja, tinha que cumprir todo o programa que era exigido.

Na primeira aula pedi ao lado para me executar a escala de Sol Maior e relativas menores, harmónica e melódica, com os respectivos arpejos em três oitavas. Comecei por trabalhar a escala lentamente com o Rodrigo e pedi para ele se preocupar com a posição do cotovelo direito sempre que mudava de corda, para antecipar o movimento em vez de mudar repentinamente e se ouvir um buraco sempre que tocava noutra corda. Sempre que chegava à ponta do arco todo o seu som diminuía, pois quando o Rodrigo chegava à ponta levantava ligeiramente o ombro em vez de sentir o peso do arco no seu dedo indicador. Retirámos várias vezes a viola de arco e colocámos tudo desde início para o aluno se ir habituando a uma postura correcta. Coloquei-o em frente ao espelho e pedi depois de todas as instruções que tocasse agora sozinho, e automaticamente começou a tremer na ponta do arco. Voltamos a parar e expliquei qual a importância de tocar com todas as cerdas na corda, e de tocar com metade das cerdas como ele estava a demonstrar. Exemplifiquei, e pedi de seguida para executar novamente a escala e sentir ao longo de todo o arco, o peso natural do braço a passar por todos os dedos da mão direita e consequentemente o seu arco não tremeu mais.

O Rodrigo inicialmente dizia que não conseguia e estava desiludido por se encontrar naquele estado, por estar com tantos vícios, mas quando começou a perceber o que deveria fazer e ter em atenção foi ganhando cada vez mais confiança e motivação. Sempre que mudava de posição na escola, primeiro deslizava todos os quatro dedos e no final o polegar da mão esquerda, exercendo muita mais força no polegar (ficando este demasiado para trás e desafinado). Pedi-lhe para fazer um exercício que consiste em tocar na primeira posição com

o primeiro dedo na corda Lá (nota Si), depois terceiro dedo na corda Lá (nota Ré) e de seguida deslizar com toda a mão esquerda em bloco deixando o primeiro dedo pousado, fazendo glissando até ao sítio do terceiro dedo. Aprender a relaxar o polegar da mão esquerda sempre que mudava para alguma posição, ouvindo sempre o glissando que consistia no relaxamento do polegar.

O aluno demonstrou o estudo nº13 de Kayser onde trabalhamos o estilo de arco detaché e martelé. A escolha deste estudo foi principalmente fortificar o seu dedo indicador do arco visto que não tinha controlo nenhum e praticar a primeira e terceira posição para voltar a criar uma melhor forma da mão esquerda, obtendo e relembrando a afinação de cada nota. Para contrabalançar todo o trabalho técnico, pedi ao Rodrigo a Canção de Joly Braga Santos para que praticasse o som e vibrato. Fez uma pequena leitura e exercitou o vibrato, trabalhando o relaxamento do braço, pulso e dedos da mão esquerda para um vibrato contínuo, mas não rápido demais. Usámos o metrónomo encaixando com ritmos (colcheias e semicolcheias) à semínima, a variação da nota para aos poucos alcançar um vibrato controlado e bonito. Falámos sobre a importância do eixo da frase musical, início e finais de frase, trabalhando timbre, som e condução musical, deixando o aluno transmitir o que a sua personalidade transmitia. Depois da primeira aula percebi que apesar de todos os vícios, também tinha muita vontade em aprender e até possivelmente seguir viola de arco para futuro. Apoiei o Rodrigo desde início, mas expliquei que deveria dedicar-se naquele ano em eliminar todos os problemas de postura. Estes iriam demorar o seu tempo, visto que estavam demasiado calcificados, mas depois de resolvidos a sua evolução iria ser muito mais rápida.

Tendo bastantes competências auditivas, pedi a escala de Fá Maior e respectivo arpejo em três oitavas, com contínuo trabalho de arco lento, para um maior controlo de braço direito. Apesar de o aluno já ter preparado à cinco anos atrás o estudo nº2 de Kreutzer, pedi-lhe que executasse outra vez visto que o seu detaché e afinação da primeira à terceira posição necessitavam de algum trabalho. Este estudo está na tonalidade de Fá Maior e é óptimo não só para o trabalho e flexibilidade dos dedos e coordenação de ambas as mãos como na parte auditiva, utilizando vários tipos de saltos e intervalos de corda para corda.

Demonstrei vários andamentos de possíveis concertos que o Rodrigo teria de executar, de acordo com o seu nível e o que precisava de melhorar. Escolheu o primeiro andamento do Concerto em Dó menor de Jean Christian Bach, e eu concordei, pois neste andamento temos um pouco de tudo desde a parte técnica (mudanças de posição até à quinta posição, alterações

de tonalidade, acordes, cordas dobradas e vários tipos de arcadas e de estilos de arco), à parte musical (trabalho do fraseio musical, som e maturidade musical). De seguida começamos por trabalhar o tema inicial, exercitando como o aluno deverá estudar em casa a velocidade e peso necessários para os acordes de quatro notas, dividir duas a duas distribuindo pela mesma quantidade o seu arco. Executámos a escala de Dó menor harmónica e melódica e respectivo arpejo em três oitavas, exercitando a mesma tonalidade do seu concerto. Trabalhámos o seu som constante (notas lentas), ligadas duas a duas notas por arco (distribuição de quantidade e velocidade) e arpejo em notas separadas.

No estudo nº2 de Kreutzer continuámos a leitura aula por aula de cada pauta, fazendo exercícios de mudança de posição da primeira até à terceira. O aluno ia demonstrando o que era trabalhado em casa e na aula íamos trabalhando a posição da mão direita, a direcção, a distribuição e velocidade do arco. Principalmente a parte central do estudo foi mais praticada que era onde o aluno demonstrava grandes problemas de afinação.

O primeiro andamento do concerto foi a grande barreira do Rodrigo. Fomos marcando e definindo as dedilhações mais práticas ao longo do andamento, e praticando as passagens lentamente com a utilização do metrónomo aumentando gradualmente o tempo. A importância das dinâmicas e timbre são necessárias para toda a condução musical deste concerto, tal como a articulação do arco (detaché e stacatto). Existem muitos compassos ligados num só arco, ajudando o aluno a melhorar tanto a sua distribuição de arco como também a articulação da mão esquerda. Fomos trabalhando sempre a escala de Dó menor em notas lentas e num só arco para cima e para baixo (24 notas em cada arco) e arpejo três a três.

O Rodrigo demonstrou todo o estudo, mas ainda tinha alguns problemas de afinação devido à força exercida pelo polegar da mão esquerda, pois voltava a não aliviar a pressão dos dedos impedindo que os seus dedos deslizassem mais facilmente. Voltámos a exercitar o glissando nas mudanças e a descontraír toda a sua mão. Depois da sua execução de todo o estudo sem problemas, passámos para o estudo nº51 do Mazas. Este novo estudo trabalha especificamente, em martelé, com o uso de cordas dobradas em terceiras (para aos poucos preparar a mão esquerda do aluno para as escalas de cordas dobradas). Quando começamos a leitura do estudo demonstrei ao aluno que todo o estudo deverá ser executado com pouco arco e na ponta, pois o Rodrigo percebeu logo que era para ajudar a corrigir a sua perda de som naquela zona do arco (ponta), fortificando o seu dedo indicador da mão direita.

Continuámos a trabalhar o primeiro andamento do concerto, sempre com o recurso do metrónomo aumentando gradualmente, porque o Rodrigo sempre que tinha uma passagem com mais notas por arco, descontrolava a pulsação. Fomos praticando as secções mais difíceis lentamente e detalhadamente com deslocações rítmicas (alterar o ritmo original para galopes de colcheia pontuada com semicolcheia e semicolcheia com colcheia pontuada) e acentuações para treinar uma maior coordenação e descontração motora. Com estas estratégias o Rodrigo ao praticar as passagens de uma maneira mais difícil, desbloqueava o seu cérebro, pois quando tinha que executar a passagem original era tudo muito mais fácil. Foi apresentando o andamento completo mais rápido e controlada, podendo agora avançarmos para a leitura do segundo andamento. O Rodrigo preparou as escalas de Mi b Maior e Sol Maior e respectivos arpejos em três oitavas, para melhorar o seu martelé e trabalho de som contínuo e sem paragens.

Na última aula do período o aluno apresentou a escala de Sol Maior e arpejo em três oitavas e executou todo o primeiro andamento do concerto na sua prova de avaliação.

2º período

No início do segundo período o Rodrigo apresentou o que foi estudado nas férias começando pela escala de Lá b Maior em três oitavas com notas separadas à semínima com todo o arco (trabalho de velocidade de arco), em martelé (exercitar a ponta do arco), duas a duas ligadas (para a coordenação de ambas as mãos) e respectivo arpejo separado.

O aluno apresentou o estudo nº51 de Mazas completo e continuámos o trabalho que até aí tinha sido desenvolvido, principalmente a secção das cordas dobradas que várias vezes não eram claras devido à falta de antecipação do uso do cotovelo direito. Intercalamos a aprendizagem da escala de Dó Maior e respectivo arpejo em três oitavas para exemplificar de seguida como deveria executar esta mesma escala, mas em duas oitavas e com cordas dobradas (em intervalos de terceira). O Rodrigo ia tocando cada nota individualmente e ia juntando a outra para obter uma melhor afinação de ambas, melhorando o devido aquecimento para executar mais facilmente a secção de terceiras no seu estudo. Nesta escala trabalhamos também a flexibilidade da sua mão esquerda e o seu devido peso do braço direito estar igualmente distribuído pelas duas cordas que terá de tocar para ser perceptível quando executar as duas notas ao mesmo tempo.

Voltamos ao segundo andamento do concerto, onde o aluno demonstrou a primeira página do andamento, e foi trabalhado especificamente os vários tipos de ornamentos articulando os dedos da mão esquerda para ajudar a uma melhor percepção dos trilos. De seguida continuamos a leitura da segunda página e trabalhamos algumas secções menos conseguidas pelo aluno devido à falta de concentração das dedilhações e arcadas que estavam escritas. Depois da demonstração de todo o andamento, praticamos o uso do vibrato mais contínuo (postura do braço esquerdo) e da sua vibração mais lenta e ampla, visto que se trata de um andamento lento. Foi dada especial atenção às dinâmicas que ajudam a perceber mais directamente o início e final de cada frase, devido à intensidade que terá de ser dada às frases com maior relevo, que apresentam o tema principal. Consequentemente pedi ao Rodrigo que apresentasse outra vez o estudo nº51 do Mazas que estava um pouco esquecido e foi necessário voltar a praticar as cordas dobradas e a afinação da quarta posição. O Rodrigo demonstrou todo o estudo com o seu som mais cheio na ponta do arco, afinação tanto nas passagens agudas como nas cordas dobradas conseguindo alcançar os objectivos para o apresentar na prova do segundo período.

No início de Março, começamos a trabalhar o estudo nº2 do Mazas de vido à prática dos vários tipos de estilos de arco como o detaché, stacatto e martelé. Não é um estudo de elevado nível de dificuldade, mas obriga a uma precisão rítmica, pulsação e distribuição de arco mais controlados, que são o ponto fraco do aluno. Intercalamos a prática da escala de Fá Maior e respectivo arpejo em três oitavas, com quatro tempos para cada nota (semínima à pulsação de 40) em arcadas separadas, para habituar o ouvido à afinação da tonalidade que será executado o estudo nº2 do Mazas.

3º período

No início do terceiro período começamos a trabalhar as escalas que necessitam de ser tocadas nas posições mais agudas, para um maior conhecimento das distâncias da viola de arco do Rodrigo. Neste período trabalhámos mais especificamente a musicalidade, como a qualidade sonora e sensibilidade motora, daí ter escolhido o Preludio da 1ª Suite de Jean Sebastian Bach. O aluno durante as férias fez uma breve leitura da primeira página do Preludio, e quando me apresentou havia bastantes erros de arcadas. Começamos por trabalhar a arcada utilizada só em cordas soltas, para o Rodrigo mecanizar a arcada, tendo em conta o apoio da primeira nota de cada arpejo deixando-a ressoar, usando sempre a melhor distribuição de arco possível. Com a arcada exercitamos também a flexibilidade dos dedos e

pulso da mão direita para o aluno obter um som mais uniforme e cheio. Aula após aula pedi ao aluno que mostrasse a arcada pretendida, para observar a sua mão direita a ver se a encontrava relaxada e descontraída.

Em relação à sua mão esquerda, tocamos em vez de arpejos primeiramente acordes (separar as arcadas e juntar duas mais duas notas) para ouvir a afinação e ir memorizando aos poucos todo o andamento da Suite. No início de cada aula fomos praticando a escala de Sol Maior e respectivos arpejos em três oitavas, com execução de todo arco exercitando a pressão e som contínuo entre o meio e ponta, separadas com pulsação lenta e ligadas duas a duas numa pulsação mais rápida (para adaptação da velocidade e pressão de arco de acordo com a pulsação). Depois do Preludio estar mais encaminhado e seguro, o Rodrigo começou a preparar o estudo nº3 do Mazas que trabalha a firmeza do arco, entre o meio e a ponta, acordes e cordas dobradas mais simples. Rapidamente preparou este estudo sem grandes dificuldades onde o Preludio contrariamente demorou muito mais tempo para amadurecer e melhorando a sua maturidade musical, pois o Rodrigo só tocava o ritmo e as notas, faltava o resto.

Foi ao longo do mês de Abril executando a escala de Fá Maior juntamente com as relativas menores em três oitavas, devido ao estudo nº3 do Mazas, a escala de Sol Maior e relativas menores devido ao Preludio e estudo nº4 do Mazas, que iria preparar posteriormente.

Para a audição do 3º período tivemos que voltar a lembrar o primeiro andamento do concerto, necessitando da prática mais detalhada das cordas dobradas e das passagens intermédias com muitas notas distribuídas em cada arco (coordenação motora da mão esquerda com a direita). Depois desta preparação o Rodrigo estava pronto para ter o acompanhamento do piano, pois encontrava-se muito mais seguro e confiante com todo o andamento.

De seguida, começamos a preparar o estudo nº4 do Mazas que exigia o trabalho técnico do detaché, stacatto, acentuações (indicador da mão direita e velocidade de arco) para o aluno por em prática tudo o que é exercitado nas escalas.

Na mão esquerda é exercitado todo o tipo de extensões, principalmente quarta e quinta posição na corda Ré e Lá, alterações de tonalidade constantes importantíssimos para o conhecimento das distâncias nas várias posições e qualidade da afinação.

No final do período pedi ao Rodrigo para executar a escala de Si Maior com o respectivo arpejo em três oitavas, ajudando a desenvolver a postura da mão esquerda nas posições agudas na corda Dó, com arcadas longas, separadas e ligadas sete a sete e no caso do arpejo ligadas três a três. Continuamos o trabalho do Preludio que iria ser apresentado na prova de avaliação. Foi um pouco difícil como já referi o trabalho da musicalidade, pois por várias vezes o Rodrigo não percebia quais os arpejos chave que demonstravam maior tensão na frase musical. O vibrato às vezes era descontrolado, necessitando ser mais amplo e contínuo, sem demasiadas contrações.

Na sua prova de avaliação apresentou a escala de Si Maior e respectivo arpejo em três oitavas, com o estudo nº4 do Mazas e o Preludio da 1ª Suite de Jean Sebastian Bach. O júri gostou muito da prova elogiando a evolução do aluno notando-se na sua qualidade de som, técnica da mão direita e afinação.

O Rodrigo melhorou, mas mesmo assim precisa de mais tempo para limar definitivamente todos os problemas de postura (por vezes o seu mindinho da mão direita ainda esticava no talão e o polegar da sua mão esquerda estava com alguma tensão).

Na sua última aula marcamos os trabalhos para as férias, especialmente exercícios para a mão esquerda (Schradieck – Book I “Exercices for promoting dexterity in the various positions”) e escalas para trabalho de som do arco.

1.3. Análise Crítica da Actividade Docente

Os professores necessitam de organizar adequadamente e estrategicamente os objectivos, tendo em conta as dificuldades, competências a desenvolver, a motivação e estudo diário de cada aluno.

Em relação às dificuldades e competências a desenvolver, deveremos escolher adequadamente o repertório de acordo com o que é preciso trabalhar, mas por exemplo no caso do aluno Afonso não atingiu os seus objectivos porque como professora escolhi o seu repertório de acordo com o seu grau, mas como o aluno não estava motivado deveria ter baixado a exigência do seu programa e objectivos para aos poucos o Afonso ir conseguindo acreditar nas suas capacidades musicais.

Como sabemos, a grande maioria das crianças não começa por estudar música por factores de motivação intrínseca (o aluno tem prazer pela música, em tocar e estudar), mas sim extrínseca (o aluno gosta do professor, ou a escolha é dos pais). As aulas deverão ser sempre interessantes e não rotineiras para desenvolver motivação intrínseca, entusiasmando os alunos com apresentações em público tanto solisticamente como em conjunto. A motivação é a palavra-chave do ensino, pois esta é afectada por o que as crianças acreditam de mesmos, que é influenciada por opiniões das pessoas que a marcam e tornam-se parte da sua personalidade.

O aluno Pedro foi exemplo dessa motivação, pois atingiu todos os objectivos com uma constante evolução técnica e musical. O seu estudo diário regular ajudou no desenvolvimento de todas as suas competências, pois com as estratégias que utilizei ao longo das aulas, e a sua constante apresentação nas audições da escola e apresentações fora da escola consegui motivar o Pedro para o seu estudo diário e para a sua aprendizagem da viola de arco.

As estratégias são importantíssimas, pois obrigam um professor a ser um investigador para cada aluno, sabendo quais os objectivos que são exequíveis para aquele aluno, naquele espaço de tempo, no tempo que ele tem para estudar, com a ajuda que tenha dos pais, e em dar-lhe todos os processos necessários para o ajudar a ganhar autonomia. Quando falámos em autonomia, esta tem a ver com o estudo individual, pois muitas das vezes as crianças só pedem para o pai ou a mãe estar sentado a ouvir, porque uma das maiores dificuldades das

crianças é estar sozinho, que é difícil ao início mas deixa de ser quando há motivação e sensação de realização com aquela peça.

Ao longo do passado ano lectivo o aluno Rodrigo atingiu os seus objectivos, e consegui fazer de acordo com o programa escolhido, as estratégias realizadas e a quantidade de feedbacks¹⁰ positivos com que o aluno evoluísse, mas de acordo com todos os problemas de postura, o seu desenvolvimento foi mais demorado. Todo o seu esforço foi encarado de uma maneira positiva e necessária (modelo incremental¹¹), pois quando o aluno falhava ele acreditava que era devido à sua falta de estudo ou dedicação quando se encontrava nas semanas de exames do seu outro curso paralelo na Universidade Nova de Lisboa.

Um dos meus grandes desafios foi ajudar o Rodrigo a perder o seu medo em palco (desenvolvimento das competências performativas), deixando-o no seu primeiro e segundo período não efectuar audições, mas sim provas de avaliação e apresentações de classe. Aos poucos ia pedindo a colegas de outros instrumentos para vir assistir à sua aula e dar a sua opinião sincera ao aluno, para este se ir habituando a tocar para outras pessoas sem ganhar muita ansiedade. No final do seu terceiro período o Rodrigo fez uma apresentação do seu estudo e já não estava com qualquer tipo de problema de tensão. Consegui que o Rodrigo gostasse de tocar viola de arco, com motivação e empenho pela sua aprendizagem, apesar de ainda ter que corrigir alguns aspectos em relação ao seu vibrato e postura da mão direita no arco.

Ainda assim tenho a resolver a falta de gestão do tempo da aula dos alunos mais avançados. É necessário controlar o tempo para cada conteúdo a ser trabalhado na aula, ou então dependendo da aprendizagem do aluno, trabalhar numa semana escalas e estudos, e na outra escalas e concerto, para intercalar e ir organizando da melhor forma o trabalho. Depois dos relatórios realizados, não me posso esquecer que a quantidade de tempo de aula para os alunos do quarto grau e sexto grau, não é suficiente, mesmo com aulas extras da minha parte.

Outro aspecto muito importante é o vocabulário utilizado nas aulas dependendo da personalidade de cada aluno, onde muitas das vezes se for menos reactivo às acções do aluno, este poderá ser muito mais intencional, directo e claro de acordo com as metas a atingir.

¹⁰ Interacção contínua entre professor e aluno e vice-versa (verbal e não verbal).

¹¹ Os alunos pensam que a inteligência e aptidão podem mudar com o tempo e experiência.

O aluno Afonso foi o único que teve mais dificuldades em compreender e até ajudar. Como estava constantemente desmotivado e sem vontade para tocar foi difícil especialmente a partir do segundo período cumprir todos os seus objectivos. Infelizmente etiquetei quase o Afonso como o aluno preguiçoso e desempenhado, devido à falta de estudo individual regular em casa, daí muitos dos seus planos serem sempre os mesmos pois estudava constantemente com o aluno durante as suas aulas. O Afonso inicialmente até ao segundo grau teve outro professor, onde era um excelente aluno pois os objectivos eram mais baixos. Quando começou a entrar na sua adolescência, sempre que levava uma peça com mais páginas, estudos ou até mesmo numa tonalidade em bemóis, este automaticamente dizia que não conseguia, pois encarava o esforço como algo negativo, achando que não tinha aptidão suficiente e por isso não valia a pena (modelo entitário¹²). Apesar de todos estes problemas motivacionais consegui ir trabalhando todos os seus problemas técnicos ao longo do ano, e apresentá-lo nas provas de avaliação, aulas abertas e na audição do terceiro período, onde atingiu razoavelmente as metas necessárias para o quarto grau.

Em relação ao feedback, este não existe durante períodos de tempo muito extensos e quase que não está presente da forma positiva no caso do aluno Afonso Arrais. As aulas deverão ter poucas paragens, fazendo com que o aluno toque enquanto eu falo, ajudando a criar mais feedback em curtos espaços de tempo sem interromper a interpretação do aluno.

¹² O aluno acha que a sua inteligência e capacidade são inalteráveis, nada pode ser feito para alterar.

1.4. Conclusão

Na realização desta primeira secção do relatório de estágio, conclui que só o aluno Pedro é que conseguiu atingir todos os objectivos no passado ano lectivo. O aluno demonstrou muito empenho e esforço desde o início da sua aprendizagem. Como adquiriu as suas competências motoras, obteve uma postura relaxada e consciente, tanto de todo o seu corpo, como das suas mãos esquerda e direita, as competências auditivas (afinação), de leitura (descodificação da notação musical) e de performance (apresentações constantes em público) teve uma evolução positiva ajudando-o a ter desde o primeiro grau excelentes bases técnicas e musicais para o seu futuro.

O aluno Afonso, não preparou o repertório exigido, tal como os seus objectivos. Como foi referido anteriormente, a falta de motivação deste aluno prejudicou gravemente o seu desenvolvimento, pois encara o desafio como uma dificuldade. Parte deste problema foi também a sua falta de estudo contínua e que o atrasou na realização das várias obras ao longo do ano, apresentando só algumas melhorias na leitura e na sua posição da mão direita.

Para finalizar, o Aluno Rodrigo conseguiu alcançar uma melhor postura e posição de ambas as mãos. Desenvolveu todas as suas competências motoras, auditivas e performativas que aos poucos iam fazendo toda a diferença na atitude, confiança, maturidade técnica e musical em palco. Apesar de acabar o ano lectivo com alguns vícios de postura principalmente da mão direita (mindinho esticado), todo o seu som, afinação e controlo apresentaram grandes melhorias. Só necessita de maior concentração e calma no seu estudo individual, pois muitas vezes perde tempo a tocar obras que não estão no programa.

Desta forma concluo, que estou muito orgulhosa do trabalho que realizei com os meus alunos, apesar de estar constantemente a aprender com tanto com a experiência ao longo dos anos, de estratégias e objectivos às vezes não devidamente claros ou explícitos, como com eles próprios que também têm sempre qualquer coisa para nos ensinar.

Aquilo que transmito desde o início nas minhas aulas, é que acima de tudo só quero é que um aluno se sinta bem a tocar, tenha proveito e satisfação pelo que faz, sem que a aprendizagem e estudo sejam realizadas por gosto e vontade própria.

2. Descrição do projecto de investigação

A temática da minha investigação centra-se na pesquisa das principais dificuldades que os alunos de viola de arco apresentam quando ingressam no Ensino Superior Português.

O meu interesse por este tema deve-se ao facto de a maioria dos estudantes de música sempre que entram para uma Universidade ou Instituto Superior, necessitarem de corrigir algumas bases, principalmente a nível da postura e técnica do instrumento. A minha investigação procura descrever onde se centram estas dificuldades, e que mesmo existindo mais métodos, repertório e inclusive alunos que executam cada vez melhor o seu instrumento, é preciso ter cuidado e prever por um professor durante o seu percurso anterior parte destes problemas que por vezes também aparecem devido ao interesse do próprio aluno. Também pretendo saber quais as instituições como os Conservatórios e Escolas Profissionais que apresentam mais alunos a ingressar no Ensino Superior, e se os alunos de ambos apresentam boas bases ou dificuldades similares.

Durante a minha pesquisa procurei mostrar a importância de um professor ser um investigador, pois o repertório e metas escolhidas para cada aluno deverá estar adequado às suas competências (se as metas forem demasiado altas falámos de criação de dificuldades), tal como a insistência de saber a postura correcta, técnica da mão direita (arco) e esquerda, e orientação do seu estudo individual são cruciais para o percurso académico dos violetistas antes de chegarem ao Ensino Superior.

2.1. Revisão Literária

Segundo a autora Susan Hallam (2008: 165-177), os professores ensinam, e os estudantes aprendem. O ensino eficaz pode ser avaliado em relação ao seu impacto na aprendizagem do aluno. A maioria das pesquisas no ensino dizem que ensinar com sucesso não está directamente relacionado com o êxito do aluno, mas sim nas atitudes do aluno e do tempo das suas tarefas.

A pesquisa do ensino em música não é excepção. Os professores conceptualizam o ensino e as suas crenças sobre o que pode afectar a maneira que eles ensinam. A um nível mais simples ensinar pode ser visto de duas formas, como a transmissão do conhecimento ou a facilitação da aprendizagem.

A mais complexa formulação, enfatiza a facilitação da aprendizagem antes da transmissão do conhecimento, descrevemos quatro dimensões:

- estruturar a aprendizagem;
- motivar a aprendizagem;
- encorajar a actividade;
- independência;
- estabelecer relações interpessoais favoráveis ao ensino.

Pratt (1992: 203-220) desenvolveu cinco concepções baseadas na evidência vinda da pesquisa de centenas de professores:

- a concepção de ensinar (transmissão de conhecimento, entrega da satisfação, estudantes passivos/ inactivos);
- a concepção da aprendizagem (o desenvolvimento do conhecimento e maneiras de ser);
- a concepção do desenvolvimento (facilitação do desenvolvimento de intelecto, autonomia e independência);
- a concepção de educação (facilitar a aprender num ambiente compreensivo);

- a concepção da reforma social (desenvolver um ideal baseado num conjunto particular das suas convicções).

Existe uma sobreposição entre concepções, pois elas não estão mutuamente exclusivas. Muito do ensino musical, como todos podemos ver, é baseado na transmissão do conhecimento.

As orientações filosóficas de um professor de música, que é articulada ou não, influenciam as suas práticas de ensino como as suas crenças sobre o ensino. As crenças são formadas pelo treino, experiências na escola, e experiências directas com os professores. Na actual prática de ensino, os métodos adoptados são constrangidos pelo contexto (por exemplo: a escola, instituto, universidade), a natureza da pessoa, o sistema de avaliação e o currículo. As estratégias do ensino particular devem ser adoptadas para as actividades do currículo particular. A evidência de todas as áreas da educação musical indica que o ensino é directamente com o professor, com uma pequena ênfase da facilitação da aprendizagem, porém para a criatividade musical isto é essencial.

Os professores de música, ensinam bem definidos os conceitos e competências, começa a aula:

- com uma pequena análise prévia do material pré-requisitado;
- material presente em pequenos espaços;
- guiar o aluno durante a sua prática inicial;
- dar-lhe instruções e explicações claras e detalhadas;
- promover o elevado nível de prática para todos os alunos;
- dar-lhe sistematicamente feedback, correcções, instruções e prática durante a aula;
- trabalho de vigia;
- continuar a prática até os alunos se tornarem independentes e confiantes.

Estas instruções sistemáticas são captadas para ter sucesso, quando o material ao qual obedecemos é novo e hierárquico.

Muitos investigadores sugeriram que os professores deviam ter conhecimento subjectivo da matéria, ser capaz de modelar o comportamento e técnica das crianças, ter mestria verbal e não-verbal, apresentação e competências analíticas. Cada aula deve também ter um claro e

pequeno foco. Muitas vezes o ensino recorre ao trabalho de ensemble, onde os professores têm mais tempo para aquecer, passar a maior parte da aula em performance, usando menos expressões continuamente (feedbacks não verbais), ter rapidamente tarefas em ensemble, e focar os comentários daí o diálogo ser minimizado. A sequência deste padrão consiste na:

- apresentação das tarefas a aprender;
- interação entre os alunos e o professor através da performance e comunicação verbal;
- feedback correctivo específico para as tarefas em mãos.

O tempo de instrução nos professores com mais experiência mostra que alguns deles param com mais frequência:

- dando grandes soluções de performance durante uma pequena paragem;
- ensaiam pequenas passagens muitas vezes;
- desenhar questões que reforçam musicalmente respostas apropriadas;
- passam mais tempo a tentar obter um elevado nível de demonstração e modelação;
- através de explicações verbais como audição guiada;
- foca-se nas secções de maior dificuldade;
- passa a maior parte do tempo numa prática guiada com instruções verbais.

O conhecimento das tarefas a fazer é muito melhor quando os alunos são ocupados durante a execução, uma elevada percentagem do conhecimento fora das tarefas ocorre quando os professores preparam actividades. Para contrariar temos que usar frequentemente feedback para melhorar a performance e direccionar mais atitudes positivas para o ensino. A maioria do ensino musical está directamente relacionado com o professor. Mesmo no ensino individual de um instrumento, o professor normalmente escolhe o currículo e selecciona o repertório, e como ele deve ser tocado tecnicamente e musicalmente. A actividade nas aulas é principalmente tocar, mas muito do tempo é levado com diálogo do professor. Isto é quase unidireccional vindo do professor para o aluno, porém esta é evidência que a razão da conversa do professor para a performance do aluno varia de acordo com a actividade da aula. A técnica vai sendo realçada com as considerações musicais gastas, e questionar representa uma pequena proporção de tempo.

Na educação superior, o modelo de aprendizagem é compreendido para constituir a base musical da prática no ensino, mas a evidência sugere que os professores podem exigir uma total concordância com as sugestões e soluções que eles oferecem, dando aos alunos uma pequena oportunidade para expressar as suas ideias e opiniões. Isto quer dizer que os alunos tornam-se dependentes dos seus professores. L' Hommidieu (1992), em caso de estudo de três grandes professores atribuiu o seu sucesso à selecção dos seus alunos, um elevado nível de subjecto de competência, intuitivamente o impacto da gestão e qualidade da instrução, e a consistência é manter essa qualidade.

As aulas de classe oferecem vantagens na utilização do tempo e do dinheiro, e podem encorajar à competição, o desenvolvimento social e à performance de ensemble, enquanto o ensino individual obriga o professor a focar um detalhe em cada aspecto na performance individual de cada aluno. É importante haver uma clara interiorização do que é para ser aprendido para a efectiva aprendizagem tomar o seu lugar correcto. A modelação de um professor toca no importante rolo da aprendizagem. Porém, a evidência sugere que os professores passem pouco tempo a adaptar-se, desrespeitando a sua potencial eficácia.

Os professores podem usar os processos de um modelo bem como o produto final da aprendizagem, rapidamente identificam as dificuldades de uma peça musical, como resolver os problemas, como colocar de acordo com as competências a adquirir uma nova peça, e como deve desenvolver a sua aptidão. Os modelos podem também ser fornecidos através de vídeos e gravações que os alunos podem usar em casa para suportar a sua aprendizagem.

Existem seis diferentes fases que o professor deverá fazer no processo inicial do aluno:

- recrutamento (encorajar o interesse e compromisso do aluno nas tarefas);
- redução dos graus de liberdade (reduzir o nível de complexidade das tarefas para torná-las manejáveis);
- direcção da manutenção (manter o aluno focado no produto final);
- marcar características críticas (destacar os detalhes da tarefa);
- controlo da frustração (reduzir a ansiedade no aluno);
- demonstração (modelo da solução do professor para a tarefa).

Normalmente, os professores usam muito a marca das partes mais críticas, a demonstração e recrutamento, mas a direcção da manutenção e o controlo da frustração são raramente usados.

O professor é directo, principalmente através do uso de declarações verbais. Existem quatro tipos de comunicação, as declarativas, as questões, gestos não-verbais e ordens. Estes auxiliam o professor no identificador de conhecimento do nível do aluno, enquanto formam também o seu comportamento.

A intensidade do ensino é uma global entidade que envolve o controlo sustentado da interacção entre professor e aluno, a apresentação do assunto subjecto exacto e eficiente, entusiasmo e ritmo. O ritmo apropriado e intensidade ajudam a manter a atenção do aluno. Todos os comportamentos verbais ou não verbais contribuem para a intensidade do ensino. Geralmente, os alunos estão mais atentos quando o ritmo e intensidade das aulas são elevados. Muitas pesquisas sugerem que o ritmo rápido, mais actividades familiares deverão ser colocados no início e final dos ensaios, enquanto o ritmo é lento, menos familiar e as actividades mais difíceis devem ser colocadas no meio da aula.

Os professores básicos experientes, mudam o comportamento muito depressa, incluindo os seus movimentos corporais, altitude da voz, discurso, ritmo, tipo de actividade, contacto visual, gestos e expressões faciais, passando a maior parte da aula em contacto visual com o aluno. A proximidade é variada pelo circular do perímetro da aula, mover para o centro, e aproximar os alunos individuais ou de grupo.

Um elemento importante na aprendizagem é o elogio. Os professores de música devem ser críticos, porém o elogio é mais efectivo na motivação das crianças e no benefício da sua realização. Quando o reforço positivo que é contingente no comportamento particular é usado, realizado, atitudes e atenção são melhoradas, o comportamento social inapropriada é reduzido, e as atitudes positivas para a música aumentam. Os alunos podem realizar significativamente uma afinação mais precisa quando acidentalmente o reforço é usado, e o feedback positivo é mais afectivo para encorajar os alunos a seguir as regras dentro de uma sala de aula. Os alunos podem distinguir entre o elogio, que é merecido e directo de uma boa performance, e aquele que é usado para dar encorajamento e ganho para a cooperação do aluno. Os professores têm de ser honestos nas suas avaliações da performance para estas terem um impacto significativo.

Os professores de música com sucesso têm consideravelmente uma perícia musical, na adição a líder e controlo das competências. Quando as crianças se tornam mais avançadas, o nível de mestria do professor torna-se mais importante. Revendo muito a literatura sobre as características dos professores Pembroke and Craig (2002: 786-817) identificaram qualidades internas, relativo aos outros, controlo social e gestão da classe. As qualidades internas incluem vários interesses, a confiança, segurança, o ego forte, força e ser realista, consciência e responsabilidade, criatividade e imaginação, estabilidade emocional, energia, entusiasmo sobre a música, ser feliz e optimista, independente e auto-suficiente, ser simples e não compulsivo, ser reservado e moderado, ter controlo próprio e ser disciplinado. A categoria relativa aos outros inclui ser preocupado e explícito, encorajador, extrovertido, amigo, gentil, interessado nos alunos, relaxado, confiante, ter uma sensibilidade emocional e sentido de humor. O controlo social tanto individual como em grupo é ser autoritário, cooperativo, dramático, expressivo, justo, flexível, paciente, persistente, realista e duro na sua disciplina. Estes atributos precisam de ser utilizados em tempos diferentes, na relação da aprendizagem e situações de disciplina, com diferentes grupos de alunos.

Segundo os autores Winberg e Salus (1990: 9-28), segurar a viola de arco contém dificuldades similares como segurar no violino, pois a sua posição para tocar é basicamente não anatómica ou contrária para a nossa constituição física, e estes contributos podem ser frequentemente relatados nas dificuldades dos violetistas principalmente no pescoço e braço esquerdo. Porém, tocar envolve alongamentos extra dos dedos e da mão devido à largura e comprimento do instrumento. Existe um aumento significativo resulta das dificuldades ao segurar e manusear o instrumento, também por causa do seu peso. A viola de arco é o único instrumento da família das cordas que apresenta variações no seu tamanho, daí a importância da escolha de um instrumento adequado ao tamanho certo das mãos e braços para não prejudicar a postura natural e evolução futura dos intérpretes.

Muitos dos violetistas apresentam problemas de arco, devido à falta de cuidado ao escolher o tamanho apropriado para a sua fisionomia. A queixeira deverá ser feita à medida confortável para cada viola ou violetista, pois é muito importante para evitar tensões no pescoço. Esta evidência resulta de sintomas para a síndrome temporo-mandibular que aparece nos violetistas que não usam queixeiras adequadas. Estes sintomas são menos presentes nos que usam queixeiras centrais.

Os estudantes mais avançados do Ensino Superior ou do Conservatório, deverão fazer alongamentos antes de tocar muito tempo, pois ajuda no restauro de toda a série de movimentos. O desenvolvimento de uma boa técnica deverá ser ajudado com o aumento da boa postura física, flexibilidade e coordenação motora. Será resultante num aumento da auto-estima e confiança que irão ajudar em todo o percurso e carreira musical. Todas as devidas precauções e modificações são iguais para os músicos com mais experiência. Temos de arranjar formas de prolongar a carreira com as mínimas debilitações possíveis. Muitos têm problemas de tensões devido à má postura ou problemas/vícios de posição em ambas as mãos.

Segundo o autor Kievman (1969: 2-5), a boa prática da técnica é necessária para um bom desenvolvimento para o controlo do nosso instrumento. Antes de tocar o repertório devemos adquirir as competências necessárias para ter a habilidade de controlar os movimentos físicos antes de actuar ou de fazer uma performance. Todo o estudo individual deverá ser realizado por secções e por pontos anteriormente definidos.

Segundo o autor Galamian (1985: 3-104), o tom, notas e ritmo são os elementos básicos de toda a música. Só têm lógica, quando a técnica do instrumento está firme e baseada nestes três elementos nos termos da beleza do tom, precisão da afinação e controlo preciso do ritmo. A técnica deverá ser combinada com a interpretação para o sucesso da performance, e a favorável questão da performance depende dos seguintes factores:

- o factor físico (que consiste na constituição anatómica do individuo, em particular a forma dos dedos, mãos e braços, mais a flexibilidade da sua aparência muscular);
- o factor mental (a capacidade da sua mente para preparar, directo e supervisionar a actividade muscular);
- o factor estético/ emocional (a capacidade de entender e sentir a compreensão da música, mais o talento inato para projectar a sua expressiva mensagem para o ouvinte).

A técnica é a capacidade para directamente e mentalmente executar fisicamente tudo o que é necessário, para os movimentos da mão esquerda e direita, braços e dedos. Uma técnica completa significa o desenvolvimento de todos os elementos das competências violetísticas até a um elevado nível. Em pequenas palavras, é um completo domínio debaixo de todas as potencialidades do instrumento. Implica uma aptidão para fazer jus, com uma segurança infalível e controlo, para cada e toda a exigência da refinada imaginação musical. Permite que o instrumentista forme um conceito ideal de como qualquer trabalho deverá soar, para viver

este conceito na sua performance actual. Uma técnica realizada com estes últimos requerimentos, pode ser chamada por técnica interpretativa. Esta é o fim fundamental para que um aluno se deverá esforçar, porque só ele sozinho depende da maneira como se chega ao elevado nível artístico com sucesso. O tal domínio completo debaixo do equipamento técnico não é só necessário para um solista que deseja interpretar a sua própria interpretação da música, mas também, igualmente a medida para o instrumentista que produz as suas próprias ideias vindas de um líder (tal como o maestro), ou que deve enquanto executa em música de câmara, coordenar a sua parte com os outros membros do grupo. Sem o domínio fornecido por uma adequada técnica interpretativa, um instrumentista não pode propriamente liderar nem pode seguir.

Pela diferenciação, podemos falar na técnica virtuosa, que a embora a brilhante execução técnica todavia não é completamente controlada. Os dedos movimentam-se demasiado depressa, com um efeito de grande rapidez e facilidade extraordinária, mas sem disciplina rítmica. Obviamente, a técnica deste estilo para além de espectacular, não é completamente uma ferramenta de confiança ao serviço das ideias interpretativas formadas pelo artista.

O fundamento da construção do descanso técnico, situa-se no correcto relacionamento entre a mente e os músculos, o plano rápido e preciso funciona da sequência sempre que o comando mental envia o desejo da resposta muscular. Esta relação mental/ física é chamado de correlação. A correlação provém do domínio e controlo técnico, ajudado ao treino e construção muscular. Não é a força muscular que interessa, mas sim a sua resposta ao impulso mental. A melhor correlação traz uma boa precisão, facilidade e reabilitação da técnica. A única questão é que o instrumentista tem de usar a unidade mental e muscular para problemas a resolver, problemas mais simples ou complexos que surgem. Os principais problemas focam-se no ritmo e coordenação. Muitos destes problemas aparecem na variação do valor rítmico (ritmo) que é também deriva da preocupação da mão esquerda, do padrão da posição do arco para a mão direita, combinação dos dois procedimentos, problemas de coordenação e sobreposição da sua intensidade que pode complicar ainda mais estes problemas que precisam de ser resolvidos.

A mão esquerda apresenta dois preocupantes problemas básicos, a dedilhação das notas e o vibrato. Todas as outras facetas da técnica deverão ser feitas com a mão direita e a coordenação entre as duas mãos.

A relação do instrumento com o corpo, braços e mãos deverá ser confortável e eficiente para a execução de todos os movimentos durante a prática. Este é, em última análise o principal critério para a probabilidade de qualquer atitude física ou qualquer acção muscular estar em conexão com a execução da viola de arco.

Segundo o autor Castillo (1990: 23-60) e Galamian, toda a técnica violetística deverá ser realizada através da postura natural do nosso corpo. Para colocarmos devidamente a viola de arco é necessário perceber o balanço do corpo sobre as duas pernas. Estas devem estar separadas, e o peso do corpo será igualmente distribuindo por ambas. Depois das pernas, posicionámo-nos de frente, e encaixamos o instrumento no ombro esquerdo, colocando o nosso peito bem aberto para não deixar os ombros inclinarem para a frente. A viola de arco será aplicada frente à nossa face, apoiado na clavícula esquerda, de maneira que o ponto do instrumento esteja em direcção ao nosso queixo. O peso da cabeça, a pressão exercida pelo queixo e pelo ombro ligeiramente levantado, permitem sustentar o instrumento em linha recta, como se fosse uma plataforma (figura 1 e 2).

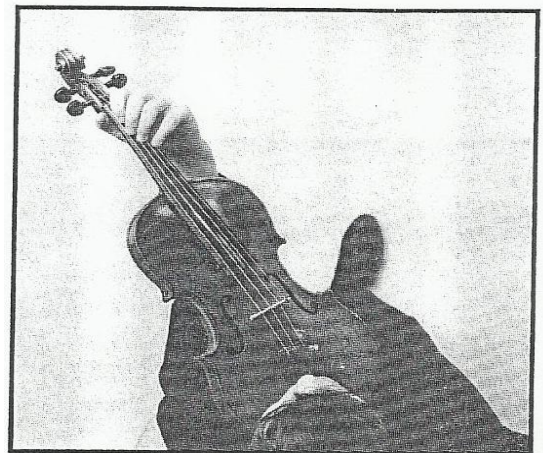


Figura 1 e 2- Posição do encaixe da viola de arco no ombro (Castillo, 1990: 23-24).

A posição do instrumento com o respectivo corpo tem a sua razão. Este deve estar em frente e centrado com a respectiva cabeça e queixeira. Se a viola de arco estiver colocada um pouco atrás e muito alta (figura 3), seria necessário esticar demasiado o braço direito (arco), para alcançar correctamente a relação de paralelismo do arco e o cavalete. Se a viola de arco se encontrar muito à frente e descaída (figura 4), prejudicará o paralelismo já mencionado e o arco vai deslizar para cima do ponto. Deve estar definitivamente centrada.



Figura 3- Posição incorrecta. Mais alta e atrás .
(Castillo, 1990: 25).



Figura 4- Posição incorrecta. Mais à frente e em baixo.
(Castillo, 1990: 25).

Devemos evitar encostar a cara sobre a viola de arco, pois esta deve estar levantada e junto à queixeira e ao ombro, que pressionam e agarram o instrumento. Isto permite-nos obter uma audição mais objectiva com ambos ouvidos do som do instrumento. Estas recomendações não são precisas ser seguidas ao milímetro, mas sim é necessário recordar que o que se pretende é alcançar uma posição cómoda e natural em função da anatomia de cada aluno. É preciso que a sensação de comodidade, seja na posição correcta, para não criar “vícios”. Neste aspecto, e sobre todo o respectivo uso da almofada deve deixar-se ao juízo da comodidade que observa em cada aluno. É normal ver alunos a adoptar posições incorrectas ao agarrar e sustentar a viola de arco e ouvi-los a dizer que se sentem cómodos. Este tipo de vícios precisam de ser corrigidos a tempo sem interferir os movimentos naturais e a comodidade que o aluno pode manifestar em qualquer momento, se não for assim impedimos este desenvolvimento das suas competências e outros aspectos da sua técnica violetística.

De seguida, necessitamos de abordar especificamente a técnica do arco visto que muitas das vezes não lhe damos a devida importância, esquecemo-nos que os gerais dos problemas técnicos da viola de arco centram-se na mão direita (arco). É por isto que é necessário desde o princípio até ao fim de uma larga aprendizagem insistir na correcta posição dos dedos, ou seja, a mão, o pulso, antebraço, braço e ombro. É preciso que ao segurar o arco e ao passá-lo nas cordas da viola de arco se encontre uma postura natural e adequada posição para o enriquecimento e aprendizagem posterior flua com naturalidade. A posição de segurar

o arco deve ser a mais relaxada, cómoda e natural possível (figura 5), estando o polegar e o dedo médio em frente ao outro (em forma circular), para uma posição mais correcta.

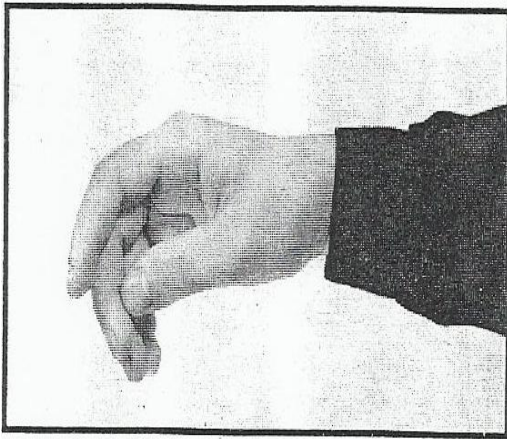


Figura 5- Posição da mão relaxada e em forma de círculo (Castillo, 1990: 26).

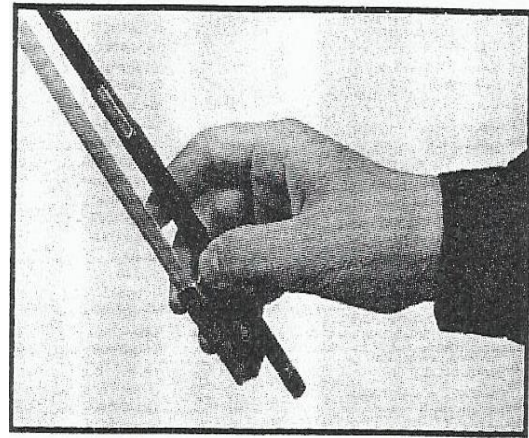


Figura 6- Posição da mão relaxada e em forma de círculo no arco (Castillo, 1990: 26).

Antes de colocar os dedos sobre o arco é recomendado fazer uma representação de como estes serão colocados na vara do arco. Esta forma circular deverá ser reconstruída sempre que pegamos no arco, estando o polegar em contacto com um pouco da noz e um pouco da vara (figura 6). Os outros dedos cairão de maneira a que o dedo médio fique ao mesmo nível do polegar e que seja possível reconstruir o círculo que formámos inicialmente. O dedo indicador apoia-se na vara do arco entre a metade da segunda falange, lugar onde exercerá melhor pressão. O dedo anelar pousará naturalmente, e a “almofadinha” do dedo mindinho será colocado por cima da vara de maneira a que encolha e estique livremente para assim fazer o balanço do peso do arco. Uma vez pousados no arco devem guardar uma distância relativa para poderem ficar redondos e numa forma natural e relaxada (figura 7). O polegar deve-se encontrar igualmente redondo, para obrigar os nós dos dedos encontrarem-se baixos e junto ao dedo médio formando correctamente o círculo desenhado, convertendo-se ambos no verdadeiro agarrar do arco (figura 8 e 9).

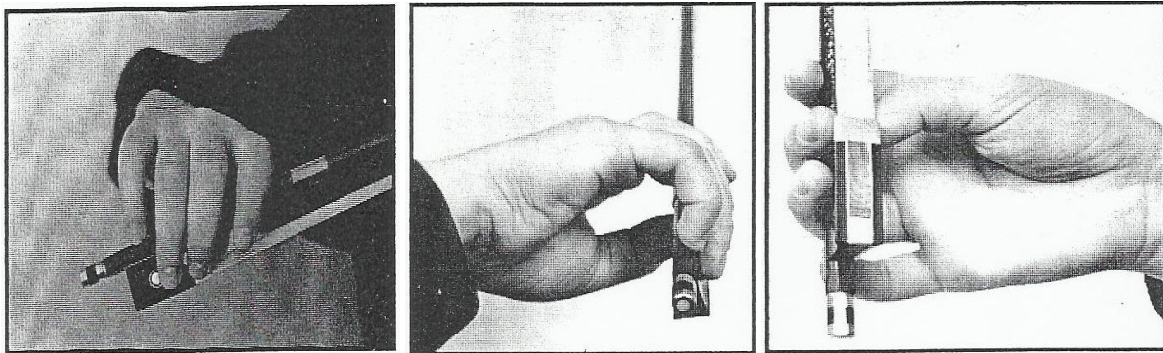


Figura 7, 8 e 9- Posição dos dedos no arco de forma natural e relaxada em várias perspectivas (Castillo, 1990: 27).

O professor Ivan Galamian recomendava ter esta noção, que uma vez colocados os dedos e a mão no arco, levar este à altura do estômago e fazer contacto com o parafuso do arco e o canto da mão na barriga para procurar a posição correcta (figura 10).

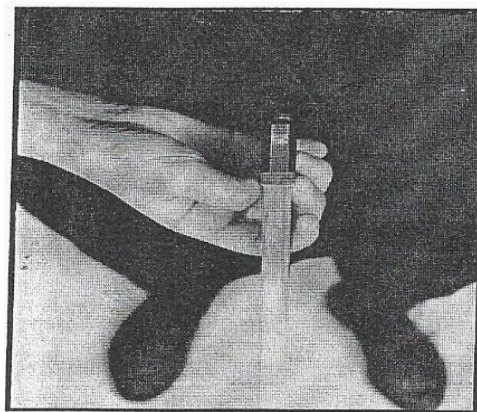


Figura 10- Encaixe do arco na barriga (Castillo, 1990: 28).

Desta forma a mão e os dedos funcionarão de maneira a amortecer e distribuir o peso do braço, o arco e da mão. Com o desenvolvimento da aprendizagem vai ser compreendido que a destreza da mão do arco, o som e outros elementos da técnica do arco dependem em grande medida desta posição. Todo este deve ser cuidado no começo do estudo para que o aluno de acordo com a sua natureza física adopte a sua própria posição de acordo com a ordem sistematizada. Uma vez memorizada a posição e assimilada de maneira natural, o aluno passará a colocar o arco sobre as cordas para iniciar o contacto do arco na corda. Ao colocarmos o centro do arco sobre qualquer uma das cordas, deveremos perceber que os dedos, mão, pulso, antebraço, braço e ombro guardem uma relação harmoniosa e constante

entre eles. Para procurar esta sensação, requer-se que todos os dedos se articulem formando um plano que permaneça invariável a cada corda. Igualmente, e para garantir esta relação harmoniosa de os elementos que se irão estar em movimento é preciso manter o cotovelo à mesma altura do pulso para poder confirmar o plano desenhado (figura 11, 12).

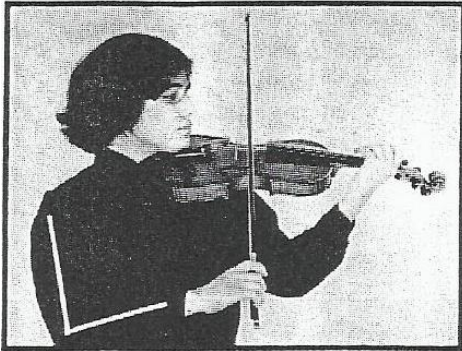


Figura 11- Posição do braço sobre a corda Lá
(Castillo, 1990: 29).



Figura 12- Posição do braço sobre a corda Dó
(Castillo, 1990: 29).

Muitas vezes depende da constituição física do aluno, por regra geral manter o cotovelo à altura do pulso nas distintas posições de acordo com cada corda que se faz contacto, é um passo importante para o desenvolvimento posterior do arco (figura 13 e 14).



Figura 13- Posição incorrecta, pulso muito levantado
(Castillo, 1990: 30).



Figura 14- Posição correcta, pulso muito para dentro
(Castillo, 1990: 30).

Ao adoptar esta posição o ombro deve estar o mais relaxado possível, este é passivo na dinâmica posterior do movimento. Qualquer tensão no ombro ao levantá-lo, gera um

desconforto em todos os músculos do braço, afectando desta forma a posição do pulso e da mão (figura 15).



Figura 15- Posição incorrecta, ombro muito levantado (Castillo, 1990: 30).

Uma vez assimilada a posição anterior, passamos lentamente o arco sobre cada uma das cordas da viola de arco, procurando dividir e assimilar a cada som arcadas iguais e de velocidade constante. Antes de tirar e empurrar o arco sobre as cordas, analisámos a posição dos dedos, mão, pulso, antebraço e braço nos três pontos chaves do arco: talão; meio; e ponta. Para que esta análise seja compreendida é necessário entender que o arco deve guardar um perfeito paralelismo com o cavalete da viola de arco, igualmente se pode decidir que o arco deve manter uma constante perpendicularidade com cada uma das cordas (figura 16). Esta é a garantia da produção de um som bonito e puro. Se esta correcta perpendicularidade não for encontrada no som que extraímos do instrumento, quer dizer que a nossa posição não está correcta.

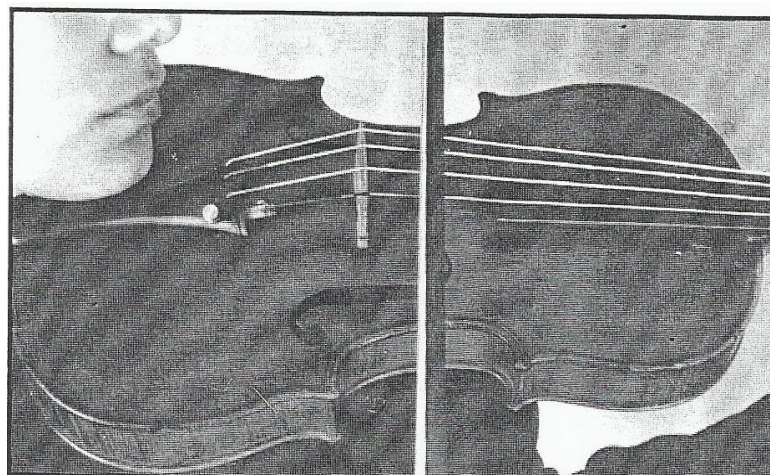


Figura 16- Perpendicularidade entre o arco e as cordas (Castillo, 1990: 31)

No talão a posição dos dedos recolhidos com as nozes dos dedos baixas, o pulso, o braço e o antebraço formam em relação à viola de arco a figura geométrica de um triângulo (figura 17 e 18).

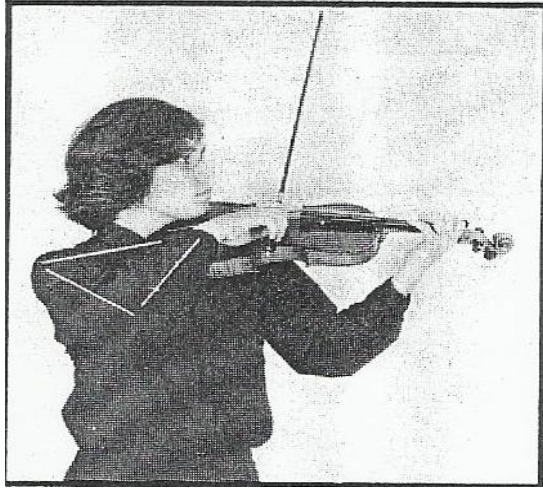


Figura 17- Posição de triângulo no talão do arco
(Castillo, 1990: 32).

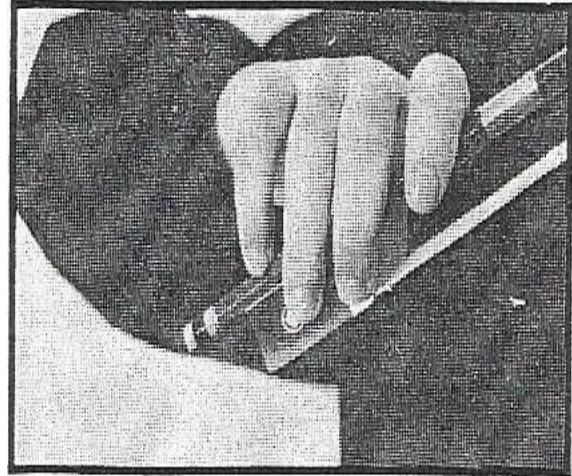


Figura 18- Posição dos dedos no talão do arco
(Castillo, 1990: 32).

No meio do arco os dedos adoptam uma curvatura normal, os nós dos dedos igualmente baixas à altura do pulso, na qual se encontra na mesma direcção a respectiva mão e antebraço. O ombro encontra-se relaxado e esta posição formada pelo arco, antebraço e braço com a viola de arco formam a figura geométrica de um quadrado (figura 19 e 20).

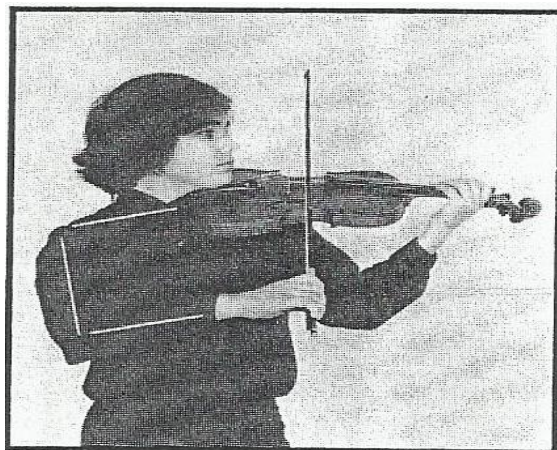


Figura 19- Posição de quadrado no meio do arco
(Castillo, 1990: 32).

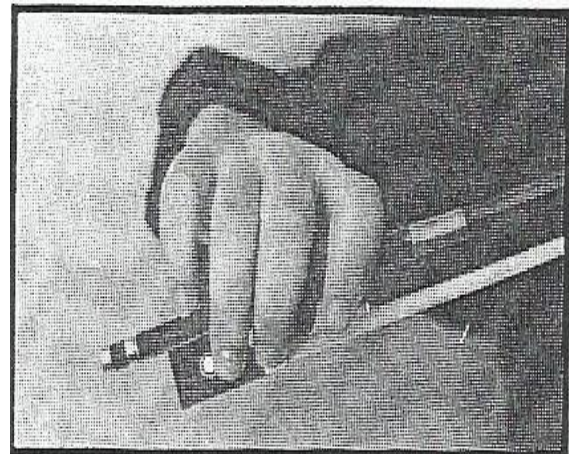


Figura 20- Posição dos dedos no meio do arco
(Castillo, 1990: 32).

Finalmente quando o arco se encontra a fazer contacto com as cordas na ponta, os dedos encontram-se relativamente esticados, o pulso em direcção contrária à posição do talão,

e as nozes dos dedos permanecem relativamente baixas. O ombro relaxado e entre o arco, o antebraço e braço com a viola de arco formam a figura geométrica de um trapézio (figura 21 e 22).



Figura 21- Posição de trapézio na ponta do arco
(Castillo, 1990: 32).

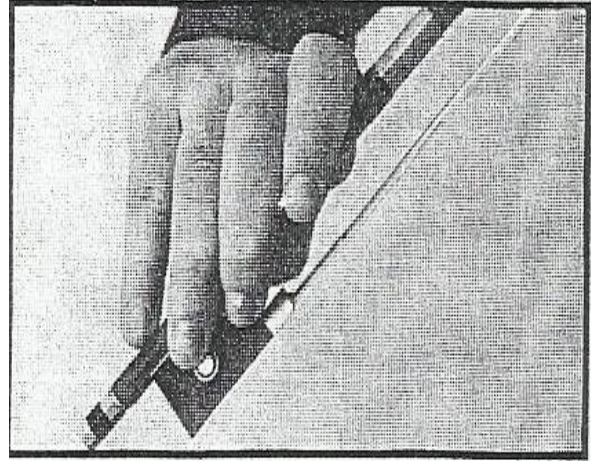


Figura 22- Posição dos dedos na ponta do arco
(Castillo, 1990: 32).

Estas análises pedem-se obter várias conclusões:

- Os dedos devem estar relaxados e flexíveis de maneira a que possam esticar-se e encolher-se livremente. É recomendável uma vez que os dedos estejam correctamente pousados sobre o arco, exercitar este movimento esticando e recolhendo estes sem a intervenção da mão e do pulso (figura 23 e 24);

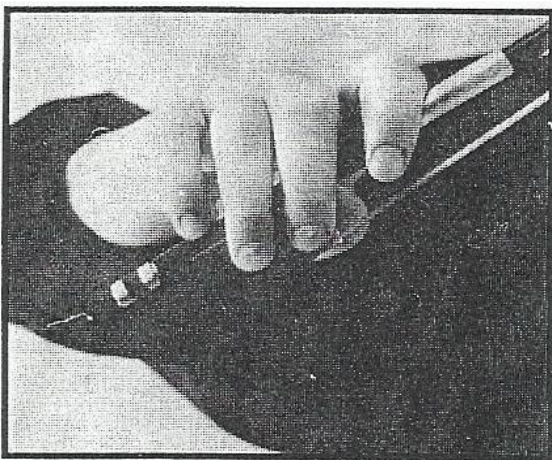


Figura 23- Dedos encolhidos no talão do arco
(Castillo, 1990: 33).

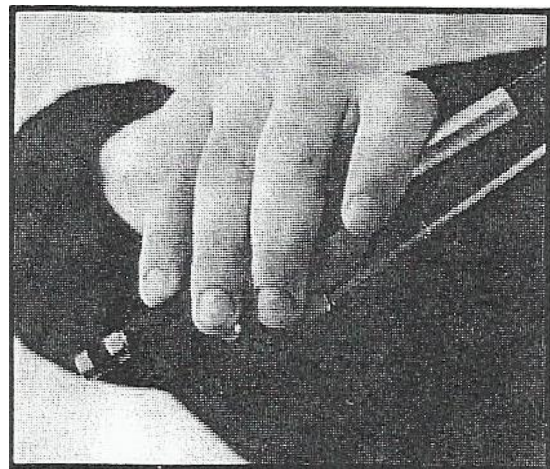


Figura 24- Dedos esticados na ponta do arco
(Castillo, 1990: 33).

- O pulso converte-se na chave da direcção do arco. A pega correcta garante a perfeita condução do arco e a perpendicularidade deste com as respectivas cordas da viola de arco (figura 25, 26 e 27);

- O ombro, braço e antebraço estão relaxados e articulados no mesmo plano.

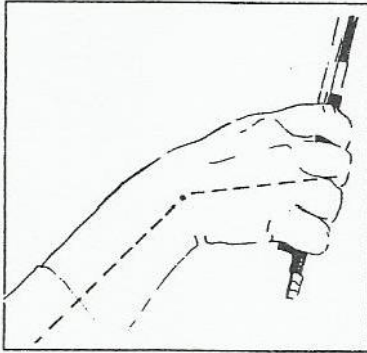


Figura 25- Mão no talão do arco
(Castillo, 1990: 33).

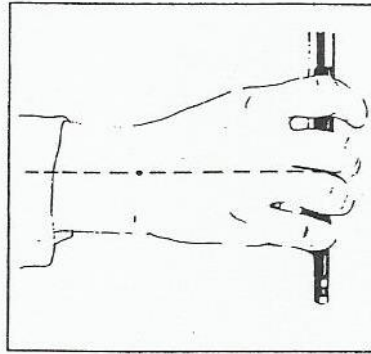


Figura 26- Mão no meio do arco
(Castillo, 1990: 33).

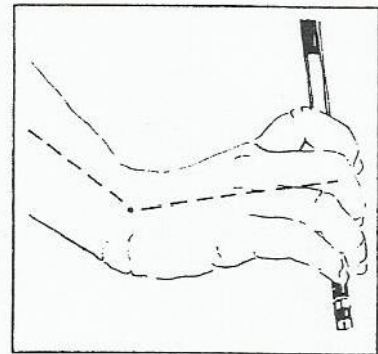


Figura 27- Mão na ponta do arco
(Castillo, 1990: 33).

Uma vez compreendidas as distintas posições no talão, meio e ponta podemos proceder a passar o arco agora de uma maneira completa, total e consciente. É preciso guardar um intervalo de silêncio de igual duração depois de executar um som para poder pensar, reflectir e corrigir qualquer erro, devemos repetir este movimento as vezes necessárias para memorizar e fazer tudo de maneira natural. Ao passar o arco na corda temos que fazer um movimento ao qual chamamos dentro e fora do corpo. Quando o arco se encontra na ponta deveremos colocar o braço e o antebraço num movimento fora do corpo, e quando este se encontra no talão deveremos colocar o pulso dentro do corpo. É conveniente pensar num semi-círculo que descreverá o movimento dentro/fora ao longo da execução sobre a corda (figura 28).



Figura 28- Movimento dentro e fora da corda (Castillo, 1990: 34).

Isto tem muita importância pois o aluno por disposição natural do mecanismo físico e a não assimilar correctamente este papel do seu pulso neste movimento, tende a deixar resvalar o arco até ao cavalete quando este se encontra no talão e ao contrário, deixará resvalar até ao ponto da viola de arco quando se encontra na ponta (figura 29 e 30).



Figura 29- Posição incorrecta do arco a ir para cima do cavalete (Castillo, 1990: 35).



Figura 30- Posição incorrecta do arco a ir para cima do ponto (Castillo, 1990: 35).

Inicialmente este movimento em semi-círculo é importante para os alunos, mas posteriormente já não pensarão neste movimento e vão aos poucos mantendo o arco perpendicular à corda.

É conveniente recordar que a dinâmica dos dedos e o sistema flexível que eles formam ajudam no movimento, em virtude da sua relação e obtendo uma correcta posição no arco. O movimento dos dedos é relativamente passivo, pois estes encolhem e esticam à medida que vamos passando pelas várias zonas do arco. Por isso, à uma grande insistência num relaxamento da postura, pois os dedos tensos, rijos e pouco flexíveis não permitem direccionar correctamente o arco. Ao mudar de arcada é bom realizar um pequeno movimento dos dedos, para ajudar a conseguir uma sonoridade mais contínua.

Uma vez que o aluno já tenha um relativo controlo de tirar e empurrar o arco com naturalidade e já tenha assimilado de uma maneira lógica e racional os movimentos deveremos ensinar-lhe a ter força e consistência no som produzido. O arco é um elemento que estabelece uma estreita relação com a qualidade de som produzido, no qual necessitamos de pressão que este exerce sobre as cordas, a velocidade com que se passa sobre estas e o ponto de contacto das cerdas nas cordas da viola de arco. Estes três factores estão inteiramente

ligados e entre eles estabelece-se uma interdependência no momento de se produzir som. O manuseamento destes três factores permite ao executante um domínio absoluto sobre a intensidade e a qualidade do som que produzirá com o seu instrumento.

Chamamos pressão ao peso que se comunica ao arco e que se imprime nas cordas da viola de arco ao pressioná-lo sobre as mesmas. Este peso vem do próprio peso do arco, do peso natural da mão, antebraço, braço e da pressão do dedo indicador sobre a vara. Quando um violista passa o seu arco sobre as cordas entra em jogo um sistema de balanço de todos os pesos mencionados anteriormente. Para clarificar analisamos o que se sucede tanto no talão, meio e ponta se queremos obter um som com uma intensidade e qualidade constantes ao longo de uma arcada completa. Quando tocamos no talão o nosso dedo mindinho é que tem principal importância no peso do arco, estando a mão, braço e antebraço relaxados. Ao tocarmos no meio do arco o peso está diminuído e a pressão encontra-se equilibrada, sendo preciso que o dedo indicador exerça pressão sobre a vara para balançar a perda de peso e manter a pressão constante. Por último, quando nos encontramos na ponta do arco, o dedo indicador é que tem a responsabilidade quase exclusiva de fazer pressão na vara do arco, pois a mão, braço e antebraço não podem ajudar.

Durante este mecanismo temos que entender que o pulso e os dedos devem funcionar o de uma maneira mais relaxada e flexível, para equilibrar os pesos e pressões exercidas sobre o arco e as cordas do instrumento.

A velocidade do arco tem a ver com a rapidez com que este desliza sobre as cordas. Se queremos manter a mesma intensidade de som devemos comunicar ao arco uma velocidade constante, tal como a pressão ao longo de toda a arcada. Neste campo falamos do conceito de distribuição de arco, que significa que a velocidade corresponde à devida divisão do arco por unidade de tempo. A má distribuição ou gestão de arco irá influenciar a interpretação do aluno, ou seja, em problemas expressivos. Quando a distribuição do arco não é lógica e pensada, respectivamente à duração de cada nota, aparecem involuntariamente crescendos, diminuendos e acentuações indesejadas.

O ponto de contacto tem a ver com a localização e contacto das cerdas nas cordas do instrumento, a sua relação enquanto respectiva distância do cavalete e do ponto do instrumento. Todos os instrumentos de cordas possuem um ponto de contacto onde a sonoridade é maior e onde a viola de arco responde com maior intensidade e clareza, mas

provém de cada músico alcançar esse ponto onde se pode sentir a aderência total das cerdas do arco nas cordas, permitindo obter a máxima resposta do instrumento. Uma vez que o aluno alcance o ponto de contacto explicamos que se tocarmos com o arco mais perto do cavalete obtemos um som mais metálico ao qual chamámos *sul ponticello*, e quando tocamos com o arco mais próximo do ponto obtemos uma sonoridade mais aveludada a qual chamamos *sul tasto*. Estas diferentes sonoridades devem ser obtidas na medida em que a obra as exija, mas em geral, a sonoridade mais clara obtêm-se na zona de contacto da viola de arco que denominamos por ponto de contacto e que o aluno deve conhecer e executar no seu próprio instrumento. A pressão, velocidade e ponto de contacto necessitam de ser estudados em separado para que o aluno perceba como estes interagem entre si.

Em relação à mão esquerda, desde a pega do braço do instrumento que devemos relaxar todo o nosso braço esquerdo de uma maneira natural para libertá-lo de toda a tensão. Depois de segurar no instrumento, deveremos colocar em contacto com o braço do instrumento a articulação da primeira e segunda falange do dedo polegar, logo a palma da mão ficará debaixo do braço e restantes dedos sobre o ponto da viola de arco. Os dedos deverão fazer uma espécie de “concha” sobre o ponto, pois os dedos demasiadamente abertos vão obrigar a que o seu movimento seja muito amplo e complicará toda a afinação do instrumento (figura 31 e 32).



Figura 31- Mão em concha (Castillo, 1990:53).

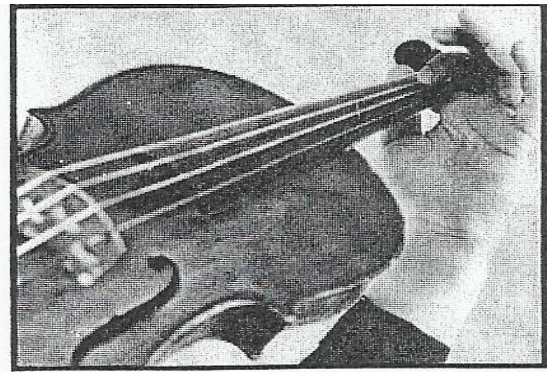


Figura 32- Posição incorrecta, mão e dedos demasiados abertos (Castillo, 1990: 53).

O relaxamento do braço e da mão convertem-se no bom desenvolvimento da técnica e é a chave para depois atingir um nível elevado na técnica violetística (figura 33, 34 e 35). Ao

colocar os dedos no ponto da viola de arco, devemos colocar o centro do dedo em contacto com as cordas para obter contacto com a “almofadinha” do dedo.

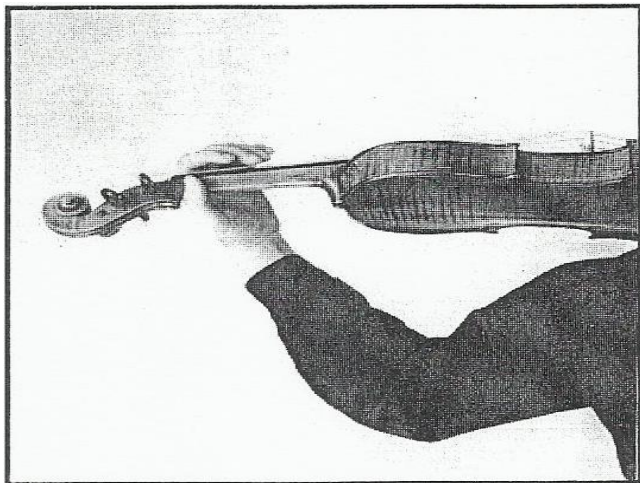


Figura 33- Posição do pulso correcta (Castillo, 1990: 53).

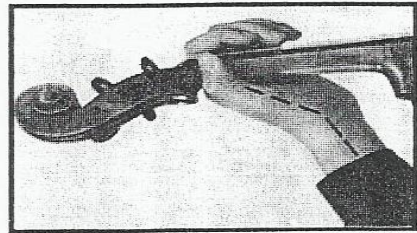
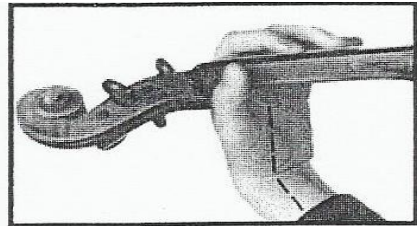


Figura 34 e 35- Posição do pulso incorrecta (Castillo, 1990: 53).

De acordo com as diferentes tonalidades e como diz Sevcick, existem várias estruturas da posição dos dedos da mão esquerda, dependendo do intervalo melódico, entre tom e meio-tom.

Uma vez colocados os dedos no ponto de acordo com os tons e meios-tons, a mão fica com uma estrutura base que vem principalmente da posição do primeiro dedo (indicador) e o dedo mindinho. Sendo assim quando colocamos estes dois dedos na viola de arco conseguimos num intervalo de quarta perfeita (numa corda) e num intervalo de oitava perfeita (duas cordas) que a mão adquira a principal estrutura de cada instrumentista, ajudando mais tarde nas mudanças de posição, inclusive na afinação. Os restantes dedos (médio e anelar) colocam-se de acordo com os intervalos de um tom ou meio-tom, em relação à distância do respectivo dedo indicador e o dedo mindinho.

Esta estrutura não é obrigatória, ou seja, podemos necessitar de fazer notas mais agudas ou graves usando a técnica da extensão (inferior ou superior), alterando a posição base da mão anteriormente falado.

É frequente nos alunos de iniciação, o quarto dedo da mão esquerda (mindinho), devido à sua fisionomia, pois como é um dedo mais frágil é mais difícil de o colocar na corda

com uma posição redonda, acabando por ser a última falange a suportar o peso e a tensão desta posição. Para eliminar a sua fragilidade natural, é recomendado realizar um exercício que consiste em esticar o dedo ao máximo e voltar a dobrá-lo até atingir a posição correcta (figuras 36 e 37). Este exercício deverá ser repetido em pequenos intervalos de tempo, para evitar a fadiga excessiva.

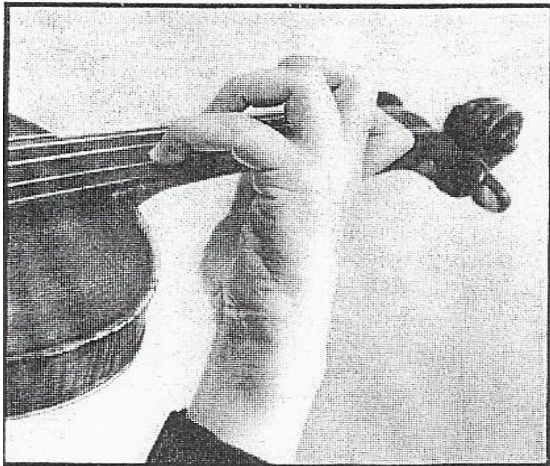


Figura 36- Posição correcta do dedo mindinho relaxado (Castillo, 1990: 55).

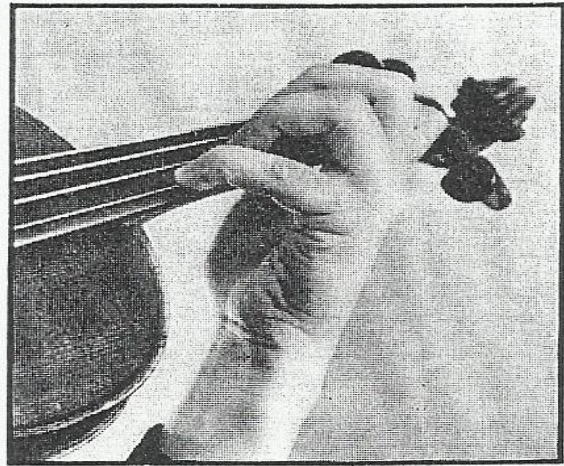


Figura 37- Posição incorrecta do dedo mindinho tenso (Castillo, 1990: 55).

Por último os dedos não devem cair sobre as cordas de maneira absolutamente perpendicular, mas sim devem ficar apontados em direcção longitudinal ao ponto e assim estarão preparados para as mudanças de posição. O cotovelo desempenha um papel muito importante na posição do braço esquerdo e nas cordas mais graves da viola de arco, pois deverá mover-se mais para dentro do instrumento, ou seja, mais próximo do tronco do instrumentista para conseguir tocar em posições mais altas de uma maneira mais confortável (figura 38).

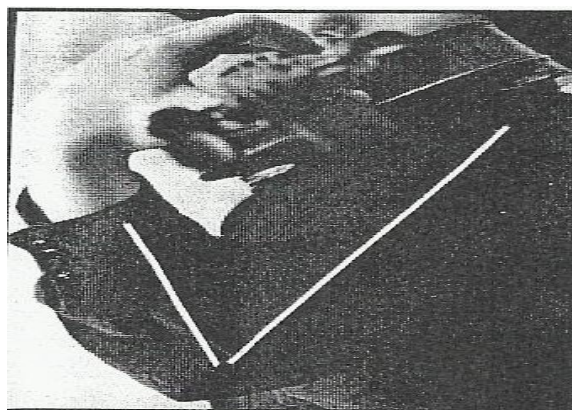


Figura 38- Posição do cotovelo em posições agudas (Castillo, 1990: 56).

Para se executar mudanças de posição, o violista deverá conhecer bem as distâncias do braço do seu instrumento. Enquanto a primeira posição não estiver de certa forma dominada e posição base não estiver assimilada, não podemos avançar para as mudanças de posição. Quando a primeira posição estiver bem memorizada aí sim podemos transportá-la ao longo do ponto da viola de arco.

Uma mão que se desenvolve correctamente na primeira posição, vai facilitar o seu desenvolvimento nas restantes posições. À medida que vamos subindo de posição a forma da mão mantêm-se igual à estrutura base, mas o espaço entre os dedos será cada vez mais curto para uma correcta entoação dos intervalos de acordo com a distância da primeira posição. Uma mudança de posição deverá fazer-se com a mão relaxada e sem tensão, onde o polegar não exerça demasiada força no braço do instrumento, fazendo um ligeiro apoio com se mover facilmente com a mão. Um polegar tenso converte-se num obstáculo para o desenrolar das mudanças de posição. A mudança e o deslize da mão e do dedo ao longo do ponto do instrumento deve ser realizado com a máxima precisão, assim sendo os dedos, a mão, o pulso e o antebraço deverão mover-se como um bloco, procurando que os dedos não pressionem em demasia as cordas do instrumento (figuras 39 e 40).

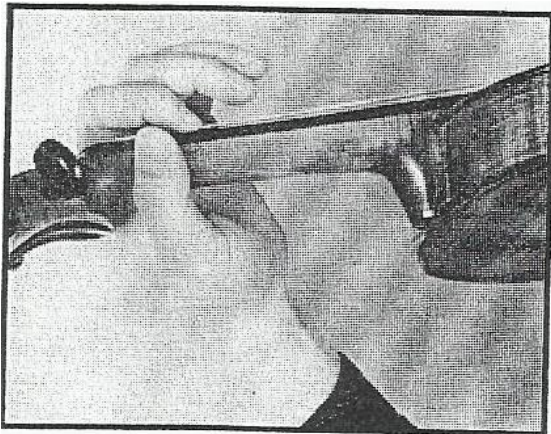


Figura 39- Posição da mão na primeira posição (Castillo, 1990: 57).

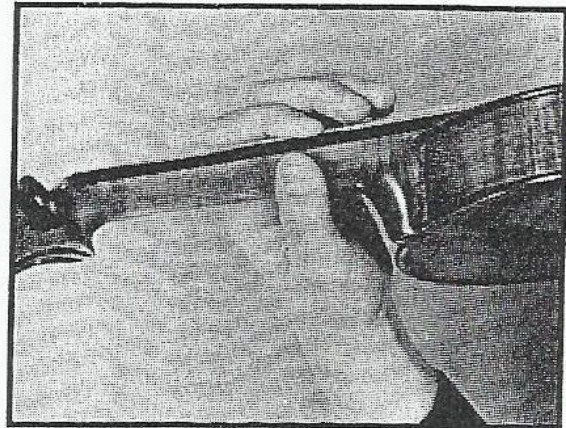


Figura 40- Posição da mão na terceira posição (Castillo, 1990: 57).

As mudanças que envolvem deslizamentos desde as posições baixas (primeira, segunda e terceira posição) até às mais agudas, faz com que o polegar a partir da sexta posição inicie um movimento de rotação por baixo do braço do instrumento, não esquecendo da importância do cotovelo ao avançar para mais perto do tronco. Quando a posição é extremamente alta e o executante tem os dedos curtos, é recomendável que o polegar fique debaixo do braço do instrumento e que se apoie sobre a ilharga do instrumento.

2.2. Metodologia

Segundo Gil (1999), a entrevista estruturada é criada através de perguntas fixas e detalhadas cuja ordem permanece invariável para todos os entrevistados. As questões são realizadas anteriormente e a sua pesquisa de dados é de nível quantitativo. A escolha deste tipo de entrevista deve-se à rapidez das respostas, visto que as perguntas focam-se no conteúdo necessário, apesar de algumas perguntas colocadas também serem alvo de uma resposta mais aprofundada. A entrevista estrutura foi para além da pesquisa bibliográfica uma grande ajuda para a minha investigação, visto que as respostas dos professores das várias instituições incluindo a Universidade do Minho (Braga), Escola Superior de Música e Artes de Espectáculo (Porto), Universidade de Aveiro, Escola Superior das Artes Aplicadas de Castelo Branco e Escola Superior de Música de Lisboa, foram importantíssimas para a análise e conclusão finais do meu relatório de estágio.

Segundo os professores Álvaro Francisco de Britto Júnior e Nazir Feres Júnior (2011: 240-243), a entrevista desempenha uma grande utilidade para um trabalho científico se for combinada com outros métodos de colecta de dados, intuições e percepções providas dela, pois ajudam no levantamento e interpretação da temática a defender. Segundo Bauer e Gaskell (2000), a compreensão em maior profundidade oferecida pela entrevista qualitativa pode fornecer informação contextual valiosa para explicar alguns achados específicos. Para Gil (1999), a entrevista é seguramente a mais flexível de todas as técnicas de colecta de dados de que dispõem as ciências sociais. Para compreender a importância da utilização da técnica da entrevista num trabalho científico é necessário compreender algumas vantagens desta técnica e procedimentos para obtenção de informação, assim como apontar algumas desvantagens ou limitações da sua utilização.

Além das vantagens apresentadas, Gil (1999, p.118) considera que, se comparada com outros métodos, que também é bastante utilizada nas ciências sociais (como por exemplo: questionário), apresenta outras vantagens:

a) possibilita a obtenção de maior número de respostas visto que tratado pessoalmente, enquanto um questionário não;

b) oferece uma maior flexibilidade, visto que o entrevistador pode esclarecer o significado das perguntas e adaptar-se mais facilmente às pessoas e às circunstâncias em que se desenvolve a entrevista;

c) possibilita captar a expressão corporal, tonalidade de voz e ênfase nas respostas.

É importante realçar que, apesar das vantagens apresentadas, a entrevista não garante a completa pesquisa de dados e informações. Ela deve ser utilizada em conjunto com outros métodos de recolha de dados para que os resultados qualitativos esperados possam ser confiança e retratem realmente o universo no qual está inserido o objecto da pesquisa. A entrevista apresenta também algumas desvantagens ou limitações em determinadas circunstâncias. Para Gil (1999, p.118), as principais limitações da entrevista são:

a) a falta de motivação do entrevistado para responder as perguntas que lhe são feitas;

b) a inadequada compreensão do significado das perguntas;

c) o fornecimento de respostas falsas, determinadas por razões conscientes ou inconscientes;

d) a influência exercida pelo aspecto pessoal do entrevistador sobre o entrevistado;

f) a influência das opiniões pessoais do entrevistador sobre as respostas do entrevistado.

2.3. Apresentação e análise de dados

O objectivo central desta investigação passa por identificar as principais dificuldades apresentadas pelos alunos de viola de arco que ingressam para o Ensino Superior, assim definido pela consciência da importância destas informações para os professores de viola de arco do ensino especializado de música. Com vista à recolha de informações úteis para a consecução deste objectivo realizei entrevistas aos seguintes professores de todas as instituições públicas destacados na tabela a seguir:

Nome	Tempo de serviço no Ensino Superior	Tempo de serviço noutras instituições	Instituição	Data da entrevista
David Wyn Lloyd	17 anos	12 anos	Universidade de Aveiro	21/11/2013
Joana Marta de Carvalho Pereira	3 anos	5 anos	Ensino Superior das Artes Aplicadas de Castelo Branco	9/1/2014
Jorge Alves	13 anos	8 anos	Ensino Superior de Música e Artes de Espectáculo	27/12/2013
Pedro Saglimbeni Muñoz	13 anos	17 anos	Escola Superior de Música de Lisboa	16/12/2013
Teresa Correia	7 anos	9 anos	Universidade do Minho	9/12/2013

Como referi anteriormente, a revisão de literatura e o testemunho destes professores foi importante para a análise da minha investigação, para analisar profundamente as dificuldades mais visíveis, como aparecem, como se vão desenvolvendo e o que estas afectam ao longo da vida e aprendizagem musical de um aluno.

Na entrevista realizada apresentei as seguintes perguntas a cada entrevistado:

1- Quais são as principais falhas ou dificuldades que a maior parte dos alunos de viola de arco apresentam quando ingressam para o Ensino Superior?
2- Os problemas que surgem na fase inicial focam-se mais para a parte técnica ou para a parte interpretativa?
3- Na parte técnica os problemas centram-se mais na sua postura, na mão esquerda ou na mão direita? Especifique quais as dificuldades que os alunos apresentam.
4- Se o aluno apresentar dificuldades interpretativas, estas centram-se mais na performance ou na sua musicalidade?
5- Acha que as dificuldades que os alunos apresentam devem-se também à falta de noção e correcção durante o seu estudo individual?
6- Acha que parte das dificuldades que um aluno apresenta quando ingressa no Ensino Superior, tem a ver com o enfoque dos conteúdos programáticos por parte do professor anterior?
7- Os Conservatórios Oficiais e as Escolas Profissionais são os principais formadores de músicos no nosso país. Quais os que apresentam melhores bases?
8- Acha que a qualidade dos violistas que ingressam no Ensino Superior tem vindo a aumentar ao longo dos anos?
9- Concorde como professor que quando os alunos acabam a sua licenciatura já corrigiram todos os seus problemas iniciais?
10- Acha que quando um aluno termina o seu percurso académico encontra-se totalmente apto para ser um violista profissional?

De acordo com toda a literatura pesquisada e a resposta dos entrevistados na primeira questão, podemos verificar que os problemas são específicos e variados de aluno para aluno, mas apresentam por norma dificuldades técnicas na postura, mão direita, mão esquerda e organização do estudo individual (Professor Lloyd - falta de facilidade e resistência, vibrato mais continuo e a afinação; Professor Pedro - postura, técnica de arco e algumas dificuldades na mão esquerda; Professor Jorge - gerir de forma autónoma um bom método de estudo e trabalho individual, correcção técnica e interpretativa; Professora Teresa - pouca autonomia e organização do estudo, falhas técnicas básicas; Professora Joana - parte técnica é a mais vulnerável; Galamian - variação do valor rítmico (ritmo) que é também deriva da preocupação

da mão esquerda, do padrão da posição do arco para a mão direita, combinação dos dois procedimentos, problemas de coordenação e sobreposição da sua intensidade que pode complicar ainda mais estes problemas que precisam de ser resolvidos).

Na segunda questão a resposta é unânime, visto que todos os professores respondem que os problemas se encontram principalmente na parte técnica, mas também a interpretativa necessita de ser desenvolvida (Professor Jorge Alves - as duas partes precisam ser desenvolvidas nesta fase).

Na terceira questão, os professores David Lloyd, Pedro Muñoz e Jorge Alves, dizem que a má postura influencia os problemas técnicos na mão direita e esquerda. Na postura falam da posição dos pés (Professor Lloyd - demasiado peso ou ênfase com a perna esquerda, que afecta a força da mão esquerda e enfraquece o arco; Castillo - para colocarmos devidamente a viola de arco é necessário perceber o balance do corpo sobre as duas pernas, devem estar separadas, e o peso do corpo será igualmente distribuindo por ambas), posição de encaixe da viola no ombro (Professor Lloyd - viola demais para lado esquerdo e o arco colocado numa posição que vai por a coluna virada para a esquerda, efeito "saca rolhas"; Professora Teresa - Em geral não têm as almofadas adequadas, ou bem colocadas e às vezes não têm a viola adequada. Ainda é muito frequente encontrar violas demasiado grandes e desconfortáveis para o aluno), postura natural do tronco, escolha do instrumento de acordo com a fisionomia de cada aluno (Galamian e Castillo - toda a técnica violetística deverá ser realizada através da postura natural do nosso corpo e necessitamos de abordar especificamente a técnica do arco visto que muitas das vezes não lhe damos a devida importância, esquecemo-nos que o geral dos problemas técnicos da viola de arco centram-se no mão direita (arco); Winberg e Salus - falta de cuidado ao escolher o tamanho apropriado para a sua fisionomia, queixeira deverá ser feita à medida confortável para cada viola ou violetista, pois é muito importante para evitar tensões no pescoço). Em relação à mão direita aparecem problemas na pega dos dedos do arco (Professor Lloyd - pega do arco às vezes não é ideal e problemas de tensão na mão direita tem sua influência no braço direito em geral), má distribuição do arco, flexibilidade, força excessiva no braço direito e contracções musculares que influenciam o som (Professor Pedro - o som, o fraseio musical, distribuição do arco e flexibilidade e descontração muscular são princípios básicos para a execução musical; Professor Jorge - má postura prejudica o som, como também por causa de tensão na mão esquerda tenha problemas na mão direita e vice-versa). Todos os professores entrevistados

apontam dificuldades na mão esquerda de uma forma muito parecida, apresentando influência da força excessiva do polegar (Professor Lloyd - colocação errada do polegar de mão esquerda também pode causar às vezes problemas com mudanças, afinação e tensão de mão esquerda em geral) que posteriormente irá afectar todas as mudanças de posição, como afinação e vibrato (Galamian - Os principais problemas focam-se no ritmo e coordenação. A mão esquerda apresenta dois preocupantes problemas básicos, a dedilhação das notas e o vibrato. Todas as outras facetas da técnica deverão ser feitas com a mão direita e a coordenação entre as duas mãos). A contracção muscular do ombro e braço (Professor Pedro - problemas de afinação e contracção muscular, que deriva da postura do braço esquerdo e que ainda assim vem do ombro), posição do pulso e dedos, afinação nas posições agudas e vibrato (Professora Teresa - O problema da posição influencia claro, na mão esquerda, pois a posição não é correcta, pulso e dedos, a afinação não é muito certa, muitas vezes não fazem cordas dobradas correctamente, nem conseguem tocar nas posições mais agudas e têm problemas de vibrato).

Na quarta questão as respostas dos entrevistados foram muito diferentes. Três professores responderam que na parte interpretativa que os problemas centram-se na performance (Professor Jorge - os problemas de interpretação vêm de dificuldades na performance, porque os alunos não dominam completamente a técnica da viola e por isso ainda não se conseguem expressar livremente; Professor Pedro - centram-se mais na performance já que se consegue controlar o seu performance, pois a musicalidade há de vir de uma forma natural; Professora Joana - os problemas devem-se à falta de preparação da peça e a dificuldades técnicas que ainda não estão resolvidas). No caso dos outros dois professores dizem que a musicalidade está directamente relacionada com a personalidade de cada aluno, que muitas vezes é também influenciada pela sua técnica se é sólida ou não (Professor Lloyd - há alunos que conseguem produzir um performance tecnicamente razoável, normalmente quando o aluno está bem preparado, mas tem a falta em grande parte de musicalidade e espontaneidade tem haver com a própria personalidade do aluno e até qual ponto o aluno está a vontade de produzir alguma coisa além dum performance tecnicamente seguro; Professora Teresa - a musicalidade é um tema complexo, pois pode ser muito pessoal e relativo, há alunos que são naturalmente musicais e há outros que, por exemplo, dominam relativamente bem o momento da performance). Um dos entrevistados aborda que estes dois problemas são facilmente trabalhados no Ensino Superior se a técnica já estiver sólida (Galamian – a técnica deverá ser combinada com a interpretação para o sucesso da performance, e a favorável

questão da performance depende dos seguintes factores, o factor físico que consiste na constituição anatómica do individuo, em particular a forma dos dedos, mãos e braços, mais a flexibilidade da sua aparência muscular; o factor mental, a capacidade da sua mente para preparar, directo e supervisionar a actividade muscular; o factor estético/ emocional, a capacidade de entender e sentir a compreensão da música, mais o talento inato para projectar a sua expressiva mensagem para o ouvinte. Em pequenas palavras, é um completo domínio debaixo de todas as potencialidades do instrumento. Implica uma aptidão para fazer jus, com uma segurança infalível e controlo, para cada e toda a exigência da refinada imaginação musical, permite que o instrumentista forme um conceito ideal de como qualquer trabalho deverá soar, para viver este conceito na sua performance actual), pois a musicalidade trabalha-se a ouvir muitas obras com gravações de intérpretes diferentes, partilha com os colegas, ouvir recitais, ir a masterclasses, etc. (Professora Teresa - ouvir diferentes gravações de vários géneros musicais e diferentes épocas, aprender a analisá-las e comentá-las, contactar com diferentes professores, ouvir os colegas, ir assistir a concertos e recitais, entre outras actividades que ajudam a enriquecer o sentido musical. Para além disto é no Ensino Superior que se devem trabalhar as principais obras de cada instrumento e com elas desenvolver a musicalidade). Em relação à performance os alunos devem participar em audições, recitais, concursos e entre outras actividades que irão fortalecer a confiança e atitude do aluno (Professora Teresa - alunos devem intensificar a performance através de concursos, provas para orquestras, audições ou recitais na escola e fora dela).

A quinta resposta é igualmente respondida pelos entrevistados, visto que afirmam que a maioria dos alunos não são autónomos e organizados o suficiente no seu estudo individual, o que os prejudica no seu desenvolvimento, demorando muito mais tempo a resolver os problemas. Todos concordam, mas abordam informações diferentes e interessantes, no caso do Professor Lloyd ele afirma que um professor tem uma forte obrigação na ajuda e partilha de conhecimentos de como o aluno deve estudar (Hallam - Os professores de música, ensinam bem definido os conceitos e competências, começa a aula com uma pequena análise prévia do material pré-requisitado; material presente em pequenos espaços; guiar o aluno durante a sua prática inicial; dar-lhe instruções e explicações claras e detalhadas; promover o elevado nível de prática para todos os alunos; dar-lhe sistematicamente feedback, correcções, instruções e prática durante a aula; trabalho de vigia; continuar a prática até os alunos se tornarem independentes e confiantes). O Professor Pedro refere que à falta de correcção no estudo individual, e que só de previamente resolver as questões técnicas é que o aluno pode estudar

uma obra (Galamian - A técnica é a capacidade para directamente e mentalmente executar fisicamente tudo o que é necessário, para os movimentos da mão esquerda e direita, braços e dedos. Uma técnica completa significa o desenvolvimento de todos os elementos das competências violetísticas até a um elevado nível). O Professor Jorge e Professora Teresa diz que um aluno deverá ser sempre auto-crítico, organizado e cuidado no seu estudo individual (Professora Teresa - São muito poucos os alunos que quando chegam ao ensino superior dizem usar com frequência o metrónomo, ou que dizem fazer exercícios para a mão esquerda, ou mais simples ainda, muitos não sabem afinar correctamente o instrumento, pois não têm cuidado e concentração para ouvirem o que tocam).

Na sexta questão, quatro dos professores entrevistados dizem que de certa maneira os problemas técnicos que aparecem devem-se muitas vezes ao facto da escolha de repertório efectuada pelos professores ou até mesmo do que é obrigatório em cada instituição durante o secundário, prejudicando os alunos na sua técnica por conta da má escolha do programa (Professor Lloyd - Os alunos precisam algo em concreto e os professores por vezes impõem aquilo que eles também estudaram, quando há alunos que tem necessidades diferentes do que o seu professor tinha e por vezes o professor não consegue lidar com isto ou fazer uma adaptação adequada; Professor Pedro - existem professores que deixam o problema técnico para o futuro, pensando que há de corrigir-se em alguma altura, facto que complica muito o desenvolvimento futuro do aluno, e deve-se tentar trabalhar o máximo possível para solidificar uma técnica base; Professor Jorge - os alunos estudam obras demasiado difíceis e não dão tanta importância aos exercícios e estudos de aperfeiçoamento; Professora Teresa - o factor dos programas/provas obrigatórios que cada escola tem e que os alunos têm que preparar, umas vezes melhor, outras vezes pior, levando ao aparecimento de problemas técnicos, a pouca interacção entre instituições, o que leva a que os alunos contactem pouco com o ambiente musical que os rodeia, “atrasando” de certa forma, principalmente, a sua evolução musical. Existe pouco cuidado com a escolha do repertório, ultimamente, principalmente no secundário, tem sido cada vez mais desadequado; Hallam - Muitos investigadores sugeriram que os professores deviam ter conhecimento subjectivo da matéria, ser capaz de modelar o comportamento e técnica das crianças, ter mestria verbal e não verbal, apresentação e competências analíticas. Os professores rapidamente identificam as dificuldades de uma peça musical, como resolver os problemas, como colocar de acordo com as competências a adquirir uma nova peça, e como deve desenvolver a sua aptidão. Devem fazer o recrutamento, encorajar o interesse e compromisso do aluno nas tarefas, redução dos

graus de liberdade, reduzir o nível de complexidade das tarefas para torná-las manejáveis, direcção da manutenção, manter o aluno focado no produto final, marcar características críticas, destacar os detalhes da tarefa, controlo da frustração, reduzir a ansiedade no aluno e demonstração, modelo da solução do professor para a tarefa). Um dos entrevistados diz que as dificuldades não têm a ver com os conteúdos programáticos anteriores (Professora Joana - devem-se a um conjunto de muitos factores que em nada tem a ver com os conteúdos programáticos anteriores que serão similares em muitas escolas).

Na sétima questão quatro entrevistados dizem que todos têm boas bases e apresentam bons resultados, pois muitas vezes depende de escola para escola e de professor para professor (Professor Lloyd - os do Porto, Lisboa, Braga, Aveiro e Coimbra são os conservatórios onde tive experiência tem muitas semelhanças em termos de base, Artave, Artemir e Espinho também têm as suas semelhanças como base; Professor Pedro - as escolas profissionais têm um trabalho mais intenso e de maior contacto com o professor de instrumento, o que à partida pode dar uma melhor base, mas não considero que de facto um aluno da Escola Profissional apresente melhores bases que um do que um aluno do Conservatório Oficial, o trabalho do professor, a dedicação e o talento do aluno farão a grande diferença; Professor Jorge - noto que entre eles cada escola profissional é diferente e cada conservatório também, os professores também são diferentes e isso nota-se bastante; Professora Teresa - os dois tipos de instituições têm boas bases e bons resultados). Um dos professores entrevistados disse que as Escolas Profissionais apresentam melhores bases (Professora Joana - sem dúvida as Escolas Profissionais).

Na oitava questão, a resposta de quatro entrevistados foi exactamente igual, todos concordam que nos últimos anos tanto em quantidade como a qualidade dos violetistas tem vindo a aumentar, pois todos os métodos que existem hoje em dia ajudam aos alunos a desenvolverem a sua aprendizagem mais depressa (Professor Lloyd - Sem duvida; Professor Pedro - Sim, evidente pois eu tenho visto e vivido esta excelente experiência, o que me deixa profundamente satisfeito, o panorama violetístico é de grande diferença na década dos noventa para os da década de dois mil; Professor Jorge - Não há dúvida que tanto em quantidade como em qualidade o nível de entrada está mais alto; Professora Teresa - Sem dúvida que tem aumentado, aliás a viola de arco teve um grande desenvolvimento em

Portugal, nos últimos 10 anos não só quantidade, mas em qualidade também). Um dos entrevistados não concordou ou discordou (Professora Joana - É muito relativo).

Na nona questão, quatro dos professores entrevistados referem que alguns alunos conseguem terminar com os problemas iniciais resolvidos, mas a maior parte não devido muitas vezes à falta de estudo, dedicação ou até ao facto de não se adaptarem ao próprio professor ou instituição (Professor Lloyd - mais vezes do que menos ficam ainda presentes. No ensino superior existe a possibilidade de ter uma licenciatura, e logo a seguir um mestrado com profissionalização, muitas vezes a parte prática sofre a causa disso com um ênfase exagerada nas cadeiras teóricas, um músico formado tem de ter capacidades elevadas que diz respeito de prática pois o aluno vai olhar para o professor sempre como um exemplo para emular e infelizmente alguns professores "formados" não tem o necessário para inspirar ou educar o aluno em condições; Professor Pedro - Nem sempre, às vezes é um processo que pode demorar anos, depende muito da intensidade dos problemas e da própria noção e dedicação de cada um; Professora Teresa - Infelizmente não. Existem muitos alunos que nunca se chegam a "habituar" à vida académica e não encontram o seu equilíbrio e organização para estudar, ou até não se adaptam ao professor ou à escola. Desta forma existem alunos que não evoluem muito durante o seu percurso no Ensino Superior; Professora Joana - temos um longo caminho de aperfeiçoamento que muitas vezes implica a correcção de problemas ou mudanças técnicas que permitam o instrumentista melhorar a sua performance). Um dos entrevistados refere que os alunos resolvem os problemas iniciais, mas também parte do professor ajudar o aluno a perceber que depois de tudo resolvido ainda temos muito para aprender e manter (Professor Jorge - Penso que resolveram bastantes e o mais importante é que estão bem conscientes do que ainda há para continuar a desenvolver. Nunca temos todos os problemas resolvidos e os que estão resolvidos precisam de manutenção. Preocupo-me muito em elucidar os alunos e ensina-los a autonomamente identificar as dificuldades e estabelecer métodos eficazes para as ultrapassar; Hallam - Na educação superior, o modelo de aprendizagem é compreendido para constituir a base musical da prática no ensino, mas a evidência sugere que os professores podem exigir uma total concordância com as sugestões e soluções que eles oferecem, dando aos alunos uma pequena oportunidade para expressar as suas ideias e opiniões. Isto quer dizer que os alunos tornam-se dependentes dos seus professores).

Na décima e última questão, os cinco entrevistados falam que normalmente um aluno tem as ferramentas necessárias para ser profissional, mas depende de aluno para aluno, das oportunidades, dedicação e trabalho pois um músico passa a vida a evoluir, estudar e a aprender tanto a nível técnico como musical (Professor Lloyd - A nossa obrigação como professores é para formar dentro dos possíveis violetistas em condições para comunicar aos futuros alunos seus frutos de conhecimento e experiência, mas ninguém é totalmente apto e nos teremos de ter a humildade de reconhecer isto; Professora Teresa - Nós estamos sempre a aprender, e qualquer músico sabe que terá que estudar e evoluir durante toda a sua vida. No percurso académico a aluno aprende a contactar com o instrumento, aprende a estudar, a distinguir o certo do errado, afinação, técnica, a ler e interpretar uma partitura, aprende como reagir no momento da performance, ou seja, fica com o máximo de ferramentas que o ajudarão na sua vida profissional; Professora Joana - Não concordo que esteja totalmente apto. Tudo depende do aluno. Se for um aluno sem experiência profissional por exemplo numa orquestra, calculo que seja extremamente difícil para ele o seu início nesta vertente artística; Professor Pedro - Às vezes é mais uma questão de atitude, da realidade e da ambição artística de cada instrumentista. O facto de estar apto para a vida profissional vai depender muito do que o Violetista quer para si mesmo e o lugar onde terá a oportunidade de fazer a sua vida profissional. Acontece que hoje em dia não todo Violetista realiza a sua vida profissional onde gostaria de estar, vai depender muito do mercado de trabalho e das possibilidades reais para tal, a vida profissional também vai depender do ensino superior que teve o aluno e a dedicação ao mesmo; Professor Jorge - Com a mudança de licenciatura para três anos este objectivo ficou um pouco mais difícil, acho muito importante continuar a estudar pelo menos até ao nível de Mestrado. De qualquer forma penso que os alunos que terminam o curso têm o conhecimento e as ferramentas certas para enfrentar o mercado de trabalho, nem todos terminam com um excelente nível performativo, mas se continuarem a trabalharem com rigor e humildade têm capacidade de num curto prazo se tornarem excelentes performers e bons profissionais; Hallam - Muitos investigadores sugeriram que os professores deviam ter conhecimento subjectivo da matéria, ser capaz de modelar o comportamento e técnica das crianças, ter mestria verbal e não verbal, apresentação e competências analíticas. Os professores de música com sucesso têm consideravelmente uma perícia musical, na adição a líder e controlo das competências. Quando as crianças se tornam mais avançadas, o nível de mestria do professor torna-se mais importante).

2.4. Conclusão

De acordo com as minhas pesquisas, percebi que as principais dificuldades de um aluno de viola de arco quando ingressa para o Ensino Superior são de ordem técnica, ou seja, como poderão ver apesar de nos últimos anos o nível destes executantes ter aumentado ainda continuam a aparecer com erros básicos que derivam da:

- Postura (posição do corpo, distribuição do peso correcto pelas pernas e escolha adequada do instrumento de acordo com a fisionomia do aluno);

- Mão Direita (pega correcta dos dedos no arco, distribuição de arco e contracção muscular);

- Mão Esquerda (posição do polegar, ombro e braço que afectam a afinação, flexibilidade, mudanças de posição e vibrato).

Todos os problemas anteriormente referidos, derivam de falhas e problemas técnicos normais, mas que se a seu tempo não forem corrigidos afectarão todo o desenvolvimento posterior de um aluno. A sua performance e musicalidade são de ordem interpretativa, mas também são afectadas pela técnica, pois caso o aluno esteja com algum problema técnico a sua performance será construída em cima de uma estrutura frágil, não conseguindo de certa forma estar à vontade para fazer música, e passar parte do que sente para o público. Muitas vezes, estas dificuldades também derivam da má escolha de repertório por parte de um professor.

Um professor deverá ser um exemplo para um aluno, um mestre orientador. Se um professor não equilibrar o programa devidamente (obras fáceis e difíceis), corre o risco de todo o trabalho realizado até lá desmoronar, desmotivando e criando problemas técnicos ao aluno. Apesar de termos de cumprir o programa obrigatório exigido pelas instituições/escolas devemos seleccionar as obras de acordo com as competências do aluno, cumprido claro os objectivos e metas necessárias. Existem alguns professores que também só dão o repertório que já estudaram, esquecendo-se que os estudantes têm todas as necessidades diferentes da que o professor tinha. O professor deverá ser um investigador para cada aluno, saber quais os objectivos que são possíveis para aquele aluno, naquele espaço de tempo, no tempo que ele tem para estudar, com a ajuda ou não que tenha dos pais, e dar-lhe todos os processos para

desenvolver as suas competências. A mestria do professor está em conhecer um aluno a este nível.

Outra questão importante para além de concluir que os principais problemas são técnicos é a autonomia do aluno. Um professor deverá durante o secundário, altura em que o aluno tem maior maturidade, dar as ferramentas necessárias para ele saber como estudar e como corrigir os seus problemas, transmitindo todo o seu conhecimento e sabedoria da aprendizagem. Quando os alunos chegam ao Ensino Superior vêm-se com tanto tempo livre que perdem-se na organização do seu estudo, se não forem anteriormente preparados e consciencializados. Tanto num Conservatório como Escola Profissional, os alunos são muito acompanhadas pelo seu professor de instrumento, o que faz com que sempre que apareçam problemas no estudo este pergunte ao professor como deverá fazer ou corrigir essa dificuldade. O professor deverá explicar sempre, mas também ajudá-lo a pensar em como chegar à solução. Sempre que traçamos os objectivos para um aluno devemos para além das competências auditivas, motoras, de leitura, performance, também desenvolver as competências metacognitivas, que estão directamente ligadas sobre como o aluno sabe detectar o problema e qual a forma mais eficaz para o eliminar. Claro que ele não sabe isso sozinho, cabe ao professor ensinar que problemas se podem detectar, de que forma se detecta e de que formas se pode corrigir. Para desenvolver a autonomia do aluno é necessário o desenvolvimento desta competência metacognitiva e o professor deverá no fim de cada aula de ter ajudado o aluno a perceber como se resolve, colocar o aluno a estudar e ver de que forma é que o aluno pensa, verificando se está a fazer tudo bem sem interferir. Se nunca fizermos o aluno pensar sobre os seus próprios erros, ele nunca perceberá a sua origem, por exemplo como corrigir um problema técnico.

Os objectivos deverão ser muito claros e específicos para o aluno começar a ganhar autonomia e perceber as próprias estratégias que resultam mais e menos. De acordo com vários investigadores, a quantidade e qualidade das competências metacognitivas que o aluno usa, afecta a eficácia do seu trabalho, quantidade de tempo gasto no estudo em casa (aumenta a qualidade e velocidade da aprendizagem).

É normal que só quando se chega ao Ensino Superior, o aluno consiga ter mais atenção e consciência às bases, relativamente ao tempo que tem disponível. Quando ele sai do secundário, como tem que apresentar recitais, concertos e provas, esquece-se um pouco da parte técnica, pois é necessário manter muito programa ao longo do ano. Todos os

instrumentistas que conheço têm sempre algo a corrigir e ao longo de toda a carreira estamos sempre a aprender mais e novos métodos que nos ajudam a ter soluções mais eficazes.

Enquanto violetistas e professores deveremos ajudar os alunos a estarem constantemente motivados para atingirem as metas necessárias para semana a semana serem melhores de si mesmos e nunca pararem de aprender, conhecer e estudar.

Reflexão Final

Os estudantes não são semelhantes nem devem ser tratados de maneira igual, pois apresentam dificuldades muito adversas, daí o ensino com as mesmas regras para cada aluno não se tornar num método mais acertado. Um professor deve encontrar em cada aluno um desafiante problema ao longo do seu desenvolvimento. Temos de analisar a sua personalidade, procurar tantos os defeitos como virtudes para mais facilmente obtermos uma imagem clara das suas facilidades e dificuldades, criando uma boa relação entre professor e aluno. Devemos ajudar os alunos a não criar maus hábitos físicos e técnicos, o que nós chamámos de vícios. Como referi anteriormente os professores têm uma grande importância na vida do aluno, pois necessitam de saber orientar, construir a atitude e responsabilidade, ultrapassar as barreiras que vão surgindo ao longo da sua aprendizagem. Nunca devemos corrigir demasiados erros de uma vez num aluno, pois cada tarefa leva o seu tempo, não esquecendo que demasiada informação correctiva faz com que o aluno complique as instruções dadas e encare a execução e ensino de uma maneira negativa, afectando também a sua motivação.

Um professor deverá ser consciente, paciente, calmo, entusiasmado e dedicado pela música. Antes de sermos professores devemos-nos lembrar que também já fomos alunos, e como muita gente já tivemos quem nos orientasse nas alturas mais complicadas e todo esse apoio traduziu-se numa aprendizagem lúcida e estruturada. Por vezes os pais perguntam-nos quanto tempo é que os filhos devem estudar por dia, e nós devemos explicar que o tempo não é a importância, mas sim a concentração e foco do objectivo que o aluno deverá superar. O professor infelizmente cada vez mais tem pouco tempo de aula para cada aluno, o que nos obriga a ser muito claros e objectivos no nosso ensino, e a gerir muito bem o tempo de uma aula. Um professor mede-se pela sua capacidade de auto-análise e está em constante evolução.

Hallam (2008: 165-177), diz que a um nível mais simples ensinar pode ser visto de duas formas, como a transmissão do conhecimento ou a facilitação da aprendizagem. A mais complexa formulação, enfatiza a facilitação da aprendizagem antes da transmissão do conhecimento, descrevemos quatro dimensões:

- estruturar a aprendizagem;
- motivar a aprendizagem;

- encorajar a actividade;
- independência;
- estabelecer relações interpessoais favoráveis ao ensino.

Pratt (1992: 203-220) desenvolveu cinco concepções baseadas na evidência vinda da pesquisa de centenas de professores:

- a concepção de ensinar (transmissão de conhecimento, entrega da satisfação, estudantes passivos/ inactivos);
- a concepção da aprendizagem (o desenvolvimento do conhecimento e maneiras de ser);
- a concepção do desenvolvimento (facilitação do desenvolvimento de intelecto, autonomia e independência);
- a concepção de educação (facilitar a aprender num ambiente compreensivo);
- a concepção da reforma social (desenvolver um ideal baseado num conjunto particular das suas convicções).

Existe uma sobreposição entre concepções, pois elas não estão mutuamente exclusivas. Muito do ensino musical, como todos podemos ver, é baseado na transmissão do conhecimento.

As orientações filosóficas de um professor de música, que é articulada ou não, influenciam as suas práticas de ensino como as suas crenças sobre o ensino. As crenças são formadas pelo treino, experiências na escola, e experiências directas com os professores. Na actual prática de ensino, os métodos adoptados são constrangidos pelo contexto (por exemplo: a escola, instituto, universidade), a natureza da pessoa, o sistema de avaliação e o currículo. As estratégias do ensino particular devem ser adoptadas para as actividades do currículo particular. A evidência de todas as áreas da educação musical indica que o ensino é directamente com o professor, com uma pequena ênfase da facilitação da aprendizagem, porém para a criatividade musical isto é essencial.

Como docente, fiquei muito orgulhosa do trabalho desenvolvido ao longo do ano lectivo de 2012/2013. Os três alunos em análise tiveram toda uma grande evolução, embora uma planificação traçada não foi completamente concluída. O Afonso foi o único aluno que

não atingiu os seus objectivos devido à sua falta de estudo, mas apesar desta falha conseguiu melhorar a sua postura e posição de ambas as mãos.

A realização de planificações e planos de aulas semana a semana, ajudou-me a ter um fio condutor mais coeso dos objectivos a cumprir em cada período, como a gerir de melhor forma o tempo para cada tarefa ao longo de uma aula. Aprendi a clarificar e a subdividir as metas, tornando a aprendizagem mais rápida e objectiva. A investigação contribuiu para adquirir melhores bases e respostas para problemas dos meus alunos, que eu própria como estudante também apresentei quando entrei para o Ensino Superior. Senti que se deixarmos os problemas sempre para depois, estes serão mais difíceis de corrigir, como uma espécie de pedra no sapato no desenvolvimento do aluno. Quero também focar que os professores devem consciencializar ao longo do percurso académico os seus alunos, para estes não sofrerem de falta de conhecimento sobre as barreiras que podem surgir. O estudo individual sem consciência e sem organização prejudica gravemente a evolução de um estudante.

Como reflexão final, afirmo que o professor tem que dar todas as bases, ferramentas e conhecimento necessários para prevenir e precaver o aluno, pois caso tenha dificuldades saber identificar a sua origem, como corrigi-la e ultrapassá-la.

Este relatório de estágio ajudou-me com a pesquisa literária a conhecer mais métodos, formas de organizar as tarefas para cada aluno, como ganhar mais experiência com a partilha opiniões dos professores de Ensino Superior entrevistados. Todo o mestrado foi uma excelente aprendizagem enquanto docente e viciado, pois a discussão de ideias e conceitos enriqueceram a minha maneira de ensinar e a minha pedagogia.

Bibliografia

Beheshti, S. (2009) Improving studio music teaching through understanding learning styles. *Improving studio music teaching through understanding learning styles*, 27 (p.107-115).

Bauer, Martin W. and Gaskell, George (org.) (2002) Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis: Vozes (p. 448).

Castillo, J. F. D. (1990) Principios Básicos para el Estudio y la Ejecución del Violín. 1º edición. Monte Avila Editores (p. 23-60).

Csikszentmihalyi, M., and Csikszentmihalyi, I. S. (1988) Optimal Experience – Psychological studies of flow in consciousness. New York: Cambridge University Press.

Galamian, I. (1985) Principles of Violin Playing and Teaching. Second Edition. Prentice-Hall, Inc (p. 3-104).

Gil, A. C. (1999) Métodos e técnicas de pesquisa social. 5.ed. São Paulo (p. 118-202).

Hallam, S. (2008) Music Psychology in Education. Bedford Way Papers (p. 165-177).

Júnior, A. F. de B. e Júnior, N. F. (2011) A utilização da técnica da entrevista nos trabalhos científicos (p. 240-243).

Kievman, Louis (1969) Practicing The Viola. Mentally – Physically. Kelton Publications (p. 2-5).

L' Hommidieu, R. L. (1992) The management of selected educational variables by masters studio teachers in music performance. Unpublished doctoral dissertation. Northwestern University. Evanston, Illinois.

Pembroke, R. and Craig, C. (2002) 'Teaching as a profession'. In R. Colwell and C. Richardson (eds) *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press (p. 786-817).

Pratt, D. (1992) 'Conceptions of teaching'. *Adult Education Quarterly*, 42 (p. 203-220).

Winberg, J. S. and Salus, M. F. (1990) Stretching For Strings. The American String Teachers Association (p. 9-28)

Entrevista para a investigação da tese

Nome: Pedro Saglimbeni Muñoz

Idade: 46 anos

Instituição onde lecciona: Escola Superior de Música de Lisboa

Anos que lecciona:

- Ensino Superior: 13 anos

- Outras instituições: 17 anos - Sistema das orquestras juvenis da Venezuela; Fundação Musical Amigos das Crianças; Academia Nacional Superior de Orquestra; Instituto Piaget; Escola de Música Nossa Senhora do Cabo (Linda-a-Velha).

1- Quais são as principais falhas ou dificuldades que a maior parte dos alunos de viola de arco apresentam quando ingressam para o Ensino Superior?

Em geral, na falha de postura. Mais específico da técnica de arco e também algumas dificuldades na mão esquerda.

2- Os problemas que surgem na fase inicial focam-se mais para a parte técnica ou para a parte interpretativa?

Absolutamente na parte técnica.

3- Na parte técnica os problemas centram-se mais na sua postura, na mão esquerda ou na mão direita? Especifique quais as dificuldades que os alunos apresentam.

Na postura e mão direita. As dificuldades na postura geral, o que transmite num descontrolo total da técnica e se reflecte directamente noutros problemas. O primeiro é o som, o fraseio musical, distribuição do arco e flexibilidade e descontração muscular, princípios básicos para a execução musical.

Em relação à mão esquerda, encontramos problemas de afinação e contração muscular, que deriva da postura do braço esquerdo e que ainda assim vem do ombro.

4- Se o aluno apresentar dificuldades interpretativas, estas centram-se mais na performance ou na sua musicalidade?

Centram-se mais na performance já que se consegue controlar o seu performance, pois a musicalidade há de vir de uma forma natural.

5- Acha que as dificuldades que os alunos apresentam devem-se também à falta de noção e correcção durante o seu estudo individual?

Acho que maioritariamente é pela correcção durante o seu estudo individual, já que pode existir a noção, mas não se tem a capacidade de correcção no momento do trabalho (no estudo). É por isto, que cada coisa deve ser trabalhada no seu devido momento. Não podemos trabalhar numa obra específica problemas de controlo do arco, afinação, articulação e tensão, é preciso um trabalho técnico prévio para tentar ter a noção e a partir de ali inicia-se o processo de correcção.

6- Acha que parte das dificuldades que um aluno apresenta quando ingressa no Ensino Superior, tem a ver com o enfoque dos conteúdos programáticos por parte do professor anterior?

Também tem haver. De facto existem professores que deixam o problema técnico para o futuro, pensando que há de corrigir-se em alguma altura, facto que complica muito o desenvolvimento futuro do aluno. Deve-se tentar e trabalhar o máximo possível para solidificar uma técnica base, que se irá desenvolver no futuro, não significando isto que não irão existir problemas futuros. O maior problema é que à medida que o aluno está mais avançado é mais difícil resolver os problemas, pois eles estão prolongar um problema no seu desenvolvimento musical.

7- Os Conservatórios Oficiais e as Escolas Profissionais são os principais formadores de músicos no nosso país. Quais os que apresentam melhores bases?

Evidentemente que as escolas profissionais têm um trabalho mais intenso e de maior contacto com o professor de instrumento, o que à partida pode dar uma melhor base, mas não considero que de facto um aluno da Escola Profissional apresente melhores bases que um do que um aluno do Conservatório Oficial. O trabalho do professor, a dedicação e o talento do aluno farão a grande diferença.

8- Acha que a qualidade dos violetistas que ingressam no Ensino Superior tem vindo a aumentar ao longo dos anos?

Sim, evidente pois eu tenho visto e vivido esta excelente experiência, o que me deixa profundamente satisfeito. O panorama violetístico é de grande diferença na década dos noventa para os da década de dois mil.

9- Concorda como professor que quando os alunos acabam a sua licenciatura já corrigiram todos os seus problemas iniciais?

Não sempre. Às vezes é um processo que pode demorar anos, depende muito da intensidade dos problemas e da própria noção e dedicação de cada um.

10- Acha que quando um aluno termina o seu percurso académico encontra-se totalmente apto para ser um violetista profissional?

Depende de aluno para aluno, pois normalmente deveria ser assim. Às vezes é mais uma questão de atitude, da realidade e da ambição artística de cada instrumentista. O facto de estar apto para a vida profissional vai depender muito do que o Violetista quer para si mesmo e o lugar onde terá a oportunidade de fazer a sua vida profissional. Acontece que hoje em dia não todo Violetista realiza a sua vida profissional onde gostaria de estar, vai depender muito do mercado de trabalho e das possibilidades reais para tal, é por isto que digo que a atitude é um factor determinante neste aspecto, por exemplo se gosta muito do ensino ou de integrar uma orquestra sinfónica, então depende o gosto e a dedicação a aquilo que faz é a partir de estes aspectos é que pode-se dizer se estará apto ou não. Falando de outro aspecto posso dizer que o estar apto o não para a vida profissional também vai depender do ensino superior que teve o aluno e a dedicação ao mesmo, por exemplo como músico de orquestra não chega a pratica orquestral que são ministradas nas escolas superiores, são precisos outras entidades a completar estas práticas, por exemplo orquestra profissionais através de estagiários ou reforços, ou orquestra juvenis pré-profissionais era o ideal. A nível pedagógico temos avançado imenso nestes últimos tempos pois o facto ter de criado um Mestrado em Ensino da Música nos garante uma plataforma mais adequada para o ensino em Portugal.

Entrevista para a investigação da tese

Nome: David Wyn Lloyd

Idade: 53

Instituição onde lecciona: Universidade de Aveiro

Anos que lecciona:

- Ensino Superior: 17

- Outras instituições: 12

1- Quais são as principais falhas ou dificuldades que a maior parte dos alunos de viola de arco apresentam quando ingressam para o Ensino Superior?

Isto depende de cada aluno e do(s) professores que eles já tinham antes do superior. Às principais falhas (no modo geral) é uma falta de facilidade e resistência na mão esquerda e conhecimentos pouco apurados que diz respeito ao arco (distribuição, golpes em condições - spiccato, principalmente e martelé. A mão esquerda às vezes sofre de falta dum vibrato mais continua (especialmente em mudanças de posição) e uma apreciação pouco trabalhada com a afinação.

2- Os problemas que surgem na fase inicial focam-se mais para a parte técnica ou para a parte interpretativa?

Quase sempre na parte técnica, pois, problemas interpretativas são consoantes com a falta de experiência geral de vida! Nunca paramos de aprender - no campo interpretativa em especial.

3- Na parte técnica os problemas centram-se mais na sua postura, na mão esquerda ou na mão direita? Especifique quais as dificuldades que os alunos apresentam.

Na parte técnica os problemas às vezes residem numa postura má equilibrada (demais peso ou ênfase com a perna esquerda, por exemplo - que afecta a força de mão esquerda e enfraquece o arco.) A pega do arco às vezes não é ideal e problemas de tensão na mão direita tem sua influência no braço direito em geral. A posição de viola em relação ao corpo pode ser má posicionada, obrigando o aluno a compensar em várias maneiras (viola demais para lado esquerdo e o arco colocado numa posição que vai por a coluna virada para a esquerda - um

efeito "saca rolhas.") A colocação errada do polegar de mão esquerda também pode causar às vezes problemas com mudanças, afinação e tensão de mão esquerda em geral.

4- Se o aluno apresentar dificuldades interpretativas, estas centram-se mais na performance ou na sua musicalidade?

Isto depende de vários factores - há alunos que conseguem produzir um performance tecnicamente razoável (normalmente quando o aluno está bem preparado) mas tem a falta em grande parte de musicalidade. Os questões de espontaneidade tem algo a ver com a própria personalidade do aluno e até qual ponto o aluno está a vontade de produzir alguma coisa além dum performance tecnicamente seguro.

5- Acha que as dificuldades que os alunos apresentam devem-se também à falta de noção e correcção durante o seu estudo individual?

Sem duvida. A maior parte dos alunos não tem grande noção como que eles podem estudar - quem está em casa para controlar isto, ou verificar o mesmo? O(a) professor(a) tem um forte obrigação de ajudar e partilhar conhecimentos em que como eles devem estudar.

6- Acha que parte das dificuldades que um aluno apresenta quando ingressa no Ensino Superior, tem a ver com o enfoque dos conteúdos programáticos por parte do professor anterior?

As vezes sim, as vezes não. Os alunos precisam algo em concreto e os professores por vezes impõem aquilo que eles também estudaram - é quase sempre o caso. Quando há alunos que tem necessidades diferentes do que o seu professor tinha (físicas, mentais, emocionais etc.) por vezes o professor não consegue lidar com isto ou fazer uma adaptação adequada.

7- Os Conservatórios Oficiais e as Escolas Profissionais são os principais formadores de músicos no nosso país. Quais os que apresentam melhores bases?

Os do Porto, Lisboa; Braga, Aveiro e Coimbra são os conservatórios onde tive experiencia tem muitas semelhanças em termos do base; Artave, Artemir e Espinho também tem às suas semelhanças com base.

8- Acha que a qualidade dos violetistas que ingressam no Ensino Superior tem vindo a aumentar ao longo dos anos?

Sem duvida. O ingresso dos estrangeiros nos finais dos 1980's (eu incluindo) trouxe outras escolas e métodos que foram usados principalmente nas escolas profissionais e logo nos conservatórios, mas a maior desenvolvimento foi feito para todos os instrumentos nas escolas profissionais.

9- Concorda como professor que quando os alunos acabam a sua licenciatura já corrigiram todos os seus problemas iniciais?

Na verdade os problemas iniciais podem desaparecer mas mais vezes do que menos ficam ainda presentes. No ensino superior existe a possibilidade de ter uma licenciatura (e logo a seguir) um mestrado com profissionalização; muitas vezes a parte prática sofre a causa disso com um ênfase exagerada nas cadeiras teóricas. Um músico formado tem de ter capacidades elevadas que diz respeito de prática - o aluno vai olhar para o professor sempre como um exemplo para emular e infelizmente algumas professores "formados" não tem o necessário para inspirar ou educar o aluno em condições.

10- Acha que quando um aluno termina o seu percurso académico encontra-se totalmente apto para ser um violetista profissional?

Já respondi em parte com a resposta prévia. A nossa obrigação como professores é para formar dentro dos possíveis violetistas formados em condições para comunicar aos futuros alunos seus frutos de conhecimento e experiência. Ninguém é totalmente apto e nos teremos de ter a humildade de reconhecer isto!

Entrevista para a investigação da tese

Nome: Teresa Correia

Idade: 30 anos

Instituição onde lecciona: Universidade do Minho e ARTAVE

Anos que lecciona: ARTAVE (9 anos) Universidade do Minho (4 anos)

- Ensino Superior: (Sou Licenciada pela ESMAE e tenho o Mestrado em Ciências da Educação – Música pela Universidade Católica)

- Outras instituições: ESMAE – Lecionei durante 3 anos

1- Quais são as principais falhas ou dificuldades que a maior parte dos alunos de viola de arco apresentam quando ingressam para o Ensino Superior?

A primeira dificuldade é a pouca autonomia e organização do estudo do instrumento. São muito poucos os alunos que sabem realmente como estudar. Durante muito tempo (antes do ingresso no Ensino Superior) muitos destes alunos tiveram o seu tempo de estudo, de certa forma, organizado ou pelo sistema escolar ou pelos seus professores e quando chegam ao ensino superior não têm muita autonomia.

Outro problema é o facto de não saberem gerir o tempo livre que os alunos passam a ter.

Para além disto notam-se muitas vezes, falhas técnicas básicas que, por vezes, interferem na rápida evolução do aluno.

2- Os problemas que surgem na fase inicial focam-se mais para a parte técnica ou para a parte interpretativa?

Normalmente são mais de ordem técnica.

3- Na parte técnica os problemas centram-se mais na sua postura, na mão esquerda ou na mão direita? Especifique quais as dificuldades que os alunos apresentam.

É um pouco difícil responder, pois depende muito de cada aluno. O que posso dizer é que é muito difícil encontrar uma boa posição da viola, e muitas vezes, encontro problemas com a posição do instrumento. Em geral não têm as almofadas adequadas, ou bem colocadas e às vezes não têm a viola adequada. Ainda é muito frequente encontrar violas demasiado grandes

e desconfortáveis para o aluno. Há poucos meses a Tabea Zimmermann abordou este problema na sua entrevista à revista Strad. O importante é o aluno sentir-se completamente confortável com a viola para assim poder evoluir correctamente e alcançar bons resultados. O problema da posição influencia claro, na mão esquerda, pois a posição não é correcta (pulso e dedos), a afinação não é muito certa, muitas vezes não fazem cordas dobradas correctamente, nem conseguem tocar nas posições mais agudas e têm problemas de vibrato. Normalmente não encontro muitos problemas com a mão direita.

4- Se o aluno apresentar dificuldades interpretativas, estas centram-se mais na performance ou na sua musicalidade?

Para mim estes dois aspectos são facilmente trabalhados no Ensino Superior, por isso se os alunos apresentarem lacunas nestes aspectos mas tiverem os aspectos técnicos sólidos não é muito problemático. No entanto, a musicalidade é um tema complexo, pois pode ser muito pessoal e relativa. Há alunos que são naturalmente musicais e há outros que, por exemplo, dominam relativamente bem o momento da performance. No Ensino Superior é uma boa altura para, com calma, ouvir diferentes gravações de vários géneros musicais e diferentes épocas. Aprender a analisá-las e comentá-las. Contactar com diferentes professores (masterclasses, por exemplo), ouvir os colegas, ir assistir a concertos e recitais, entre outras actividades que ajudam a enriquecer o sentido musical. Para além disto é no Ensino Superior que se devem trabalhar as principais obras de cada instrumento e com elas desenvolver a musicalidade. É também nesta fase que os alunos devem intensificar a performance através de concursos, provas para orquestras, audições ou recitais na escola e fora dela.

5- Acha que as dificuldades que os alunos apresentam devem-se também à falta de noção e correcção durante o seu estudo individual?

Estas dificuldades devem-se praticamente à falta de cuidado no estudo individual. São muito poucos os alunos que quando chegam ao ensino superior dizem usar com frequência o metrónomo, ou que dizem fazer exercícios para a mão esquerda (mudanças de posição, para destreza, para a afinação, vibrato), ou mais simples ainda, muitos não sabem afinar correctamente o instrumento, pois não têm cuidado e concentração para ouvirem o que tocam.

6- Acha que parte das dificuldades que um aluno apresenta quando ingressa no Ensino Superior, tem a ver com o enfoque dos conteúdos programáticos por parte do professor anterior?

Eu penso que é um conjunto de variadas situações que se não forem bem controladas levam ao aparecimento destas dificuldades. Primeiro é, sem dúvida, a auto-regulação no estudo individual que cada aluno tem que ter ou procurar ter, e que nem sempre acontece. Segundo, temos o factor dos programas/provas obrigatórios que cada escola tem e que os alunos têm que preparar, umas vezes melhor, outras vezes pior, levando ao aparecimento de problemas técnicos (“vícios maus”). Terceiro, temos a pouca interacção entre instituições (apesar de estar a mudar), o que leva a que os alunos contactem pouco com o ambiente musical que os rodeia, “atrasando” de certa forma, principalmente, a sua evolução musical. Quarto, existe, de certa forma, pouco cuidado com a escolha do repertório, ultimamente o repertório dado aos alunos (principalmente no secundário) tem sido cada vez mais desadequado (normalmente é difícil de mais). Penso que acima de tudo é importante equilibrar o repertório, ou seja, por exemplo ter uma obra desafiadora para o aluno em conjunto com uma obra mais acessível. Isto não só ajuda nos aspectos técnicos mas também no aspecto da motivação.

7- Os Conservatórios Oficiais e as Escolas Profissionais são os principais formadores de músicos no nosso país. Quais os que apresentam melhores bases?

Eu penso que os dois tipos de instituições têm boas bases e bons resultados. Mas se pensarmos estatisticamente as escolas profissionais têm apresentado uma taxa elevada de sucesso e uma percentagem de 100% de alunos a finalizarem os seus cursos, praticamente desde a sua criação (desde há cerca de 20 anos). Nos conservatórios isto já não é tão fácil pois muitos alunos optam por não seguir os seus estudos para o secundário e a taxa de sucesso não é tão elevada. No entanto nos últimos anos temos assistido a um aumento de alunos vindos dos destes Conservatórios e com crescente qualidade.

8- Acha que a qualidade dos violonistas que ingressam no Ensino Superior tem vindo a aumentar ao longo dos anos?

Sem dúvida que tem aumentado. Aliás a viola de arco teve um grande desenvolvimento em Portugal, nos últimos 10 anos não só quantidade, mas em qualidade também.

9- Concorda como professor que quando os alunos acabam a sua licenciatura já corrigiram todos os seus problemas iniciais?

Infelizmente não. Existem muitos alunos que nunca se chegam a “habituar” à vida académica e não encontram o seu equilíbrio e organização para estudar, ou até não se adaptam ao professor ou à escola. Desta forma existem alunos que não evoluem muito durante o seu percurso no Ensino Superior. Mas os que aproveitam ao máximo esta fase da sua via académica terminam a licenciatura com o máximo de conhecimentos e ferramentas que ajudam a garantir uma contínua evolução no percurso profissional que irão ter.

10- Acha que quando um aluno termina o seu percurso académico encontra-se totalmente apto para ser um violista profissional?

Na minha opinião, não. Nós estamos sempre a aprender, e qualquer músico sabe que terá que estudar e evoluir durante toda a sua vida. No percurso académico o aluno aprende a contactar com o instrumento, aprende a estudar, a distinguir o certo do errado (afinação, técnica, etc.), a ler e interpretar uma partitura, aprende como reagir no momento da performance, ou seja, fica com o máximo de ferramentas que o ajudarão na sua vida profissional. Mas será que em algum momento estaremos totalmente aptos profissionalmente? Eu penso que no dia em que algum músico não tiver mais nada para aprender será um músico mais pobre e terá parado no tempo.

Entrevista para a investigação da tese

Nome: Jorge Alves

Idade: 38

Instituição onde lecciona: ESMAE

Anos que lecciona:

- Ensino Superior: 13 anos

- Outras instituições: 8 anos (ARTAVE)

1- Quais são as principais falhas ou dificuldades que a maior parte dos alunos de viola de arco apresentam quando ingressam para o Ensino Superior?

Parece-me que a principal dificuldade dos alunos numa fase inicial do seu curso superior é falta de capacidade para gerir de forma autónoma um bom método de estudo e trabalho individual. Muitas vezes devido à pressão para terminarem os cursos secundários (muito programa e recital) os alunos perdem um pouco a exigência pela correção técnica e interpretativa por isso é preciso dar um passo atrás e repensar a técnica e interpretação.

2- Os problemas que surgem na fase inicial focam-se mais para a parte técnica ou para a parte interpretativa?

Penso que as duas partes precisam ser desenvolvidas nesta fase. No entanto aproveito a mudança de nível de estudos para fazer uma revisão técnica profunda. O início da idade adulta é a altura certa para o fazer de uma forma reflectida e consciente.

3- Na parte técnica os problemas centram-se mais na sua postura, na mão esquerda ou na mão direita? Especifique quais as dificuldades que os alunos apresentam.

Varia muito com os alunos e muitas vezes os três aspectos estão interligados. É muito vulgar que por causa de uma má postura tenha problemas de arco e som, como também por causa de tensão na mão esquerda tenha problemas na mão direita e vice-versa.

O som na viola é dos aspectos mais difíceis e importantes por isso é necessária uma enorme atenção à mão direita mas também às influências que a postura e mão esquerda têm nesta.

4- Se o aluno apresentar dificuldades interpretativas, estas centram-se mais na performance ou na sua musicalidade?

Nesta fase é mais vulgar que os problemas de interpretação venham de dificuldades na performance. Os alunos não dominam completamente a técnica da viola e por isso ainda não se conseguem expressar livremente.

5- Acha que as dificuldades que os alunos apresentam devem-se também à falta de noção e correcção durante o seu estudo individual?

Sem dúvida nenhuma. É sempre necessário desenvolver o espírito de auto controlo e auto crítica.

6- Acha que parte das dificuldades que um aluno apresenta quando ingressa no Ensino Superior, tem a ver com o enfoque dos conteúdos programáticos por parte do professor anterior?

Muitas vezes isso acontece. É vulgar os alunos na reta final do secundário descurarem a correcção técnica em virtude de estarem muito concentrados no recital final e na dificuldade das obras. Noutros casos os alunos estudam obras demasiado difíceis e não dão tanta importância aos exercícios e estudos de aperfeiçoamento.

7- Os Conservatórios Oficiais e as Escolas Profissionais são os principais formadores de músicos no nosso país. Quais os que apresentam melhores bases?

Não posso responder com precisão. Noto que entre eles cada escola profissional é diferente e cada conservatório também. Os professores também são diferentes e isso nota-se bastante.

8- Acha que a qualidade dos violonistas que ingressam no Ensino Superior tem vindo a aumentar ao longo dos anos?

Não há dúvida que tanto em quantidade como em qualidade o nível de entrada está mais alto.

9- Concorda como professor que quando os alunos acabam a sua licenciatura já corrigiram todos os seus problemas iniciais?

Penso que resolveram bastantes e o mais importante é que estão bem conscientes do que ainda há para continuar a desenvolver. Nunca temos todos os problemas resolvidos e os que estão

resolvidos precisam de manutenção. Preocupo-me muito em elucidar os alunos e ensina-los a autonomamente identificar as dificuldades e estabelecer métodos eficazes para as ultrapassar.

10- Acha que quando um aluno termina o seu percurso académico encontra-se totalmente apto para ser um violonista profissional?

Com a mudança de licenciatura para 3 anos este objectivo ficou um pouco mais difícil. Acho muito importante continuar a estudar pelo menos até ao nível de Mestrado. DE qualquer forma penso que os alunos que terminam o curso têm o conhecimento e as ferramentas certas para enfrentar o mercado de trabalho. Nem todos terminam com um excelente nível performativo, mas se continuarem a trabalharem com rigor e humildade têm capacidade de num curto prazo se tornarem excelentes performers e bons profissionais.

Entrevista para a investigação da tese

Nome: Joana Marta de Carvalho Pereira

Idade: 33

Instituição onde lecciona: Escola Superior das Artes Aplicadas de Castelo Branco

Anos que lecciona:

- Ensino Superior: 3

- Outras instituições: 5

1- Quais são as principais falhas ou dificuldades que a maior parte dos alunos de viola de arco apresentam quando ingressam para o Ensino Superior?

Penso que a parte técnica é a mais vulnerável. Cada aluno tem dificuldades individuais que nem sempre são comuns a outros alunos.

2- Os problemas que surgem na fase inicial focam-se mais para a parte técnica ou para a parte interpretativa?

Seguramente na parte técnica.

3- Na parte técnica os problemas centram-se mais na sua postura, na mão esquerda ou na mão direita? Especifique quais as dificuldades que os alunos apresentam.

À partida penso que é mais visível e imediata a verificação de problemas com a mão esquerda.

4- Se o aluno apresentar dificuldades interpretativas, estas centram-se mais na performance ou na sua musicalidade?

Na minha opinião, dever-se-á a questões de não conhecimento da obra ou dificuldades técnicas.

5- Acha que as dificuldades que os alunos apresentam devem-se também à falta de noção e correcção durante o seu estudo individual?

Sem dúvida.

6- Acha que parte das dificuldades que um aluno apresenta quando ingressa no Ensino Superior, tem a ver com o enfoque dos conteúdos programáticos por parte do professor anterior?

As dificuldades que um aluno possa apresentar quando ingressa no Ensino Superior devem-se a um conjunto de muitos factores que em nada tem a ver com os conteúdos programáticos anteriores que serão similares em muitas escolas.

7- Os Conservatórios Oficiais e as Escolas Profissionais são os principais formadores de músicos no nosso país. Quais os que apresentam melhores bases?

Sem dúvida as Escolas Profissionais.

8- Acha que a qualidade dos violetistas que ingressam no Ensino Superior tem vindo a aumentar ao longo dos anos?

É muito relativo.

9- Concorda como professor que quando os alunos acabam a sua licenciatura já corrigiram todos os seus problemas iniciais?

Como instrumentista e professora penso que durante toda a vida profissional temos um longo caminho de aperfeiçoamento que muitas vezes implica a correcção de problemas ou mudanças técnicas que permitam o instrumentista melhorar a sua performance.

10- Acha que quando um aluno termina o seu percurso académico encontra-se totalmente apto para ser um violetista profissional?

Como respondi no ponto anterior o aluno - futuro violetista profissional tem um longo caminho de aperfeiçoamento pela frente. Não concordo que esteja totalmente apto. Tudo depende do aluno. Se for um aluno sem experiência profissional por exemplo numa orquestra, calculo que seja extremamente difícil para ele o seu início nesta vertente artística.