



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte

2011

**José Daniel Espírito  
Santo Pestana Leão**

**TÉCNICAS DE RECUPERAÇÃO PARA ALUNOS DE  
VIOLINO**



**José Daniel Espírito  
Santo Pestana Leão**

**TÉCNICAS DE RECUPERAÇÃO PARA ALUNOS DE  
VIOLINO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica do Doutor António Vassalo Lourenço, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

## **o júri**

Presidente

**Prof. Doutor António Manuel Chagas Rosa**

Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro, por delegação de competências do Diretor de curso de Mestrado em Ensino de Música

**Mestre Ernst Schelle**

Maestro da Orquestra ProArte

**Prof. Doutor António José Vassalo Neves Lourenço**

Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientador)



## **Agradecimentos**

Ao meu orientador.  
Aos alunos e professores que participaram neste Projeto.  
À minha família.

## palavras-chave

Violino, didática, técnica, movimento, postura, Paul Rolland, recuperação,

## Resumo

Este estudo tem como objetivo perceber até que ponto a aplicação dos “*Action Studies Developmental and Remedial Techniques for Violin and Viola*” de Paul Rolland, podem contribuir, no contexto de estrutura de ensino destes instrumentos nas escolas de músicas portuguesas, para a resolução de dificuldades técnicas em alunos com problemas de postura. Pretende-se verificar, assim, se os exercícios propostos por Paul Rolland podem também constituir uma ferramenta didática que seja útil ao trabalho desenvolvido por parte de professores de violino, nos cursos de ensino no nível de Iniciação e Básico, com incidência na recuperação de alunos que apresentam dificuldades técnicas, relacionadas com os movimentos e com a postura, considerados fundamentais a uma performance otimizada.

É aqui apresentada uma análise das obras dos principais pedagogos do século XX entre os quais se destacam Paul Rolland, Shinichi Suzuki, Carl Flesch, Ivan Galamian, Kato Havas, Yehudi Menuhin e Simon Fischer e as metodologias de ensino de Géza Szilvay, Mimi Zweig e Sheila Nelson.

Salienta-se ainda que é a maior importância para os professores o conhecimento dos princípios que regem os movimentos e a postura, no intuito de melhorarem a prestação dos seus alunos.

**keywords**

Violin, didactic, technique, movement, posture, Paul Rolland, rehabilitation.

**abstract**

The present study intends to verify if the exercises proposed in Paul Rolland's "*Action Studies Developmental and Remedial Techniques Violin and Viola*" could provide a didactic tool that can be helpful to resolve technical problems in students who present difficulties related to movement and posture, which are considered fundamental to achieve an optimized performance, in the base of the work developed by violin teachers, in the instruction of primary and secondary level courses, applicable during the time of ongoing weekly lesson at Musical Schools and Conservatories in Portugal.

An analysis is made of the works of the principal pedagogue of the XX century, some of are more distinguish, such as Paul Rolland, Shinichi Suzuki, Carl Flesch, Ivan Galamian, Kato Havas, Yehudi Menuhin e Simon Fischer and the teaching methods of Géza Szilvay, Mimi Zweig and Sheila Nelson.

It is point out that, on behalf of the violin teacher, the knowledge of the principals which control the movement and the posture are of utmost importance as to aiding the improvement of the outcome of the student.



## Índice

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1. BREVE PANORAMA DO ENSINO DA MÚSICA EM PORTUGAL.....</b>	<b>5</b>
1.1. Qualificação dos Professores.....	6
1.2. Definição de técnica, método, curriculum e metodologia.....	7
<b>2. PRINCIPAIS PEDAGOGOS DO VIOLINO NO SÉCULO XX .....</b>	<b>11</b>
2.1. Carl Flesch (1873-1944) e “The art of violin playing” .....	12
2.2. Shinichi Suzuki (1898-1998) e o Método Suzuki .....	14
2.3. Ivan Galamian (1903-1981) e “Principles of Violin Playing and Teaching” .....	15
2.4. Simon Fischer e “Basics, 300 exercises and routines for the violin” .....	16
2.5. Kato Havas (1920 - ) e “ <i>A New Approach to Violin Playing</i> ” .....	17
2.6. Géza Szilvay (1943 - ) e o Método Colorstrings .....	20
2.7. Yehudi Menuhin (1916 – 1999) “Violino: Seis lições” e “Violin & Viola” .....	22
2.8. Sheila Nelson (1936 - ) “Tower Hamlets String Teaching Project” e “Strigweise” .....	22
2.9. Mimi Zweig (1950 - ) e o “ <i>StringPedagogy</i> ” .....	23
<b>3. A IMPORTÂNCIA DOS MOVIMENTOS NATURAIS NO ENSINO/APRENDIZAGEM DO VIOLINO.....</b>	<b>27</b>
3.1. Correção dos movimentos e postura na técnica do violino .....	30
<b>4. PAUL ROLLAND (1911-1978) .....</b>	<b>33</b>
4.1. Breve nota biográfica .....	33
4.2. Estudos basilares que fundamentaram os princípios de Paul Rolland .....	34
4.3. Pedagogia e obra de Paul Rolland .....	35
4.4. Princípio de aprendizagem do instrumento segundo Paul Rolland .....	37
4.5. Action Studies .....	39
<b>5. DETETAR/RESOLVER PROBLEMAS TÉCNICOS E POSTURAS....</b>	<b>41</b>
5.1. Principais causas de erros técnicos e de postura na execução do violino .....	41
5.2. Detecção de erros técnicos e de postura na execução do violino .....	42
<b>6. QUESTÕES DO ESTUDO.....</b>	<b>45</b>

6.1.	Limitações do estudo .....	46
6.2.	Questionário para aferição e análise dos dados .....	46
6.3.	Implementação dos exercícios “Action Studies” e apresentação dos vídeos .....	47
<b>7.</b>	<b>IMPLEMENTAÇÃO DO ESTUDO .....</b>	<b>49</b>
7.1.	Planificação das aulas .....	49
<b>8.</b>	<b>CARACTERIZAÇÃO E ANÁLISE DOS ALUNOS.....</b>	<b>51</b>
8.1.	Caraterização da aluna “A” .....	51
8.2.	Caraterização da aluna “B” .....	52
8.3.	Caraterização da aluna “C” .....	53
8.4.	Caraterização da aluna “D” .....	54
8.5.	Caraterização da aluna “E” .....	55
<b>9.</b>	<b>PROCEDIMENTOS EFETUADOS COM OS ALUNOS .....</b>	<b>59</b>
9.1.	Seleção de exercícios das “Action Studies” utilizadas neste estudo. ....	60
9.1.1.	Postura.....	60
9.1.2.	Posição dos pés.....	61
9.1.3.	Posição de descanso.....	62
9.2.	Exercícios gerais e para a colocação e posição do instrumento .....	63
9.2.1.	“Estátua da liberdade” .....	65
9.3.	Exercício para a mão esquerda. ....	67
9.3.1.	“ <i>Pizzicato</i> com o terceiro e quarto dedo da mão esquerda.” .....	67
9.3.2.	“Batimento dos dedos.” .....	67
9.3.3.	Flexibilidade e colocação do polegar esquerdo .....	68
9.3.4.	“The Shuttle” .....	68
9.3.5.	Localização da mão na 1ª posição. ....	69
9.4.	Exercício para o lado direito do sistema motor. ....	70
9.4.1.	Sustentação do arco .....	70
9.4.2.	Exercício para a mudança de corda e descontração do ombro direito .....	72
9.4.3.	Foguetão.....	73
9.4.4.	“Flying <i>pizzicato</i> ” .....	73
9.5.	Meios audiovisuais utilizados neste estudo.....	74
9.5.1.	Descrição dos vídeos de Paul Rolland (1971) , utilizados neste estudo: .....	75
<b>10.</b>	<b>ANÁLISE DOS DADOS.....</b>	<b>77</b>
10.1.	Análise às respostas dadas às perguntas gerais .....	78
10.1.1.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 1 .....	78

10.1.2.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 2.....	78
10.1.3.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 3.....	80
10.1.4.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 4.....	80
10.2.	Análise das respostas dadas à perguntas relacionadas com mecanismos da mão e braço direito .....	81
10.2.1.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 5.....	81
10.2.2.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 6.....	82
10.2.3.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 7.....	82
10.2.4.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 8.....	83
10.2.5.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 9.....	84
10.2.6.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 10.....	84
10.2.7.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 11 .....	85
10.2.8.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 12.....	86
10.3.	Análise das respostas às perguntas relacionadas com a mão esquerda.....	87
10.3.1.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 13.....	87
10.3.2.	Análise das respostas dadas à pergunta nº 14.....	88
<b>11.</b>	<b>INTERPRETAÇÃO DOS DADOS.....</b>	<b>93</b>
<b>12.</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>95</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAFIA CIBERNÉTICA.....</b>	<b>97</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>103</b>
	<b>Anexo A.....</b>	<b>105</b>
	Carta aos Professores e Grelha de enquadramento dos alunos.....	105
	<b>Anexo B.....</b>	<b>109</b>
	Autorização da Direção Pedagógica da Academia de Música de Vale de Cambra.....	109
	<b>Anexo C.....</b>	<b>111</b>
	Autorização do Coordenador Pedagógico do Conservatório de Música da JOBRA.....	111
	<b>Anexo D.....</b>	<b>113</b>
	Autorização dos Encarregados de Educação.....	113
	<b>Anexo E.....</b>	<b>117</b>
	Questionário.....	117

## **Anexos digitais**

- I- Autorização das Direções Pedagógicas das Escolas
- II- Destacável assinado da Autorização dos Encarregados de Educação
- III- Questionários preenchido pelos professores avaliadores
- IV- Carta e Grelha de enquadramento dos alunos pelos respetivos professores

## **Anexos eletrónicos**

**DVD** - Registo vídeo 1ª e 2ª gravação, alunos A,B,C,D,E

## **Índice dos gráficos**

Gráfico 1.....	78
Gráfico 2.....	79
Gráfico 3.....	80
Gráfico 4.....	81
Gráfico 5.....	81
Gráfico 6.....	82
Gráfico 7.....	83
Gráfico 8.....	83
Gráfico 9.....	84
Gráfico 10.....	85
Gráfico 11.....	85
Gráfico 12.....	86
Gráfico 13.....	87
Gráfico 14.....	88
Gráfico 15.....	88
Gráfico 16.....	89
Gráfico 17.....	89
Gráfico 18.....	90
Gráfico 19.....	91
Gráfico 20 Apreciação global dos dados .....	94

## Índice das figuras

Figura 1 .....	52
Figura 2 .....	52
Figura 3 .....	53
Figura 4 .....	53
Figura 5 .....	54
Figura 6 .....	54
Figura 7 .....	55
Figura 8 .....	55
Figura 9 .....	56
Figura 10 .....	56
Figura 11 .....	56
Figura 12 .....	61
Figura 13 Fonte: “Young Strings in Action” Paul Rolland (1985, p. 4).....	61
Figura 14 .....	62
Figura 15 .....	63
Figura 16 Fonte: Lee, 2003 .....	63
Figura 17 .....	64
Figura 18 .....	64
Figura 19 .....	64
Figura 20 Fonte: Rolland, 1974 (figura modificada) .....	64
Figura 21 .....	65
Figura 22 .....	66
Figura 23 .....	66
Figura 24 .....	69
Figura 25 .....	70
Figura 26 .....	70
Figura 27 .....	71
Figura 28 .....	71
Figura 29 .....	71
Figura 30 .....	72
Figura 31 .....	72
Figura 32 .....	73
Figura 33 .....	73
Figura 34 .....	73
Figura 35 .....	74
Figura 36 .....	74



## INTRODUÇÃO

«[...] Professores da música devem esforçar-se no sentido de formar alunos que não só tocam afinado e com um bom som, mas que também se sintam confortáveis e felizes ao fazê-lo, e que usam movimentos bem coordenados, sem tensão excessiva quando tocam .... É da maior importância desenvolver uma postura equilibrada, um bom balanço dos braços direito e esquerdo, e uma posição equilibrada .... Bom equilíbrio é a chave para movimentos eficientes .... Uma criança pequena pode ser ensinada a tocar com um belo som e sonoridade através de um bom equilíbrio do corpo, evitando as tensões estáticas nos seus movimentos .... tentando inculcar no aluno uma sensação de sinestesia, uma sensação de leveza, tanto com o arco como com o instrumento .... naturalidade, naturalidade, naturalidade ....» (Rolland, 1985:IV).<sup>1</sup>

Este Projeto Educativo tem como propósito perceber até que ponto a aplicação dos “Action Studies, Developmental and Remedial Techniques for Violin and Viola” de Paul Rolland podem contribuir, no contexto da estrutura de ensino destes instrumentos nas escolas de música portuguesas, para a resolução de dificuldades técnicas em alunos com problemas de postura.

A arte de tocar o violino engloba uma série de movimentos bimanuais, realizados numa sequência predefinida.

A posição assimétrica da postura no ato de segurar o instrumento, a oposição das mãos e a correta coordenação dos movimentos para obter o máximo dos resultados na performance, são um verdadeiro desafio para os professores de violino no ensino nas fases iniciais da aprendizagem.

---

<sup>1</sup> Tradução do autor.

Na iniciação ao ensino destes instrumentos, o professor tem que transmitir um conjunto de noções, conceitos e atividades motoras inerentes a uma boa execução e manipulação do mesmo. A abordagem desta transmissão de conhecimentos varia com a idade do aluno, já que existem diferenças no desenvolvimento psicomotor entre um aluno com 5 anos e um aluno com 10.

Os instrumentistas e professores não têm, muitas vezes, uma informação específica sobre o funcionamento do sistema motor aplicado à execução do instrumento. Partindo deste desconhecimento, o ensino é efetuado de uma forma empírica baseada na experiência pessoal e na observação (McPhail, 2010: 34; Visentin, & Shan, 2008: 74), contrariando-se assim o conceito expresso por Carl Flesch de que a técnica é uma ciência exata e especializada que se deve desenvolver desde os estádios iniciais da aprendizagem (Flesch, 2000: vi, 1).

A forma empírica de abordar os conceitos básicos no ensino do instrumento leva a que possam ser cometidos erros na formação inicial dos alunos, já que o saber fazer não implica saber transmitir esse conhecimento de uma forma correta.

Isso faz com que, muitas vezes, seja preciso uma reeducação do movimento físico, sendo esta uma tarefa que exige conhecimentos específicos mas essenciais.

O estabelecer bons hábitos de postura e de manipulação do instrumento é fundamental para todo o desenvolvimento técnico subsequente.

Sentindo-se a necessidade de encontrar uma ferramenta pedagógica que permitisse explicar e ensinar os movimentos básicos do violino, de uma forma prática, acessível e sequencial aos alunos que iniciam a sua aprendizagem, encetou-se uma pesquisa sobre métodos e técnicas que utilizam movimentos naturais no ensino do instrumento.

Nas pesquisas realizadas sobre os principais pedagogos do século XX constata-se uma vasta, mas por vezes contraditória, abordagem dos aspetos técnicos do violino e da viola, não estando, a maioria das obras, dirigidas e vocacionadas para o ensino inicial do instrumento. (Lee, 2003; Porta, 2000; Nelson 1994)

A posição do instrumentista e a forma de sustentar o instrumento e o arco é abordada e descrita, frequentemente, nos primeiros capítulos dos métodos. No entanto, a descrição só

por palavras pode não ser suficiente para uma efetiva transmissão de conhecimentos sobre aprendizagem e aquisição de habilidades motoras. Segundo Lage, o processo de ensino/aprendizagem de habilidades motoras deve ser fornecido através da “instrução verbal” (o que fazer) e da “demonstração” (como fazer) e a seguir à realização do movimento, este deve ser analisado e avaliado no seu resultado: “feedback” (Lage, 2002: 27).

A “demonstração”, ou o como fazer, pode ser realizada pelo professor e reforçada com a ajuda de meios audiovisuais de apoio pedagógico.

O método de Paul Rolland, através dos seus “Action Studies”, providencia, aos professores de instrumento, uma forma sistemática de ensinar os movimentos necessários para tocar, centrado no uso dos movimentos naturais do corpo e de um bom balanço corporal (Medoff, 1999; Palac, 1992). Os seus “Action studies”, fruto de anos de estudo das disciplinas de cinestesia, fisiologia, anatomia humana e técnica Alexander aplicadas á execução do violino e da viola, são apresentados detalhadamente no livro para professores *“The Teaching of Action in String Playing Developmental and Remedial Techniques [for] Violin and Viola”* (Rolland, 1974) e complementados com a serie de filmes pedagógicos com o mesmo nome. Ao proporcionar aos professores uma ligação entre a parte escrita, descritiva dos movimentos a realizar, e a sua parte visual (vídeos), constitui uma ferramenta útil no ensino do instrumento.

Sheila Nelson, reputada pedagoga, afirma: «A contribuição de Paul Rolland para a compreensão dos aspetos físicos nos instrumentos de cordas é seguramente a mais original e compreensível do século» (Nelson, S., 2003:V)<sup>2</sup>.

Este estudo procura aferir se, através das “Action Studies” e da visualização do material de apoio (filmes), é possível melhorar o desempenho e postura de alunos com dificuldades, num ambiente de aulas semanais de 45 minutos.

---

<sup>2</sup> Tradução do autor



## **1. BREVE PANORAMA DO ENSINO DA MÚSICA EM PORTUGAL**

O ensino Artístico Especializado da Música em Portugal foi alvo de um estudo no ano de 2006, por uma equipa de docentes e investigadores da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Lisboa, coordenada pelo Prof. Doutor Domingos Fernandes, por encomenda do Ministério da Educação.

Nesse estudo constata-se que, a quando da sua realização, o ensino Artístico da Musica era disponibilizado por seis conservatórios públicos, noventa e oito escolas do ensino particular e cooperativo e por sete escolas profissionais envolvendo cerca de 18 000 alunos e 2 100 professores em Portugal continental, dados de 2006 (Fernandes, 2007) .

Os conservatórios públicos sempre constituíram, o que hoje ainda se mantêm, uma referência importante para as restantes instituições do ensino da Musica já que funcionam como modelo e referência para as demais escolas da sua área geográfica.

Segundo Fernandes «O ensino artístico em Portugal vive há anos uma situação que se caracteriza pela ausência de clareza e de transparência no que se refere aos princípios e finalidades que o devem nortear, aos conteúdos e procedimentos que o devem estruturar e aos normativos que o devem regular» (Fernandes, 2007) .

A missão e a natureza da oferta destas escolas continuam a gravitar em volta da sua vocação na preparação de músicos profissionais, que era da sua competência, antes da criação das escolas superiores, e em programas e currículos datados da década de setenta que se encontram desfasados e obsoletos em relação às novas realidades sociais e pedagógicas (Gomes, 2000). Na realidade as escolas deparam-se com alunos que frequentam o ensino da Música não como uma vocação profissional ou de carreira mas sim como um complemento da sua formação escolar genérica.

As escolas têm vindo a proceder a ajustamentos nos seus currículos e programas ao abrigo da autonomia pedagógica que detêm. No entanto, estes ajustamentos têm sido realizados sem uma verdadeira articulação entre as diversas escolas, produzindo-se assim uma diversidade de programas e currículos elaborados pelos professores das diferentes áreas. É evidente que deveria existir uma estrutura curricular que definisse os elementos essenciais, tais como as finalidades das escolas, os níveis de competências artísticas a desenvolver e os programas de estudo para os diferentes níveis de ensino existentes nas escolas - Iniciações, Básico e Complementar - servindo de linha de base nas orientações a tomar pelos professores na sua prática pedagógica (Gomes, 2000).

No estudo atrás referido somos confrontados ainda com o índice de insucesso escolar no ensino básico. Assim, será da maior pertinência analisar que tipo de abordagem didática e pedagógica, no ensino das cordas, e no caso específico do violino e da viola, está a ser feito nas diferentes escolas em Portugal, e se esta abordagem está, ou não, diretamente relacionada, e em que medida, com o insucesso atrás mencionado, já que «[...] muitas das dificuldades que a maioria dos alunos dos níveis intermédios e avançados sentem, derivam por vezes da inapropriada execução das técnicas básicas, adquiridas nos primeiros anos de aprendizagem do instrumento» (Lee, 2003: 4).

Estas dificuldades, ao repercutirem-se na qualidade da performance (som de pouca qualidade e problemas de afinação) e desconforto na manipulação do instrumento, podem também ser fatores que influenciam retenções e desistências por desmotivação dos alunos.

Será ainda importante aferir quais ferramentas pedagógicas existem para corrigir estas lacunas ao nível das técnicas básicas do instrumento.

## **1.1. Qualificação dos Professores**

A qualificação dos professores no Ensino Especializado da Música tem vindo a aumentar nos últimos anos, existindo uma procura crescente pelos cursos que incluem a profissionalização. Com a introdução do Processo de Bolonha, existe a tendência para a

estabilização, nas escolas, de um corpo docente com a habilitação profissionalizante, atualmente ministrada no Ensino Superior ao nível de Mestrado. Será de referir que a qualificação dos professores do Ensino Especializado engloba os que têm habilitações académicas em performance, e que conjugam a sua carreira de músicos com a atividade docente, e os que tem formação de base para o ensino especializado da música. Apesar deste aumento das qualificações, continuam, no entanto, a existir lacunas na atualização permanente dos docentes nas áreas artísticas específicas, nos domínios da pedagogia, da didática e das metodologias. Os docentes dos conservatórios e escolas de música não têm uma oferta de formação contínua que possa ser considerada relevante para as competências e matérias que lecionam, frequentando ações de formação sem qualquer significado para a sua especialidade (Fernandes, 2007) .

O estudo coordenado pelo Prof. Doutor Domingos Fernandes salienta que as instituições de ensino atribuem as causas de insucesso e as elevadas taxas de desistência e de retenção aos próprios alunos à falta de investimento no estudo, desinteresse e falta de aptidões. No entanto, recomenda «uma reflexão que questione a organização e o funcionamento pedagógico das instituições, os métodos de ensino utilizados, os métodos de seleção, os métodos e processos de avaliação ou o próprio currículo» (Fernandes, 2007: 61).

Será importante aferir se as abordagens didático-pedagógicas e o currículo utilizado são os mais adequados e atualizados no contexto de uma otimização do ensino-aprendizagem á luz das novas correntes pedagógicas e metodológicas aplicadas em outros países com elevado grau de sucesso.

## **1.2. Definição de técnica, método, curriculum e metodologia.**

No ensino instrumental existe uma rica tradição oral de ensino assente na dicotomia ou modelo do professor/aluno, em que a passagem do conhecimento ao longo de varias gerações se faz através do conhecimento adquirido pelo seu antecessor (McPhail, 2010:34; Visentin, & Shan, 2008:74). Este conhecimento é expandido e desenvolvido pela

experiência pessoal de cada geração de mestres e adaptada ao contexto estilístico de cada época, sendo retransmitida sucessivamente, designando-se muitas vezes como “Escola” (Lee, 2003) .

Muitos destes conhecimentos, aproximações, métodos, princípios e repertórios foram passados para o papel constituindo assim documentos históricos da evolução da técnica instrumental ao longo dos tempos. Temos, por exemplo, os Tratados de Violino de Geminiani, de Leopold Mozart e de Baillot, ou os métodos e estudos de Beriot, Kreutzer, Sevciek, Dont e Rode utilizados, muitos deles ainda hoje, como métodos e exercícios técnicos.

Para catalogar estas atividades, materiais e procedimentos aplicados no ensino do instrumento, que tomam o nome de técnicas, métodos, curriculum, e metodologias, podem-se definir os diferentes termos, segundo Contanza & Russel (1992), como:

«**1. Técnica:** atividade ou estratégia de ensino utilizada para atingir um determinado objetivo.

**2. Método:** procedimento ou processo que visa obter determinado objetivo através de um plano sistemático apresentado numa sequenciação de instruções (Webster’s Seventh New Collegiate Dictionary, 1963, p.533).

**3. Currículo:** um plano de estudos que descreve o que deve ser ensinado, e em que ordem, e que pode ou não incluir informações sobre como deve ser ensinado.

**4. Metodologia:** um conjunto de técnicas, métodos e curriculum baseados num sistema filosófico [...]»<sup>3</sup> (Contanza, P., Russel, T. 1992: 498) .

A partir do conhecimento das várias Técnicas, dos diversos Métodos e dos Currículos ou Programas de Estudo, os professores de instrumento podem, e devem, criar de uma forma informal e flexível, a Metodologia mais adequada à sua forma de ensinar, tendo sempre em conta a conformidade do processo individual de aprendizagem de cada um dos seus alunos (Costanza, & Russel, 1992; Lee, 2003; Perkins, 1995; Heidén & all, 2010).

---

3 Tradução do autor.

As atividades, materiais, procedimentos e técnicos usados no ensino do instrumento são normalmente baseados, de uma forma sequencial, em métodos como, por exemplo, “Essential Elements for Strings” de Allen e Gillespie, Métodos de N. Mackey, ou estudos técnicos para resolução e desenvolvimento de um determinado problema técnico como os de Sevchik ou Sitt ou Kreutzer, ou ainda peças como, por exemplo, as recolhidas no Método Suzuki, ou “Stepping Stones” e “Waggon Wheels” de K. Colledge e H. Colledge, ou obras sobre técnica geral do instrumento como por exemplo as obras de Flesch, Galamian, Simon Fischer.

Este conjunto de material, de procedimentos, juntamente com uma apropriada base filosófica, fundamentada nos estudos existentes nas pesquisas em ensino, pode resultar numa metodologia própria de aproximação ao ensino do instrumento.



## **2. PRINCIPAIS PEDAGOGOS DO VIOLINO NO SÉCULO XX**

Durante o século XX o paradigma do ensino das cordas sofreu uma grande transformação graças ao contributo de vários pedagogos que expandiram e incrementaram o ensino dos instrumentos de corda a um leque alargado de crianças, deixando assim que o ensino fosse unicamente para uma elite de crianças com “talento” que tinha acesso a uma escola de música, tornando-se num ensino generalizado contribuindo, de uma forma ou de outra, para o aumento do nível das competências da pedagogia e da performance do violino.

Um bom exemplo disto é a proliferação das escolas baseadas no Método Suzuki, que expandiram o ensino das cordas a um maior número de crianças. Na mesma linha, mas agora apoiado em bases científicas, surgiu o Método de Paul Rolland sobre o qual falaremos destacadamente num capítulo a parte devido a importância que assume no presente trabalho.

Estes dois pedagogos introduziram uma nova filosofia no ensino das cordas em que todas as crianças, coletiva ou individualmente, podem tocar um instrumento com bom som e prazer a partir dos seus métodos.

Contribuíram para o desenvolvimento destes métodos a aplicação e utilização, por parte do pedagogos, dos resultados de pesquisas e avanços da ciência nos campos da fisiologia e da psicologia, continuando, hoje em dia, a ter um papel fundamental no desenvolvimento da pedagogia e didática das cordas (Perkins, 1995; Visentin, 2008: 75).

Os professores de cordas beneficiaram com as inovações contidas nestes métodos e, atualmente, os seus princípios são estudados nas disciplinas de Didática Específica do Instrumento em diversas universidades por todo o mundo.

Para além de S. Suzuki e Paul Rolland, devemos destacar também a contribuição de outros pedagogos para o desenvolvimento da didática do ensino do violino no século XX,

dando relevo, entre outros, a Carl Flesch, Ivan Galamian, Géza e Csaba Szilvay, Yehudi Menuhin, Kato Havas, Sheila Nelson, Mimi Zweig e Simon Fischer.

No entanto, este vasto material pedagógico cria um novo desafio aos professores, já que cada um dos pedagogos mencionados diverge na forma como aborda os mesmos tópicos e soluciona problemas técnicos, não sendo possível concretizar-se um método universal e consentâneo em relação às ideias de cada um (Nelson, 1994).

### **2.1. Carl Flesch (1873-1944) e “The art of violin playing”**

Pedagogo de origem húngara, é reconhecido como um dos grandes professores do século XX. Teve uma predominância e influência na “Escola de Berlim” depois da Primeira Guerra Mundial, assim como em toda a Europa e Estados Unidos.

Foi professor em Bucareste, Amesterdão, Filadelfia, Berlim, Londres e Lucerna.

Entre os seus alunos contam-se nomes como Henryk Szeryng, Yfrah Neaman, Henri Temianka, Ivry Gitlis, Eric Rosenblith, Max Rostal, Roman Totenberg e Berta Vollmer, que, como pedagogos e executantes, continuaram e expandiram as suas ideias técnicas e metodologias.

Juntamente com o seu sistema de escalas e exercícios técnicos, a sua obra mais conhecida é “*The art of violin playing*” (Flesch, 2000), constituindo esta um dos pilares da moderna pedagogia do violino, ao analisar e sistematizar os princípios técnicos, propondo ainda formas de eliminar os obstáculos físicos e psíquicos na execução do instrumento em níveis de aprendizagem avançados (Porta, 2000: 175).

Esta obra está dividida em dois volumes. No primeiro volume Flesch define os pilares técnicos que sustentam todo o sistema de ensino-aprendizagem do violino sendo estes sobre:

«**Técnica geral:** Trata da formação mecânica do violinista no sentido mais amplo da palavra, englobando as técnicas de execução e os mecanismos de ambos os braços»

considerando Flesch o violino como um “*ofício*” (Flesch, 2000: 1).

«**Técnica Aplicada:** Centraliza-se na capacidade racional de identificar e resolver os problemas técnicos que aparecem no repertório do violino, ou seja de aplicar a técnica ou as técnicas, no domínio das passagens a executar» considerando Flesch o violino como uma “*ciência*” (Flesch, 2000: 1)<sup>4</sup>.

O segundo volume aborda a pedagogia do ensino do violino e a realização artística definindo esta última como:

«**Conceção Artística:** A partir do domínio técnico, tanto “geral” como “aplicada” o executante encontra a liberdade de se exprimir e expressar artisticamente através do instrumento» considerando Flesch o violino como uma “*arte*”» (Flesch, 2000:1)<sup>5</sup>.

Uma das contribuições de Flesch para a pedagogia do violino foi o uso dos movimentos da parte superior do braço direito, na técnica do arco, utilizando os princípios basilares postulados na obra didático-científica “*Die Physiologie Der Bogenführung*” de Steinhausen (Porta, 2000: 179) . Flesch salienta também a importância do uso de um bom balanço do corpo na execução do violino. (Flesch, 2000: 3, 34)

Nas palavras de Carl Flesch este livro, salvo algumas referências no segundo volume, não versa o ensino para os principiantes no violino deixando para outros, com mais competência nessa área, essa tarefa já que «Ensinar principiantes é uma ciência especializada e tenho a certeza, digno de um livro na mesma linha deste, escrito por alguém com experiência específica nesse campo.» (Flesch, 2000: VI)<sup>6</sup>.

Carl Flesch teve uma grande influência em Paul Rolland que utilizou o seu trabalho para fundamentar as suas teorias sobre movimento, considerando que Flesch foi um dos primeiros pedagogos a incluir e enfatizar a importância dos movimentos do corpo na pedagogia das cordas (Rolland,1971:10).

---

4 Tradução do autor

5 Ibidem

6 Ibidem

## 2.2. Shinichi Suzuki (1898-1998) e o Método Suzuki

Os princípios e filosofia do Método Suzuki assentam na ideia de que todas as crianças nascem com diversos potenciais inatos que se podem desenvolver através do meio envolvente.

O ambiente adequado e a exposição á música, e ao instrumento em si, desde tenra idade leva a que as crianças desenvolvam as suas capacidades musicais através da imitação, da audição e da repetição. É dado grande ênfase á participação dos pais no processo educativo dos filhos.

Suzuki introduziu uma série de inovações no ensino do violino que se repercutem em todo o ensino da música instrumental nos dias de hoje.

As inovações introduzidas foram a partir daí:

- Participação ativa dos pais no processo de aprendizagem.
- Tocar por imitação e pelo ouvido sendo a leitura é introduzida mais tarde.
- Introdução dos arcos curtos e ritmos rápidos em *staccato* desde o início da aprendizagem.
- Aprender a técnica através do repertório e não de exercícios técnicos.
- Progressão da aprendizagem em pequenos passos.
- Uso do mesmo programa de forma sequencial para todos os alunos.
- Aprendizagem em grupo em que as crianças aprendem pela observação e entreaajuda.

Os movimentos empregues por Suzuki não estão documentados em papel pelo próprio (Perkins,1995), existindo porem uma série de vídeos documentais em que este explica

os movimentos a aplicar no seu Método.<sup>7</sup>

Existiu uma observação e troca de experiências com Paul Rolland, aquando da sua visita e apresentação do método nos Estados Unidos, sendo possível encontrar exercícios similares entre ambos os pedagogos (Perkins, 1995: 28).

Em 1991, John Kendall, um dos principais mentores da Associação Suzuki nos USA, apresentou em vídeo os seus conceitos de postura e movimento do corpo aplicado ao Método Suzuki, com princípios muito similares aos de Paul Rolland (Medoff, 1999).

Algumas correntes do Método Suzuki, utilizam as técnicas de movimento de Paul Rolland como complemento. (StringPedagogy.com, 2008; Schwandt, 2006; Perkins, 1995).

### **2.3. Ivan Galamian (1903-1981) e “Principles of Violin Playing and Teaching”**

Galamian é considerado um dos mais influentes pedagogos da segunda metade do século XX. Arménio de nascença, estudou com Konstantin Mostras em Moscovo, continuando os seus estudos em Paris com Lucien Capet entre 1922 e 1923.

Emigrou para os Estados Unidos em 1941 tornando-se, em 1944, professor na Juilliard School em New York.

A sua técnica de ensino engloba a junção da “escola russa” de violino com a “escola francesa”, escrevendo dois livros sobre técnica do violino intitulados “*Principles of Violin Playing and Teaching*” (Galamian, 1962) e “*Contemporary violin technique*” (Galamian, 1966).

O livro “*Principles of Violin Playing and Teaching*” está dividido em quatro partes ou capítulos.

---

<sup>7</sup> University Wisconsin, "The American Suzuki Institute at the University of Wisconsin - Stevens Point: The Suzuki Method in Action," <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/Arts.SuzukiAbout>. Acedido em: 3/5/2010.

No Primeiro Capítulo fala sobre técnica e interpretação. O Segundo versa sobre a mão esquerda e todos os seus movimentos e técnicas. O Terceiro é dedicado aos mecanismos da mão direita e os seus princípios fundamentais. No Quarto capítulo, aborda a problemática do estudo debruçando-se sobre objetivos, regularidade e formas de estudar.

Como conclusão dedica algumas palavras aos professores e à sua missão como impulsionadores de desenvolvimento técnico e de independência interpretativa, e o trabalho que devem realizar como psicólogos, ao encontrar formas de canalizar e potenciar as capacidades mentais e físicas dos alunos para estes atingirem os seus objetivos como interpretes.

Para Galamian a chave da técnica do violino encontra-se no controle da mente sobre os movimentos físicos. Os alunos devem encontrar uma correlação intuitiva entre o domínio dos recursos técnicos assimilados durante o estudo e a sua aplicação nos aspetos interpretativos durante a performance.

O mais importante na arte de ensinar é que o professor promova o máximo desenvolvimento musical e técnico consoante as características físicas e mentais de cada aluno .

Este livro sobre técnica do violino não se destina ao ensino de crianças ao nível de iniciação, mas sim ao nível médio e superior, estando as técnicas ali expostas direcionadas para a performance (Eales, in Stowell, 1992:92).

Galamian foi um dos consultores do projeto de Paul Rolland (Rolland, 1971: V).

#### **2.4. Simon Fischer e “Basics, 300 exercises and routines for the violin”**

Simon Fischer estudou violino em Londres com Yfrah Neaman, que foi aluno de Carl Flesch e Max Rostal, e na Julliard School com Dorothy DeLay, aluna e mais tarde assistente de Ivan Galamian. Atualmente é professor na Guildhall School of Music, desde 1982, e professor na Yehudi Menuhin School desde 1997.

A sua aproximação ao ensino do violino reúne os melhores elementos das «[...] escolas francesa, russa e americana»<sup>8</sup>. Estudou também “Técnica Alexander” durante oito anos incorporando elementos e princípios desta técnica na sua forma de ensinar.

O seu livro “*Basics*” (Fischer, 1997) é uma coleção de estudos e exercícios que abarcam todos os aspetos da técnica do violino, estando dividido em sete seções. Inicialmente muitos destes exercícios e estudos foram publicados na revista “Strad” onde Fischer é colunista desde 1991.

A primeira seção foca os mecanismos do braço e mão direita, a segunda seção a produção de som e a terceira aborda os diferentes golpes de arco. A mão esquerda e os seus mecanismos constituem a quarta seção, a quinta aborda as mudanças de posição e a sexta incide sobre a afinação. Por fim, a sétima, e última, seção aborda a questão do *vibrato*.

Segundo Fischer, os 300 estudos e exercícios do “*Basics*” podem ser usados por alunos e profissionais de qualquer nível, funcionando como um léxico onde se podem encontrar aproximações e soluções para várias e diferentes dificuldades técnicas.

Muitos dos exercícios são adaptações de métodos que pertencem a uma tradição transmitida de professor em professor durante décadas, ou até séculos, tendo-se perdido a sua origem exata (Fischer, 1997).

Recentemente editou um DVD intitulado “*The Secrets of Tone Production on all Bowed String Instruments*”.

## **2.5. Kato Havas (1920 - ) e “*A New Approach to Violin Playing*”**

Kato Havas nasceu em Kolozsvár, Transilvânia, Hungria, em 1920. Começou a estudar violino com 5 anos de idade com Paula Kouba e, com 7 anos, foi ouvida por Emil Telmanyi, violinista e Diretor da Real Academia Húngara “Frans Liszt”, que, ficando impressionado com o seu talento, lhe arranjou uma bolsa de estudos para trabalhar com

---

<sup>8</sup> <http://www.simonfischeruk.com/page10.htm>, acessado em 23/1/2011

Imre Waldbauer nesta mesma academia. Estudou durante 10 anos com Waldbauer, sendo influenciada pelas ideias inovadoras deste pedagogo.

Terminados os seus estudos, e com o eclodir da II Guerra Mundial, mudou-se para os Estados Unidos onde se apresentou pela primeira vez no Carnegie Hall, em New York, com a idade de 17 anos.

Casou com 18 anos e retirou-se da vida profissional para se dedicar as suas 3 filhas. Durante este retiro da vida de concertista começou a elaborar o seu revolucionário método.

Havas começou a ensinar em Oxford, Dorset, e mais tarde em Londres onde ficou surpreendida pelo facto de que os seus alunos apresentavam problemas físicos e tensões associados ao ato de tocar. Começou a experimentar diferentes técnicas e abordagens de ensino do violino de forma a colmatar e corrigir os problemas físicos dos seus alunos (Perkins, 1995).

Nos primeiros anos da década de 60 foram escritos uma série de artigos na revista “Strad” por Noel Hale a descrever «[...]um método para tocar violino inteiramente novo que irá certamente revolucionar a técnica de tocar [...]» (Havas, 1961: citações).

Em 1961 publicou “*A New Approach to Violin Playing*”. As ideias expressas nesta obra foram consideradas radicais e experimentais durante os anos 60 e 70 pela maioria dos pedagogos, por incorporarem tradições e técnicas “ciganas” aliadas à tradição da escola europeia de Carl Flesch. Havas não procurou fundamentar a sua aproximação com os estudos em biodinâmica realizados nessa altura mas, posteriormente, os seus exercícios e posturas foram validados por vários peritos e pesquisadores do movimento humano, como por exemplo a Dr.<sup>a</sup> F. A. Hellebrandt em “*The Role of the Thumb in the New Approach to Violin Playing*” na importante revista “The Strad” nº 80, de Outubro de 1969 (Perkins, 1995).

O sucesso deste livro e a sua crescente fama levaram-na a publicar mais quatro livros: “*The Twelve Lessons Course*” (1964) trata-se de uma sequência de exercícios para a aplicação da sua técnica e aproximação ao violino; “*The Violin and I*” (1967) é uma autobiografia; em “*Stage Fright, Its Causes and Cures*” (1973) discorre sobre o medo de tocar em palco propondo novas ideias para a sua prevenção e cura; “*Freedom to Play: A*

*String Class Teaching Method* ” (1981) é um manual para professores escrito em parceria com Jerome Landsman.

«O “*New Approach to Violin Playng*” não é um método no verdadeiro sentido da palavra. É um sistema extremamente organizado que previne e elimina tensões e ansiedades. Salienta os aspetos físicos, mentais e sociais da performance com especial referência ao violino (no entanto estes princípios podem ser aplicados a outros instrumentos). Unifica a mente, corpo e espírito, e coordena os balanços naturais do corpo como um todo»<sup>9</sup> (Havas, 1989). Consiste numa serie de exercícios para a redescoberta do balanço do corpo, da fluidez dos movimentos e consciência da ação muscular para realizá-los, de forma a libertar a mente dos problemas biomecânicos, «[...] concentrando-se somente nos impulsos musicais e artísticos»<sup>10</sup> (Havas,1961: 10).

Havas incorporou princípios de Kodaly e Dalcroze tais como o sentir da pulsação rítmica interna, a mímica dos movimentos de tocar, a vocalização acompanhada pela mímica de tocar, entre outros.

Uma das chaves principais do “sistema” é a conjugação mente/corpo, «em que para tocar é a mente que comanda os movimentos corporais e, para que isso resulte, o executante tem que estar bem *fisicamente, espiritualmente e mentalmente*, então assim a música fluirá de dentro para fora»<sup>11</sup> (Perkins, 1995:55).

O “New Approach” não está dirigido para o ensino na iniciação ao instrumento mas sim para a deteção e cura de tensões; no entanto, foram produzidos posteriormente por colaboradores, e sobe a orientação de Kato Havas, os seguintes métodos “*Flying Fiddles*” de Chet Porcino em 1985, “*Dancing Bows*” e “*Ringing Strings*” de Gloria Bakhshayesh em 1985 e 1991.

Em 1991 Havas publicou um vídeo, em que ensina as suas técnicas, intitulado “*Kato Havas Teaching Video “A New Approach” on the causes and Cure of Fisical Injuries in Violin And Viola*”.

---

9 Excerto do abstrato da conferencia “Playing Hurt” em Minneapolis, Abril de 1989 em <http://www.katohavas.com/page5.html>, acedido em: 3/ 4 / 2010. Tradução do autor.

10 Tradução do autor

11 Tradução do autor

Em 1992 recebeu um prêmio de reconhecimento pelo seu trabalho da ASTA americana e em 2002 recebeu a Order of British Empire pela Rainha da Inglaterra pelos serviços no campo da música.

Vive atualmente em Oxford onde é regularmente convidada a dar conferências na Oxford University. Fundou o International Festival em Oxford, Purbeck Festival em Dorset e o Roehampton Music Festival em Londres.

Tem uma associação com o nome de KHANAS ( The Kato Havas Association for The New Approach) para divulgação da sua obra.<sup>12</sup>

Em 1966 Paul Rolland, num périplo pela Europa integrado no programa de pesquisa e consulta do seu Projeto sobre pedagogos europeus, observou pessoalmente o trabalho e pedagogia de Kato Havas em Londres. Um filme contendo os princípios pedagógicos do “*A New Approach to Violin Playing*” foi analisado por Paul Rolland e associados no “*University of Illinois String Teaching Reserarch Project*”. (Rolland,1971: 6)

## **2.6. Géza Szilvay (1943 - ) e o Método Colorstrings**

Géza Szilvay nasceu na Hungria em 1943, tendo estudado violino no Conservatório Bela Bartok e pedagogia na Academia de Musica de Budapest. Emigrou para a Finlândia no princípio da década de setenta para ensinar na East Helsinki Music Institute.

Devido às dificuldades de comunicação sentidas por Szilvay em se expressar em finlandês, este professor desenvolveu uma forma visual e auditiva de introduzir conceitos de ensino da música e do violino nos alunos, criando assim o “Metodo Colorstrigs”.

Este método assenta nos princípios da imitação, do uso de imagens e da associação de cores aos diversos sons e cordas do instrumento.

---

<sup>12</sup> <http://www.katohavas.com/> Acedido em: 3/4 /2010.

Influenciado pelos princípios do sistema Kodaly, que enfatiza o desenvolvimento holístico das crianças através da música, adotou como filosofia e base do método os seus princípios. O ensino do violino não se encontra focado meramente no movimento físico mas é encarado como uma atividade intelectual e artística. Ao incorporar as cores e os desenhos como ferramentas para o ensino, alia a música às artes plásticas (Voima, 2009).

Os movimentos físicos são introduzidos através da audição da música e da imitação, estando associados a diferentes cores em idades precoces, a partir dos 18 meses, através de livros coloridos com acompanhamento musical de um CD, envolvendo os pais no processo educativo. São introduzidos os conceitos fundamentais como altura do som, ritmo, dinâmicas, métrica, sempre associados às cores.

A partir dos 4-6 anos as crianças tomam contacto com os diversos instrumentos, sendo que a orientação para a sua escolha parte da própria criança, através da sua manipulação e da audição dos mesmos. O método pode ser aplicado em diferentes instrumentos para além da família das cordas friccionadas.

A utilização da solmização e da transposição das músicas nas diferentes tonalidades, através do Dó móvel, permite que os alunos dominem as diferentes posições desde a fase inicial da aprendizagem. O desenvolvimento do ouvido interior é o motor deste método promovendo o desenvolvimento das capacidades musicais e partindo deste, com a associação das diferentes cores às notas, é introduzida a notação musical.

Szilvay foi influenciado pelo trabalho de Paul Rolland sobre movimento aplicando ao seu método alguns dos princípios deste tais como os harmónicos, pizzicato com a mão esquerda e as mudanças de posição nas fases iniciais de aprendizagem.

A utilização do Método Colorstring envolve uma formação específica dos pedagogos. O ensino deste Método encontra-se disseminado por países como, Finlândia, Reino Unido, Dinamarca, Canada e Austrália.

## **2.7. Yehudi Menuhin (1916 – 1999) “Violino: Seis lições” e “Violin & Viola”**

Yehudi Menuhin (1916-1999) foi uma criança prodígio tendo sido aluno de S. Anker, L. Persinger e G. Enesco. Teve uma longa carreira como concertista e pedagogo tendo fundado a “Yehudi Menuhin School” em 1963.

A abordagem de Menuhin ao movimento e ao balanço do corpo faz-se sobre o prisma do Yoga e do Tai Chi (Menuhin & Primrose, 1976).

Trata-se de uma abordagem empírica baseada na sua experiência pessoal, que aplicou na escola que fundou em 1963 para crianças com elevadas aptidões musicais. Nos vídeos “*Violin: Six lessons with Yehudi Menuhin*” (Menuhin, 1971), e no seu livro complementar com o mesmo título, aborda vários aspetos da técnica do violino e de exercícios de movimento para um nível mais avançado de aprendizagem. Os seus exercícios são complexos e elaborados, pressupondo um conhecimento de Yoga e Tai Chi por parte dos professores que queiram utilizar a sua abordagem.

É de referir a utilização das varas em substituição do arco para a execução dos exercícios do braço e mão direita (Menuhin, 1971: 32).

No seu livro “*Violin & viola*” Menuhin faz referência ao trabalho desenvolvido por Paul Rolland sobre o movimento na pedagogia do instrumento (Menuhin, 1976: 138).

## **2.8. Sheila Nelson (1936 - ) “Tower Hamlets String Teaching Project” e “Strigweise”**

Nasceu em 1936 em Manchester. Estudou no Royal College of Music na Universidade de Londres, na Universidade de Birmingham e na Dinamarca com Henry Holst. Tocou na English Chamber Orchestra e na Royal Philharmonic Orchestra (Homfray, 2003).

Sheila Nelson tem-se distinguido como professora de violino e de viola, concertista e autora de livros e métodos para o ensino das cordas.

Estudou em 1976 os métodos de ensino de Paul Rolland, com uma bolsa do W. Churchill Fellowship. Quando regressou a Londres foi convidada pelo Inner London Education Authority para liderar o projeto “Tower Hamlets String Teaching Project” durante a década de oitenta num dos bairros sociais problemáticos da cidade de Londres onde replicou o projeto de Paul Rolland (Mawer, 1999; Homfray, 2003) .

Os seus Métodos caracterizam-se por apresentarem as diferentes técnicas do violino e da viola de uma forma divertida através de metáforas e jogos baseados nos princípios e exercícios sobre movimento de Paul Rolland e de desenvolvimento musical de Kodaly e John Curwen (Homfray, 2003).

Realiza presentemente Masterclasses e Workshops integrados no projeto Strigwise que utiliza a obra de Paul Rolland como ponto de partida para o treino de professores e alunos.<sup>13</sup>

## **2.9. Mimi Zweig (1950 - ) e o “*StringPedagogy*”**

Nasceu em 1950. Estudou com Louis Krasner e Rafael Bronstein.

Foi membro da American Symphony Orchestra, Syracuse Orchestra, Piedmont Chamber Orchestra e Indianapolis Symphony Orchestra.

Desenvolve programas de ensino das cordas nos Estados Unidos desde 1972.

Em 1976 fundou a Indiana University String Academy, onde é presentemente diretora, sendo também professora de violino e de viola na Jacobs School of Music. A sua forma de ensino é uma fusão da pedagogia, visão musical e filosofia de ensino de Shinichi Suzuki, Paul Rolland, Josef Gingold, Tadeus Wronski, Janos Starker e Jerry Horner (Zweig, 2008).

Os seus princípios de ensino assentam na criação de um ambiente de “não julgamento” em que os erros são encarados como uma oportunidade de aprendizagem.

---

13 <http://stringwise.com/> acedido em 12-5-2011

O ensino do instrumento está centralizado no desenvolvimento das capacidades motoras, psicológicas e musicais dos alunos com principal ênfase na liberdade dos movimentos. O treino técnico é coordenado com o desenvolvimento físico tendo em conta os ajustamentos necessários ao crescimento e desenvolvimento do corpo dos alunos. Através deste processo dinâmico, do desenvolvimento físico e aquisição de técnica, os professores devem reforçar as técnicas básicas ajustando a sua pedagogia ao desenvolvimento psicomotor dos alunos (Zweig, 2008).

Ao promover a fusão entre o método Suzuki com os princípios dos movimentos naturais de Paul Rolland, aliados aos conceitos de ensino europeus, criou uma forma inovadora de ensino na procura da maximização da fruição do gosto pela música por parte dos alunos.

Atualmente Mimi Zweig organiza Workshops em pedagogia e Masterclasses nos Estados Unidos, Japão, Israel, México, Canada, Argentina e Europa.

Criou uma inovadora ferramenta Web de apoio pedagógico ao ensino das cordas intitulada “*StringPedagogy.com*” que contém os fundamentos das suas técnicas.

Foi professora de Joshua Bell.

Em conclusão, as metodologias de Suzuki, Szilvay, Mimi Zweig e Sheila Nelson, apesar de diferentes na abordagem e conceção, foram criadas e direcionadas para o ensino desde a fase inicial da aprendizagem do instrumento.

Estas aproximações constituem, através do seu conhecimento e estudo, ferramentas e guias úteis para uma eficaz abordagem do ensino dos instrumentos de cordas ao nível da iniciação e do básico.

As obras de Carl Flesch, Galamian, Kato Havas, Yehudi Menuhin e Simon Fischer são fundamentais para a compreensão da técnica geral do instrumento, constituído um manancial de informação pertinente na moderna pedagogia do ensino das cordas incorporando informações importantes sobre fisiologia, psicologia, técnica e interpretação (Stowell,2008) .

A partir do conhecimento das várias pedagogias e abordagens, cabe aos professores de instrumento a adaptação e aplicação, ou mesmo fusão, das diferentes ideias, consoante as características de cada aluno.



### **3. A IMPORTÂNCIA DOS MOVIMENTOS NATURAIS NO ENSINO/APRENDIZAGEM DO VIOLINO**

Dentro dos pressupostos anteriormente apresentados, e para uma melhor eficácia no ensino do instrumento, relembra-se a importância dos movimentos naturais humanos, já que a aprendizagem de um instrumento «[...]pressupõe a aquisição de uma determinada destreza técnica, que permite ao intérprete expressar emoções através da música. Esta destreza não deixa de ser, no entanto, habilidades motoras altamente especializadas, e a sua aquisição rege-se pelos princípios, conceitos e métodos da aprendizagem motora» (Forcada, 2008).

Os movimentos cinestésicos e proprioceptivos são atualmente uma parte importante da didática específica do instrumento, sendo da maior importância os professores munirem-se de métodos e técnicas que utilizem os conceitos de movimento aplicados á didática do instrumento (Medoff, 1999; Palac, 1992).

Os primeiros anos de estudo de um instrumento de cordas são um período importante no desenvolvimento das capacidades motoras dos alunos.

«As crianças são aprendizes inatos da arte dos movimentos. Desde que nascem desenvolvem o senso de si próprias e do mundo que as rodeia através de movimentos de exploração e de imitação com elevados índices de criatividade e expressividade.»<sup>14</sup> (Medoff, 1999: 210) .

Assim, é crucial que, durante o primeiro ano de aprendizagem do instrumento, os alunos desenvolvam competências de manipulação do seu instrumento e execução dos movimentos corretos para uma boa produção do som e afinação.

---

14 Tradução do autor

Alguns destes movimentos podem ser óbvios e fáceis de aprender, enquanto outros poderão ser mais subtis e difíceis, cabendo ao pedagogo, tendo em conta as características individuais de cada aluno, no que diz respeito a estilos de aprendizagem próprios, temperamento emocional e psicológico, fisiologia, habilidades e limitações físicas, de adaptar métodos, metodologias e estratégias para que cada aluno consiga dominar estes movimentos de uma forma natural e livre de tensões (Galamian, 1962) .

A afinação no violino depende da capacidade dos alunos colocarem os dedos da mão esquerda com precisão, de forma a produzirem um som com uma determinada frequência, relacionada com um determinado sistema de referência. Este sistema de referência pode ser harmónico ou melódico, “temperada” ou “natural”. (Flesch,2000: 7; Galamian, 1962: 36) . Esta capacidade de colocação dos dedos da mão esquerda envolve uma realização motora de alta precisão numa sequenciação de movimentos predeterminados que, aliados á audição, permite ao executante tocar afinado.

A produção de um som bonito e agradável está relacionado com os movimentos fluidos da condução do arco sobre as cordas o que engloba macro e micro movimentos flexíveis do braço, antebraço direito, pulso e dedos (Galamian, 1962:55; Gerle, 1983:61) .

Se o aluno aprender bem estas competências, que serão os fundamentos da sua base técnica durante os primeiros anos de aprendizagem, o seu desenvolvimento futuro e subsequente progresso com o instrumento será mais rápido.

Um dos aspetos a ter em conta na prática pedagógica de um professor de violino é o conjunto das características físicas de cada aluno. Não existem regras rígidas nem fórmulas mágicas de ensinar a tocar um instrumento, o que se deve ter em conta é a naturalidade e o conforto na manipulação do mesmo. A partir do conhecimento, que o pedagogo deve ter das regras de funcionamento do corpo e dos movimentos físicos para executar uma determinada técnica ou passagem, haverá uma adaptação às características físicas de cada aluno (Flesch, 2000; Galamian, 1962; Rolland, 1971; Zweig, 2007).

Segundo Ivan Galamian, «O professor deve ter em conta que cada aluno é um indivíduo único, com a sua própria personalidade, as suas próprias características físicas e mentais, e a sua própria aproximação ao instrumento e à música [...] Naturalidade deve ser

o primeiro princípio guia» (Galamian, 1962: 1) . O aluno deve sentir-se física e mentalmente confortável na manipulação do seu instrumento.

Segundo Sloboda e Davidson o aluno deve dominar um conjunto de habilidades motoras e de componentes técnicas que garantam uma «exatidão, fluência, velocidade e controle de elementos como afinação, equilíbrio de som e timbre» (Sloboda e Davidson, 1996:172-173). Partindo deste domínio técnico poderá, o executante, encontrar a liberdade de se exprimir e expressar artisticamente através do instrumento.

Cabe aos pedagogos a árdua tarefa de transmitir e ensinar a forma mais correta de executar esses movimentos, procurando desenvolver as competências motoras necessárias em prol de um bom som e de uma boa afinação.

Será vantajoso para os professores deterem um conhecimento sobre os princípios que regem os movimentos do corpo humano aplicados à execução do instrumento, evitando assim uma abordagem intuitiva ou baseada na observação empírica (Palac, 1992).

A técnica deve ser encarada como uma ajuda para alcançar um determinado objetivo e não como um meio dogmático, igual para todos os alunos, devendo-se adapta-la em cada caso mediante as características físicas e mentais de cada um, não devendo esquecer que «[...] a chave para dominar a técnica do violino encontra-se na relação entre a mente em relação aos músculos, ou seja, na habilidade de realizar a sequência do comando mental com uma pronta resposta do corpo com a rapidez e a precisão possível» (Galamian, 1962: 2) .

O conhecimento e a compreensão das várias influências contemporâneas e históricas da pedagogia e da didática do violino, assim como os novos desenvolvimentos nestas matérias, permitem ao pedagogo adotar e combinar diversas estratégias de forma a suprir as demandas e as dificuldades individuais de cada aluno (Lee, 2003; Yankelevich in Lankovsky, 2009).

### **3.1. Correção dos movimentos e postura na técnica do violino**

O treino dos movimentos e a educação dos movimentos deve ser parte integrante das aulas de técnica do instrumento, sendo da maior importância o conhecimento, por parte dos professores, das mecânicas do movimento. Este conhecimento das funções biomecânicas permite uma melhor aproximação ao instrumento e a correção das falhas de postura e de técnica (Medoff, 1999) .

Os professores de violino muitas vezes têm que assumir o papel de fisioterapeutas ao depararem-se com problemas de postura e problemas técnicos, nos seus alunos, na execução dos movimentos básicos para tocar.

Os fatores que podem contribuir para o aparecimento de erros de postura e de técnica são:

- Maus hábitos de estudo.
- Um ensino inicial deficiente na correta utilização dos movimentos.
- Excessiva tensão e reações de medo durante a execução musical.
- Mudança para um instrumento maior.
- Problemas motores relacionados com o crescimento em pré-adolescentes e adolescentes.
- Erros na postura geral do corpo.
- Desconhecimento das funções motoras inerentes ao ato de tocar.
- Longos períodos sem a supervisão do professor (férias e interrupções letivas).

Estas falhas técnico/físicas devem ser rapidamente retificadas pelos professores antes que assumam a proporção de lesões ou sejam limitadores na progressão da execução musical. Por este motivo a reeducação dos movimentos e da postura é uma ação a desenvolver e promover pelos professores de instrumento, independentemente da idade e do grau de desenvolvimento musical do aluno, tendo sempre como objetivo que os movimentos sejam eficientes, fáceis de realizar e com economia de esforço.

O instrumento deve ser encarado como uma extensão do corpo e não como um objeto estranho e de difícil manipulação (Hoppenot, 2006).



## **4. PAUL ROLLAND (1911-1978)**

Neste capítulo será apresentada uma nota biográfica e bibliográfica do pedagogo Paul Rolland, assim como pesquisas sobre a importância do movimento aplicados aos instrumentos de cordas desenvolvidos por outros autores.

### **4.1. Breve nota biográfica**

Paul Rolland nasceu em Budapeste, Hungria em 1911. Iniciou os estudos musicais no Conservatório de Musica “Fodor” com a idade de 11 anos, onde foi aluno de Dezső Rados, e com o qual aprendeu os princípios de «[...]relaxação e os mecanismos do corpo»(Smith,J. in Perkins; 1995:24).

Completo os seus estudos de violino e viola na Real Academia Húngara Franz Liszt em Budapeste, em 1937, onde foi aluno de Imre Waldbauer. Com este professor assimilou as ideias de “balanço natural” do corpo para tocar violino que vieram a influenciar as suas pesquisas e técnicas de ensino.

Foi solista da Orquestra Sinfónica de Budapeste e membro do quarteto Pro Ideale String Quartet entre 1935 e 1940 com o qual efetuou digressões na Hungria, Áustria e Estados Unidos. Liderou o Departamento de Cordas do Simpson College entre 1940 e 1945 durante o ano de 1944, foi professor na State University of Iowa. A partir de 1945 foi professor na University of Illinois.

Foi durante este período, e devido ao baixo nível de performance dos alunos de cordas, que começou a desenvolver as suas ideias e o seu método de ensino.

## 4.2. Estudos basilares que fundamentaram os princípios de Paul Rolland

A importância dos movimentos corporais como forma de interiorizar competências rítmicas e de executar movimentos com elevados níveis de precisão espacial e de coordenação, com pouco ou nenhum esforço cognitivo, foi defendida e desenvolvida na aprendizagem da música em geral (Houlahan, 2008; Findlay, 1971), antes do trabalho desenvolvido por Paul Rolland.

Nos instrumentos de arco o “som” é produzido unicamente por movimentos corporais que englobam micro e macro movimentos do lado esquerdo e do lado direito dos membros superiores do executante.<sup>15</sup>

Pioneiros no estudo dos movimentos aplicados aos instrumentos de corda foram F.A. Steinhilber, em 1903 com a obra “*Die Physiologie Der Bogenführung*” que estuda os mecanismos motores do braço direito e os impulsos nervosos que os impulsionam; F. Percival Hodgson, em 1958 com o livro “*Motion Study and Violin Bow*”, em que estudou os mecanismos motores do movimento do braço direito com a ajuda de imagens ciclográficas. Também, F.F. Polnauer e M. Marks nos seus estudos “*Biomechanics, a New Approach to Music Education*” e “*Senso-Motor Study and its Applications to Violin Playing*”, de 1964 chegaram à conclusão que é necessário uma reavaliação do ensino das cordas, afastando-se da tradicional separação entre técnica para a mão direita e mão esquerda. Segundo Polnauer e Marks a maioria dos métodos para violino encontra-se fracionada na dicotomia que divide técnica para braço e mão direita e técnica para braço e mão esquerda, não correlacionando os movimentos a um todo, mas somente destacando os movimentos funcionais dos membros aplicados a uma técnica específica (Barrett, 1978: 94).

Em 1971, Rolland prefaciou o livro de Otto Szende e de Mihaly Nemessuri, “*The Physiology of Violin Playing*” (1971), escrevendo que a «considerava a mais importante

---

<sup>15</sup> Os macros movimentos englobam os movimentos das articulações maiores como, por exemplo dos braços. Os micro movimentos englobam os movimentos das articulações menores como, por exemplo, os dedos.

obra sobre pedagogia teórica juntamente com as de Steinhausen, Trendelenburg, Flesch, Hodgson e Polnauer» (Rolland in Perkins, 1995: 32).

A importância deste livro, que suportava a maioria das ideias de Rolland, é expressa pelos conceitos nele contidos, de *Gestalt* no ato de tocar, no qual é tido em conta a importância de todo o corpo como um “todo”, e não somente os braços e as mãos, e a aplicação no ato de tocar violino, dos princípios expressos em outros campos das ciências, nomeadamente, das ciências desportivas, da neurologia, da psicologia, da medicina e da fisiologia (Perkins, 1995).

### **4.3. Pedagogia e obra de Paul Rolland**

Paul Rolland, ao combinar a sua experiência pedagógica com os estudos sobre movimento, na sua vasta obra sobre o ensino das cordas, criou a ponte entre os estudos científicos e a pedagogia. Além de serem de fácil compreensão por parte dos pedagogos, as suas obras didáticas e exercícios são compatíveis com os princípios e as regras do movimento do corpo humano (Palac, 1992).

O trabalho desenvolvido na análise dos padrões dos movimentos básicos utilizados na execução do violino, levado a cabo pelo grupo liderado por Paul Rolland, no projecto “*Development and Trial of a Two Year Program of String Instruction*” (Rolland et al, 1971) levou à criação de uma série sequencial de estudos em movimento, “Action Studies”, para desenvolver respostas físicas e neurológicas por parte dos alunos durante a fase inicial da aprendizagem (Medoff, 1999).

Os conceitos pioneiros de Paul Rolland, envolvendo a liberdade dos movimentos aplicados aos instrumentos de corda, fizeram parte de um projeto de pesquisa da Universidade da Illinois através do “*University of Illinois String Teaching Research Project*” financiado pelo governo federal, intitulado de “*The Teaching Of Action In String Playing*” Estas pesquisas envolveram o estudo de matérias como cinestesia, fisiologia humana, e anatomia (Rolland, 1971).

O projeto incluía um curso na época de verão (Summer Youth Music) descrito em "*Development and Trial of a Two Year Program of String Instruction. Final Report*", no capítulo IV, debruçando-se sobre a recuperação de problemas técnicos e de postura (*Remedial application*), reportando que foram selecionados, de entre cem alunos, alguns participantes por «[...] apresentarem problemas óbvios com a posição do violino e do arco e da técnica da mão esquerda e do arco[...] dando preferência a estudantes que demonstraram sinais de talento musical e bom ouvido» (Rolland, 1971: 41-43)<sup>16</sup>.

No projeto de Paul Rolland este trabalho realizava-se na forma de curso intensivo e com duas sessões diárias durante oito dias (Rolland, 1974; vídeo nº14 "*Remedial teaching*") durante o qual os alunos trabalharam de uma forma sequencial alguns dos "Action studies" modificando aspetos técnicos e posturais de ambos os sistemas motores.

Foram produzidos 17 filmes de demonstração das técnicas intitulados de "*The Teaching of Action in String Playing*" e o seu correlativo método intitulado "*Prelude to String Playing*", que começou a ser revisto por Rolland antes da sua morte em 1978, tendo sido finalizado em 1983 por Sheila Jonson e publicado com o título de "*Young Strings in Action Approach to String Playing*". O método está idealizado para o ensino do violino, viola, violoncelo e contrabaixo, em classes coletivas e engloba todos os tópicos considerados fundamentais por Paul Rolland para o ensino das cordas durante os dois primeiros anos (Stowell, 1992:229).

Uma das inovações introduzidas por Paul Rolland, e por ele considerada a parte mais importante do seu Método, é o uso dos meios áudio visuais como suporte de divulgação e compreensão das suas ideias, baseados no movimento. Transmitir ideias sobre movimento é mais fácil quando se tem uma visualização desses movimentos, libertando-se assim do condicionalismo da descrição dos movimentos pela forma escrita.

O objetivo destes filmes era o de «[...] reforçar visualmente o trabalho dos professores [...] e motivar os professores e estudantes» (Rolland et al, 1971: 5).

As escolas que adotavam o método deveriam estar equipadas com projetores de cinema de forma a proporcionarem a visualização dos filmes pelos professores e alunos.

---

16 Tradução do autor

Os princípios básicos formulados por Paul Rolland no seu “Projeto” são que, «[...] os movimentos próprios para tocar violino devem resultar de um natural e coordenado uso de todo o corpo e dos seus componentes. O desenvolvimento dos movimentos da forma mais adequada e oportuna exige a utilização de estudos que lidam diretamente com esses movimentos e que visam a fácil produção do som e desenvolvimento da técnica» (Rolland, 1971: 9).

Assim, Rolland introduz o conceito de “gestalt” no processo de tocar violino, em que cada elemento e componentes do corpo, têm uma relação estrutural como um todo. Só através da coordenação de todos estes elementos é que se consegue obter uma boa performance no violino. Os diferentes mecanismos utilizados para tocar são tratados como uma única unidade orgânica.

Outra das inovações introduzidas foi a utilização dos princípios da Técnica Alexander aplicados aos movimentos de tocar um instrumento (McCullough, 1996; Rolland, 1971; Rolland, 1974).

O método de Rolland enfatiza uma boa fundação rítmica e auditiva baseada no sistema Kodaly.

Paul Rolland deixou uma vasta obra publicada de artigos e livros sobre pedagogia das cordas que está catalogada e anotada no livro de Mark J. Eisel “The Writing of Paul Rolland: an annotated bibliography and a biographical sketch” (Eisel, 1980) .

#### **4.4. Princípio de aprendizagem do instrumento segundo Paul Rolland**

O princípio de aprendizagem do instrumento de Paul Rolland caracteriza-se por quatro pontos fundamentais:

- «A aprendizagem do instrumento deve desde o início pautar-se pela correta postura e correta utilização dos movimentos.

- São introduzidos, durante o primeiro ano de aprendizagem, todos os aspectos técnicos inerentes a execução do violino/viola.
- Durante a aprendizagem deve ser enfatizada a liberdade e naturalidade dos movimentos.
- Durante a performance, os alunos devem sentir-se confortáveis na manipulação do instrumento, e terem prazer e alegria na execução do repertório» (Rolland, 1985).<sup>17</sup>

Para restabelecer uma nova resposta motora é necessária uma reprogramação do subconsciente eliminando as antigas respostas. Através dos pontos anteriormente descritos e dos movimentos propostos nos “Action Studies”, sobre os quais será feita uma apresentação posteriormente, pode-se modificar e reforçar novos padrões motores e reprograma-los no subconsciente.

Através da mimica dos movimentos, sem o instrumento, o aluno aprende a mover o seu corpo de uma forma natural. Depois estas ações são aplicadas ao instrumento na execução de uma determinada técnica, mantendo sempre o máximo de descontração no ato de tocar.

As ideias e exercícios de Paul Rolland foram projetados para alunos de qualquer idade e grau de aprendizagem podendo ser utilizado como um complemento para outros livros ou métodos de instrução. O material é adequado tanto para o ensino individual como para o trabalho em grupo, podendo ser aplicado no ensino inicial e na recuperação e desenvolvimento técnico de alunos mais adiantados (Rolland, 1985: XI).

O ensino do correto uso do corpo e dos seus movimentos devem ser integrados nas aulas de técnica do instrumento. É de especial importância que os alunos tenham um bom conhecimento do uso dos movimentos e dos diversos componentes do seu corpo, aplicados ao instrumento, antes de entrar na fase da pré-adolescência que é uma altura em que os maus hábitos se tornam mais enraizados (Medoff, 1999).

---

<sup>17</sup> Tradução do autor

#### 4.5. Action Studies

O coração e o objetivo do projeto do pedagogo estão centralizados em “Action Studies, developmental and remedial techniques for violin and viola” (Rolland, 1974), apresentando um conjunto de pequenos exercícios baseados nos movimentos naturais aplicados á técnica do violino.

Os seus “Action Studies”, cultivam a importância dos movimentos relaxados do corpo, a posição correta de tocar, e a liberdade dos movimentos como veículo para a produção de um som bonito e de qualidade nos alunos.

Esta obra, considerada como uma das mais inovadoras, assenta em bases científicas sobre o movimento para o ensino das cordas, em que «[...] através do treino dos movimentos, promove um rápido desenvolvimento cinestésico das habilidades motoras dos alunos que estão a iniciar a aprendizagem do instrumento.» (Smith, 1989:47).

Os pequenos exercícios ilustrados em “*Action studies developmental and remedial techniques for violin and viola*” (Rolland, 1974), que são realizados com e sem o instrumento, permitem ao aluno desenvolver capacidades motoras e de postura corporal relacionadas com os movimentos utilizados nas diversas técnicas do instrumento e na sua sustentação a partir dos movimentos naturais do corpo humano (Rolland,1971).

Os “Action Studies” podem ser aplicados a qualquer metodologia utilizada no ensino dos instrumentos de corda. Os exercícios descritos em “*Action studies, developmental and remedial techniques for violin and viola*” (Rolland,1974) estão divididos em secções abrangendo diferentes temáticas, tais como:

- Estabelecer a sustentação do instrumento.
- Aprender a segurar o arco.
- Tocar no meio do arco.
- Posição da mão esquerda e colocação dos dedos.
- Aumentar a amplitude dos golpes de arco.
- *Saltado* e *Balzato* com o arco.

- *Martelé* e *Staccato*.
- Desenvolvimento dos movimentos dos dedos da mão esquerda.
- Movimentos básicos de mudança de posição.
- Desenvolvimento da flexibilidade do braço direito e dos movimentos do arco.
- Exercícios básicos para a execução do *vibrato*.
- Golpes de arco sustentados (Rolland,1974) .

A aplicação prática destes exercícios, complementada com a série de vídeos “*The teaching of action in string playing*” (Rolland et al, 1971), é considerada uma das «[...] formas mais rápida de promover o desenvolvimento de competências cinestésicas nos alunos principiantes» (Smith, 1989:47).

## **5. DETETAR/RESOLVER PROBLEMAS TÉCNICOS E POSTURAIS**

Grande parte dos problemas técnicos, ao tocar o violino, advêm de problemas de postura, na sustentação do instrumento e do arco, e de erros nos movimentos básicos aplicáveis a cada técnica, contribuindo também para estas ocorrências a contração muscular excessiva e o uso impróprio dos mecanismos motores dos membros superiores.

### **5.1. Principais causas de erros técnicos e de postura na execução do violino**

Segundo Medoff (1999), a maior parte dos problemas biomecânicos dos membros superiores, têm origem em problemas de alinhamento, postura e contração da parte inferior do corpo e, em especial, do alinhamento do centro de gravidade situado na pélvis. Este alinhamento da pélvis é influenciado pelo posicionamento dos pés e das pernas. Assim, o alinhamento da parte superior do corpo está diretamente relacionado com uma correta postura dos pés e das pernas.

O mau alinhamento do corpo nos seus eixos, contribui para a ocorrência de problemas na condução do arco paralelo ao cavalete, que é um dos erros técnicos mais comuns nas fases iniciais de aprendizagem do instrumento (figura 1 e 2, p.52).

Um dos erros mais comuns é o uso excessivo da força muscular. O ato de tocar engloba alguma tensão e força muscular para realizar os movimentos, no entanto essa tensão e força não deve ser excessiva ou proveniente de tensões estáticas. Para a realização dos movimentos deve-se fomentar o uso dos músculos maiores localizados nas costas (trapézios), e os músculos anteriores às articulações que se pretende mover.

De acordo com Rolland (1960) e Barrett (1978), para a uma melhor eficiência dos movimentos devem-se usar as leis mecânicas, da gravidade, do balanço, do movimento e da força.

As características e necessidades individuais de cada aluno devem ser reconhecidas pelo pedagogo e utilizadas para delinear as estratégias de um bom processo de aprendizagem.

A construção de uma sólida base técnica envolve, da parte do pedagogo, a capacidade de resolver os problemas técnicos dos alunos desde o mais simples até ao mais complexo.

Um dos erros mais comuns no ensino do instrumento é o de avançar rapidamente para peças e obras que envolvam problemas mais complexos da técnica, antes que os conceitos básicos estejam completamente compreendidos e controlados. É reconhecido que, quanto mais tarde se tenta resolver estes problemas, mais difícil será sua resolução e, como afirma Carl Flesch, «O progresso depende em larga medida da erradicação de qualquer falha antes de se aprender uma nova matéria» (Flesch, 2000).

## **5.2. Detecção de erros técnicos e de postura na execução do violino**

Segundo Rolland (Perkins, 1995) para detetar e resolver problemas técnicos e posturais nos alunos é preciso seguir os seguintes passos:

1. **«Detecção e reconhecimento:** os professores devem detetar e reconhecer os problemas de postura e erros técnicos e consciencializar os alunos no reconhecimento dos mesmos.
2. **Motivação na mudança de hábitos:** Os professores devem encontrar formas criativas de motivar os alunos a mudarem a sua postura e maus hábitos ao tocar.
3. **Idealizar e visualizar:** Os alunos devem primeiro mentalmente visualizar os movimentos a realizar podendo-se utilizar analogias, metáforas e demonstrações para melhor compreensão dos novos movimentos ou ideias.
4. **Mímica dos movimentos:** para reaprender e reforçar as novas competências os

alunos devem utilizar a mímica dos respectivos movimentos, que podem ser realizados com e sem o instrumento.

5. **Moldagem ou prática guiada:** Os professores podem reajustar a posição e o balanço sentindo o grau de descontração dos membros dos alunos através do toque físico e da moldagem dos movimentos» (Perkins, 1995: 124).<sup>18</sup>

O professor pode ainda encontrar um valioso auxílio em alguns dos passos propostos por Henry Barrett (1978) para resolução dos problemas técnicos e de postura nos alunos sendo estes:

- **Reconhecer a necessidade de resolver o problema.** O pedagogo deve reconhecer o problema procurando consciencializar o aluno da sua existência e da necessidade de o resolver.
- **Selecionar a informação pertinente para a resolução do problema** tendo em conta que, para o mesmo problema, podem existir varias abordagens na sua resolução.
- **Isolar e resolver um problema de cada vez,** focalizando a atenção e a concentração do aluno.
- **Proporcionar instruções técnicas apropriadas na resolução dos problemas,** de forma a não induzirem em erros de percepção os alunos.
- **Dar atenção á resposta inicial por parte do aluno** (feedback) às modificações introduzidas, procurando detetar a existência de erros na mesma, redirecionando a sua correção.

Quando o problema está resolvido deve-se reforçar e aperfeiçoar a sua execução tanto mental como física através da repetição, criando assim uma interiorização e automatismo dos movimentos.

---

<sup>18</sup> Tradução do autor.



## 6. QUESTÕES DO ESTUDO

Este estudo pretende verificar se os exercícios propostos nos “*Action Studies Developmental and Remedial Techniques Violin and Viola*”, de Paul Rolland, podem constituir uma ferramenta didática como base do trabalho desenvolvido por parte de professores de violino, nos cursos de ensino no nível de Iniciação e Básico. Aplicáveis no decorrer do tempo de aula semanal vigente nos Conservatórios e Escolas de Música, incidirá na recuperação de alunos que apresentam dificuldades técnicas, relacionadas com os movimentos e com a postura, consideradas fundamentais a uma performance otimizada.

É apresentada, no capítulo 2, uma análise das obras dos principais pedagogos do século XX entre os quais se destacam Paul Rolland, Shinichi Suzuki, Carl Flesch, Ivan Galamian, Kato Havas, Yehudi Menuhin e Simon Fischer e as metodologias de ensino de Géza Szilvay, Mimi Zweig e Sheila Nelson.

Salienta-se ainda a importância, por parte dos professores, do conhecimento dos princípios que regem os movimentos e a postura, baseados em pesquisas científicas, no intuito de melhorarem a prestação dos seus alunos.

Foi assim pedida a colaboração de dois colegas (anexo digital IV), professores de violino, para disponibilizar a cooperação dos seus alunos com manifestas dificuldades técnicas, de execução motora e de postura, com os quais não foi conseguida a correção dos problemas existentes, no decorrer do ano letivo, através do método de ensino aplicado pelos professores.

Para este fim, os professores em questão, preencheram uma grelha (anexo digital IV), selecionando e identificando os alunos, contendo os seguintes dados: nome do aluno, idade, grau ou nível, nº de anos de prática no violino e apresentação das problemáticas que o professor pretende que sejam trabalhadas nas aulas com o autor do estudo.

Participaram 5 alunos de, respetivamente, dois professores, escolas, níveis e percursos escolares diferenciados.

Foi também salvaguardada a devida autorização às Direções Pedagógicas das escolas envolvidas no estudo (anexo digital I), assim como a necessária autorização dos encarregados de educação dos alunos (anexo digital II)

Com o intuito de adaptar este estudo à realidade das nossas escolas, mas ainda assim não perturbar o decorrer normal das aulas e atividades dos alunos envolvidos no presente estudo, por estes pertencerem à classe de outros professores que não a do autor, este realizou-se no final do período letivo, durante o mês de Julho, incluído nas atividades extra curriculares oferecidas pelas Escolas e Conservatórios de Música.

### **6.1. Limitações do estudo**

Como o estudo incide sobre os movimentos e postura, não foram tidos em consideração a interpretação da peça, as notas erradas durante a execução e os problemas de afinação.

A afinação, nos instrumentos de corda, não está dependente somente da postura e dos movimentos empregues pela mão e dedos da mão esquerda. A audição e a relação entre a perceção auditiva e os movimentos usados para obter um som afinado abarcam um trabalho de longa duração que acompanha o instrumentista durante toda a sua carreira. Pela limitação de tempo, não foi dada ênfase à afinação, no entanto, a partir da correção da posição da mão esquerda e do uso dos movimentos corretos dos dedos é possível melhorar e aperfeiçoar a afinação, se o desenvolvimento auditivo dos alunos o permitir (Galamian, 1962; Flesch, 2000; Fischer, 1997).

### **6.2. Questionário para aferição e análise dos dados**

Da metodologia aplicada faz parte um questionário (anexo E) que conduz na avaliação das filmagens (anexo eletrónico DVD) efetuadas aos alunos, realizadas e descritas no capítulo 8 (planificação das aulas). Este questionário é direcionado aos professores dos

alunos envolvido no presente estudo e ainda a dois professores, da mesma área, conhecedores do trabalho desenvolvido pelo pedagogo Paul Rolland. O intuito é de aferir se ocorreram mudanças positivas nos alunos, posturais e de técnicas, no sentido de melhorar os movimentos em prol de posteriores performances, e validar os objetivos deste trabalho. Será apresentada a análise dos dados resultantes das respostas dadas ao questionário.

### **6.3. Implementação dos exercícios “Action Studies” e apresentação dos vídeos**

O assunto fundamental do presente Projeto é a aplicação de alguns exercícios, apresentados na obra “*Action Studies Developmental and Remedial Techniques [for] Violin and Viola*” de Paul Rolland, aos alunos selecionados. Estes exercícios foram aplicados no decorrer do tempo de aula semanal vigente nos Conservatórios e Escolas de Música.

Como complemento á implementação dos exercícios, foi facultada a visualização de excertos dos vídeos pedagógicos “*The Teaching of Action in String Playing*”,

Os vídeos foram visionados a partir da página Web da Universidade do Utah acessada a partir do Syllabus em String Pedagogy do Professor Doutor Hasse Borup.<sup>19</sup>

A aplicação deste método irá ser realizada num contexto diferente daquele aplicado por Rolland, descrito no capítulo 4.3.

A primeira premissa a ser modificada no presente estudo é que os alunos aqui envolvidos, em muitos casos, não demonstraram especial destreza e agilidade musical.

A segunda modificação em relação ao Projeto de Paul Rolland tem a ver com a programação e o tempo de aulas. Sendo o objetivo do estudo verificar a possibilidade de obter melhorias da postura e de técnica num ambiente e espaço temporal semelhante ao

---

<sup>19</sup> [http://faculty.utah.edu/u0492398-HASSE\\_BORUP/teaching/index.html](http://faculty.utah.edu/u0492398-HASSE_BORUP/teaching/index.html) acessado a partir de 2/4 / 2011

que é normal ao funcionamento das Escolas e Conservatórios de Musica, as aulas foram semanais e com a duração de quarenta e cinco minutos num total de somente três aulas.

Procurou-se assim, verificar se é possível, a partir de um número reduzido de aulas, modificar a postura geral do aluno em relação ao instrumento otimizando os seus movimentos em conformidade com a técnica violinística.

A terceira alteração consiste na modificação de aspetos técnicos e posturais de um só sistema motor em cada aluno, definido pela apresentação das problemáticas dos alunos envolvido no estudo por parte do respetivo professor (anexo digital IV).

## 7. IMPLEMENTAÇÃO DO ESTUDO

### 7.1. Planificação das aulas

Os exercícios realizados foram comuns a todos os alunos com a exceção do aluno com problemas no sistema motor esquerdo (aluno E).

Com o objetivo de não sobrecarregar os alunos com demasiada informação e modificações ao seu desempenho, dando tempo à masterização e criação de automatismos dos movimentos e conceitos introduzidos, as aulas foram planificadas da seguinte forma:

#### 1ª Aula

- Com o objetivo de analisar a postura e os movimentos dos alunos foi realizada uma filmagem da execução de uma peça simples que o aluno já tinha tocado anteriormente.
- Esta filmagem foi analisada e visionada em conjunto, com o objetivo de mostrar ao aluno imperfeições na postura e dificuldades técnicas relacionados com o movimento durante a execução da peça. Procurou-se assim que os alunos tivessem uma visão do exterior das suas prestações e consciência dos movimentos que realizaram.
- Com a ajuda do investigador foram “isolados” os problemas técnicos e de postura encontrados em cada aluno, delineando o objetivo a atingir no final do estudo.
- Para motivar a mudança da sua postura e de movimentos inapropriados ao tocar, foram visualizados excertos dos vídeos de Paul Rolland (Rolland, 1974)<sup>20</sup> referentes a cada problema, proporcionando informação pertinente ao aluno sobre os exercícios a aplicar, para a resolução dos mesmos, e as metas que se pretendiam atingir (vídeo nº 14 “*Remedial Teaching*” [Rolland, 1974]<sup>21</sup>).
- O investigador reforçou os conceitos com demonstrações realizadas pelo próprio.
- Para melhorar a postura e a sustentação do instrumento foram visualizados excertos dos vídeos “*Establishing the Violin Hold*” Parte 1 e 2, (vídeo nº 4).

---

20 [http://stream.utah.edu/m/show\\_grouping.php?g=b1d16451ac0817814](http://stream.utah.edu/m/show_grouping.php?g=b1d16451ac0817814)

21 Ibidem

- Foi feita a aplicação dos exercícios e movimentos para uma melhor postura geral do corpo na sua totalidade e especificamente para a sustentação do instrumento.

## **2ª Aula**

- Foi executado os mesmos exercícios implementados na 1ª aula verificando assim a memorização e eficácia dos mesmos.

- Os alunos envolvidos na correção dos movimentos do arco visualizaram excertos de “*Holding the Violin Bow*“, vídeo nº 5, 1ª e 2ª parte, e “*Extending the bow stroke*”, vídeo nº 8.

- O aluno envolvido na correção da mão esquerda (aluno **E**) foi visionado excertos de “*Principles of left and and finger action*”, vídeo nº 6, e “*Establishing left hand finger movement*”, vídeo nº 7.

- Foram implementados os exercícios para a resolução dos problemas específicos apresentados.

## **3ª Aula**

- Foi efetuado o controle da resposta e nível de compreensão, por parte dos alunos, dos exercícios propostos nas primeiras duas aulas.

- Ao executar novamente a peça tocada na primeira gravação, foi verificado se foram aplicados agora os movimentos e as competências adquiridas durante as aulas.

- Foi efetuada uma nova filmagem, que foi comparada com a primeira, pelo investigador e pelo aluno participante no estudo.

## **8. CARACTERIZAÇÃO E ANÁLISE DOS ALUNOS**

Após a primeira gravação, o autor do presente Projeto fez uma análise detalhada, por cada aluno, de forma a identificar quais os problemas e dificuldades apresentadas pelos mesmos e assim delinear um plano para a resolução dos mesmos.

Segue por isso a caracterização de cada aluno.

### **8.1. Caraterização da aluna “A”**

A aluna A tem 10 anos e encontra-se no IV nível de Iniciação sendo este o primeiro ano em que estuda violino.

De acordo com o respetivo professor, foi identificada a necessidade de corrigir a elevada abertura do braço esquerdo e condução do arco não paralelo ao cavalete na ponta (anexo digital IV).

Na análise do investigador sobre a prestação da aluna detetou-se uma rotação excessiva do tronco em relação ao eixo central do corpo, conforme imagens retiradas do 1º vídeo realizado na primeira aula, provocando o não paralelismo do arco em relação ao cavalete no movimento para a ponta (figura 1 e 2).

É importante notar que o tamanho do arco não é proporcional ao comprimento do braço, provocando a rotação do corpo da aluna para conseguir utilizar o arco até à ponta. A inexistência de curvatura do pulso e a elevada colocação do cotovelo provoca uma inclinação antagónica da vara e consequente rigidez dos movimentos do pulso.



Figura 1

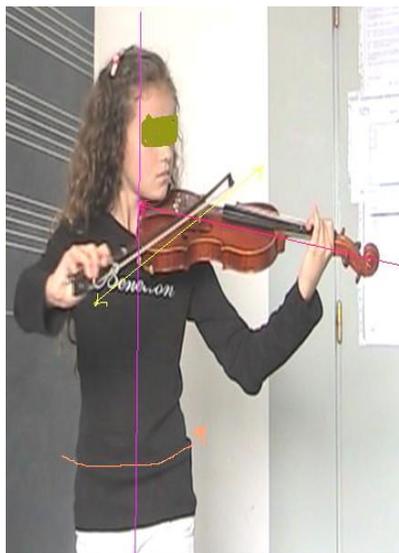


Figura 2

## 8.2. Caracterização da aluna “B”

A aluna **B** tem 10 anos, encontra-se no 1º Grau e é o primeiro ano que estuda violino.

De acordo com o respetivo professor (anexo digital IV), foi identificada a necessidade de corrigir a elevação do ombro direito na condução do arco da ponta para o talão, o arco não paralelo ao cavalete e a contração dos dedos da mão direita (figura 4).

Na análise do investigador sobre a prestação da aluna durante a gravação da primeira aula, para além dos aspetos sugeridos pelo respetivo professor, detetou-se ainda que a aluna demonstra uma rigidez corporal na sustentação do instrumento.

O cotovelo encontra-se muito elevado em relação ao pulso bloqueando o seu movimento (linha vermelha, figura 3), provocando a contração do braço e a curvatura do pulso ao contrário (linha verde, figura 4).



Figura 3



Figura 4

### 8.3. Caraterização da aluna “C”

A aluna C tem 11 anos, encontra-se no 2º Grau e não frequentou o nível de iniciação.

De acordo com o respetivo professor, foi identificada a necessidade de corrigir a contração da mão direita e respetivo polegar, a condução do arco não paralelo ao cavalete e a inclinação do arco (anexo digital IV).

Na análise do investigador sobre a prestação da aluna durante a gravação da primeira aula detetou-se que a aluna tem um percentil de crescimento elevado em relação à idade. Este fator pode influenciar a sua adaptação ao instrumento já que mudou rapidamente a sua constituição física e passou a tocar num instrumento maior.



Figura 5

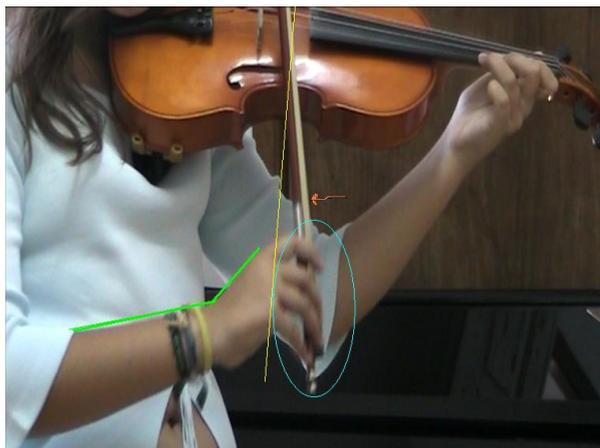


Figura 6

A aluna apresenta um desequilíbrio corporal na sustentação do instrumento, encontrando-se este inclinado para o chão (Figura 5).

Os dedos da mão direita estão sem curvatura e em tensão, o pulso encontra-se sem curvatura ou com a curvatura ao contrário (linha vermelha na figura 5 e linha verde na figura 6) não existindo articulação do mesmo. O cotovelo encontra-se demasiado elevado em relação ao pulso apresentando uma inclinação da vara do arco antagônica. A condução do arco não se efetua em paralelo com o cavalete.

#### 8.4. Caraterização da aluna “D”

A aluna **D** tem 10 anos e encontra-se no 1º Grau tendo frequentado apenas um ano de iniciação.

Também de acordo com o respetivo professor, foi identificada a necessidade de corrigir a contração da mão direita e respetivo polegar, a condução do arco não paralelo ao cavalete e a inclinação do arco (anexo digital IV).

Na análise do investigador sobre a prestação da aluna durante a gravação da primeira aula detetou-se que a aluna demonstra uma rigidez corporal na sustentação do instrumento. O cotovelo encontra-se muito elevado em relação ao pulso, bloqueando o movimento do

pulso, provocando contração do braço e descoordenação no seu movimento em relação à quantidade de arco a utilizar (figuras 7 e 8). Os dedos da mão direita estão demasiado abertos e sem curvatura encontrando-se contraídos (figura 7). A condução do arco não se efetua em paralelo com o cavalete.



Figura 7



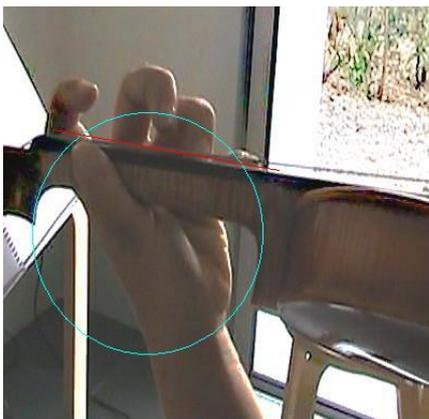
Figura 8

### 8.5. Caraterização da aluna “E”

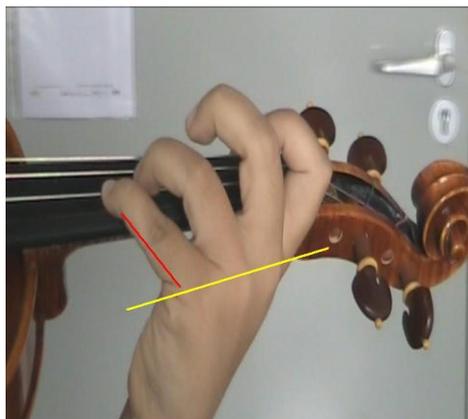
A aluna **E** tem 13 anos e encontra-se no 3º grau tendo frequentado um ano de iniciação sendo este o quarto ano em que estuda violino.

Também de acordo com o respetivo professor, foi identificada a necessidade de corrigir a contração do polegar esquerdo e dificuldade na colocação do quarto dedo (anexo digital IV).

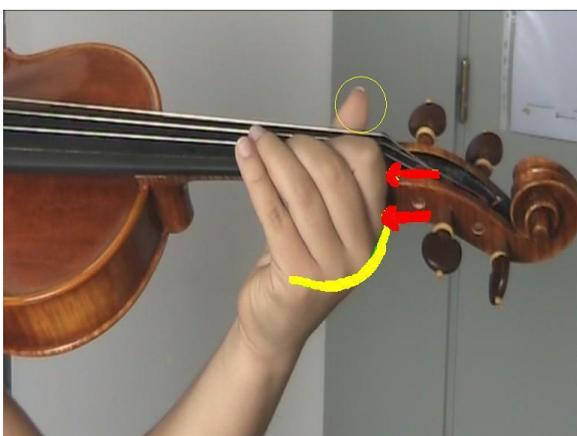
Na análise do investigador sobre a prestação da aluna durante a gravação da primeira aula detetou-se, para além da contração do polegar (figura 9), que a linha média da mão se encontra mais baixa que o *ponto* (linha amarela na figura 10 e 11) provocando dificuldades na colocação do 3º e 4º dedos.



**Figura 9**



**Figura 10**



**Figura 11**

O balanço da mão está deslocado em direção ao 1º dedo, com a colocação da zona de contato interna do indicador em relação ao ponto, no meio da falange de base, ou primeira falange (Figura 11), em vez de estar na base da falange. O polegar encontra-se exageradamente elevado.

Como resultado desta análise foi criada a seguinte Tabela que foi incluída no Questionário enviado aos Professores avaliadores (anexo digital III), com o enquadramento e problemáticas a resolver nos alunos.

**ENQUADRAMENTO DOS ALUNOS E DIAGNOSTICO DAS PROBLEMÁTICAS PELO AUTOR DO ESTUDO**

Aluno	Idade	Grau	Nº de anos de prática	Diagnostico das problemática apresentadas para corrigir
A	10	IV nível de iniciação	1	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Torsão da parte superior do tronco em direção ao lado esquerdo.</li> <li>• Elevada abertura do angulo do braço esquerdo em relação ao eixo mediano vertical do corpo.</li> <li>• Inclinação do arco antagónica na relação vara/cerdas</li> <li>• Condução do arco na zona da ponta não paralelo ao cavalete.</li> <li>• Cotovelo direito demasiado elevado em relação ao pulso com consequente falta de articulação do pulso direito na condução do arco.</li> </ul>
B	10	1º	1	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Elevação do ombro direito na condução do arco na direção ponta/talão.</li> <li>• Excessiva abertura e contração dos dedos da mão direita.</li> <li>• Curvatura do pulso.</li> <li>• Arco não paralelo ao cavalete.</li> <li>• Rigidez corporal.</li> </ul>
C	11	2º	2	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Equilíbrio corporal para a sustentação do violino.</li> <li>• Cotovelo direito demasiado elevado em relação ao pulso com consequente falta de articulação do pulso direito na condução do arco.</li> <li>• Contração do polegar direito</li> <li>• Condução do arco não paralela ao cavalete.</li> <li>• Inclinação do arco antagónica na relação vara/cerdas.</li> </ul>
D	10	1º	3	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Equilíbrio corporal para a sustentação do violino.</li> <li>• Excessiva abertura e contração dos dedos da mão direita.</li> <li>• Posição do cotovelo em relação ao pulso.</li> <li>• Contração e descoordenação do braço direito.</li> <li>• Arco não paralelo ao cavalete</li> </ul>
E	12	3º	4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Contração do polegar esquerdo.</li> <li>• Linha mediana horizontal da mão esquerda demasiado baixa em relação ao <i>ponto</i> (braço) do violino.</li> <li>• Dificuldade na colocação do 4º dedo da mão esquerda.</li> </ul>

Tabela 1



## 9. PROCEDIMENTOS EFETUADOS COM OS ALUNOS

Na primeira aula individual foi filmada a prestação de cada aluna (1ª gravação). Este vídeo foi visionado em conjunto pelo investigador e o próprio aluno, tendo o investigador destacado os erros de execução dos movimentos e de postura detetados na prestação de cada um.

Foram visionados extratos dos vídeos, “*Remedial Teaching*” e “*Establishing the violin hold*” (Rolland, 1974), foram aplicados os exercícios descritos posteriormente neste capítulo, em função das problemáticas detetadas e na tentativa da resolução dos problemas propostos pelos professores das alunas.

Os exercícios foram repetidos até as alunas adquirirem automatismos nos diferentes movimentos.

Foi pedido que, durante a semana que mediava até a segunda aula, estes movimentos fossem repetidos diariamente.

Na segunda aula, com as alunas **A**, **B**, **C**, **D** e **E** foram revistos os exercícios de movimentos aplicados na aula anterior, com o objetivo de detetar erros na execução dos mesmos e registar o feedback das alunas.

Foram visionados excertos do vídeo “*Holding the violin bow and violin playing at the middle of the bow*”, 1ª e 2ª partes, pelas alunas **A**, **B**, **C** e **D**.

Com a aluna **E** foi visionado “*Principles of left hand finger action*” e “*Establishing left hand and finger placement*”.

## **9.1. Seleção de exercícios das “Action Studies” utilizadas neste estudo.**

Os livros “*Action Studies developmental and Remedial Techniques: Violin and Viola*” (Rolland, 1974) e “*The teaching of action in string Playing Developmental and Remedial techniques [for] violin and Viola*” (Rolland e Mutschler, 1974) e a serie de 14 vídeos com o mesmo nome encontram-se divididos em secções, contendo cada secção diversos exercícios.

Para o presente estudo foram selecionados alguns dos “Action Studies” para a resolução dos problemas dos alunos.

Os exercícios utilizados foram os seguintes:

### **9.1.1. Postura**

A capacidade de tocar violino é fortemente influenciada pela forma como é sustentado o instrumento. A partir da aprendizagem do balanço corporal, e da minimização das tensões excessivas no ato de suportar e manipular o instrumento, esta maximiza a eficiência dos movimentos e aumenta a coordenação entre as extremidades superiores (braços e mãos).

O balanço e a postura corporal está diretamente relacionado com o eixo vertical (figura nº 12, linha vermelha), do corpo humano e do seu centro de gravidade situado na zona da pélvis (figura nº 12, linha amarela) devendo-se constituir um sistema dinâmico entre estabilidade e mobilidade de forma a manter um bom balanço entre as partes constituintes, minimizando o esforço e o trabalho muscular (Medoff, 1999).

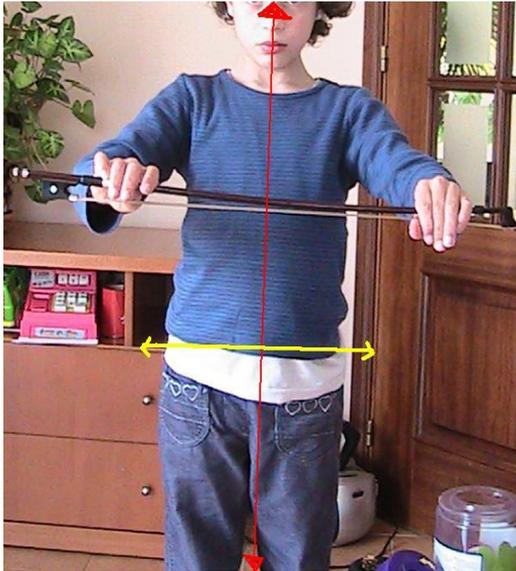


Figura 12

### 9.1.2. Posição dos pés.

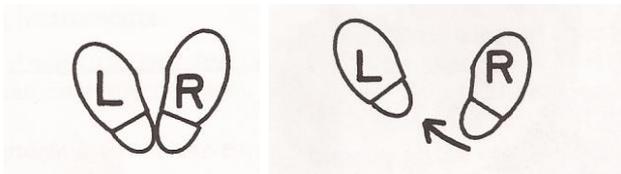


Figura 13 Fonte: “Young Strings in Action” Paul Rolland (1985, p. 4).

«O balaço é um fator muito importante na aprendizagem do instrumento no qual, a correta colocação dos pés é essencial para a distribuição do peso do corpo.

Através da transferência suave do peso entre os pés, e da flexibilidade da articulação dos joelhos, desbloqueiam-se as articulações e a tensão das pernas o que relaxa o corpo, contribuindo para uma melhor qualidade do som» (Rolland, 1985: 4).

A postura deve ser dinâmica, permitindo a flexibilidade dos movimentos envolvendo as pernas (que não devem estar bloqueadas) os músculos das costas e o diafragma. O instrumento deve ser suportado não só pelos músculos do ombro mas também pelos músculos das costas (Rolland, 1960: 6).

### 9.1.3. Posição de descanso.

O instrumento é colocado debaixo do braço direito com a cabeça do instrumento para cima. Esta posição é similar á posição de descanso do Suzuki, com a diferença que a mão esquerda fica posicionada no registo medio do *ponto* e o braço do instrumento encontra-se mais alto, proporcionando a visão dos exercicios a realizar com a mão esquerda, figura nº14.



Figura 14

A mão esquerda é colocada na “quarta posição” ou posição média do *ponto*, e se efetua o *pizzicato*, com esta mesma mão, com o terceiro e quarto dedo nas cordas Sol e Ré. Este exercício ajuda a consolidação da mão esquerda e a curvatura dos dedos, desenvolvendo a mobilidade e a tonificação do terceiro e quarto dedos.

A mão deve assumir a posição correta, tendo como ponto de contacto a base do indicador a tocar suavemente no braço do instrumento (X magico, figura15). O ponto de contato na base do indicador é fundamental no desenvolvimento técnico da mão esquerda permitindo a mobilidade do 1º dedo e a colocação dos demais dedos de uma forma correta (Fischer,1997; Rolland,1960; Galamian,1962; Flesch, 2000).



Figura 15

#### 9.1.4. Deslizar a mão ao longo do braço.

Este movimento ajuda na descontração do polegar, criando a propriocepção tátil da distância percorrida no braço do instrumento.

### 9.2. Exercícios gerais e para a colocação e posição do instrumento

Na maioria dos tratados pedagógicos não são dadas indicações precisas para o ângulo do instrumento.

Segundo Lee (2003) o ângulo do instrumento pode ocorrer no raio de 90° descrito pelo braço aberto na lateral do corpo até a parte central do corpo (figura nº 16)

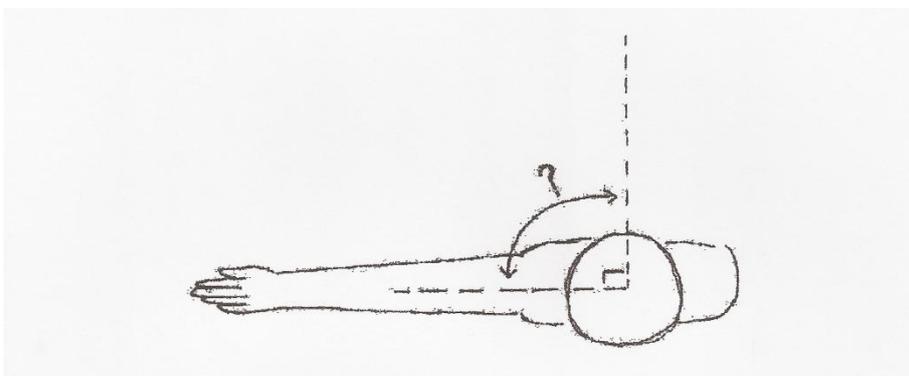


Figura 16 Fonte: Lee, 2003

Este ângulo depende de variados fatores como o tipo de almofada utilizado, o tipo de queixeira e da ergonomia do executante (Lee, 2003).

No entanto, deve-se ter em conta que as posições extremas englobam uma modificação do mecanismo dos braços, podendo causar esforço, desconforto e estresse muscular.

Uma das formas de encontrar o ângulo médio do instrumento, de uma forma ergonômica, é o proposto por Mimi Zweig em *StringPedagogie.com* (2007), através do arco formado pelos braços, como mostra a figura 17.



Figura 17

Figura 18

Figura 19

Assim o “botão” fica direcionado ao centro da garganta como proposto por Paul Rolland (Figura 19) e o instrumento posicionado mais ou menos a 45°. O peso dos braços fica distribuído nos ombros e a mão esquerda posicionada no registo medio do instrumento.

O instrumento é suportado pela clavícula, na zona mais próxima do eixo central do corpo, apoiado no polegar formando uma ponte. O peso da cabeça é aplicado á queixeira, segundo os princípios das alavancas (Figura 20), mantendo o instrumento paralelo ao chão.

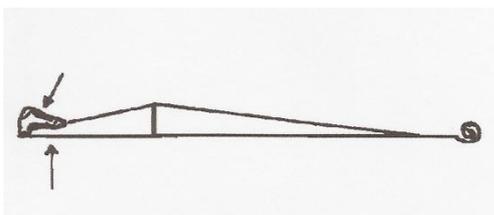


Figura 20 Fonte: Rolland, 1974 (figura modificada)

Segundo Paul Rolland, o instrumento não deve ser sustentado de uma forma rígida e fixa, evitando-se assim tensões estáticas na zona do pescoço e dos ombros. Este deve ser sustentado em perfeito balanço e de uma forma dinâmica através dos pontos de contacto constituídos pela clavícula, queixo, polegar e a lateral da base do primeiro dedo. (Rolland, 1960).

Foram aplicadas ainda as seguintes “ações” no decorrer das aulas:

### 9.2.1. “Estátua da liberdade”

Esta ação ajuda os estudantes a encontrarem uma boa posição e postura na sustentação do instrumento encorajando uma sustentação dinâmica e flexível do instrumento (Rolland, 1974).

O movimento começa na “posição de descanso” descrita anteriormente (figura 14, p.58) e, com a mão esquerda na posição media, levanta-se o instrumento como uma tocha com o tampo inferior em direção á vista (Figura: 21). Simultaneamente se deve transferir o peso do corpo para a perna esquerda. Coloca-se o instrumento na posição de tocar, transferindo o peso do corpo para a perna direita.



Figura 21

Move-se a cabeça para cima e para baixo, como se estivesse a dizer “sim” e para direita e para esquerda como se estivesse a dizer “não” (figura 22).



**Figura 22**

Estes movimentos ajudam a eliminar a tensão no pescoço e fomenta o uso do peso da cabeça para suportar o instrumento.

Deve-se continuar a efetuar os movimentos de transferência de peso de uma perna para a outra.

Para a descontração dos ombros e dos braços (figura 23) os braços efetuam movimento de oscilação lateral ao corpo.



**Figura 23**

### **9.3. Exercício para a mão esquerda.**

#### **9.3.1. “Pizzicato com o terceiro e quarto dedo da mão esquerda.”**

Com o instrumento na posição de tocar, efetuar suavemente o *pizzicato* com o terceiro e quarto dedo da mão esquerda em todas as cordas soltas. Realizar ao longo dos vários registros do ponto.

Segundo Rolland este exercício ajuda a desenvolver a curvatura dos dedos da mão esquerda ao longo do ponto e a desenvolver os extensores dos dedos e a mobilidade da mão esquerda (Rolland,1974).

No registo medio e grave tem que se manter o contato na base do indicador (X magico) com o braço do violino.

#### **9.3.2. “Batimento dos dedos.”**

O batimento dos dedos da mão esquerda ao longo do *ponto*, sem pressionar as cordas, promove o desenvolvimento da agilidade dos dedos, os movimentos verticais dos dedos e a mobilidade da mão esquerda. Este exercício pode ser efetuado com diversos padrões rítmicos fomentando o ritmo dos dedos da mão esquerda (Rolland,1974).

Estes movimentos dos dedos deve ser efetuado nos diversos registros do ponto. No registo medio e baixo deve-se manter o contato na base do indicador (X magico) com o braço do violino.

Realça-se que o movimento se inicia na primeira falange ou falange base.

### **9.3.3. Flexibilidade e colocação do polegar esquerdo**

Segundo Paul Rolland (1960), Galamian (1962) e Fischer (1997), o polegar tem duas funções. Serve de suporte do instrumento e providencia a contra pressão aos restantes dedos quando pressionam as cordas no *ponto*.

A colocação do polegar deve estar entre o primeiro e o segundo dedo (indicador e médio), e deve-se evitar que se coloque para trás, na direção oposta aos outros dedos, já que esta posição provoca contração da mão e problemas na colocação do quarto dedo, o mindinho (Galamian,1962; Rolland,1960).

A posição do polegar afeta o balanço da mão, e a sua posição deve ser dinâmica adaptando-se às diferentes técnicas utilizadas pela mão esquerda (Fischer,1997; Perkins, 1995; Flesch, 2000).

A contração do polegar esquerdo é um dos problemas mais comuns nos alunos da iniciação ao instrumento, sendo da maior importância a realização de exercícios para promover a sua descontração.

Colocam-se os dedos da mão esquerda na corda sem pressionar e move-se o polegar horizontalmente ao longo do braço. Efetua-se o mesmo movimento pressionando a corda com os dedos.

Posteriormente vão ser realizados os mesmos procedimentos apresentados anteriormente, realizando movimentos verticais do polegar e a seguir movimentos circulares.

Estes movimentos permitem encontrar a posição mais confortável para a colocação do polegar e promovem a descontração do mesmo (Rolland,1985; Rolland,1960).

### **9.3.4. “The Shuttle”**

Este exercício incrementa a sensibilidade tátil da mão esquerda, desenvolve os movimentos e previne as tenções estáticas da mão e do braço esquerdo ao longo do ponto.

A partir da posição de tocar, com a mão colocada na posição media, move-se a mão ao longo do ponto (figura 24, linha vermelha), iniciando-se o movimento a partir dos músculos do antebraço e mantendo o alinhamento do pulso (figura 24, linha amarela).



Figura 24

Este exercício pode ser realizado com *pizzicato* com o 3º ou 4º dedo.

### 9.3.5. Localização da mão na 1ª posição.

O ponto de contato com o *ponto* deve estar localizado na base da primeira falange (X magico) do indicador, deixando que as três falanges tenham mobilidade. O balanço da mão deve encontrar-se no segundo e terceiro dedos (figura 25).

Efetua-se o “exercício da oitava” realizado com o terceiro dedo na 1ª posição e confirmando a afinação com a corda solta contígua em oitava. A partir do 3º dedo constrói-se a posição dos outros dedos. Este exercício, ao favorecer o balanço da mão nos dedos do meio (2º e 3º), auxilia também a utilização do quarto dedo.



**Figura 25**

Os conceitos de ergonomia e movimentos em relação á posição do instrumento e sua manipulação, por serem fulcrais na consolidação da postura, foram apresentados e trabalhados com todos os alunos envolvidos no estudo.

#### **9.4. Exercício para o lado direito do sistema motor.**

##### **9.4.1. Sustentação do arco**

Apesar de existirem diferentes formas de segurar o arco (escola russa, franco-belga e alemã), para Paul Rolland, o mais importante é encontrar o balanço e a forma natural da mão quando está descontraída (Rolland, 1985).



**Figura 26**

A partir do círculo formado pelo polegar e o dedo medio, a vara assenta na esquina direita da unha do polegar, o indicador toca na vara com a segunda falange, mantendo-se o

anelar junto ao dedo médio e o mindinho, ligeiramente afastado, apoiado na ponta, formando um triângulo invertido entre o indicador, polegar e mindinho.

Rolland aconselha então duas formas de suportar o arco, conforme a idade e o tamanho do aluno: para alunos que toquem um instrumento a partir do tamanho de meio violino aconselha a sustentação do arco à “barroca” (figura 26) e, a partir do momento em que os alunos detêm um bom controle do arco, a sustentação será na sua posição “normal” (Perkins, 1995).

Na sustentação à “barroca” a mão e os dedos são colocados da mesma forma do que na posição “normal”. No entanto, o contato com o arco é feito próximo do seu ponto de balanço ou de equilíbrio, criando assim a sensação de leveza e um melhor controle do mesmo (figura nº 26). Depois de estar estabelecido o bom controle do arco, o aluno desliza gradualmente a mão até atingir a posição “normal” (Rolland,1985:20-21).

Esta forma de sustentar o arco também é aconselhada quando este, por razões fisionômicas do braço do aluno, é maior do que o braço, evitando assim que este force o braço ou efetue a rotação do braço para o lado direito para conseguir atingir a ponta.

A mão deve manter a sua forma natural como se estivesse a pegar num objeto ou pequena bola sem aplicar força ou contração nos dedos (figuras 27 e 28).



**Figura 27**



**Figura 28**



**Figura 29**

A vara do arco assenta na esquina da unha do polegar, fechando o círculo com o dedo médio.

Para exercitar esta posição de uma forma descontraída, deve-se balançar o braço e o pulso (figura 26, p. 66, linha vermelha).

Na mesma posição, realiza-se, também, a simulação do movimento do arco com a ajuda de um tubo posicionado em frente ao corpo (figura 30) e colocando-o, posteriormente, em cima do ombro esquerdo.



**Figura 30**

#### **9.4.2. Exercício para a mudança de corda e descontração do ombro direito**

A partir da posição de tocar, e com a mão esquerda no registo medio do ponto, coloca-se a ponta do arco no dedo mindinho da mão esquerda realizando o movimento de levantar e baixar o arco (figura 31).



**Figura 31**

Posteriormente transfere-se o arco para as cordas e executa-se o mesmo movimento nomeadamente no meio do arco, na ponta e no talão.

### 9.4.3. Foguetão

Este exercício permite realizar e consciencializar os alunos dos movimentos do pulso na condução do arco.

Com o arco colocado na posição vertical, tocar com o parafuso do arco no chão (figura 31 ) e fazer subir o arco na vertical usando todo o braço (figura nº 32 e 33).

Para manter o arco na vertical, durante todo o movimento, o aluno executa inconscientemente todos os movimentos do pulso necessários para a condução do arco paralelo ao cavalete. A seguir transfere-se o arco para cima do ombro esquerdo e, executando os movimentos do braço e pulso agora na horizontal, dá-se especial atenção ao movimento do pulso.



Figura 32



Figura 33



Figura 34

### 9.4.4. “Flying pizzicato”

O “Flying pizzicato”, ou *pizzicato* voador, é um exercício que introduz o uso de todo o corpo na execução de arcos longos (todo o arco). Fomenta os movimentos circulares de retoma do arco, a transferência do peso entre os pés e o uso dos movimentos bilaterais do corpo.

O exercício deve ser inicialmente executado em mimica, sem o instrumento, executando movimentos circulares do braço direito como se estivesse a puxar as cordas com o indicador. O peso do corpo deve ser transferido para o pé esquerdo, quando o braço direito se move para a direita, e quando se completa o círculo o peso dos pés volta a encontrar-se distribuído pelos dois pés.



Figura 35



Figura 36

Seguidamente executam-se os mesmos movimentos com o instrumento, efetuando o *pizzicato* com o indicador (Figura 35 e 36). Devem-se manter todos os movimentos fluidos e sem exagerar os movimentos de transferência de peso entre os pés.

### **9.5. Meios audiovisuais utilizados neste estudo.**

Neste estudo foram empregues dois tipos de suporte audiovisuais.

Utilizou-se a visualização de alguns dos vídeos pedagógicos produzidos por Paul Rolland no âmbito do Projeto” *The Teaching of Action in String Playng* “ (Rolland, 1971), para uma melhor compreensão por parte dos alunos dos exercícios a aplicar durante o presente estudo. Os filmes são preconizados por crianças dos cursos básicos com idades semelhantes aos alunos do estudo. Deste modo têm, como modelo e incentivo, crianças da mesma idade a realizarem os exercícios tendo uma melhor perceção dos resultados obtidos através dos mesmos.

A vídeo gravação inicial realizada aos alunos deste estudo, e a sua posterior visualização, permitiu que os alunos tivessem uma nova perceção do seu desempenho, postura e movimentos aplicados durante a execução. Transversalmente, e a partir da análise conjunta professor/aluno, foram delineados os objetivos a atingir na correção da postura e movimentos.

O uso de tecnologias multimédia, nomeadamente as filmagens, são um meio para consciencializar os alunos dos erros técnicos e de postura. Ao terem acesso a uma

visualização e informação externa do seu desempenho reforça-se a ajuda do processo de aprendizagem (Lage,2002).

### **9.5.1. Descrição dos vídeos de Paul Rolland (1971) , utilizados neste estudo:**

#### **1º - “*Establishing the violin hold*”**

Neste vídeo são mostrados os movimentos básicos para uma boa sustentação do instrumento. Os exercícios utilizados, *pizzicato* da mão esquerda e movimentos de mudança de posição, são usados para estabelecer a posição correta do instrumento e introduzir os conceitos básicos de movimento do braço e mão esquerdos ao longo do braço do violino. São demonstradas ainda as posições corretas e incorretas de suportar o instrumento.

#### **2º - “*Holding the violin bow and violin playing at the middle of the bow*” 1ª e 2ª parte**

Nestes vídeos são apresentados os exercícios usados para estabelecer uma boa sustentação do arco. É mostrado o uso do arco em arcadas curtas, no meio do arco, exercícios circulares de retoma do arco e exercícios de mudança de corda.

#### **3º - “*Principles of left hand finger action*”**

Neste vídeo são exibidos os princípios da colocação dos dedos da mão esquerda: o balanço da mão, o ângulo dos dedos em relação á corda e ao *ponto*, a colocação do polegar e a elevação dos dedos.

#### **4º - “*Establishing left hand and finger placement*”**

São exemplificados aqui os exercícios para a mão esquerda: “Octave game”, “Shuttle”, *pizzicato* com a mão esquerda e batimentos dos dedos ao longo do ponto.

## 5º - *“Remedial teaching”*

Neste vídeo é mostrado um grupo de alunos participantes num curso intensivo com a duração de oito dias. No início do curso foi realizado uma filmagem apontando os erros de postura e técnicos destes alunos. A seguir são descritos e exemplificados os exercícios e “Action studies” empregues na correção dos erros nos alunos. Após oito dias de aulas foi realizado uma segunda filmagem apresentando os resultados conseguidos.

## 10. ANÁLISE DOS DADOS

Neste capítulo é apresentada a análise às respostas dadas aos questionários (anexo digital III) realizados como parte da metodologia deste trabalho. Estes questionários foram respondidos por parte dos professores dos alunos envolvidos no presente estudo e pelos dois professores convidados para o efeito, tal como apresentado no capítulo 6.

As perguntas dos questionários estão divididas em 3 grupos. O primeiro grupo, que diz respeito às 4 primeiras perguntas, aborda questões gerais sobre a descontração do corpo na sua totalidade e sobre movimentos em conformidade com a prática do instrumento.

O segundo grupo aborda a problemática relativa ao mecanismo da mão e do braço direitos envolvidos na utilização do arco, reunidas a partir da questão número 5 até ao número 12.

Por fim, o terceiro grupo, que engloba as últimas 7 perguntas, apresenta questões sobre a problemática relativa à postura da mão esquerda e dos seus mecanismos na utilização de cada dedo.

As perguntas números 1 até 12 foram iguais para os alunos **A**, **B**, **C**, e **D**, por isso, o conjunto de respostas terá um total de 16 (uma por cada professor multiplicando por quatro alunos), não achando necessário analisar separadamente as respostas dadas para cada aluno e não sendo considerada relevante, do ponto de vista deste trabalho, uma análise comparativa da evolução dos alunos.

O terceiro grupo de perguntas só tem 4 respostas dadas, uma para cada professor, por estas se relacionarem somente com a problemática da aluna **E**.

## 10.1. Análise às respostas dadas às perguntas gerais

Os dados apresentados a seguir só se referem aos alunos **A, B, C e D** pelo facto de que a aproximação da camara de vídeo ao aluno **E**, focando somente o seu lado esquerdo, não permite uma visão da totalidade do corpo não podendo-se, assim, responder às 4 primeiras perguntas e, naturalmente, fazer a devida avaliação.

### 10.1.1. Análise das respostas dadas à pergunta n° 1

Pergunta: Observou melhorias em termos de postura geral proporcionando assim uma melhoria na sustentação do instrumento (violino)?

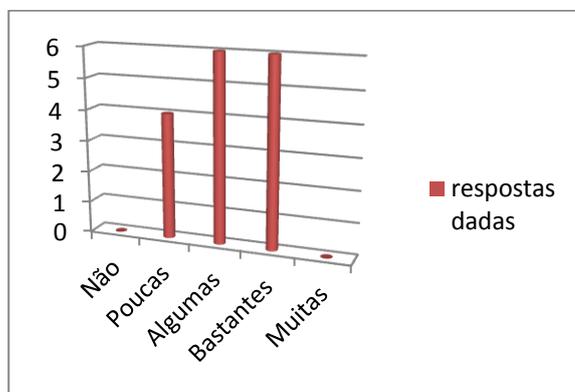
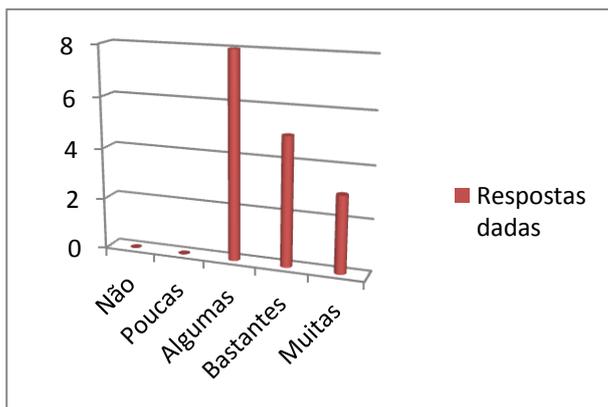


Gráfico 1

Como apresentado no gráfico n° 1, os professores não compartilham a mesma opinião sobre as melhorias alcançadas em termos da postura geral e na sustentação do instrumento, sendo que 37,5% acha que as melhorias relativas à sustentação do instrumento foram Bastantes e outro 37,5% acha que foram Algumas, enquanto que 25% considera que houve Poucas melhorias.

### 10.1.2. Análise das respostas dadas à pergunta n° 2

Pergunta: Observou melhorias em termos de postura geral proporcionando assim uma melhoria na sustentação do arco?



**Gráfico 2**

Os dados do gráfico nº 2 mostram que 8 respostas (50%) definem que houve apenas Algumas melhorias referentes à postura geral com incidência na sustentação do arco. No entanto, 5 respostas (31,25%) realçam que houve Bastantes melhorias e 3 (18,75%) consideraram que se verificaram Muitas melhorias.

### 10.1.3. Análise das respostas dadas à pergunta nº 3

Pergunta: Observou melhorias em termos de relaxamento em relação à postura geral do corpo?

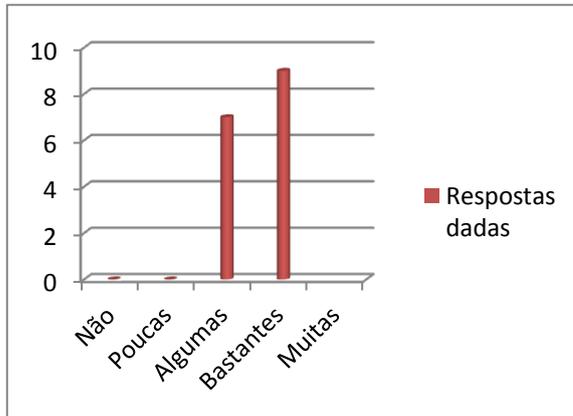


Gráfico 3

Quanto à pergunta que realça o relaxamento em relação à postura geral do corpo, 56% das respostas evidenciam que as melhorias foram Bastantes. Os restantes 44% consideraram as melhorias como sendo só Algumas.

### 10.1.4. Análise das respostas dadas à pergunta nº 4

Pergunta: Observou melhorias em termos de relaxamento em relação aos movimentos em conformidade com a prática do instrumento?

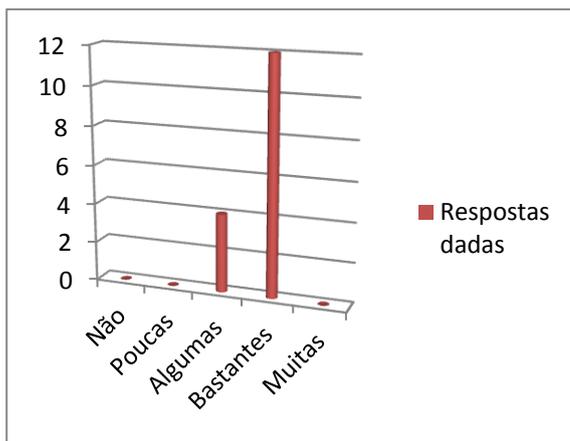


Gráfico 4

Na ilustração que se segue fica em claro destaque a concordância na maioria das respostas (75%) em que o relaxamento em relação aos movimentos melhorou Bastante. Quatro das respostas (25%) revelam que as melhorias foram só Algumas.

## 10.2. Análise das respostas dadas à perguntas relacionadas com mecanismos da mão e braço direito

### 10.2.1. Análise das respostas dadas à pergunta nº 5

Pergunta: Observou melhorias em termos de curvatura dos dedos no ato de envolver a vara do arco?

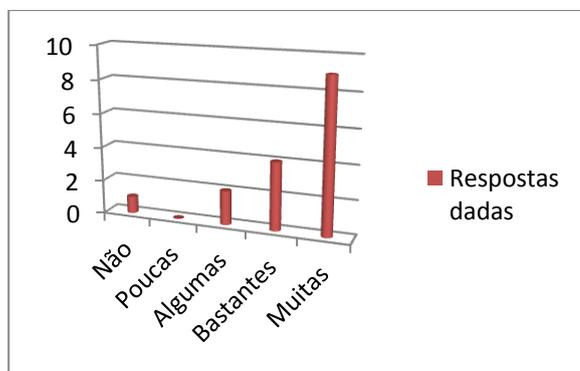


Gráfico 5

A classificação dada relativamente à curvatura dos dedos no ato de envolver a vara do arco destaca que, na maioria das ocorrências, correspondendo a 81,2%, as melhorias alcançadas foram consideradas entre Bastantes (4) e Muitas (9). No entanto, uma das respostas relativamente ao aluno **A** revelou que um dos professores avaliadores considerou Não terem existido melhorias.

### 10.2.2. Análise das respostas dadas à pergunta nº 6

Pergunta: Observou melhorias em termos de inclinação do arco na relação vara/cerdas?

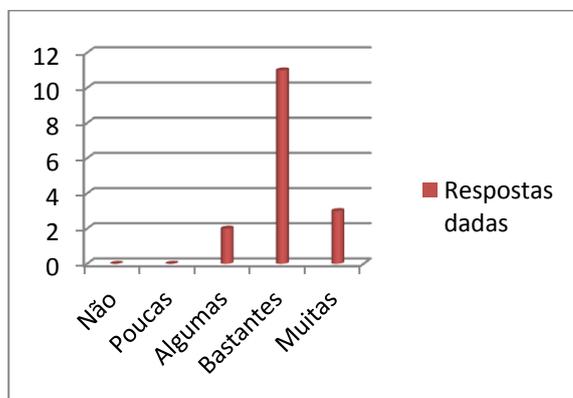
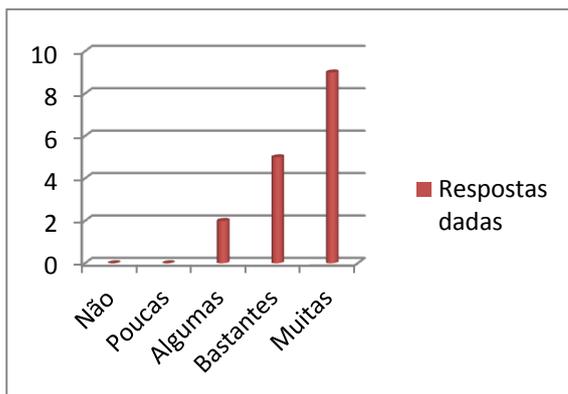


Gráfico 6

Na ilustração agora apresentada, que diz respeito à inclinação do arco na relação vara/cerdas, fica em destaque a avaliação, no total de 68,7%, no parâmetro Bastantes. Não existindo nenhuma resposta negativa, os restantes 31,3% repartem-se entre os parâmetros Algumas e Muitas.

### 10.2.3. Análise das respostas dadas à pergunta nº 7

Pergunta: Observou melhorias em termos de condução do arco em relação ao cavalete?

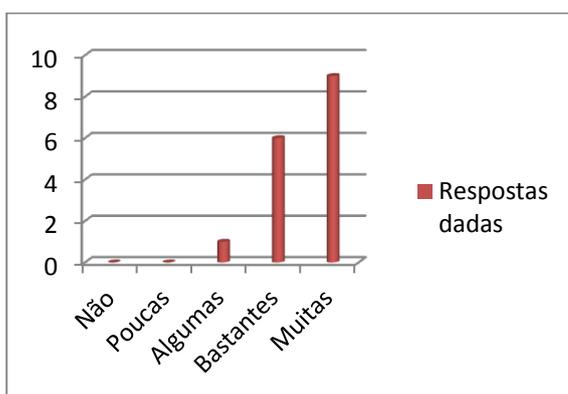


**Gráfico 7**

Na questão sobre a condução do arco em relação ao cavalete, a ilustração apresentada a seguir revela terem sido alcançados os objetivos em Algumas situações, no total de 12,5%, em Bastantes no total de 31,3%, destacando-se, no entanto, o 56,2% em que se considerou terem sido Muitas as melhorias.

#### **10.2.4. Análise das respostas dadas à pergunta nº 8**

Pergunta: Observou melhorias em termos de posição do cotovelo direito em relação ao pulso?



**Gráfico 8**

Relativamente à pergunta número 8, sobre a posição do cotovelo direito em relação ao pulso, a ilustração que se segue evidência, de uma forma similar à ilustração número 7 que os objetivos foram quase plenamente alcançados (Bastantes 37,6%, e Muitas 56,2%), sendo que somente em um dos casos, representando 6,2%, o parâmetro utilizado é Algumas.

#### 10.2.5. Análise das respostas dadas à pergunta n° 9

Pergunta: Observou melhorias em relação à excessiva abertura e contração dos dedos da mão direita?

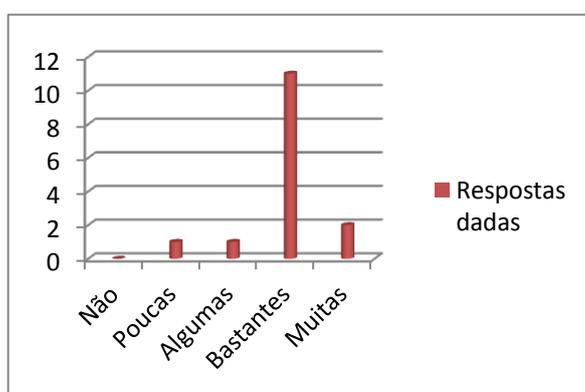
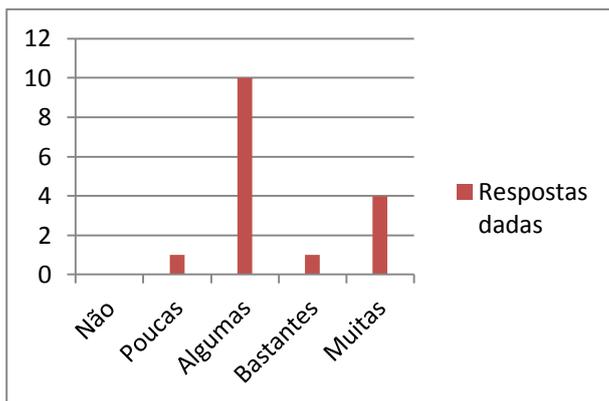


Gráfico 9

No gráfico número 9 os dados apresentados são somente 15. Deve-se ao facto de um dos avaliadores não ter conseguido identificar, através da gravação facultada, se houve ou não melhorias em relação à excessiva abertura e contração dos dedos da mão direita. Apesar disso, 73,4% das respostas dadas correspondeu à opção Bastantes e 13,3% a Muitas, sendo que os restantes 13,3% estão distribuídos equitativamente nos parâmetros Algumas e Poucas.

#### 10.2.6. Análise das respostas dadas à pergunta n° 10

Pergunta: Observou melhorias em relação à posição do ombro direito na condução do arco na direção ponta/talão?

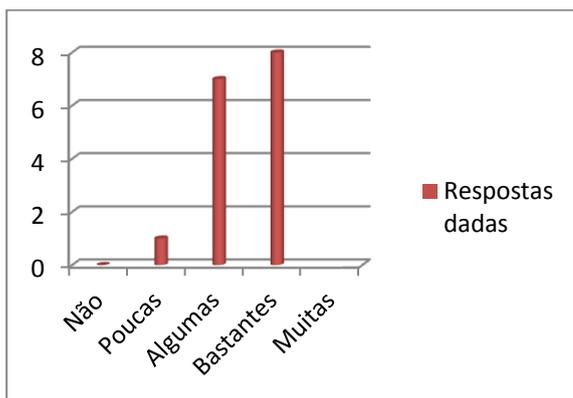


**Gráfico 10**

Como se pode verificar na ilustração número 10, a maioria dos professores (62,5 %) acha que as melhorias em relação à posição do ombro direito na condução do arco na direção ponta/talão foram somente Algumas sendo esta a primeira situação em que isso se verifica. Apesar disso, 25% ainda acha que as melhorias foram Muitas restando 12,5% divididos entre as variáveis Bastante e Muitas.

### **10.2.7. Análise das respostas dadas à pergunta nº 11**

Pergunta: Observou melhorias em relação aos mecanismos do braço direito na mudança de corda?



**Gráfico 11**

Como se pode verificar no gráfico relativo à pergunta número 11, os dados apresentados são similares entre a variável Algumas, correspondendo ao 43%, e a variável Bastante, correspondendo ao 50%. Somente 1 resposta (7%) considera que as melhorias em relação aos mecanismos do braço direito para a mudança de corda foram Poucas.

#### 10.2.8. Análise das respostas dadas à pergunta nº 12

Pergunta: Observou melhorias em relação ao controlo da quantidade de arco empregue na execução da peça?

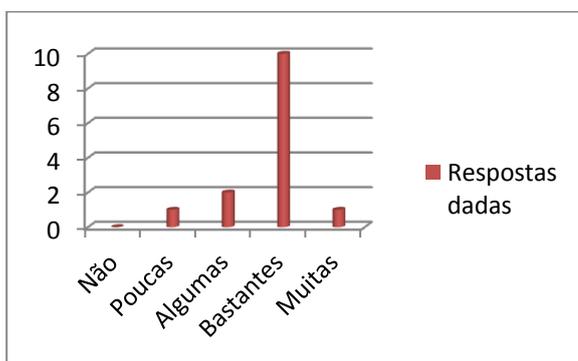


Gráfico 12

Relativamente à pergunta número 12, dois professores não deram nenhuma resposta no espaço reservado à aluna A por não terem conseguido captar, na gravação vídeo, mudanças em relação ao controlo da quantidade de arco empregue na execução da peça, não podendo assim manifestar uma avaliação. Os outros professores consideraram que, nos restantes casos, as melhorias foram Bastantes, num total de 71,4%. O conjunto das ocorrências nas outras variáveis divide-se nos restantes 28,5%.

### 10.3. Análise das respostas às perguntas relacionadas com a mão esquerda

Como apresentado no princípio deste capítulo, este grupo de perguntas, relativo a uma situação única entre os alunos (aluno **E**) faculta a recolha de um total de 4 dados por cada pergunta.

#### 10.3.1. Análise das respostas dadas à pergunta nº 13

Pergunta: Observou melhorias em relação à posição da linha mediana horizontal da mão esquerda em relação ao *ponto* (braço) do violino?

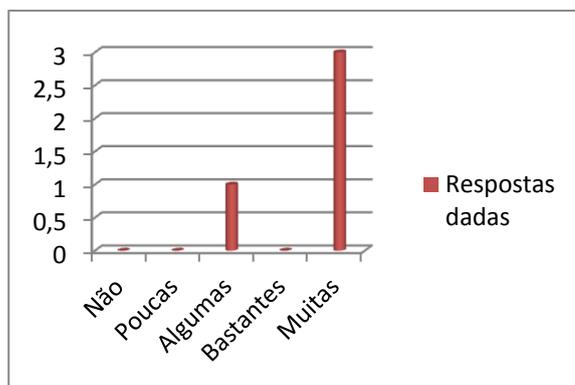


Gráfico 13

As melhorias relativamente à posição da linha mediana horizontal da mão esquerda em relação ao *ponto* (braço) do violino foram consideradas, no geral, Muitas (75%). No entanto, 25% das respostas indica que as melhorias foram somente Algumas.

### 10.3.2. Análise das respostas dadas à pergunta n° 14

Pergunta: Observou melhorias em relação à contração do polegar esquerdo?

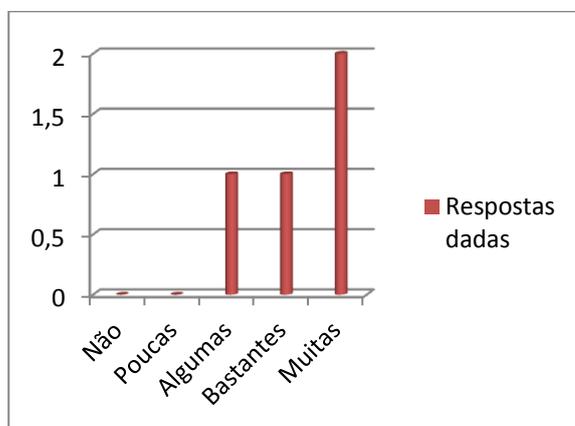


Gráfico 14

Os dados apresentados no seguinte gráfico são, em parte, divergentes sendo que, apesar de 2 dos professores considerarem que as melhorias em relação à contração do polegar esquerdo foram Muitas, 1 avalia que foram Bastante enquanto que outro considera somente Algumas.

### 10.3.3. Análise das respostas dadas à pergunta n°15

Pergunta: Observou melhorias em relação à colocação do 4° dedo da mão esquerda?

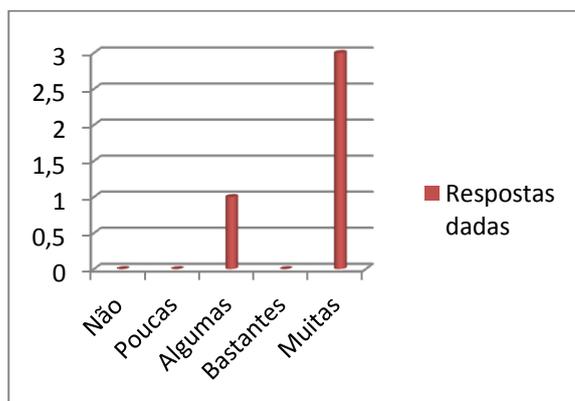


Gráfico 15

Nesta pergunta 3 avaliadores consideraram que houve Muitas melhorias na colocação do 4º dedo da mão esquerda. No entanto, 1 dos avaliadores considerou que as melhorias foram apenas Algumas.

#### 1.3.4. Análise das respostas dadas à pergunta nº16

Pergunta: Observou melhorias em relação à colocação dos outros dedos da mão esquerda?

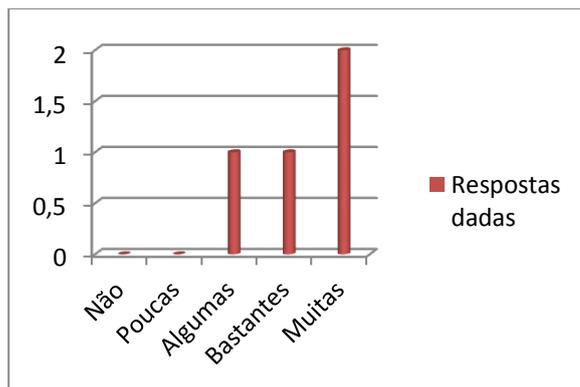


Gráfico 16

Duma forma geral, a avaliação em relação à colocação dos outros dedos da mão esquerda pode-se considerar positiva. Apesar de 1 dos professores ter considerado que apenas se verificaram Algumas melhorias, 2 dos professores consideraram que as melhorias foram Muitas e 1 que foram Bastantes.

#### 1.3.5. Análise das respostas dadas à pergunta nº17

Pergunta: Observou melhorias em relação à posição do pulso esquerdo?

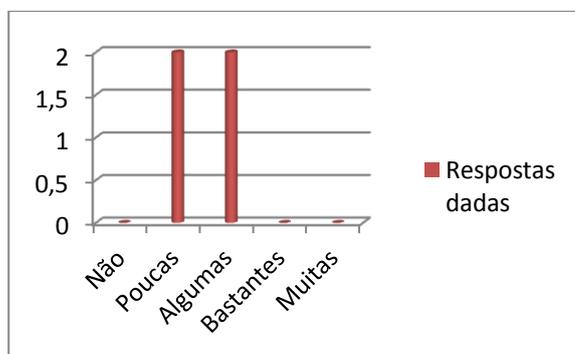


Gráfico 17

As respostas dadas pelos avaliadores à pergunta sobre a posição do pulso esquerdo resultaram na avaliação mais negativa feita até o momento. Assim o gráfico seguinte revela que os avaliadores não consideram os objetivos plenamente alcançados, dividindo-se em partes iguais (50% e 50%) entre a avaliação Poucas e Algumas melhorias.

### 1.3.6. Análise das respostas dadas à pergunta nº18

Pergunta: Observou melhorias em relação à posição do polegar esquerdo em relação ao ponto do violino?

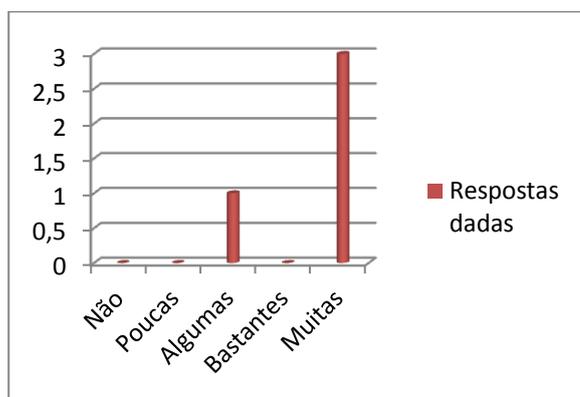


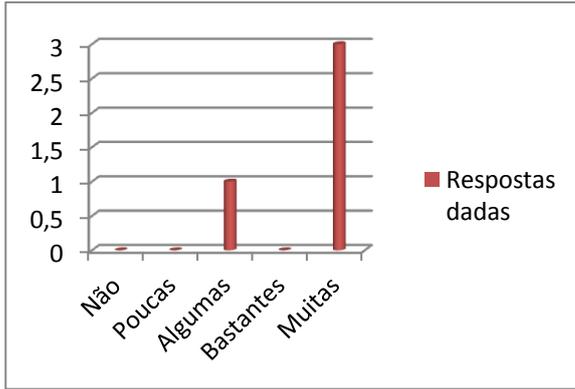
Gráfico 18

Nas respostas dadas à questão sobre a posição do polegar esquerdo em relação ao ponto do violino verificou-se uma quase total concordância entre os avaliadores. Assim 3 consideram que houve Muitas melhorias enquanto que o restante considera que foram somente Algumas.

### 1.3.7. Análise das respostas dadas à pergunta nº19

Pergunta: Observou melhorias em relação à curvatura dos dedos da mão esquerda?

Apesar de a resposta de 1 avaliador revelar que as melhorias conseguidas foram somente Algumas, os 3 restantes consideram que as melhorias em relação à curvatura dos dedos da mão esquerda foram Muitas.



**Gráfico 19**



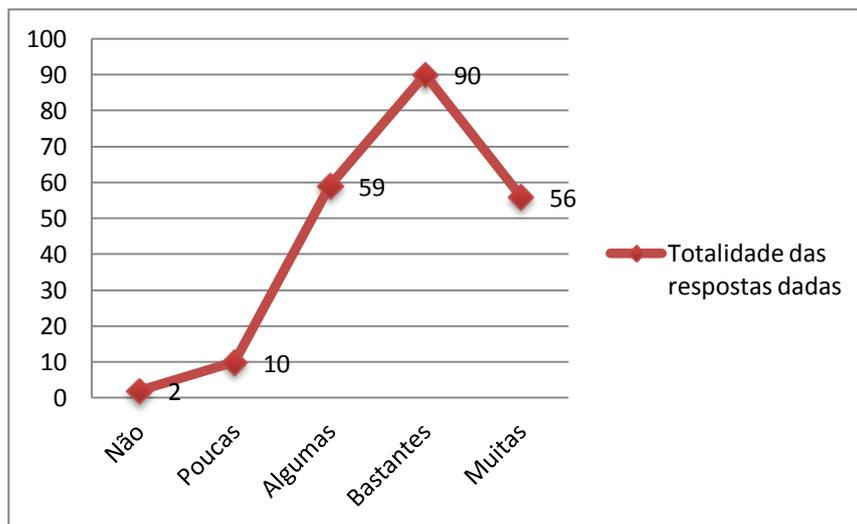
## 11. INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

Após a aferição dada pelos professores, através da análise dos vídeos, conforme ilustra o gráfico nº 20, com a apreciação global das respostas dadas, constata-se que o conjunto de dados referente às melhorias observadas na postura e nos movimentos dos alunos se situaram nos parâmetros de Bastantes, com 90 respostas positivas (41.4%), e no parâmetro Muitas com 56 respostas positivas (25.9%), considerando-se, assim, que foram amplamente alcançados os objetivos propostos neste estudo.

Apesar do limitado número de alunos que aceitaram participar neste estudo, por imperativos alheios ao investigador, dependendo este da vontade dos próprios e da autorização dos encarregados de educação, verificou-se que, no cômputo geral, os alunos participantes registaram melhorias nas dificuldades técnicas identificadas através da metodologia proposta.

Em todo o caso, o parâmetro intermédio, Algumas, registou 59 respostas, o equivalente a 27,1%. Não se devendo considerar uma avaliação negativa é, no entanto, completamente satisfatória, sendo um dado que manifesta ter havido apenas alguma progressão ou uma progressão incompleta por parte dos alunos.

As apreciações que revelaram Não (2) ter havido nenhuma ou e Poucas (10), melhorias apresentam, no seu conjunto, o equivalente a 5,6% das respostas, um valor que não põe em causa o objetivo deste estudo.



**Gráfico 20** Apreciação global dos dados

Realça-se que, algumas das respostas por parte dos avaliadores poderão ter sido condicionadas pelo facto das filmagens serem bidimensionais, o que dificulta a captação de um conjunto de pormenores que seriam fundamentais para uma avaliação inequívoca.

Evidencia-se o facto das respostas dos professores dos alunos terem sido, no geral, mais positivas do que as dos avaliadores externos, provavelmente por terem um conhecimento mais aprofundado dos alunos e das suas dificuldades, manifestando assim o reconhecimento dos resultados positivos obtidos pelos alunos através desta nova abordagem da resolução dos problemas.

Na segunda filmagem denotou-se que alguns alunos utilizaram um tempo mais lento na execução da peça. Este fator não foi da responsabilidade do investigador, mas deve-se à tentativa por parte dos alunos de controlar os movimentos dentro das competências adquiridas.

## 12. CONCLUSÃO

Como apresentado anteriormente, tocar violino engloba uma série de fatores que interferem na otimização da performance. Estes fatores podem definir-se como fatores físicos, fatores psicológicos e de habilidade musical.

O desenvolvimento de uma técnica segura, nos alunos que estão a iniciar a sua aprendizagem, passa pela liberdade dos movimentos empregues no ato de tocar proporcionando assim uma confiança e autonomia no expressar-se musicalmente.

O presente trabalho surge como necessidade do autor em encontrar respostas importantes para a sua atividade de docência, na recuperação de incorreções na postura e da técnica geral básica.

As pesquisas encetadas para o Projeto Educativo em questão, despoletaram uma visão transversal para o ensino do violino em Portugal que, como apresentado no capítulo 1, é omissa na formação contínua e aprofundada sobre a didática específica do instrumento.

Os autores apresentados no Capítulo 2 facultaram uma panorâmica pedagógica, diversificada, sobre a pedagogia e as metodologias aplicadas pelos mais importantes pedagogos do século XX no ensino do violino.

O autor considera fundamental a aproximação científica da psicomotricidade e naturalidade nos movimentos utilizados na prática do violino, facultando-lhe uma visão pouco explorada até nas modernas pedagogias. Antecede-se assim a prática com a mímica dos movimentos através de exercícios, no intuito de conseguir uma maior naturalidade e fluidez dos mesmos, fomentando a perceção, por parte dos alunos, dos mecanismos empregues pelo seu corpo em relação ao instrumento.

Este estudo, que teve como objetivo a aplicação, num período curto de aulas espaçadas semanalmente, de alguns dos exercícios ilustrados na obra *“Action Studies:*

*Developmental and Remedial Techniques: Violin and Viola*”, de Paul Rolland, para a resolução de problemas técnicos e de postura, revela que estes são, na maior parte dos casos, uma ferramenta eficaz na resolução dos mesmos.

Sobre Paul Rolland, foi incluído neste trabalho, para além de uma breve nota biográfica e bibliográfica, uma lista de sugestões dos passos a seguir pelos professores na deteção e resolução dos problemas posturais e técnicos apresentados pelos seus alunos.

Frisa-se, contudo, a necessidade de uma continuidade na aplicação dos exercícios, para os alunos interiorizarem os movimentos e criarem automatismos na sua execução durante a performance. É importante a constante monitorização, por parte dos professores, na deteção de possíveis novos erros de postura e técnica para uma resolução o mais célere possível.

Seria pertinente, num futuro estudo, provar que a utilização dos exercícios de Paul Rolland, direcionados à mão esquerda, tem implicação, a mais longo prazo, na melhoria da afinação, em alunos com problemas neste campo.

Um outro âmbito de pesquisa poderá incidir na recolha de dados concretos sobre as ferramentas utilizadas por parte dos professores de instrumento em Portugal com vista à resolução de problemas de postura e de técnica nos alunos de Iniciação e Ensino Básico.

Espera-se, por fim, ter contribuído, através deste trabalho sobre a recuperação técnica de alunos, para o conhecimento de uma ferramenta de trabalho válida para professores em prol da melhoria do desempenho dos seus alunos e em benefício de um melhor ensino, em particular do violino mas extensível aos outros instrumentos de corda, em Portugal.

## BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAFIA CIBERNÉTICA

Allen, M., R. Gillespie, & J.E. Allen. *Essential Elements for Strings: Violin*: Hal Leonard Books, 1998.

Barrett, H. *The Viola : Complete Guide for Teachers and Students*. 2d ed. University: University of Alabama Press, 1978.

Borup, H. "Streaming Media for Music 4830-6830 Videos Paul Rolland." edited by

Technology Assisted Curriculum Center: Universidade do Utah, 2010.

[http://faculty.utah.edu/u0492398-HASSE\\_BORUP/teaching/index.html](http://faculty.utah.edu/u0492398-HASSE_BORUP/teaching/index.html) acedido a

partir de: 2/4 /2011

<http://stream.utah.edu/m/dp/frame.php?f=418eb2d671332e27665>

Acedido em: 3/4/2010.

Borup, H. "String Pedagogy Syllabus, Music 4830." Universidade do Utah, 2010.

[http://stream.utah.edu/m/show\\_grouping.php?g=b1d16451ac0817814](http://stream.utah.edu/m/show_grouping.php?g=b1d16451ac0817814)

Acedido em: 3/4/2010.

Colledge, H., & K. Colledge. *Stepping Stones Violin*: Boosey & Hawkes, Incorporated, 1988.

Colledge, H., K. Colledge, and S.M. Nelson. *Waggon Wheels: A Second Book of 26 Pieces for Beginner Violinists with Piano Accompaniment*: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 1988.

Costanza, P., Russell T. . "Methodologies in Music Education." In *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*, edited by R. Colwell, 498-508. London: Schirmer Books, 1992.

Eisele, M. *The Writings of Paul Rolland: An Annotated Bibliography*. Bloomington: American Strings Teachers Associations, 1980.

- Fernandes, D. , J. R. Ó, M. B. Ferreira, A. Marto, A. Paz, A.Travassos. "Estudo De Avaliação Do Ensino Artístico, Relatório Final." 356. Lisboa: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Lisboa, 2007.
- Findlay, E. *Rhythm and Movement: Applications of Dalcroze Eurhythmics*. Summy-Birchard ed., 1971.
- Fischer, S. *Basics: 300 Exercises and Practice Routines for the Violin*: Edition Peters, 1997.
- Fischer, S. *Simon Fischer Online*. <http://www.simonfischeruk.com/index.html>.  
Acedido em 23/1/2011
- <http://www.simonfischeruk.com/page10.html>. Acedido em 23/ 1/ 2011
- Flesch, C., Rosenblith, E., Mutter, A.S. *The Art of Violin Playing*. Edited by Eric Rosenblith. 2 vols. Vol. 1. New York: C. Fischer, 2000.
- Forcada, C. "Tipos De Prática En La Enseñanza Instrumental " *Relafare Revista de Divulgación Musical*, 2008.
- [http://www.relafare.eu/paginas/mostrar\\_noticias.php?action=fullnews&id=36](http://www.relafare.eu/paginas/mostrar_noticias.php?action=fullnews&id=36).  
Acedida em 31/3/2011
- Galamian, I. *Principles of Violin Playing and Teaching*. Englewood Cliffs ed. New Jersey: Prentice- Hall, Inc., 1962.
- Galamian, I., & F. Neumann. *Contemporary Violin Technique*. New York: Galaxy Music Corp., 1966.
- Gerle, R. *The Art of Practising the Violin: With Useful Hints for All String Players*: Stainer & Bell, 1983.
- Gomes, C. "Contributos para o Estudo do Ensino Especializado de Música em Portugal." Memoria final do CESE em Direcção Pedagógica e Administração Escolar, Instituto Piaget, 2000.
- Havas, K. *Stage Fright; Its Causes and Cures: with special reference to violin playing*. London: Bosworth Pub. Co., 2005.
- Havas, K. *Freedom to Play: A String Class Teaching Method*. New York: Alexander Broude: ABI, 1981.
- Havas, K. *The Twelve Lesson Course in a New Approach to Violin Playing, with Exercises Relating to the Fundamental Balances*. London: Bosworth, 1964.

- Havas, K. *A New Approach to Violin Playing*. Translated by Monica Cuneo. Edizioni Cremonabooks ed. London: Bosworth&Co, 1961.
- Havas, K. *Playing Hurt*. Minneapolis. Abril de 1989.
- <http://www.katohavas.com/page5.html>. Acedido em:3/4/2010
- Hidén, K., Ardila-Mantilla, N., Bollier, T., François, J.-C. , Lennon, M., Reed, G. , Stolte, T., "Instrumental and Vocal Teacher Education: European Perspectives." *AEC Publications 2010-handbook* (2010), [www.polifonia-tn.org](http://www.polifonia-tn.org). Acedido em: 4/3/ 2010
- Homfray, T. "Taking the Biscuit." *Strad* 114, no. 1361 (2003): 954-60.
- Hoppenot, D. *Il Violino Interiore*. Translated by Paola Barsuglia. 2 ed. Cremona: Cremonabooks, 2006. Reprint, 2009.
- Houlahan, M. , Tacka, P. *Kodaly Today: A Cognitiv Aphroach to Elementary Music Education*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Lage, G. M., Borém, F., Moraes, L. C. "Aprendisagem Motora na Performance Musical: Reflexões Sobre Conceitos e Aplicabilidade." *Per Musi* 5/6 (2002): 14-37. Acedido em: 4/5/2011. [http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/05\\_06/index.html](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/05_06/index.html)
- Laguna, P.L. "The Effects of Model Demonstration Strategies on Motor Skill Acquisition and Performance." *Journal of Movement Studies* 30 (1996): 55-79.
- Lankovsky, M. "The Pedagogy of Yuri Yankelevich and the Moscow Violin School, Including a Translation of Yankelevich's Article "On the Initial Positioning of the Violinist"." Ph.D. Thesis. Music, Music Education, City University of New York, 2009.
- Lee, H. "Towards a Dynamic Pedagogy: Contemporary Pedagogical Approaches to Basic Violin Technique." Ph.D. Thesis. School of Music, University of Washington, 2003.
- Mawer, D. "Bridging the Divide: Embedding Voice-Leading Analysis in String Pedagogy and Performance." *British Journal of Music Education* 16, no. 2 (1999): 179 - 95.
- Mccullough, C. P. "The Alexander Technique and the String Pedagogy of Paul Rolland." <http://www.alexandercenter.com/pa/stringsiii.html>. Acedido em: 4/3/ 2010
- McPhail, G. J. "Crossing Boundaries: Sharing Concepts of Music Teaching from Classroom to Studio." *Music Education Research* 12, no. 1 (2010): 33 - 45.
- Medoff, L. E. "The Importance of Movement Education in the Training of Young Violinists." *Medical Problems of Performing Artists* 14, no. 4 (1999): 210-19.

- Menuhin, Y. *Violin: Six Lessons with Yehudi Menuhin*. Londres: Faber Music Ltd, 1971. Reprint, 1987 Real Musical Editores.
- Menuhin, Y., W. Primrose. *Violin & Viola*. Edited by Yehudi Menuhin. Primeira ed, Yehudi Menuhin Music Guides. Londres: Kahn & Averill, 1976. Reprint, 1991
- Nelson, Sheila M. *The Violin and Viola: History, Structure, Techniques*: Dover, 2003.
- Nelson, Sheila M. <http://stringwise.com/>. Acedido em: 12/ 5/ 2011
- Nelson, Suzanne. "Twentieth-Century Violin Technique the Contributions of Six Major Pedagogues." Ph.D. Thesis. Music, University of South Carolina, 1994.
- Palac, J. A. "Violin Bowing Technique: An Analysis of Contemporary Pedagogical Literature According to Principles of Human Movement." *Medical Problems of Performing Artists*, no. 7 (1992, Março): 30-34.
- Perkins, M. M. *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*. Bloomington: American String Teachers Association, 1995.
- Polnauer, F. F., & M. Marks. *Senso-Motor Study and Its Application to Violin Playing*. Urbana: American String Teachers Association, 1964.
- Polnauer, F. F. "Bio-Mechanics, a New Approach to Music Education." *Journal of the Franklin Institute* 254, no. 4 (1952): 297-316.
- Porta, E. *Il Violino Nella Storia: Maestri, Tecniche, Scuole*: EDT, 2000.
- Rolland, P. *Basic Principles of Violin Playing*. Bloomington: American String Teachers Association, 1960. Reprint, 2000.
- Rolland, P. *The Teaching of Action in String Playng*: University of Illinois String Research, 1971. Video.
- Rolland, P. *Young Strings in Action Approach to String Playing Teacher's Book*. 1 vols. New York: Boosey&Hawkes, 1971. Reprint, 1985.
- Rolland, P. *Action Studies: Developmental and Remedial Techniques: Violin and Viola*. New York: Boosey and Hawkes, 1974.
- Rolland, P., & M. Mutschler. *The Teaching of Action in String Playing, Developmental and Remedial Techniques [for] Violin and Viola*. Urbana, Illinois: Illinois String Research Associates, 1974.
- Rolland, P., Muschler, M., Colwell, R., Miller, D., and Johnson, A. "Final Report: Development and Trial of a Two Year Program of String Instruction." edited by Education U.S. Department of Health, and Welfare. Office of Education. Bureau of Research. Urbana, 1971.

- Schwandt, J. J. "An Integration of Select Pedagogical Techniques of Paul Rolland with Graded Violin and Viola Repertoire of Shinichi Suzuki." Ph.D. Thesis. Musical Arts in Performance (Viola), University of Oregon, 2006.
- Sloboda, J., Davidson, J. "The Young Performing Musicien." In *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*, edited by I. Deliege, Sloboda, J., 222: Oxford University Press, 1996.
- Smith, C. M. "Research-Based String Class Instruction." *Update: Applications of Research in Music Education* 8, no. 1 (1989): 47-50.
- Stowell, R. *The Cambridge Companion to the Violin*: Cambridge University Press, 1992.
- Stowell, R. "Violin Pedagogy through the Ages 6: Galamian and Fischer." *Strad*, Feb 2008 2008, 58-63.
- Suzuki, S., & W. Preucil. *Suzuki Violin School, Vol 1: Violin Part, Book & Cd*: Alfred Publishing Co., Inc., 2007.
- Szende, O., & M. Nemessuri. *The Physiology of Violin Playing*. London,: Collet's, 1971.
- Visentin, P., Shan, G., Wasiak, E. B. "Informing Music Teaching and Learning Using Movement Analysis Technology." *International Journal of Music Education* 26, no. 1 (2008): 73-87.
- Voima, N. "Child-Friendly Approach to Instrumental Education: The Colourstrings Violin School." Bachelor Thesis. Music, Lahti University of Applied Sciences, 2009.
- Wisconsin, University. "The American Suzuki Institute at the University of Wisconsin - Stevens Point: The Suzuki Method in Action."  
<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/Arts.SuzukiAbout>. Acedido em: 3/5/2010.
- Zweig, M. *Mimi Zweig Stringpedagogy 2008 Dvd Edition*. Bloomington: RIAX 2007.  
 Multimedia DVD-ROM.



## **ANEXOS**



## **Anexo A**

### **Carta aos Professores e Grelha de enquadramento dos alunos**



Exmo. (a). Sr. (a) Professor (a)

No âmbito do Projeto Educativo, como parte integrante do Mestrado em Ensino de Música, que estou a realizar sob orientação do Prof. Doutor António Lourenço, venho por este meio solicitar a vossa colaboração.

O objetivo do Projeto Educativo tem como ponto de partida a resolução de dificuldades técnicas em alunos com problemas de postura e dos movimentos, tendo como referencia as “Action Studies” de Paul Rolland.

Este estudo será direcionado a alunos da Iniciação e Curso Básico, agradecendo que indicassem um máximo de 4 alunos.

Assim agradeço que preencham a grelha em anexo, indicando o nome do aluno, idade, grau/nível em que se encontra e número de anos de prática do violino, assim como os problemas de postura ou de movimentos técnicos que considerem importante serem trabalhados e modificados (ex. problemas com os movimentos do arco e mecanismos do braço e mão direitos, ou problemas de colocação e mecanismos da mão esquerda).

Desde já agradeço a sua participação e preciosa colaboração.

José Daniel Espirito Santo Pestana Leão

### Enquadramento dos alunos e problemática a corrigir

<b>Nome do Aluno</b>	<b>Idade</b>	<b>Grau/ Nível</b>	<b>Nº de anos de prática</b>	<b>Problema que o aluno apresenta e que deseja corrigir (indicar um só lado do sistema motor: ex. problemas de arco ou da mão esquerda)</b>



## **Anexo B**

### **Autorização da Direção Pedagógica da Academia de Música de Vale de Cambra**



Exmo. Diretor Pedagógico,

No âmbito do Projeto Educativo desenvolvido no Curso de Mestrado para o Ensino da Música que estou a frequentar, a Metodologia aplicada inclui a gravação de alunos do vosso estabelecimento de ensino, selecionados pelo vosso Professor/a de violino, para participar num estudo tendo como objetivo a resolução de dificuldades técnicas em alunos com problemas de postura tendo como referencia as “Action Studies” de Paul Rolland.

As gravações serão incluídas no Documento de apoio ao Projeto Educativo e no Power Point de apoio á minha dissertação.

Será entregue aos Encarregados de Educação um pedido de autorização para as mesmas gravações pelo que só poderei proceder as ditas gravações apos o recebimento das devidas autorizações.

Neste sentido, venho por este meio pedir que sejam autorizadas as referidas gravações necessárias à realização do estudo.

Agradeço desde já,

José Daniel Espírito Santo Pestana Leão

---

Autorizo

Não autorizo

---

Vale de Cambra \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_\_\_

## **Anexo C**

**Autorização do Coordenador Pedagógico do Conservatório de Música da  
JOBRA**



Exmo. Coordenador Pedagógico,

No âmbito do Projeto Educativo desenvolvido no Curso de Mestrado para o Ensino da Música que estou a frequentar, a Metodologia aplicada inclui a gravação de alunos do vosso estabelecimento de ensino, selecionados pelo vosso Professor/a de violino, para participar num estudo tendo como objetivo a resolução de dificuldades técnicas em alunos com problemas de postura tendo como referencia as “Action Studies” de Paul Rolland.

As gravações serão incluídas no Documento de apoio ao Projeto Educativo e no Power Point de apoio á minha dissertação.

Será entregue aos Encarregados de Educação um pedido de autorização para as mesmas gravações pelo que só poderei proceder as ditas gravações apos o recebimento das devidas autorizações.

Neste sentido, venho por este meio pedir que sejam autorizadas as referidas gravações necessárias à realização do estudo.

Agradeço desde já,

José Daniel Espírito Santo Pestana Leão

---

Autorizo

Não autorizo

---

Branca \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_\_\_

## **Anexo D**

### **Autorização dos Encarregados de Educação**



Exmo. Encarregado de Educação,

No âmbito do Projecto Educativo desenvolvido no Curso de Mestrado para o Ensino Especializado da Música que estou a frequentar, o meu orientador, Professor Doutor António Vassalo Lourenço pede que na Metodologia inclua uma aferição feita pelo Professor do seu Educando assim como por um júri externo à Universidade de Aveiro (profissionais em áreas específicas do ensino do violino) que prevê a avaliação de vários objectivos através de gravações de algumas aulas de Violino que fazem parte do Plano Curricular do seu Educando no Conservatório de Música da Jobra.

As gravações serão incluídas no Documento de apoio ao Projecto Educativo e no Power Point de apoio á minha dissertação

Neste sentido, venho por este meio pedir que sejam autorizadas as referidas gravações necessárias à realização da avaliação.

Agradeço desde já,

A Professor José Daniel Leão \_\_\_\_\_

-----

Nome do Aluno \_\_\_\_\_

Autorizo

Não autorizo

Assinatura do Encarregado de Educação

\_\_\_\_\_

Vale de Cambra \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_\_\_



Exmo. Encarregado de Educação,

No âmbito do Projeto Educativo desenvolvido no Curso de Mestrado para o Ensino Especializado da Música que estou a frequentar, o meu orientador, Professor Doutor António Vassalo Lourenço pede que na Metodologia inclua uma aferição feita pelo Professor do seu Educando assim como por um júri externo à Universidade de Aveiro (profissionais em áreas específicas do ensino do violino) que prevê a avaliação de vários objetivos através de gravações de algumas aulas de Violino que fazem parte do Plano Curricular do seu Educando no Conservatório de Música da Jobra.

As gravações serão incluídas no Documento de apoio ao Projecto Educativo e no Power Point de apoio á minha dissertação

Neste sentido, venho por este meio pedir que sejam autorizadas as referidas gravações necessárias à realização da avaliação.

Agradeço desde já,

A Professor José Daniel Leão \_\_\_\_\_

-----

Nome do Aluno \_\_\_\_\_

Autorizo

Não autorizo

Assinatura do Encarregado de Educação

\_\_\_\_\_

Branca \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_\_\_



## **Anexo E**

### **Questionário**



**Questionário para aferição da eficácia da implementação de técnicas de recuperação tendo como referencia as “Action Studies” de Paul Rolland**

Exmo. Professor(a),

No âmbito do Projeto Educativo, como parte integrante do Mestrado em Ensino da Música, que estou a realizar sob orientação do Prof. Doutor António Lourenço, solicito a vossa colaboração no preenchimento do presente questionário.

O objetivo deste Projeto Educativo tem como ponto de partida a resolução de dificuldades técnicas em alunos com problemas de postura tendo como referencia as “Action Studies” de Paul Rolland (Rolland,1974).

Neste estudo não se procura avaliar aspetos interpretativos e de afinação mas somente aspetos de postura e correção dos movimentos empregues no ato de tocar.

As vossas respostas servirão para aferir a eficácia da implementação das técnicas referidas.

Desde já agradeço a sua participação e preciosa colaboração.~

José Daniel Espirito Santo Pestana Leão

**ENQUADRAMENTO DOS ALUNOS E DIAGNOSTICO DAS PROBLEMÁTICAS PELO AUTOR DO ESTUDO**

Aluno	Idade	Grau	Nº de anos de prática	Diagnostico das problemática apresentadas para corrigir
A	10	IV nível de iniciação	1	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Torsão da parte superior do tronco em direção ao lado esquerdo.</li> <li>• Elevada abertura do angulo do braço esquerdo em relação ao eixo mediano vertical do corpo.</li> <li>• Inclinação do arco antagónica na relação vara/cerdas</li> <li>• Condução do arco na zona da ponta não paralelo ao cavalete.</li> <li>• Cotovelo direito demasiado elevado em relação ao pulso com conseqüente falta de articulação do pulso direito na condução do arco.</li> </ul>
B	10	1º	1	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Elevação do ombro direito na condução do arco na direção ponta/talão</li> <li>• Excessiva abertura e contração dos dedos da mão direita.</li> <li>• Não utilização do cotovelo na mudança de corda.</li> </ul>
C	11	2º	2	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Equilíbrio corporal para a sustentação do violino.</li> <li>• Cotovelo direito demasiado elevado em relação ao pulso com conseqüente falta de articulação do pulso direito na condução do arco.</li> <li>• Contração do polegar direito</li> <li>• Condução do arco não paralela ao cavalete.</li> <li>• Inclinação do arco antagónica na relação vara/cerdas.</li> </ul>
D	10	1º	3	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Equilíbrio corporal para a sustentação do violino.</li> <li>• Excessiva abertura e contração dos dedos da mão direita.</li> <li>• Posição do cotovelo em relação ao pulso.</li> <li>• Contração e descoordenação do braço direito.</li> <li>• Arco não paralelo ao cavalete</li> </ul>
E	12	3º	4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Contração do polegar esquerdo.</li> <li>• Línea mediana horizontal da mão esquerda demasiado baixa em relação ao ponto (braço) do violino.</li> <li>• Dificuldade na colocação do 4º dedo da mão esquerda.</li> </ul>

## Aluno A

Exmo. Professor(a)

De acordo com a sua opinião e após visualizar os vídeos da 1ª e da 2ª gravação, responda com um X nos campos assinalados para o efeito.

### PERGUNTAS GERAIS

- 1) Observou melhorias em termos de postura geral proporcionando assim uma melhoria na sustentação do instrumento (violino)?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 2) Observou melhorias em termos de postura geral proporcionando assim uma melhoria na sustentação do arco?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 3) Observou melhorias em termos de relaxamento em relação à postura geral do corpo?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 4) Observou melhorias em termos de relaxamento em relação aos movimentos em conformidade com a prática do instrumento?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

## PERGUNTAS RELACIONADAS COM MECANISMOS DA MÃO DIREITA E BRAÇO DIREITO

- 5) Observou melhorias em termos de curvatura dos dedos no ato de envolver a vara do arco?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 6) Observou melhorias em termos de Inclinação do arco na relação vara/cerdas?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 7) Observou melhorias em termos de condução do arco em relação ao cavalete?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 8) Observou melhorias em termos de posição do cotovelo direito em relação ao pulso?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 9) Observou melhorias em relação à excessiva abertura e contração dos dedos da mão direita?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**10) Observou melhorias em relação à posição do ombro direito na condução do arco na direção ponta/talão?**

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**11) Observou melhorias em relação aos mecanismos do braço direito na mudança de corda?**

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**12) Observou melhorias em relação ao controlo da quantidade de arco empregue na execução da peça?**

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

## Aluno B

### PERGUNTAS GERAIS

- 1) Observou melhorias em termos de postura geral proporcionando assim uma melhoria na sustentação do instrumento (violino)?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 2) Observou melhorias em termos de postura geral proporcionando assim uma melhoria na sustentação do arco?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 3) Observou melhorias em termos de relaxamento em relação à postura geral do corpo?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 4) Observou melhorias em termos de relaxamento em relação aos movimentos em conformidade com a prática do instrumento?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

## PERGUNTAS RELACIONADAS COM MECANISMOS DA MÃO DIREITA E BRAÇO DIREITO

- 5) Observou melhorias em termos de curvatura dos dedos no ato de envolver a vara do arco?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 6) Observou melhorias em termos de Inclinação do arco na relação vara/cerdas?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 7) Observou melhorias em termos de condução do arco em relação ao cavalete?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 8) Observou melhorias em termos de posição do cotovelo direito em relação ao pulso?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 9) Observou melhorias em relação à excessiva abertura e contração dos dedos da mão direita?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**10) Observou melhorias em relação à posição do ombro direito na condução do arco na direção ponta/talão?**

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**11) Observou melhorias em relação aos mecanismos do braço direito na mudança de corda?**

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**12) Observou melhorias em relação ao controlo da quantidade de arco empregue na execução da peça?**

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

## Aluno C

### PERGUNTAS GERAIS

- 1) Observou melhorias em termos de postura geral proporcionando assim uma melhoria na sustentação do instrumento (violino)?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 2) Observou melhorias em termos de postura geral proporcionando assim uma melhoria na sustentação do arco?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 3) Observou melhorias em termos de relaxamento em relação à postura geral do corpo?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 4) Observou melhorias em termos de relaxamento em relação aos movimentos em conformidade com a prática do instrumento?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

## PERGUNTAS RELACIONADAS COM MECANISMOS DA MÃO DIREITA E BRAÇO DIREITO

- 5) Observou melhorias em termos de curvatura dos dedos no ato de envolver a vara do arco?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 6) Observou melhorias em termos de Inclinação do arco na relação vara/cerdas?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 7) Observou melhorias em termos de condução do arco em relação ao cavalete?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 8) Observou melhorias em termos de posição do cotovelo direito em relação ao pulso?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 9) Observou melhorias em relação à excessiva abertura e contração dos dedos da mão direita?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**10) Observou melhorias em relação à posição do ombro direito na condução do arco na direção ponta/talão?**

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**11) Observou melhorias em relação aos mecanismos do braço direito na mudança de corda?**

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**12) Observou melhorias em relação ao controlo da quantidade de arco empregue na execução da peça?**

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

## Aluno D

### PERGUNTAS GERAIS

- 1) Observou melhorias em termos de postura geral proporcionando assim uma melhoria na sustentação do instrumento (violino)?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 2) Observou melhorias em termos de postura geral proporcionando assim uma melhoria na sustentação do arco?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 3) Observou melhorias em termos de relaxamento em relação à postura geral do corpo?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 4) Observou melhorias em termos de relaxamento em relação aos movimentos em conformidade com a prática do instrumento?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**PERGUNTAS RELACIONADAS COM MECANISMOS DA MÃO DIREITA E  
BRAÇO DIREITO**

- 5) Observou melhorias em termos de curvatura dos dedos no ato de envolver a vara do arco?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 6) Observou melhorias em termos de Inclinação do arco na relação vara/cerdas?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 7) Observou melhorias em termos de condução do arco em relação ao cavalete?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 8) Observou melhorias em termos de posição do cotovelo direito em relação ao pulso?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 9) Observou melhorias em relação à excessiva abertura e contração dos dedos da mão direita?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**10)** Observou melhorias em relação à posição do ombro direito na condução do arco na direção ponta/talão?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**11)** Observou melhorias em relação aos mecanismos do braço direito na mudança de corda?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**12)** Observou melhorias em relação ao controlo da quantidade de arco empregue na execução da peça?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

## Aluno E

### PERGUNTAS RELACIONADAS COM A MÃO ESQUERDA

- 13) Observou melhorias em relação à posição da linha mediana horizontal da mão esquerda em relação ao *ponto* (braço) do violino?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 14) Observou melhorias em relação à contração do polegar esquerdo?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 15) Observou melhorias em relação à colocação do 4º dedo da mão esquerda?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 16) Observou melhorias em relação à colocação dos outros dedos da mão esquerda?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

- 17) Observou melhorias em relação à posição do pulso esquerdo?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**18)** Observou melhorias em relação à posição do polegar esquerdo em relação ao ponto do violino?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas

**19)** Observou melhorias em relação à curvatura dos dedos da mão esquerda?

Não	Poucas	Algumas	Bastantes	Muitas