



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Iannara Farias Xavier Estrela

Paul Rolland e a Consciência Corporal no Ensino de
Violino nos Anos Iniciais

João Pessoa
Outubro/2024



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

Iannara Farias Xavier Estrela

Paul Rolland e a Consciência Corporal no Ensino de Violino nos Anos Iniciais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestrado em Música, área de Composição e Interpretação Musical – Violino.

Orientador: Prof. Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga

João Pessoa
Outubro/2024

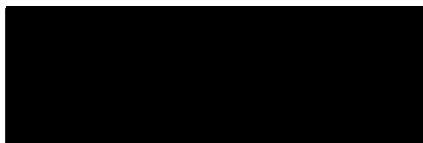


UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO

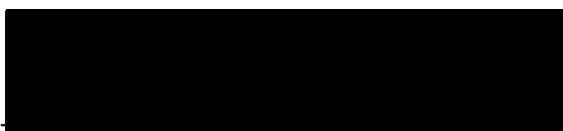
Título da Dissertação: **PAUL ROLLAND E A CONSCIÊNCIA CORPORAL NO ENSINO DO VIOLINO NOS ANOS INICIAIS**

Mestrando: IANNARA FARIAS XAVIER ESTRELA

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



Dr. HERMES CUZZUOL ALVARENGA
Presidente/UFPB



Dr. JOSÉ HENRIQUE MARTINS
Membro Interno do Programa/UFPB



Drª. SANDRA KALINA MARTINS CABRAL DE AQUINO
Membro Externo ao programa/ UFPB

João Pessoa, 25 de Outubro de 2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

E82p Estrela, Iannara Farias Xavier.
Paul Rolland e a consciência corporal no ensino de
violino nos anos iniciais / Iannara Farias Xavier
Estrela. - João Pessoa, 2024.
95 f. : il.

Orientação: Hermes Cuzzuol Alvarenga.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Violino - Ensino. 2. Consciência corporal. 3.
Paul Rolland. 4. Análise metodológica. I. Alvarenga,
Hermes Cuzzuol. II. Título.

UFPB/BC

CDU 780.614.332(043)

*Dedico este trabalho com carinho
ao meu amor, Sósthenis Filho,
e aos meus pais, Isac e Eliane.*

Agradecimentos

Agradeço a Deus que, por intermédio de sua infinita misericórdia e bondade, me sustentou e me capacitou para chegar até aqui. Reconheço que sem Ele não sou nada e não poderia realizar coisa alguma.

Agradeço ao meu marido Sósthenis Filho por ser meu porto seguro, por estar sempre presente e por me encorajar, acreditando mais em mim do que eu mesma; por tornar os dias mais leves e por não me deixar desistir. Amo você.

Agradeço aos meus familiares e amigos por todo apoio e por torcerem pela minha felicidade. Em especial aos meus pais Isac e Eliane, que sempre me apoiaram na minha caminhada musical, estando sempre presentes desde os primeiros recitais; por todo incentivo e por cada oração. Amo vocês.

Agradeço ao meu professor/orientador, Hermes Cuzzuol, por toda paciência durante estes dois anos do mestrado, pela confiança e por compartilhar seus conhecimentos que muito contribuíram para esta pesquisa e para minha formação como pesquisadora e violinista.

Agradeço à minha professora da graduação, Sandra Aquino, por todo carinho, por sempre torcer para o meu bem e por todo apoio e orientação durante a preparação para o ingresso neste mestrado.

Agradeço à pianista Isabela Perazzo por toda paciência e contribuição na preparação para o recital do mestrado; foi maravilhoso fazer música com você. Agradeço também ao pianista Daniel Seixas por todo o auxílio nas aulas de classe.

Por fim, agradeço aos colegas de classe por todo companherismo nesta jornada e aos professores que compõem o PPGM da UFPB, por todos os ensinamentos valiosos compartilhados.

Este trabalho foi realizado com o patrocínio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ).

“Mas, o ensino [de violino] para iniciantes é uma ciência especializada.”
Carl Flesch

Resumo

Na prática musical-instrumental os movimentos do corpo cumprem a função essencial na performance da música escrita na partitura através de um instrumento. Entender sobre a conscientização destes movimentos corporais pode melhorar o aproveitamento do tempo de estudo, bem como o desempenho enquanto professores. O processo de escolha da metodologia para o ensino postural é de extrema importância por parte do professor de instrumento, em especial quando se trata dos anos iniciais. Encontramos na metodologia de Paul Rolland (1911 – 1978) uma abordagem da consciência corporal no ensino do violino através da qual acreditamos ser possível obter resultados positivos. Esta pesquisa tem como principal objetivo analisar a metodologia proposta por Rolland em seu manual *The Teaching of Action in String Playing*, uma de suas principais publicações. Partimos de um levantamento bibliográfico, no qual discutimos a concepção de conscientização corporal com base em diferentes autores, na performance musical em geral (LAGE *et al*, 2002; PEDERIVA, 2004; TEIXEIRA *et al*, 2015; LEONIDO *et al*, 2017) e na performance do violino (GAMA, 2016; FONSECA, 2011; KOTHE *et al*, 2011), em especial Rolland (2007). Posteriormente apresentamos um resumo dos Estudos da Ação descritos por Rolland em seu livro manual, seguido da análise da sua proposta de ensino e apresentação das principais referências na quais Rolland se inspirou para desenvolver sua metodologia. Destacamos as semelhanças encontradas entre as Ações recomendadas por Rolland e a Psicomotricidade, com base nos estudos realizados por Ying (2012) e Louro (2019). Finalizamos com a contextualização através da sugestão da utilização deste método em classes de violino que recorrem a abordagem coletiva de ensino, baseado em um questionário realizado com oito professores da cidade de João Pessoa.

Palavras-chave: Consciência corporal. Violino. Paul Rolland. Análise metodológica.

Abstract

In instrumental practice, the movements of the body fulfill the essential function of performing the music written on the score by means of an instrument. Understanding the awareness of these body movements can improve the use of our study time, as well as our performance as teachers. The process of choosing methodological approaches for postural teaching is extremely important for instrument teachers, especially in the early years. We found in the methodology proposed by Paul Rolland (1911 - 1978) an approach to body awareness in violin teaching through which we believe it is possible to obtain positive results. The main objective of this research is to analyze the methodology proposed by Rolland in his manual *The Teaching of Action in String Playing*, one of his main publications. We started with a bibliographical survey, where we discussed the concept of body awareness based in different authors, in musical performance (LAGE *et al*, 2002; PEDERIVA, 2004; TEIXEIRA *et al*, 2015; LEONIDO *et al*, 2017) and violin performance (GAMA, 2016; FONSECA, 2011; KOTHE *et al*, 2011), especially Rolland (2007). Afterward, we present a summary of the Action Studies described by Rolland in his book *The Teaching of Action in String Playing*, followed by an analysis of his teaching proposal and a presentation of the main references that Rolland used to develop his methodology. We also show the similarities found between the Actions proposed by Rolland and Psychomotricity (YING, 2012; LOURO, 2019). Concluding with the contextualization by suggesting the utilization of this method in violin classes that use the collective teaching approach, based on a questionnaire carried out with eight teachers from the city of João Pessoa.

Keywords: Body awareness. Violin. Paul Rolland. Methodological analysis.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Interpretação de ouvintes quanto o direcionamento etário da metodologia de Paul Rolland.....	39
Tabela 2 – Relação dos golpes com a região do arco para melhor execução.....	54
Tabela 3 – Elementos que alicerçam o desenvolvimento psicomotor de todo ser humano.....	73
Tabela 4 – Relação dos elementos Psicomotores com os Estudo da Ação de Paul Rolland....	74

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Arco Fantasma (Fonte: ROLLAND, 2007, p.85).....	42
Figura 2: Três marcações iniciais sugeridas por Paul Rolland.....	43
Figura 3: Posição de descanso (Fonte: ROLLAND, 2007, p.64).....	44
Figura 4: Região do meio do arco (Fonte: ROLLAND, 2007, p.90).....	45
Figura 5: Braço e arco assumem formato aproximado de quadrado em golpes no meio do arco (Fonte: ROLLAND, 2007, p.90).....	46
Figura 6: Base do primeiro dedo e contato correto da mão esquerda com o braço do violino (Fonte: ROLLAND, 2007, p.100 e 101).....	47
Figura 7: Doze padrões de dedos propostos por Barbara Barber (Fonte: FOLLETTTO, 2010, p. 29).....	60
Figura 8: Posicionamento dos dedos de acordo com a posição natural da mão relaxada (Fonte: ROLLAND, 2007, p. 98).....	61
Figura 9: Padrão de dedos inicial sugerido por Rolland (Fonte: ROLLAND, 2007, p. 99).....	62
Figura 10: Padrão de dedos tradicional (Fonte: ROLLAND, 2007, p.99).....	62
Figura 11: Comparativo entre atividade proposta por Kato Havas e Paul Rolland (Fonte: HAVAS, 1998; ROLLAND, 2007).....	65
Figura 12: Modelo de Ensino e Aprendizagem da Performance Musical (Fonte: CERQUEIRA, ZORZAL E ÁVILA, 2012, p. 98).....	70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Capítulo 1: CONSCIÊNCIA CORPORAL E O PENSAMENTO DE PAUL ROLLAND.....	18
1.1 CONSCIÊNCIA CORPORAL NA PERFORMANCE MUSICAL.....	18
1.2 IMPORTÂNCIA DA INTERDISCIPLINARIDADE PARA PERFORMANCE MUSICAL.....	23
1.3 HELLEBRANDT E O APRENDIZADO DE HABILIDADES	27
1.4 PAUL ROLLAND E SUA METODOLOGIA.....	32
Capítulo 2: METODOLOGIA APLICADA NO ENSINO DOS MOVIMENTOS CORPORAIS PARA A PRÁTICA DO VIOLINO PROPOSTA POR PAUL ROLLAND.....	37
2.1 TREINAMENTO RÍTMICO.....	41
2.2 ESTABELECENDO A SUSTENTAÇÃO DO VIOLINO.....	42
2.3 APRENDENDO A SEGURAR O ARCO.....	44
2.4 TOCANDO NO MEIO DO ARCO COM GOLPES CURTOS.....	45
2.5 ESTABELECENDO A COLOCAÇÃO DOS DEDOS E DA MÃO ESQUERDA PRIMEIRA POSIÇÃO.....	46
2.6 PRINCÍPIOS DOS MOVIMENTOS DOS DEDOS E DA MÃO ESQUERDA.....	48
2.7 AUMENTANDO A EXTENSÃO DOS GOLPES DE ARCO.....	49
2.8 DESENVOLVENDO O MOVIMENTO DOS DEDOS.....	49
2.9 MOVIMENTOS BÁSICOS PARA MUDANÇA DE POSIÇÃO.....	50
2.10 ARCO SALTADO.....	50
2.11 MARTELÉ E STACCATO.....	51
2.12 DESENVOLVENDO A FLEXIBILIDADE.....	51
2.13 PRIMEIROS PASSOS NO ENSINO DO VIBRATO.....	52
2.14 GOLPES SUSTENTADOS, DÉTACHÉ E ARCADAS CURTAS E CONTÍNUAS..	52
2.14.1 Golpes sustentado.....	52
2.14.2 Détaché.....	53
2.14.3 Detaché rápido, sautillé, trêmolo e trêmolo-staccato.....	53
2.14.4 Timbre	54
2.15 PEDAGOGIA DA CORREÇÃO.....	55
Capítulo 3: ANÁLISE DA METODOLOGIA E INCENTIVO À SUA UTILIZAÇÃO EM AULAS COLETIVAS DE JOÃO PESSOA.....	57
3.1 ANÁLISE DA METODOLOGIA.....	57
3.1.1 Padrão de dedos	60
3.2 INFLUÊNCIA DE ESTUDIOSOS E PEDAGOGOS NA METODOLOGIA DE ROLLAND.....	62
3.3 ASPECTOS INTERDISCIPLINARES NA METODOLOGIA DE PAUL ROLLAND.....	68
3.3.1 Modelo de Ensino e Aprendizagem da Performance Musical.....	69
3.3.2 Psicomotricidade	71

3.4 IMPORTÂNCIA DO PROFESSOR DE INSTRUMENTO NOS ANOS INICIAIS.....	75
3.5 CONTEXTUALIZAÇÃO DO MÉTODO DE PAUL ROLLAND EM AULAS COLETIVAS DE JOÃO PESSOA.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS.....	89
APÊNDICE A.....	95

INTRODUÇÃO

Cuidados com a postura do violino, tensões e lesões que a prática de tocar este instrumento pode causar é um assunto que tem sido debatido em diversos estudos ao longo dos anos (FONSECA, 2011; GAMA, 2016; TEIXEIRA *et al*, 2015; KOTHE *et al*, 2011), ao mesmo tempo que a conscientização do movimento corporal e a importância que este tem para produção sonora e performance musical (MEDOFF, 1999; HAVAS, 1961; LEONIDO *et al*, 2017; PEDERIVA, 2004). Além de evitar o aparecimento de tensões, entende-se que a movimentação natural do corpo auxilia o instrumentista em sua performance; desta forma ele consegue maior liberdade nos movimentos e na expressão de sua musicalidade através de inflexões e intensões melódicas da música executada. Afinal, a performance musical é resultado de movimentos, sem eles não seríamos capazes de realizá-la.

Na prática musical-instrumental os movimentos do corpo cumprem a função essencial da performance da música escrita na partitura através de um instrumento e, apesar desta informação ser uma certeza entre os músicos, encontramos educadores e intérpretes que parecem não dar a devida atenção para essa afirmação. Isto acontece provavelmente porque, durante as aulas de instrumento, o foco é a técnica instrumental e pouco tem se considerado o performer enquanto possuidor de “um corpo que abrange o físico, cognitivo e o emocional” (PEDERIVA, 2004, p.2). Portanto, esta pesquisa aborda a prática e ensino musical nestes três âmbitos.

Nos últimos anos, tendo em vista os altos níveis de esforço físico e emocional que um instrumentista profissional é submetido, a performance musical vem sendo comparada à prática esportiva, a qual os instrumentistas são comparados a atletas de alto rendimento quanto à preparação física e mental (TEIXEIRA *et al*, 2015; PEDERIVA, 2004). Nesse contexto a interdisciplinaridade tem sido cada vez mais necessária para a obtenção de bons resultados para a performance musical (PEDERIVA & GALVÃO, 2006; PEDERIVA, 2004; LAGE *et al*, 2002; TEIXEIRA *et al*, 2015). Conhecimentos relacionados ao corpo bem como as novas habilidades aprendidas são saberes necessários tanto para o intérprete quanto para o ensino da performance. Além disso, o corpo é essencial não apenas para a manipulação física do instrumento musical, mas também para expressar as ideias musicais do intérprete ao público e aos colegas com quem divide o palco (LEONIDO *et al*, 2017; STOROLLI, 2011). Nesta perspectiva, acreditamos que entender como o corpo se desenvolve e aprende novas habilidades pode melhorar o aproveitamento do tempo de estudo, bem como o desempenho enquanto professores de instrumento.

Tanto o estudo técnico quanto a expressão musical¹ necessitam de movimento para melhor aproveitamento e execução instrumental. Os movimentos corporais necessários para desenvolver a habilidade de tocar violino são considerados de extrema precisão e o modo como estes movimentos são ensinados pode ser crucial para o bom desempenho do performer. Todo performer já foi aluno iniciante no instrumento, e apesar da incerteza quanto aos caminhos que o estudo do instrumento proporcionará para cada aluno, o professor de violino, especialmente da fase inicial, carrega grande responsabilidade quanto à projeção profissional do performer do futuro. Nesta perspectiva, concordamos com Harder (2008, p.31) ao afirmar que o professor de instrumento pode ser considerado efetivo em sua função quando oferece ao seu aluno perspectiva de carreira nos diversos âmbitos, seja performer ou como professor de instrumento. A possibilidade de encaminhar o aluno para o meio profissional deve ser considerada com relevância para escolha das abordagens metodológicas que serão utilizadas pelo professor de violino.

A escolha desta metodologia é ainda mais desafiadora quando relacionada ao ensino da consciência corporal na prática do violino. Nas últimas décadas, o desafio do professor de instrumento tem se tornado ainda maior com o crescimento da abordagem de ensino coletivo, principalmente no que diz respeito ao incentivo da consciência corporal. Em especial no Brasil, esta abordagem é relativamente recente e ainda estamos em processo de adaptação (YING, 2012).

Esta pesquisa nasce da minha vivência como professora de violino no projeto Cordas do Coração² e na Escola Sesc Dom Ulrico na cidade de João Pessoa na Paraíba, ambientes onde ministrei aulas individuais e coletivas de violino para crianças e adolescentes, entre os anos de 2017 a 2022. Nesta experiência pude perceber e identificar grande dificuldade em abordar a consciência corporal em aulas coletivas. Consequentemente, minha carência neste campo de conhecimento dificultava o desenvolvimento da turma em fases mais avançadas no aprendizado deste instrumento. Em busca de oferecer aos meus alunos aulas cada vez mais motivadoras e deixá-los preparados para as oportunidades de atuação como violinistas profissionais, essa pesquisa alcança novas estratégias para o ensino da consciência corporal desde as primeiras aulas do instrumento.

¹ Consideramos expressão musical transmitir ao público as intensões do intérprete quanto às melodias da música que está sendo executada. Estas intensões também podem ser percebidas através de movimentos corporais com o intuito de enfatizar a expressão de suas ideias musicais.

² Projeto realizado na igreja Assembléia de Deus, em Jaguaribe.

Na experiência com a abordagem do ensino coletivo, percebemos que é necessário um plano de aula minucioso com atividades que visem melhor aproveitamento do tempo de aula e uma cuidadosa transmissão do conhecimento a todos os alunos presentes. Igualmente nestas vivências, temos observado que tão importante quanto a evolução do repertório deve ser a atenção no ensino dos movimentos corporais. Acreditamos que através desta abordagem estamos investindo no futuro bem sucedido dos alunos, reduzindo os processos corretivos e, conseqüentemente, facilitando a aquisição de novas habilidades e repertórios com mais rapidez e precisão. Encontramos na metodologia proposta por Paul Rolland uma estratégia para a abordagem da consciência corporal no ensino do violino através da qual acreditamos ser possível obter resultados positivos.

O violinista e pedagogo Paul Rolland (1911 – 1978) foi um importante pesquisador e defensor da abordagem da consciência corporal desde os primeiros passos na prática do violino. Para isso Rolland criou um manual sistemático contendo os princípios que desenvolveu durante suas aulas, ilustrado em uma série de vídeos e um livro de auxílio, ambos identificados com o título *The Teaching of Action in String Playing*³ (ROLLAND, 2007). Tanto os vídeos quanto o livro são resultado de uma pesquisa desenvolvida pelo pedagogo e realizada na Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, nos Estados Unidos. Nesta ocasião, professores foram capacitados para aplicarem o método desenvolvido por Rolland em classes de formação de orquestra localizadas em escolas públicas do estado de Illinois, o período de aplicação teve duração de um pouco mais de dois anos.

O principal diferencial da pesquisa desenvolvida por Paul Rolland está no fato de ser um trabalho voltado para professores de instrumento musical. O método apresenta uma maneira sistemática para ensinar os movimentos necessários para se tocar instrumentos de cordas friccionadas com naturalidade e correto equilíbrio corporal, mais especificamente direcionado ao violino. O manual desenvolvido por Rolland organiza os movimentos corporais em pequenas ações, as quais ele denominou Estudos da Ação. Em poucos anos, os alunos que foram submetidos a estas ações apresentaram excelente qualidade de som e afinação, além de expressar movimentos leves e coordenados durante a performance (ROLLAND, 2007).

Diante do exposto, esta pesquisa tem como principal objetivo analisar a metodologia proposta por Paul Rolland no seu livro *The Teaching of Action in String Playing*. Com este objetivo, buscou-se também conhecer brevemente a trajetória de Rolland e identificar quais foram as principais pesquisas que fundamentaram a criação do seu método. Discutimos a

³ Tradução nossa: Ensino dos Movimentos Corporais na Prática do Violino.

concepção de conscientização corporal com base em diferentes autores, na performance musical (LAGE *et al*, 2002; PEDERIVA, 2004; TEIXEIRA *et al*, 2015; LEONIDO *et al*, 2017) e na performance do violino (GAMA, 2016; FONSECA, 2011; KOTHE *et al*, 2011), em especial Paul Rolland (2007). Finalmente, sugerimos direcionamentos para pesquisas futuras que investiguem a eficácia que a aplicabilidade deste método pode trazer para o ensino do violino, em especial em aulas coletivas na cidade de João Pessoa. Para este objetivo específico, identificamos dificuldades que professores enfrentam na abordagem da consciência corporal no ensino coletivo de violino, portanto propomos soluções para essas dificuldades baseadas nos conceitos desenvolvidos por Rolland.

“Para que um conhecimento possa ser considerado científico, torna-se necessário identificar as operações mentais e técnicas que possibilitam a sua verificação. Ou, em outras palavras, determinar o método que possibilitou chegar a esse conhecimento.” (GIL, 1999, p.26). Sendo assim, para iniciar a pesquisa proposta, foi realizado um levantamento bibliográfico e histórico para situar o leitor da importância do tratamento sobre a consciência corporal desde as primeiras aulas de instrumento. Da mesma forma, discutimos de que maneira o conhecimento dos movimentos pode ser benéfico para prolongar a saúde corporal do violinista em performance. Em seguida, foi apresentado o pedagogo e violinista Paul Rolland e seu método. Finalmente analisamos a metodologia proposta por este pedagogo e como esta pode ser útil para o ensino do violino, nas classes coletivas presentes na cidade de João Pessoa. Para isso foi utilizado o método científico indutivo que, de acordo com Gil (1999, p.28) “parte do particular e coloca a generalização como um produto posterior do trabalho de coletas de dados particulares”.

Esta pesquisa foi organizada em três capítulos. O primeiro capítulo contém o levantamento bibliográfico referente a importância dos movimentos corporais para a prática instrumental, com ênfase no violino. Em seguida, partindo dos conceitos defendidos por Hellebrandt (2007), apontamos a importância do estudo interdisciplinar por parte do professor de instrumento para melhor direcionamento e aproveitamento do tempo de aula, mais especificamente no que diz respeito ao conhecimento do corpo e como este corpo aprende novas habilidades. Além disso, apresentamos o autor Paul Rolland, suas principais publicações e contribuições para o estudo da performance e ensino musical, bem como os conceitos fundamentais que constituem sua metodologia.

No capítulo 2 aprofundamos nossa pesquisa em uma das principais publicações de Paul Rolland: *The Teaching of Action in String Playing*. Exibimos o que motivou o pedagogo à criação deste método e para que público é direcionado. Nesta publicação, Rolland apresenta os

Estudos da Ação, os quais constituem um conjunto de pequenas ações que pretendem facilitar o ensino dos movimentos necessários para a prática do violino. Tendo em vista que no momento em que esta pesquisa foi realizada não foi possível encontrar a tradução do livro em português, trouxemos um resumo detalhado das ações desenvolvidas por Rolland com o intuito de apresentar a metodologia proposta por este pedagogo e situar o leitor quanto ao principal referencial desta pesquisa. Acreditamos que através deste trabalho outros professores e pesquisadores poderão se familiarizar com a metodologia desenvolvida por Rolland e assim motivá-los a utilização desta abordagem em seus planos de aula.

Por fim, no terceiro capítulo discutimos nossa análise sobre o método desenvolvido por Rolland em *The Teaching of Action in String Playing*. Analisamos as principais referências em que Rolland se inspirou para desenvolver sua metodologia, e como se mantém eficiente até os dias atuais com base no Modelo de Ensino e Aprendizagem da Performance Musical desenvolvido Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012). Mostramos as semelhanças encontradas entre as Ações propostas por Rolland e a Psicomotricidade, com base em estudos realizados por Ying (2012) e Louro (2019). Posteriormente, tendo em vista que Rolland direcionou seu método aos professores, apresentamos a importância e responsabilidade do professor de instrumento nos anos iniciais. Finalmente, buscamos contextualizar a presente pesquisa e entender como esta poderia ser útil também para nossa realidade local. Para isso, foi realizado um questionário com oito professores que vivenciam o ensino coletivo de violino na cidade de João Pessoa. Considerando o crescimento da abordagem do ensino coletivo no Brasil, buscou-se através da metodologia de Rolland propor soluções para as dificuldades enfrentadas na abordagem da consciência corporal principalmente nesta modalidade de ensino. A partir das respostas obtidas através dos questionários, buscamos confirmar a hipótese de que o método pode ser benéfico para o ensino coletivo em nossa cidade e propor sugestões para pesquisas futuras e práticas, na busca por confirmar a eficácia do método ao analisar com mais especificidade sua aplicabilidade.

Sendo assim, essa pesquisa se caracteriza como qualitativa que, de acordo com Aquino (2018, p.71), “consiste de uma abordagem ampla, cujas premissas estão voltadas para a compreensão fenomenológica, sem se ater aos dados numéricos e estatísticos, a partir de um determinado contexto”. Como explica Penna (2015, p.102), este tipo de pesquisa busca compreender, no lugar de comprovar, cujo objetivo principal é entender as qualidades de um fenômeno específico em um determinado contexto.

Capítulo 1

CONSCIÊNCIA CORPORAL E O PENSAMENTO DE PAUL ROLLAND

1.1 CONSCIÊNCIA COPORAL NA PERFORMANCE MUSICAL

Na prática musical o corpo do instrumentista realiza a função essencial de tocar a música escrita na partitura, porém só através dos movimentos corporais isso é possível. Afinal, como afirma Vezzà, a música é resultado de movimentos, sem eles não seríamos capazes de executá-la:

O instrumento é mudo, a partitura, calada: apenas o movimento produz música. Ela é um produto humano, feito a partir do movimento do instrumentista. Aprender a tocar significa aprender a manipular o instrumento e a movimentar-se de modos específicos para criar sons específicos. (...) Significa também dominar uma forma de comunicação com outros músicos que acompanham o instrumentista, com a plateia e consigo mesmo e ser capaz de mover-se com a menor resistência e o menor desperdício de energia possível, para produzir um som que não seja tenso, rasgado, duro – e que tenha beleza. (VEZZÀ, 2018, p.30)

No caso dos instrumentos de cordas friccionadas consideramos que o corpo inteiro está incumbido de contribuir para performance musical – membros superiores para execução do instrumento, membros inferiores para balanço e equilíbrio corporal. Esta concepção demora a ser percebida, já que, à primeira vista, apenas os membros superiores estão ativamente envolvidos no processo de produção sonora. No entanto, acredita-se que o modo como são realizados os movimentos de todo o corpo podem definir a qualidade técnica e musical do performer, da mesma forma que movimentos cheios de tensão podem se tornar grandes obstáculos ao instrumentista. Infelizmente a maior parte dos músicos busca solução para essas sobrecargas de tensão apenas após um longo período de dores musculares. Apesar de acreditarmos que não há, por parte dos professores, intensão de ensinar movimentos desregulados, consideramos que muito do que pode estar relacionado a movimentos tensos pode ser atribuído a falta de estratégias adequadas para o ensino de tais movimentos desde os anos iniciais da prática do instrumento.

Teixeira *et al* (2015, p. 44) avaliam o desconforto corporal relacionado a prática instrumental de violinistas e violistas. Para os autores “as posturas adotadas no tocar instrumentos de cordas, especialmente o violino e a viola, favorecem a ocorrência de tensões musculoesqueléticas excessivas durante as práticas”. Por esse motivo salientam a importância de haver a manutenção dessa postura de maneira correta, considerando o aumento da consciência corporal fundamental durante a prática instrumental. Os autores também defendem

a necessidade cada vez maior de que haja trabalhos educativos e sistematizados direcionados à prevenção de problemas musculoesqueléticos e correção de vícios durante a performance; tais intervenções educativas relacionadas aos cuidados posturais devem ser feitas desde os primeiros contatos com o instrumento (TEIXEIRA *et al*, p. 51).

Essa preocupação pode ser encontrada em Gama (2016), que em seu estudo busca de uma maneira prática, acessível e sequencial ensinar os movimentos básicos do violino. A partir dos exercícios propostos por Paul Rolland a pesquisadora cria um plano de correção postural para alunos já iniciados porém ainda considerados na fase introdutória do aprendizado do instrumento. Um dos principais objetivos da pesquisa desenvolvida por Gama é reeducar movimentos de alunos de violino que porventura apresentassem má postura ou excesso de tensão (GAMA, 2016, p. 130). Para isso foram avaliados 6 alunos por um período de 3 meses. Estes alunos tinham idade entre 8 e 9 anos e cursavam entre o segundo e quarto ano de aprendizado do instrumento. Ao final da pesquisa, Gama chega a conclusão que “de fato, na maior parte dos casos, o plano e as estratégias utilizadas revelaram-se uma ferramenta eficaz na resolução dos problemas inicialmente identificados” (p. 203). Ademais, Gama conclui que, ao reduzir as tensões na prática do violino, possibilitamos uma execução mais precisa em um menor período de tempo e com reduzido esforço físico. A pesquisadora complementa que a utilização de atividades motoras de maneira sistematizada acelera o processo de conscientização de padrões de movimento, gerando assim redução de tensões excessivas ao tocar (GAMA, 2016, p.203). No entanto, além de evitar o aparecimento de tensões, acredita-se que a movimentação natural do corpo auxilia o instrumentista em sua performance.

Ao entender a importância do movimento para performance e expressividade musical, Fonseca (2011) buscou, através da psicologia, perceber as dificuldades relacionadas à consciência corporal na performance enfrentadas por alunos de violino. Para isso fundamentou sua pesquisa na técnica criada por Alexander Lowen (1910 – 2008). Esta técnica é conhecida como Bioenergética⁴ e relaciona as tensões musculares a bloqueios emocionais que o aluno traz consigo desde a infância. De acordo com a autora, os exercícios propostos por Lowen têm como principal objetivo o “desbloqueio das tensões musculares do indivíduo fazendo com que este alcance uma melhor consciência de seu corpo e eleve sua capacidade de auto-expressão” (FONSECA, 2011, pág 15). Ao final da pesquisa, Fonseca conclui que os alunos que aplicaram os princípios da Bioenergética tiveram melhoras expressivas não só na sua performance mas na

⁴ Segundo Fonseca (2011), a Análise Bioenergética é uma abordagem psicoterápica criada por Alexander Lowen em 1956 que considera as tensões musculares decorrentes de bloqueios emocionais, criadas na maioria das vezes desde a própria infância e desenvolvidas ao longo da vida.

qualidade de vida dos mesmos. Interessante ressaltar que a melhoria na performance notada pela pesquisadora e pelos alunos participantes se deu especialmente ao se observar melhor consciência corporal (FONSECA, 2011, p. 226 e 227)

Ao tratar os estudos até aqui apresentados, podemos entender a importância da consciência corporal na prática do instrumento e a influência que esta tem sobre a atuação do performer. Tal conscientização corporal se faz essencial na formação do intérprete musical, seja pela necessidade de mover-se corretamente e de maneira coordenada para evitar as possíveis lesões causadas pela prática diária ou mesmo em prol da expressividade musical.

Neste sentido, Pederiva busca definir o que seria consciência corporal ao compará-la ao alfabeto. Nesta comparação, a consciência corporal atua como um atlas do nosso corpo, de acordo com a autora seria como mapear o corpo através da semântica. Desse modo, cada movimento teria função e significado baseados nas experiências daquele ser-humano específico e suas memórias visuais, táteis, quinestésicas e auditivas (PEDERIVA, 2004, p. 5). À vista disto, ter consciência corporal seria o mesmo que entender a intenção de cada movimento do nosso corpo, evitando assim tensões musculares na realização de qualquer que seja a atividade, não diferente na prática musical.

No entanto, cuidados com o corpo e a busca por movimentos cada vez mais naturais e livres de tensões devem ser considerados fundamentais, independente do nível do violinista. Seja ele aluno iniciante ou profissional, ambos exigem uma carga de estudo elevada de prática instrumental, guardadas as devidas proporções. Enquanto alunos, seremos comumente orientados que é preciso praticar o instrumento de forma regular para obter uma boa evolução. Por menor que seja o tempo de prática no início dos estudos, o somatório após um mês – por exemplo – computa várias horas de contato com o violino. Suponhamos que seja indicado um tempo mínimo de quinze minutos por dia, ao completar 30 dias serão quase oito horas de estudo e por ano teremos computado aproximadamente 90 horas de contato com o instrumento. Entende-se assim que o tempo de estudos é intenso desde os primeiros anos do aprendizado e este deve estar em constante progressão, tendo em vista que é inevitável que a duração do estudo aumente proporcionalmente ao avanço nas técnicas necessárias para o desenvolvimento e amadurecimento do aluno no instrumento.

O tempo de prática instrumental intensifica consideravelmente à medida que o músico se profissionaliza, principalmente ao envolver-se em orquestras e demais grupos musicais. Inevitavelmente, repertórios considerados avançados e com maior grau de dificuldade técnica podem resultar em maior tensão corporal durante a prática instrumental. Para Okner, Kernozek e Wade (1997, p. 2), diferentes estilos de composições musicais resultam em diferentes níveis

de pressão e força, em especial nas regiões do pescoço e ombro. Somado a essas situações, Teixeira *et al* (2015, p. 15) considera possível que o medo de perder oportunidades em um mercado de trabalho restrito leva a negligência dos desconfortos corporais, fazendo com que muitos músicos convivam com sintomas de dor, como se esta pertencesse à profissão; isto é o que Pederiva (2004, p. 55) chama de “cultura silenciosa da dor”. No entanto, a convivência com a dor aliada às especificidades exigidas na prática do violino podem culminar em diversas doenças como tendinites, bursites, síndrome do túnel do carpo, entre outros (TEIXEIRA *et al*, 2015, p. 49). De acordo com Pederiva (2004), estudos realizados em diversos países indicam que 75% dos instrumentistas possuem algum dos chamados distúrbios osteomusculares relacionados ao trabalho (p. 12). Não surpreendentemente, pesquisas atribuem aos professores a capacidade de diminuir esse percentual, ao despertar uma consciência corporal saudável em seus alunos desde cedo. (TEIXEIRA *et al*, 2015; BRANDFONBRENER & KJELLAND, 2002; PEDERIVA & GALVÃO, 2006).

Via de regra, os professores desejam que seus jovens alunos sigam em atividade como musicistas. Por essa perspectiva, podemos apontar a relevância do papel do professor na conscientização corporal de seus alunos; estes, por sua vez, devem ser tratados desde o primeiro momento como futuros instrumentistas. Embora essa seja uma decisão de caráter pessoal, o instrutor pode ser um facilitador e incentivador, buscando constância na evolução técnica bem como na aquisição de repertório sem negligenciar as questões físicas e os cuidados com os movimentos corporais de seus alunos. Enquanto professores, deve haver em nós forte convicção da necessidade de orientarmos os alunos sobre os riscos de lesões pois; tendo, uma rotina mais intensa, sabemos sobre as demandas físicas nos movimentos, ajustes de posturas e tensões que uma rotina prolongada de prática ao violino pode exigir.

Kothe *et al*. (2011) entrevistaram crianças e adolescentes entre 7 e 16 anos que faziam aula de violino por um período de dois anos ou mais. Estas crianças já apresentaram queixas musculoesqueléticas, conseguindo apontar a parte do corpo que mais incomodava, sendo o pescoço e a parte posterior ao ombro esquerdo as mais citadas. Sabemos que fatores como tempo excessivo de estudo sem descanso, instrumentos com tamanhos inadequados, prática em ambientes desconfortáveis, entre outros contribuem para o desenvolvimento de lesões e vários problemas físicos no aluno, gerando as dores apresentadas pelas crianças na pesquisa de Kothe. Portanto, orientar sobre a importância da consciência corporal na prática do violino envolve inclusive alertar o aluno sobre sua responsabilidade de evitar situações como as citadas anteriormente.

Diversos pedagogos no séculos XX se dedicaram a apresentar soluções aparentes para esse problema recorrente. O pioneiro em estudos sobre movimentos aplicados aos instrumentos de cordas foi F. A. Steinhausen (1858 – 1910), em 1903. Em 1923, o violinista e professor Carl Flesch (1873 – 1944) analisa os princípios técnicos do violino, sistematizando-os e propondo maneiras de vencer os impeditivos físicos e mentais na execução do instrumento em níveis mais avançados de aprendizagem. Seus escritos abordam os mecanismos motores do braço direito e os estímulos nervosos que os impulsionam. Na mesma direção está o pedagogo Ivan Galamian (1903 – 1981), que publicou dois livros resultando em uma obra de importante influência sobre o desenvolvimento da técnica do violino: *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962) e *Contemporary Violin Technique* (1966). Gama (2016) destaca que “para Galamian a chave da técnica do violino encontra-se no controle da mente sobre os movimentos físicos”; assim cabe ao estudante encontrar o ponto de equilíbrio entre o domínio da técnica e a sua aplicação na interpretação musical durante a performance. Já em 1961, Kato Havas (1920 – 2018) divulgou seu estudo intitulado *A New Approach to Violin Playing*. A autora não considerava seu livro baseado em um método, mas reconhecia sua relevância para área, descrevendo seu estudo como:

Um sistema altamente organizado que previne e elimina tensões e ansiedades. Ele destaca os aspectos físicos, mentais e sociais da performance em especial do violino (embora os princípios se apliquem igualmente a outros instrumentos). Unifica a mente, o corpo e o espírito e coordena o balanço natural do corpo sem esforço e completamente eficaz. (HAVAS, 1989, tradução nossa)⁵.

Posteriormente, em 1971 o violinista Yehudi Menuhim (1916-1999) já defendia a aplicação de técnicas de relaxamento para auxiliar os alunos no desenvolvimento da consciência corporal. Esta obra é organizada em seis vídeos e um livro complementar, baseados em aspectos da técnica violinística e exercícios de movimento para um nível avançado de aprendizagem (GAMA, 2016). Em 1976, novamente Menuhim escreve sobre essa temática dessa vez com o auxílio do violista William Primrose (1904 - 1982). Juntos abordam o movimento e o balanço do corpo fundamentados em técnicas de Yoga e Tai Chi. Este método contém exercícios complexos e elaborados, requerendo que os professores de instrumento interessados em utilizá-lo estejam habituados com essas práticas.

⁵Texto original: “It is a highly organised system which prevents and eliminates tensions and anxieties. It highlights the physical, mental and social aspects of performance with special reference to violin playing (although the principles apply equally to other instruments). It unifies mind, body and spirit, and coordinates the natural balances of the body into an effortless and powerful whole.”

Por sua vez, o violinista e professor Paul Rolland (1911-1978) foi um importante pesquisador e defensor da abordagem da consciência corporal desde os primeiros passos na prática do violino. Para isso, Rolland criou um manual sistemático contendo os princípios que desenvolveu durante suas aulas, ilustrado em uma série de vídeos e um livro de auxílio, ambos identificados com título *The Teaching of Action in String Playing* (ROLLAND, 2007). O principal diferencial do trabalho desenvolvido por Paul Rolland se dá por ser um método voltado para professores, apresentando uma forma sistemática de ensinar os movimentos considerados necessários para tocar instrumentos de cordas friccionadas, mais especificamente o violino, com naturalidade e correto balanço corporal.

Desta forma, ao compreender a importância dos movimentos corporais no aprendizado do violino, Paul Rolland conta com a contribuição de Frances Anna Hellebrandt (1901-1992) no segundo capítulo do seu livro *The Teaching of Action in String Playing*. Hellebrandt foi médica, professora reconhecida e diretora do Laboratório de Pesquisa em Aprendizagem Motora localizado em Madison, Wisconsin, nos Estados Unidos, ademais era especialista na fisiologia do exercício. Possivelmente, o intuito de Rolland ao trazer a colaboração de Hellebrandt para sua pesquisa foi reforçar a importância de haver, principalmente por parte dos professores – público ao qual o seu livro é destinado – um estudo interdisciplinar à técnica do instrumento, que abordasse o aprendizado dos movimentos corporais. Ao assumir a importância do corpo na performance do violino entendemos que é inevitável o estudo interdisciplinar para compreendermos a consciência corporal em sua plenitude.

1.2 IMPORTÂNCIA DA INTERDISCIPLINARIDADE PARA PERFORMANCE MUSICAL

Consideramos os gestos corporais como uma importante base do fazer musical. De acordo com Leonido et al (2017), a execução de uma obra musical demanda a participação em conjunto de corpo, instrumento e mente, onde a percepção musical e a percepção corporal estão intimamente relacionadas uma à outra. Semelhante tripé é proposto por Pederiva & Galvão (2006) ao abordar a relação músico-corpo-instrumento no contexto ensino-aprendizagem. Os autores entrevistaram professores de instrumentos em busca de entender qual seria para eles o significado do corpo na performance musical. Ao final da pesquisa, concluíram que os procedimentos utilizados pelos docentes em sua prática pedagógica estão intimamente relacionados com seu modo de conceituar ou significar o corpo.

No tópico anterior vimos que há uma vasta gama de estudos que reconhecem a importância da conscientização corporal durante a prática musical. Por consequência, muitas pesquisas consideram o estudo interdisciplinar essencial à performance (PEDERIVA & GALVÃO, 2006; PEDERIVA, 2004; LAGE *et al*, 2002; TEIXEIRA *et al*, 2015). Pederiva (2004, p. 7) afirma que “as ações para as quais um conhecimento particular é necessário são imperfeitas quando o conhecimento do próprio corpo é também incompleto e imperfeito”. A autora considera que “os processos motores também fazem parte do estudo da performance musical”; no entanto, reconhece que ainda é um tema que requer maior aprofundamento (PEDERIVA, 2004, p.11).

A evolução da performance musical, em seus diversos aspectos, está diretamente relacionada ao aprendizado de habilidades motoras, não diferente da performance no violino. Durante a performance, o corpo do artista requisita de maneira intensa uma coordenação motora minuciosa. “No tocante à atividade humana [a performance musical] é uma das que exigem maior habilidades motoras finas” (PEDERIVA, 2004, p. 10). Por sua vez, Leonido *et al* (2017) afirma que os gestos físicos que revelam a expressão musical são resultantes da união entre a coordenação motora, a expressão facial e a respiração, bem como a criatividade do intérprete. A expressão musical afeta não apenas o músico, mas também atua como um veículo que transmite o significado musical ao público que o assiste. Somente através de movimentos corporais expressivos e coordenados podemos entender a música como uma experiência que não se restringe apenas à audição, mas é capaz de causar reações em todo o corpo (STOROLLI, 2011). Sendo assim, o corpo é essencial não apenas para a manipulação física do instrumento, mas principalmente para expressar as ideias musicais do intérprete ao público e aos colegas com quem divide o palco.

Por outro lado, movimentos exagerados podem comprometer de maneira negativa a atuação do performer. Cross (2006) afirma que gestos musicais podem transmitir diferentes significados em distintos contextos; por essa razão, se faz necessária a ponderação e controle, buscando expressões corporais cuidadosas e conscientes. Para isso é necessário que haja consciência corporal. Esta, por sua vez, é adquirida através da reflexão e observação cuidadosa dos movimentos corporais durante o estudo preparatório, que antecede o ato performático. (GAINZA, 1988).

Nos últimos anos a performance musical vem sendo comparada à prática esportiva; os instrumentistas são comparados a atletas de alto rendimento quanto à preparação física e mental. Teixeira *et al* (2015, p. 44) ressalta que utiliza o termo “atleta/artistas” em referência aos profissionais da música em razão aos altos níveis de estresse físico a que são submetidos. Pelo

mesmo motivo, Andrade e Fonseca (*apud* Pederiva, 2004, p. 46) sugerem que a formação dos instrumentistas, especialmente de cordas friccionadas, deveria ser pensada como a formação de um atleta. De fato, muito do que se aplica ao desempenho no violino tem estreita relação com pesquisas inicialmente dirigidas aos esportes individuais, tanto no aspecto referente a movimentos físicos quanto à preparação mental, a fim de lidar com aspectos psicológicos da performance. Por essa perspectiva, também defendemos que a atividade musical pode ser comparada ao esporte no que diz respeito à importância do movimento corporal para execução artística. Podemos considerar que a precisão que se exige para atuação musical se equipara à exigida para a apresentação do ginasta em uma competição, por exemplo. Ambas as atividades exigem meses de prática e treino com finalidade de aprender habilidades que serão executadas em poucos minutos de apresentação pública, muitas vezes tendo apenas uma oportunidade de execução.

Neste sentido, acreditamos que entender como o corpo se desenvolve e aprende novas habilidades pode melhorar o aproveitamento do tempo de estudo; de modo que, reduzindo o tempo de estudo e ainda preservando a eficácia dos resultados, poderemos também prevenir o aparecimento de lesões por esforço repetitivo. Sendo assim, estudar sobre as etapas do desenvolvimento e quais fatores exercem influência no processo de amadurecimento do movimento⁶ tem potencial para prolongar o tempo de carreira ativa do performer. Finalmente, entender como nosso corpo aprende novas habilidades pode auxiliar professores no melhor direcionamento de seus alunos nas aulas de violino.

De acordo com Isayama e Gallardo (1998), ao estudar sobre desenvolvimento motor pesquisadores visam compreender “o processo ou processos que fundamentam as mudanças das habilidades motoras ao longo da vida”. Os autores afirmam ainda que tal conhecimento pode promover melhor entendimento do desenvolvimento humano, auxiliando professores a melhorar e aperfeiçoar a performance do movimento de seus alunos. Ainda segundo estes pesquisadores, por meio dos estudos sobre desenvolvimento motor pode-se “adequar as propostas educacionais às características, às necessidades e aos interesses das crianças.” (ISAYAMA e GALLARDO, 1998, p. 2).

Para Lage *et al* (2002, p.1) é inegável que o estudo da Performance Musical tem caráter interdisciplinar, porém os autores destacam que “restam ainda muitas carências nas interfaces da Performance Musical com áreas como Medicina, Psicologia, Física e as Ciências do Esporte”. Os pesquisadores defendem que em especial a aprendizagem motora deveria ser de

⁶ Ver Clark (1989) e Gallahue (2013).

interesse tanto do performer, quanto do professor de música; pois, “através da compreensão e aplicação de conhecimentos que regem os movimentos, eles poderiam buscar uma diminuição significativa dos erros de performance e um controle maior da variabilidade dos movimentos corporais” (LAGE *et al*, 2002, p. 2).

Nesta mesma direção, Rolland (2007, p. 41) compactua destes pensamentos iniciando a narração de seu primeiro filme didático com a afirmação de que bons movimentos na prática de instrumentos de corda podem ser aprendidos em qualquer idade. No entanto, cabe o questionamento se tal afirmação é realmente condizente com o que pedagogo apresenta em seu método, tendo em vista que os alunos que fizeram parte do projeto desenvolvido por ele em Illinois estão em idade escolar e ocupam faixa etária na infância e adolescência.

Sobre a influência da faixa etária no aprendizado do violino, Paulo Bosísio, (1950 –) importante violinista e pedagogo brasileiro, em entrevista a Romaneli *et al* (2008), afirma que a infância é a melhor fase para se aprender um instrumento. O pedagogo considera que a melhor idade para iniciar os estudos deve ser aos nove anos. Esse pensamento difere da ideia defendida por Schiniki Suzuki (1898-1998) que ao desenvolver sua abordagem, difundida mundialmente, relaciona o ensino do instrumento ao aprendizado da linguagem materna; dessa forma, organiza classes de violino para crianças a partir de 4 anos de idade com acompanhamento de um tutor responsável. Por outro lado, Bosísio advoga que não se deve prender-se a idades específicas como um padrão, entretanto, ele indica que, tendo o aluno idade inferior a nove anos, deve ser feita uma avaliação para averiguar se este realmente consegue se concentrar nas aulas e que necessitará de supervisão do responsável durante seus estudos em casa. Em contrapartida, Bosísio afirma que se deve ter cuidado ao iniciar o aprendizado do violino tardiamente, pois naturalmente esse processo de aprendizagem ficará mais difícil; no entanto, de acordo com o professor, não é impossível (ROMANELI *et al*, 2008).

É notável que a discussão a respeito da idade correta para iniciar os estudos do instrumento divide opiniões entre os pedagogos e estudiosos da área. Isso acontece, pois existe uma linha cronológica para o aprendizado de habilidades motoras básicas, dentre elas a idade; mesmo que apenas seja uma estimativa, torna-se referência para estudiosos da área. A pesquisadora Hellebrandt analisa o método do Professor Rolland e busca explicar como os movimentos são aprendidos à luz dos conceitos da neurociência da época. A partir das ideias trazidas por Hellebrandt, buscamos compreender melhor como se dá o processo de aprendizagem de novas habilidades no nosso corpo.

1.3 HELLEBRANDT E O APRENDIZADO DE HABILIDADES

O desenvolvimento motor possibilita aprendizado de habilidades motoras, neste sentido acreditamos que ambos são essenciais à consciência corporal. “A adaptação entre o mundo exterior e as estruturas motoras está intimamente ligada ao exercício de centros nervosos que asseguram a regulação fisiológica do movimento” (PEDERIVA, 2004, p.3).

Para Gallahue (2013), habilidade é o movimento gerado através de uma ação voluntária, aprendida, orientada para um objetivo, realizada por uma ou mais partes do corpo. Sendo assim, entendemos que habilidade se refere a algo que é ensinado/aprendido, de modo que movimentos de reflexo não estão inclusos nestas definições.

Hellebrandt (2007) lembra que a década de 1960, que antecede a publicação do livro de Rolland, foi marcada pelo desenvolvimento nos estudos da neurociência, bem como pelo constante crescimento no quadro de informações de setores como anatomia, fisiologia, cibernética e ciências comportamentais. Ela afirma que estes novos conhecimentos iriam contribuir ricamente com os aspectos da pedagogia do violino, afinal: “o violino não toca sozinho, ele é um instrumento que precisa ser tocado” (HELLEBRANDT, 2007, p.10). Além disso, tocar violino requer o aprendizado de muitas habilidades que são específicas a essa ação, ou seja, não são utilizadas em outra atividade senão naquela. Para Hellebrandt (2007) o que torna um violinista virtuoso é a maneira como este músico, mesmo em andamentos mais rápidos, consegue produzir uma sonoridade fluida com qualidade e articulação. Entretanto, sabemos que é preciso mais que habilidades técnicas para ser um virtuoso, tendo em vista que para construção de um músico de excelência também se faz necessário o que chamamos de musicalidade ou expressividade musical, isto é, a música que vai além das notas com ritmo certo e técnicas bem aplicadas.

Na discussão Técnica *versus* Musicalidade, poderíamos rapidamente dizer que ambos possuem igual importância para a performance musical. Porém, na prática de um instrumento se faz necessário mais que boas intenções para conseguirmos tocar um determinado repertório. Torna-se fácil escolher o mais importante dentre eles quando isolamos uma das duas habilidades em questão. Por exemplo, é possível obter-se boa execução de um capricho de Paganini com o domínio da técnica do instrumento e um bom movimento corporal, mesmo que não haja musicalidade a princípio; porém, se pensarmos no contrário, apenas musicalidade sem a técnica, facilmente deduzimos que não seria possível tocar a peça apenas identificando seus fraseados e intensões e, mesmo que consigamos solfejá-la de forma belíssima, ainda não seria suficiente para executá-la com precisão no instrumento. Hellebrandt concorda, apesar de não

descartar a importância da musicalidade; a autora considera “impossível alcançar os belos rendimentos de um artista sensível sem conhecimento técnico” (HELLEBRANDT, 2007, p. 10). Dessa forma encontramos uma ordem: a técnica deve ser então abordada antes mesmo da interpretação musical.

Contudo, existe algo que é comum a ambos: tanto o estudo técnico quanto a expressão musical necessitam de movimento para melhor aproveitamento e execução (DAVIDSON & CORREIA, 2002). Nesta perspectiva, o método desenvolvido por Rolland é de grande valia, tendo em vista que objetiva o ensino dos movimentos necessários para a performance do violino. Hellebrandt (2007, p.10) descreve o método proposto por Rolland como “inovador, empolgante, criativo e eficaz”, tendo como prioridade a compreensão dos movimentos básicos dos diversos aspectos técnicos que envolvem a produção sonora em instrumentos de cordas friccionadas, mais especificamente no violino. De acordo com a pesquisadora, esse é o diferencial do Projeto desenvolvido por Rolland em Illinois.

Rolland (2007) fundamenta sua pesquisa no conceito de que o processo de aprender uma nova habilidade motora tem início internamente, no qual inicialmente as habilidades motoras são adquiridas com as conexões neurais que envolvem desde o observar, entender e planejar a execução até finalmente a realização do movimento. Este processo de captação de informações e externalizá-las em movimentos é definido por Hellenbrandt como *input-output*, termo comumente utilizado na informática referente à entrada e saída de dados. Com isso, Hellebrandt explica que, para que o movimento seja concebido e chegue a sua forma visível, ou seja, em atividade física e muscular, antes ele é processado no nosso cérebro (HELLEMBRANDT, 2007). Levitin (2010, p. 57) defende o mesmo raciocínio, e conta que facilmente podemos ser enganados pela ilusão de que simplesmente realizamos uma ação, mas na verdade há um planejamento cerebral executado a princípio por uma série de ligações neurológicas, e apenas após este planejamento a ação é realizada. Em resumo, em atividades mais complexas – como tocar violino – deve existir um processo de amadurecimento corporal que parte do abstrato (corpo idealizado) ao concreto (corpo real), nos quais considera-se corpo idealizado um canal livre para a transmissão de um ideal abstrato, e o corpo real, aquele que precisa ser disciplinado de acordo com o ideal desta prática (LEONIDO et al, 2017, p. 3).

Os movimentos corporais necessários para desenvolver a habilidade de tocar violino são considerados de extrema precisão, isto porque precisamos acertar cada dedo da mão esquerda em uma nota especificamente afinada, mesmo com pouquíssimas referências, e muitas vezes em uma velocidade altamente acelerada. Somado a estas questões, o posicionamento e a maior parte dos movimentos corporais utilizados para tocar violino não são utilizados em nenhuma

outra atividade do nosso cotidiano. Por outro lado, Hellebrandt (2007, p. 10) defende que, embora tocar violino seja um ato único, ele é composto de movimentos voluntários “simples e bastante comuns”. A pesquisadora justifica esta simplicidade ao explicar como o cérebro utiliza movimentos já conhecidos para que haja o aprendizado de novas habilidades. Não significa que tocar violino seja uma habilidade simples; porém, se utilizarmos estratégias corretas, conseguiremos facilitar o processo de preparação desta habilidade tão específica. Como também advoga Pederiva (2004), ao afirmar que o cérebro, sendo o principal órgão do aprendizado, “está baseado em uma hierarquia onde novas aquisições (psíquicas) se juntam às antigas (motoras)”, onde “as novas aprendizagens estão baseadas em aquisições e informações já integradas no cérebro”. (PEDERIVA, 2004, p.4)

Para o ensino do violino isso não é diferente, enquanto professores, comumente utilizamos movimentos do cotidiano para explicar e conectar o aluno com novas habilidades. Por exemplo, alisar o braço esquerdo com a mão direita se assemelha ao movimento que o braço direito faz para controlar e direcionar o arco sobre as cordas; lembrar do movimento feito pela mão direita e dedos enquanto quicamos uma bola no chão, como a bola de basquete, auxilia no aprendizado do *spiccato*⁷. No entanto, estes movimentos já aprendidos precisam ser recalculados, transformado-se em uma série de movimentos novamente conscientes, mas dessa vez com uma nova finalidade. Na aprendizagem do violino, por exemplo, para passar o arco sobre as cordas, o cérebro envia um comando que inicialmente é direcionado ao braço direito como todo, utilizando de movimentos já aprendidos. Neste momento, o movimento que cabe aos dedos e pulso não são meticulosamente calculados a princípio, porque em habilidades já aprendidas os movimentos dos dedos e pulso estão quase sempre inconscientes, ou seja, internalizados ao ponto de não mais demandar atenção do cérebro para calcular sua execução (HELLEBRANDT, 2007, p. 12). Por essa razão, por mais que o professor explique e o aluno afirme que entendeu, os movimentos podem parecer descordenados a princípio e leva um tempo para que aquele movimento alcance a maturidade, através da memória muscular, esta por sua vez apenas adquirida através da repetição consciente. Nesta fase o papel do professor é fundamental, pois é através das atividades propostas por ele que haverá ou não motivação para que essas novas habilidades tão minuciosas sejam realmente desenvolvidas da maneira correta e eficaz.

De acordo com Hellebrandt, é através do aprendizado motor e repetição de exercícios de percepção corporal que se alcança a precisão, a amplitude e a variação dos movimentos que

⁷ Técnica geralmente utilizada em passagens rápidas onde o arco deve sair da corda entre uma nota e outra, com pequenos saltos.

respondem à vontade do violinista profissional. Os movimentos do instrumentista considerado virtuoso parecem ser cronometrados, realizados sem esforço e fluentemente; porém, na verdade, são adquiridos através do uso correto dos mecanismos corporais inatos – movimentos aprendidos e internalizados antes do aprendizado específico do violino (HELLEBRANDT, 2007). Estes mecanismos controlam e regulam os movimentos voluntários.

Conforme Virameteekul e Bhidayasiri (2022), os movimentos podem ser classificados em três categorias: 1. Movimentos Voluntários; 2. Movimentos Normais não Intencionais (bocejos, reflexos); e por último 3. Movimentos Involuntários (movimentos anormais, geralmente causados por distúrbios e patologias clínicas, como os tremores da doença de Parkinson).

Para esta pesquisa vamos nos aprofundar na primeira categoria que são os movimentos voluntários. Segundo Virameteekul e Bhidayasiri (2022, p. 2), os movimentos voluntários são aqueles que temos a intenção de realizar, “uma execução pretendida de uma ação resultante de processos cognitivos”⁸. Quando decidimos fazer exercícios com o corpo, por exemplo, comandos são enviados do cérebro aos músculos e, por meio desses comandos, conseguimos executar a ação. Esta é uma maneira resumida e simplificada do que se sabe sobre como são gerados os movimentos voluntários. “Embora o movimento voluntário seja um componente fundamental do funcionamento humano, o que exatamente acontece no cérebro quando decidimos nos mover ainda não está claro” (VIRAMETEEKUL E BHIDAYASIRI, 2022, p. 2, tradução nossa⁹).

Hellebrandt (2007) adverte que a eficácia do método proposto por Paul Rolland não poderá ser compreendida sem que se saiba mais do que a maioria dos professores de violino sabe sobre como os movimentos voluntários são controlados e regulados (HELLEMBRANDT, 2007, p.11). Para tornar sua explicação sobre os movimentos voluntários mais ilustrativa e didática, a escritora elaborou uma série contendo 12 *cards* explicativos. Estes *cards* ou diagramas podem ser encontrados no segundo capítulo do livro de Rolland e trazem um novo olhar sobre a pedagogia no violino com base nas operações que Hellebrandt chama de “Caixa Preta”. Segundo a autora, este termo é comumente utilizado para representar os mecanismos que ocorrem no funcionamento complexo do sistema nervoso central (HELLEBRANDT, 2007). Contudo, Hellebrandt garante que os professores não precisam conhecer exatamente tudo que acontece no processo da Caixa Preta. No entanto, um bom professor busca estar

⁸ Texto original: “willed actions performed as a result of cognitive processes.”

⁹ Texto original: “Though the voluntary movement is a fundamental component of human functioning, what exactly happens in the brain when we decide to move remains unclear.”

munido de informações suficientes para que não fique preso a um método exclusivamente técnico violinístico. Segundo a autora, tais métodos “ortodóxicos” não são capazes de resolver todos os problemas da aprendizagem de um instrumento. Hellebrandt afirma que, ao estudar os diagramas por ela apresentados, o professor estará mais capacitado para diagnosticar a causa dos problemas técnicos relacionados aos movimentos corporais e, juntamente com a metodologia proposta por Rolland, aplicar as medidas corretas para solucioná-lo.

Mediante toda esta análise e explicação apresentadas por Hellebrandt (2007) referentes ao sistema nervoso, podemos entender a principal estratégia da metodologia desenvolvida por Rolland, que a torna eficaz no ensino da consciência corporal aos seus alunos. Em resumo, de acordo com Hellebrandt (2007), depois de aprendidas e fixadas, as habilidades passam a ser repertório internalizado do nosso corpo, tornando-se assim independentes. Inicialmente, Rolland busca utilizar movimentos musculares já contidos no repertório dos alunos para ensinar os princípios posturais do violino. À medida que cada habilidade vai sendo adquirida e internalizada se torna independente. Neste momento, o cérebro passa a estar disponível para aprender outras novas habilidade de maneira leve e livre de tensão.

Hellebrandt (2007) cita, em sua perspectiva, algumas das tensões mais comuns entre os violinistas e como estas podem atrapalhar o desenvolvimento e crescimento técnico musical desses instrumentistas:

Pressão demasiada do arco sobre a corda enrijece todo o braço direito. Agarrar o braço do violino com força excessiva imobiliza a mão esquerda. Sustentar o violino usando apenas o ombro esquerdo limita o movimento de todo o braço esquerdo. É impossível imaginar como um jovem violinista com um fluido equilíbrio corporal, postura correta da cabeça, que segure o violino adequadamente sabendo controlar a articulação do ombro, poderia encontrar sérias dificuldades em aprender e executar as habilidades técnicas específicas exigidas para se aprender a tocar violino (p. 12, tradução nossa¹⁰)

Por outro lado, a pesquisadora lamenta que nem todo professor de violino é verdadeiramente um mestre no seu instrumento, e poucos se interessam em procurar instruções além da sua própria intuição para aplicar os métodos existentes para violino. (HELLEBRANDT, 2007, pág 11). Neste contexto, Hellebrandt (2007) acredita que, ao apresentar os *cards*, que visam esquematizar como habilidades motoras e sensoriais são

¹⁰ Texto original: “Clutching the bow stiffens the whole bowing arm. Gripping the neck of the violin immobilizes the left hand. Supporting the violin with the left shoulder limits the mobility of the whole left arm. It is impossible to imagine how a young student with a fluid postural balance, proper head poise, correct violin hold, and good proximal (shoulder) joint control could encounter serious learning difficulties when attempting to execute the discrete and specific technical skills of violin playing.”

adquiridas, auxilia estes profissionais nos cuidados posturais no ensino do violino. Por outro lado, estudos mais recentes mostram que essa realidade vem sendo transformada, e a interdisciplinaridade tem sido cada vez mais utilizada em pesquisas que abordam a pedagogia e performance do violino.

Dessa forma, entendemos que a interdisciplinaridade tem seus benefícios no processo de ensino aprendizagem. De acordo com Leonido *et al* (2017), nos últimos anos, os gestos musicais e movimento do corpo no fazer musical têm sido objeto de uma vasta pesquisa interdisciplinar. Para o autor, a interdisciplinaridade “se faz presente desde a gênese da obra artística, ainda que de maneira inconsciente” (LEONIDO *et al*, 2017). Por outro lado, existem alguns fatores que podem dificultar essa troca de conhecimentos. Apesar de Hellebrandt (2007) garantir que a sua linguagem não é complexa e que seus diagramas podem ser facilmente compreendidos, o fato de estar escrito em outro idioma ao mesmo tempo que se trata de uma área de estudo não familiar aos músicos, como é a neurociência, pode distanciar a compreensão esperada pela autora. Hellebrandt (2007) afirma que não é necessário ser um neurofisiologista para entender sobre o funcionamento desses sistemas de comando e como eles podem ser úteis na solução de vícios e problemas posturais relacionados ao tocar violino, acelerando assim o processo de aprendizagem e performance do aluno.

De acordo com Hellebrandt (2007), o que torna a metodologia do professor Rolland única é o modo como ele desenvolve e fomenta a educação dos movimentos e treinamento rítmico que, segundo a escritora, são extremamente necessários nesse processo de aprendizagem. No método de Rolland as técnicas específicas do instrumento são contruídas sobre essa base.

1.4 PAUL ROLLAND E SUA METODOLOGIA

De acordo com Eilese (1980), Rolland nasceu em Budapeste em 1911. Foi graduado na *Franz Liszt Academy of Music*. Durante sua formação, teve aulas de violino com três professores, sendo os dois últimos os que mais influenciaram sua carreira: Rados e Waldbauer. Estes exerceram grande influência nos seus estudos de violino como em sua futura carreira como pedagogo. Em 1938 passou a residir nos Estados Unidos como violinista do Quarteto *Ideale* e em 1940 iniciou sua atuação como professor de violino. Ao longo de sua carreira como professor, percebeu que o movimento do corpo é de extrema importância para a prática instrumental e determinante para o amadurecimento técnico-musical do violinista. Rolland

(2007) relata que o desenvolvimento desses movimentos visa facilitar a produção de som e o aprendizado de novas técnicas, trazendo, dessa forma, o desenvolvimento técnico de maneira mais natural e, conseqüentemente, mais rápida.

Rolland foi um exímio pesquisador e escritor, durante os anos de 1945 a 1960 foi fundador da *American String Teachers Association* (ASTA)¹¹, sendo o primeiro editor do jornal desta associação. Em sua homenagem, a ASTA criou uma premiação chamada *Paul Rolland Lifetime Achievement Award*, concedida anualmente a indivíduos que se destaquem no ensino de cordas. Suas pesquisas são focadas em três principais áreas: pedagogia de instrumentos de corda; filosofia do ensino, e métodos e instruções para o ensino coletivo (FULFER, 2022). Dentre suas maiores publicações estão:

- *Basic Principles of Violin Playing* (1960);
- *Prelude to String Playing/Young Strings in Action* (1971/1985)¹²
- *The Teaching of Action in String Playing* (1974)

Rolland, por sua vez, sentia a necessidade de se aprofundar no ensino de cordas friccionadas. Em sua busca criou os Estudos da Ação, um manual sistemático contendo os princípios que desenvolveu durante suas aulas, ilustrado em uma série de vídeos e um livro de auxílio, ambos identificados com título *The Teaching of Action in String Playing*. O livro foi escrito em 1974 por Paul Rolland com o auxílio de Marla Mutschler¹³. Poucos anos depois, em 1978, Rolland veio a falecer.

Tanto o livro quanto os vídeos são resultados de uma pesquisa que durou quatro anos sendo dois destes anos dedicados à aplicação do material desenvolvido por Rolland. Esta aplicação foi realizada em vinte e dois centros de ensino em Illinois e alguns fora do estado. Cada centro contou com professores colaboradores para aplicação do método. O livro dedicou algumas páginas iniciais para transcrição de relatos de alguns desses professores, que

¹¹ Fundada em 1946, a ASTA (*American String Teacher Association*) é uma das maiores comunidades de professores do Estados Unidos, focada em promover o ensino e performance de instrumentos de cordas. Entre seus principais objetivos estão promover melhorias na pedagogia, tornar conhecido significado, funções e valores da prática instrumental individual e coletiva, promover maior difusão da literatura de música de câmara e orquestra de cordas, bem como manter atualizados os materiais didáticos voltados para esses grupos.

¹² Originalmente publicado por Paul Rolland em 1971, *Prelude to String Playing* foi relançado em 1985 por Sheila Johnson, aluna do Rolland, sob o novo título *Young Strings in Action*. A nova versão apresentou atualizações na formatação, *layout* e material musical mais abrangente (FULFER, 2022).

¹³ Helen Marla Mutschler (1935-2017), violinista e pedagoga dedicada ao ensino do violino com movimentos livres de tensão junto a Paul Rolland. Atou como assistente de pesquisa e, mais tarde, pesquisadora associada do Projeto de Pesquisa de Cordas da Universidade de Illinois.

descreveram as suas percepções durante o uso do método proposto por Rolland. O método sempre era apresentado com muito êxito por cada um deles e, além de relatarem a percepção na evolução de seus próprios modos de ensinar, mencionaram principalmente notável avanço na motivação e desempenho de seus alunos.

O primeiro capítulo do livro destaca o Projeto realizado pela Universidade de Illinois em Urbana-Champaign e seus resultados. O segundo capítulo foi dividido em duas partes, a primeira, como já foi mencionado anteriormente, foi escrito por Frances Anna Hellebrandt. Sua participação teve como objetivo situar o leitor a respeito da atividade neuromuscular, especialmente na prática do violino, explicando desde a produção do movimento no cérebro até a realização motora. De modo que sua participação reafirma a relevância da pesquisa de Rolland, principalmente no que diz respeito ao ensino do movimento corporal para estudantes de violino. Na segunda parte, Rolland apresenta suas teorias e percepções quanto aos princípios do movimento na prática e ensino do violino.

Rolland (2007) afirma que primeiramente é importante entender que o corpo deve ser compreendido como uma máquina; não no sentido robótico e previsível da palavra, mas entendendo que, para um bom funcionamento da máquina, todas as peças são igualmente importantes para realização de determinada tarefa. De modo que, se uma única peça apresentar mal funcionamento, toda a máquina irá sofrer e o resultado final será afetado. Para isso, Rolland traz a ideia de unidade, tratando o organismo humano como indivisível, dessa forma, alterações e ajustes em um único membro acarretará em reajuste no corpo como um todo (ROLLAND, 2007). Portanto, tais ajustes devem ser feitos o quanto antes, buscando assim evitar atrasos no desenvolvimento do violinista.

Rolland (2007) também observa que ao tocar o instrumento nenhuma parte do corpo do violinista deve estar imóvel, para ele, havendo imobilidade, ali haverá tensão. Ademais, ressalta que o modo convencional de ensinar violino geralmente se limita a isolar movimentos de dedos, pulsos ou braços. Normalmente, encontramos nos métodos atividades que trabalham estes pequenos membros de maneira isolada; assim o movimento do corpo como um todo muitas vezes passa despercebido (Rolland, 2007). Desta forma, o pedagogo traz o exemplo de técnicas como mudança de posição e vibrato, que não costumam ser ensinadas nas primeiras aulas, para o autor, todavia, quanto mais tardiamente forem propostos exercícios com esta finalidade, mais tensão pode ser acumulada para realizá-las, dificultando o trabalho do professor ou pior, frustrando o aluno. Sendo assim, Rolland acredita que:

É enganoso enfatizar demais o trabalho dos dedos e da mão. Embora sejam importantes, eles nunca são usados de forma isolada, mas sempre coordenados com os movimentos mais amplos de todo o braço e até mesmo do corpo. Quando corpo e braços são colocados em uma relação equilibrada, eles funcionam com mais eficiência (ROLLAND, 2007, p. 32, tradução nossa¹⁴).

Rolland (2007) afirma que o movimento rítmico do corpo, quando utilizado inadequadamente, pode se tornar o principal obstáculo na performance musical. De acordo com Rolland, o ritmo corporal pode trazer problemas à performance de três maneiras diferentes: 1) quando observado em excesso; 2) quando seu uso é incorreto; ou ainda 3) quando há total ausência rítmica. Quando aplicado de maneira incorreta, o ritmo pode influenciar não apenas os aspectos técnicos da prática violinística, mas sobretudo a capacidade de expressão musical (FLESCHE, 2000, p. 92).

Ao observarmos um violinista em performance e tirarmos o foco do movimento dos braços, podemos perceber que outras partes do corpo também interagem com a música. Rolland divide o movimento corporal em três grandes partes: movimentos da cabeça, movimentos da parte superior (tronco) e movimentos da parte inferior (pernas). A parte inferior, além de servir de ponto de apoio e equilíbrio, executa um movimento característico, chamado por Flesch (2000) de “pêndulo”. Este movimento permite que o peso corporal seja distribuído alternadamente do pé direito para o esquerdo. O tronco naturalmente reage a esse balanço se movendo em direção oposta ao pé que está apoiado ao chão. O movimento de pêndulo não é aleatório, tão pouco metronômico, mas deve ocorrer de acordo com as intensões musicais. Este movimento é a reação mais natural e favorável para encorajar o violinista e dar vida a performance (ROLLAND, 2007, p.30).

Outro ponto discutido por Rolland (2007) é a respiração e sua grande parcela de contribuição durante a performance musical para instrumentistas de cordas. De acordo com o escritor, intérpretes que conseguem manter uma respiração equilibrada tendem a obter melhor desempenho nas performances quando comparado àqueles que apresentam irregularidades na respiração, de modo que instrumentistas tensos e desconfortáveis costumam prender a respiração (ROLLAND, 2007, p.31). Porém, ele admite que nenhum esforço é feito por parte do seu trabalho para abordar especificamente a respiração dos estudantes. De acordo com o pedagogo, ao enfatizar o conforto e a liberdade de movimentos, a respiração livre e normal ocorrerá naturalmente.

¹⁴ Texto original: “It is fallacious to overemphasize the work of the fingers and hand. While they are important, they are never used independently but are coordinated with the larger motions of the entire arm and even the body. When the body and the arms are brought into a balanced relationship, they will function more efficiently.”

Finalmente, o papel do professor é apresentado como um dos pontos cruciais para melhor aproveitamento do violinista ainda nos primeiros anos do aprendizado. Rolland (2007) afirma que cabe aos professores estarem atentos à maneira que os alunos tem usado seus corpos, atribuindo ao professor grande parcela de responsabilidade quanto aos obstáculos encontrados por violinistas.

Rolland (2007) advoga a importância do bom posicionamento do violino para técnicas como mudança de posição e vibrato. Porém, para este pedagogo, não apenas técnicas de mão esquerda são afetadas pela postura do violinista; a mão direita também sofre influências. Sendo assim, o professor deve se manter paciente e persistente ao ensinar a maneira correta de segurar o violino, pois isto certamente produzirá bons frutos que serão colhidos durante todo crescimento e amadurecimento musical.

Mais uma teoria defendida por Rolland é o “princípio do equilíbrio e alavanca”. O autor traz este princípio como um dos pontos chaves para alcançarmos melhor desenvolvimento na performance musical, bem como proporcionar esse desenvolvimento aos nossos alunos. Para o autor, objetos equilibrados podem ser movidos com mais facilidade por mais pesado que eles sejam. Para ilustrar esse princípio, Rolland traz o exemplo da “gangorra¹⁵” e “alavanca¹⁶” (ROLLAND, 2007, p. 32-33). Tanto a gangorra como a alavanca nos permite levantar pessoas e objetos pesados com um esforço bem menor do que seria necessário sem eles. E para ambos equipamentos o ponto de apoio e onde ele está colocado determina o sucesso da realização da tarefa. De acordo com Rolland, para se alcançar um bom balanço corporal na prática do violino se faz necessário encontrar o ponto de apoio correto para cada movimento. O primeiro ponto de apoio do violinista são os pés. No Projeto de Illinois, Rolland defende o uso dos pés em posição de “V”. Este posicionamento, de acordo com a fisiologista Hellebrandt, garante melhor equilíbrio corporal (ROLLAND, 2007, p. 33).

Finalmente, baseando-se em todos esses princípios e teorias citados, Paul Rolland desenvolveu o Projeto de Illinois e mediante este projeto produziu uma série de filmes e um livro explicativo intitulado *The Teaching of Action in String Playing*. Vamos entender um pouco mais sobre eles no próximo capítulo.

¹⁵ Brincadeira que utiliza uma prancha colocada sobre um ponto de apoio central, em que as pessoas sentadas nas extremidades da prancha conseguem levantar uma a outra alternadamente.

¹⁶ Utensílio criado com intenção de erguer objetos de grande peso que provavelmente não se conseguiria levantar com as próprias mãos. Para que uma “alavanca” seja eficaz, o seu ponto de apoio deve estar localizado próximo ao objeto a ser erguido e distante daquele que deseja erguê-lo, ou seja, da aplicação da força. Utilizando este utensílio, objetos pesados podem ser erguidos ou até mesmo lançados com menor esforço.

Capítulo 2

METODOLOGIA APLICADA NO ENSINO DOS MOVIMENTOS CORPORAIS PARA A PRÁTICA DO VIOLINO PROPOSTA POR PAUL ROLLAND

Apesar de compactuar com o pensamento de pedagogos e violinistas da época, Paul Rolland, em sua obra *The Teaching of Action in String Playing*, propõe uma metodologia diferenciada que, segundo Cowden (2007), seria capaz de revolucionar o ensino de cordas, aplicando uma metodologia inovadora baseada em movimentos corporais essenciais para tocar violino¹⁷. No capítulo anterior, apresentamos uma breve explicação quanto ao aprendizado motor e a importância do movimento corporal para prática instrumental. Descrevemos a filosofia do Paul Rolland e quais seus principais objetivos ao desenvolver o método. Neste capítulo, vamos entender mais sobre este método quanto à sistematização dos exercícios propostos.

The Teaching Action in String Playing é composto por uma série de filmes idealizada e dirigida por Paul Rolland, produzida pelo Projeto de Pesquisa de Cordas da Universidade de Illinois em Urbana-Champaign. Rolland (2007) aponta para a produção da série de filmes como um acessório fundamental em seu método, pois foi motivada pelo fato de ser difícil descrever movimentos apenas em palavras¹⁸. Após a gravação dos filmes, um livro com o mesmo título foi produzido, no qual podemos encontrar um tutorial detalhado das ações demonstradas nos vídeos. O livro, primeiramente, preocupa-se em situar o leitor acerca da filosofia do método, além de sugerir a eficácia dos exercícios propostos através de demonstrações e depoimentos de professores que o utilizaram durante os dois anos do projeto em Illinois.

Todo o material é organizado em dezessete tópicos que são expostos em dezessete episódios da série igualmente descritos em dezessete capítulos do livro. No livro, além de encontrarmos as especificidades das atividades propostas para cada tópico, também encontramos, ao final de cada capítulo, a transcrição da narração original do respectivo episódio. Tanto o livro quanto os filmes podem ser utilizados de maneira independente; porém, quando em conjunto, possibilitam melhor compreensão ao leitor, pois foram designados para complementar um ao outro (Rolland, 2007, p. 4). De acordo com Rolland (2007), seu propósito foi transformar a vasta literatura da época em um sistema com estágios facilitados para instrução

¹⁷ Texto original: “[His innovative methodology] revolutionized string teaching, opening the door to new ideas based on the physical movements essential to playing the violin”.

¹⁸ Texto original: “The production of the film series was motivated by the fact that motions are difficult to describe in words but can easily be demonstrated on film”.

de instrumentos de cordas friccionadas. Inicialmente a proposta do projeto de Rolland foi dirigido ao ensino do violino e viola. No entanto, ele afirma que seus princípios e exercícios musicais podem ser adaptados e aplicados também ao ensino do violoncelo e do contrabaixo (ROLLAND, 2007, p.1)

Em nenhum momento Rolland especifica a faixa etária dos alunos a quem o método deve ser direcionado. No entanto, nos filmes, bem como em fotos das gravações contidas no livro, pode-se perceber que os alunos escolhidos para participar do projeto eram crianças e adolescentes. Não há registros de alunos adultos durante as gravações do Projeto de Illinois porque a metodologia desenvolvida por Rolland foi direcionada especificamente para o ensino de violino nos projetos de formação de orquestra em escolas de ensino elementar neste estado. Portanto, claramente a metodologia utilizada por Rolland sugere ser direcionada para a fase inicial do aprendizado. Estas informações podem justificar a baixa faixa etária predominante nos filmes, mas não significam que o método restrinja sua aplicação apenas a estas idades.

Em 1966 o Projeto de Pesquisa de Cordas da Universidade de Illinois iniciou a fase de planejamento para aplicação dos Estudos da Ação desenvolvidos por Rolland. Estes Estudos da Ação são fruto de décadas de trabalho pedagógico, formulados com o intuito de incorporar movimentos naturais na prática de instrumentistas em diversos níveis de performance. As ações correspondem a pequenas subdivisões do movimento que, ao serem praticadas em conjunto, desenvolvem movimentos amplos e livres de tensão. Apenas em 1968 o projeto iniciou a aplicação da metodologia proposta por Rolland, para isso foram escolhidas vinte e duas escolas públicas no estado de Illinois e outras cinco escolas fora do estado, com duração de aproximadamente dois anos e meio.

Ao final das gravações, em 1971, o Projeto foi exposto nas mais importantes conferências de Educação Musical dos Estados Unidos como a ASTA (American String Teachers Association), MTNA (Music Teachers National Association) e MENC (Music Education National Conference). Nestas ocasiões, os ouvintes responderam a um questionário de avaliação sobre qual público o conteúdo proposto nos filmes poderia melhor atender. A pesquisa demonstrou os seguintes resultados:

Alternativas	Quantidade de respostas favoráveis
a) Alunos de terceira a quinta série	57
b) Alunos de quinta a oitava série	85
c) Alunos de ensino médio a nível superior	69
d) Alunos de qualquer idade	108
e) Professores	126

Tabela 1: Interpretação de ouvintes quanto o direcionamento etário da metodologia de Paul Rolland

Fonte: Elaborado pela autora com dados apresentados em Rolland (2007)

Podemos observar que a maioria dos espectadores votaram que o método é direcionado aos professores, provavelmente por acreditarem que, mediante os ensinamentos do professor, o método seria melhor aplicado. Ainda assim, muitos consideraram os exercícios propostos por Rolland aplicáveis a alunos de qualquer idade.

Durante os dois anos do projeto, o método não foi aplicado por Rolland, mas por professores treinados com sua metodologia. No entanto, os professores escolhidos puderam contar com o auxílio pedagógico do professor Rolland durante todo o processo. Ao término dos dois anos e meio de aplicação do método, Rolland avaliou os alunos da pesquisa e afirmou encontrar crianças tocando seus instrumentos com liberdade e facilidade, possuindo bons padrões de movimento e livres de tensões excessivas (ROLLAND, 2007, p.6). Esta conclusão não foi alcançada apenas pelo pedagogo, mas também pelos professores participantes e outros profissionais da área que relataram ter a mesma percepção (ROLLAND, 2007, 1-3). Neste período de dois anos e meio, os alunos aprenderam habilidades técnicas no violino como mudança de posição, pizzicato, harmônicos naturais em posições altas e baixas, movimentos de vibrato, diversos intervalos incluindo oitavas, terças e ainda dissonâncias; golpes de arco como *stacatto* e *ricochet* e mudanças de corda. Ao analisarmos o método proposto por Paul Rolland, podemos observar que boa parte destas técnicas foram ensinadas de maneira sistemática por meio de jogos musicais sugeridos pelo próprio autor.

Como mencionado, o método foi dividido em dezessete tópicos. São eles:

- I. Jovens violinistas em ação: Projeto de aulas em Urbana-Champaign
- II. *Parte Um*: Controle e regulação do movimento voluntário: aplicação de novos conhecimentos à pedagogia do violino por F. A. Hellebrandt, M.D
Parte Dois: Princípios de movimento na execução de instrumento de cordas
- III. Treinamento rítmico
- IV. Estabelecendo a postura do violino
- V. Aprendendo a segurar o arco
- VI. Tocando no meio do arco com golpes curtos
- VII. Estabelecendo a colocação dos dedos e da mão esquerda na primeira posição
- VIII. Princípios dos movimentos dos dedos e da mão esquerda
- IX. Aumentando a extensão dos golpes de arco
- X. Desenvolvendo o movimento dos dedos
- XI. Movimentos básicos para mudança de posição
- XII. Arco saltado
- XIII. Martelé e staccato
- XIV. Desenvolvendo flexibilidade
- XV. Primeiros passos no ensino do vibrato
- XVI. Golpes sustentados, détaché e arcadas relacionadas
- XVII. Pedagogia da correção¹⁹

Os dois primeiros tópicos foram abordados no capítulo anterior, tratando sobre o Projeto de Illinois e da importância do movimento para performance e ensino do violino. Os tópicos três a dezesseis definem o passo a passo para o ensino das habilidades necessárias para execução dos instrumentos de cordas friccionadas proposto por Rolland, mais especificamente para o

¹⁹ Texto Original: I. Young violinists in action: The Urbana-Champaign project class/ II. Part One: Control and regulation of the voluntary movement: application of newer knowledge to violin pedagogy by F. A. Hellebrandt, M.D; Part Two: Principles of movement in string playing/ III. Rhythm training/ IV. Establishing the violin hold/ V. Learning to hold the bow/ VI. Playing at the middle with short strokes/ VII. Establishing left hand and finger placement in the first position/ / VIII. Principles of left hand and finger action/ IX. Extending of the bow strokes/ X. Developing finger movement/ XI. Basic Shifting movements/ XII. Bouncing the Bow/ XIII. Martelé and staccato/ XIV. Developing flexibility/ XV. First steps in vibrato teaching/ XVI. Sustained strokes, détaché, and related bowings/ XVII. Remedial Teaching

ensino do violino e da viola. E por fim, o último tópico traz abordagens corretivas para alunos já iniciados, mas que necessitam melhorar ou corrigir a postura e movimentos na prática instrumental.

Tendo em vista que no momento em que esta pesquisa foi realizada não existia nenhuma tradução do livro ou filmes do Paul Rolland para o português, consideramos necessário trazer uma descrição da abordagem proposta por Rolland em *The Teaching of Action in String Playing*, com intuito de aproximar os leitores do principal motivador e referencial teórico desta pesquisa. Sendo assim, no decorrer deste capítulo iremos descrever os tópicos de III a XVII do método proposto por Rolland.

2.1 TREINAMENTO RÍTMICO (III)

Este é o primeiro tópico prático após os capítulos um e dois que apresentam o projeto, a metodologia e a filosofia de Paul Rolland. Dessa forma, entendemos que o pedagogo acredita que desenvolver bons padrões rítmicos em nossos alunos é o primeiro e mais importante passo para alcançarmos movimentos livres de tensão. De acordo com Rolland (2007, p. 43), “na performance musical, os movimentos do intérprete são guiados pela pulsação bem como pelo ritmo da música”. O pedagogo acredita que “a falta de entendimento rítmico fará com que os movimentos do performer venham a ser confusos, aumentando as chances de falha durante a performance”.

Para desenvolver atividades rítmicas com seus alunos, Rolland prefere utilizar movimentos do cotidiano, como caminhar, marchar, bater palmas e, quando as aulas são coletivas, é possível elaborar algumas brincadeiras de roda. Tais atividades são preferencialmente realizadas antes mesmo do contato com o instrumento. O pedagogo afirma que incluir exercícios rítmicos a cada aula não somente promove estabilidade e coordenação motora durante a prática instrumental, mas também adicionam momentos de diversão que são capazes de aliviar a fadiga (ROLLAND, 2007, p.43).

Rolland (2007, p. 60) afirma que “o primeiro objetivo do treino rítmico é associar o ritmo musical com movimentos corporais.” Por isso o pedagogo propõe que as atividades sejam divididas em cinco ações em caráter progressivo de dificuldade. As ações variam entre atividades relacionadas à pulsação, tempo forte *versus* tempo fraco, entendimento de pausas e imitação de ritmos de melodias por meio de movimentos corporais. À medida que as aulas vão evoluindo, os exercícios rítmicos devem continuar e podem ser combinados ao instrumento,

utilizando *pizzicatos*²⁰ de mão esquerda e direita em cordas soltas, percutindo as pontas dos dedos na madeira do instrumento, e atividades com o arco isoladamente, passando o arco no ombro ou dentro de um tubo, tais atividades são denominadas por Rolland de “Arco Fantasma” (Figura 1).



Figura 1 - Arco Fantasma
Fonte: ROLLAND, 2007, p.85

Ainda neste capítulo, encontram-se os jogos rítmicos, que são variações rítmicas propostas por Rolland para cada uma das cinco etapas acima mencionadas. Essas variações rítmicas se encontram no livro escritas em notação musical, deduzindo-se que o professor faça a leitura e repasse para os alunos, que a princípio não sabem ler a partitura. Os motivos rítmicos foram organizados em progressão de dificuldade e incluem figuras musicais desde mínimas até semicolcheias, variações de compasso, síncope, notas pontuadas e deslocamento de acentuação. O autor também sugere formas de aplicação para aulas individuais bem como para aulas coletivas, neste último caso os exercícios podem ser executados a duas ou mais vozes.

2.2 ESTABELECENDO A SUSTENTAÇÃO DO VIOLINO (IV)

Conforto ao sustentar o instrumento é umas das grandes prioridades para obter movimentos leves e livres de tensão durante a performance. Além disso, para Rolland (2007, p.61), se a sustentação do violino no pescoço e ombro for ensinada de maneira errada, prejudicará não somente as técnicas de mão esquerda, como mudança de posição e vibrato. O pedagogo defende que distribuição e aproveitamento do arco também podem ser afetados, interferindo de maneira direta na qualidade do som produzido. Por essa razão, Rolland insiste que os professores devem ter paciência ao ensinar a maneira correta de segurar o violino, não hesitando em corrigir sempre que necessário, até perceber que o aluno está confortável ao

²⁰ Tipo de execução em instrumentos de cordas friccionadas em que as cordas são dedilhadas com a ponta dos dedos.

segurar o instrumento. Desenvolver tal habilidade da maneira correta é um processo contínuo e deve ser constantemente revisado (ROLLAND, 2007, p. 61).

Em sua metodologia Rolland (2007) considera que existem alguns pré-requisitos necessários para alcançar conforto ao segurar o instrumento. Para ele, tais pré-requisitos devem ser priorizados antes mesmo de dar início aos exercícios propostos neste capítulo. O primeiro se refere ao tamanho do instrumento, que deve ser realmente adequando ao tamanho da criança. Instrumentos maiores ou menores ao indicado para aquele aluno podem dificultar o processo e em muitos casos atuar como responsáveis de lesões, desestimular o aprendizado e até mesmo levar à desistência.

Para que a sustentação do violino seja ensinada corretamente, Rolland propõe algumas atividades que exigem marcações adicionadas ao braço do instrumento, de preferência discretas e em formato de ponto. As marcações a que o autor se refere são:

- a) marca do primeiro dedo (um tom acima da corda solta);
- b) marca do terceiro dedo (uma quarta justa acima da corda solta);
- c) posição do meio (localizada uma oitava justa acima da corda solta) – utilizada para .

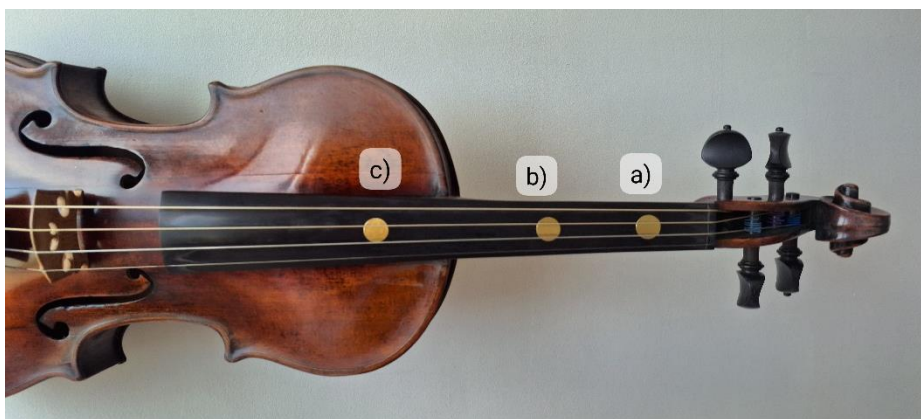


Figura 2: Três marcações iniciais sugeridas por Paul Rolland

As duas primeiras marcações facilitam a colocação da mão esquerda na primeira posição do instrumento, enquanto a terceira objetiva auxiliar nos exercícios que visam promover a boa fôrma da mão esquerda e atividades iniciais de mudança de posição.

Faz parte da proposta do Projeto que os alunos participem do processo de afinação do instrumento. De acordo com Rolland (2007, p. 61), esta prática melhora o aproveitamento do tempo em sala de aula. Para garantir a participação do aluno neste momento, os instrumentos devem estar equipados com micro-afinadores bem regulados. Acreditamos que este assunto é abordado neste capítulo, pois, para se conseguir afinar utilizando os micro-afinadores, se faz

necessário soltar o violino da mão esquerda e ainda assim manter o instrumento bem seguro entre o queixo e ombro.

Por último, Rolland traz orientações acerca da escolha da queixeira e espaleira, ferramentas consideradas por ele importantes para alcançarmos conforto ao sustentar o violino, tendo em vista as especificidades de cada corpo, como por exemplo a altura do pescoço.

Este capítulo conta com nove ações que visam ensinar a posição de descanso (Figura 3) – quando não se está executando o instrumento – e a posição de tocar. Também são apresentadas algumas atividades que visam fortalecimento muscular, flexibilidade e mobilidade corporal enquanto se está atuando nessas posições. Como ação opcional, este capítulo apresenta orientações sobre a posição correta para tocar o instrumento enquanto sentado.



Figura 3 - Posição de descanso
Fonte: ROLLAND, 2007, p.64

2.3 APRENDENDO A SEGURAR O ARCO (V)

Da mesma forma que durante a sustentação do instrumento todo o corpo deve estar o mais relaxado possível, a mão direita deve permanecer livre de tensões ao segurar o arco. A maneira específica em que o arco deve ser segurado torna esta tarefa um pouco mais complicada quando comparada com a de segurar o instrumento. Apesar de considerar que apenas instrumentistas experientes são capazes de segurar o arco corretamente, Rolland (2007) garante que, se houver atenção do aluno e do professor, esta habilidade pode ser aprendida rapidamente.

A mão direita, responsável por segurar o arco, deve se manter relaxada de modo que se consiga mover cada um dos dedos com mínimo de esforço. A mão e os dedos devem estar

arredondados como se estivessem segurando uma bola de tênis. Para segurar o arco, poucas alterações são feitas na forma natural da mão relaxada (ROLLAND, 2007, p. 80). Os movimentos do arco são responsáveis pela produção do som; dessa maneira, quando os dedos estão relaxados e posicionados corretamente, facilmente conseguimos mover o arco e promover a pressão e estabilidade necessárias para produção do som desejado.

Neste capítulo, inicialmente, Rolland traz exercícios preparatórios com o intuito de ensinar o posicionamento correto da mão direita antes mesmo do contato com o arco, nesta fase sugere-se que a colocação dos dedos seja iniciada em um lápis, por ser mais leve. Quando o aluno se mostra seguro quanto ao posicionamento dos dedos e pulso, o arco é introduzido com mais alguns exercícios realizados de maneira exclusiva. Os últimos exercícios propostos neste capítulo visam à prática da utilização do arco associado ao posicionamento correto do instrumento. São trabalhadas habilidades como equilíbrio do arco, angulação e altura do braço direito sobre cada uma das quatro cordas e iniciação à noção da pressão que o arco deve exercer sobre as cordas durante a produção sonora.

2.4 TOCANDO NO MEIO DO ARCO COM GOLPES CURTOS (VI)

Para mover o arco corretamente, as articulações do ombro, antebraço, punho e dedos são utilizadas. Quanto mais longa a nota, maior o movimento, e, conseqüentemente, mais articulações são requisitadas. Comumente, o aluno iniciante por instinto utiliza primariamente a articulação do ombro para mover o arco sobre a corda. Desta forma, manter o arco paralelo ao cavalete durante toda a extensão do braço se torna impraticável. Em consequência, se compromete a produção do som. Por esta razão, via de regra, priorizam-se golpes curtos a princípio, utilizando a parte central do arco (figura 4), na qual há certa passividade na articulação do ombro e maior ação no movimento do antebraço a partir da articulação do cotovelo. Dessa forma, o aluno irá aprender gradativamente a controlar cada articulação.

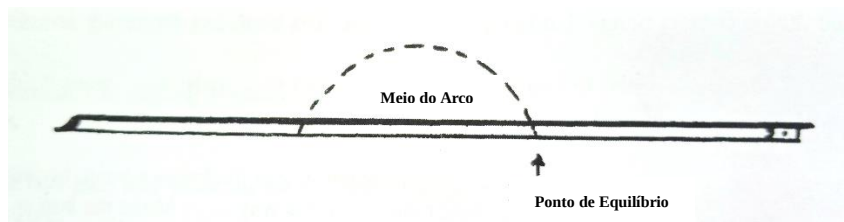


Figura 4: Região do meio do arco
Fonte: ROLLAND, 2007, p. 90

Na prática de instrumentos de corda, o arco é comumente dividido em três partes iguais para melhor compreensão do seu manuseio: talão, meio e ponta. Rolland (2007) considera que os movimentos no meio do arco são mais fáceis de controlar, pois esta é a posição em que o braço se encontra mais confortável e relaxado. Nesta posição a figura da vareta do arco e do violino em relação ao braço e antebraço assume o formato aproximado a um quadrado (Figura 5). Assim, o pedagogo considera mais fácil mover o arco em ângulo reto bem como controlar sua pressão sobre as cordas; consequentemente, é possível melhor produção do som.

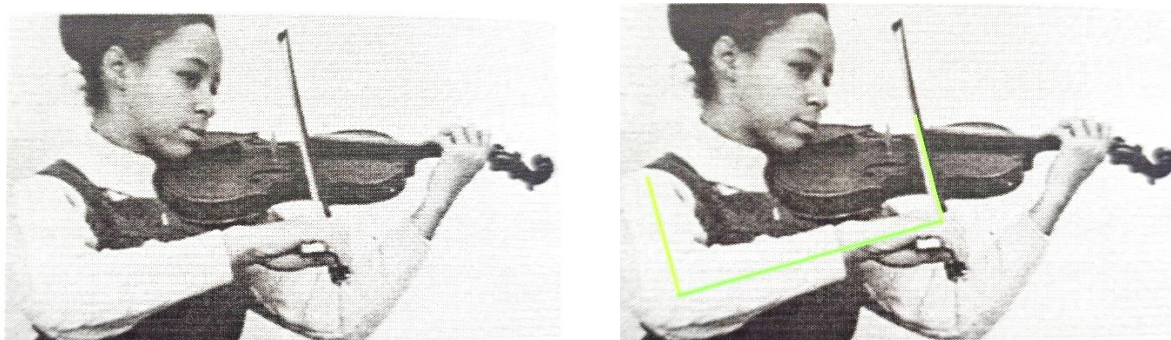


Figura 5: Braço e arco assumem formato aproximado de quadrado em golpes no meio do arco.

Fonte: ROLLAND, 2007, p. 90

Neste capítulo são propostas quatro ações, por meio das quais busca-se enfatizar algumas das habilidades aprendidas no capítulo anterior e ensinar novas habilidades como ponto de contato²¹, controle da pressão, troca de corda, retomadas de arco²² e terminações das notas de maneira mais refinada.

2.5 ESTABELECENDO A COLOCAÇÃO DOS DEDOS E DA MÃO ESQUERDA NA PRIMEIRA POSIÇÃO (VII)

Ensinar a maneira correta de posicionar a mão esquerda é um grande desafio, tendo em vista que foge à tendência natural de segurarmos a maioria dos objetos. Para segurarmos determinados objetos, utilizamos os dedos completamente envoltos e, instintivamente, a maioria dos alunos em primeiro contato com o violino tende a segurar o braço do violino dessa forma. De acordo com Rolland (2007), o principal responsável por este tipo de comportamento é o

²¹ O termo Ponto de Contato refere-se ao posicionamento do arco em relação ao cavalete. A depender da distância que o arco assume desta peça diferentes timbres e dinâmicas podem ser melhor executados.

²² Realização de dois sons seguidos porém produzidos com o arco na mesma direção. Para isso após o primeiro som o arco deve ser retirado da corda e colocado novamente mais próximo ao talão para iniciar o segundo som.

nosso instinto tátil, já que, para sentirmos os objetos, geralmente utilizamos a palma da mão e a parte da ponta do dedo nas quais se encontram as digitais. No entanto, para dedilhar as cordas, utilizamos a parte da ponta dos dedos próxima à unha, geralmente evitada por ser mais sensível. O pedagogo observa que esta posição, apesar de correta, não é a mais confortável, e por essa razão muitos alunos iniciantes evitam posicionar os dedos dessa maneira. Consequentemente, esta relutância gera outros problemas posturais capazes de causar ainda mais tensão e imobilidade para mão esquerda. Buscando amenizar este desconforto, Rolland (2007, p. 100) sugere a utilização de um lápis para realização de exercícios iniciais. O posicionamento dos dedos é ensinado sobre o lápis, onde as pontas dos dedos devem exercer determinada pressão. Apesar de não ser necessária muita força para apertar as cordas, os dedos devem se acostumar com a sensação afiada que sentirão ao pressionar as cordas.

De acordo com a metodologia proposta em Rolland (2007), para alcançarmos um bom posicionamento da mão esquerda na primeira posição, o pulso e o antebraço devem estar alinhados. A posição da mão esquerda deve partir da estrutura da mão naturalmente relaxada, da mesma forma como foi ensinado a segurar o arco. Outro ponto enfatizado pelo pedagogo é que a mão esquerda deve manter contato com o braço do violino em apenas três pontos. São eles: a ponta dos dedos, a digital do polegar e a base²³ do primeiro dedo (Figura 6). O professor deve se certificar que não há tensão em nenhum destes pontos, de modo que o aluno consiga mover a mão facilmente ao longo do braço do instrumento.

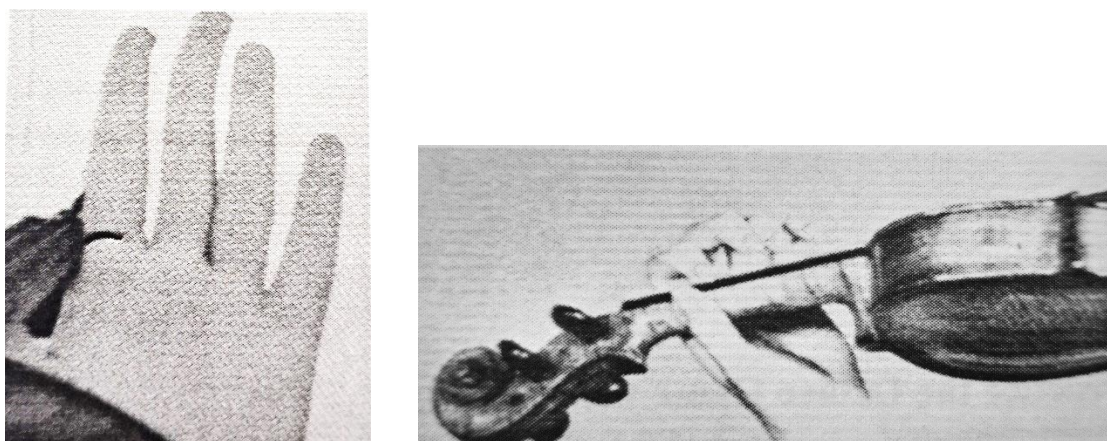


Figura 6: Base do primeiro dedo e contato correto da mão esquerda com o braço do violino.

Fonte: ROLLAND, 2007, p. 100 e 101

Rolland (2007) defende que desde as primeiras aulas o aluno deve ser incentivado a explorar toda a extensão do braço do instrumento, desde as posições mais baixas até as mais

²³ Referente a articulação que une a palma da mão ao dedo indicador.

altas. Para isso, o método utiliza três marcações com o intuito de auxiliar o violinista a mapear o braço do instrumento (Figura 2).

Em sua metodologia, Rolland (2007) defende que o terceiro dedo (dedo anelar) é o mais importante para garantir a boa fôrma da mão esquerda. O pedagogo afirma que a tendência natural é que todos os dedos insistam em ficar juntos. Contudo, o primeiro dedo (dedo indicador) deve ser puxado levemente para trás enquanto o quarto dedo (dedo mínimo) é levado mais à frente, apenas segundo (dedo médio) e terceiro (dedo anelar) permanecem juntos a princípio.

Neste primeiro contato, geralmente os dedos ainda não possuem força suficiente para apertar e soltar as cordas com precisão; por essa razão, devem ser aplicados exercícios de fortalecimento para realização desses movimentos. Cinco ações são apresentadas neste capítulo, visando ao ensino do posicionamento da mão esquerda na primeira posição. Serão ensinados neste momento posicionamentos do primeiro, segundo e terceiro dedos em dois diferentes padrões, com o segundo dedo próximo ao terceiro e o segundo dedo próximo ao primeiro dedo; também será ensinado como estes dedos devem percutir a corda para boa articulação das notas e Rolland (2007) enfatiza a importância do terceiro dedo nesta fase inicial do ensino e, apesar de iniciar os exercícios a partir do primeiro dedo, rapidamente introduz a participação do terceiro dedo em seu método. De acordo com o pedagogo, a introdução tardia do terceiro dedo enfraquece a toda a fôrma da mão esquerda. Por este motivo, as atividades propostas mantêm foco no intervalo de oitava (existente entre a corda solta e o terceiro dedo da corda seguinte).

2.6 PRINCÍPIOS DOS MOVIMENTOS DOS DEDOS E DA MÃO ESQUERDA (VIII)

Este tópico é referente ao capítulo oito do método e tem caráter explicativo/descritivo. Além de explicar os princípios básicos da técnica de mão esquerda, este tem como principal objetivo demonstrar que existem diferenças na técnica individual de cada violinista que devem ser respeitadas. Naturalmente, não é possível padronizar o ensino da técnica de mão esquerda para todos os alunos, pois fatores como tamanho e formato da mão e dedos devem ser considerados para um bom posicionamento. Apesar disso, Rolland (2007) deixa claro que existem algumas regras que não sofrem alteração. Como o fato de que manter as articulações paralisadas ser sinônimo de tensão independe do tamanho e formato da mão e por isso tal comportamento deve ser rejeitado. Da mesma forma, movimentos de constante ajuste durante a performance devem ser igualmente evitados.

Neste tópico o autor aborda o posicionamento do polegar e ponta dos demais dedos, a elevação da mão em relação ao espelho do instrumento e angulação tanto da palma da mão quanto da colocação dos dedos sobre a corda.

2.7 AUMENTANDO A EXTENSÃO DOS GOLPES DE ARCO (IX)

O aumento da extensão dos golpes de arco só deve acontecer após o aluno alcançar uma boa qualidade de som inicialmente com arcadas curtas. Em sua metodologia, Rolland (2007) defende que especialmente neste momento o movimento do corpo como um todo deve ser incentivado. Alguns pré-requisitos defendidos pelo autor são:

- Os braços devem se mover de maneira leve e livres de tensão.
- O aluno deve conseguir transferir o peso do corpo de uma perna para outra durante a performance.
- A crina do arco deve estar completamente apoiada sobre a corda durante toda a extensão do golpe de arco.
- Para evitar que o arco passe torto sobre as cordas, as articulações do ombro, cotovelo e pulso devem ser utilizadas em conjunto.

Sete ações exibem as atividades propostas por Rolland (2007) com objetivo de estender o movimento do braço direito da maneira mais relaxada possível. Para isso o pedagogo se utiliza de pequenas subdivisões rítmicas aliadas a movimentos flutuantes, onde o aluno é incentivado a perceber e controlar o braço e o arco flutuando sobre as cordas. Estas estratégias facilitam a conscientização deste grande movimento que visa manter o arco paralelo ao cavalete durante a trajetória do arco inteiro.

2.8 DESENVOLVENDO O MOVIMENTO DOS DEDOS (X)

No capítulo sete²⁴ foi introduzido a técnica da mão esquerda, que limitava os exercícios propostos do primeiro ao terceiro dedo. Quando o quarto dedo era usado, se posicionava junto ao terceiro dedo. Porém, via de regra, no primeiro padrão dos dedos comumente ensinado, o quarto dedo é colocado mais acima, mantendo distância de um tom do terceiro dedo. As

²⁴ Referente ao tópico 2.5 desta pesquisa.

atividades propostas neste capítulo têm como objetivo, além de aprimorar a utilização do primeiro, segundo e terceiro dedos, levar também o quarto dedo para a distância de um tom do terceiro dedo por meio de exercícios de distanciamento gradual. A partir deste capítulo, muitas atividades são exemplificadas na partitura, em notação musical. Rolland (2007) divide o movimento dos dedos em três etapas:

1. **Movimento vertical dos dedos:** tem como objetivo aperfeiçoar a articulação dos dedos, aprimorando, conseqüentemente, a clareza da execução das notas musicais, principalmente em passagens rápidas.
2. **Movimento horizontal dos dedos:** movimento utilizado em passagens cromáticas na quais os dedos precisam mover-se horizontalmente para executar duas notas em sequência.
3. **Movimento dos dedos em troca de corda:** diferentes dedos utilizados de maneira simultânea em cordas diferentes.

2.9 MOVIMENTOS BÁSICOS PARA MUDANÇA DE POSIÇÃO (XI)

De acordo com Rolland (2007), introduzir atividades de mudança de posição desde as primeiras aulas evita o excesso de tensão na mão esquerda causado pela prática isolada da primeira posição. As atividades aqui abordadas proporcionam ao aluno experiências em toda a extensão do espelho do instrumento. Desta forma, reforça a conscientização da relação braço-ombro-instrumento durante o movimento, bem como enfatiza que a sustentação do instrumento deve ser realizada apenas pela cabeça e ombro esquerdo.

Oito ações são propostas por Rolland neste capítulo. As atividades intercalam exercícios silenciosos com foco exclusivo na mão esquerda e exercícios que buscam conciliar o movimento do braço esquerdo na mudança de posição com a utilização do arco.

2.10 ARCO SALTADO (XII)

Os exercícios propostos neste capítulo do livro buscam introduzir o *spiccato*. O método afirma que, quando feito corretamente, saltar o arco pode promover melhorias ao equilíbrio e controle do arco (ROLLAND, 2007, pág. 136). Nos primeiros exercícios de *spiccato*, recomenda-se segurar o arco mais acima do talão; esta maneira de segurar o arco facilita o

controle dos saltos e produção sonora. À medida que o aluno domina o movimento do *spiccato* com esta maneira facilitada de segurar o arco, a mão direita deve voltar gradualmente ao talão.

Cinco ações incluem exercícios preparatórios e atividades mais avançadas com trocas de corda e execução de pequenas melodias.

2.11 MARTELÉ E STACCATO (XIII)

De acordo com Rolland (2007), estes dois novos golpes de arco demandam precisão tanto no ataque inicial como na finalização do som. Da mesma forma, a pressão e velocidade do arco devem ser controladas para melhor qualidade do som produzido.

Ambos os golpes de arco possuem acento como característica do som inicial. Notas sem acento possuem um som menos articulado, pois o movimento horizontal do arco precede à pressão exercida na corda. Por outro lado, na execução de notas acentuadas, essa ordem é invertida, primeiro se aplica a pressão e depois o braço se move dando início ao som, de forma que o ataque inicial é bem perceptível e mais articulado. Neste caso, a antecipação da pressão exige uma pequena pausa entre as notas para que o instrumentista consiga preparar o próximo som.

Rolland enfatiza que durante o golpe *martelé* deve-se realizar movimento de pêndulo com todo o braço direito buscando uma melhor produção sonora. Abordado desde as primeiras lições de arco apresentadas no capítulo seis²⁵, este pêndulo se refere ao movimento de pronação que o cotovelo faz para aplicar pressão correta e iniciar os golpes de arco. Quando o arco for para baixo, o cotovelo é levemente elevado e, quando o arco vai para cima, opostamente o cotovelo é abaixado. De acordo com o pedagogo, esta prática beneficia a produção sonora principalmente nas terminações sonoras (ROLLAND, 2007, p. 141).

2.12 DESENVOLVENDO A FLEXIBILIDADE (XIV)

Nos primeiros momentos da metodologia proposta por Rolland (2007), aprendizado do uso e mobilidade do corpo recebem maior atenção. Nessa fase, o maior foco dos exercícios propostos está no uso das grandes articulações como joelhos, quadril, ombros, braços e cotovelos. O pedagogo observa que desta maneira evita-se o excesso de tensão causado por isolar as pequenas articulações desde as primeiras aulas. Rolland observa que, ao utilizar as

²⁵ Referente ao tópico 2.4 desta pesquisa.

grandes articulações, as pequenas também são acionadas, mesmo que não se pense muito sobre elas neste momento (ROLLAND, 2007, p.145). As atividades que visam a flexibilidade das pequenas articulações só são iniciadas quando já existe maior entendimento e maturidade motora das grandes articulações. Por esta razão, Rolland propõe atividades especificamente para as pequenas articulações da mão direita apenas no oitavo capítulo do método, com o intuito de aumentar a flexibilidade dos dedos e, com isso, refinar o *legatto*.

2.13 PRIMEIROS PASSOS NO ENSINO DO VIBRATO (XV)

De acordo com Rolland (2007), a habilidade de realizar o vibrato pode ser facilmente ensinada desde que seja precedida por uma boa técnica de mão esquerda. O vibrato é caracterizado pelo movimento de “vai-e-vem” das pontas dos dedos sobre a corda com o objetivo de refinar a qualidade do som. Entretanto, apenas os dedos não são suficientemente capazes de realizar este movimento corretamente. O vibrato só será bem sucedido quando acompanhado dos movimentos de mão, antebraço e braço (ROLLAND, 2007, p.153). Neste capítulo encontram-se desde exercícios preparatórios até atividades voltadas para o aprimoramento da velocidade, amplitude e intensidade do vibrato.

As ações deste capítulo apresentam exercícios para desenvolver os vibratos de dedo, pulso e braço, respectivamente. Rolland (2007) considera responsabilidade do professor ensinar todas as possibilidades, permitindo que o aluno decida qual melhor se identifica, não se limitando a apenas uma delas.

2.14 GOLPES SUSTENTADOS, DÉTACHÉ E ARCADAS CURTAS E CONTÍNUAS (XVI)

Neste penúltimo capítulo, o método busca promover melhor qualidade na produção sonora através do maior domínio sobre o controle de arco. Este capítulo apresenta dezessete ações, distribuídas em quatro partes, sendo cada uma delas referente a tipos de arcadas especialmente importantes e necessárias aos violinistas.

2.14.1 Golpes Sustentados

O termo “sustentado” não se refere apenas a duração da nota. De acordo com Rolland (2007), um golpe sustentado (também chamado de *son filé*), além de ser uma nota longa, diz respeito à capacidade do instrumentista executar um som expressivo, intenso e com variações

de dinâmicas e timbres. Neste momento, o pedagogo se refere à qualidade do som produzida exclusivamente pelo controle do movimento do arco, sem a interferência do vibrato. Tal qualidade sonora depende da interação de três fatores: ponto de contato, velocidade e pressão.

Nas atividades propostas nos primeiros capítulos do método, ao se ensinar notas longas, busca-se a produção de um som considerado limpo e constante. Esta capacidade pode ser obtida através do uso equilibrado entre ponto de contato, velocidade e pressão. Entretanto, a partir deste capítulo, Rolland apresenta a possibilidade de variação entre estes três pontos citados acima e como isto pode interferir na variedade timbres e dinâmicas para performance musical.

2.14.2 *Détaché*

Segundo Rolland (2007), apesar do *détaché* ser um dos golpes de arco mais utilizados, não apresenta simplicidade em sua execução. O *détaché* pode ser aplicado em arcadas lentas e rápidas. Para que o *détaché* seja bem executado exige-se maturidade dos movimentos corporais do performer, principalmente do braço direito. De acordo com Rolland (2007), quando o braço (parte localizada entre o ombro e cotovelo) está bem equilibrado e relaxado, este assume um movimento rotatório involuntário, associado a movimentos realizados pelo antebraço, pulso e dedos. Quando o golpe de arco é para baixo, o braço move-se ligeiramente para cima. O oposto ocorre quando o arco se move para cima. De acordo com Rolland, este movimento rotatório é reflexo de movimentos naturais que o ser humano realiza no cotidiano, como bater na porta, usar um saleiro ou dar tapinhas na cabeça de um cachorro (ROLLAND, 2007, p. 168). Todos esses movimentos têm em comum que o braço naturalmente move-se no sentido contrário ao movimento que está sendo realizado pela mão. Segundo Rolland (2007), ignorar o movimento rotatório do braço na prática do violino é ignorar a naturalidade dos movimentos e, conseqüentemente, negligenciar a qualidade do som que será produzido.

Nesta segunda parte do capítulo, o método propõe três ações, cada uma delas objetivando a prática dos diferentes tipos de *détaché*. São eles: *détaché* simples, *détaché* acentuado e *détaché* expressivo.

2.14.3 *Détaché* Rápido, *Sautillé*, Trêmolo e Trêmolo-staccato

Estes golpes de arco exigem movimentos rápidos e repetitivos, assim como são os movimentos de vibrato realizados pela mão esquerda. De acordo com o método, tentar subdividir o movimento e praticá-los isoladamente é a principal falha ao estudar estes golpes

de arco (ROLLAND, 2007, p. 172). Logo, a ação deve ser pensada a partir de impulsos. Estes impulsos geram o movimento de arco para baixo, sendo o arco para cima reflexo da primeira ação, ocorrendo quase que automaticamente. Contudo, Rolland (2007) observa que os impulsos não necessariamente são realizados todas as vezes que o arco vai para baixo. Eles podem ser organizados em séries. Quanto mais rápido o movimento, maiores são os grupos da série de repetições que um único impulso é capaz de sustentar. Os ciclos para um novo impulso devem ser organizados mentalmente.

O arco deve ser posicionado na corda de maneira que atenda as especificidades de cada golpe. Este posicionamento pode variar de acordo com o tipo de arco utilizado e velocidade do movimento. No entanto, durante a execução das ações 9 a 14, o método sugere as localizações aproximadas para cada golpe de arco, que podem ser melhor compreendidas na tabela abaixo:

Golpe	Região do Arco
<i>Détaché</i> rápido	Entre o meio e a ponta
<i>Sautillé</i>	Entre o ponto de balanço e o meio
Trêmolo	Próximo a ponta
Trêmolo- <i>staccato</i>	Próximo a ponta

Tabela 2 – Relação dos golpes com a região do arco para melhor execução
Fonte: Criado pela autora a partir de informações contidas em Rolland (2007)

O *detaché* rápido pode ser facilmente transformado em *sautillé* a depender da velocidade e localização do arco. No *sautillé*, como o próprio nome sugere, o arco deve saltar sutilmente da corda, porém o instrumentista não deve lançar ou retirar o arco da corda intencionalmente, mas deve fazer com que o arco salte a partir do impulso do movimento.

2.14.4 Timbre

Na língua inglesa não existe uma única palavra para representar a expressão “timbre”, para isso utilizam a expressão “*tone color*” que, traduzindo literalmente, seria “cor do som”. Mesmo na língua portuguesa, comumente professores se utilizam da expressão “cor do som” procurando facilitar o entendimento dos seus alunos quanto ao que o timbre representa na produção sonora, sugerindo que seus alunos mudem a “cor do som” em determinadas passagens musicais. Em prol da arte, diferentes qualidades sonoras são solicitadas, visando causar diferente emoções no ouvinte ou efeitos especiais (ROLLAND, 2007, p.176). Este subtópico

evita abordar timbres subjetivos que podem variar de acordo com o gosto pessoal do performer, contudo visa apresentar timbres que possuem regras que podem ser consideradas universais para sua execução. São eles:

Sul ponticello: Executado com a crina próximo ao cavalete, este timbre é caracterizado por um som semelhante de arranhadura, brilhante, agudo e de pouco volume sonoro, opondo-se ao som encorpado utilizado na maior parte do tempo.

Sul tasto: Este timbre deve ser realizado próximo ao espelho, produzindo um som que pode ser considerado suave, sem brilho e aveludado.

Col legno: Traz um efeito percussivo, em que ritmos são executados através do contato vertical da madeira do arco com a corda. Não existem padrões de como segurar o arco durante a execução deste timbre, tendo em vista a nova posição que assume, em que a madeira mantém contato com a corda. No entanto, é de comum acordo que deve ser segurado da maneira mais relaxada possível.

2.15 PEDAGOGIA DA CORREÇÃO (XVII)

Este capítulo é destinado para correção de violinistas já iniciados. Estudantes considerados em níveis intermediários, e até mesmo aqueles considerados avançados, eventualmente necessitam corrigir certos hábitos buscando aprimorar a performance. Possivelmente este processo de correção acompanhará o performer durante toda carreira; por esta razão, ter as estratégias corretas para solucionar determinados problemas é de extrema importância. Este capítulo visa orientar o professor para corrigir o aluno da maneira correta. O principal objetivo é através de tais orientações tornar o aluno cada vez mais independente para que este saiba como proceder na ausência do professor.

O papel do professor é tão essencial na fase inicial do ensino do movimento quanto na correção de maus hábitos. Encontros semanais podem não ser suficientes para que o movimento correto seja totalmente internalizado pelo aluno. Por essa razão, é possível que o professor precise corrigir o aluno em quase todas as aulas. Exemplificar e corrigir com toque físico, guiando o movimento, podem ser muito mais eficientes para compreensão do aluno do que apenas a explicação oral e racional (ROLLAND, 2007, p.181).

De acordo com o método, uma das diferenças entre o ensino dos anos iniciais e o ensino corretivo é que o ensino inicial depende em sua maioria das orientações externas dadas pelo professor, enquanto no ensino corretivo o próprio aluno assume o papel principal para se alcançar a correção (ROLLAND, 2007, p. 179). Isto se dá, pois, após internalizado, o

movimento errado parece natural e correto ao estudante. Segundo o pedagogo, lutar contra este sentimento exige do aluno confiança nas orientações dadas pelo professor, mas principalmente desejo pessoal de mudar, mesmo que a transição seja a princípio desconfortável.

Primeiramente, o objetivo da correção deve estar claro na mente do aluno e apenas com o passar do tempo e com a prática correta das atividades poderá se perceber visivelmente a alteração do movimento. Por esta razão, a ação correta deve ser constantemente lembrada pelo professor e o aluno deve buscar imitar. É normal que a princípio o aluno pense na ação correta, mas não consiga executá-la. No entanto, apenas com a repetição, o subconsciente e o sentido cinestésico²⁶ poderão se organizar para execução correta do novo movimento (ROLLAND, 2007, p.180).

O pedagogo observa que depositar a confiança em estudos e repertórios para correção dos maus hábitos é uma decisão bastante equivocada. Deve-se preferir utilizar escalas e atividades mais simples, buscando isolar a atenção para correção do movimento, evitando que o erro seja inconscientemente repetido e ainda mais internalizado. Após a correção do movimento com atividades simples, o instrumenista estará pronto para gradualmente inserir o novo movimento ao repertório (ROLLAND, 2007, p.181).

O capítulo atual preocupou-se em apresentar, de maneira resumida, a metodologia apresentada em *The Teaching of Action in String Playing* de Paul Rolland. No próximo capítulo, iremos discutir sobre alguns pontos selecionados e verificar a proximidade e ou distanciamento da pedagogia de Rolland quando comparada com algumas metodologias já existentes até então. Em um segundo momento, iremos verificar como a aplicação desse método poderia contribuir para o aprendizado em projetos de ensino coletivo de violino na cidade de João Pessoa.

²⁶ Estímulos recebidos pelo tato, movimento e pelas sensações.

Capítulo 3

ANÁLISE DA METODOLOGIA E INCENTIVO À SUA UTILIZAÇÃO EM AULAS COLETIVAS NA CIDADE DE JOÃO PESSOA

3.1 ANÁLISE DA METODOLOGIA

Os Estudos da Ação foram desenvolvidos por Paul Rolland entre os anos de 1960 e 1970, sendo descritos detalhadamente em seu livro *The Teaching of Action in String Playing*, publicado em 1978. A metodologia contida nos Estudos da Ação é considerada por muitos como inovadora e influente (FULFER, 2022; CROFT, 1987; FANELLI, 2001; YING, 2012; ZWEIG, 2011).

O foco da metodologia de Rolland está no desenvolvimento de bons padrões posturais na prática do violino. Com isso, o pedagogo procurou eliminar o que chamava de tensões estáticas, causadas pela imobilidade do corpo, principalmente durante a sustentação do instrumento. Os Estudos da Ação, como observado no capítulo anterior, são pequenos comandos de ação que juntos buscam alcançar maiores objetivos no que diz respeito ao desenvolvimento dos movimentos necessários à prática do violino. Apesar dos comandos propostos por Rolland serem curtos e objetivos, o pedagogo empenha-se em envolver todo o corpo no movimento solicitado na maioria das ações, incentivando o aluno a manter a atenção não apenas nos músculos que estão sendo diretamente utilizados para execução instrumental mas também no que acontece com o restante do corpo durante cada movimento.

A pesquisa de Rolland teve como objetivo motivacional o implemento da consciência corporal nas aulas de violino das classes de formação de orquestras em escolas públicas do estado de Illinois. Para tanto, Rolland procurou desenvolver seu estudo em atividades direcionadas para o ensino de crianças e adolescentes. Isto pode ser percebido pela ludicidade encontrada em alguns exercícios referentes à sustentação do instrumento; tais exercícios são apresentados como jogos e brincadeiras, tendo a capacidade de divertir e entreter enquanto ensina. Entretanto, ao analisar sua metodologia, observamos que esta não se restringe apenas à baixa faixa etária à qual sua pesquisa foi inicialmente direcionada, antes objetiva o ensino do violino direcionado a alunos na fase inicial do aprendizado, idenpendente da idade em que se encontram.

Muitos pedagogos que dedicaram seu trabalho ao ensino do violino para iniciantes também reconheciam o ensino da boa postura como pré-requisito para o ensino do violino. Este cuidado com as questões posturais pode ser observado, por exemplo, em métodos como os de

Suzuki (1978), Laoureux (1907) e Anderson & Frost (1985). Entretanto, as orientações contidas nestes métodos trazem apenas uma breve demonstração visual do que se espera da postura do violinista, sendo as explicações sobre como atingir ou ensinar estes padrões corporais escassos ou até mesmo inexistentes. Um exemplo ainda mais pragmático pode ser encontrado no primeiro volume do método de Egon Sassmannshaus (1928 – 2010). Neste método, voltado para o ensino de violino para crianças, o pedagogo orienta que questões relacionadas ao posicionamento do instrumento e outros detalhes técnicos ficam a cargo da experiência do professor (SASSMANNSHAUS, 2008). Paul Rolland, porém, uniu ciência e performance musical em um manual sistemático e sequencial voltado para o ensino dos movimentos na prática do violino para principiantes. Rolland não se preocupou apenas a ensinar a tocar violino, pois muitos já o faziam; sua principal preocupação foi proporcionar a melhoria deste ensino através da consciência corporal.

Dizer que o método é direcionado para professores pode parecer em certa medida óbvio. Já que se espera que os métodos sejam orientados por um professor especializado no instrumento, especialmente aqueles métodos que trazem a proposta para o aprendizado do violino para iniciantes. No entanto, mesmo atualmente, poucos estudos preocuparam-se em deixar orientações tão explicativas como as encontradas no método de Rolland. Além das especificidades encontradas no livro, o pedagogo preocupou-se em deixar uma série de vídeos ilustrativos para não deixar dúvidas sobre suas intenções pedagógicas, mesmo em sua ausência, e propagar de maneira mais acessível e duradoura o ensino da consciência corporal na prática do violino.

Os Estudos da Ação são um compilado de toda a vivência de Rolland como violinista e docente, entendendo a importância de bons movimentos para a prática do violino, e mais ainda, a importância destes movimentos serem ensinados corretamente. O pedagogo acreditava que orientando professores a ensinar da maneira correta os bons padrões da postura e do movimento na prática do violino, proporcionaria melhor consciência corporal aos alunos desde os primeiros anos de aprendizado, evitando programas de correção ao longo dos estudos. Da mesma forma, os alunos manteriam-se motivados devido ao maior conforto proporcionado durante a prática instrumental.

No entanto entendemos que nenhum método ou metodologia é perfeito e suficiente para atender todos em qualquer situação. A prática tem mostrado que tomar determinado método como padrão imutável para todas as fases de desenvolvimento e aprendizado não é recomendado, especialmente no caso deste manual, que não apresenta características para uso isolado durante o ensino do violino. No nosso entendimento, ele deve ser utilizado de maneira

complementar, no qual o professor poderá unir as ações sugeridas por Rolland com outros métodos de sua preferência. Da mesma forma, entendemos que será necessária a criatividade do professor para trazer estímulo às atividades abordadas por Rolland, a fim de melhor adaptar as ações de acordo com a idade dos alunos para quem está lecionando. Mesmo que algumas destas ações sejam apresentadas como pequenas brincadeiras, consideramos que a maioria dos Estudos da Ação contém baixa ludicidade a depender da faixa etária dos alunos. Os Estudos da Ação, como o próprio nome já sugere, se refere apenas às ações necessárias para o ensino do violino. A parte criativa quanto ao entretenimento e entusiasmo da didática com a qual estes estudos serão contextualizados durante as aulas cabe ao professor elaborar, desenvolver e aplicar de acordo com o planejamento de cada aula.

Por outro lado, Rolland (2007) nos deixa estas ações de maneira bastante organizada e sistemática. Como prova disto, o livro *The Teaching of Action in String Playing* traz um Guia Curricular em que podemos encontrar os Estudos da Ação organizados de maneira cronológica para melhor se alcançar a técnica do movimento desejado. Consistem em verdadeiros planos de aula, que além da organização das atividades, trazem sugestões de repertórios para cada fase. Obviamente, os repertórios são específicos da cultura norte-americana, sendo desejável a adaptação do professor brasileiro que queira utilizá-lo. Grande importância pode ser atribuída ao repertório escolhido, não apenas para as músicas que serão tocadas no instrumento, mas principalmente aquelas que servirão de acompanhamento para as atividades rítmicas propostas inicialmente.

Dentre todas as estratégias trazidas por Rolland (2007), uma em especial nos chamou atenção. O incentivo a participação do aluno no processo da afinação sugerido no capítulo quatro²⁷ é algo bastante inovador e requer convicção para aplicar e analisar seus reais resultados, principalmente quando as aulas são direcionadas para crianças este ponto deve ser analisado com cautela antes de colocado em prática. A depender do tempo de aula e da idade da criança, o treinamento perceptivo para afinação pode se tornar um processo lento que requer paciência por parte dos professores.

Por fim, os resultados apresentados no final do projeto de Illinois são deveras encorajadores e podem nos deixar ansiosos para obtermos os mesmos resultados em nossos alunos. Naturalmente, enquanto professores de instrumento, buscamos impulsionar nossos alunos de maneira cada vez mais eficiente, procurando na literatura existente novas estratégias para aprimorarmos nosso trabalho. Além de todos os benefícios que o aprendizado de

²⁷ Referente ao tópico 2.2 desta pesquisa.

instrumento pode proporcionar ao desenvolvimento do ser humano, ansiamos que os alunos sejam direcionados o quanto antes a enxergar a música como profissão, primeiramente com base no conforto e confiança proporcionados pela naturalidade dos movimentos ensinados. No entanto, é importante entender que a cultura na qual este projeto foi inserido em muito difere da nossa realidade. Nos Estados Unidos, as aulas de música ocorrem comumente nas escolas como parte da grade curricular, isso facilita o entendimento da música como parte da educação e formação do ser humano, enquanto no nosso país a música ainda é colocada em papel de diversão e entretenimento. Da mesma forma, devemos nos atentar que o Projeto teve tempo de duração de dois anos para só então ser possível colher os frutos de tamanha dedicação. Com isso entendemos também a importância de, enquanto professores de instrumento, termos paciência e confiança no processo para também alcançarmos os mesmos bons resultados com nossos alunos.

3.1.1 Padrão de Dedos

Ao longo dos anos, alguns estudiosos tentaram sistematizar as diversas combinações de dedos possíveis para execução dos instrumentos de cordas friccionadas (BANG, 1919; PRIMROSE, 1960; GERLE, 1983; BARBER, 2014). De acordo com Robert Gerle²⁸ (1983, p. 25), através desta sistematização alcançamos uma representação visual do braço do instrumento e facilitamos o aprendizado e memorização, transformando o que seria um número infinito de combinações de notas em um número limitado e identificado de padrões recorrentes. O padrão de dedos proposto pela Barbara Barber²⁹ está entre os estabelecidos mais recentemente e foi criado com base nas canções do método Suzuki, mais tarde sendo utilizado não apenas para o ensino deste método, mas para os mais diversos manuais existentes na literatura de violino e viola.

²⁸ Robert Gerle (1924 – 2005) iniciou seus estudos na mesma escola que Paul Rolland, *Liszt Academy* em Budapeste. Em 1950, Gerle foi convidado pelo próprio Rolland para Universidade de Illinois onde contribuiu com a gravação dos últimos filmes da famosa série de *The Teaching of Action in String Playing*.

²⁹ Violinista, violista e importante pedagoga. Autora das famosas edições de livros e CD's *Solos for Young Violinists* e *Scalas for Young Violinists*. É também membro de importantes associações como a ASTA (*American Strind Teachers Association*) e a SAA (*The Suzuki Association of the Americas*).

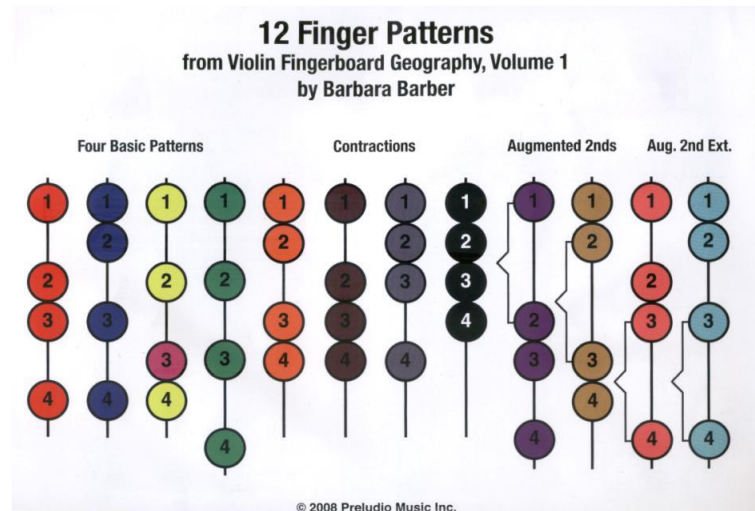


Figura 7: Doze padrões de dedos propostos por Barbara Barber
Fonte: FOLLETTTO, 2010, p. 29

No entanto, a forma como os dedos da mão esquerda são posicionados pode interferir diretamente no relaxamento dos movimentos e afetar de maneira positiva ou negativa a qualidade sonora e afinação do instrumentista. Sendo assim, ao apresentar um padrão para o ensino inicial, Rolland (2007) prioriza aquele que evite possíveis tensões à mão esquerda. Segundo o pedagogo, o padrão que mais se assemelha à posição natural da mão relaxada (Figura 8), e consequentemente mais fácil para o aprendizado do iniciante, consiste na colocação dos segundo, terceiro e quarto dedos juntos (Figura 9).

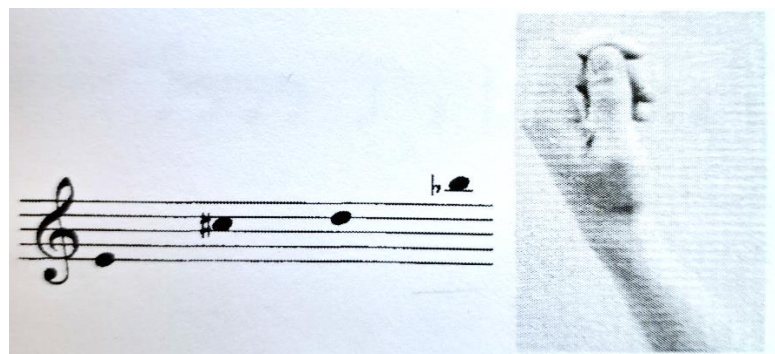


Figura 8: Posicionamento dos dedos de acordo com a posição natural da mão relaxada.
Fonte: ROLLAND, 2007, p. 98

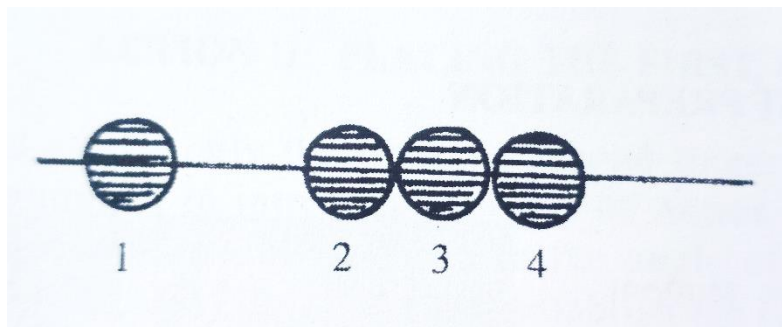


Figura 9: Padrão de dedos inicial sugerido por Rolland
Fonte: ROLLAND, 2007, p. 99

Partindo deste padrão inicial, Rolland propõe exercícios para que o quarto dedo seja gradualmente afastado do terceiro, chegando ao que o pedagogo chama de “padrão de dedos tradicional”. Este é referente ao padrão nº 2 do sistema de Gerle (1983) e ao primeiro dentre os padrões básicos apresentados por Barber (2008).

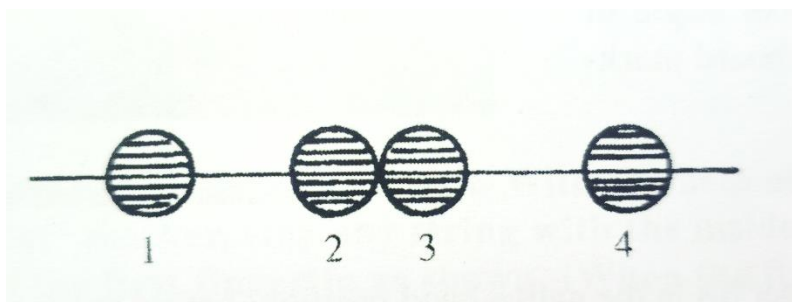


Figura 10: Padrão de dedos tradicional
Fonte: ROLLAND, 2007, p. 99

Com isso, consideramos que Rolland (2007) apresenta estratégias para o ensino da técnica de mão esquerda de uma maneira diferenciada, a qual concordamos ser mais confortável para iniciantes. Por meio destas estratégias o pedagogo encoraja a não nos atermos aos padrões convencionais propostos por Gerle e Barber a princípio, mas que nossa prioridade se mantenha no ensino do posicionamento confortável e o ensino de movimentos livres de tensão.

Apesar da autenticidade percebida em diversos pontos da metodologia proposta por Paul Rolland, também é notório o reconhecimento por parte deste pedagogo quanto à relevância de outros educadores musicais que o antecederam ou que conviveram com ele para que seu livro obtivesse o sucesso que lhe foi imputado.

3.2 INFLUÊNCIA DE ESTUDIOSOS E PEDAGOGOS NA METODOLOGIA DE ROLLAND

Segundo Storolli (2011), o corpo humano vem sendo estudado com mais afinco desde meados do século XIX, porém apenas no século XX “o entendimento sobre corpo e seus processos passam por mudanças significativas” (p. 2). Ainda de acordo com este autor, apenas a partir das décadas de 1980 e 1990 pesquisas que envolvem diversos campos do conhecimento – interdisciplinaridade – estabelecem-se como tendência. Neste momento diversas disciplinas buscaram inserir especificidades sobre o corpo em seus estudos, dentre estas disciplinas estão principalmente as que investigam atividades artísticas performáticas, incluindo a performance musical (STOROLLI, 2011). Tomando como base este contexto, podemos afirmar que Paul Rolland foi um dos pioneiros no estudo do corpo humano e seu funcionamento direcionado ao aprendizado do violino, refletindo sobre de que forma esse conhecimento poderia implicar na performance deste instrumento.

Entretanto, apesar do grande impacto que a metodologia do Paul Rolland causou na área da pedagogia e saúde corporal na performance musical da época, ele não foi o primeiro a abordar a consciência corporal na prática violinística; seus precedentes também deixaram grandes legados. Carl Flesch, Kato Havas, Ivan Galamian, Frederick Polnauer, são alguns dos estudiosos citados por Rolland em seu livro, deixando transparecer a influência que estes autores exerceram durante suas pesquisas. Rolland também fundamentou sua pesquisa na técnica desenvolvida pelo ator e declamador britânico Frederick Alexander. Denominada Técnica de Alexander, hoje é reconhecida por promover o uso consciente dos pensamentos e ações visando melhorar a performance corporal em diversas áreas. Quando aplicado à performance musical, a Técnica de Alexander tem por objetivo libertar hábitos viciosos adquiridos ao longo de anos de estudo e prática instrumental.

Inicialmente os pedagogos e violinistas que influenciaram Rolland em sua pesquisa foram seus professores, que participaram ativamente da sua formação como violinista, a exemplo de Rados e Waldbauer. Rolland iniciou seus estudos de violino aos onze anos de idade sob orientação do violinista Arpad Kigyosi que, apesar de húngaro, utilizava a pedagogia da escola alemã. O modo como esta escola instruía a técnica de braço direito tornava propício o aparecimento de tensões por posicionarem o cotovelo direito mais baixo ao mesmo tempo que se exigia sonoridade intensa, com bastante pressão do arco (FANELLI *apud* FULFER, 2022, p.5). No entanto, os ideais defendidos por Rolland são atribuídos ao seu segundo professor, Dezső Rados, que tinha seus princípios de ensino baseados no relaxamento e mecanismos

corporais. Imre Waldbauer (1892 – 1952) foi o terceiro professor de instrumento e também exerceu bastante influência em diversos alunos, dentre eles estavam Paul Rolland e Kato Havas. Waldbauer foi o mais famoso e reconhecido dentre os professores do Rolland e muitos de seus pensamentos são encontrados nos discursos de Rolland. O conceito de hierarquia muscular e da eliminação das tensões através do balanço corporal e postura natural no ensino do violino são algumas destas influências. Rolland combinou os princípios de seus dois últimos professores e adicionou conceitos da fisiologia e biomecânica com foco no aprimoramento das habilidades da performance, assim formou sua própria filosofia (FULFER, 2022, p. 6).

Ao concluir seus estudos de violino em 1932, Rolland se deparou com um cenário de aumento nas investigações do desenvolvimento motor. Muitos de seus contemporâneos fundamentaram suas pesquisas no estudo do movimento na prática do violino. Dounis, Flesch, Galamian e Havas foram alguns dos mais importantes da época, seus estudos ainda se mantêm em uso até os dias atuais no ensino do violino. Em *The Teaching of Action in String Playing*, Rolland mostra respeito e concordância com estes estudiosos que o antecederam e, a partir destas publicações anteriores, desenvolveu os Estudos da Ação.

Não é difícil identificar os autores que exerceram influência sobre a metodologia desenvolvida por Rolland (2007), pois o autor documenta em suas referências todos aqueles que foram fundamentais para sua pesquisa³⁰. Dentre eles, Flesch foi o mais citado e aparentemente o mais influente neste processo.

The Art of Violin Playing de Carl Flesch (escrito em dois volumes, primeira publicação em 1923) tem grande repercussão até os dias de hoje como uma das principais obras na literatura pedagógica do violino. No prefácio do primeiro volume, Flesch (2000) confia que sua obra não é direcionada ao ensino e aprendizagem de alunos iniciantes. No entanto, o autor considera a fase inicial do ensino do violino importante, denominando-a como uma ciência especializada, e sugere que alguém com melhor experiência e propriedade nesta fase do aprendizado do violino deveria escrever um livro que possuísse estrutura semelhante ao seu (FLESCH, 2000, p. vi).

Coincidentemente, quase sessenta anos depois desta sugestão, Rolland publica a primeira edição do *The Teaching of Action in String Playing*. Ao compararmos as duas obras, é possível perceber muitas semelhança desde os fatores motivacionais que levaram à elaboração das obras, até o modo de organização dos tópicos. Flesch (2000) e Rolland (2007) direcionaram

³⁰ Curiosa esta informação, tendo em vista este tipo de reconhecimento que não era comum em métodos de violino daquela época, Flesch (2000) assume que considera irrelevante levar os leitores a discussão sobre “quem escreveu o que primeiro”.

seus trabalhos a professores, buscando solucionar problemas técnicos mediante o estudo e ensino correto dos movimentos na prática instrumental. No entanto, Flesch tinha como principal propósito formar violinistas independentes, capazes de analisar por si mesmos os problemas técnicos na sua prática violinística. Enquanto Rolland, por ter seus ensinamentos direcionados à fase inicial, não tinha como prioridade a independência dos alunos; seu principal objetivo foi instruir professores a educar violinistas para serem livres de tensões excessivas desde os primeiros anos do aprendizado. A estruturação teórica da primeira parte do volume um de *The Art of Violin Playing*, de Carl Flesch, pode ser reconhecida no método desenvolvido por Rolland, sendo diferenciados apenas pelo nível de profundidade em que as técnicas são abordadas, devido à fase do aprendizado a que cada uma é direcionada; porém, em princípio, ambas as metodologias são bastante semelhantes.

A ideia de que bons movimentos corporais são adquiridos através de controle rítmico também foi defendida por Flesch (2000) e é incorporada na metodologia de Rolland, que dedicou todo o terceiro capítulo de seu livro para o desenvolvimento da consciência rítmica. Os exercícios rítmicos são propostos de maneira introdutória às Ações, antes mesmo do contato com o instrumento. Esta abordagem também concorda com Flesch, que diz que deficiências no entendimento rítmico podem influenciar negativamente tanto a técnica instrumental como a capacidade de expressão musical através do corpo. Após o terceiro capítulo, Rolland (2007) continua utilizando variações rítmicas para aplicação da grande maioria de suas Ações, principalmente associando movimentos à pulsação.

Outra pedagoga influente no desenvolvimento da metodologia de Paul Rolland foi Kato Havas. Muitas das semelhanças entre os dois autores são justificadas pela formação obtida através do mesmo professor – Waudbauer. A principal semelhança está na crença de que o modo de pensar os movimentos corporais é crucial para melhorar a performance no violino. Alguns exercícios propostos por Havas (1998) com o intuito de aliviar os efeitos negativos da ansiedade durante a performance em público são também utilizados por Rolland. Como exemplo, trouxemos o exercício que propõe balançar os braços rente ao corpo ao mesmo tempo em que se sustenta o violino entre a cabeça e o ombro, com o intuito de promover segurança na sustentação do instrumento (figura 10). Outra semelhança está no modo de encontrar o ponto de equilíbrio do arco – com o indicador esticado sustentando o arco. A estratégia utilizada para promover flexibilidade do quarto dedo da mão esquerda também são particularmente semelhantes em ambas as metodologias. No entanto, a proposta de Havas é corrigir pontos de tensão que já estão internalizados, causando ansiedade e medo durante a performance, enquanto o principal objetivo de Rolland é prevenir tais tensões.

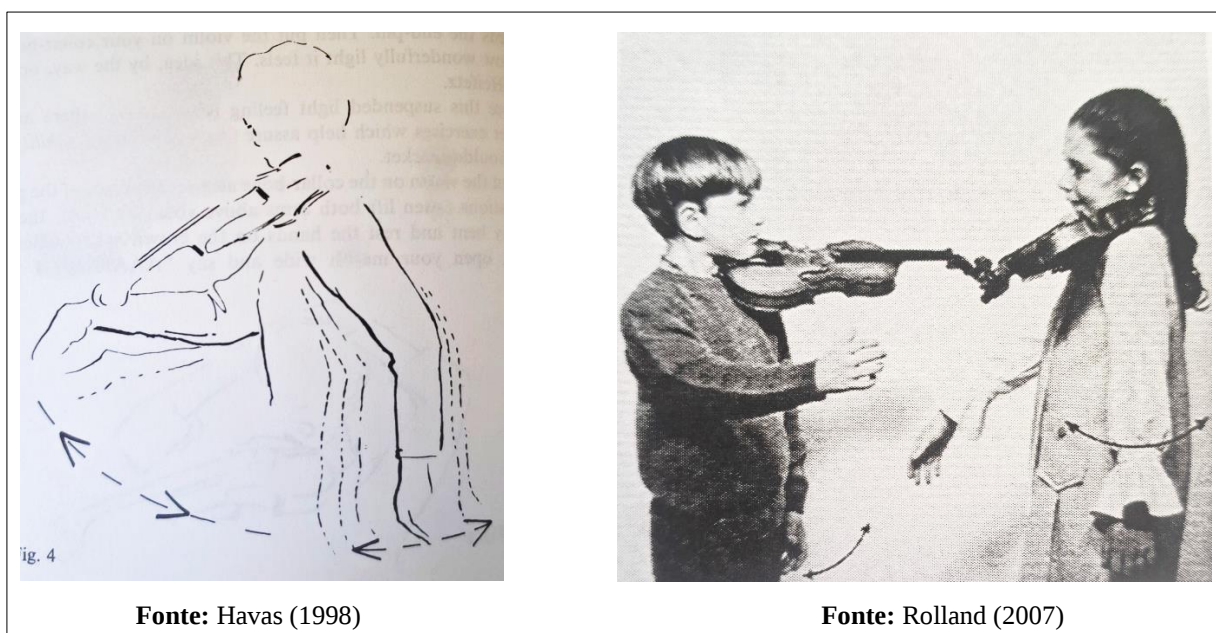


Figura 11: Comparativo entre atividade proposta por Kato Havas e Paul Rolland

Da mesma forma é possível apontar semelhanças entre os conceitos defendidos por Rolland (2007) e Demetrius Constantine Dounis (1893 – 1954), reconhecido violinista e pedagogo grego. Ambos dividem a convicção de que ensinar movimentos de mudança de posição desde os primeiros anos do aprendizado evitam tensões excessivas na mão esquerda e maiores dificuldades no desenvolvimento desta técnica ao longo dos estudos do violinista. Esta abordagem pode parecer insignificante em um primeiro olhar; no entanto, muitos dos métodos tradicionais não consideram mover a mão esquerda da primeira posição no início dos estudos por um tempo considerável.

Dentre tantos métodos e publicações que buscam melhorar a performance do violinista através de maior consciëntização corporal, sabe-se apenas duas que trouxeram o auxílio de gravações de imagens em vídeos como reforço a suas explicações. Primeiramente com Menuhim, em 1971, e posteriormente com Rolland em 1978. Embora não haja evidências que comprovem, acreditamos que Rolland pode ter sido inspirado por Menuhim neste determinado ponto. De toda forma, Rolland foi influenciado por Menuhim em um dos exercícios de mudanças de posição proposto para correção de alunos já iniciados (ROLLAND, 2007, p. 181).

Finalmente, Rolland também foi motivado pelo conceito de corpo indivisível, defendido especialmente por Frederick M. Alexander (1932). Com o avanço dos estudos da fisiologia, a ideia de praticar violino pensando no movimento de grandes grupos musculares com o intuito de evitar tensões foi bastante disseminada no início do século XX. Com este pensamento, a

atenção que antes era voltada apenas ao movimento dos dedos, mãos e braços isoladamente passou a ser preferencialmente direcionada a movimentos mais amplos, que envolvem mais partes do corpo ou até mesmo o corpo inteiro. O conceito do corpo humano como unidade foi ganhando cada vez mais espaço, junto com este conceito também crescia a consciência de que ajustes em um único membro, por menor que este fosse, provocaria adaptações em todo corpo (ALEXANDER, 1932; RATHBONE, 1949). No ensino do violino, Rolland propõe a noção de unidade através do movimento de pêndulo, que consiste na transferência do peso corporal de um pé para o outro durante a execução instrumental. Este tipo de movimentação também é defendida por Flech (2000) e Hellebrandt (1943). O pêndulo é guiado pelo direcionamento do arco proporcionando movimentos bilaterais – quando o corpo e arco se movem em direções opostas – e unilaterais – quando o corpo e o arco se movem na mesma direção (POLNAUER *apud* ROLLAND, 2007). Em diversas ações Rolland (2007) traz o conceito de corpo indivisível e, por meio deste, incentiva desde as primeiras atividades o movimento de todas as partes do corpo como unidade. As ações denominadas Corpo Balanceado³¹ e Pizzicato Flutuante³² são exemplos da aplicação do conceito de corpo indivisível na metodologia Rolland.

Apesar de todas as influências citadas acima, os Estudos da Ação proposto por Rolland se diferenciam dos demais por apresentar uma metodologia de ensino direcionada mais especificamente aos professores de instrumento, com estratégias de aplicação que se mostram eficazes não apenas em aulas individuais mas também no ensino coletivo. A real inovação da metodologia proposta por Rolland estava em trazer melhorias para o ensino de instrumentos de cordas em classes de orquestra no ensino regular de escolas públicas dos Estados Unidos. Mediante os Estudos da Ação, estas classes poderiam finalmente oferecer ensino de consciência corporal de maneira sistemática e igualitária, formando cada vez mais alunos preparados para performance no violino.

Por fim, percebemos que Rolland foi motivado por estudos que abordam a influência do corpo e da mente no processo de cognição, mais especificamente no ensino do violino. Em *The Teaching of Action in String Playing*, antes mesmo de apresentar as atividades propostas em sua metodologia, Paul Rolland conta com a participação de Anne Frances Hellebrandt que traz

³¹ Nesta etapa o aluno é incentivado a mover o corpo enquanto toca. Para isso os pés devem estar levemente afastados e em posição de “V” e o violino colocado na posição de tocar. O professor deve puxar a voluta do instrumento demonstrando ao aluno como acontece o balanço corporal durante a performance.

³² A intensão deste movimento é imitar o movimento do arco. Após realizar o pizzicato com a mão direita, o braço direito continua o movimento no ar até que esteja completamente esticado. Com movimentos circulares o braço deve retornar para a corda para realizar um novo *pizzicato*. O peso do corpo deve ser transferido de uma perna a outra acompanhando o movimento do braço: para direita ao esticar o braço e para esquerda ao retornar a mão para a corda.

explicações do ponto de vista cognitivo sobre o aprendizado do violino. De acordo com a pesquisadora, “a precisão e variedade dos movimentos que respondem a vontade do instrumentista experiente são adquiridos através de um processo meticuloso de aprendizado perceptivo e motor” (HELLEBRANDT, 2007, p. 10). Como vimos anteriormente nesta pesquisa, nos aprofundarmos neste campo do conhecimento é tão necessário quanto pode ser desconfortável para nós enquanto músicos. Ao escolher tratar esta temática em seu estudo, Rolland reconhecia a importância deste conhecimento ao passo que admitia sua própria limitação em abordá-lo, por isto recorria a uma especialista da área. Com isso, Rolland nos encoraja a buscar na interdisciplinaridade embasamento para aprimorarmos nosso ensino; afinal, ensinar violino significa ensinar habilidades motoras e para esta missão se fazem necessárias estratégias baseadas em conhecimentos que os saberes musicais, por si só, não são capazes de nos proporcionar.

3.3 ASPECTOS INTERDISCIPLINARES DA METODOLOGIA DE PAUL ROLLAND

Os relatos encontrados no início do livro *The Teaching of Action in String playing*, mostram a admiração de outros pedagogos e instrumentistas com relação aos bons resultados apresentados pelo projeto de Illinois no que eles consideravam pouco tempo de aplicação. Marylyn Sexton, uma das professoras do projeto, relata ter percebido notável diferença em termos de postura e identificou que, ao aplicar as estratégias propostas por Rolland, seus alunos passaram a realizar movimentos livres de tensão com mais facilidade.

“O excelente progresso dos meus alunos atuais me mostrou o que é possível quando a ênfase é colocada na mobilidade e quando tensões indevidas são minimizadas desde o início. O Sr. Rolland tem uma capacidade impressionante de analisar a técnica em suas partes componentes e remontá-la em um passo a passo acessível ao aluno iniciante. É, em grande parte, por essa razão que em um ano meus alunos são capazes de usar arcos inteiros, tocar harmônicos, reconhecer e tocar oitavas, saltar o arco, construir/montar tríades maiores e menores, iniciar sons com ataques limpos e finaliza-los com ressonância. Ademais, eles sabem como é mudar para além da quinta posição; alguns demonstram vibratos embrionários. Além disso, seus rostos sorridentes mostram que gostam do que estão fazendo.” (ROLLAND, 2007, p. 1, tradução nossa³³)

³³ Texto Original: “There is a marked difference in terms of playing posture and freedom from excessive tension between my Project classes and those of my previous three years of teaching. The excellent progress of my present students has shown me what is possible when the emphasis is placed on mobility and when undue tensions are minimized from the start. Mr. Rolland has the remarkable ability to analyze a technique into its component parts and to make the step by step reassemblage possible for the young student. It is largely for this reason that my students of one year are able to use whole bows, play harmonics, recognize and play octaves, bounce the bow, build major and minor triads, start with clean attacks, and produce resonant releases. Furthermore, they know what it feels like to shift to fifth position and beyond; some demonstrate embryonic vibratos. What's more, their smiling faces show they like what they are doing.”

Ann Robert, também professor do projeto, em seu relato após um ano aplicando a metodologia desenvolvida por Rolland, afirmou ter percepção semelhante a apresentada por Marylyn (ROLLAND, 2007, p. 1). De acordo com o educador, após um ano de aulas, seus alunos do Projeto diferiam de seus alunos antigos nos seguintes aspectos:

1. Melhor afinação.
2. Técnica mais avançada.
3. Execução mais relaxada.
4. Melhor uso do arco.
5. Desenvolvimento mais ágil da noção rítmica.
6. Posições das mãos tão boas ou melhores com menos esforço por parte do professor.

Ao analisarmos a maneira como os estudos da ação foram organizados, encontramos nas estratégias apresentadas por Rolland evidências que nos levam a acreditar que não há aleatoriedade na escolha e organização das atividades. De modo que os resultados obtidos, por Rolland e seu grupo de professores capacitados, durante os poucos anos de aplicação da pesquisa podem ser compreendidos com base em algumas concepções interdisciplinares que citaremos a seguir.

3.3.1 Modelo de Ensino e Aprendizagem da Performance Musical

Estudos posteriores a Rolland buscaram sistematizar o ensino e aprendizagem da performance musical como base em conhecimentos que buscavam unir Anatomia, Fisiologia, Física e Psicologia (KAPLAN, 1987). Com isso, em 2012, Cerqueira, Zorzal e Ávila chegaram a um sistema que chamaram de Modelo de Ensino e Aprendizagem da Performance Musical (Figura 11). Este modelo buscava ampliar a Teoria da Aprendizagem Pianística³⁴ apresentada por Kaplan, visando um ensino mais abrangente da performance musical.

³⁴ Teoria elaborada pelo pianista e compositor argentino, radicado no Brasil, José Alberto Kaplan (1935-2009). A princípio, como o próprio nome já diz, desenvolvida para a prática pianística, mas por apresentar a aprendizagem musical aliado a princípios da Anatomia, Fisiologia e Psicologia podem ser aplicados a prática de instrumentos musicais em geral.

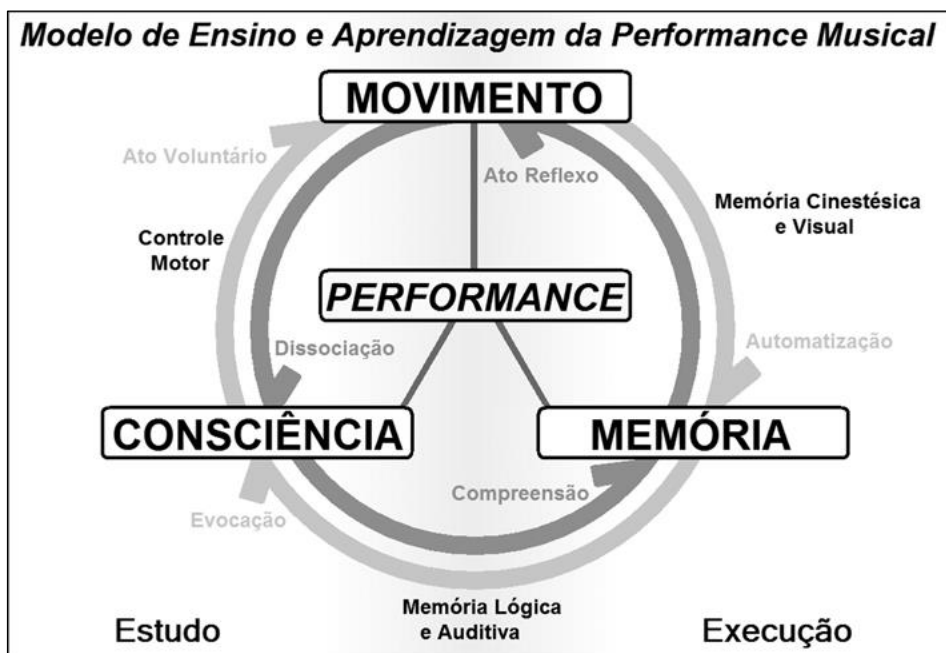


Figura 12: Modelo de Ensino e Aprendizagem da Performance Musical
Fonte: CERQUEIRA, ZORZAL E ÁVILA (2012, p. 98)

O modelo apresentado pelos autores, trata a performance como resultado da interrelação entre diversos elementos presentes na prática instrumental. De acordo com os autores, nenhum destes elementos pode ser compreendido de forma separada, de modo que a performance corresponde ao produto final de um processo antecedente que correlaciona todos os elementos presentes no modelo acima representado (CERQUEIRA, ZORZAL E ÁVILA, 2012, p. 98). Mesmo tendo sido elaborado décadas depois do estudo desenvolvido por Rolland, através deste modelo conseguimos compreender e comprovar a eficácia da metodologia proposta em seu trabalho.

Primeiramente, relacionar movimento, memória e consciência como principais pilares para o ensino instrumental também foi algo defendido por Paul Rolland. Apesar de manter atenção sobre a importância do movimento, conseguimos perceber a relevância dada pelo pedagogo à consciência e à memória por meio dos diagramas apresentados por Hellebrandt no capítulo dois do livro. Preocupar-se em explicar como os movimentos são formados no nosso cérebro mostra como Rolland estava à frente do seu tempo, sendo capaz de revolucionar o ensino de cordas da época através os Estudos da Ação. Além disso, outros aspectos pertencentes a estes três pilares do Modelo de Ensino e Aprendizagem da Performance Muscial podem ser percebidos nas estratégias utilizadas por Rolland. Dentre elas podemos destacar:

Ato Voluntário

Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012, p.100) definem este elemento como “atividade motora desencadeada por um comando cerebral, ou seja, parte da consciência e termina no movimento”. Esta definição assemelha-se àquela que Hellebrandt (2007, p.11) denominava de Movimentos Voluntários. De acordo com a autora, a eficácia do método proposto por Paul Rolland não poderia ser compreendida sem que os professores de violino entendessem sobre como os movimentos voluntários são controlados e regulados.

Dissociação

Para os autores, esta é o “desenvolvimento da coordenação motora através de ações musculares conscientes, buscando maior eficácia com menor utilização muscular (economia de movimento)”. É possível afirmar que Rolland tomou os fundamentos da dissociação para elaborar os Estudos da Ação, nos quais dividiu o aprendizado do violino em pequenas ações, objetivando, por intermédio de pequenos movimentos isolados, tornar a ação consicente, para só então passar para a próxima etapa do aprendizado. Kaplan (1987, p.37) considera este processo essencial para assimilação das habilidades motoras e foi o ponto chave da metodologia desenvolvida por Rolland.

Automatização

Trata-se de tornar um movimento em automático através da ferramenta da repetição, também conhecido como memória muscular. Ao armazenar os movimentos, o ato passa a não necessitar da atenção do intérprete para sua execução. Este também é um dos princípios da metodologia Rolland notados por Hellebrandt (2007). Importante ressaltar que este fenômeno não classifica o movimento como reflexo, ou seja, algo impensado, pois ele é “produto de atitudes conscientes, adquiridas através do estudo” (CERQUEIRA, ZORZAL E ÁVILA, 2012, p. 100).

3.3.2 Psicomotricidade

Desde o início do século XX, os estudos que investigam o aprendizado por meio de experiências motoras e psíquicas são inseridos na ciência denominada como Psicomotricidade.

Este campo da ciência revolucionou o processo de ensino aprendizagem da época, não diferente na performance musical. Vamos entender melhor como a união da metodologia de Rolland e os princípios da Psicomotricidade podem interferir no ensino do violino ainda nos dias de hoje.

Os estudos que unem corpo, mente e afeto no processo do aprendizado fazem parte da ciência nomeada Psicomotricidade. Este termo surgiu por volta dos anos de 1870 na França, mas somente no século seguinte foram identificados trabalhos mais relevantes na área, definindo a psicomotricidade como ciência (ABP, 2019; STOROLLI, 2011). Percebemos também que a partir do início do século XX pedagogos do violino mostraram-se interessados na união mente-corpo com o intuito de alcançar melhorias nos estudos e na performance instrumental (FLESCH, 2000; DOUNIS, 1921). Ao longo desse século estudou-se a possível ligação entre mente e corpo, e como esta poderia interferir no aprendizado/desenvolvimento do ser humano. No entanto, por alguns anos acreditou-se na submissão do corpo à mente. (HELLEBRANDT, 2007; STOROLLI, 2011)

As definições mais recentes de psicomotricidade colocam mente e corpo em posição de equilíbrio, atuando como uma via de mão dupla e onde são influenciados pelo ambiente que o indivíduo está inserido, tido como o afeto. (LOURO, 2019; MOI e MATTOS, 2019). De acordo com Storolli (2011), aprender mediante movimentos corporais faz parte de um conceito recente denominado *embodied mind* ou mente incorporada, apresentado e defendido por Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch da década de 1990. Este conceito é resultado de uma discussão de décadas para que corpo e mente fossem tratados como um só, sem que houvesse posição de hierarquia entre eles. Juntamente com o conceito de mente incorporada, os autores apresentam o conceito de “ação incorporada”. Neste cenário o corpo deixa de ser entendido como mero instrumento ou recipiente, que só recebe ordens e as obedece, e é tomado como ser atuante no processo de evolução, sendo a partir das ações deste corpo que ocorre o real processo de cognição, inclusive na prática musical (SANTIAGO, 2008; STOROLLI, 2011).

Mesmo aproximadamente uma década antes da difusão do conceito de mente incorporada, Rolland parecia estar suscetível a essa nova maneira de pensar a relação corpo-mente. Trazer os diagramas sobre as sinapses da mente no processo de aprendizagem apresentados por Hellebrandt, mostra o interesse do pedagogo em entender o funcionamento do corpo em conjunto com a mente. O fato do artigo de Hellebrandt (2007) estar contido no livro de Rolland nos provocou a pesquisar mais sobre o assunto e entendermos de que forma esse conhecimento pode realmente contribuir com nossa performance e o ensino do violino; já que, na opinião de Hellebrandt, mais um diferencial do livro *The Teaching of Action in String Playing* é fazer da educação do movimento um componente integral da pedagogia violinística. Nesta

perspectiva, podemos considerar o aprendizado por meio de ações proposto por Rolland uma estratégia envolvida com os estudos científicos da época.

Por outro lado, em *The Teaching of Action*, mesmo em sua versão mais atualizada, o processo de aprendizado descrito por Hellebrandt através dos diagramas apresentados no segundo capítulo de Rolland (2007) ainda apresenta a mente em posição de superioridade com relação ao corpo. Apesar disto, os Estudos da Ação não parecem perder eficácia nos dias atuais. Algumas características da metodologia desenvolvida por Paul Rolland nos levam a acreditar que o pedagogo a fundamentou nos princípios da Psicomotricidade. No entanto, se faz necessário considerarmos que a ciência se mantém em constante evolução, novas descobertas se fazem ano após ano. Louro (2019) faz um levantamento das definições mais atuais para Psicomotricidade e busca unir os ideais apresentados por esta ciência ao ensino da Música.

Louro (2019) define a Psicomotricidade como uma via de mão dupla, em que “as vivências com o corpo estruturam a mente, que, por sua vez, coordena o corpo”. A autora apresenta elementos psicomotores considerados essenciais para o desenvolvimento global saudável do ser humano, identificados na tabela abaixo.

Elementos Psicomotores	Descrição
Tônus e equilíbrio	Base organizadora de todo ser (o corpo em si). Suporte físico e emocional do corpo e cognição. Postura, equilíbrio estático (parado) e dinâmico (corpo em movimento). Energia psíquica empregada no corpo, qualidade do movimento.
Esquema Corporal	Percepção e uso funcional do corpo nele mesmo e em relação ao meio externo.
Lateralização	Dominância hemisférica (destro ou canhoto). O que torna o ser humano motoramente especializado frente a outros seres.
Lateralidade	Conceito cognitivo e percepção corporal de direita, esquerda e de direcionamento em geral.
Noção espaço-tempo	Atuação funcional do corpo em diversas velocidades e no espaço físico em geral (desde escrever entre duas linhas, acertar o pé dentro do sapato ou dançar num palco imenso).
Praxias	Uso funcional e consciente do corpo, principalmente dos pés e mãos com subsídio dos demais sentidos (coordenação óculomanual, óculo-pedal etc.).

Tabela 3 – Elementos que alicerçam o desenvolvimento psicomotor de todo ser humano

Fonte: LOURO, 2019.

Ying (2012) apresenta estes mesmos elementos do desenvolvimento psicomotor associando-os ao aprendizado de violino em abordagens de ensino coletivo. De acordo com a pesquisadora, conhecer os conceitos da psicomotricidade “é de grande ajuda para compreensão dos princípios norteadores dos movimentos em geral e do processo da congnição aliado aos movimentos específicos do violino” (YING, 2012, p.40). Em seu estudo, Ying chegou a conclusão de que a turma que aplicou os princípios da Psicomotricidade obteve melhor progresso do que aquelas que não o fizeram.

A tabela abaixo procura relacionar alguns Estudos da Ação propostos em *The Teaching of Action in String Playing* de Rolland com os elementos da psicomotricidade apresentados acima.

Elementos Psicomotores	Atividades para o ensino do violino com base no método Rolland
Tônus e equilíbrio	Marcha do <i>Case</i> Estátua da liberdade Equilibrando a bola Encontrando o equilíbrio do Arco Equilibrando o Arco
Esquema Corporal	Exercícios Rítmicos Shuttle Arco fantasma Pizzicato flutuante Puxar e empurrar o arco contra resistência
Lateralização	Não há interferência significativa da determinação de destro ou canhoto para o ensino do violino como não foram encontradas relações sobre este ponto nas atividades propostas por Rolland.
Lateralidade	Segurar o violino e arco simultaneamente Primeiros golpes de Arco Posição da mão esquerda. Exercícios de pizzicato. Movimentos bilaterais e unilaterais
Noção espaço-tempo	Delimitar os espaços no espelho (posição do meio) Delimitar a utilização do arco Trocadas de corda Retomada do Arco Refinando as terminações Transporte silencioso do Arco
Praxias	Postural Balanceada Apoiar e Suspende Controle da mudança de posição

Tabela 4 – Relação dos elementos Psicomotores com os Estudo da Ação de Paul Rolland

Fonte: Elaborado pela autora.

Reconhecemos a importância e a relevância da psicomotricidade para o ensino do violino. Conhecer a relação entre o trabalho desenvolvido por Rolland e a psicomotricidade nos permite utilizar o seu método de maneira mais eficaz. Mediante este conhecimento, podemos utilizar os Estudos da Ação de maneira mais consciente no ensino do instrumento bem como no desenvolvimento motor dos nossos alunos. Ademais, poderemos direcionar o ensino do violino com intenção de melhorar habilidades motoras para além da prática instrumental.

Entender como nosso corpo aprende novas habilidades e quais benefícios este conhecimento podem trazer ao instrumentista facilitam o processo de ensino-aprendizagem do performer. Até aqui observamos que os Estudos da Ação propostos por Rolland têm se mostrado eficazes tanto para o ensino dos movimentos na prática do violino como para o melhor desenvolvimento psicomotor dos alunos que são submetidos a tais atividades. No entanto, o professor desempenha importante papel na transmissão dos métodos propostos, em especial os professores que acompanham os anos iniciais do ensino do violino, pois suas instruções atuam como ponto de ligação entre o resultado pretendido e o produto alcançado.

3.4 IMPORTÂNCIA DO PROFESSOR DE INSTRUMENTO NOS ANOS INICIAIS

A eficácia dos métodos é altamente influenciada pelas orientações do professor que os utiliza. Paul Rolland acreditava no poder das instruções sobre os resultados alcançados no aprendizado do violino. O pedagogo observa que “enquanto professores devemos perceber como nossos alunos, em especial os iniciantes, usam seus corpos [...] Se falharmos nesta missão, causaremos maiores dificuldades ou, até mesmo, total fracasso em estágios mais avançados” (ROLLAND, 2007, p.31).

Todo performer já foi aluno iniciante no aprendizado do instrumento e, apesar da incerteza quanto aos caminhos que o estudo do instrumento proporcionará para cada aluno, o professor de violino, especialmente da fase inicial, carrega consigo grande responsabilidade quanto à projeção profissional do performer do futuro. De acordo com Harder (2003), o professor de instrumento pode ser mais efetivo no ensino ao oferecer ao aluno perspectiva de carreira nos diversos âmbitos, “seja como solista, músico de orquestra, músico de banda, músico popular, músico de igreja ou professor de instrumento”, (HARDER, 2008, p. 131). Dentre todos os benefícios que o aprendizado de um instrumento pode proporcionar, a possibilidade de uma profissão é real no Brasil e esta informação deve ser tratada com relevância para escolha das abordagens metodológicas que serão utilizadas pelo professor de instrumento.

Entretanto, o processo de escolha da metodologia para o ensino instrumental muitas vezes parece dar lugar ao ensino hereditário, que se detém ao repasse de informações baseado no conhecimento empírico, geralmente sem um passo a passo estabelecido. Esta falta de direcionamento ocorre principalmente quando relacionado ao ensino da consciência corporal na prática do violino. É possível que muitos professores acreditem que apenas definir uma progressão no repertório seja suficiente, desprezando o planejamento de estratégias para o ensino das habilidades técnicas. No entanto, ainda que o modo de ensinar seja pessoal, o conteúdo bem como a maneira como este será passado ao aluno devem ser estudados e planejados pelo professor, evitando que seu trabalho “simplesmente aconteça” (BASTIEN *apud* HARDER, 2008, p. 130).

Sendo assim, é nosso dever, enquanto professores de instrumento, estarmos prontos para perceber sinais de uma postura inadequada que possa se tornar um hábito em nossos alunos, e de imediato utilizar estratégias apropriadas para correção. É importante, desde as primeiras aulas de instrumento, direcionarmos nossos alunos à consciência dos movimentos corporais adequados. França (2000) alerta sobre nosso papel como educadores:

[...] precisamos encontrar estratégias para um equilíbrio no desenvolvimento da técnica e da compreensão musical daqueles que iniciam o estudo de um instrumento, se pretendemos estar comprometidos com o potencial da experiência musical para desenvolver a mente, abrir novos horizontes e aprofundar a vida intelectual e afetiva dos alunos (FRANÇA *apud* FONSECA, 2011 p.61).

Em especial o professor dos iniciantes carrega consigo ainda maior responsabilidade, tendo em vista que apenas mediante os ensinamentos deste professor o violinista poderá diminuir a necessidade de correções ao longo dos anos de estudos. Dessa forma, o modo como as instruções são transmitidas interfere diretamente no futuro performer, sendo capaz de impulsioná-lo para chegar cada vez mais longe ou limitar suas intenções de continuar com os estudos musicais.

Quanto à motivação no estudo de instrumento, tem se atribuído valor demasiado à escolha do repertório. Pesquisas têm se preocupado em redefinir métodos internacionais utilizando músicas do folclore brasileiro com o intuito de promover melhorias à motivação do alunado (BORGES, 2005; JOHNSON, 2015; SANTOS, BARBOSA e BUJES, 2014; VIANNA, 2018). Esta estratégia, apesar de eficaz, é insuficiente, pois a motivação em tocar músicas conhecidas pode ser frustrada pelo incômodo corporal. Acreditamos que o conforto dos movimentos corporais é um grande motivador na continuidade dos estudos do instrumento. Apesar de existirem diversas pesquisas que discorrem sobre a importância do corpo para

performance musical, pouco tem se relacionado o conforto corporal à motivação, principalmente durante os anos iniciais da prática instrumental. Além disso, acreditamos que, por meio da consciência corporal, o professor pode proporcionar ao aluno cada vez mais independência na aquisição de novos repertórios no que diz respeito à qualidade sonora e desenvoltura corporal. Nesta perspectiva, a consciência corporal pode proporcionar a este aluno autonomia e confiança para realização de novas melodias.

Afinal, o Projeto de Pesquisa desenvolvido por Rolland em Illinois tinha por hipótese que o treinamento do movimento, ao ser inserido no plano de aula das classes de violino com o objetivo de livrar o aluno de tensões excessivas, resultaria em aprendizagem mais rápida e melhor desempenho em todas as áreas do ensino do instrumento (ROLLAND, 2007). Sendo assim, *The Teaching of Action in String Playing*, através dos Estudos da Ação, visa orientar e direcionar o trabalho do professor, buscando proporcionar melhor consciência corporal aos alunos de violino e com isso facilitar seu aprendizado técnico e musical.

No entanto, o que observamos é que algumas propostas de ensino referentes a aulas de instrumento para iniciantes comumente induzem o professor a uma abordagem que via de regra visa cumprir demandas de curto prazo e muito centradas no repertório, tornando a quantidade de repertórios superior a qualidade com que estes são executados. Esta abordagem geralmente causa ansiedade ao professor, que busca comprovar sua produtividade de maneira equivocada incentivando seus alunos à aquisição de cada vez mais repertórios. Da mesma forma os alunos costumam ansiar pela próxima música a ser executada, postergando a fundamentação técnica. Neste universo é possível que o professor seja influenciado a colocar a consciência corporal em segundo plano no momento em que ela deveria receber maior atenção. Nesta perspectiva, nos anos iniciais mais prudente seria encontrar um equilíbrio entre o ensino técnico e a quantidade de repertórios em prol do aprendizado eficiente. De acordo com Barreiros (2016, p. 18), “este detalhe é muitas vezes rejeitado pelos treinadores porque, na intenção de conseguirem progressos constantes na performance, não aceitam com bons olhos que pode ser vantajoso sacrificar temporariamente o rendimento a um benefício posterior mais significativo”.

Recai sobre o professor a difícil missão de manter a qualidade técnica em primeiro lugar sem desmotivar o aluno. Como observado por um dos professores colaboradores do projeto de Illinois, “os professores precisam decidir entre ensinar o aluno a tocar músicas ou ensiná-lo a tocar violino” (ROLLAND, 2007, p.4). Se a segunda opção for a escolhida, se faz necessário a construção de um ensino metódico e proposital. Os Estudos da Ação oferecem esta mudança na ênfase de ensino; o que antes priorizava o aprendizado de notas e melodias passa a preferir o ensino de conceitos básicos concentrados no posicionamento correto, liberdade de

movimentos e produção sonora de qualidade (ROLLAND, 2007).

Nas últimas décadas, o desafio do professor de instrumento tem se tornado ainda maior com o crescimento da abordagem de ensino coletivo, principalmente no que diz respeito ao incentivo da consciência corporal. Em especial no Brasil, esta abordagem é relativamente recente e ainda estamos em processo de adaptação (YING, 2012). Sendo assim, é possível que grande parte dos tutores envolvidos no ensino coletivo nunca tenham vivenciado experiências nesta perspectiva de aprendizagem por serem advindos de uma formação individual. Neste contexto, o professor de instrumento é desafiado à pesquisa em busca de métodos existentes na literatura referente ao ensino do violino em abordagens coletivas. No Brasil este processo é dificultado, pois grande parte dos métodos são internacionais e alguns ainda não possuem tradução para o português, a exemplo dos Estudos da Ação desenvolvidos por Paul Rolland.

Desejando trazer a presente pesquisa para mais próximo da nossa realidade, decidimos realizar uma breve e ainda preliminar observação das estratégias utilizadas para abordar a consciência corporal em aulas coletivas em projetos de ensino musical na cidade de João Pessoa. Essa observação tem como objetivo contextualizar as possibilidades de utilização da metodologia de Paul Rolland nesse ambiente por meio de entrevistas realizadas com oito professores da cidade.

3.5 CONTEXTUALIZAÇÃO DO MÉTODO DE PAUL ROLLAND EM AULAS COLETIVAS DE JOÃO PESSOA

O crescimento da área musical no estado da Paraíba tem sido notório ao longo dos últimos anos, seja na criação de novas orquestras, como a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba (2013) e a Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa (2013), ou pela criação de projetos de ensino musical. Pode-se perceber este crescimento quando comparamos a quantidade de cursos musicais ofertados em nosso estado nos últimos 20 anos, por intermédio de programas de incentivo a música dos governos municipal, estadual e federal. Dentre estes, podemos destacar os seguintes projetos:

- Programa de Inclusão através da Música e das Artes – PRIMA (2012);
- Projeto Ação Social Pela Música em João Pessoa – ASMJP (2015);
- Instituto Cultural Paraíba (2021);
- Curso Técnico de Instrumento Musical integrado ao Ensino Médio - Instituto Federal da Paraíba (2009);
- Cursos de Extensão da Universidade Federal da Paraíba (2012) e do Instituto Federal da Paraíba (2009).

Por meio destas e outras³⁵ instituições, o número de crianças e adolescentes a terem acesso a aulas de instrumentos musicais, especialmente o violino, no nosso estado teve crescimento significativo nas últimas duas décadas. Com a criação destes núcleos de ensino e a atração que estes programas proporcionaram à comunidade, a abordagem coletiva passou a ser a mais viável para atender o grande número de interessados, tornando-se assim o modelo de ensino preferido na grande maioria das instituições citadas acima.

As aulas coletivas já se mostraram bastante eficientes e necessárias por diversos autores e pesquisadores. Ying (2007) em sua dissertação fez um estudo sobre a chegada do ensino coletivo de instrumento no Brasil e sua crescente até os dias atuais. Ela advoga que esse estilo de aula costuma despertar maior interesse no início do aprendizado do instrumento:

O ensino coletivo de instrumento, como metodologia, mostrou-se bastante eficaz ao longo dos anos de seu emprego, como forma de atingir um público maior no início de seu aprendizado musical, além de propiciar interação social, despertar maior interesse nos alunos iniciantes e incentivo para continuação dos estudos através da dinâmica estimulante de classe de aula. (YING, 2007, p.8)

Além disso, o sistema de ensino coletivo pode desenvolver a solidariedade, o senso de organização, disciplina e capacidade de concentração, tendo em vista que a convivência em grupo os incentiva a buscar soluções para suas dificuldades em conjunto (FONSECA E LOMBARDI *apud* YING, 2007).

Apesar de tantos benefícios mencionados sobre atividades coletivas, o desafio do professor se torna ainda maior, pois nesta modalidade de ensino a atenção passa a ser dividida para vários indivíduos ao mesmo tempo. Porém, de acordo com Ying (2012), nada impede que,

³⁵ Nossa convivência com os trabalhos musicais na cidade de João Pessoa nos faz saber da existência de outras instituições que disponibilizam o ensino do violino a comunidade. Sejam igrejas, escolas particulares e ainda violinistas que oferecem aulas particulares em estúdios e até mesmo indo até a casa dos alunos. No entanto, não vamos trazer tais abordagens para esta pesquisa, buscando nos ater a registro mais palpáveis e constantes. Porém acreditamos que utilização do método de Paul Rolland pode ser vantajoso também para estas realidades.

eventualmente, o professor dê mais atenção a um determinado aluno por suas dúvidas e dificuldades em particular, desde que ele mantenha seu foco no aprendizado da classe como um todo. Entretanto, dar aulas exclusivamente em grupo no Brasil pode ainda ser motivo de preocupação por parte de alguns professores de instrumento, pois a maioria destes tutores vem de uma formação individual. Dessa maneira, é possível que tenham dificuldade para definir estratégias para abordar determinados tópicos, em especial a consciência corporal. Ensinar movimentos exige, além dos olhares atentos do professor, contato físico com o aluno para que haja melhor compreensão da ação. Por esta razão, incluir este assunto em aulas coletivas de maneira eficiente e produtiva, de modo que respeite o entendimento e a realidade de todos os alunos, além de manter a motivação e concentração dos mesmos durante a aula, tem sido bastante desafiador.

Por meio de um breve questionário com oito professores de violino de João Pessoa, pudemos entender seus posicionamentos sobre consciência corporal no ensino de violino. Sendo assim, nossa proposta consiste em identificar possíveis benefícios que a utilização da metodologia de Paul Rolland poderia trazer ao ensino de violino em aulas coletivas da cidade. Estes dados não são suficientes para investigar minuciosamente as instituições e suas metodologias de ensino. No entanto, nosso desejo é contextualizar a possível utilização do método de Paul Rolland e incentivar a produção de pesquisas futuras mais aprofundadas que aprovelem sua eficácia nestas circunstâncias.

O critério para escolha dos professores participantes baseou-se em suas experiências e pontos de vista sobre o ensino coletivo e atuação em instituições inseridas na cidade de João Pessoa. Em seguida serão apresentados no texto o relato de oito professores, dentre os quais sete são atuantes em ensino coletivo, sendo a identidade dos participantes de exclusivo conhecimento da pesquisadora.

O questionário configura-se em uma entrevista estruturada, caracterizado por um roteiro preestabelecido que apresenta os mesmos questionamentos para todos os participantes. Foram elaboradas sete perguntas de caráter subjetivo, buscando entender a opinião dos professores quanto à importância da consciência corporal na prática e ensino do violino. Buscou-se também conhecer suas experiências com o incentivo à consciência corporal em vivências enquanto alunos como também na prática docente, em especial em aulas coletivas de violino. Além disso, os professores foram questionados quanto ao uso de métodos que incluam a consciência corporal especificamente para o ensino do violino. Finalmente, procuramos entender as possíveis dificuldades que estes professores encontram em suas experiências com o ensino coletivo.

Omitiu-se a metodologia de Paul Rolland da entrevista com finalidade de não persuadir as respostas dos entrevistados. No entanto, esta omissão não prejudica a relevância dos dados coletados, tendo em vista que, mediante as informações obtidas com os professores de violino da cidade de João Pessoa, pudemos observar:

- a atenção dada à consciência corporal em suas concepções;
- algumas de suas experiências com a prática de consciência corporal enquanto alunos e docentes;
- os métodos utilizados no seu plano de ensino de violino referente a consciência corporal;
- e as principais dificuldades encontradas na abordagem da consciência corporal em aulas coletivas.

Todos os entrevistados consideram a consciência corporal importante para a prática do violino em seus diversos contextos. No entanto, ao relatar suas experiências enquanto alunos, seis dentre os oito entrevistados confessam não lembrar de serem incentivados a melhorar sua consciência corporal. Um determinado professor lamenta que apenas após a graduação (início dos anos 1990) ouviu pela primeira vez que poderia usar o corpo ao seu favor na prática do violino, e ainda não aconteceu no Brasil, mas em uma viagem realizada aos Estados Unidos. Este professor atribui a essa orientação tardia seu sofrimento com problemas musculares graves que se tornaram irreversíveis, fazendo-o aos 28 anos mudar sua técnica de arco com o intuito de evitar sentir fortes dores ao tocar. Um outro professor confessa lembrar de uma única experiência que ocorreu durante uma aula coletiva onde os alunos tendiam a acelerar o andamento da música que estava sendo trabalhada. Nesta ocasião a professora os orientou a preencher o tempo com movimentos corporais e, quando todos os alunos começaram a se mover conforme a música, o andamento se estabilizou. Esta prática se assemelha aos exercícios rítmicos propostos por Rolland.

Por outro lado dois dos professores afirmam lembrar das orientações recebidas sobre consciência corporal durante seus estudos de violino. Ambos recordam que seus professores utilizaram a reconhecida técnica de Alexander (1932). Nesta ocasião a técnica foi utilizada como estratégia de correção para destravar os movimentos na performance e inibir os movimentos desnecessários ao passo que buscavam manter o corpo relaxado.

Equanto educadores, a maioria desses professores consideram incentivar muito seus alunos quanto à consciência corporal. No entanto, ao serem questionados sobre quais métodos utilizam, a maioria afirmou não utilizar nenhum método específico que os direcione na abordagem da consciência corporal no ensino do violino. Outros dois professores, entretanto, consideram incentivar pouco seus alunos no tocante à consciência corporal. Apesar desta afirmação, um deles relata alertar seus alunos quanto à utilização consciente de músculos e articulações, atento para que o aluno não tensione as partes do corpo que não estão sendo utilizadas naquele determinado momento. No entanto, este mesmo professor afirma que as poucas atividades por ele realizadas partem do seu conhecimento empírico, já que não conhece “nenhum método ou técnica específicos para trabalhar nesse campo”.

Finalmente, todos os professores entrevistados concordam que abordar a consciência corporal em aulas coletivas é ainda mais desafiador quando comparado às aulas individuais. A principal dificuldade mencionada por um dos professores está no contato físico durante a orientação; apesar de orientá-los verbalmente, confessa não conseguir corrigir seus alunos fisicamente. Já para outro entrevistado, a dificuldade maior não está em abordar a consciência corporal apenas, mas em fazer com que o consiga assimilar, incorporar e aprender. Há também aquele professor que considera o tempo da aula insuficiente para atender a especificidade corporal de cada aluno. Sobretudo, dentre as dificuldades apontadas quanto a abordagem da consciência dos movimentos em aulas coletivas, as mais citadas estão relacionadas a conseguir suprir todos os alunos em sua particularidade sem prejudicar o andamento coletivo da aula.

No entanto, muitos relatos ainda demonstraram a existência de uma cultura de que a consciência corporal deve ser abordada apenas em caráter corretivo. Pensar no ensino do movimento corporal de maneira preventiva e como algo que antecede o desconforto ainda parece ser uma ideia utópica dentro da realidade de ensino nesses ambientes observados na capital paraibana. Sendo esta a principal finalidade do método desenvolvido por Paul Rolland a utilização de seus Estudos da Ação seria benéfica neste universo com o intuito de oferecer bons resultados e diminuir a necessidade de correção postural no ensino do violino ao longo dos anos.

Pode-se perceber que, mesmo considerando a abordagem da consciência corporal importante para a prática e ensino do violino, todos os professores relataram não utilizar ou não conhecer um método específico que aborde este assunto. As respostas dadas ao questionário revelam ainda que a maioria desses professores de violino utilizam suas próprias vivências como principal fundamentação para o ensino da consciência corporal. Nesta perspectiva, apresentar-lhes os Estudos da Ação propostos por Rolland poderia ser de grande valia. Estes

estudos oferecem um ensino sistematizado e com potencial para facilitar a implementação de atividades referentes à consciência corporal nos mais diversos âmbitos de ensino, sejam eles individuais ou coletivos. Acreditamos que a aplicação do método de Rolland traria bons resultados para o ensino coletivo nesse ambiente, pois foi criado para atender os projetos de formação de orquestra no ensino regular de escolas públicas, projetos esses que se aproximam daqueles que são encontrados na cidade de João Pessoa.

Por nossa experiência, podemos confirmar o potencial dos exercícios propostos por Rolland. No início do ano de 2024, fomos convidados a lecionar em aulas coletivas para crianças com idade entre 4 e 7 anos. As aulas são coletivas e divididas em duas turmas; o critério utilizado para divisão das turmas foi a idade. A primeira turma contém cinco crianças com idade de 4 e 5 anos, e a segunda turma também com cinco crianças com idade de 6 e 7 anos. As aulas acontecem semanalmente e tem duração de um hora. A presença dos pais na sala de aula foi requisitada com o intuito de repassar as atividades na prática em casa, tendo em vista a baixa faixa etária dos alunos.

Com a pesquisa já em andamento e a análise do método encaminhada, sentimos segurança para aplicar alguns dos Estudos da Ação em nossas turmas. Neste cenário foi possível observar que os Estudos da Ação se mostraram eficazes no que diz respeito à concentração e interesse dos alunos na execução correta do movimento, promovendo entendimento e progresso acelerado nos objetivos propostos. Claramente, conclusões mais assertivas exigem maior tempo de aplicação e observação. No entanto, nestes seis meses³⁶ em que pudemos aplicar alguns dos exercícios, percebemos que foi possível alcançar a postura correta em menor período de tempo e de maneira mais tranquila e natural, quando comparada a aulas aplicadas à mesma faixa etária e com mesmo período de tempo mas sem a utilização das estratégias e conhecimentos proporcionados pelo método de Paul Rolland. Concluimos que o fato de na metodologia apresentada por Rolland, os movimentos serem apresentados não apenas com instruções verbais, mas aliados a exercícios subdivididos em pequenas ações, facilita a prática diária na ausência do professor. Somado a estes benefícios, pudemos confirmar a teoria proposta por Rolland que exercícios rítmicos contendo os ritmos específicos das músicas que se objetiva ensinar, quando abordados anteriormente a prática instrumental, facilitam a assimilação e otimizam o tempo de aprendizado da música em questão. Estes resultados positivos são motivadores para continuar a utilização dessa metodologia de Paul Rolland em futuras aulas.

³⁶ Este é o tempo de duração em que o curso se encontra no momento da conclusão desta dissertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa originou-se a partir da vivência da pesquisadora no ensino do violino, quando observou-se haver certas dificuldades na transmissão da consciência corporal, especialmente nas experiências com o ensino coletivo. A partir do levantamento bibliográfico realizado no Capítulo 1, constatamos a atenção que vem sendo dedicada ao estudo dos movimentos do corpo para performance, tanto dirigido à execução técnica quanto à interpretação musical. Por meio deste estudo foi possível compreender melhor a necessidade de se observar o corpo e seus movimentos de forma geral, entendendo que, para execução do violino, o corpo inteiro está incumbido de contribuir para produção sonora; membros superiores para execução do instrumento, membros inferiores para balanço corporal e equilíbrio. No sentido oposto, verificamos que ainda há, mesmo que já em ocorrências menores, a cultura de convivência com a dor entre os músicos, na qual o desconforto corporal é tratado como parte inseparável à prática instrumental. Essa ideia tem uma expressão em língua inglesa conhecida como “*no pain, no gain*”³⁷, que apesar de não encontrar respaldo na literatura, incentiva essa relação de sofrimento com o sucesso, porém utilizada em menor incidência nos dias atuais. O presente estudo nos indicou que muito se fala sobre práticas corretivas de postura e movimentos, porém a aplicação de técnicas eficientes de prevenção e correção para esses casos de desconforto ainda tem sido uma abordagem pouco praticada ou em muitos casos realizada de forma empírica e com pouca disciplina metódica.

Verificamos que prevenir os desconfortos posturais na prática do violino não é uma tarefa exclusiva do instrumentista. A gestão da conscientização corporal do aluno é primeiramente uma missão do professor, o qual, para cumpri-la, necessita de uma preparação interdisciplinar que muitas vezes é inexistente ou pouco aprofundada. Tal interdisciplinaridade constitui-se em entender sobre os gestos corporais necessários a prática instrumental e sobre como as habilidades motoras são aprendidas. Acreditamos que com estes conhecimentos aplicados ao seu modo de ensinar, professores serão capazes de prevenir dores e lesões na prática do violino de seus alunos desde os primeiros contatos com o instrumento, bem como potencializar o desenvolvimento técnico desejado.

Em busca de metodologias que auxiliassem o ensino dos movimentos corporais com o intuito de melhorar o conforto e a performance corporal durante a execução do violino, encontramos o método proposto por Paul Rolland em seu livro *The Teaching of Action in String*

³⁷ Tradução nossa: “Sem esforço, sem ganho”.

Playing. Este método traz uma concepção de ensino fundamentada na importância do equilíbrio e balanço corporal desde as primeiras aulas do instrumento. Ao analisarmos a metodologia proposta por Rolland, verificamos que esta possui potencial para ensino eficaz da postura e consciência corporal, em especial para alunos iniciantes. A abordagem desta metodologia, além de nos fazer entender a importância da consciência corporal na prática do violino desde cedo, nos oferece um modelo sequencial de como abordar este assunto de maneira envolvente. Com o resumo do livro realizado no capítulo 2, concluímos que os Estudos da Ação desenvolvidos pelo pedagogo facilitam o planejamento do ensino dos movimentos necessários à prática do violino desde as primeiras aulas. Além disso, com este resumo aqui oferecido outros professores e pesquisadores poderão se familiarizar, ainda que de forma preliminar, com uma metodologia que até este momento não possui tradução para o nosso idioma.

The Teaching of Action in String Playing é resultado de um Projeto de Pesquisa dirigido por Paul Rolland e produzido pela Universidade de Cordas de Illinois em Urbana-Champaign. Sua aplicação foi direcionada para classes de formação de orquestras em escolas de ensino elementar no Estado de Illinois. Este universo pensado para aplicação do método limitou sua utilização apenas para os alunos destas instituições, grupo caracterizado exclusivamente por crianças e adolescentes. No entanto, ao analisarmos os Estudos da Ação, pudemos concluir que a sua aplicabilidade não se limita a esta faixa etária. O método é realmente voltado para o ensino de iniciantes, mas acreditamos que pode ser aplicado nas mais diversas idades e diferentes níveis de proficiência ao instrumento, com potencial de se obter sucesso. Ainda baseado no Projeto desenvolvido por Rolland em Illinois, é possível concluir que os bons resultados do emprego dos Estudos da Ação por ele propostos poderão ser colhidos após cerca de dois anos de sua aplicação contínua e organizada.

Rolland (2007) preocupou-se em sistematizar o ensino técnico inicial à prática do violino, denominados de Estudos da Ação. Ao analisarmos os Estudos da Ação concluímos que, embora divididos em dezessete tópicos, o foco principal de sua metodologia está no bom desenvolvimento do balanço corporal, principalmente por meio de três conceitos: noção rítmica, sustentação correta do violino e sustentação correta do arco. Neste contexto, o domínio rítmico guiará a coordenação dos movimentos corporais e o ensino correto da sustentação do instrumento evitará os pontos de tensão mais sinalizados na prática do violino – ombros, pescoço, punhos e dedos. Verificamos que a prioridade do método está na movimentação do corpo como um todo e dessa forma evitar tensões excessivas, mesmo em partes do corpo que não estão sendo diretamente utilizadas, como tronco e pernas. Obter sucesso nestes pontos específicos facilitará o ensino das técnicas seguintes, como produção sonora, afinação,

mudanças de posição e execução dos mais variados golpes de arco. De acordo com Rolland (2007), apenas depois que o ensino destas habilidades seja iniciado, a flexibilidade das pequenas articulações deve ser enfatizada, para que o foco se mantenha na utilização de todo o corpo.

Nota-se ainda que algumas das atividades contidas no método proposto por Rolland (2007) podem ser também utilizadas para correção de maus hábitos corporais em alunos já iniciados. Apesar disto, o principal objetivo do método é a prevenção de desconfortos e lesões na prática do violino por meio de estratégias utilizadas desde as primeiras aulas do instrumento. Rolland defendia que o modo como os movimentos são ensinados desde as primeiras aulas podem evitar a necessidade de correções futuras. Desta forma, pedagogo direcionou grande parte dos seus trabalhos para os professores dos anos iniciais, este se tornou um dos principais diferenciais de seu método.

Vimos que houve importantes pedagogos do violino que dedicaram seus trabalhos à influência dos movimentos corporais na performance do violino (FLESCH, 2000; HAVAS, 1973; GALAMIAN, 1962; DOUNIS, 1921; MENUHIM, 1971). No entanto, nenhum deles preocupou-se em desenvolver um método especificamente para os anos iniciais do ensino do violino que se aprofundasse nos aspectos do ensino dos movimentos corporais. Apesar disso, constatamos relevante semelhança entre a reconhecida publicação *The Art of Violin Playing* de Carl Flesch e o então método de Paul Rolland aqui analisado. Entretanto, ainda que semelhantes possuem um ponto de diferença que é capaz de transformar o direcionamento de cada trabalho. Flesch tinha como principal propósito formar violinistas independentes, capazes de analisar por si mesmos os problemas técnicos na sua prática violinística. Enquanto Rolland, por ter seus ensinamentos direcionados à fase inicial e dirigido primariamente ao professor e suas ações em classe, não tinha o intuito da independência dos alunos. Todavia, seu principal objetivo foi oferecer meios para o professor educar violinistas na fase inicial para que seus alunos fossem livres de tensões excessivas desde os primeiros anos do aprendizado e em consequência pudessem desenvolver sua proficiência técnica e artística ao violino.

Ainda no processo de análise do método realizado no Capítulo 3, enfatizamos o quanto Rolland estava à frente do seu tempo ao percebermos sua relação com o Modelo de Ensino e Aprendizagem da Performance Musical desenvolvido Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012). As estratégias utilizadas por Rolland mostraram semelhanças principalmente com elementos relacionados à dissociação, automatização e ato voluntário. Semelhante relação foi encontrada com a Psicomotricidade. Tal ciência, já comprovada por Ying (2012) importante para o aprendizado de violino, pode ser percebida em diversas atividades dos Estudos da Ação

propostos por Rolland, em especial no que diz respeito à tonicidade, equilíbrio, esquema corporal, lateralidade, noção espaço-tempo e praxias. A relação encontrada entre a Psicomotricidade e os Estudos da Ação nos levam a acreditar no potencial deste método no desenvolvimento motor para além da prática instrumental.

Finalmente chegamos à conclusão que os resultados obtidos por Paul Rolland em seu manual *The Teaching of Action in String Playing* foram um sucesso na década de 1980 e, apesar das atualizações da ciência, o método mantém seu potencial de ensino até os dias atuais, tornando-se uma referência de ensino para professores, especialmente nos Estados Unidos.

Mesmo com estes benefícios apontados sobre o método de Paul Rolland, constatamos que poucas são as pesquisas no Brasil que propõem a sua utilização. Com o crescimento do ensino coletivo em nosso país, acreditamos que apresentar novas propostas de ensino para este contexto habilitará os professores como novos conceitos sobre movimentos corporais e beneficiará a aquisição técnica dos jovens alunos, possibilitando o desejo de se aprofundarem cada vez mais em seus estudos e consequentemente a realização profissional dos mesmos.

Com o intuito de trazer esta pesquisa para mais próximo de nossa realidade e incentivar pesquisas futuras aplicamos um questionário com oito professores de violino da cidade de João Pessoa, onde pudemos projetar como o método de Paul Rolland poderia ser útil para o ensino do violino na capital paraibana. Com base nas respostas concedidas ao questionário pelos professores participantes, podemos concluir que o método de Paul Rolland poderia ser aplicado para oferecer uma abordagem mais metódica e organizada da consciência corporal em aulas coletivas de violino. Os Estudos da Ação propostos por Rolland em *The Teaching of Action in String Playing* têm potencial para envolver os alunos, mantendo-os mais conscientes quanto à postura e execução dos movimentos mesmo durante as aulas coletivas. Da mesma forma, o fato de serem organizados em pequenas ações provavelmente facilitará a observação e orientação concedidas pelo professor sem comprometer o curto tempo de aula. Estas características mostram-se como possíveis soluções para as dificuldades apresentadas pelos professores atuantes entrevistados em João Pessoa.

Existe ainda a hipótese de algumas das atividades propostas por Rolland serem utilizadas de maneira empírica por estes professores. Entretanto, pesquisas futuras e com maior tempo hábil para confirmação desta hipótese seriam necessárias. Percebemos que o ambiente encontrado nas aulas coletivas de João Pessoa se mostra apropriado para esta investigação. Sendo assim, estudos futuros podem comprometer a capacitação dos professores interessados na metodologia de Paul Rolland e analisar os resultados alcançados com a sua aplicação por

determinado período. Com isso, poderemos verificar de maneira mais assertiva a eficácia do método proposto por Paul Rolland na realidade da nossa cidade.

Concluimos esta pesquisa com os resultados, ainda que preliminares, da aplicação deste método em turmas coletivas de crianças entre 4 e 7 anos de idade em um curso ministrado por esta pesquisadora. Os redimentos obtidos através da utilização de alguns exercícios do método nos seis meses iniciais do curso atestam a importância da utilização do método para um aprendizado da postura de maneira mais lúdica e envolvente, em especial para esta faixa etária. Os alunos mostraram-se mais empenhados na realização das atividades propostas, consequentemente refletindo nos resultados posturais obtidos até então. Certamente nesta pesquisa comprovamos a eficácia dessa metodologia nas aulas coletivas para crianças ministradas por mim. Além disso, me sinto mais habilitada e segura para aplicar essa abordagem com aprofundamento nos conceitos propostos no manual renomado do pedagogo Paul Rolland. Concluimos que existe um grande espaço para realização de futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS

- ABP, Associação Brasileira De Psicomotricidade. **Histórico da Psicomotricidade**. 2019. <<https://psicomotricidade.com.br/historico-da-psicomotricidade/>> Acesso em 15 de Junho de 2024.
- ANDERSON, Gerald E.; FROST, Robert S. **All for Strings: Comprehensive string Method**. Violin part. Book 1. Neil A. Kjos Music Company. ISBN 0-8497-3222-0. San Diego, California. 1985.
- ALEXANDER, Frederick Mathias. **The use of the self: Its conscious direction in relation to diagnosis, functioning, and the control of reaction**. E. P. Dutton and Co., New York. 1932.
- AQUINO, Sandra Kalina Martins Cabral de. **Os sentidos da performance e da docência à luz da Logoterapia: um estudo com professores de instrumento em duas universidades do Nordeste**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- BANG, Maia. **Maia Bang Violin Method, Part 1 by Leopold Auer**. New York: Carl Fischer. 1919.
- BARBER, Barbara. **Fingerboard Geography: an intonation, note-reading, theory, shifting system**. Violino, Volume 1. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Company. 2014.
- BARREIROS, João. **Desenvolvimento Motor e Aprendizagem**. Instituto Português do Desporto e Juventude. 2016.
- BORGES, Glaucia de Andrade. **O Método Suzuki e a música tradicional mineira no ensino do violino**. Belo Horizonte. ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 2005.
- BRANDFRONBENER, Alice; KJELLAND, James. Music medicine. In: PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary. **The science and psychology of music performance**. p. 83-98. New York: Oxford University Press, 2002.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos; ZORZAL, Riciere Carlini; ÁVILA, Guilherme Augusto de. **Considerações sobre a aprendizagem da performance musical**. Per Musi, Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, n.26, p.94-109, 2012.
- CLARK, J. E. & WHITALL, J. **What is motor development? the lessons of history**. Quest, nº 41, p.183-202, 1989.
- COWDEN, Robert L. Foreword. In: ROLLAND, Paul; MUTSCHLER, Marla. **The Teaching of Action in String Playing: development and remedial techniques**. 2.ed revised edition. USA: Clara Rolland, 2007.
- CROFT, Margaret Louise. **A comparative analysis of the violin teaching methods of Shinichi Suzuki and Paul Rolland with reference to the theories of Jerome Bruner**. Master's thesis. University of Natal. Durban.1987.

CROSS, Ian. **Music, Mind and Evolution**. Faculdade de Música, Universidade de Cambridge. 2001.

DAVIDSON, Jane W.; CORREIA, Jorge Salgado. Body Movement. In: PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary. **The science and psychology of music performance**. P. 237-252. New York: Oxford University Press, 2002

DOUNIS, Demetrius Constantine. **The Artist's Technique of Violin Playing**. By Carl Fischer. New York. 1921.

EILESE, Mark Joseph. **The Writings of Paul Rolland: An Annotated Bibliography**. Bloomington: American Strings Teachers Associations. 1980.

FANELLI, Michael Paul. **Paul Rolland: His teaching career and contributions to string pedagogy and education** Doctoral dissertation, University of Illinois. ProQuest Dissertations Publishing. USA. 2001.

FLESCH, Carl. **The Art of Violin Playing** – Book one: “General Technique, Applied Technique”. Trad. Eric Rosenblith. 2 ed. New York: Carl Fischer. 2000.

FOLETTTO, Clarissa Gomes. **Padrões de Dedos: uma contribuição à técnica violinística aplicada a alunos do ensino superior**. Dissertação (Mestrado). Universidade de Aveiro. 2010.

FONSECA, Renata Simões Borges da. **Bioenergética: um caminho de auxílio no processo de ensino-aprendizagem do violino**. 2011. 364 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

FRANÇA, Cecília Cavaliere. **Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica**. PER MUSI – Revista acadêmica de Música, Belo Horizonte, UFMG, vol.1, p. 52-62, jan/jun. 2000.

FULFER, Justin. **Implications of the Pedagogy of Paul Rolland on the Curriculum Guide of String/Orchestra Programs**. Dissertação (Doutorado) – Graduate Faculty of Texas Tech University, Lubbock, 2022.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **Estudos de psicopedagogia musical**. Summus Editorial. 3ª Ed. São Paulo. 1988.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing and Teaching**. Englewood Cliffs ed. New Jersey: Prentice Hall, Inc. 1962.

GALAMIAN_____. Contemporary Violin Technique. Galaxy Music Corporation. 1966.

GALLAHUE, David L. **Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos** / David L. Gallahue, John C. Ozmun, Jackie D. Goodway ; tradução: Denise Regina de Sales; revisão técnica: Ricardo D. S. Petersen. - 7. ed. - Porto Alegre: AMGH, 2013.

GAMA, Teneddy Maggiorani da. **Uma abordagem aos problemas de postura no Violino e Viola de arco baseada no Método Rolland**. Dissertação (Mestrado em música) - Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. 2016.

GERLE, Robert. **The Art of practising the violin**. London: Stainer & Bell. 1983.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5ª Edição. São Paulo: Atlas, 1999.

HARDER, Rejane. **Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento**: Trajetória e realidade. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 127-142, jun. 2008.

HAVAS, Kato. **A New Approach to Violin Playing**. Translated by Mônica Cuneo. Edizioni Cremona books ed. London: Bosworth & Co. 1961.

HAVAS, _____. **Playing Hurt**. Minneapolis. Acedido em janeiro 26, 2022, em <http://www.katohavas.com/page5.html>. 1989. Acesso em março/2022.

HAVAS, _____. **Stage Fright**: its causes and cures with special reference to violin playing. Bosworth & Co. Ltd. London. 11ª ed. 1998.

HAYWOOD, M. K. **Life span motor development**. Illinois: Human Kinetics Publishers, 1986.

HELLEBRANDT, Frances Anna. Control and Regulation of Voluntary Movement: application of newer knowledge to violin pedagogy. In: ROLLAND, Paul; MUTSCHLER, Marla. **The Teaching of Action in String Playing**: development and remedial techniques. 2ª Ed revised edition. USA: Clara Rolland, 2007.

ISAYAMA, Helder Ferreira; GALLARDO, Jorge Sergio Perez. **Desenvolvimento Motor**: análise dos estudo brasileiros sobre habilidade motoras fundamentais. *Revista da Educação Física/UEM* 9(1): 75-82. 1998.

JOHNSON, Sheila. **Young strings in action** (Rev. ed of P.Rolland's Prelude to String Playing). Boosey & Hawkes. (Original work published 1985). 2010.

JOHNSON, Artur. **Pré-Suzuki para o Brasil**. 2ª Ed. 2015.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da Aprendizagem Pianística**. Ed. Movimento, Porto Alegre, 2ª Ed. 1987.

KOTHE, Fausto; TEIXEIRA, Clarissa Stefani; PEREIRA, Érico Felden; ARAÚJO, Rosane Cardoso de; MERINO, Eugenio Andrés Díaz. **A Prática Musical na Inicialização e Queixas Musculoesqueléticas**. *Música Hodie*. Vol. 11, nº1. P. 183-199. 2011.

LAGE, Guilherme; BOREM, Fausto; BENDA, Rodolfo Novellino; MORAES, Luiz. **Aprendizagem motora na performance musical**. *Per Musi. Belo Horizonte*. UFMG. v. 5, p. 14-37. 2002

LAOUREUX, Nicholas. **A Practical Method for Violin**. Trad. Theodore Baker. New York: G. Schirmer, 1907.

LEONIDO, Levi; LICURSI, Beatriz; CARDOSO, Mário; MORGADO, Elsa. **O corpo na Performance Musical**: Percepções, Saberes e Convicções. *Motricidade*, vol. 13, n. 1, p. 77-84. 2017.

LEVITIN, Daniel J. . **A música no seu cérebro**: A ciência de uma obsessão humana. Tradução de Clóvis Marques – 2ª Ed. – Civilização Brasileira: Rio de Janeiro-RJ. 2010.

LOURO, Viviane. **Conceitos de psicomotricidade e o ensino de música**. *Música na Educação Básica*, V. 9, n. 10/11, 2019.

MEDOFF, Lynn. **The importance of movement education in the training of young violinists**. *Medical Problems of Performing Artists* 14, no. 4: 210-19. 1999.

MENUHIN, Yehudi. **Violin**: six lessons with yehudi menuhin. Londres: Faber Music Ltd. Reprint, 1987 Real Musical Editores. 1971.

MENUHIN_____; PRIMROSE, William. **Violin & Viola**. Edited by Yehudi Menuhin. Primeira ed. Yehudi Menuhin Music Guides. Reprint, 1991. Londres: Kahn & Averill. 1976.

MOI, Rayssa Soares; MATTOS, Márcia Simões. **Um Breve Histórico, Conceitos e Fundamentos da Psicomotricidade e sua Relação com a Educação**. Anais 2º Encontro Internacional História & Parcerias. 2019.

MONTEIRO, Camila de Paula; ROCHA, Paulo Ricardo Higassiaraguti. **Desenvolvimento Motor ao Longo da História**: reflexões teóricas e práticas. Monografia, Universidade Federal de São Paulo – USP. Ribeirão Preto-SP. 2016

OKNER, Marla A. O.; KERNOZEK, Thomas; WADE, Michael G. **Chin rest pressure in violin players**: musical repertoire, chin rests, and shoulder pads as possible mediators. *Medical Problems of Performing Artists*. 12(4):112–121. 1997.

PEDERIVA, Patrícia. **A aprendizagem da performance musical e o corpo**. *Música Hodie* , Goiânia: Goiás, v. 4, n.1, p. 45-61, 2004.

PEDERIVA, Patrícia; GALVÃO, Afonso. **Significados de Corpo na Performance Musical**: o corpo como veículo de expressão da sensibilidade. XVI congresso da ANPPOM. Brasília-DF. 634-637. 2006.

PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música**/Maura Penna.199 p. Porto Alegre: Sulina, 2020.

POLNAUER, Frederick F.; MARKS, Morton. **Senso-Motor Study and its Application to Violin Playing**. Urbana: American String Teachers Association. 1964.

PRIMROSE, Willian. **Technique is memory: a method for violin and viola players based on finger patterns**. London: Oxford University Press. 1960.

RATHBONE, Josephine. **Corrective physical education**. W. B. Saunders Co., Philadelphia. 1949.

ROLLAND, Paul; MUTSCHLER, Marla. **The teaching of action in string playing**: development and remedial techniques. 2.ed. revised edition. USA: Clara Rolland, 2007.

ROLLAND, Paul. **Basic Principles of Violin Playing**. 2.ed. revised edition. USA: Clara

Rolland, 2000.

ROLLAND, Paul; KROLICK, Edward. ROWELL, Margaret. **Prelude to String Playing: Basic Materials and Motion Techniques for Individual or Class Instruction.** Boosey & Hawkes. 1971.

ROMANELLI, Guilherme; ILARI, Beatriz; BOSÍSIO, Paulo. **Algumas ideias de Paulo Bosísio sobre aspectos da educação musical instrumental.** Revista Opus, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 7-20, dez. 2008.

SANTIAGO, Patrícia Furst. **Dinâmicas corporais para a educação musical:** a busca por uma experiência music corporal. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 19, p. 45-55, mar. 2008.

SANTOS, Shirley Vieira dos; BARBOSA, Erivelton Nunes; BUJES, Paula Farias. **A Inserção de Canções do Folclore Brasileiro no Método Milanov de Violino:** análise e substituição de melodias. XII Encontro Regional Nordeste da ABEM. São Luís, 2014.

SASSMANNSHAUS, Egon. **The Sassmannshaus tradition:** Early Start on the violin. Preface. Munich/Cincinnati. v.1. 2008.

SILVA, Joana Rosário Teixeira da. **A aplicabilidade do método de Paul Rolland no ensino do violoncelo.** Dissertação (mestrado) – Universidade Católica Portuguesa, Ensino de Música. 2017.

STEINHAUSEN, Friedrich Adolf. **Die physiologie der bogenführung auf den streichinstrumenten.** Breitkopf & Härtel, 1903.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **O corpo em ação:** a experiência incorporada na prática musical. Revista da ABEM. Londrina, v.19. p. 131-140. 2011.

SUZUKI, Shinichi. **Suzuki violin school.** Violin part. v. 1 Miami, Florida: Summy Bichard, Inc. ISBN 0-87487-144-1. 1978.

TEIXEIRA, Clarissa Stefani; ANDRADE, Rubian Diego; KOTHE, Fausto; FELDEN, Érico Pereira Gomes. **Prática instrumental e desconforto corporal:** um estudo com músicos de violino e viola. O Mundo da Saúde. São Paulo-SP. v. 39(1). p. 43-53. 2015

VEZZÁ, Flora Maria Gomide. **Afinar o movimento: Educação do corpo no ensino de instrumentos musicais.** Brasil, SESI-SP Editora, 2018. Disponível em <https://www.google.com.br/books/edition/Afinar_o_movimento/92JbDwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1 > Acesso em março/2022.

VIANNA, Keeyth Vieira. **Iniciação infantil ao violino com músicas folclóricas brasileiras.** Anppom. 2018. Manaus.

VIRAMETEEKUL, Sasivimol; BHIDAYASIRI, Roongroj. **We move or are we moved?** Unpicking the origins of voluntary movements to better understand semivoluntary movements. Frontiers in Neurology. Vol. 13:834217. doi: 10.3389/fneur.2022.834217. 2022.

YING, _____. **Diretrizes para o ensino coletivo de violino.** Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo; 2012.

YING, Lui Man. **O ensino coletivo direcionado no violino**. Dissertação (Mestrado em Artes. Área: Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo; 2007.

ZWEIG, Mimi. Rolland and his influence. **American String Teacher**. v. 61(2). p. 20. 2011. Disponível em <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/000313131106100214>> . Acesso em 09 de Julho de 2024.

APÊNDICE A

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Música
Área de Práticas Interpretativas
Linha de Pesquisa: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical

Entrevista Estruturada

para os participantes da pesquisa de Mestrado

Consciência Corporal em Aulas Coletivas de Violino em João Pessoa

Pesquisadora: Iannara Farias Xavier
Profº Orientador: Hermes Cuzzuol Alvarenga

Esta pesquisa nasce da minha vivência como professora no projeto chamado Cordas do Coração e na Escola Sesc Dom Ulrico na cidade de João Pessoa na Paraíba, ambientes onde desenvolvi aulas individuais e coletivas de violino com crianças e adolescentes. Cuidados com a postura do violino, tensões e lesões que essa prática pode causar é um assunto que tem sido debatido em diversos estudos ao longo dos anos. Ao mesmo tempo que a conscientização do movimento corporal e a importância que este tem para produção sonora e performance musical. Além de evitar o aparecimento de tensões, acredita-se que a movimentação natural do corpo auxilia o instrumentista em sua performance, desta forma ele consegue apresentar ao público sua musicalidade através de inflexões e intensões melódicas da música executada. Afinal, a música é resultado de movimentos; sem eles não seríamos capazes de executá-la. Como professora e violinista, decidi me aprofundar nesta temática, pois faz parte do meu cotidiano e percebo a necessidade de desenvolver um trabalho mais aprofundado na minha cidade. Escolhi utilizar como método de coleta de dados a Entrevista Estruturada em que cada participante poderá escolher entre responder de maneira escrita ou oral, por mensagens de voz ou vídeos, de acordo com sua preferência. As duas primeiras perguntas buscam trazer uma visão geral da concepção do entrevistado a respeito da consciência corporal na prática do violino bem como conhecer algumas de suas experiências em sua trajetória enquanto aluno. As perguntas de número 3 a 7 buscam conhecer o participante no papel de docente e suas vivências ao ministrar aulas de violino em João Pessoa, procurando entender seus principais desafios, métodos e/ou metodologias utilizadas.

QUESTIONÁRIO

1) Você considera a consciência corporal como algo importante na prática do violino?

☐ Sim ☐ Não ☐ Não sei responder

Se sua resposta foi SIM ou NÃO, justifique-a.

2) Durante seus estudos, alguma vez você foi incentivado(a) a melhorar a consciência corporal para performance?

☐ Sim ☐ Não ☐ Não me recordo.

Se sua resposta foi SIM, poderia descrever alguma de suas experiências ou métodos/exercícios usados?

3) Enquanto professor(a), quanto você costuma incentivar seus alunos sobre a consciência corporal? Assinale abaixo:

☐ Muito. ☐ Pouco ☐ Muito Pouco.

4) Você faz uso de alguma metodologia ou conhecimento empírico³⁸ aliado à criatividade para desenvolver atividades sobre consciência corporal com seus alunos?

☐ Uso uma metodologia ou técnica

☐ Uso método empírico

☐ Não aplico nenhum método específico

Se faz uso de alguma metodologia ou método empírico, poderia descrever algumas dessas atividades?

5) Você dá ou já deu aulas coletivas de violino?

☐ Sim, atualmente. ☐ Sim, mas não dou mais ☐ Não.

6) Você concorda que abordar a consciência corporal em aulas coletivas é ainda mais desafiador quando comparado a mesma abordagem em aulas individuais?

☐ Sim ☐ Não ☐ Não sei responder

Se sua resposta foi SIM ou NÃO, justifique-a.

7) Na sua opinião e com base nas suas experiências, qual ou quais os principais desafios ao abordar consciência corporal em aulas coletivas de violino?

³⁸ Senso comum. Baseado em experiências.