



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(UNIRIO)
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
INSTITUTO VILLA-LOBOS - IVL
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

**A PEDAGOGIA DO VIOLONCELO: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O USO DE
PRÁTICAS DE CONSCIÊNCIA CORPORAL NO ENSINO DO INSTRUMENTO NO
BRASIL**

ISABELA MENDONÇA FONTES

**RIO DE JANEIRO
2024**

ISABELA MENDONÇA FONTES

A PEDAGOGIA DO VIOLONCELO: uma investigação sobre o uso de práticas de
consciência corporal no ensino do instrumento no Brasil

Trabalho de Conclusão de Curso de
graduação, apresentado ao Instituto Villa-
Lobos, da Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Professor Dr. Hugo Pilger

Rio de Janeiro
2024

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

M682 Mendonça Fontes, Isabela
A Pedagogia do Violoncelo: uma investigação sobre o uso de práticas de consciência corporal no ensino do instrumento no Brasil / Isabela Mendonça Fontes. -- Rio de Janeiro, 2024.
59 p.

Orientador: Hugo Pilger.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Graduação em Música - Licenciatura, 2024.

1. Consciência corporal. 2. Violoncelo. 3. Educação musical. I. Pilger, Hugo, orient. II. Título.




UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA Instituto Villa-Lobos - IVL
Curso de Licenciatura em Música

**A PEDAGOGIA DO VIOLONCELO: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O USO DE
PRÁTICAS DE CONSCIÊNCIA CORPORAL NO ENSINO DO INSTRUMENTO NO
BRASIL**


por

Isabela Mendonça Fontes


BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **HUGO VARGAS PILGER**
Data: 07/09/2024 20:27:02-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor Dr. Hugo Vargas Pilger (orientador)

Documento assinado digitalmente
 **ROBERT JOHN SUETHOLTZ**
Data: 07/09/2024 11:11:42-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor Dr. Robert John Suetholtz

Documento assinado digitalmente
 **ADRIANA MIANA DE FARIA**
Data: 06/09/2024 21:00:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professora Dra. Adriana Miana de Faria

Nota : 10 (dez)

SETEMBRO DE 2024

Dedico este trabalho ao meu pai (*in memoriam*), que me levava aos concertos dos “Domingos a um real”, no Theatro Municipal, às “Violonceladas” do Rio Cello e era o meu fã número 1, transmitindo uma felicidade genuína ao me ver tocar.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que sempre me incentivou a seguir meus sonhos.

Ao meu companheiro, João, que me deu suporte técnico e emocional para a realização deste trabalho.

Aos meus amigos da UNIRIO, que tornaram a minha jornada na graduação muito mais leve e prazerosa e me ajudaram nos momentos de dificuldade.

Aos colegas de TCC, Bia, Daniel, Marta e Tacio, que compartilharam suas experiências, ideias e aflições, e me auxiliaram no processo de escrita e revisão deste trabalho.

Ao meu orientador, Hugo Pilger, que gentilmente aceitou o desafio de orientar a elaboração deste trabalho, me incentivou a seguir minhas ideias e realizou revisões cuidadosas da pesquisa.

Ao professor Robert Suetholz, cuja tese de doutorado foi uma grande referência para a elaboração deste trabalho, pela disponibilidade e interesse em participar desta pesquisa.

Ao professor Marcelo Salles, que dedicou muito de seu tempo à minha formação, me incentivou a me profissionalizar na música e fez grandes contribuições para a elaboração desta pesquisa.

A todos os professores que se dispuseram a responder o questionário e me auxiliaram na elaboração desta pesquisa.

Aos professores e funcionários do IVL que contribuíram para a minha formação profissional e acadêmica.

Muito Obrigada!

FONTES, Isabela Mendonça. **A Pedagogia do Violoncelo**: uma investigação sobre o uso de práticas de consciência corporal no ensino do instrumento no Brasil. 59 p. 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2024.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo principal compreender de que formas as práticas de ensino dos professores de violoncelo no Brasil abordam conceitos relacionados à consciência corporal. Para atingir os objetivos propostos, a pesquisa foi dividida em três partes: na primeira parte realizou-se uma revisão bibliográfica, em que os trabalhos de Paul Rolland, Kató Havas, Gerhard Mantel, Victor Sazer e Robert Suetholz foram apresentados e discutidos. A segunda parte relata o processo de aplicação de um questionário a professores de violoncelo brasileiros. Para a realização da terceira parte, foi feita uma entrevista com o professor Robert Suetholz, que apresentou sua perspectiva sobre os tópicos discutidos na pesquisa e contou um pouco sobre seu processo de reeducação corporal. Ao final da pesquisa, foi possível concluir que o desenvolvimento da consciência corporal na prática do violoncelo é extremamente importante para o aluno, podendo ser abordado a partir das metodologias de ensino dos autores citados. Contudo, o acesso dos professores a materiais didáticos para o ensino do violoncelo é limitado pela defasagem na produção nacional e pela barreira linguística, uma vez que os materiais de referência se encontram em língua estrangeira. Ademais, como parte dos resultados da pesquisa, verificou-se que uma das maiores lacunas no ensino do violoncelo no Brasil encontra-se na formação de professores, uma vez que as instituições de nível superior, de modo geral, não possuem cursos direcionados para a formação de professores de instrumento. Contudo, tal lacuna não é exclusiva do Brasil, também sendo encontrada nos EUA.

Palavras-chave: consciência corporal, violoncelo, educação musical.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - GRÁFICO DE RESPOSTAS DA QUESTÃO 4.....	21
FIGURA 2 - GRÁFICO DAS RESPOSTAS DA QUESTÃO 5.	22
FIGURA 3 - GRÁFICO DAS RESPOSTAS DA QUESTÃO 9.	23
FIGURA 4 - GRÁFICO DE DISPERSÃO DAS RESPOSTAS DAS PERGUNTAS 13 E 14.	26
FIGURA 5 – GRÁFICO DAS RESPOSTAS DAS QUESTÕES 24, 25 E 26.	27
FIGURA 6 – GRÁFICO DAS RESPOSTAS DAS QUESTÕES 15, 16, 17 E 19.....	28
FIGURA 7 - TERMO DE CONSENTIMENTO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIMENTO PARA A REALIZAÇÃO DA ENTREVISTA ASSINADO PELO PROFESSOR ROBERT SUETHOLZ.....	59

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
1.1. JUSTIFICATIVA	10
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: A CONSCIÊNCIA CORPORAL NO ENSINO DO VIOLONCELO.....	11
3. COLETA DE DADOS POR MEIO DE QUESTIONÁRIO.....	18
3.1. METODOLOGIA.....	18
3.2. FORMULAÇÃO DAS PERGUNTAS:.....	19
3.3. ANÁLISE DAS RESPOSTAS:	21
3.3.1. <i>Questão 4: estado de residência.....</i>	<i>21</i>
3.3.2. <i>Questão 5: grau de formação.....</i>	<i>21</i>
3.3.3. <i>Questão 6: idiomas.....</i>	<i>22</i>
3.3.4. <i>Questões 9, 10, 11, 22 e 23: estrutura do local de trabalho, formato das aulas e perfil dos alunos.....</i>	<i>23</i>
3.3.5. <i>Questões 12, 13 e 14: metodologia de ensino, produção de materiais didáticos nacionais e necessidade de adaptação de materiais para uso em aula.....</i>	<i>24</i>
3.3.6. <i>Questões 24, 25 e 26: formação acadêmica e profissional.....</i>	<i>26</i>
3.3.7. <i>Questões 15, 16, 17 e 19: práticas pedagógicas.....</i>	<i>27</i>
3.3.8. <i>Questão 18: Como é abordada a consciência corporal em sala de aula?.....</i>	<i>29</i>
3.3.9. <i>Questão 20: Como você instrui os alunos a praticarem o instrumento em casa?</i>	<i>31</i>
3.3.10. <i>Questão 21: De que forma fatores psicológicos afetam o desempenho de seus alunos durante as aulas e apresentações de violoncelo?</i>	<i>35</i>
3.4. DISCUSSÃO SOBRE OS DADOS DO QUESTIONÁRIO:.....	37
4. ENTREVISTA COM ROBERT SUETHOLZ	39
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
6. REFERÊNCIAS	46
7. APÊNDICES.....	49

1. INTRODUÇÃO

Ao longo da minha trajetória como estudante de violoncelo, me vi limitada pela dor que eu constantemente sentia ao praticar o instrumento, que em algumas situações se agravou chegando ao ponto de quase abandonar a carreira de instrumentista. Infelizmente, sentir dores por conta da prática do instrumento é algo bastante comum no meio musical e até normalizado por muitos músicos, mas insustentável e certamente prejudicial a longo prazo.

A prevalência geral de queixas musculoesqueléticas relativas à prática instrumental varia, nos trabalhos até hoje publicados, entre 26% e 87% da população de músicos. Os tipos de queixas envolvem, entre outros, intensidades variáveis de dor, fraqueza, rigidez, fadiga e tensão (Frank, Muhlen, 2007, p. 189).

Segundo Cristina Costa¹ (2003), a origem da dor está associada ao mau uso do corpo em conjunto com uma cultura que impõe aos músicos rotinas exaustivas de trabalho sem, por outro lado, estimular práticas de autopreservação física e psíquica.

As óticas mais tradicionais dão pouca importância ao fato de que, no mundo da música, movimentos incorretos de uso dos músculos podem estar na origem da dor e que uma reeducação possibilitaria sua solução sem radicalizações cirúrgicas. [...] Enquanto a dor é associada ao mau uso do instrumento, à ausência de talento, à natureza dura e laboriosa da profissão, seu reconhecimento fica restrito à ordem individual e associado à ideia de que é necessária e inevitável. (Costa, 2003, p. 48).

O violoncelista Robert Suetholz (2011) também alerta que muitos músicos sofrem com lesões ou dores por conta de um desconhecimento de seus próprios corpos e sugere que a adoção de práticas de estudo que valorizem a consciência corporal é essencial para um desenvolvimento técnico e artístico saudável.

Em entrevista concedida à Tim Janof, Aldo Parisot relatou que as pessoas sempre ficavam impressionadas com sua desenvoltura com o violoncelo, como se o instrumento fizesse parte dele, e explicou que isso é consequência de uma forma de tocar livre de tensões. Na mesma entrevista, Aldo Parisot relata uma grande preocupação com os jovens que são ensinados por seus professores que a “música é mais importante do que a técnica, não estudam a técnica da forma correta, acabam acumulando tensões e não conseguem progredir musicalmente” (Parisot, 2021, p. 275)².

¹ “Cristina Porto Costa é fagotista, Mestre em Psicologia Social e do Trabalho com ênfase em Ergonomia pela Universidade de Brasília. Sua pesquisa de mestrado investigou a ocorrência de dores vinculadas à prática da viola em violistas de uma orquestra do Distrito Federal. Cristina também atuou no Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília, onde realizou um projeto de aulas coletivas para crianças, Ergonomia aplicada à Saúde do Músico, dentre outras atividades.” (Costa, 2018, Plataforma Lattes).

² A entrevista foi traduzida para o português e anexada ao livro “Violoncelo, um compêndio brasileiro” em 2021, mas sua publicação original ocorreu em 2001, no blog Internet Cello Society, editorado por Tim Janof.

Quando comecei a ter aulas de violoncelo na universidade, um dos principais tópicos abordados pelo professor era a tensão exagerada que eu e outros alunos criávamos ao tocar o instrumento. Esta tensão, além de me causar dores, prejudicava a minha produção sonora e me impedia de usar técnicas que precisam de mais agilidade, como arcadas rápidas e golpes de arco jogados ou saltados (como *spiccato* e *sautillé*)³. Conforme fui experimentando formas mais relaxadas de tocar, usando peso em vez de força e fazendo movimentos que não me causassem desconforto, tive uma melhora significativa nas dores.

A partir dessa experiência, comecei a pesquisar mais sobre metodologias de ensino que estimulam o desenvolvimento da consciência corporal e da prática mental no estudo do instrumento, como as propostas por Paul Rolland, Kató Havas⁴, Gerhard Mantel e Victor Sazer⁵, ao mesmo tempo em que buscava aprender sobre técnicas de relaxamento e reeducação corporal para uso próprio. Contudo, o acesso às publicações originais destes autores é extremamente limitado e pouco se fala sobre os princípios pedagógicos do ensino do violoncelo, até mesmo dentro das universidades. Além disso, no âmbito das pesquisas acadêmicas, há uma carência enorme de trabalhos sobre a aplicação de técnicas de reeducação corporal na prática do violoncelo, o que é surpreendente considerando a prevalência de dores e lesões em violoncelistas.

Unindo uma motivação pessoal com a evidente necessidade de pesquisar e debater sobre o uso de práticas de consciência corporal no ensino do violoncelo no Brasil, escolhi realizar o meu trabalho de conclusão de curso sobre este tema.

Essa pesquisa será guiada pelos seguintes problemas: (1) Como são abordadas questões relacionadas ao bom uso do corpo, relaxamento e tensão pelos autores Paul Rolland, Kató Havas, Gerhard Mantel, Victor Sazer e Robert Suetholz?; (2) Quais são as principais lacunas no ensino do violoncelo no Brasil?; (3) De que formas as práticas de ensino dos professores de violoncelo no Brasil abordam conceitos relacionados a consciência corporal?. E será dividida em três partes:

³ Seguindo a classificação proposta por Mariana Salles, no livro “Arcadas e golpes de arco: a questão da técnica violinística no Brasil: proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco” o *sautillé* é um golpe de arco “proveniente de um movimento plano, que, por ordem da flexibilidade do arco, resulta num movimento do tipo saltado inconsciente” (Salles, 2017), enquanto o *spiccato* é executado em andamentos mais lentos e é proveniente de um movimento em forma de semicírculo, necessitando de impulsos voluntários para cada som.

⁴ Apresentadas no artigo de Mariana Salles “Proposta de ensino para professores Suzuki - com inclusão de princípios dos métodos de Paul Rolland, Kató Havas e da pedagogia Waldorf”

⁵ As propostas de Mantel e Sazer foram apontadas por Maciente (2008) como as principais referências pedagógicas para a técnica do violoncelo no Brasil.

Na primeira parte, será realizada uma revisão bibliográfica, em que os trabalhos de Paul Rolland, Kató Havas, Gerhard Mantel, Victor Sazer e Robert Suetholz serão apresentados e discutidos. Em seguida, a pesquisa se direcionará para uma revisão de trabalhos voltados para a pedagogia do violoncelo no Brasil e identificação das lacunas no ensino do violoncelo no país. A partir disso, serão levantadas outras hipóteses e questionamentos.

A segunda parte da pesquisa relatará o processo de criação e aplicação de um questionário sobre o ensino do violoncelo no Brasil. As perguntas serão formuladas com base nos resultados da primeira parte do trabalho. As respostas do questionário serão tabuladas e contextualizadas com a bibliografia.

Por fim, será feita uma entrevista com o professor Robert Suetholz para sanar dúvidas geradas no decorrer da pesquisa.

1.1. Justificativa

O presente estudo justifica-se pela grande importância do desenvolvimento da consciência corporal na saúde de qualquer instrumentista e pelo pouco conhecimento do panorama atual do ensino do instrumento no Brasil. De acordo com Costa (2003), o ponto de partida para se ter uma prática instrumental saudável, evitando lesões e problemas de ordem musculoesqueléticas, encontra-se na educação e na transmissão de boas práticas pelo professor desde o primeiro contato do aluno com o instrumento.

Como não há pesquisas exploratórias que contemplem entrevistas ou questionários direcionados a professores de violoncelo diretamente sobre a temática (práticas de consciência corporal na pedagogia do violoncelo) no Brasil, vi a necessidade de realizar uma pesquisa exploratória para saber quais são os principais problemas enfrentados no ensino do instrumento e conhecer as soluções desenvolvidas pelos professores.

Portanto, essa pesquisa servirá como um material de consulta para pesquisadores da área da pedagogia do violoncelo e instrumentos de cordas friccionadas e a professores que se interessarem em conhecer o panorama do ensino do instrumento no Brasil.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: A CONSCIÊNCIA CORPORAL NO ENSINO DO VIOLONCELO

Paul Rolland, no livro “The Teaching of Action in String Playing”, para violino e viola, defende que a compreensão dos movimentos corporais é essencial para o aprendizado de qualquer instrumento de cordas friccionadas. Sua metodologia de ensino faz uma analogia entre os movimentos naturais feitos no dia a dia e os movimentos necessários para se tocar um instrumento de cordas, usando vivências do próprio aluno e o balanço natural do corpo em seu processo de aprendizado.

A metodologia desenvolvida por Paul Rolland e descrita nos “Action Studies” e no livro “The Teaching of Action in String Playing” foi resultado de uma pesquisa de apoio governamental realizada na universidade de Illinois (EUA), que uniu disciplinas da área da saúde, como a anatomia, fisiologia e a Técnica Alexander à prática do violino e viola. O estudo também teve apoio de profissionais da fisioterapia em sua realização e recrutou alunos das escolas públicas de Illinois para realizarem aulas de violino e viola por meio da proposta pedagógica que estava sendo desenvolvida. O resultado foi muito satisfatório, tanto do ponto de vista técnico quanto psicólogo. Os alunos tiveram um bom progresso técnico e, ao mesmo tempo, ficaram mais felizes e satisfeitos com a prática do instrumento. (Rolland, 1974).

Apesar da metodologia de Paul Rolland ter sido desenvolvida para o ensino de violino e viola, existem estudos que comprovam a eficácia da aplicabilidade da mesma no ensino de violoncelo, como é o caso da monografia de Joana Rosário Teixeira da Silva, intitulada “A Aplicabilidade do Método de Paul Rolland no Ensino do Violoncelo” (Católica Escola das Artes, Porto, Portugal, 2017).

O estudo de Joana da Silva relata que o uso dos princípios pedagógicos dos “Action Studies” na correção de problemas relacionados à postura, direção do arco, tensão no ombro direito, empunhadura do arco e mão esquerda com alunos de violoncelo teve resultados bastante positivos. A autora também aponta as vantagens de sua aplicabilidade em alunos iniciantes, que não possuem problemas com relação ao instrumento.

Seguindo uma filosofia de ensino parecida com a de Paul Rolland, Kató Havas⁶ desenvolveu um sistema de ensino chamado de “The New Approach”, em que são destacados os aspectos mentais e sociais da performance, unificando corpo, mente e espírito. O balanço

⁶ Kató Havas, assim como Paul Rolland, foi uma violinista e pedagoga de origem Húngara, tendo imigrado para os EUA aos 18 anos de idade, onde consolidou sua carreira como professora de violino e difundiu sua metodologia de ensino.

natural do corpo é o pivô da técnica⁷ e torna-se uma poderosa ferramenta para se tocar sem esforço e tensões desnecessárias. Seus materiais didáticos foram desenvolvidos para o estudo do violino, mas a filosofia de ensino pode ser usada em qualquer instrumento (KHANA⁸, 2022).

Kató Havas utilizava a prática mental estruturada como uma forma de estudo do instrumento, sempre mentalizando um som bonito, com uma boa pulsação interna e o uso das pressões e contrapressões ao tocar o instrumento. Assim, tudo precisa ser pensado antes de ser feito, o que diminui o risco de se desenvolver problemas físicos de saúde, como tendinites e bursites, além de economizar tempo e energia no estudo. (KHANA, 2022).

Gerhard Mantel, em seu livro “Técnica do Violoncelo: princípios e formas do movimento”⁹ (1972)¹⁰, apresenta uma abordagem embasada na auto-observação, em que o instrumentista avaliará o que acontece quando toca uma certa passagem perfeitamente contra quando a toca mal. Neste sentido, é necessário que um músico seja capaz de fazer uma boa associação de sensações motoras e movimentos bem-sucedidos para avaliar a si mesmo. O autor não propõe uma série de exercícios esquematizados e nem instruções sobre postura e métodos de prática, mas apresenta uma forma de prática baseada no mecanismo de movimento corporal direcionado a um objetivo (descrito na edição em inglês como “goal-directed body movement”). O processo de aprendizado do controle desses movimentos é o que Mantel discute no livro.

O processo de entendimento das funções de cada membro do corpo e da física do movimento será necessário para que o violoncelista consiga coordenar um movimento específico e torná-lo automático. A partir do momento em que o movimento objetivado torna-se automático, por meio da prática metódica e consciente, o músico não precisa mais se preocupar com essas questões (Mantel, 1995).

Mantel dá grande importância a influência de fatores psicológicos na prática do instrumento em seu livro, embora não se estenda muito no assunto. Para o autor, uma sessão de estudo deve ser realizada com muita concentração e só é eficiente quando os objetivos são claros e o músico planeja os caminhos que precisa seguir para atingi-los. Caso contrário, é perda de tempo e ainda pode resultar na memorização de movimentos e conceitos musicais “errados”.

⁷ Uma das influências da cultura cigana na metodologia de Kató Havas.

⁸ KHANA (Kato Havas Association for the New Approach) é uma associação que reúne professores de todo o mundo adeptos à metodologia de ensino proposta por Kató Havas e disponibiliza cursos e materiais, além de realizar conferências sobre o “New Approach”.

⁹ Traduzido do título original em alemão “Cellotechnik: Bewegungsprinzipien und Bewegungsformen”.

¹⁰ A publicação original é de 1972, mas a edição utilizada para a elaboração desta pesquisa foi a edição traduzida para o inglês de 1995.

Para tanto, é necessário que o músico esteja num estado mental favorável para dedicar esse grau de concentração ao estudo e consiga controlar seu corpo seguindo as diretrizes estabelecidas (Mantel, 1995).

Uma consonância encontrada na abordagem de Gerhard Mantel com as metodologias de Kató Havas e Paul Rolland é o foco no processo, e não no resultado.

Assim como Mantel, o violoncelista estadunidense Victor Sazer realizou uma pesquisa voltada para o entendimento das relações entre o corpo e o instrumento, na qual enfatiza a necessidade de se ter um bom alinhamento do tronco com relação às pernas e pés, de forma que o violoncelista tenha liberdade de movimento mesmo sentado. O controle da respiração na eliminação de tensões excessivas também é uma estratégia muito utilizada por Sazer.

Quando começou a escrever seu livro “New Directions in Cello Playing: How to Make Cello Playing Easier and Play Without Pain”¹¹ (1995), que seria apenas sobre a técnica do violoncelo, deparou-se com uma quantidade assustadora de músicos lesionados, que tinham sua performance sempre acompanhada por dores no corpo. Para Sazer, um dos problemas mais alarmantes entre os instrumentistas de orquestra é o aparecimento de problemas de saúde relacionados à prática do instrumento. O autor ainda levanta evidências de que os músicos são condicionados a aceitarem a dor desde cedo e que a pressão para alcançar resultados legitima a necessidade de sentir dor. Dessa forma, o violoncelista percebeu que deveria fazer uma investigação para entender o que estava por trás dessas dores e se era inevitável sacrificar o corpo em prol da música (Sazer, 1995).

Dos autores referenciados até então, Victor Sazer é o único que realizou um trabalho diretamente voltado para músicos lesionados, embora ele não tenha desenvolvido problemas de saúde relacionados à prática do instrumento. Muitas de suas ideias sobre o alinhamento do corpo são consonantes com as diretrizes da Técnica Alexander e são sustentadas por pesquisas das áreas médicas.¹²

¹¹ Tradução própria: “Novos rumos para tocar violoncelo: como tornar a prática do violoncelo fácil e sem dor”.

¹² A autora desta monografia teve uma experiência com um tipo de dor causada por uma discopatia cervical, que acontece pela compressão nervosa dos discos intervertebrais da coluna cervical e pode se tornar uma hérnia de disco. Essa condição causava dores nos ombros e punhos idênticas às de uma tendinite. O diagnóstico de tendinite nos punhos e cotovelos (direito e esquerdo) foi dado por diversos médicos (ortopedistas), e foram realizados tratamentos (fisioterapia com laser e ultrassom e acupuntura) para tendinite por 3 anos, sem sucesso, até que uma médica reumatologista fez uma análise mais detalhada, diagnosticou corretamente os sintomas–decorrentes da discopatia cervical, e fez um encaminhamento para um fisioterapeuta especializado. O fisioterapeuta deu orientações para mudança de hábitos corporais de modo geral, não apenas relacionados ao violoncelo. Ele observou que os principais problemas relacionados ao violoncelo eram ficar muito tempo parada na mesma postura enquanto tocava, fazer apenas a respiração superior, que tensiona a parte torácica da coluna e levar meu pescoço para frente, criando um ponto de compressão. Tal experiência relaciona-se com o relato de Sazer em sua entrevista à Tim Janof (Internet Cello Society, 1997) e com seus apontamentos sobre a incidência de lesões na coluna em violoncelistas, no livro “New Directions in Cello Playing”.

Os educadores Paul Rolland e Victor Sazer categorizam as tensões como tensões funcionais, que são aquelas necessárias para a realização de movimentos corporais, e tensões excessivas, que ocorrem quando a atividade muscular extrapola o limite necessário de tensão, diminuindo a resistência do músculo e aumentando o risco de lesão.

Já o educador Gerhard Mantel nomeia as tensões excessivas como tensões desnecessárias e ressalta que não é possível o relaxamento total de um músculo, pois “até mesmo quando há uma sensação de relaxamento, existe uma certa quantia de tensão” (Mantel, 1995, p. 18). Para o autor, o equilíbrio entre tensão e relaxamento muscular acontece quando o indivíduo sabe utilizar seu corpo como um todo em um sistema de compensações, em que um membro dará suporte ao outro. Um exemplo disso é a transmissão de peso do braço direito para a corda. Para que funcione, Mantel defende que deve haver um equilíbrio entre a pressão exercida pelo braço e a força de rotação do antebraço. Caso o violoncelista relaxe todos os músculos do braço, não será capaz de empunhar o arco da forma correta e nem de realizar o movimento de rotação, e caso haja uma contração total dos mesmos músculos, não será possível transmitir o peso do braço para o arco e o braço será empurrado para cima.

Embora cada autor possua uma perspectiva diferente sobre as formas de alcançar um bom uso do corpo com relação ao instrumento, todos encontram-se num consenso quanto a importância de buscar o equilíbrio ou bom balanço corporal e a eliminação de tensões desnecessárias ou não funcionais.

Com o objetivo de “esclarecer as várias possibilidades de chegar a um modo mais natural e equilibrado de tocar o violoncelo” (Suetholz, 2011, p. 6), o professor Robert Suetholz realizou sua tese de doutorado sobre “A Pedagogia do Violoncelo e Aspectos de Técnicas de Reeducação Corporal”. A pesquisa foi dividida em duas partes: na primeira são abordados e discutidos aspectos pedagógicos e técnicos do violoncelo, enquanto na segunda é realizada uma revisão de seis técnicas de reeducação corporal.

Ao tratar da pedagogia do violoncelo, Suetholz não escolheu apenas uma metodologia de ensino como referencial, pelo contrário, ele apresentou teorias, materiais didáticos e estudos de diversos autores renomados¹³ para cada aspecto técnico do violoncelo, sempre justificando sua escolha e comparando-os. Na segunda parte, o autor aborda técnicas com as quais ele mesmo teve contato enquanto paciente ou aluno¹⁴, fazendo uma descrição inicial com base na revisão

¹³ Todos autores estrangeiros, como Victor Sazer, Paul Rolland, Gerhard Mantel, William Pleeth, Ivan Galamian, Christopher BUNTING, Jean-Louis Dupont e muitos outros.

¹⁴ Para a realização da pesquisa, Suetholz realizou ao menos 10 sessões de cada uma das técnicas.

bibliográfica e, posteriormente, uma análise de seus benefícios para um violoncelista de acordo com a perspectiva de um profissional da área (médica) e da sua própria experiência.

Suetholz menciona Paul Rolland, Victor Sazer e Gerard Mantel em seu trabalho, sempre lembrando as orientações de Rolland para se obter uma postura ao instrumento que seja natural, familiar para o estudante e as indicações de alinhamento postural de Sazer (Suetholz, 2011).

Em 2015, a tese de doutorado de Robert Suetholz foi editada e transformada no livro “Técnicas de reeducação corporal e a prática do violoncelo”, sendo o único material nacional que aborda a temática da técnica do violoncelo unida à consciência corporal.

De acordo com Costa, é necessário que todo músico tenha um conhecimento básico do próprio corpo e da sua relação com o instrumento como forma de prevenção de lesões e distúrbios musculoesqueléticos. Tal conhecimento deveria ser passado para o aluno por seu professor desde os estágios iniciais de formação. Contudo, existe um desconhecimento de muitos músicos sobre as diretrizes para se ter uma prática instrumental saudável, algo essencial considerando as demandas físicas e psicológicas da profissão:

A prevenção é a melhor estratégia de evitação de disfunções, sendo essencial o papel do professor na orientação sobre posturas e técnica ao instrumento pois é no período de formação que o aluno instrumentista adquire as bases motoras e posturais específicas para um futuro desempenho profissional. O equilíbrio muscular a ser mantido deve ser conhecido dos orientadores e repassado aos alunos, sem complacências que possam desencadear problemas posteriores. (Costa, 2003).

Um dos grandes desafios dos professores de violoncelo no Brasil é a defasagem de estudos e materiais didáticos brasileiros ou traduzidos para a língua portuguesa que se aprofundem em explicar a técnica do violoncelo, especialmente para alunos iniciantes. Na pesquisa de mestrado de Meryelle Nogueira Maciente, a autora relatou que a falta de bibliografia em língua portuguesa foi o maior desafio na elaboração de seu trabalho, apesar do crescimento recente de publicações acerca do ensino de instrumentos de cordas friccionadas no país (Maciente, 2008). Este desafio é encontrado por muitos outros educadores-violoncelistas brasileiros, especialmente quando iniciam uma pesquisa acadêmica acerca da pedagogia do violoncelo.

Janos Starker, no prefácio da primeira edição em inglês do livro “Cello Technique: Principles and Forms of Movement” (1974), de Gerhard Mantel, relata que há muitos professores que ensinam de forma errada e usando princípios técnicos infundados pela falta de um material de referência que explique todos os aspectos sobre como tocar violoncelo em detalhes clínicos. Para Starker, este material seria o livro de Mantel, recomendando-o como

“leitura obrigatória para qualquer violoncelista” (Mantel, 1995)¹⁵. Contudo, o livro (e muitos outros materiais de referência) não está disponível em português¹⁶, além de possuir uma linguagem técnica de difícil compreensão até mesmo para aqueles que dominam o inglês ou alemão (idioma original). Essa barreira linguística impossibilita o acesso da maioria dos estudantes e professores brasileiros.

Nas universidades existe uma lacuna no ensino da pedagogia do violoncelo, sendo os cursos de bacharelado em violoncelo voltados para a performance e os cursos de licenciatura voltados para a educação musical no ensino básico. Desta forma, o professor de violoncelo geralmente precisa procurar qualificação profissional fora da universidade e adaptar metodologias de ensino e materiais didáticos desenvolvidos para outros instrumentos para o uso em suas aulas.

Essa é uma discussão presente em diversos trabalhos que abordam o tema do ensino do violoncelo no Brasil, como apontam Brietzke e Villena:

O professor de violoncelo no Brasil, quando inserido em processos de musicalização, encontra algumas dificuldades que precisa contornar para criar condições propícias à aprendizagem. Precisa descobrir metodologias de ensino adequadas para alunos iniciantes, promover uma educação musical de qualidade e ao mesmo tempo transmitir os conhecimentos necessários para o desenvolvimento da técnica do instrumento. Neste sentido, a maior carência que o professor enfrenta é a falta de métodos didáticos modernos e de repertórios que estabeleçam vínculos com a musicalidade dos alunos, isto é, com suas vivências musicais anteriores a aula de violoncelo. (Brietzke, Villena, 2014, p.2).

As pesquisas de Maitê Alonso¹⁷ (2020) e Marta Brietzke¹⁸ (2023) mostram que a aplicação de métodos de ensino no Brasil passa por adaptações feitas pelos professores, para que se tornem mais acessíveis aos alunos, levando em consideração o contexto sociocultural, vivências e as possibilidades de trabalho com esses alunos.

Ao mesmo tempo, não são muitas as instituições de ensino no Brasil, públicas ou privadas, que oferecem cursos para a formação de professores de instrumentos, muito menos de violoncelo. Desta forma, as referências pedagógicas que o estudante, futuro educador, possui são seus professores de violoncelo, seja nas aulas da graduação, aulas particulares ou até em

¹⁵ A referência para a escrita deste parágrafo foi retirada da edição em inglês de 1995.

¹⁶ Existem traduções não publicadas do livro em espanhol, realizada coletivamente por integrantes da ARGENCELLO (site da web independente que reúne violoncelistas falantes de espanhol em todo o mundo) e em português, por Paulo Cesar Rabelo. Como não foram publicadas, o acesso a essas traduções é restrito.

¹⁷ Dissertação de mestrado: “Processos criativos na prática de ensino de professores de violoncelo: um estudo de caso com docentes no Paraná” (Alonso, 2020).

¹⁸ Tese de doutorado: Performances de professores violoncelistas na formação de iniciantes (Brietzke, 2023).

aulas de festivais e encontros de violoncelo (que, de certa forma, também possuem caráter de curso).

Os professores Fabio Presgrave e Robert Suetholz, em entrevista realizada por Meryelle Maciente em 2008¹⁹, fazem uma comparação com o contexto europeu/americano. Os professores falam sobre as dificuldades que encontram no Brasil, a falta de uma estrutura consolidada para o ensino de música. Presgrave relata que muitos professores no Brasil abordam aspectos técnicos do violoncelo de uma forma não sistematizada, baseados em “tradições” que geram muitos mal-entendidos e só atrapalham os alunos. Para o professor, a maior carência entre os estudantes brasileiros seria de um ensino que estimule bons hábitos ao tocar o instrumento, além da evidente falta de democratização ao acesso à educação (Maciente, 2008).

Em estudos de caso mais recentes, como as dissertações de mestrado Marta Brietzke²⁰ (2018) e de Maitê Alonso (2020), é possível perceber uma maior abertura dos professores com relação a adoção de práticas criativas (como atividades de improvisação, brincadeiras e uso de recursos como a técnica expandida) e reflexões e questionamento acerca das tradições e dogmas no ensino do violoncelo. Contudo, na conclusão de sua tese, Alonso afirma que seria necessário um estudo mais profundo e, eventualmente de caráter quantitativo, sobre a criatividade docente para se ter um melhor entendimento sobre o tema no país (Alonso, 2020).

¹⁹ Entrevista concedida para a pesquisa de mestrado da autora “Aspectos da prática do violoncelo na visão de instrumentistas-educadores”.

²⁰ “Música Contemporânea na Iniciação Coletiva ao Violoncelo: uma pesquisa-ação com jogos de improvisação em três instituições de ensino no estado de São Paulo”.

3. COLETA DE DADOS POR MEIO DE QUESTIONÁRIO

3.1. Metodologia

Uma pesquisa exploratória é realizada quando se conhece pouco sobre um tema e tem como principal objetivo coletar informações sobre o assunto para formular hipóteses:

As pesquisas exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. De todos os tipos de pesquisa, estas são as que apresentam menor rigidez no planejamento. Habitualmente envolvem levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso. Procedimentos de amostragem e técnicas quantitativas de coleta de dados não são costumeiramente aplicados nestas pesquisas. (Gil, 2008, p. 27).

Existem diversos métodos de coleta de dados em uma pesquisa exploratória, cabendo ao pesquisador escolher aquele que melhor fornecerá informações para responder seus problemas de pesquisa e cuja execução seja viável para seu projeto. “Com frequência, dois ou mais métodos são combinados. Isto porque nem sempre um único método é suficiente para orientar todos os procedimentos a serem desenvolvidos ao longo da investigação.” (Ibid., p. 15).

Neste estudo, adotou-se a pesquisa bibliográfica, o questionário e a entrevista (que será comentada no capítulo 4) como procedimentos de coleta de dados. Apesar de haver um capítulo para cada um desses procedimentos, é importante ressaltar que as hipóteses levantadas no questionário e na entrevista foram formuladas através da pesquisa bibliográfica, que também forneceu referências para a análise das respostas.

A revisão bibliográfica é desenvolvida a partir de materiais já elaborados, como artigos científicos e livros, fornecendo ao investigador uma visão ampla sobre o tema. Uma pesquisa bibliográfica é, geralmente, o primeiro passo de qualquer projeto, porém sua principal limitação é a possibilidade de a fonte de dados apresentar informações equivocadas ou processadas de forma errada. Além disso, temas pouco pesquisados sofrem com a escassez de materiais de referência, demandando que o pesquisador utilize também outros procedimentos de coleta de dados.

Em um questionário ou entrevista, obtém-se uma fonte primária de informações, ou seja, dados que não foram tratados de forma científica ou analítica. A aplicação de questionários pode ser um meio de gerar dados quantitativos e ter um grande alcance com poucos recursos se comparada à aplicação de entrevistas. Existem diversas normas de formulação e escalas sociais que podem ser utilizadas na construção de formulários, garantindo uma maior confiabilidade nos resultados e auxiliando em sua tabulação. Em questionários quantitativos, cujo objetivo é

realizar levantamentos e avaliar o comportamento de uma população com base em dados numéricos, o uso de normas e escalas sociais é imprescindível. Contudo, a formulação das perguntas torna-se mais flexível quando o objetivo da pesquisa é obter dados qualitativos daquela população.

No caso desta pesquisa, de caráter exploratório e qualitativo, a aplicação de um questionário teve como objetivo entender o panorama do ensino do violoncelo no Brasil pela perspectiva dos professores. Assim, a construção do questionário utilizou-se de um modelo de entrevista estruturada com perguntas padronizadas e, na maioria das questões, respostas previamente estabelecidas (como será explicado no item 3.2). Segundo Gil, esse modelo de estruturação das perguntas pode ser chamado de questionário por contato direto ou formulário. A escolha do questionário estruturado visou contemplar um grande quantitativo de participantes em um período curto, além de garantir o anonimato das respostas. Buscou-se também encontrar relações de causalidade entre as perguntas objetivas e confirmar hipóteses levantadas durante a pesquisa bibliográfica.

A seleção dos participantes considerou a prévia experiência no ensino do violoncelo a alunos iniciantes e o país de residência (Brasil). O método de aplicação foi um formulário online, acessível a todos os participantes.

Por fim, a entrevista foi elaborada de forma estruturada, com uma lista de perguntas a serem respondidas livremente pelo entrevistado. Esta difere-se do questionário pelo formato das respostas e pelo conteúdo das perguntas, que foram elaboradas considerando as particularidades do entrevistado.

3.2. Formulação das perguntas:

Foram elaboradas 26 perguntas, sendo as primeiras (1, 2, 3 e 4) de identificação pessoal, com nome, e-mail e estado de residência. A identificação com nome e e-mail foi opcional.

As perguntas relacionadas à formação educacional dos professores (5, 6, 24, 25, 26) tiveram como objetivo investigar a forma como as instituições de ensino prepararam seus alunos para a docência:

5. Nível de escolaridade;

6. Instituição de ensino;

24. Durante a sua graduação foram oferecidas disciplinas voltadas para o aprendizado da técnica e performance do violoncelo (como aulas individuais e/ou coletivas do instrumento)? (Sim, não)

25. E quanto a disciplinas voltadas para o ensino do violoncelo (como pedagogia do violoncelo, métodos de ensino do violoncelo, etc)? (Não foram oferecidas; Foram oferecidas, mas não me interessei; Foram oferecidas e me interessei)

26. Você precisou complementar sua formação como professor com cursos (e similares) além da graduação para se sentir apto a dar aulas? (Sim, não)

As perguntas 9, 10 e 11 foram feitas para conhecer o ambiente onde são dadas as aulas, suas condições físicas e a forma como o trabalho com os alunos é orientado:

9. Em que tipo de local você dá aulas de violoncelo? Marque mais de uma alternativa, se for o caso. (Projeto social, Conservatório ou curso técnico, Escola de música particular (e similares), Universidade, Em casa (aula particular))

10. Você acredita que a infraestrutura do local onde você trabalha atende às suas necessidades? Caso negativo, justifique. (questão aberta)

11. Como é a dinâmica das suas aulas? (Individual, coletiva, individual com atividades coletivas)

As perguntas relacionadas a produção de materiais pedagógicos no Brasil (13), adaptação de materiais para uso em aula (14) e sobre as metodologias utilizadas pelos professores (12) serão correlacionadas com o domínio de idiomas estrangeiros (7) para medir a necessidade de aumentar a produção nacional e tradução para o português desses materiais:

7. Idiomas e nível de fluência: (questão aberta)

12. Qual metodologia de ensino você utiliza? (Ex.: Suzuki, Yampolsky, método próprio) (questão aberta)

13. Como você classifica a produção de materiais didáticos para a iniciação ao violoncelo no Brasil? (Graduação de 0 a 5, em que zero é inexistente e 5 é excelente)

14. Com que frequência você precisa ou já precisou criar ou adaptar um material didático para utilizar nas aulas de violoncelo por não encontrar um material que atendesse as suas necessidades ou de seus alunos? (Graduação de 1 a 5, em que 1 é raramente e 5 é sempre)

As perguntas 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 são voltadas para a investigação das práticas pedagógicas e do perfil dos alunos de cada professor:

15. Em suas aulas, você realiza exercícios de aquecimento e/ou alongamento antes ou como parte da prática instrumental? (Sim, não)

16. Você faz atividades lúdicas com seus alunos? (Sim, não)

17. Você instrui seus alunos a fazerem uso da prática mental para o estudo do instrumento? (Sim, não)

18. Como parte de sua prática pedagógica, você incorpora atividades que incentivam os alunos a explorar e compreender melhor o próprio corpo e os movimentos relacionados à execução do instrumento musical? Se sim, por favor, compartilhe alguns exemplos. (questão aberta)

19. São incluídas atividades de improvisação²¹ no conteúdo das suas aulas?

20. Como você instrui os alunos a praticarem o instrumento em casa? (questão aberta)

21. De que forma fatores psicológicos afetam o desempenho de seus alunos durante as aulas e apresentações de violoncelo? (questão aberta)

22. Você já trabalhou com alunos atípicos (com deficiência ou algum transtorno do desenvolvimento)? (Sim, não)

23. Durante sua experiência como professor, você já teve algum aluno que se lesionou ou teve dores por conta da prática do instrumento? (Sim, não)

²¹ Neste caso, atividades de improvisação remetem ao conceito de improvisação defendido pela pesquisadora Marta Brietzke em sua tese de mestrado (2018): "conjunto de expressões e práticas musicais que mobilizam o fazer e a criação musical em tempo real, um processo de constante invenção". (Brietzke, 2018, p. 26).

3.3. Análise das respostas:

Nas questões com alternativas (perguntas fechadas), foi possível gerar gráficos e analisar as respostas por meio de padrões quantitativos. Muitas questões foram comentadas em conjunto, pois se complementam ou possuem uma relação de causalidade.

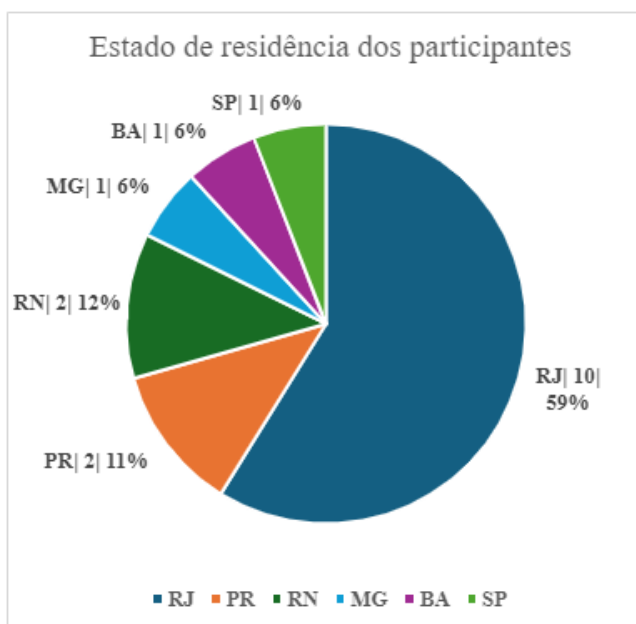
As respostas das questões 12, 18, 20 e 21 (perguntas abertas, com respostas discursivas) foram disponibilizadas integralmente nas tabelas em apêndice. As questões 18, 20 e 21 foram analisadas individualmente. Apenas as respostas que se destacaram foram transcritas para o texto do trabalho. As demais respostas, mais genéricas ou que repetiam ideias de outros participantes, foram comentadas em um contexto geral.

As respostas das perguntas 1, 2 e 3 não serão expostas para manter o anonimato dos participantes.

3.3.1. Questão 4: estado de residência.

O questionário contemplou 17 participantes de 6 estados brasileiros: Bahia, Minas Gerais, Rio Grande do Norte, Rio de Janeiro, e São Paulo.

Figura 1 - Gráfico de respostas da questão 4.

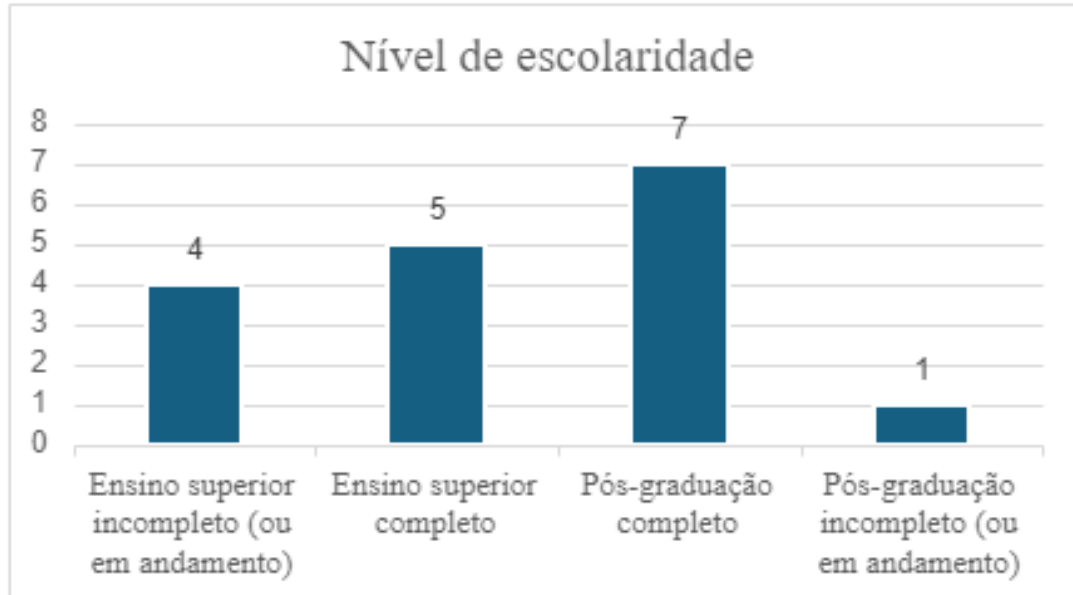


O estado com mais participantes foi o Rio de Janeiro (10 participantes). Apesar do formulário ter sido enviado a participantes de outros estados, a pesquisadora reside e estuda no Rio de Janeiro, o que pode ter influenciado a maior participação de professores desse estado. O gráfico ao lado (figura 1) ilustra a distribuição de participantes entre os estados.

3.3.2. Questão 5: grau de formação.

O formulário foi enviado a professores de diversos estados do Brasil. Apesar de não ter sido um pré-requisito para a participação na pesquisa, todos os participantes possuem ensino superior (completo ou incompleto).

Figura 2 - Gráfico das respostas da questão 5.



As respostas do questionário foram uniformes, mesmo entre aqueles que não terminaram a formação superior. Na questão 8, sobre o tempo de experiência como professor de violoncelo, ocorreu um destaque do grupo de participantes com ensino superior incompleto dos demais. Como esperado, grupo teve uma média de tempo de atuação menor.

3.3.3. Questão 6: idiomas.

Com relação aos idiomas dominados pelos professores, constatou-se que o inglês é a língua estrangeira mais representativa, e que os participantes que estudaram outros idiomas também têm um bom domínio do inglês. Para facilitar a análise de resultados, utilizou-se apenas o nível de fluência em inglês.

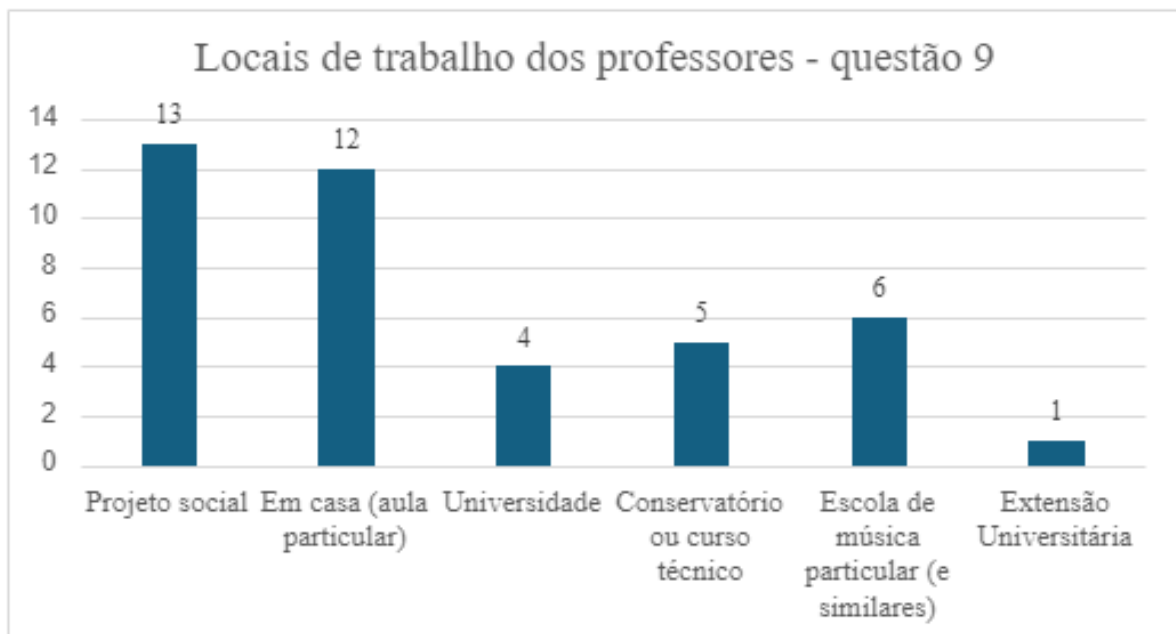
Conforme os dados apresentados na tabela 1 (apêndice 1), menos da metade dos participantes possui um nível avançado ou fluente em inglês, o que é necessário para a compreensão de materiais que tratem com profundidade os princípios técnicos do violoncelo. Embora aqueles com domínio limitado do inglês possam usar ferramentas tecnológicas para auxiliar na tradução, estas muitas vezes não são suficientes para assuntos específicos da música e do violoncelo, resultando em traduções literais e imprecisas. Portanto, o acesso de muitos violoncelistas a textos, livros, métodos e similares sobre a técnica do violoncelo é limitado pela falta de traduções e produções nacionais.

3.3.4. Questões 9, 10, 11, 22 e 23: estrutura do local de trabalho, formato das aulas e perfil dos alunos.

O público participante da pesquisa trabalha majoritariamente em projetos sociais e em casa, dando aulas particulares, como é possível observar no gráfico 3 (figura 3). É preciso ressaltar que a grande maioria trabalha em mais de um local. Na questão 10, 5 participantes mostraram-se insatisfeitos com a infraestrutura de seu local de trabalho. A principal queixa foi com relação ao tamanho da sala de aula. O professor 9, que afirmou ter trabalhado em diversos tipos de instituições, respondeu: “normalmente não, pois as instituições têm deficiências em ter preparo acústico, mobiliários adequados, instrumentos e material didático”. Tais deficiências também interferem nas possibilidades pedagógicas do professor.

Quanto à forma de trabalho, 11 professores responderam que dão aulas individuais com atividades coletivas, 5 responderam que dão aulas individuais e 1 professor respondeu que dá aulas coletivas. Os professores selecionaram a opção que mais corresponde a sua prática. Considerando que a maioria dos professores trabalha em locais com características diversas, como em casa, dando aulas particulares, e em projeto social, é possível que o número de professores que adotem o ensino coletivo tenha sido subestimado.

Figura 3 - Gráfico das respostas da questão 9.



Quanto ao perfil dos alunos, 7 professores responderam que já trabalharam com alunos atípicos (neurodivergentes ou PCD) e o mesmo número de professores afirmou ter tido experiência com alunos que desenvolveram dores ou lesões relacionadas à prática do violoncelo.

3.3.5. Questões 12, 13 e 14: metodologia de ensino, produção de materiais didáticos nacionais e necessidade de adaptação de materiais para uso em aula.

Ao formular a questão 12 (“Qual metodologia de ensino você utiliza?”), esperava-se que cada professor explicasse a sua forma de ensino, podendo, ou não, ser baseada em materiais didáticos mais tradicionais (que, em geral, são formulados de acordo com uma metodologia), filosofias de ensino e referências pedagógicas que poderiam ir além do ensino do violoncelo. Talvez seja resposta muito complexa para se escrever brevemente em um questionário, uma vez que a metodologia de ensino engloba vivências pessoais e profissionais de cada educador, não podendo ser definida apenas pelo material didático usado em aula.

A resposta da professora 6 elucidou a diferença entre os conceitos de método e metodologia: “método refere-se ao material didático e metodologia à forma de ensino”. Foi um apontamento pertinente, visto que algumas respostas levaram em consideração o sentido de metodologia como material didático e outras como a forma como é orientado o ensino.

Na realidade, a própria definição de metodologia de ensino irá mudar de acordo com o contexto histórico-social em que se insere. Segundo a professora Sílvia Maria Manfredi, as metodologias de ensino são produto dos projetos, concepções e ideologias em que foram concebidas, cada uma elaborada de acordo com os critérios definidos por uma visão de mundo diferente.

A partir de uma perspectiva histórico-dialética, a metodologia e os métodos de ensino não são esquemas universais aplicáveis de forma mecânica ou indiferente²² a qualquer prática educativa, em qualquer situação, pois eles mesmos também se plasmam a partir de situações particulares, num movimento específico. (Manfredi, 1993, p. 6).

No contexto da educação musical, a palavra método conota, muitas vezes, aos materiais didáticos que são utilizados no ensino de um instrumento ou habilidade musical. No ensino do violoncelo é bastante comum ouvir alguém falar que está estudando o método Suzuki, Dotzauer, Feuillard, Cossmann ou outra série de livros com exercícios que, de fato, podem ser muito edificantes para o aperfeiçoamento técnico, mas apenas se forem inseridos dentro de um contexto, de uma metodologia que conduzirá a forma como será aprendido o conhecimento técnico. Isso não significa que o professor deva utilizar apenas um método de ensino. Pelo contrário, ele deve conhecer diversos métodos para criar um repertório grande o suficiente a

²² Foi feita uma pequena alteração no texto original, em que a autora escreve: “esquemas universais aplicáveis mecânica ou indiferentemente”, para o melhor entendimento da citação.

fim de atender as necessidades de seus alunos, mas sabendo muito bem os princípios e objetivos de cada material que utilizar.

A educadora Maura Penna²³, na introdução do livro “Pedagogias em educação musical”, enfatiza a importância de se conhecer os métodos que orientaram a produção de um material didático e, principalmente, de se ter um método de ensino que oriente a concepção de qualquer material. A autora utiliza as palavras método e metodologia como sinônimos, não apontando diferenças entre ambas. Utilizando a referência de Maura Penna, os termos método e metodologia nessa pesquisa terão o mesmo efeito e serão usados como sinônimos.

Com relação às respostas dos participantes, a maioria afirmou utilizar uma metodologia própria, geralmente apropriando-se de mais de um método de ensino e adaptando os conteúdos presentes nos livros e cadernos de exercícios às suas necessidades. Os métodos mais frequentemente citados foram Suzuki (usado por 10 professores) e Dotzauer (usado por 7 professores). Apenas um dos professores (professor 11) citou trabalhos de pesquisadores brasileiros, sendo estes Nelson Gama e Thaís Ferreira.

No mesmo sentido, os professores apontam uma insatisfação acerca da produção de materiais didáticos relacionados ao ensino do violoncelo no Brasil, como mostra o gráfico (figura 4). Ao verificar as respostas da questão 13 (pontos azuis), é possível concluir que a produção de materiais didáticos para a iniciação ao violoncelo no Brasil é insatisfatória, visto que 15 professores deram notas iguais ou menores que 3 numa escala de 0 a 5 para o item. Na pergunta número 14 (pontos amarelos), 15 professores (88,23%) disseram que precisam adaptar materiais didáticos para usar nas aulas de violoncelo com uma frequência de regular a alta.

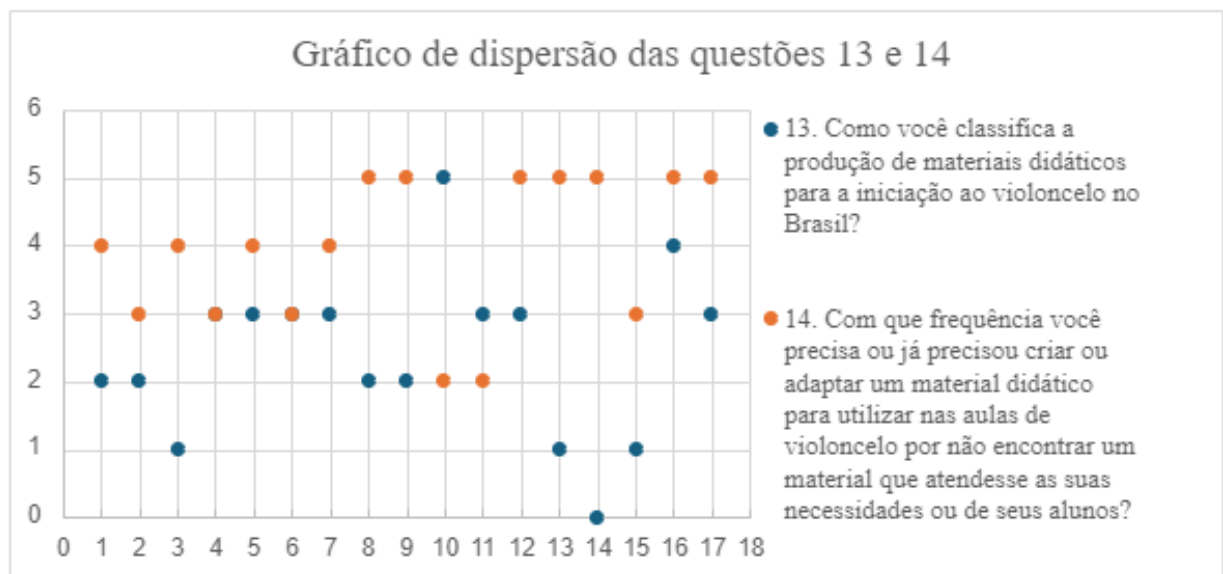
Não foi encontrada correlação entre as notas dadas pelos mesmos participantes para os itens 13 e 14, como é possível verificar no gráfico de dispersão²⁴ (figura 4). Ou seja, mesmo os professores que acreditam que a produção brasileira de materiais didáticos é satisfatória ou boa precisam frequentemente adaptar ou criar materiais para usarem em sala de aula.

²³ “Maura Penna é graduada pela Universidade de Brasília em Licenciatura Plena em Educação Artística (1983), Licenciatura em Música (1983) e Bacharelado em Música (1979). Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Paraíba (1990) e Doutorado em Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco (1997). Atualmente é Professora Associado III do Departamento de Educação Musical da Universidade Federal da Paraíba (desde agosto 2009), onde atua como pesquisadora e docente dos cursos de Licenciatura em Música e no Programa de Pós-Graduação em Música (mestrado e doutorado). Ainda na Universidade Federal da Paraíba, atuou no Departamento de Arte entre 1984 e 2003, lecionando na Licenciatura em Educação Artística, no Mestrado em Educação e em cursos de Especialização em Arte. [...] Tem experiência na área de Artes e de Educação, com ênfase em Educação Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: educação musical, ensino de arte, prática pedagógica em arte e música, pesquisa em educação musical, além de manifestações culturais e artísticas na contemporaneidade.” (Penna, 2024, Plataforma Lattes).

²⁴ O gráfico de dispersão permite visualizar a correlação entre duas grandezas. Caso exista correlação, será possível identificar um comportamento típico no gráfico, como pontos distribuindo-se em uma reta ou uma curva ou em agrupamentos bem delimitados. Caso não exista, os dados serão distribuídos sem a formação de um padrão.

As pesquisas de Maitê Vitória Alonso (2020) e Marta Brietzke (2023) apontam a necessidade de inovação no ensino do violoncelo, que passa pela adaptação dos materiais didáticos e por processos criativos para que a pedagogia se atualize e funcione com os mais diversos estudantes. Alonso (2020) reforça que não é necessário que um professor aplique diversos métodos de ensino exatamente da forma como foram concebidos, mas que tenha conhecimento sobre os fundamentos pedagógicos desses, os objetivos dos exercícios e que seja capaz de adaptá-los de acordo com as necessidades dos alunos. Para tal, é necessário que o professor entenda com profundidade seu material e tenha um grande repertório de abordagens pedagógicas e seja criativo²⁵ no planejamento de suas aulas (Alonso, 2020).

Figura 4 - Gráfico de dispersão das respostas das perguntas 13 e 14.



3.3.6. Questões 24, 25 26: formação acadêmica e profissional.

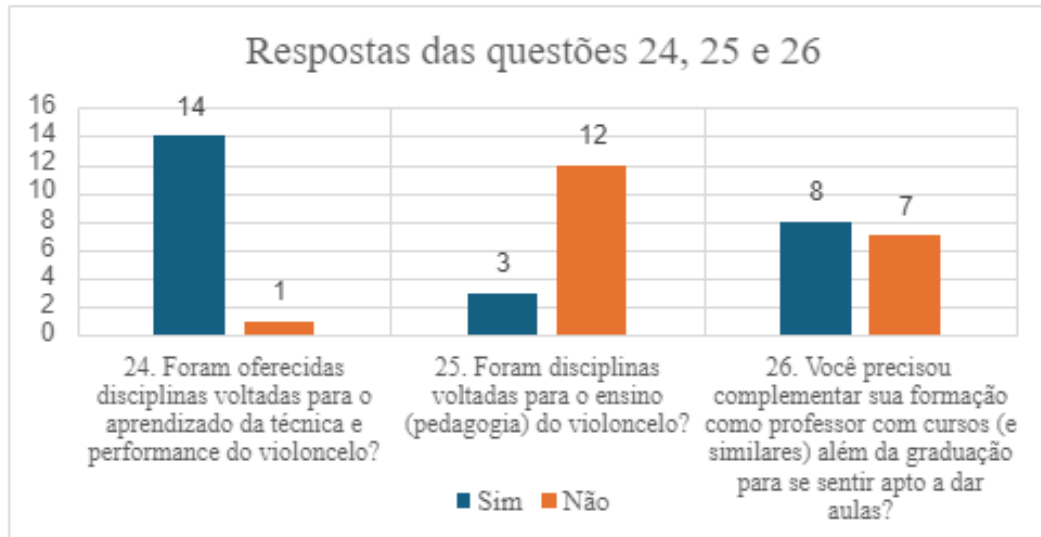
É possível observar no gráfico de respostas (figura 5) que a grande maioria dos professores teve a oportunidade de aperfeiçoar sua performance instrumental por meio de disciplinas específicas para tal finalidade durante a graduação, mas apenas a uma pequena parcela dos participantes foram oferecidas matérias voltadas para a pedagogia (ou metodologias de ensino) do violoncelo. Isso ocorre, pois, no Brasil, os cursos de bacharelado em instrumento são voltados para a formação de intérpretes, performers, instrumentistas de orquestra, enquanto os cursos de licenciatura em música capacitam professores da educação básica²⁶, que, no Brasil,

²⁵ Alonso define que "um pensamento é considerado criativo se gera ideias, soluções e *insights* originais e adaptáveis, que são produtos da cognição". (Alonso, 2020, p. 105).

²⁶ Engloba as escolas regulares da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio.

não são vistos como professores de instrumento. No entanto, independentemente da formação, músicos trabalham em ambientes diversos, ora como instrumentistas, ora como professores.

Figura 5 – Gráfico das respostas das questões 24, 25 e 26.



Um dado muito interessante que surgiu do cruzamento entre as respostas das questões 25 e 26 foi a não correlação entre professores que não cursaram disciplinas pedagógicas específicas para o ensino do violoncelo durante a graduação e necessidade de complementarem sua formação profissional para sentirem-se aptos a lecionarem. Tal dado traz à luz uma característica do modelo conservatorial em que as instituições de ensino superior se inserem, que é o aprendizado dos alunos baseado na observação do professor, numa relação de mestre-discípulo. Neste modelo, o professor é o artista que, “por dominar a prática de sua arte, torna-se o mais indicado para ensiná-la” (Penna, 2020, p. 5) e torna-se a principal referência do estudante, tanto no aspecto artístico quanto em sua formação docente.

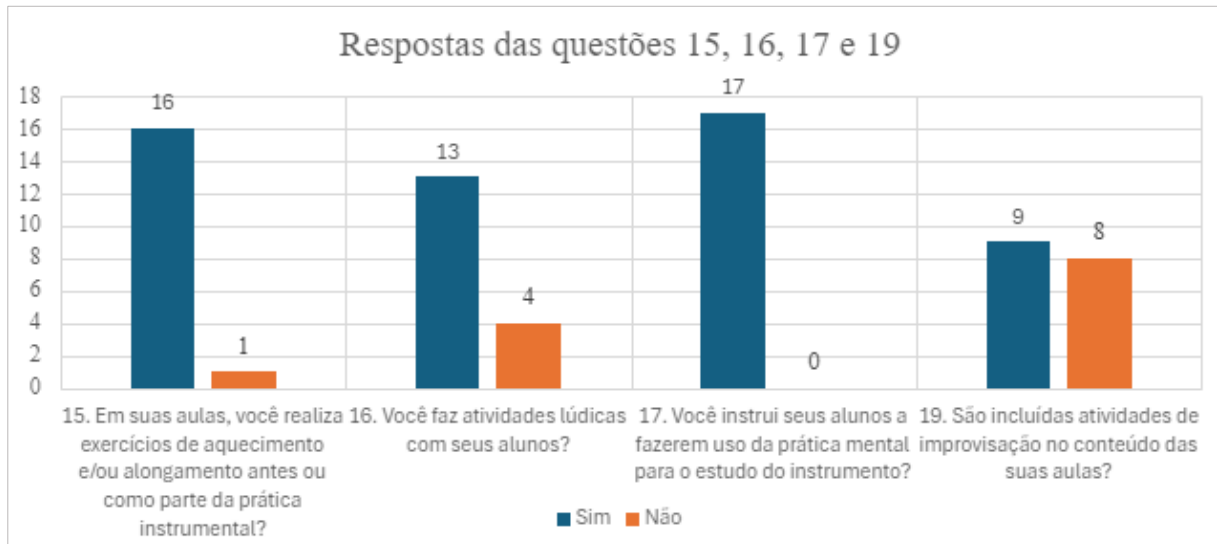
Portanto, o aprendizado da docência entre os professores do violoncelo, de modo geral, fundamenta-se inicialmente na observação e imitação de seus professores, algo que possui muitos pontos positivos, mas que é problemático quando a imitação evolui para uma didática própria, por meio de um processo de análise crítica e adição de vivências paralelas ao aprendizado do instrumento.

3.3.7. Questões 15, 16, 17 e 19: práticas pedagógicas.

Foi possível observar uma unanimidade dos professores com relação a preocupação com aspectos físicos e psicológicos da saúde dos alunos. Como mostra a figura, 1, todos afirmaram

realizar atividades que incentivam os alunos a explorarem e entenderem melhor o próprio corpo e os movimentos relacionados à execução do instrumento musical, assim como exercícios de alongamento e aquecimento²⁷, prática mental, que, como falado na introdução, é uma forma de preservação do corpo e otimização do estudo, e demonstraram preocupação com a influência de fatores psicológicos no desempenho dos estudantes.

Figura 6 – Gráfico das respostas das questões 15, 16, 17 e 19.



Além disso, as atividades lúdicas e de improvisação (presentes principalmente na educação infantil) também fazem parte do programa de ensino de grande parte dos professores. A inclusão dessas atividades demonstra uma preocupação dos professores com o bem-estar dos alunos, uma vez que são usadas para tornarem o ensino mais descontraído e interessante, principalmente para as crianças. Esses dados também reforçam a hipótese de que a grande maioria dos professores utilizam os “métodos de ensino” mais como material didático (é claro, para se utilizar um material didático é preciso saber a metodologia que orientou sua produção), selecionando os exercícios e peças que lhes são úteis (muitas vezes utilizam volumes de livros inteiros, como no caso dos professores que utilizam o Suzuki) e aplicando-os de acordo com uma metodologia ou interpretação própria.

Por um lado, o uso adaptado dos materiais didáticos garante uma autonomia aos professores e pode funcionar muito bem quando é feito de forma consciente e criativa. Porém, torna-se um problema quando os exercícios provenientes dos métodos são passados de forma

²⁷O voto negativo na questão 15 não é representativo na amostra e será considerado um *outlier* (em estatística, um valor atípico, inconsistente).

descontextualizada e mecânica, principalmente se tratando de métodos mais voltados para técnica, sem que o aluno entenda seus princípios e propósitos.

A seguir, as respostas das questões 18, 20 e 21 serão comentadas. Como já mencionado, muitas ideias se repetem entre os entrevistados, por isso, apenas as respostas mais significativas serão transcritas e comentadas. Vale ressaltar que as respostas às perguntas também retomam discussões de questões anteriores, permitindo a correlação durante a análise.

3.3.8. Questão 18: Como é abordada a consciência corporal em sala de aula?

De modo geral, os participantes da pesquisa demonstraram-se atentos às questões relacionadas ao bom uso do corpo, abordando-as em sala de aula na forma de exercícios no violoncelo, exercícios sem o instrumento, que mimetizem os movimentos necessários para tocar, técnicas de relaxamento, autopercepção corporal (observação no espelho ou de sensações de peso e leveza) e técnicas de respiração. Alguns professores mencionaram o uso dos princípios da Técnica Alexander durante as aulas.

Diversos professores relataram estimular o entendimento da relação do corpo com o instrumento por meio da análise das sensações causadas pelos movimentos ao tocar: “consciência corporal sempre é assunto na aula. Questionamentos sobre dores, nível de conforto com o instrumento, ‘o que fazer com o corpo para conseguir tocar tal trecho’ e etc. sempre estão em pauta” (Professor 3). “Aplico a questão da consciência corporal, onde instigo os alunos a pensarem nos movimentos corporais na abertura do braço junto com peso e velocidade do arco, algo que influencia na sonoridade do instrumento” (professora 6).

Uma boa estratégia para que os alunos desenvolvam resistência muscular, melhor mobilidade dos membros, controle da respiração e diminuição da ansiedade é a prática de exercícios físicos. Melissa Alves Correa (2020) investigou a "influência da saúde física e mental de músicos instrumentistas na execução de suas atividades profissionais" por meio de uma revisão da literatura. Correa constatou que "programas de exercícios físicos específicos parecem ser tão ou mais eficazes na redução da dor e melhoria dos resultados funcionais quanto uma ampla gama de terapias existentes para o tratamento desses problemas" (Correa, 2020).

Apesar disso, apenas uma participante mencionou a recomendação de exercícios físicos fora da prática do violoncelo para seus alunos: "Sempre incentivo os alunos a praticarem alguma atividade física para evitar fadiga, fortalecer os músculos, entre outras coisas" (Professora 14). Ela também relatou que alguns de seus alunos se lesionaram devido à prática instrumental.

Há uma divisão de opiniões quanto ao fortalecimento muscular. Gerard Mantel sugere a prática de exercícios isométricos e isotônicos (sem o instrumento, como pressionar as pontas dos dedos sobre uma mesa) para o fortalecimento e desenvolvimento da agilidade dos músculos necessários para tocar. Para o autor, a falta de tônus muscular pode limitar a execução dos movimentos e a qualidade do resultado musical, principalmente na execução de movimentos que requerem mais vigor do instrumentista, como vibratos intensos. Essa prática pode ser muito benéfica para estudantes iniciantes, uma vez que os músculos dos dedos das mãos em não instrumentistas geralmente são fracos e rígidos. Contudo, os exercícios sugeridos pelo autor podem acarretar num desenvolvimento desproporcional dos músculos específicos e não ser tão eficientes quanto exercícios com a mesma finalidade no próprio instrumento.

Victor Sazer acredita que o bom condicionamento físico é tão importante para os músicos quanto para os atletas, podendo ser alcançado por meio da prática de programas de condicionamento como a Técnica Alexander, o Tai Chi ou Yoga, mas sempre respeitando os limites do corpo. O autor reforça a ideia de Paul Rolland sobre a importância de manter o balanço corporal e utilizar os movimentos “naturais” do corpo para tocar:

A maioria dos movimentos utilizados para tocar violoncelo são naturais e familiares para os nossos corpos. Eles são instintivos e os usamos diariamente. Aprender a tocar o violoncelo não requer que aprendamos novos movimentos, mas que apliquemos movimentos que nossos corpos já conhecem para uma nova atividade. (Sazer, 1995, p. 16).

O princípio da utilização de movimentos conhecidos e “naturais” aos alunos para o ensino do instrumento destacou-se nas seguintes respostas:

O movimento da mão direita, por exemplo, treinamos com lápis fazendo círculos ou percorrendo uma linha reta horizontal comparando com um caminho de um trem em linha reta sem curvas para trabalhar a angulação do pulso na pronação e supinação (normalmente antes do movimento horizontal faço movimento vertical imaginando que o arco é um foguete e precisa subir perpendicularmente ao chão). (professora 8).

Gosto de brincar de violoncelo invisível e utilizo atividades de movimentos para desenvolver a coordenação motora sem o violoncelo. Exemplo: exercício preparatórios com o arco (caldeirão, foguete, aranha) e movimentos para trabalhar a coordenação motora fina (pinça). (Professora 15).

Pedir para o aluno imaginar que está tocando o instrumento, fazendo apenas os movimentos do sentido do arco, solfejando ou falando o nome de notas simultaneamente (essa dinâmica seria sem o instrumento). O aluno pode cantar e por exemplo fazer movimentos circulares com qualquer outro membro do corpo, para relaxar e observar a flexibilidade dos movimentos. (professora 17).

A dinâmica descrita pela professora 17 segue os mesmos princípios da prática mental orientada por Kató Havas no seu livro “New Approach”:

Partindo de princípios do método Kodály, Havas prefere que seus alunos não ouçam a música a ser aprendida, mas que primeiro se familiarizem com as características essenciais do compositor, o período em que a música foi composta e o estilo. Seguindo então para a procura do que chama de "*inner pulse*", batendo o pulso, cantando e fazendo mímicas como se estivesse tocando o instrumento. Só após este estágio é que o instrumento volta à cena, num trabalho mais tradicional (Salles, 2014).

Todos esses exercícios possuem caráter lúdico e são de fácil entendimento pelos alunos, funcionando muito bem com alunos de todas as idades, mas especialmente com crianças. Fazer um planejamento de aula em que os alunos envolvam-se com as atividades e sejam capazes de reproduzi-las em casa também é essencial para cultivar uma boa relação do estudante com o violoncelo.

A questão 18 relaciona-se diretamente com a questão 23, em que é perguntado se o participante já teve algum aluno que sentiu dores ou se lesionou por conta da prática do instrumento. Apenas 7 participantes responderam que sim, e não foi encontrada uma relação entre as práticas pedagógicas dos professores e a experiência com alunos que tiveram problemas de saúde relacionados ao instrumento.

3.3.9. Questão 20: Como você instrui os alunos a praticarem o instrumento em casa?

A forma como os professores orientam o estudo de seus alunos em casa é fundamental para o seu desenvolvimento, uma vez que as aulas com o professor acontecem, de modo geral, apenas uma vez por semana durante uma hora, e o restante do trabalho acontece em casa, onde o aluno não possui supervisão. Muitas vezes, os alunos encontram-se perdidos, principalmente os iniciantes, por não saberem ao certo que materiais devem estudar, quanto tempo devem dedicar-se a cada conteúdo e sentem-se frustrados por não alcançarem seus objetivos de forma rápida. Nesse sentido, materiais didáticos bem estruturados auxiliam tanto o professor quanto o aluno, podendo ser uma fonte de motivação e de disciplina para o aluno, como relata Cristiane Reys em sua pesquisa²⁸ sobre o uso de métodos na iniciação de crianças ao violoncelo:

Os professores afirmam, porém, que o formato de livro como suporte, tem algo de mágico e as crianças cuidam deles com carinho. Anne-Marie Chartier (2007) aponta duas justificativas para este apego: a segurança que o livro didático dá às crianças e suas famílias por trazer conteúdos apresentados de forma progressiva, e a organização desse tipo de material que se dá “em torno de um ou dois heróis, colocados em imagem, com talento, pelos ilustradores” (Chartier, 2007, p. 153 apud Reys, 2011, p. 63).

Na tese de Alonso, a autora realiza um estudo de caso de dois professores de universidades no Paraná. Apesar de serem professores do ensino superior, ambos possuem

²⁸ Dissertação de mestrado em educação.

projetos de extensão de ensino do violoncelo para iniciantes e amadores, por meio do ensino coletivo. Dentro desse tipo de ensino, é mais difícil atender as demandas particulares dos alunos, mas uma forma que um professor encontrou de contornar essa dificuldade foi a instrução da auto-observação, com uma ficha dada pelo professor, com itens a serem observados no estudo diário, em que o aluno avalia seu próprio desempenho²⁹ (Alonso, 2020).

Ao analisar as respostas do questionário, percebe-se que há pontos de encontro nas diferentes formas como os professores orientam o estudo individual de seus alunos. O respeito pelas características individuais dos alunos para o planejamento do cronograma de estudos, que leva em consideração a disponibilidade de tempo, grau de desenvolvimento no instrumento e objetivos. Para Alonso (2020), não há um único modelo de estudos que funcione com todos os estudantes, o que exige do professor flexibilidade em seu planejamento e criatividade para unir as demandas do aluno com o desenvolvimento das habilidades para tocar o instrumento.

A prática orientada por métodos, estudos de técnica (como escalas e arpejos) e repertório também faz parte do planejamento de muitos professores. Alguns apresentaram estes elementos de forma pragmática, com "divisão de trechos para serem trabalhados em dias diferentes", orientando a prática da técnica antes do repertório ou criando uma rotina bem estruturada, como o professor 11: "Estratégia de estudos tendo um tipo de plano A - B e C de estudos, seções de tempo de práticas nos estudos, alongamentos antes e depois dos estudos, cronograma de estudo e rotina de estudo".

Outros professores usam os elementos citados de forma mais livre e adicionam ao planejamento atividades de escolha dos alunos, apreciação musical (ouvindo gravações ou indo a concertos) e improvisação:

Fazer aquecimento, corda solta, escala, algum estudo e repertório. Não precisando necessariamente fazer o estudo e o repertório completo. Oriento uma divisão de trechos para serem trabalhados em dias diferentes. Também gosto de solicitar que eles tentem tirar de ouvido alguma música da preferência deles ou tocar uma corda solta e cantar algo improvisado junto (professora 8).

Estudos de mecanismo: escalas, arpejos, estudos com partituras: métodos e repertório, frequentar salas de concerto, assistir a master classes, aulas on-line, espetáculos on-line para criar um metiê (professora 10).

No planejamento da professora 6 são estipuladas metas para estimular e organizar o estudo. Assim, os alunos conseguem pensar a médio e longo prazo, diminuindo as chances de frustração por não alcançarem resultados imediatos (como não conseguir tocar uma peça

²⁹ Em uma graduação numérica, em que quanto menor o número, menor o nível de compreensão ou capacidade de execução do aluno.

complexa na primeira leitura). É muito importante criar nos alunos um senso de responsabilidade e disciplina, pois, assim como acontece no esporte, os progressos nas habilidades musicais é lento e exige uma dedicação constante.

Trabalho com planejamentos e metas. Na fase inicial dos alunos faço uma lista de atividades diárias e ou semanais, principalmente por eles não terem o hábito de possuir uma rotina com o violoncelo, ou até de incorporar os estudos do instrumento na rotina deles. Para os alunos intermediários e mais avançados trabalho com a proposta de planejamento semestral, onde há uma listagem dos estudos propostos para aquele semestre. Semanalmente é pedido aos alunos que eles organizem da melhor forma os seus estudos individuais, e caso eles precisem de ajuda eu sempre estou à disposição para auxiliá-los com as dúvidas dos estudos através do *WhatsApp* ou *Instagram* (professora 6).

Outro aspecto abordado no questionário foi a concentração no estudo. Muitos alunos, principalmente na adolescência, acreditam que precisam estudar por muito tempo para obter bons resultados, mas sem preocuparem-se com a qualidade desse estudo. A professora 14 relatou que “instrui seus alunos a estudarem 5 a 6 dias por semana, sem tempo limitado. Mas que não passem de 2h seguidas. O mais importante é estudar com concentração”. E alertou que a qualidade do estudo não vem do tempo, mas sim do foco “é melhor estudar 40 min totalmente concentrado, do que estudar 3h pensando no Instagram”.

O relato da professora 17 aponta diferenças entre a orientação de crianças cujos pais são músicos. As características familiares do aluno podem fazer muita diferença em seu estudo, principalmente na infância, em que a maior referência da criança é a família. A professora aponta características do método Suzuki em suas aulas, uma vez que orienta os pais sobre a forma como será feito o estudo em casa. Além disso, ela também considera que é importante que o aluno seja supervisionado no início e não pratique em casa, para que não adquira vícios. Essa prática orientada pelos pais é um dos princípios da metodologia Suzuki, em que as aulas de instrumento são acompanhadas pelos pais, que serão responsáveis por orientar o estudo da criança em casa (Salles, 2014).

Penso em uma estrutura de aula que o aluno possa replicar a sequência dos passos em casa! Mas isso depende da idade e da estrutura familiar! Se o aluno for filho de músicos (principalmente de cordas) o estudo pode facilitar em casa, porque os pais saberão seguir as diretrizes do professor! Agora se o aluno for muito novinho (4, 5 aninhos e que os pais não sejam músicos) acredito que a melhor forma é o aluno estudar junto com o professor nas próprias aulas para não adquirir vícios e aos poucos conforme ele for tendo mais familiaridade e desenvoltura com instrumento ele começa a se aventurar mais sozinho nos estudos do lar! (professora 17).

Um dos professores comentou que seus alunos não possuem instrumento, tendo contato com o violoncelo apenas duas vezes por semana durante a aula, algo que é muito comum para alunos iniciantes, principalmente por conta do alto valor do instrumento. Embora não seja a

situação ideal, existem formas de se trabalhar o conteúdo dado nas aulas em casa, sem o instrumento. Algumas foram apontadas anteriormente, como assistir à concertos e *masterclasses*, solfejar e cantar as músicas do repertório do violoncelo, as brincadeiras com o “violoncelo invisível”, além da prática mental.

Outra possibilidade, é a construção de instrumentos com materiais alternativos, como foi feito nos projetos sociais El Sistema, com a Orquestra de papel, na Venezuela, e a Orquestra de Instrumentos Reciclados de Cateura, no Paraguai. É claro que existem limitações no uso de instrumentos desse tipo, mas o processo criativo na construção do instrumento também pode agregar conhecimentos e experiências enriquecedoras para os alunos, incluindo a participação dos pais. Josbel Puche, professora de violino do El Sistema, contou que a iniciativa de construir instrumentos de materiais alternativos surgiu dos pais dos alunos, que geralmente são muito interessados na educação dos filhos na Venezuela. No projeto, muitos alunos ficavam sem instrumentos, e os pais sugeriram a Puche que os alunos aprendessem com os instrumentos construídos por eles mesmos, enquanto não chegassem instrumentos “de verdade” (Pinto, 2023). “Apesar de o motivo inicial ter sido para colmatar a falta de recursos e acesso a violinos, Puche observou resultados na aprendizagem de violino por parte dos seus alunos. Assim, tornou-se um método de iniciação orquestral e também instrumental.” (Pinto, 2023, p. 51).

Na pesquisa de Mariana Pinto (2023), a autora constatou que o uso de violinos feitos de material reciclado pode ser uma ferramenta eficaz na introdução e apoio à aprendizagem do instrumento, especialmente no desenvolvimento da postura e empunhadura do arco. A autora ainda fez uma diferenciação entre os violinos feitos de papel, que são úteis para iniciantes, mas limitados para alunos mais avançados devido à falta de som, e os violinos de metal reciclado, que podem ser usados em níveis básicos por sua semelhança com os violinos tradicionais. Além disso, a construção desses instrumentos pelos alunos aumenta a motivação, promove habilidades sociais e reforça a conscientização ambiental (Pinto, 2023).

No caso da construção de um violoncelo, as limitações são maiores, devido à estatura do instrumento, mas é possível utilizar materiais alternativos para mimetizar as partes do instrumento e utilizar esses materiais em atividades que relacionem os movimentos corporais já conhecidos pelos alunos com os movimentos necessários para tocar o instrumento. Nesse sentido, o livro de Victor Sazer (1995) poderia ser um bom guia, pois o autor apresenta diversos exercícios para o desenvolvimento da consciência corporal, demonstrando as diferenças nas sensações de relaxamento e tensão ao realizar movimentos com melhor “balanço corporal” contra movimentos desequilibrados (ou com pior balanço corporal). O autor explica a relação

dos exercícios com os movimentos e posturas necessários para tocar violoncelo apenas após as instruções, fazendo com que o leitor primeiro sinta as sensações e depois reflita sobre a sua experiência.

3.3.10. Questão 21: De que forma fatores psicológicos afetam o desempenho de seus alunos durante as aulas e apresentações de violoncelo?

As respostas da questão 21 revelam que cada professor possui uma percepção única sobre a forma como fatores psicológicos afetam o desempenho de seus alunos. Grande parte concorda que tais fatores podem prejudicar consideravelmente o desempenho do aluno, porém a maioria acredita que o nervosismo perante a exposição possa ser trabalhado e, com o tempo, controlado a ponto de não atrapalhar o aluno. Muitos entendem que quanto mais preparado tecnicamente, menos nervoso o aluno ficará para tocar.

De acordo com a Teoria Social Cognitiva, elaborada por Bandura (1986), o grau de motivação de qualquer indivíduo é altamente influenciado pelas crenças em suas capacidades. Ou seja, quanto mais o indivíduo acredita na própria capacidade de resolver problemas, superar obstáculos e alcançar seus objetivos, maior sua motivação e, conseqüentemente, melhores serão seus resultados. “A menos que as pessoas acreditem que, por meio de seus atos, possam produzir os resultados que desejam e prevenir os que são prejudiciais, elas terão pouco incentivo para agir ou perseverar frente a dificuldades, pois não tentarão fazer as coisas acontecerem” (Bandura, 1997 apud Cavalcanti, 2009, p. 95-96).

O sistema de crenças de autoeficácia³⁰ é baseado em “experiências de êxito, experiências vicárias, persuasão verbal e estados fisiológicos” (Bandura, 1999, apud Cavalcanti, 2009, p.100), sendo as experiências de êxito as mais importantes para desenvolver o sentimento de autoeficácia. Tais crenças começam a se desenvolver na infância, com forte influência da família e, após a introdução no ambiente escolar, dos professores.

O relato a seguir sintetiza bem a importância do sentimento de autoeficácia na performance do aluno:

[Os fatores psicológicos] afetam diretamente na execução, relaxamento e foco. Se o aluno está inseguro, com medo ou sentimento de incapacidade, na maioria das vezes passa a cometer erros que em outros momentos não seriam cometidos, pois a ansiedade e sentimento de fuga realmente afetam na hora da performance de modo que as barreiras mentais se tornam físicas (questionário, professor 5).

³⁰ “As crenças de autoeficácia são tidas como percepções sobre a capacidade de organizar e executar determinado curso de ação; são consideradas elemento central na fundação da motivação e da realização e podem afetar a maneira como o indivíduo resiste às pressões do ambiente, sem entrar em disfuncionalidade” (Fontes, Azzi, 2012).

Nesse sentido, a insegurança, medo e sentimento de incapacidade podem ser resumidos em uma baixa crença de autoeficácia.

Outro relato destaca a importância da preparação nos estudos na amenização do impacto negativo de fatores psicológicos na performance, mas admite que problemas pessoais podem afetar significativamente o desempenho do aluno:

Fatores psicológicos afetam muito a performance dos meus alunos, seja em concerto ou em sala de aula. Quando eles estudaram muito afeta menos, quando estão numa constante positiva de estudos também são menos afetados. Mas, normalmente, quando tem problemas pessoais, tem prejuízo grande (professor 2).

No mesmo sentido, o professor 14 adiciona a influência de problemas pessoais no nível de concentração dos alunos, que afeta diretamente seus estudos e, obviamente sua performance em situações de exposição ao público:

Percebo que aqueles que estão passando por algum a situação difícil, não conseguem render nas aulas. Estão sempre desconcentrados, acabam estudando errado e o resultado nas apresentações ou audições não são tão bons quanto o esperado por eles mesmos (professora 14).

Em paralelo, nas entrevistas realizadas por Marta Brietzke (2023) a professores-intérpretes, foi relatado que as críticas negativas excessivas feitas por seus professores e o modelo de ensino em que o aluno não possui muita liberdade durante a formação profissional foram grande fonte de desmotivação. Alguns relatam que se sentiam perdidos, sem entender bem seus gostos e sem perspectiva de futuro (Brietzke, 2023).

Apesar desses relatos serem de pessoas que se profissionalizaram na música, não é raro ouvir o mesmo tipo de queixa de estudantes amadores, que não possuem as mesmas aspirações e não precisam do mesmo preparo técnico que aqueles que desejam se profissionalizar.

Na direção oposta às práticas mais tradicionais, em que o conhecimento é unilateral e o professor é o tomador de decisões em sala de aula, a professora 8 defende que o professor deve respeitar as preferências do aluno durante o planejamento e execução das aulas para que sintase motivado a estudar:

O fator [psicológico] principal é a motivação. Acredito que antes de tudo é preciso compreender o objetivo do aluno para aprender o violoncelo. Não deixar de aplicar métodos e repertórios tradicionais para leitura de partitura, mas ao mesmo tempo priorizar o desejo do aluno, por exemplo, adaptando repertório ao gosto musical deles e prepará-los também para experiências livres sem partitura com improviso. Aprendizagem está diretamente ligada à emoção (Professora 8).

Além de motivar o aluno, a professora 9 acredita que “faz parte do trabalho de um professor orientar o aluno em descobrir caminhos para lidar com o stress que é inerente à

profissão” e comenta que “a reação aos estímulos psicológicos varia de indivíduo para indivíduo”, portanto não há uma forma única, aplicável a todos, de se abordar e melhorar o controle dessas questões.

Em concordância com esta fala, a pesquisa de Correa (2020) salienta a importância da conscientizar os estudantes, especialmente aqueles que pretendem se profissionalizar, sobre os “desafios que os esperam, com o intuito de incentivá-los desde cedo a construir redes de apoio, contatos profissionais, mantendo relacionamentos de maneira concomitante com as ambições de sua carreira e facilitando a obtenção de atributos pessoais e emocionais” (Correa, 2020, p. 32). Ou seja, o professor deve levar em consideração o estado mental de seus alunos e os auxiliar a entenderem (e, quando possível, enfrentarem) problemas relacionados à performance, como ansiedade de performance musical sentimentos de fracasso e autocrítica excessiva.

Por outro lado, a professora 6 encara com uma perspectiva positiva o impacto de fatores psicológicos no desempenho de seus estudantes.

Eu diria que na maior parte das vezes houve contribuição para o crescimento dos alunos. Mas não digo que algo possa ter afetado a eles de forma negativa. Ficar nervoso antes de alguma apresentação, sentir que talvez não vá conseguir tocar determinado repertório, são coisas que acontecem na maioria das vezes. Mas eu diria que as contribuições, principalmente relacionadas a postura corporal, expressividade, compromisso e cumprimento com as responsabilidades, são questões que mais fazem a diferença com meus alunos. (professora 6).

Relacionando a resposta acima com a dada pela mesma professora na questão 20, é possível concluir que as práticas pedagógicas dessa professora estimulam uma boa relação do aluno com o instrumento, por meio de um planejamento organizado e que dá autonomia e responsabilidade aos alunos e estímulo por meio de metas.

3.4. Discussão sobre os dados do questionário:

A formação acadêmica no Brasil tende a preparar músicos mais para a performance do que para o ensino, refletindo uma deficiência na preparação pedagógica. Isso implica que muitos professores, apesar de bem qualificados tecnicamente, podem sentir a necessidade de buscar formação adicional para aprimorar suas habilidades de ensino. Apesar disso, os dados coletados no questionário mostram que uma boa parte dos professores não busca essa formação adicional, baseando sua docência na observação e imitação de seus professores.

Os dados mostram uma insatisfação com a produção de materiais didáticos para iniciantes no violoncelo no Brasil. A maioria dos professores considera a produção nacional insatisfatória

e frequentemente precisa adaptar ou criar novos materiais para atender às necessidades dos alunos. Esse cenário sugere uma lacuna significativa na disponibilidade de recursos adequados e indica uma oportunidade para o desenvolvimento de mais materiais didáticos específicos para o ensino do violoncelo.

Os professores geralmente utilizam metodologias próprias, muitas vezes combinando e adaptando métodos tradicionais como Suzuki e Dotzauer. Há uma tendência de aplicar esses métodos de maneira personalizada, o que demonstra flexibilidade e criatividade por parte dos educadores. No entanto, essa abordagem também pode levar a uma aplicação descontextualizada dos métodos, se não houver uma compreensão profunda dos princípios pedagógicos subjacentes. Ao mesmo tempo, a limitação no domínio de idiomas estrangeiros, especialmente o inglês, afeta o acesso dos professores a recursos internacionais. Menos da metade dos participantes possui um nível avançado em inglês, o que pode restringir sua capacidade de utilizar materiais didáticos estrangeiros que são cruciais para a formação técnica e pedagógica. Isso reforça a necessidade de mais traduções e produção de materiais didáticos em português para atender à demanda dos professores de violoncelo no Brasil.

Além disso, todos os professores entrevistados demonstram preocupação com a saúde física e psicológica dos alunos. Eles incorporam práticas de consciência corporal, como aquecimento e alongamento, e atividades lúdicas e de improvisação para tornar as aulas mais envolventes. Estas práticas visam não apenas melhorar o desempenho técnico dos alunos, mas também promover um ambiente de aprendizado saudável e estimulante (Alonso, 2020).

4. ENTREVISTA COM ROBERT SUETHOLZ

Esta parte da pesquisa foi adicionada devido a necessidade da autora em esclarecer questões surgidas durante a revisão bibliográfica e a análise das respostas do questionário.

Uma das grandes referências na elaboração dessa pesquisa foi o professor Robert Suetholz, uma vez que sua tese de doutorado³¹ é a única publicação nacional a abordar o uso de técnicas de reeducação corporal na pedagogia do violoncelo. Antes da realização de sua tese, o professor concedeu uma entrevista à pesquisadora Meryelle Maciente (2008), mencionada anteriormente na revisão bibliográfica, em que fala sobre sua formação como violoncelista, sobre sua forma de tocar, rotina de estudos, conforto com o instrumento e sobre o ensino do violoncelo no Brasil.

Considerando sua qualificação enquanto pesquisador, pedagogo e intérprete, Robert Suetholz foi convidado a realizar uma entrevista para contribuir com a elaboração do presente trabalho. Além disso, o professor traz a perspectiva de um profissional com experiências no Brasil e em outros países³².

A entrevista foi elaborada de forma estruturada e realizada em forma de questionário escrito, por escolha do entrevistado³³. O questionário foi enviado por e-mail, em documento anexado. A íntegra da entrevista, sem alterações e comentários, será disponibilizada no apêndice 6.

4.1. Comentários sobre a entrevista com o professor Robert Suetholz

A elaboração das perguntas foi embasada na leitura da tese de Suetholz (2011) e na entrevista de Maciente (2008), levantando também questionamentos sobre possíveis mudanças ocorridas ao longo do tempo e comparações com suas experiências em seu país de origem (EUA).

Nas primeiras questões, o professor confirmou que seu trabalho utilizou referências de educadores estrangeiros por conta da ausência de literatura sobre o assunto (pedagogia do violoncelo) no Brasil, além do fato dele mesmo ter nascido e crescido nos EUA.

³¹Tese “A pedagogia do violoncelo e aspectos de técnicas de reeducação corporal” (Suetholz, 2011).

³²Nascido nos EUA, Robert Suetholz “frequentou o curso de graduação Bacharelado em Música - Violoncelo na University of Wisconsin-Milwaukee. Possui diplomas de graduação Bacharelado em Música - Violoncelo emitida pela Faculdade de Música Carlos Gomes (1996), Mestrado em Música - Violoncelo emitida pela Northwestern University (1998) e Doutorado em Musicologia emitida pela USP (2011). [...] Foi violoncelista do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo durante 25 anos, se desligando deste no final de 2016. Atualmente é Professor Doutor MS-3 em regime RDIDP da Universidade de São Paulo (professor de violoncelo desde 1989). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em violoncelo.” (Suetholz, 2023, Plataforma Lattes).

³³ A entrevista realizada a entrevista por Maciente (2008) foi realizada da mesma forma (questionário escrito).

Quanto à comparação da produção de materiais pedagógicos no Brasil e no exterior (EUA e Europa), o entrevistado respondeu o seguinte:

Bem, acredito que há uma carência de literatura sobre a pedagogia do violoncelo no Brasil até hoje, já que meu livro, fruto da tese, por enquanto, é o único que trata da manfirtécnica do violoncelo. Por outro lado, existem muitos livros pedagógicos sobre o violoncelo fora do Brasil. **Sobre maneiras de aprender novas técnicas, na minha lista de referências pode se encontrar vários livros que abordam técnicas de reeducação corporal** para músicos em geral. Por exemplo: Dorothy Bishop (*The Musician as Athlete: Alternative Approaches to Healthy Performance*); Barbara Conable (*What Every Musician Needs to Know About the Body*); Janet Horvath (*Playing (less) Hurt: An Injury Prevention Guide for Musicians*); Richard Norris, M.D (*The Musician's Survival Manual: A Guide to Preventing and Treating Injuries in Instrumentalists*); Barbara Paull e Christine Harrison (*The Athletic Musician: A Guide to Playing Without Pain*). Porém, listo apenas um livro especificamente para violoncelistas sobre esse assunto, o de Victor Sazer (*New Directions in Cello Playing*). Por esse motivo, a segunda parte da minha tese procura relacionar algumas técnicas de reeducação corporal à técnica do violoncelo. (Suetholz, 2024).

Mesmo com um aumento no número de publicações relacionadas ao ensino do violoncelo no Brasil desde a publicação da pesquisa de Suetholz, a reeducação corporal ainda é um tema pouco discutido e ainda menos pesquisado entre os violoncelistas, mesmo com a alta incidência de dores e lesões entre o público em questão. Já no exterior, é notável a facilidade de acesso a publicações sobre saúde do músico e ensino do violoncelo, embora o entrevistado tenha apontado apenas o livro de Victor Sazer como uma referência especificamente para violoncelistas.

É importante lembrar que o professor Robert Suetholz também sofreu com lesões musculoesqueléticas relacionadas ao mau uso do corpo, porém conseguiu encontrar formas de reverter tais problemas por meio das técnicas de reeducação corporal que utiliza até hoje. Ao ser perguntado sobre como se sente atualmente, ele respondeu:

Muito melhor, felizmente. Na época³⁴, sofria de tensão em excesso, principalmente relacionada ao pescoço, ao ombro esquerdo e à lombar. Às vezes não conseguia nem vibrar devido ao excesso de tensão e, mesmo quando vibrava, não era o vibrato que eu queria, pois era sempre muito rápido, incontrolável. Era um círculo vicioso, pois o vibrato ficava rápido por causa de tensão em excesso e o ato de vibrar, muitas vezes, causava mais tensão! Acredito que as técnicas de reeducação ajudaram muito, além da prática de exercícios físicos e de alongamentos frequentes já mencionado acima. Outrossim, o Método Feldenkrais e a Técnica Alexander foram muito importantes para minha recuperação. Hoje consigo vibrar como desejo e me sinto relaxado ao tocar. Foi necessário paciência, além de muita pesquisa para se chegar a esse ponto (Suetholz, 2024).

³⁴ Na época em que concedeu entrevista a Maciente, em 2008.

Esse relato revela um pouco da complexidade de um processo de reeducação corporal, principalmente no caso de indivíduos cujo principal instrumento de trabalho é o próprio corpo. Para um músico, assim como para um dançarino ou atleta, realizar uma pausa em suas atividades como instrumentista geralmente implica numa redução de sua renda. Dessa forma, a pausa necessária para a reabilitação e reeducação corporal torna-se insustentável, principalmente para aqueles que mais exercem a função de instrumentista, que também são os que mais sofrem com o uso inadequado do corpo para tocar o instrumento, o que os condiciona a aceitarem a dor.

Por outro lado, a pesquisa sobre aspectos técnicos do instrumento pode ser feita em conjunto com o processo de reeducação corporal. Segundo Victor Sazer, “o primeiro passo para a prevenção da dor é aumentar a atenção e compreensão sobre nossos próprios corpos e como eles funcionam. [...]O segundo passo é reavaliar nossas suposições básicas sobre tocar violoncelo” (Sazer, 1995, p. 19, tradução nossa)³⁵.

É claro que todo esse processo de conscientização e reavaliação da técnica também necessita de um suporte externo, de profissionais qualificados, mas um violoncelista que tiver acesso a bons materiais de apoio, com diferentes perspectivas sobre a técnica do violoncelo e for capaz de se auto-observar, inibir hábitos posturais maléficis, testar formas diferentes de usar seu corpo e tiver resiliência terá boas chances de recuperação.

Durante a entrevista, o professor Robert Suetholz contou um pouco sobre o processo de readaptação postural com o violoncelo:

Uma das coisas que fiz para conseguir ficar livre de tensão (ou quase!) foi repensar toda a minha técnica de violoncelo. Adotei uma maneira que me ajuda a ter espaço do lado esquerdo do corpo, ao mesmo tempo em que ajuda o braço direito a ter mais alcance. Esta posição resolveu as dores lombares também; agora eu viro meu tronco tanto para a esquerda quanto para a direita. Antes só virava para a esquerda, pois agarrava o violoncelo entre as duas pernas. Agora o violoncelo fica mais virado, com o joelho esquerdo em contato com a beirada do fundo do instrumento e o joelho direito com a beirada do tampo. Além disso, o violoncelo fica um pouco mais para a minha esquerda do que antes, com o braço do instrumento sempre perto do meu pescoço. Acabei adotando o uso de uma cravelha com chave (posture peg) para conseguir ficar com a cabeça mais erguida e, desta forma, eliminar as tensões do pescoço e dos ombros. (Suetholz, 2024).

³⁵ Citação original: “Preventing pain: the first step is to increase awareness and understanding of our bodies and how they work. Our bodies continually provide us with information. Yet we too often ignore or do not understand their messages. Awareness is the first step. The second step is to re-evaluate our basic assumptions about cello playing. Because no school of cello playing is immune to pain or injury, the path to progress must include a careful re-examination of all widely used practices.” (Sazer, 1995).

É muito interessante observar a consonância do relato de Suetholz com as recomendações de Sazer (1995). Em seu livro, o autor argumenta que posicionar o violoncelo do lado esquerdo proporciona uma maior liberdade de movimento do braço direito e aproxima o braço esquerdo do espelho, além de evitar que o violoncelista torça seu corpo, como ocorre quando se posiciona o violoncelo com o cavalete alinhado com o centro do corpo. Ele também propõe um teste para que o leitor sinta a diferença entre o posicionamento do violoncelo no centro e um pouco à esquerda.

Na tese, Suetholz (2011) também discute sobre o posicionamento do instrumento, comparando a abordagem de Sazer com a de outros autores, como William Pleeth, que defende o posicionamento do violoncelo alinhado ao centro do corpo. Em seu trabalho, ele apresentou vantagens e desvantagens de cada posicionamento, além de dar sua opinião como violoncelista. Durante a entrevista, Suetholz também declarou que sua formação como docente foi muito beneficiada pelo seu processo de reeducação:

Inicialmente, procurei lecionar de acordo com a minha própria aprendizagem. Acredito que, assim como eu, nenhum dos meus professores tenham tido a formação pedagógica para o ato de ensinar. No meu caso, creio que os problemas de tensão que enfrentei, além da pesquisa necessária para voltar a tocar de maneira mais relaxada e natural, me ajudaram a perceber como ajudar meus alunos, além de ter mais compreensão dos problemas que possam enfrentar no aprendizado do violoncelo. (Suetholz, 2024).

De modo geral, os professores que mais se atentam aos detalhes posturais são aqueles que já passaram por alguma dificuldade relacionada ao mau uso do corpo. No caso de Suetholz, sua posição como pesquisador e professor de uma universidade pública (USP) lhe deu suporte para ministrar disciplinas sobre o tema de sua tese e outros assuntos que são pouco difundidos, por não estarem incluídos nos currículos das instituições de ensino:

Elaborei uma disciplina especificamente sobre algumas técnicas de reeducação corporal (Yoga, Técnica Alexander e Método Feldenkrais) e o abrandamento de medo de palco (com a ajuda da Dra. Meryelle Maciente e baseado na sua tese de doutorado) onde convidava profissionais das técnicas como palestrantes. Nas minhas aulas de violoncelo, acredito que essas técnicas estejam bastante misturadas com a minha visão de como tocar o violoncelo. (Suetholz, 2024, anexo 5).

Além disso, ele relata que recebeu vários alunos com problemas de dores e tensão, mas que a maioria conseguiu superar esses problemas por meio do estudo consciente e paciência.

O professor Robert Suetholz declarou que não foram oferecidas disciplinas pedagógicas voltadas para o ensino do violoncelo durante sua formação acadêmica. Sua graduação e mestrado foram realizados em universidades dos EUA, e seu doutorado no Brasil (USP). Esse dado mostra que a falta de componentes curriculares do eixo de formação pedagógica nos

cursos de bacharelado em instrumento não é uma lacuna encontrada apenas em universidades brasileiras, mas também nos EUA e possivelmente em outros países economicamente mais desenvolvidos que o Brasil. Durante a entrevista, Robert Suetholz declarou que considera essa uma das maiores lacunas no ensino do violoncelo:

Lamento que os cursos de bacharelado em instrumento, tanto aqui quanto nos EUA, em geral não incluam disciplinas que ensinem aos alunos a pedagogia do ensino, ou seja, como dar aulas. Afinal, todos irão dar aulas particulares em algum momento de suas vidas. Preferia um curso pedagógico com ênfase em instrumento, em vez do bacharelado. Muito mais útil para o aluno, abrindo mais oportunidades de trabalho. Afinal, o bacharelado não basta para entrar em uma orquestra, pois todos precisam realizar um teste para isso (Suetholz, 2024).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho investigou o uso de práticas de consciência corporal no ensino do violoncelo no Brasil, focando em como essas práticas podem influenciar o desempenho e a saúde dos instrumentistas.

O estudo revelou que as metodologias de ensino que incluem práticas de consciência corporal são vistas como benéficas tanto para o desenvolvimento técnico e artístico quanto para a prevenção de lesões. As metodologias de Paul Rolland e Kató Havas, embora tenham sido desenvolvidas para o ensino do violino, podem ser adaptadas ao ensino do violoncelo. Rolland enfatiza o uso de movimentos corporais naturais, o balanço natural do corpo e incorpora a Técnica Alexander à prática do instrumento, enquanto Havas integra corpo, mente e espírito na performance musical. Embora voltadas para o violino, suas abordagens oferecem princípios valiosos para violoncelistas, especialmente no que tange à prática mental e ao equilíbrio corporal.

Gerhard Mantel, Victor Sazer e Robert Suetholz trazem abordagens específicas para o ensino do violoncelo, cada um com seu enfoque distinto. Mantel, em "Cello Technique: Principles and Forms of Movement", oferece uma leitura densa e técnica, explorando profundamente a física do instrumento, o que exige maior maturidade do violoncelista para plena compreensão. Em contraste, Sazer, com "New Directions in Cello Playing," adota uma linguagem mais acessível, tornando seus ensinamentos sobre alinhamento corporal e prevenção de lesões mais facilmente compreensíveis. Suetholz, por sua vez, não apenas complementa essas abordagens, mas também apresenta novas perspectivas, combinando suas próprias experiências com as contribuições de outros autores. Ele oferece uma visão abrangente, integrando técnicas de reeducação corporal e expandindo o leque de estratégias pedagógicas disponíveis para o ensino do violoncelo, promovendo um aprendizado que equilibra técnica, saúde e consciência corporal.

No entanto, a aplicação de técnicas de reeducação corporal, bem como o uso de metodologias de ensino voltadas para o bom uso do corpo ainda é esparsa e depende muito da iniciativa individual dos professores. A falta de material didático nacional que incorpore essas práticas é um obstáculo significativo, destacando a necessidade de mais traduções e adaptações de materiais estrangeiros.

A análise das respostas ao questionário confirmou que a maioria dos professores de violoncelo no Brasil trabalha em condições subótimas, tanto em termos de infraestrutura quanto

de recursos pedagógicos. A insatisfação com os materiais didáticos disponíveis é generalizada, e muitos professores recorrem à adaptação ou criação de novos materiais para atender às necessidades de seus alunos. Este cenário aponta para a necessidade urgente de uma maior produção e disseminação de materiais específicos para o ensino do violoncelo no Brasil.

A entrevista com o professor Robert Suetholz corroborou muitos dos achados do questionário, destacando a importância da consciência corporal no ensino do violoncelo. Suetholz enfatizou que a falta de formação pedagógica específica no ensino superior é uma das maiores lacunas no ensino do violoncelo e observou que essa carência não é exclusiva do Brasil, uma vez que nos Estados Unidos, por exemplo, a formação pedagógica também é limitada. No entanto, no Brasil, essa lacuna é agravada pela escassez de recursos e materiais adaptados à realidade local.

Ele também sublinhou a necessidade de uma maior reflexão crítica sobre as metodologias de ensino atualmente em uso, para garantir que elas realmente atendam às necessidades dos estudantes.

Este trabalho contribuiu para uma melhor compreensão dos desafios enfrentados pelos professores de violoncelo no Brasil e das estratégias que eles utilizam para superá-los. No entanto, há espaço para uma investigação mais ampla e detalhada, incluindo estudos quantitativos e qualitativos que possam abranger uma amostra maior de professores e incluir alunos. Além disso, futuros estudos poderiam explorar em mais detalhes a eficácia das diferentes metodologias de ensino e a forma como elas impactam a saúde dos instrumentistas a longo prazo.

6. REFERÊNCIAS

- ALONSO, Maitê Vitória. **Processos criativos na prática de ensino de professores de violoncelo**: um estudo de caso com docentes no Paraná. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. 185 p.
- ARGENCELLO. **ARGENCELLO 5.0**: La web de los violonchelistas en español. [s.l.]. [s.d.]. Disponível em: <https://argencello.com/about-us>. Acesso em: 22 ago. 2024.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 10520**: informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023**: informação e documentação – Referências – Elaboração. Rio de Janeiro: ABNT, 2018.
- BRIETZKE, Marta Macedo; VILLENA M. Integração de conhecimentos de professor de violoncelos e compositor para elaboração de repertórios didáticos. In: Mostra de violoncelos de Natal, 4., 2014, Natal. **Anais**. UFRN, 2014.
- BRIETZKE, Marta Macedo. **Música contemporânea na iniciação coletiva ao violoncelo**: Uma pesquisa-ação com jogos de improvisação em três instituições de ensino no estado de São Paulo. 2018. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. 159 p. doi:10.11606/D.27.2019.tde-11032019-113124. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRIETZKE, Marta Macedo. **Performances de professores violoncelistas na formação de iniciantes**. 2023. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/T.27.2023.tde-30062023-153407. Acesso em: 15 fev. 2024.
- CAVALCANTI, Célia Regina Pires. Crenças de autoeficácia: uma perspectiva sociocognitiva no ensino do instrumento musical. **Revista da ABEM**, [S. l.], v. 17, n. 21, 2014. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/240>. Acesso em: 26 ago. 2024.
- CORREA, Melissa Alves. **A influência da saúde física e mental de músicos instrumentistas na execução de suas atividades profissionais**: uma análise da literatura. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Educação Física) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/248870>. Acesso em: 3 out. 2024.
- COSTA, Cristina Porto. **Currículo Lattes de Cristina Porto Costa**. 2018. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3812528185139141>. Acesso em: 22 ago. 2024.
- COSTA, Cristina Porto. **Quando tocar dói**: análise ergonômica do trabalho de violistas de orquestra. 2003. 136 f., il. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações) - Universidade de Brasília, Brasília, 2003. Disponível em: <http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/11490>. Acesso em: 3 out. 2024.
- FONTES, Arlete Portella.; AZZI, Roberta Gurgel. **Crenças de autoeficácia e resiliência**: apontamentos da literatura sociocognitiva. Estudos de Psicologia (Campinas), v. 29, n. 1, p.

105–114, jan. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-166X2012000100012>. Acesso em: 15 fev. 2024.

FRANK, Annemarie; MÜHLEN, Carlos Alberto von. Queixas musculoesqueléticas em músicos: prevalência e fatores de risco. **Revista Brasileira de Reumatologia**, v. 47, n. 3, p. 188–196, maio 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0482-50042007000300008>. Acesso em: 15 fev. 2024.

HAVAS, Kató. **A New Approach to Violin Playing**. 1. ed. Missouri: Bosworth, 1961.

JANOF, Tim. **Conversation With Victor Sazer**. Internet Cello Society. 1997. Disponível em: <https://www.cello.org/Newsletter/Articles/sazer.htm>. Acesso em: 18 ago. 2024.

JANOF, Tim. **Entrevista com Aldo Parisot**. In: TEIXEIRA, William (org.). **Violoncelo: um compêndio brasileiro**. 1. ed. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2021. p. 269-295. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/3603>. Acesso em: 18 ago. 2024.

KHANA, The Kato Havas Association for the New Approach. **New Approach**. 2022. Disponível em: <https://www.katohavas.com/new-approach/>. Acesso em 24 fev. 2024.

MACIENTE, Meryelle Nogueira. **Aspectos da prática do violoncelo na visão de instrumentistas - educadores**. 2008. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: doi:10.11606/D.27.2008.tde-15052009-153352. Acesso em: 22 ago. 2024.

MANFREDI, Sílvia Maria. **Metodologia do ensino: diferentes concepções**. Campinas: F.E./UNICAMP, 1993. Mimeo, 6 p. Disponível em: <https://docplayer.com.br/49866856-Metodologia-do-ensino-diferentes-concepcoes.html>. Acesso em: 25 jun. 2024.

MANTEL, Gerhard. **Cello Technique: principles and forms of movement**. 2 ed. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

MCCULLOUGH, Carol Porter. **The Alexander Technique and the Pedagogy of Paul Rolland**. 1996. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - Arizona State University, Arizona, 1996.

MUNARETTO, Lorimar Francisco; CORRÊA, Hamilton Luiz; CUNHA, Júlio Araújo Carneiro da. Um estudo sobre as características do método Delphi e de grupo focal, como técnicas na obtenção de dados em pesquisas exploratórias. **Revista de Administração da Universidade Federal de Santa Maria**, 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273428927002>. Acesso em: 15 fev. 2024.

PENNA, Maura. Introdução. In: ILARI, Beatriz et al. **Pedagogias Em Educação Musical: pesquisa e prática**. 1. ed. Curitiba: Intersaberes, 2011. p. 7-15.

PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2017.

PENNA, Maura. **Currículo Lattes Maura Lucia Fernandes Penna**. 2024. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0654449539391787>. Acessado em: 22 ago. 2024.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial. **OPUS**, [S. l.], v. 26, n. 3, p. 1-25, dez. 2020. ISSN 15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2020c2611>. Acesso em: 25 jul. 2024.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. **Revista da ABEM**, [S. l.], v. 22, n. 32, 2014. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/464>. Acesso em: 15 fev. 2024.

PINTO, Mariana Rodrigues. **A utilização de violinos feitos de material reciclado como preparação e apoio à aprendizagem do violino** - o caso da Orquestra de Papel e da Orquestra Instrumentos Reciclados de Cateura (Recycled Orchestra). Monografia (Mestrado em Música) - Universidade de Évora, Évora, 2023. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/34758>. Acesso em: 15 fev. 2024.

REYS, Maria Cristiane Deltregia. **Métodos na iniciação de crianças ao violoncelo: leituras e usos – um estudo na região sul do Brasil**. Monografia (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/6963>. Acesso em: 3 out. 2024.

ROLLAND, Paul. **The Teaching of Action in String Playing: Developmental and Remedial Techniques [for] Violin and Viola**. 2ª ed. Urbana, Illinois: Illinois String Research Associates, 2000.

ROLLAND, Paul. **Action Studies: developmental and remedial techniques: violin and viola**. 1ª ed. Urbana, Illinois: Illinois String Research Associates, 1974.

ROLLAND, Paul. **Basic Principles Of Violin Playing**. 1ª ed. Reston, Va: American String Teachers Association With National School Orchestra Association, 2000.

SALLES, Mariana Isdebski. **Arcadas E Golpes De Arco: a questão da técnica violinística no Brasil, proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco**. 3 ed. Brasília: Thesaurus, 2017.

SALLES, Mariana Isdebski. Proposta De Ensino Para Professores Suzuki - com inclusão de princípios dos métodos de Paul Rolland, Kató Havas e da pedagogia Waldorf. In: Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, 9. 2014. Vitória, ES. **Anais**. Vitória, ES: ABRAPEM – UFES; 2014.

SILVA, Joana Rosário Teixeira da. **A aplicabilidade do método de Paul Rolland no ensino do violoncelo**. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música). 2017. Universidade Católica Portuguesa, Porto, PT, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.14/23836>. Acesso em: 15 fev. 2024.

SUETHOLZ, Robert John. **A pedagogia do violoncelo e aspectos de técnicas de reeducação corporal**. 2011. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: doi:10.11606/T.27.2011.tde-06062011-125105. Acesso em: 15 fev. 2024.

SUETHOLZ, Robert John. **Currículo Lattes Robert John Suetholz**. Plataforma Lattes. 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/1911453608638856>. Acessado em: 22 ago. 2024.

SUETHOLZ, Robert John. **Entrevista concedida a Isabela Mendonça Fontes**. Rio de Janeiro; 21 ago. 2024. Transcrição em: Apêndice 6.

7. APÊNDICES

Apêndice 1:

Tabela 1 - idiomas falados pelos participantes – respostas da questão 5.

Legenda: P = Professor³⁶.

<i>Participante</i>	Inglês	Francês	Espanhol	Alemão
<i>P1</i>	Avançado	Intermediário	Intermediário	Intermediário
<i>P2</i>	Avançado	Não	Avançado	Intermediário
<i>P3</i>	Avançado	Não	Não	Não
<i>P4</i>	Fluente	Básico	Não	Básico
<i>P5</i>	Fluente	Não	Não	Não
<i>P6</i>	Básico	Não	Não	Não
<i>P7</i>	Não	Não	Não	Não
<i>P8</i>	Não	Não	Não	Não
<i>P9</i>	Não	Não	Não	Não
<i>P10</i>	Avançado	Não	Não	Não
<i>P11</i>	Intermediário	Básico	Básico	Não
<i>P12</i>	Fluente	Não	Não	Não
<i>P13</i>	Avançado	Não	Não	Não
<i>P14</i>	Intermediário	Não	Não	Não
<i>P15</i>	Básico	Não	Não	Não
<i>P16</i>	Básico	Não	Não	Não
<i>P17</i>	Intermediário	Não	Não	Não

³⁶ A legenda é igual para todas as tabelas (P = Professor).

Apêndice 2:**Tabela 2:** respostas da questão 18.

12. Qual metodologia de ensino você utiliza? (Ex.: Suzuki, Yampolsky, método próprio)	
P1	Suzuki e métodos alternativos com ensino básico da técnica por meio de músicas populares.
P2	Feuillard - estudos diários / Yamkolsky - escalas / Starker - "mão esquerda" / Sevcik - 40 variações/ Gendron - a arte de tocar o violoncelo (mudança de posição e arco).
P3	Metodologia própria. Uso, entretanto, materiais/apostilas diversas.
P4	Diversas.
P5	Método próprio.
P6	Metodologia é forma de ensino, e existe diferença entre metodologia e método! Sobre minha metodologia: bebo das fontes de conhecimento de Dalcroze, Willems e Suzuki. Os métodos que utilizo (livros) são: Fun Book, Suzuki, Francis Grant, Dotzauer, Popper e Duport.
P7	Dotzauer, Sevcik e Feuillard.
P8	Misturo por exemplo os citados fazendo adaptações próprias ou criando também.
P9	Tenho preferência em utilizar a metodologia tradicional, mas dependo da instituição e das necessidades dos alunos, faço mesclas com outras metodologias, por exemplo o Suzuki.
P10	Iniciantes: Suzuki, Rick, Mooney, Dotzauer. Intermediários: Cossmann, Feuillard. Avançados: Duport, Piatti.
P11	Nelson Gama, Thaís Ferreira, Schröder, Suzuki, Dotzauer, Feuillard, Yampolsky, Sevcik, Janos Starker.
P12	Suzuki, Dotzauer, Yampolsky e método próprio.
P13	Suzuki e Dotzauer
P14	Método próprio.
P15	Metodologia própria, utilizando alguns livros como: Suzuki, Sevcik op.8 e Dotzauer.
P16	Suzuki
P17	Suzuki, método próprio, Yampolsky, Mazzacurati, sebastian Lee, Dotzauer, Cosmann, etc.

Apêndice 3:

Tabela 3: respostas da questão 18.

18. Como parte de sua prática pedagógica, você incorpora atividades que incentivam os alunos a explorar e compreender melhor o próprio corpo e os movimentos relacionados à execução do instrumento musical? Se sim, por favor, compartilhe alguns exemplos.	
P1	Sim, realizo exercícios de empunhadura do arco como a aranha, círculos com a ponta do arco, etc.
P2	Exercícios de aquecimentos das mãos; exercício de relaxamento das articulações da mão direita; relaxamento dos ombros;
P3	Consciência corporal sempre é assunto na aula. Questionamentos sobre dores, nível de conforto com o instrumento, "o que fazer com o corpo para conseguir tocar tal trecho" e etc. sempre estão em pauta.
P4	Trabalho sempre com consciência corporal dentro das minhas possibilidades.
P5	Sim, por exemplo utilizando o método "O Passo" para compreender melhor o compasso que será trabalhado, juntamente com percussão corporal.
P6	Aplico a questão da consciência corporal onde instigo os alunos a pensarem nos movimentos corporais na abertura do braço junto com peso e velocidade do arco, algo que influencia na sonoridade do instrumento. Outra questão desenvolvida é o uso do solfejo nos estudos diários dos alunos, não só nas escalas, mas também nas músicas e trechos específicos em que os alunos demonstram maior dificuldade. Isso ajuda associar sonoridade da nota afinada com o dedilhado.
P7	Então... umas das grandes questões é estar relaxado para tocar e o ombro tende a ser um dos membros que mais ficam tensos pra gente resolver isso eu trabalho com os meus alunos o pensar que está segurando um bebê ou alguma caixa e isso faz com que seus ombros fiquem mais relaxados e acabo trabalhando o peso que precisamos para ter um som contínuo.
P8	Sim. O movimento da mão direita, por exemplo, treinamos com lápis fazendo círculos ou percorrendo uma linha reta horizontal comparando com um caminho de um trem em linha reta sem curvas para trabalhar a angulação do pulso na pronação e supinação (normalmente antes do movimento horizontal faço movimento vertical imaginando que o arco é um foguete e precisa subir perpendicularmente ao chão).
P9	Sim. Por exemplo, a relação do relaxamento e a qualidade da sonoridade.
P10	Sim. Princípios da Técnica Alexander.
P11	Sim. Pois trabalhamos com duas anatomias diferentes. O instrumento é uma anatomia que sempre estará no mesmo estado físico, quanto a anatomia do corpo humano, ao tocar o "cello", é um corpo tendo que se adaptar a outro, no momento que toca, que repousa, que prepara para tocar. No resumo são dois corpos que sempre tem que conversar um com o outro, para se tornar somente um no resultado.
P12	Sim, sempre reitero e incentivo o estudo realizado a frente de um espelho, para que possa estar sempre atento aos movimentos e reação do próprio corpo, e também que note as percepções apontadas em aula. Também uso como exemplo as "manhas" que os grandes mestres utilizam para fazer seus movimentos.

P13	Sim, faço atividades para o aluno prestar atenção ao movimento e o peso dos braços na hora de tocar.
P14	Sim, sempre incentivo os alunos a praticarem alguma atividade física para que não sintam fadiga tocando, fortalecer os músculos entre outras coisas.
P15	Exercícios de respiração, relaxamento, concentração e análise mental.
P16	Sim, gosto de brincar de violoncelo invisível e utilizo atividades de movimentos para desenvolver a coordenação motora sem o violoncelo. Ex: exercício preparatórios com o arco (caldeirão, foguete, aranha) e movimentos para trabalhar a coordenação motora fina (pinça)
P17	Sim! Pedir para o aluno imaginar que está tocando o instrumento, fazendo apenas os movimentos do sentido do arco, solfejando ou falando o nome de notas simultaneamente (essa dinâmica seria sem o instrumento). O aluno pode cantar e por exemplo fazer movimentos circulares com qualquer outro membro do corpo, para relaxar e observar a flexibilidade dos movimentos.

Apêndice 4:

Tabela 4 - respostas da questão 20.

20. Como você instrui os alunos a praticarem o instrumento em casa?	
P1	Estudarem sempre ouvindo gravações, tocando lento e resolvendo os problemas discutidos em aula em forma de checklist
P2	Sim
P3	Durante as aulas ensino como estudar e oriento a reproduzirem em casa.
P4	de diferentes formas, dependendo do momento em que o aluno se encontra.
P5	Com consciência corporal que foi praticada em aula, focando na execução mecânica até o movimento se tornar natural
P6	Trabalho com planejamentos e metas. Na fase inicial dos alunos faço uma lista de atividades diárias e ou semanais, principalmente por eles não terem o hábito de possuir uma rotina com o violoncelo, ou até de incorporar os estudos do instrumento na rotina deles. Para os alunos intermediários e mais avançados trabalho com a proposta de planejamento semestral, onde há uma listagem dos estudos propostos para aquele semestre. Semanalmente é pedido aos alunos que eles organizem da melhor forma os seus estudos individuais, e caso eles precisem de ajuda eu sempre estou à disposição para auxiliá-los com as dúvidas dos estudos através do WhatsApp ou Instagram.
P7	Eu os ajudo a montar um cronograma de acordo com o tempo que eles têm.
P8	Fazer aquecimento, corda solta, escala, algum estudo e repertório. Não precisando necessariamente fazer o estudo e o repertório completo. Oriento uma divisão de trechos para serem trabalhados em dias diferentes. Também gosto de solicitar que eles tentem tirar de ouvido alguma música da preferência deles ou tocar uma corda solta e cantar algo improvisado junto.
P9	Isso depende da personalidade do aluno e das necessidades que ele está tendo no momento.

P10	Estudos de mecanismo: escalas, arpejos, estudos com partituras: métodos e repertório, frequentar salas de concerto, assistir a master classes, aulas on-line, espetáculos on-line para criar um metiê.
P11	Estratégia de estudos tendo um tipo de plano A - B e C de estudos, seções de tempo de práticas nos estudos, alongamentos antes e depois dos estudos, cronograma de estudo e rotina de estudo.
P12	Sugiro um "fluxo" de estudo onde começa por coisas básicas como Cordas Soltas, Escalas, arpejos (geralmente com o Yampolsky que tem isso incluído) e depois um estudo como Dotzauer. Feito todos os procedimentos técnicos, repertório por último.
P13	Que pratiquem escalas sempre e que estudem tudo lento primeiro.
P14	Instruo-os a estudarem 5 a 6 dias por semana, sem tempo limitado. Mas que não passem de 2h seguidas. O mais importante é estudar com concentração. É melhor estudar 40 min totalmente concentrado, do que estudar 3h pensando no Instagram.
P15	Trabalharem o que foi ensinado na aula, buscando fazer da forma que eu orientei, prezando pelo conforto físico, tranquilidade mental eliminado a auto cobrança.
P16	Eles não têm instrumento, o contato é apenas durante as aulas (2x por semana)
P17	A instrução é conforme aos passos seguidos em aula! Penso em uma estrutura de aula que o aluno possa replicar a sequência dos passos em casa! Mas isso depende da idade e também da estrutura familiar! Se o aluno for filho de músicos (principalmente de cordas) o estudo pode facilitar em casa, porque os pais saberão seguir as diretrizes do professor! Agora se o aluno for muito novinho (4, 5 aninhos e que os pais não sejam músicos) acredito que a melhor forma é o aluno estudar junto com o professor nas próprias aulas para não adquirir vícios e aos poucos conforme ele for tendo mais familiaridade e desenvoltura com instrumento ele começa a se aventurar mais sozinho nos estudos do lar!

Apêndice 5:

Tabela 5 - respostas da questão 21.

21. De que forma fatores psicológicos afetam o desempenho de seus alunos durante as aulas e apresentações de violoncelo?	
P1	Fatores psicológicos, ainda mais quando se está tocando sozinho afetam significativamente a performance do aluno
P2	Fatores psicológicos afetam muito a performance dos meus alunos, seja em concerto ou em sala de aula. Quando eles estudaram muito afeta menos, quando estão numa constante positiva de estudos também são menos afetados. Mas, normalmente, quando tem problemas pessoais, tem prejuízo grande.
P3	Ansiedade está presente em 90% dos alunos que dou aula.
P4	a compreensão da influência dos fatores psicológicos é muito importante para a performance dos alunos. Compartilho com eles o treinamento que tive com Don Greene.

P5	Afetam diretamente na execução, relaxamento e foco. Se o aluno está inseguro, com medo ou sentimento de incapacidade, na maioria das vezes passa a cometer erros que em outros momentos não seriam cometidos, pois a ansiedade e sentimento de fuga realmente afetam na hora da performance de modo que as barreiras mentais se tornam físicas.
P6	Eu diria que na maior parte das vezes houve contribuição para o crescimento dos alunos. Mas não digo que algo possa ter afetado a eles de forma negativa. Ficar nervoso antes de alguma apresentação, sentir que talvez não vá conseguir tocar determinado repertório, são coisas que acontecem na maioria das vezes. Mas eu diria que as contribuições, principalmente relacionadas a postura corporal, expressividade, compromisso e cumprimento com as responsabilidades, são questões que mais fazem a diferença com meus alunos.
P7	Geralmente é a falta de tempo para estudar.
P8	Fator principal é a motivação. Acredito que antes de tudo é preciso compreender o objetivo do aluno para aprender o violoncelo. Não deixar de aplicar métodos e repertórios tradicionais para leitura de partitura mas ao mesmo tempo priorizar o desejo do aluno, por exemplo, adaptando repertório ao gosto musical deles e prepará-los também para experiências livres sem partitura com improvisado. Aprendizagem está diretamente ligada à emoção.
P9	Fatores psicológicos sempre afetam o desempenho de qualquer indivíduo no momento em que está sendo observado. Portanto, tenho a convicção que faz parte do trabalho de um professor orientar o aluno em descobrir caminhos para lidar com o stress que é inerente à profissão. Acho que não existe um método que possa ser aplicado para todos os indivíduos igualmente, pois a reação aos estímulos psicológicos varia de indivíduo para indivíduo.
P10	A exposição à uma plateia é normalmente vivida com ansiedade pela expectativa de julgamento ou declínio da performance. Porém, o avanço no domínio das técnicas e o exercício constante dessa exposição leva à dessensibilização e logo, à naturalidade de estar no seu meio.
P11	Afeta totalmente no trabalho e desenvolvimento dos alunos. Quanto antes houver um preparo psicológico nos alunos, antes dos estudos, maior proveito o aluno tem nos seus estudos, performance, no resultado geral no final.
P12	Afetam de forma considerável, diria que se não for trabalhado pode arruinar uma apresentação.
P13	O nervosismo afeta bastante o desempenho.
P14	Percebo que aqueles que estão passando por algum a situação difícil, não conseguem render nas aulas. Estão sempre desconcentrados, acabam estudando errado e o resultado nas apresentações ou audições não são tão bons quanto o esperado por eles mesmos.
P15	Ansiedade, autocobrança e o cansaço mental resultam em falta de concentração, pressa em obter resultados e tensões.
P16	Falta de motivações e interesse pessoal que eles reproduzem; falta de foco e concentração, comuns em suas práticas no dia a dia; falta de educação, comprometimento e respeito com os colegas e com os materiais de uso coletivo.

P17

Os fatores psicológicos são sempre trabalhados em aula suprindo a necessidade de cada indivíduo, o estimulando e o encorajando no que ele precisa!

Apêndice 6: entrevista com Robert Suetholz.

1. Na primeira parte da sua tese de doutorado, que trata sobre a pedagogia do violoncelo, suas referências são trabalhos de educadores estrangeiros. O que motivou a escolha dessas referências?

Primeiramente, porque não havia literatura no Brasil sobre o assunto e, também, porque são as referências que conhecia, já que nasci e cresci nos EUA.

2. Na conclusão de sua tese, afirmou que existe uma preocupação dos profissionais da pedagogia violoncelística com a boa postura e naturalidade ao tocar, mas que faltam informações claras sobre maneiras de aprender novas técnicas, ou de modificar as já utilizadas³⁷. Dito isto, o senhor acredita que a carência de informações sobre a pedagogia e técnica do violoncelo acontece apenas no Brasil ou é um fenômeno global?

Bem, acredito que há uma carência de literatura sobre a pedagogia do violoncelo no Brasil até hoje, já que meu livro, fruto da tese, por enquanto, é o único que trata da técnica do violoncelo. Por outro lado, existem muitos livros pedagógicos sobre o violoncelo fora do Brasil. **Sobre maneiras de aprender novas técnicas**, na minha lista de referências pode se encontrar vários livros que abordam **técnicas de reeducação corporal** para músicos em geral. Por exemplo: Dorothy Bishop (The Musician as Athlete: Alternative Approaches to Healthy Performance); Barbara Conable (What Every Musician Needs to Know About the Body); Janet Horvath (Playing (less) Hurt: An Injury Prevention Guide for Musicians); Richard Norris, M.D (The Musician's Survival Manual: A Guide to Preventing and Treating Injuries in Instrumentalists); Barbara Paull e Christine Harrison (The Athletic Musician: A Guide to Playing Without Pain). Porém, listo apenas um livro especificamente para violoncelistas sobre esse assunto, o de Victor Sazer (New Directions in Cello Playing). Por esse motivo, a segunda parte da minha tese procura relacionar algumas técnicas de reeducação corporal à técnica do violoncelo.

³⁷ “De acordo com a elaboração da pedagogia violoncelística atual, ficou claro que existe uma preocupação de todos os profissionais da área com a boa postura e a naturalidade ao tocar. Por outro lado, faltam informações claras sobre as maneiras de aprender novas técnicas, ou de modificar as já utilizadas.” (Suetholz, 2011, p. 98)

3. O senhor continua fazendo alguma das técnicas de reeducação corporal citadas em sua pesquisa? Caso positivo, como a(s) inclui na sua rotina?

Pratico, com frequência, alongamentos aprendidos no Yoga, Pilates e no Método Feldenkrais nos intervalos do meu estudo. Atualmente, frequento aulas de Pilates regularmente.

4. Na entrevista concedida à Meryelle Maciente (2008), o senhor relatou que ainda não se sentia livre de tensões enquanto tocava, embora tratasse-as com alongamentos e exercícios físicos. Como se sente com relação a isso atualmente?

Muito melhor, felizmente. Na época, sofria de tensão em excesso, principalmente relacionada ao pescoço, ao ombro esquerdo e à lombar. Às vezes não conseguia nem vibrar devido ao excesso de tensão e, mesmo quando vibrava, não era o vibrato que eu queria, pois era sempre muito rápido, incontrolável. Era um círculo vicioso, pois o vibrato ficava rápido por causa de tensão em excesso e o ato de vibrar, muitas vezes, causava mais tensão! Acredito que as técnicas de reeducação ajudaram muito, além da prática de exercícios físicos e de alongamentos frequentes já mencionado acima. Outrossim, o Método Feldenkrais e a Técnica Alexander foram muito importantes para minha recuperação. Hoje consigo vibrar como desejo e me sinto relaxado ao tocar. Foi necessário paciência, além de muita pesquisa para se chegar a esse ponto.

5. Durante a sua graduação foram oferecidas disciplinas pedagógicas voltadas para o ensino do violoncelo³⁸? E nos cursos de pós-graduação?

Não.

6. O senhor precisou complementar sua formação docente com cursos (e similares) além da graduação para se sentir apto a dar aulas?

Não, fui aprendendo ao longo do tempo.

7. Caso as respostas das perguntas 5 e 6 tenham sido negativas, relate como foi o seu processo de formação profissional como professor, incluindo suas referências pedagógicas no início da carreira.

³⁸ Disciplinas voltadas para a formação de professores de instrumento.

Inicialmente, procurei lecionar de acordo com a minha própria aprendizagem. Acredito que, assim como eu, nenhum dos meus professores tenham tido a formação pedagógica para o ato de ensinar. **No meu caso, creio que os problemas de tensão que enfrentei, além da pesquisa necessária para voltar a tocar de maneira mais relaxada e natural, me ajudaram a perceber como ajudar meus alunos, além de ter mais compreensão dos problemas que possam enfrentar no aprendizado do violoncelo**³⁹. Uma das coisas que fiz para conseguir ficar livre de tensão (ou quase!) foi repensar toda a minha técnica de violoncelo. Adotei uma maneira que me ajuda a ter espaço do lado esquerdo do corpo, ao mesmo tempo em que ajuda o braço direito a ter mais alcance. Esta posição resolveu as dores lombares também; agora eu viro meu tronco tanto para a esquerda quanto para a direita. Antes só virava para a esquerda, pois agarrava o violoncelo entre as duas pernas. Agora o violoncelo fica mais virado, com o joelho esquerdo em contato com a beirada do fundo do instrumento e o joelho direito com a beirada do tampo. Além disso, o violoncelo fica um pouco mais para a minha esquerda do que antes, com o braço do instrumento sempre perto do meu pescoço. Acabei adotando o uso de uma cravelha com chave (posture peg) para conseguir ficar com a cabeça mais erguida e, desta forma, eliminar as tensões do pescoço e dos ombros.

8. Como o senhor aplica os métodos de técnica em suas aulas? Costuma adaptá-los ou segue à risca?

Elaborei uma disciplina especificamente sobre algumas técnicas de reeducação corporal (Yoga, Técnica Alexander e Método Feldenkrais) e o abrandamento de medo de palco (com a ajuda da Dra. Meryelle Maciente e baseado na sua tese de doutorado) onde convidava profissionais das técnicas como palestrantes. Nas minhas aulas de violoncelo, acredito que essas técnicas estejam bastante misturadas com a minha visão de como tocar o violoncelo. Acabei adaptando vários aspectos das técnicas que estudei na minha maneira de tocar.

9. O senhor já teve alunos com problemas de saúde relacionados à prática do instrumento?

Se sim, relate a sua experiência.

Sem dúvida. Tive uma aluna com tendinite crônica que acabou desistindo do violoncelo. Não pude ajudá-la. Mas a maioria conseguiu vencer seus problemas de tensão, com o estudo consciente e muita paciência.

³⁹ Grifo da autora.

10. O senhor acredita ser possível aplicar fundamentos de técnicas de reeducação corporal em aulas de violoncelo para alunos iniciantes? E para crianças?

Claro que sim.

11. De que forma fatores psicológicos afetam o desempenho de seus alunos durante as aulas e apresentações de violoncelo?


Acredito que o medo de palco seja algo que todos sentem, em graus diferentes.

12. Na sua opinião, quais são as maiores lacunas no ensino do violoncelo no Brasil?

Lamento que os cursos de bacharelado em instrumento, tanto aqui quanto nos EUA, em geral não incluam disciplinas que ensinem aos alunos a pedagogia do ensino, ou seja, como dar aulas. Afinal, todos irão dar aulas particulares em algum momento de suas vidas. Preferia um curso pedagógico com ênfase em instrumento, em vez do bacharelado. Muito mais útil para o aluno, abrindo mais oportunidades de trabalho. Afinal, o bacharelado não basta para entrar em uma orquestra, pois todos precisam realizar um teste para isso.

Apêndice 7:

Figura 7 - termo de consentimento de consentimento livre e esclarecido para a realização da entrevista assinado pelo professor Robert Suetholz.



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Instituto Villa-Lobos
Curso de Licenciatura em Música

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você foi escolhido para participar da pesquisa “A Pedagogia do Violoncelo: uma investigação sobre o uso de práticas de consciência corporal no ensino do instrumento no Brasil”, a qual tem por objetivo explorar o panorama do ensino do violoncelo no Brasil, com foco na investigação de práticas pedagógicas que estimulem nos alunos uma forma de tocar livre de tensões desnecessárias e o bom uso do corpo.


Você será entrevistado na qualidade de professor universitário e suas respostas serão divulgadas no texto final da pesquisa e vinculadas ao seu nome.

A entrevista será utilizada somente no projeto de pesquisa do licenciando em Música da UNIRIO, Isabela Mendonça Fontes, ficando este autorizado a fazer uso delas para elaboração do texto de seu Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música para o Instituto Villa-Lobos da UNIRIO.

Você receberá uma cópia deste termo e poderá tirar suas dúvidas sobre o projeto, agora ou a qualquer momento, com o pesquisador, através do telefone (21)98041-6997 ou através do e-mail isabelamfontes@gmail.com.


Eu, ROBERT JOHN SUETHOLZ, declaro que entendi os objetivos e os benefícios de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Rio de Janeiro,



Documento assinado digitalmente
ISABELA MENDONCA FONTES
Data: 27/09/2024 22:15:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Licenciando da UNIRIO



Entrevistado