

IX MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL

HOMENAGEM A ITALO BABINI



CONCERTOS,
MASTERCLASSES,
PALESTRAS E
APRESENTAÇÕES DE
TRABALHOS CIENTÍFICOS

13^A16
DE NOVEMBRO
DE 2019

IX MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL

Coordenador Geral:

Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave (UFRN)

Produção executiva: María Bellorin e Haziél Cândido.

Comissão Organizadora: Daiane Andrade, Abraão Sales, Davidson Asevedo, Cecilia Cabral, Calebe Alves

Colaboração especial nas apresentações:

Prof. Durval Cesetti.

Comissão Científica:

Prof. Dr. Robert Jhon Suetholz – Coordenador (USP)

Profa. Dra. Meryelle Maciente (EMESP)

Prof. Dr. William Texeira (UFMS)

Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino (UFPB)

Realização:

UFRN CELLOS

Patrocínio:

EMUFRN

PPGMus – UFRN

PROEX-UFRN

NAC – UFRN

Editora: María José Bellorin.

Catálogo da Publicação na Fonte

Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

M915 Mostra de Violoncelos de Natal (9: 2019: Natal, RN)

Anais da IX Mostra de Violoncelos de Natal: homenagem a Italo Babini\ Coordenador geral Fábio Soren Presgrave, produção executiva María Bellorin, e Haziél Cândido. – Natal, RN: EDUFRN, 2019.

57 p.

Modo de Acesso: <https://repositorio.ufrn.br>

<http://www.posgraduacao.ufrn.br/ppgmus>

ISBN: 978-85-425-0871-0

1. Música para violoncelo – Congressos. 2. Violoncelo – Músicos renomados – Congressos. I. Italo Babini – Homenagem – Congressos. II. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 787.3

Sumário

PROFESSORES	5
Fabio Presgrave- Universidade Federal do Rio Grande do Norte	5
Frederico Arantes Nable – Universidade Federal do Rio Grande do Norte	6
Dora Utermohl de Queiroz – Universidade Federal do Ceará.....	7
Teresa Cristina Rodrigues Silva – Instituto Federal da Paraíba	8
Felipe José Avellar de Aquino – Universidade Federal da Paraíba	9
Antônio Del Claro – Universidade Estadual de Campinas	10
Patrick Owen – Interlochen Center for the Arts	11
Trabalhos Científicos	12
Criatividade e autonomia: reflexões sobre estratégias de estudo utilizadas por violoncelistas	13
Produção Artística no Século XXI: A Formação do Intérprete Violoncelista a Partir da EaD..	25
.....	25
A Destruição da forma: elementos para a técnica de mão esquerda no violoncelo	38
Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão: uma abordagem analítico-interpretativa	47
.....	47

PROFESSORES

Fabio Presgrave- Universidade Federal do Rio Grande do Norte



Violoncelista, Bacharel e Mestre pela Juilliard School of Music (NY) e Doutor pela UNICAMP. Atuou como solista de orquestras como: Qatar Philharmonic, Orquestra Filarmônica de Rosário, Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, Orquestra Sinfônica da Bahia, Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Orquestra Sinfônica de Sergipe dentre outras. Recebeu o Prêmio Carlos Gomes em 2006 como membro do Quarteto Camargo Guarnieri. Foi artista residente e professor em Festivais como Campos do Jordão, Brasília, Poços de Caldas e Pelotas e ministrou masterclasses na Academia Sibelius (Helsinque), Universitaet der Kuenste de Berlim, Royal Academy of Music (Aarhus- Dinamarca) e Conservatório de Oviedo na Espanha.

Atualmente, é Professor de Violoncelo e Música de Câmara da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Coordenador do PPGMUS/UFRN, Coordenador de Relações Internacionais da EMUFRN e Professor Colaborador no Programa de Pós-Graduação da ECA-USP. Realizou pós-Doutorado na Universidade de Muenster na Alemanha com bolsa da CAPES.

Frederico Arantes Nable— Universidade Federal do Rio Grande do Norte



Frederico Arantes Nable iniciou seus estudos no violoncelo em 2006, na Fundação de Educação Artística em Belo Horizonte - MG, posteriormente estudando com Abel Moraes, Alceu Reis e Fabio Presgrave. Em 2011 concluiu a Licenciatura com Habilitação em Instrumento pela Universidade Federal de São João Del-Rei (onde obteve nota máxima em violoncelo) e em 2015 o Mestrado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, tornando-se em 2016 professor efetivo da mesma instituição. Foi ganhador de diversos concursos para recital solo em Belo Horizonte e São João del Rei. Tem atuado como recitalista e músico de câmara, tendo integrado os Quartetos de Cordas Tzigane e Villa Rica e o trio Maurício Caranguejo, além de duo com o pianista Ricardo Castelo Branco nos anos de 2010 e 2011. Realizou estreias mundiais de peças dos compositores Dante Grela (Argentina), Danilo Guanais, Sílvio Ferraz e Beetholven Cunha. Em 2018 foi professor convidado da I Mostra de Violoncelos da UFC e do II Festival de Cordas Flausino Valle, tendo participado também de masterclasses com o violoncelista Mark Kosower, no festival "Hidden Valley Music Seminars" em Carmel Valley na Califórnia. Em 2019 foi professor convidado do segundo festival "Belo Cello" em Belo Horizonte. No mesmo ano, ministrou masterclasses de violoncelo na Universidade Federal de São João del Rei, a convite do prof. Dr. Abel Moraes. Atualmente é coordenador da Orquestra Infantojuvenil da UFRN, membro do trio "Acauã" e coordenador adjunto do grupo UFRN Cellos.

Dora Utermohl de Queiroz– Universidade Federal do Ceará



Dora Utermohl de Queiroz é professora de violoncelo no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Ceará (UFC), onde coordena os projetos Grupo de Violoncelos da UFC, Oficinas de Violoncelo, Camerata de Cordas da UFC e Orquestra de Cordas da UFC. Dora é mestre em música e bacharel em violoncelo pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), sob a orientação do Prof. Dr. Fabio Presgrave. Atuou como professora de violoncelo convidada nos seguintes festivais: II Violoncelos em Folia, Festival Eurochestries 2015, Nordeste 2016 e Festival Eleazar de Carvalho 2016 e 2018, Mostra de Violoncelos de Natal 2018. Como camerista integra o Piano Trio Nepomuceno da UFC, Duo Glière (violino e violoncelo) e Quarteto Cantabile. Natural de Getúlio Vargas-RS, iniciou seus estudos de violoncelo na Orquestra de Concertos de Erechim-Rs.

Em 2007 conquistou o 2º lugar no Concurso Jovens Instrumentistas de Cordas Paulo Bosísio. Em 2012 ganhou bolsa de estudos do Santander Universidades para intercâmbio em 2013 na Universidade do Minho em Portugal sob a orientação do Prof.º Pavel Gomziakov. Em 2014 ganhou bolsa de estudos da APICE- Associação Amigos do Piano do Ceará e Association Cello au Sommet para participar do Festival Violoncelles en Folie em Briançon- FR. Foi artista residente no Festival Música nas Montanhas (Poços de Caldas), MIMO (Olinda) tocando juntamente com o grupo UFRN CELLOS, e do Festival Internacional de Música de Belém. Como solista atuou com a Orquestra de Câmara da UFRN e com a Banda Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará.

Teresa Cristina Rodrigues Silva – Instituto Federal da Paraíba



Professora de violoncelo e história da música no Instituto Federal da Paraíba em João Pessoa. É Doutora em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Possui Licenciatura em Música pela Universidade de São Paulo (USP – 1986), Mestrado em Música pela Louisiana State University (LSU – 1992). Estudou violoncelo barroco no Conservatório Real de Haia na Holanda (Koninklijk Conservatorium Den Haag – 1993). Integrou o Grupo Novo Horizonte com o qual realizou inúmeras primeiras audições de obras de compositores brasileiros. Participou dos Festivais Música Nova (1995, 1996, 1997) e se apresentou com o Ensemble Nord da Dinamarca. Gravou e produziu com o CD TRIPLO CONTÍNUO, com obras do Barroco Italiano com o grupo Triplo Contínuo. Recebeu a dedicatória em diversas composições para violoncelo de importantes compositores brasileiros e foi responsável por inúmeras primeiras audições. Integrou a Orquestra Sinfônica de São José dos Campos, com a qual atuou como solista. Integrou a Orquestra Sinfônica da USP por 25 anos, com a qual também atuou como solista. Organizou e publicou o álbum Violoncelo XXI juntamente com doze compositores brasileiros e com os Profs. Dr. Fabio Presgrave e Dr. Felipe Avellar de Aquino, dedicado ao repertório para violoncelo do século XXI.

Atualmente, é professora de violoncelo e História da música no IFPB, e integra o Ensemble Nota Buona e o Quarteto Wolfgang, especializados no repertório do período clássico e o grupo Sonâncias com o qual gravou o CD ResSonancias com obras de compositores brasileiros do século XXI.

Felipe José Avellar de Aquino – Universidade Federal da Paraíba



Possui graduação em Música pela Universidade Federal da Paraíba (1989), mestrado em Música (Violoncelo/Performance) – Louisiana State University (1994) e doutorado em Música (Performance e Literatura do Violoncelo) – Eastman School of Music of The University of Rochester (2000). Foi solista à frente de orquestras americanas e brasileiras. Como camerista, foi membro do Quarteto Cord'Art, no Brasil, e do Artesan String Quartet, nos EUA. Tem apresentado recitais, master-classes e palestras em universidades do Brasil, Argentina, Itália, Canadá e EUA. Atualmente é Professor Titular de Violoncelo na Universidade Federal da Paraíba. Coordenou o processo de implantação do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, além de ter atuado como seu primeiro Coordenador. Dirige o Festival Internacional de Música de Câmara PPGM-UFPB. Seus artigos são publicados pela The Strad (Londres), Per Musi (UFMG) e Revista Opus (ANPPOM). Publicou livro pela Editora Urbana, São Paulo, 2012 e versão E-Book/bilingue 2014.

Antônio Del Claro – Universidade Estadual de Campinas



"Del Claro é um dos instrumentistas mais brilhantes de sua geração e um dos mais sinceros intérpretes da literatura musical do violoncelo". Assim se referia Pierre Fournier, o grande violoncelista e professor de Del Claro.

Considerado um dos instrumentistas mais completos do Brasil, que com seu virtuosismo se destaca por igual no terreno da música de câmara e no concerto como solista de orquestra. A crítica especializada brasileira e do exterior reconhece sua capacidade de captar toda a substância musical das obras, através de sua postura austera, técnica aprofundada e convicção interpretativa.

Del Claro tem desenvolvido atividades musicais paralelas a sua atuação como solista. Entre elas podemos destacar professor do instrumento, direção artística e regência de orquestras de cordas, tais como: do Festival de Música de Londrina, da Fundação Carlos Gomes de Belém, Orquestra de Americana - SP, entre outras.

Patrick Owen – Interlochen Center for the Arts



Violoncelista versátil, Patrick Owen foi nomeado instrutor de violoncelo na Academia de Artes de Interlochen em 2019. Ele continua sendo procurado como recitalista, músico de câmara e orquestra. Entre 2016 e 2018, Owen foi membro do Portland String Quartet, tornando-se o segundo violoncelista do quarteto em seus 47 anos de história.

O Sr. Owen foi membro fundador do Ellipsis Trio, com sede em Cambridge, MA. O trio se apresentou no Rockport Music Festival, no Grove Music Festival, no Charleston Music Fest e no Bargemusic, em Nova York. Ele possui um diploma de bacharel em música pela Eastman School of Music, um mestrado em música pela Juilliard School e um doutorado em artes musicais pela Boston University. Seus professores incluem Pamela Frame, Harvey Shapiro, James Kreger e Andres Diaz.

IX MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL

HOMENAGEM A ITALO BABINI



Trabalhos
científicos

Criatividade e autonomia: reflexões sobre estratégias de estudo utilizadas por violoncelistas

Vana Bock De Biaggi

Universidade de São Paulo (mestranda)

vanabock@gmail.com

Robert John Suetholz

Universidade de São Paulo

suetholz@usp.br

RESUMO: Este artigo se propõe a refletir sobre as estratégias de estudo que são prioritariamente utilizadas por violoncelistas na construção de suas performances, principalmente diante de repertórios desafiadores. Aspectos da manutenção e desenvolvimento da técnica do instrumento na época de estudante e ao longo da vida profissional, estratégias de estudo com e/ou sem o instrumento e a necessidade da auto-observação, autocrítica constantes e criatividade na forma de estudar serão aprofundados no texto, tanto por meio de revisão bibliográfica, como por relatos de importantes violoncelistas do cenário nacional e internacional. Trinta e três violoncelistas responderam questionário “on-line”, enviado por essa autora em sua pesquisa de mestrado em andamento. Neste artigo, analisaremos apenas as respostas relacionadas a essa temática específica. Pretendemos assim contribuir com a pesquisa na área da performance musical do violoncelo, tentando estabelecer conexões entre prática e teoria.

PALAVRAS-CHAVE: Performance musical; Processos criativos; Estratégias de estudo; Auto-observação na aprendizagem musical; Violoncelo

ABSTRACT: This article aims to reflect on the basic study strategies used by cellists in the construction of their performances, especially in the face of challenging repertoires. Aspects of the maintenance and development of instrumental technique at the time of student and throughout professional life, study strategies with and/or without the instrument as well as the need for constant self-observation, self-criticism and creativity in the form of study will be deepened in the text, both through a review of the literature and from reports of important cellists from the national and international scene. Thirty-three cellists answered an online questionnaire sent by this author in her ongoing master's research. In this article, we will analyze only the answers related to this specific theme. Thus, we intend to contribute to research in the area of musical performance of the cello, trying to establish connections between practice and theory.

KEYWORDS: Musical performance; Creative processes; Study strategies; Self-observation in musical learning; Cello

Introdução

O aprendizado de um instrumento no ensino tradicional da música de concerto é amplamente focado na construção do conteúdo técnico. Faz parte da atividade essencial de aprendizado no instrumento a prática de muitas horas de estudo diário, em geral de forma solitária. O aprendizado se dá, na maior parte das vezes, por meio de aulas individuais. Percebe-se que muitos estudantes não sabem como estudar e, nas aulas ou nos cursos, poucas vezes são abordadas estratégias de preparação para a performance de forma mais ampla e profunda, que levem em conta os tantos aspectos envolvidos nessa prática musical: o emocional, o criativo, as possíveis tensões corporais, a concentração, o fluxo. Talvez devido a essa falta de preparação mais ampla, muitos músicos se deparam com dificuldades em suas performances em público, seja em recitais, avaliações, testes para orquestras ou concertos. Questões de ansiedade de performance musical (APM) são frequentes, muitas vezes decorrentes de fatores como: falta de familiaridade com o palco, preparação da obra musical pouco reflexiva e criativa e de dificuldade no processo de integração entre corpo, mente e emoções, fundamental à prática musical.

Observa-se que os processos criativos envolvidos na forma de se estudar e de se preparar para a performance de forma mais integrada são, muitas vezes, negligenciados na formação dos instrumentistas. Quanto mais cedo o músico experimenta essa integração na relação cotidiana com seu instrumento, refletindo e interiorizando os processos de aprendizagem, conectando-se com seu potencial criativo e não apenas buscando o desenvolvimento técnico e a prática repetitiva, mais a performance se dará de forma completa e abrangente.

Esse artigo se propõe a fazer uma revisão bibliográfica sobre o que importantes autores, predominantemente violoncelistas, escreveram sobre estratégias de estudo e no que contribuem para a ampliação da capacidade de autonomia, auto-observação, autorreflexão e criatividade, na forma de estudar. Traremos também parte da análise qualitativa da pesquisa de mestrado em andamento, no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA- USP, realizada com base em relatos de violoncelistas reconhecidos no cenário nacional e internacional, que responderam o questionário “on-line”, enviado por essa pesquisadora, durante o primeiro semestre de 2019.

Metodologia

Este artigo foi escrito tomando por base a pesquisa de mestrado que está sendo realizada no programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da ECA-USP. Os resultados e reflexões aqui trazidos são, portanto, parciais e trazem apenas um recorte do tema da pesquisa. Para este artigo, a metodologia utilizada foi a revisão bibliográfica, o uso de questionários on-line, além de reflexões da própria pesquisadora, refletindo sua experiência como estudante, professora de instrumento e violoncelista.

A revisão bibliográfica utilizada, até o momento, se pautou em referenciais teóricos de pesquisadores que têm forte conexão com a prática da performance no violoncelo. Esses autores, por meio de livros e teses, apontam importantes ensinamentos quanto às estratégias de estudo, motivação para o estudo, práticas complementares ao estudo no instrumento que beneficiam o equilíbrio físico e emocional, tão importantes na performance, e o uso da criatividade, autonomia e imaginação ao estudar e preparar obras novas e/ou desafiadoras.

Traremos, nesse artigo, uma análise parcial dos resultados obtidos na pesquisa de campo em andamento. São 35 violoncelistas, de 10 países diferentes (Alemanha, Inglaterra, França, Hungria, Suécia, EUA, Coreia do Sul, Grécia, Cuba e Brasil) e de 5 estados brasileiros (SP, RJ, RS, RN e BA), que responderam ao questionário on-line, com várias questões abertas (dissertativas) e fechadas (caixas de seleção). Esses violoncelistas, dos quais 11 são mulheres, possuem reconhecida atuação como cameristas, professores, chefes de naipe de orquestras, instrumentistas de orquestra e/ou solistas. Aqui, a análise parcial procurará compreender também as similaridades e diferenças entre o estudo do violoncelo na fase da vida estudantil e na vida profissional, apontando as principais formas de manutenção da técnica do violoncelo também na vida profissional.

A análise dos dados será realizada de uma perspectiva mista, com base em Michel (2009). A autora classifica essa metodologia como “qualiquanti”, ou quali-quantitativa, visto que, em sua concepção, as pesquisas qualitativas e quantitativas não são excludentes.

Revisão bibliográfica: estratégias de estudo que abordam processos criativos e de auto-observação e a preparação ampla e integrada da performance no violoncelo.

Diversos autores na área dos instrumentos de cordas trazem trabalhos em forma de livros ou teses acadêmicas, revelando forte integração entre a prática e a reflexão. Os trabalhos de Gerle (2015), Auer (2018), Pleeth (1982), Bunting (1982), Kato (2010), Suetholz (2015), Maciente (2016), Presgrave (2018), Jensen/Chung (2017) e Brietzke (2018) trazem considerações sobre estratégias de estudo que desenvolvam autonomia, auto-observação e processos criativos na prática do violoncelo e, no caso de Gerle e Auer, no violino. Nossa proposta, neste artigo, não será a de resumir o trabalho destes autores, mas sim apontar alguns aspectos de estratégias de estudo e aprendizagem relacionados à criatividade, auto-observação e autonomia na forma de estudar.

A abordagem pedagógica de Gerle (2015) reflete sua ampla trajetória como intérprete: teve sua formação e vivência musical no leste europeu (Hungria) e vasta atuação profissional no continente norte-americano. Apesar de seu método ser direcionado à prática do violino, grande parte do conteúdo pode ser transposto para os outros instrumentos de cordas. A proposta pedagógica de seu método é clara, objetiva, quase levando o olhar crítico do leitor a achar que está diante de um manual prático de otimização do tempo de estudo e de desenvolvimento da performance musical.

No entanto, mesmo tendo estes objetivos, o método traz questões bastante instigantes, tais como: prática do estudo mental; aumento da consciência na forma de estudar; necessidade de se repetir o que se julga correto e não o contrário; estratégias de estudo para lidar com passagens desafiadoras, combinando a prática lenta e a rápida; organização do tempo de estudo, deixando claro que a qualidade é mais importante que a quantidade; estabelecimento de metas a curto, médio e longo prazo; não praticar somente a mão esquerda, dar igual importância ao estudo do arco; resolver um problema técnico de cada vez, praticando-os, posteriormente, dentro do contexto musical; imaginar-se na performance, tentando já tocar com suas intenções artísticas, pesquisando diferentes possibilidades de projeções sonoras; tentar praticar o instrumento em ambientes diferentes e se possível também no local do concerto; não negligenciar as passagens que o instrumentista considera fáceis, pois se elas não tiverem um mínimo de atenção nos estudos poderão virar pontos brancos na mente do instrumentista.

L. Auer traz em seu livro “O violino segundo meus princípios” um capítulo relativamente curto, mas com importante conteúdo sobre estratégias de estudo. Ele aponta a auto-observação e autocrítica ao estudar os processos fundamentais no aprendizado, independentemente do nível de habilidade técnica ou musical do instrumentista. “Acredito firmemente - e sempre digo aos meus alunos - que quando estudam sem se observar e criticar estão apenas desenvolvendo e aperfeiçoando suas falhas. Desperdiçam seu tempo” (AUER, 2018, p. 42).

Auer argumenta que jovens músicos dotados de muito talento são propensos, muitas vezes, a se deixarem levar pelo impulso de tocarem passagens em andamento rápido e precipitado, “intoxicando-se com o puro prazer de sua velocidade de digitação. Isso o impossibilita de ouvir cada nota com atenção e ser criterioso com a afinação do que está tocando” (AUER, 2018, p. 41). Aponta para a necessidade de se fazer pausas entre o estudo, sugerindo que haja repouso de pelo menos 10 ou 15 minutos a cada 40 minutos de estudo. Auer aborda também a importância do trabalho mental empreendido durante o estudo, desde a época de estudante.

O violoncelista e pedagogo Pleeth (1982) traz, em seu livro *Cello*, um capítulo dedicado a compreender a imaginação na forma de estudar: “o círculo ininterrupto do imaginar e receber” (PLEETH, 1982, p. 105). Este pensamento tem, ao nosso ver, grande conexão com a possibilidade de se manter o aspecto criativo vivo, na atividade do artista. Segundo Pleeth, a imaginação e a fantasia do intérprete deveriam estar presentes o tempo todo, mas não uma imaginação que se limita a trazer a personalidade musical de cada um, mas sim aquela que procura descobrir e demonstrar o sentido que já é inerente à própria música e que pode ser interpretada de formas infinitas. Sob esse pressuposto, ele recomenda que esse ciclo comece sempre na descoberta do que já está na partitura, no que o compositor escreveu: a escrita já traz vários conteúdos da fantasia e da emoção e cabe ao intérprete relacionar sua criatividade e imaginação ao que já é inerente à escrita do compositor. Aplicando isso na forma de estudar, ele sugere que se possa tocar muitas vezes e de formas diversas uma mesma frase, sem perder o contexto da obra e da linguagem do compositor.

As estratégias de Bunting (1985) apontam na direção de propostas pedagógicas no violoncelo que, assim como Pleeth, buscam ir além da inércia psicofísica do instrumentista, propondo exemplos de como praticar o violoncelo de forma criativa, com a percepção e auto-observação sempre ativas. Reitera que todo o progresso técnico deve ser feito lentamente e com consciência. Compara o “tocar” e a apropriação do arco como moldar a argila: a colaboração das

duas mãos é vital, bem como o equilíbrio da postura, em geral. Sugere que as frases musicais devem ser, usando a mesma analogia da argila, moldadas: com coerência, vitalidade e criatividade. E diz: “Permita que o *cello* e o arco ensinem a você o que eles querem” (BUNTING, 1985, p.85), mostrando a necessidade da experimentação antes do controle técnico.

Jensen e Chung (2017), apesar de terem como foco principal do seu trabalho a afinação e a técnica da mão esquerda do violoncelo, organizam sua abordagem apontando perspectivas inovadoras para a prática do violoncelo e estratégias de estudo, priorizando exercícios de afinação, velocidade e vibrato. O livro tem uma apresentação visual que instiga e atrai o violoncelista, sempre fazendo uma reflexão introdutória sobre aspectos técnicos tratados, mostrando opções diferentes de como estudar, com variações, transposições para outras cordas e/ou tonalidades, variações de dedilhados.

Os exercícios propostos não são um fim em si mesmo e instigam a autorreflexão, a auto-observação e a autonomia na forma de estudar para que, no desenrolar do processo de estudo do método, o violoncelista possa se apropriar de uma série de desafios e construir sua técnica de mão esquerda com inteligência: eles recomendam no máximo uma hora de estudo do método, sempre abordando mais de um aspecto técnico no mesmo dia. O ritmo de aprendizagem de cada violoncelista deve ser respeitado. Os autores priorizam a saúde e o uso eficiente dos movimentos biomecânicos e são totalmente contrários à filosofia do “sem dor, sem ganho” (tradução nossa).

Uma das estratégias de estudo técnico que chamou a nossa atenção foi a visualização - a utilização de duas imagens ligadas ao movimento que o braço deve fazer nas mudanças de posição. Os autores propõem o uso de duas imagens opostas, que refletem na sensação de duas formas diferentes de deslizar o braço esquerdo em direção ao agudo ou ao grave do espelho do violoncelo: a de um grande “sorriso” ou a de um “arco-íris”. A conexão entre imagem e movimento facilita a forma de realizar este aspecto técnico, abrindo a possibilidade de as mudanças de posição serem mais expressivas ou mais “limpas”, sem *glissandos*. Com isso, o violoncelista, pode vir a ter mais autonomia de escolha também interpretativa, conectando técnica, subjetividade e, quem sabe, criatividade.

Presgrave (2008) traz, tanto em sua pesquisa de doutorado como na intensa prática como artista e professor, a importância de se desenvolver a capacidade de experimentação e da criatividade, no ensino e na prática do violoncelo. O autor mostra o violoncelo não mais como o instrumento apenas relacionado ao *belcanto*, mas sim como aquele possível de ser tocado e

explorado de forma muito mais ampla, com o uso de técnicas estendidas, empregando a estética composicional do repertório do final do século XX e do século atual.

Kato (2010), por meio de sua pesquisa com professores e alunos de três importantes escolas de música da cidade de São Paulo, bem como em uma revisão bibliográfica na área da psicologia da educação, ressalta a necessidade de o professor buscar desenvolver, no aluno, a autonomia, a consciência crítica e reflexão. Ressalta que a motivação é essencial para que o aprendizado no instrumento aconteça de forma mais inteligente e não apenas de forma mecânica e repetitiva. Aponta alguns aspectos fundamentais no processo de aprendizagem/ensino do violoncelo: flexibilização da prática em função das características do aluno; organização dos estudos de forma consciente, fazendo-o compreender os porquês de determinado tipo de estudo; estímulo à autonomia do aluno, tendo como objetivo que ele possa ser o professor de si mesmo ao longo da sua trajetória por meio de planejamento, análise de sua execução e avaliação da prática.

Suetholz (2015), ao pesquisar diversas técnicas de reeducação corporal e a possível relação com a prática do violoncelo, mostra como vital o desenvolvimento da consciência corporal e o cuidado com a saúde, entre os instrumentistas. Mudanças de hábitos posturais, controle respiratório, necessidade de se fazer alongamentos, principalmente nos intervalos e ao final do estudo, a prática de atividades esportivas e o uso de mentalizações são ações que contribuem para tocar violoncelo de forma mais natural, flexível, relaxada e eficiente. Enquanto o trabalho de Suetholz se concentra mais no aspecto corporal, a pesquisa de Maciente (2016) aprofunda a temática da ansiedade de performance dos músicos (APM). Maciente traz na pesquisa um levantamento de possíveis formas de enfrentamento desses sintomas, bem como um levantamento estatístico do quadro, com músicos de orquestras paulistas profissionais.

Pesquisadores e violoncelistas mais jovens também têm se dedicado a pesquisas que procuram compreender e explorar a utilização de processos criativos na aprendizagem do violoncelo. Nesta área, destaca-se a dissertação de mestrado de Brietzke (2018). Ela desenvolveu sua coleta de dados com professores e alunos de três importantes escolas de música de São Paulo, oferecendo aos participantes jogos de improvisação. A intenção era a de trabalhar a criatividade e a expressividade dos violoncelistas, fazendo com que fossem desenvolvidas a autoestima, a concentração, a criatividade, a liberdade, a qualidade de escuta, bem como a aproximação da linguagem da música contemporânea, entre outros aspectos. Na análise de dados, ela aponta que

os professores, muitas vezes, não têm clareza de quais estratégias de estudo podem vir a desenvolver a criatividade e a expressividade nos alunos, mas mostraram-se abertos a novas propostas e à utilização dos jogos de improvisação apresentados. Os alunos sentiram os jogos como exercícios e brincadeiras.

As informações trazidas nesta revisão bibliográfica são sinalizadores claros da busca de reflexões e novas propostas da preparação da performance no violoncelo. Realizadas por violoncelistas/pesquisadores, do Brasil e do exterior, constroem uma rede de informações úteis, não só para violoncelistas, como para outros instrumentistas e intérpretes, sejam estudantes ou profissionais.

Análise parcial da pesquisa de campo:

Com base numa perspectiva mista de análise, traremos nesse artigo alguns dados parciais da pesquisa de mestrado em andamento, no que se refere a:

1. Estratégias de estudo utilizadas para manutenção da técnica na vida profissional;
2. Mudanças na forma de estudar caso, hipoteticamente, pudessem voltar aos tempos de estudantes.

Na análise, ao destrinchá-las e colocá-las em grupos de semelhanças e complementariedades, observamos que os aspectos de manutenção da técnica se distribuem em alguns subgrupos:

- 1.1 Concentrar mais tempo nas **bases** técnicas, entre elas: cordas soltas; notas longas; mudanças de posição; exercícios de arco e articulações, escalas, arpejos, cordas duplas (terças, sextas, oitavas e décimas); (43 %)
- 1.2 Ter uma **rotina** de estudos, preferencialmente diariamente, que aborda: exercícios de técnica básica (escalas e arpejos), estudos (Popper, Piatti, Sevcik, Grutzmacher vol 2, *Cello Mind*) e obras do repertório que está preparando no momento; (31 %)
- 1.3 Focar o estudo prioritariamente no repertório que precisa ser estudado, pinçando e isolando os pontos mais complexos, buscando soluções. Manter a técnica por meio da música, focalizando em um aspecto técnico de cada vez: o que julga prioritário; (25%)

- 1.4 O que se busca **aperfeiçoar**: trabalho da sonoridade; afinação nas mudanças de posição, trabalhando lentamente; sincronização mão esquerda e mão direita; agilidade; controle de velocidade de arco; *capotasto*; trabalho de articulação de mão esquerda e no arco; (20%)
- 1.5 Tocar sempre **obras desafiadoras** (novas ou não); (14%)
- 1.6 Pensar no **equilíbrio e relaxamento** das partes do corpo, **postura**, integração e conexão entre corpo e mente. Sentir essa integração e conseguir expressá-la por meio da sonoridade. **Mais qualidade que quantidade**; (14%)
- 1.7 **Manter o repertório conhecido**, inclusive orquestral, evitando criar vícios técnicos e musicais; (11%)
- 1.8 **Tranquilidade e paciência** para resolver os problemas, concentrando-se no essencial; (11%)
- 1.9 **Eficiência** para aprender rapidamente, usando **menor tempo** possível; (5,7%)
- 1.10 **Preparação feita sem o uso do instrumento; estudo preliminar**: solfejar, ouvir gravações, estudar a grade. Grande parte dos problemas técnicos/musicais podem ser resolvidos mentalmente. (5,7%)

Quanto à possibilidade hipotética de retornar aos tempos de estudantes, tivemos respostas de grande diversidade, já que estão relacionadas à subjetividade e ao caminho traçado pessoalmente por cada violoncelista. Houve apenas dois pequenos grupos de semelhanças entre as respostas:

- 2.1 Não mudariam nada na forma de estudar, pois tinham bom tempo disponível de estudo, bons conselhos, bons professores, e julgam que as dificuldades encontradas foram importantes para o amadurecimento técnico/musical (17%). Conforme relatos a seguir:

Não creio que mudaria nada. Acho que o tipo de trabalho que tive privilégio de poder fazer como estudante, com tanto tempo disponível comparado com o presente, formou a base de minha técnica atual. O tipo de trabalho que fiz como estudante - horas e horas de repetição incansável, análise técnica, meditação sobre o espírito da música, pesquisa de tipos de sonoridade - formaram a base de meus instintos técnicos e musicais.

Acho que o que acabei descobrindo só foi possível porque tive as dificuldades que tive. Foi isso que me fez ir tão a fundo em algumas buscas. Mas acho que poderia ter tido mais calma e muito menos preocupação em obter resultados imaginados importantes. Hoje em dia acho fundamental ter uma boa postura: sentar-se bem, tranquilamente, não forçar os braços ou as mãos, manter o pescoço e a coluna relaxados, estar com os dois pés bem apoiados no chão. É bom deixar aparecer uma alegria espontânea, e estudar assim.

2.2 17 % mudariam a forma de **organizar o tempo de estudo**: menos tempo, mais foco, sabendo distribuir entre técnica e repertório.

Outros dados relevantes que aparecem foram:

- Estudar **menos repertório**, com **mais atenção** aos detalhes da partitura. Estudar mais **lento** e ter mais **paciência**.
- Estudar mais escalas, mais excertos orquestrais.
- Estudar mais arco.
- Treinaria decorar obras por meio do solfejo.
- Procuraria um professor que compartilhasse mais suas experiências musicais.
- Teria estudado com mais **concentração e autopercepção**.
- Estudaria pensando mais por mim mesmo e tocaria com mais paixão e liberdade.

Quanto ao uso da criatividade e maior eficiência na forma de estudar, ao longo de suas carreiras, os violoncelistas profissionais:

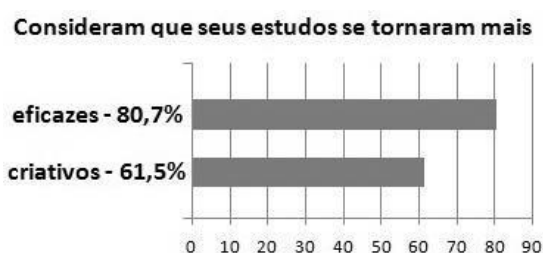


Fig.1: Criatividade e eficiência na forma de estudar, na vida profissional de violoncelistas

Nesta análise parcial, podemos perceber algumas semelhanças e diferenças nas estratégias de estudo utilizadas pelos violoncelistas, o que priorizam, bem como o acesso a algumas formas mais subjetivas e pessoais de construir suas trajetórias como artistas. Cada trajetória, sendo não linear e subjetiva, tem muito a contribuir. Esta análise se propõe tecer e compartilhar essa rede de conhecimentos, vivenciados na prática profissional.

Reflexões e considerações finais:

Pelas reflexões feitas após a leitura desses importantes autores, pela análise dos relatos obtidos nos questionários e por nossa própria experiência profissional e pedagógica, acreditamos

que, assim como o progresso na fase de estudante depende muito da forma como se estuda e do trabalho mental empreendido nessa atividade, a manutenção da qualidade técnica e musical do instrumentista na vida profissional também depende do processo e capacidade de autorreflexão, auto-observação e autocrítica. A ampliação da consciência e da autonomia, na forma de estudar repertórios desafiadores na vida profissional, aponta que a qualidade do estudo é muito mais eficaz do que a quantidade de horas dedicada nessa atividade desafiadora que é a performance musical no violoncelo.

Assim, acreditamos contribuir para os estudos da performance musical dos violoncelistas, inspirando-os e incentivando-os a serem agentes protagonistas de sua prática. Esse longo e complexo processo implica em observar, criticar e refletir sobre suas dificuldades e aquisições criando, assim, autonomia ao longo de sua carreira. Isso permite que o violoncelista, com o passar do tempo, possa exercer sua função de intérprete com naturalidade e maturidade, com certo controle técnico e emocional, mesmo na interpretação de obras desafiadoras e diante do **risco** e da aventura que pode ser a performance musical.

Referências

- AUER, L. *O violino segundo meus princípios*. Tradução de Luiz Amato e Robert Suetholz. Curitiba: Ed. Prismas, 2018.
- BRIETZKE, M. M. *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. 159 p. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- BUNTING, C. *Essay on the Craft of `Cello Playing*. 2 vols. London: Cambridge University Press, 1982.
- GERLE, R. *A arte de praticar violino*. Tradução de João Eduardo Tilton. Curitiba: Ed UFPR, 2015.
- JENSEN, H. J.; CHUNG, M. R. *Cello Mind: Intonation and Technique*. Chicago: Ovation Press, 2017.
- KATO, S. *As estratégias de aprendizagem e a motivação intrínseca como elementos para a prática do violoncelo: um estudo de caso*. Tese de Doutorado. UFBA-BA, 2010.
- MACIENTE, M. *Aspectos da Prática do Violoncelo na Visão de Instrumentistas-Educadores*. 2008. 220 f. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- _____. *Estratégias de enfrentamento para a Ansiedade de Performance Musical (APM): um olhar sobre músicos profissionais de orquestras paulistas*. 2016. 327 f. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MICHEL, M. H. *Metodologia e Pesquisa Científica em Ciências Sociais*. São Paulo: Atlas, 2009.

PLEETH, W. *Cello*. New York: Schirmer Books, 1982.

PRESGRAVE, F. S. *Aspectos de música brasileira atual: Violoncelo*. 2008. 190 f. Tese de Doutorado. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SUETHOLZ, R. J. *Técnicas de reeducação corporal e a prática do violoncelo*. 1. ed. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

Produção Artística no Século XXI: A Formação do Intérprete Violoncelista a Partir da EaD.

Calebe Alves Teixeira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

alves.caleve@gmail.com

Prof Dr. Fabio Soren Presgrave

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

fabiopresgrave@yahoo.com

Resumo: Este artigo é fruto de uma pesquisa em andamento, na qual está proposto abordar o estudo do violoncelo no seu caráter técnico interpretativo por meio de novas tecnologias. Serão observados o ensino e o aprendizado de violoncelistas enquanto intérpretes contemporâneos, ao serem direcionado a partir do aprendizado com materiais online, caracterizando como EaD, alcançando desta maneira pessoas de regiões afastadas das capitais Brasil que, por diversos motivos, estão impossibilitados de viajarem para outros estados e terem aulas presenciais. De que maneira as possibilidades tecnológicas, atribuídas ao ensino à distância, podem integrá-los, fornecendo qualidade ao aprendizado do instrumento, apenas disponibilizado de uma conexão à internet e softwares necessários?

Palavras chave: EAD, Música e tecnologia, Performance, Violoncelo.

Abstract This article is the result of ongoing research and intends to approach the technical study of cello performance through E-learning. The process of contemporary cellists teaching and learning using e-contents will be observed. This is a way to reach people from distant regions, away from Brazil's capitals who, for various reasons, are incapable of travel to another state to have masterclasses or regular cello classes. In which way can the technologies applied to distance learning integrate by providing high quality cello lessons with only an internet connection and the necessary software?

Keywords: E-learning, Music technologies, Performance, Cello.

Introdução

A modalidade de ensino conhecida como Educação à Distância tem recebido muita atenção em nossos dias, principalmente por ser uma modalidade de ensino e aprendizado que acompanha o rápido avanço das chamadas Tecnologias digitais de Informação e Comunicação (TDICs). Isso faz com que pensemos que este modelo de ensino esteja relacionado apenas com a

propagação do conhecimento a partir da internet e, embora estas novas tecnologias tenham trazido novas possibilidades de transmitir a educação e o conhecimento em velocidades nunca vistas nos últimos anos, este conceito é anterior e precisamos de algumas definições.

Litto e Formiga (2014) nos dão um panorama amplo da história da EaD, iniciado em meados do século XVIII em vários países europeus e nos Estados Unidos por meio de anúncios de aulas por correspondências de conteúdos diversos, desde taquigrafia, segurança de minas, preparatórios para concursos públicos, contabilidade, entre outros. A partir de meados do séc. XX surgem cursos ministrados pelo rádio, sendo a rádio BBC em Londres uma das pioneiras nas transmissões. “A Segunda Guerra Mundial acelerou programas de treinamento que usavam técnicas de EaD e outras tecnologias que promovessem processos de capacitação em tempos mais curtos”. (Litto e Formiga; 2014, p.7).

Após a guerra, houve uma institucionalização de cursos superiores à distância, inicialmente na Europa e depois foi impulsionado para o resto do mundo. A televisão também estava sendo muito utilizada nos anos 60 como meio de transmissão de conhecimento, principalmente pelo fato do aparelho unir informações em áudio e vídeo, contribuindo mais ainda para novos formatos e estratégias para o desenvolvimento de diversos cursos à distância. Atualmente, podemos notar uma transformação enorme na criação de conteúdo virtual educativo, tanto por meios formais (universidades e escolas) como informais (sites e blogs desvinculados de programas educacionais). Tais mudanças, proporcionadas principalmente pela democratização da internet ao redor do mundo, foram denominadas por Ribeiro (2013) como revolucionárias - a transformação nos meios de comunicação iniciada no fim do séc. XX, até a entrada da segunda década do séc. XXI modificou a maneira de interação e contato entre as pessoas de perto e de longe.

A velocidade com que se propaga a informação, acompanhados da alta qualidade de som e imagem acaba por transformar e ampliar a maneira de se pensar em EaD, com mais criatividade e inovação. Cada vez mais, tanto o ensino informal quanto as escolas, universidades e outras instituições de ensino consideradas tradicionais se abrem para as novas TDICs e ampliam as suas possibilidades de ensino para além das paredes de suas salas de aulas.

EaD no Brasil

É importante observarmos também o desenvolvimento da Educação à Distância no Brasil, a fim de compreender e contextualizar estes elementos na nossa atualidade. De maneira semelhante ao resto do mundo, os primeiros cursos à distância eram ministrados por correspondência e, com os avanços tecnológicos a modalidade, passaram a incluir a Televisão e o Rádio, com um amplo espectro de cursos ofertados por instituições particulares e pelo governo federal.

Ao falarmos sobre ensino de música na modalidade à distância, Ribeiro (2013) nos explica, ao demonstrar que o Brasil começa a desenvolver modelos de educação à distância a partir da iniciativa da UAB (Universidade Aberta Brasileira) e nos cursos de música, desde a década de 1940 com o IUB (Instituto Universal Brasileiro), que oferece diversos cursos de educação básica e violão. Outro exemplo conhecido nosso é o projeto Telecurso¹ que, desde a década de 1970, transmite programas na TV aberta objetivando a formação básica.

Atualmente, no país, existem diversos espaços virtuais para se encontrar virtualmente com professores de música de maneira síncrona e assíncrona², ou seja, conexão em tempo real com o professor, ou apenas o acesso ao conteúdo previamente gravado, respectivamente oferecendo certificados ao aluno e demonstrando grande confiabilidade no processo de ensino e aprendizagem. De maneira informal, o país é grande produtor e consumidor de conhecimento, principalmente pelos de criadores de *vlogs* (ou vídeo blogs) no *Youtube*. Alinhado com o objeto desta pesquisa, observamos os alunos no processo, desde o ensino até os resultados na sua performance do violoncelo por meio de conteúdos virtuais e modelos de ensino a distância. Um exemplo importante nesse sentido é o canal do *Cello* didático³, que se propõe a ensinar o violoncelo virtualmente e possui mais de 4 mil pessoas inscritas, além de vídeos contendo pelo menos 15 mil visualizações. Esses números podem ser muito mais expressivos se falarmos de instrumentos mais populares no Brasil como o violão, teclado e canto.

Desde a década de 90, políticas de implementação da EaD em ensino superior vem sendo desenvolvidas com sucesso tanto de iniciativa privada quanto do governo, a fim de regulamentar

¹ Diversos cursos do programa Telecurso podem ser vistos no site www.youtube.com

² Exemplo: <http://www.dmusichouse.com.br> ou <https://www.musicdot.com.br> e <https://www.udemy.com>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=Y3kHs3tCLS0>

as formas de funcionamento do EaD no sistema educacional brasileiro⁴. Ribeiro (2013) destaca que o ensino de música ainda é embrionário em relação a outras ciências, mas que no início dos anos 2000 por meio da iniciativa da UAB a modalidade de ensino ganha mais relevância. Para Gohn (2009) considerada um marco importantíssimo para a história da educação musical no Brasil foram iniciados cursos de licenciatura em música em parceria com a UFScar (Universidade Federal de São Carlos) e pouco tempo depois em outras universidades brasileiras como UFRGS, UERN e UnB.

Justificativa

Durante o desenvolvimento desta pesquisa pretendemos abordar um tema atual que ainda é carente de pesquisas de Pós-Graduação em música no Brasil. Entre os trabalhos abordando EaD e TDICs destacam-se dois autores: Gohn (2009), para instrumentos de percussão e Ribeiro (2013), no violão. É notável a relevância da elaboração deste tipo de trabalho visando a produção de intérpretes, pois a maioria das pesquisas têm como foco a iniciação no instrumento, teoria musical ou musicologia. Por outro lado, pouca ênfase em ensino sobre aperfeiçoamento na performance musical, muito importante na formação de jovens músicos, pois se utilizará de elementos virtuais de interação e comunicação comuns a esta geração de maneira prática, e com a qualidade presente em nosso tempo. Também é válido lembrar de que tal tema, além de possuir importância educacional, consequentemente, também pode ampliar metodologias para a mesma, além de ser um grande difusor de informação para a transformação social, integração entre a comunidade artística em geral, acesso a pessoas e comunidades distantes.

Ainda hoje o violoncelo é tradicionalmente ensinado de forma presencial e normalmente nos grandes centros urbanos do Brasil, o que dificulta o acesso de alunos vindos de cidades do interior ao instrumento e, consequentemente, impossibilitando-os de participar de aulas ou de ter vivência com outros músicos jovens de outras localidades.

De acordo com Rosas e Westermann (2009), no Brasil é cada vez mais comum encontrarmos o ensino de música à distância nas universidades do país, além de revistas, vídeos, blogs, *apps* e até videogames. Nestes é possível encontrar muita informação sobre técnica e interpretação, principalmente para instrumentos como violão ou teclado. A informação virtual

⁴ Lei de diretrizes e bases da educação nacional – Ldb lei n. 9.394/96

referente ao violoncelo ainda é limitada, principalmente no que diz respeito ao contato com professores e material relacionados à prática interpretativa de algum repertório, seja em formatos de cursos EaD de contato síncrono, como conteúdo assíncrono em língua portuguesa, restando apenas a alternativa presencial, dificultosa para muitos.

A ampliação do ensino à distância no Brasil pode expandir o contato entre violoncelistas estudantes e profissionais de uma maneira alternativa e, desta forma, levar o ensino do violoncelo até lugares de difícil acesso, minimizando distâncias. Por isso é notável a relevância da inserção de tecnologias de comunicação diante da realidade social brasileira, como forma de abordar o violoncelo e a produção artística do nosso tempo de maneira acessível a todos. Utilizar tais meios de comunicação virtual, direcionando o contato para ampliar o ensino e o contato com violoncelo como uma alternativa, além da forma tradicional, poderá significar obter resultados relevantes para o músico, nos dias de hoje. Observar como tal acontecimento pode influenciar diretamente no processo individual de construção técnica e interpretativa, contribui para seu amadurecimento como artista e difundindo o instrumento de maneira cada vez mais independente e autêntica.

Fundamentação teórica

Interpretação musical como fenômeno contemporâneo

O compositor americano Aaron Copland (1979) disse “do ponto de vista prático, quase todo fato musical implica em três fatores distintos: um compositor, um intérprete e um ouvinte” (p.71). Dividindo os fatores musicais desta forma o autor nos explica o papel individual de cada um neste processo. Em nosso caso especial abordaremos o papel do intérprete por meio de conceitos estabelecidos por dois outros autores: Harnoncourt (1988) e Gadamer (1977).

Para Harnoncourt (1988), uma das formas mais naturais de se conceber a interpretação musical está ligada aos fenômenos da contemporaneidade, seja em relação à obra ou à forma do músico interpretá-la, pois, para o autor, “esse conceito se originou do fato de que a linguagem da música sempre foi considerada como sendo absolutamente ligada ao seu tempo” (HARNONCOURT, N., 1988, p.17).

Seguindo esta linha de pensamento, o filósofo Gadamer (1977) nos explica que a interpretação deveria ser uma forma de compreensão, o cruzamento entre intérprete e obra do

ponto de vista interpessoal e temporal - presente e passado - numa espécie de “fusão de horizontes”, juntos construindo um novo significado. Ou seja, o intérprete tem a função de assimilar e depois recriar a mensagem do compositor, direcionando-a para o ouvinte, sem alterar as características da natureza da peça em execução de maneira autônoma, segundo sua personalidade lhe permite (COPLAND, 1979).

A partir desses conceitos, vemos que a interpretação de uma obra de arte, nesse caso da música, está conectada tanto ao passado como ao tempo presente por meio da pessoa do intérprete, e sua maior função é buscar os argumentos necessários que possibilitem tal “fusão de horizontes” descrita por Gadamer, e com autonomia “dentro da esfera de sua própria personalidade” (COPLAND, A., 1979, p.73). Desse modo é possível entendermos o fenômeno da interação virtual do nosso tempo como uma ferramenta tão presente e acessível para as pessoas na nossa atualidade, de modo a ser capaz de nos influenciar, como indivíduos de determinado país, na cultura e consequentemente na arte. Assim, por meio da ideia de “Fusão de horizontes” - entre interprete/compositor, tempo/cultura - podemos dizer que esse fenômeno tecnológico está cada vez mais intrínseco ao nosso processo de aprendizado e interpretação musical.

Transformações do EaD a partir de inovações em TDICs

Segundo Gohn (2010) o termo Educação Online se torna popular a partir da disseminação da internet na década de 1990 e, desde então, várias formas de se propagar o ensino virtual têm sido experimentadas. No início, por exemplo, Moore e Kearsley (2007) observaram o surgimento da internet, e como suas funções “mágicas” inovariam a forma de nos comunicarmos com o mundo. Os autores também observam que devido a velocidades baixas de conexão, o ensino por textos e imagens, de maneira síncrona e assíncrona, eram os mais populares. Desde então o acesso à internet tem se tornado cada vez mais rápido, eficaz e barato, garantindo melhor acessibilidade para pessoas (neste caso relacionado a realidade brasileira).

O uso de redes de computadores para a educação à distância teve grande impulso com o surgimento da *world wide web*, um sistema aparentemente mágico que permitia o acesso a um documento por computadores diferentes separados por qualquer distância, utilizando *software* e sistemas operacionais diferentes e resoluções de tela diferentes (MOORE e KEARSLEY, 2007, p. 46).

Especificamente para a área de música, o advento da *internet* ampliou as possibilidades de acesso e fruição, além da produção musical de maneira diversificada. Ribeiro (2013) e Kruger (2006) também demonstram por meio de resultados de suas pesquisas, uma crescente produção de pesquisa acadêmica e de material em forma de softwares de diversas plataformas para ensino em diferentes áreas da música. No aspecto internacional, podemos observar, por exemplo a pesquisa de Delgado e Molina-Solano (2013), que relata as inovações na informática e a importância para ciências como: Musica, Psicologia, Linguística, entre outras, e destacando como novos modelos pedagógicos podem ser discutidos no ensino de música, até dividindo-a, como uma grade curricular universitária é comumente elaborada, entre matérias teóricas e práticas.

Ampliando mais as pesquisas de ensino de música por meio de tecnologias, é válido citar o artigo de Whitaker, Orman e Yarbrough, onde elas relatam suas análises de como uma simples busca no *Youtube* pode nos fazer refletir como essas novas tecnologias estão mudando nosso presente. Em 2014 elas analisaram pouco menos de 1800 vídeos postados neste site apenas com as palavras “*Music Education*”, e encontraram 698 usuários que fizeram *upload* destes vídeos para a rede. O que chama a atenção é o relato delas, ao catalogarem o conteúdo analisado, dizendo “A maior parte dos 1761 vídeos são de performance, sendo 27% e em segundo lugar vídeo aulas, com 22%⁵” (WHITAKER; ORMAN; YARBROUGH, 2014, p.4). Certamente, de 2014 até os dias de hoje, a internet cresceu de maneira sem precedentes e, provavelmente, esse número de vídeos que as autoras registraram, atualmente, seja considerado pequeno em relação aos novos conteúdos que temos à nossa disposição. Mais do que isso, o povo brasileiro está cada vez mais conectado, como consumidor e principalmente como criador de conteúdo virtual – em língua portuguesa – em relação ao ensino de música, ou de instrumentos musicais.

Consequentemente, tanta diversidade nos modelos de ensino e aulas à distância utilizando diversas possibilidades de TDICs, ainda segundo Krüger (2006), proporciona novos desafios e nos leva a refletir sobre novas possibilidades e interações entre alunos e professores. Um dos principais desafios observados por Ribeiro (2013) é o da motivação, principalmente pelo fator de solidão do ensino à distância. O modelo de aprendizagem virtual requer maior iniciativa do aluno para a eficácia do aprendizado, o que pode tornar os alunos menos motivados, no decorrer do processo. O objetivo, para o autor, é tornar alunos menos dependentes dos professores e mais autônomos na sua capacidade de tomar decisões e atraí-los de maneira interativa para o conteúdo

⁵ Tradução do autor

informativo cedido pelo professor: livros (*ebooks*), vídeos, CD-ROM e, principalmente, formato de aulas que serão planejadas. Gohn (2009) também observa a questão da solidão do aluno à distância e reforça a necessidade de uma interatividade entre alunos e professores neste método de aprendizado, principalmente nos casos em que não haverá encontros presenciais.

Além do fato das TDICs trazerem comodidade e serem cada vez mais baratas no país, também podem trazer novos desafios na forma de aplicar o método de ensino e, por outro lado, novas possibilidades de produção artística de maneiras fora do usual e extremamente criativas, como, por exemplo, ao se utilizar redes sociais como um elemento interativo para o aprendizado, como visto por Ribeiro (2013). “A diversidade de recursos de comunicação e informação agregada no curso, sobretudo as redes sociais, foi percebida pelos alunos como um elemento facilitador para o crescimento da aprendizagem” (RIBEIRO, 2013, p.132).

Pelo fato de as TDICs serem ferramentas que constantemente trazem inovações e por estarem inseridas cada vez mais na realidade da sociedade moderna, é necessário estarmos atentos para o processo de formação técnica e interpretativa de músicos que, muitas vezes, utilizam tais ferramentas de maneira empírica. Ao participarem desse processo utilizando plataformas (*softwares*) para comunicação virtual e ensino de música, além de toda troca de experiências entre os membros, acredita-se que estarão disseminando o ensino do instrumento, diminuindo distâncias entre alunos e professores e contribuindo para a formação de bons intérpretes de nosso tempo.

Aspectos metodológicos

No que se refere a organização da metodologia, esta pesquisa é definida até o presente momento como de **Natureza Básica**; objetivando gerar conhecimentos novos, úteis para o avanço da Ciência, neste caso com o ensino de música por meio do EAD sem aplicação prática obrigatória, porém envolvendo os interesses que ampliam e contribuem para o entendimento do fenômeno que será pesquisado.

A caracterização da pesquisa será **qualitativa**, pois descreverá a complexidade do problema e suas variáveis por meio de percepções e análises dos objetos observados. Para Godoy “muitos pesquisadores de orientação qualitativa fazem seu trabalho de campo através de observação e pesquisa, em contato direto com os sujeitos” (GODOY, A. S. 1995 p.6). O processo de obtenção de dados para o resultado não será numérico, mas sob forma descritiva por meio dos

diversos registros que permitam a compreensão do fenômeno que está sendo estudado. Godoy (1995) explica que desta forma o ambiente e as pessoas não devem ser olhados como variáveis, mas observados como um todo.

A Classificação quanto aos objetos de pesquisa está definida como **explicativa**. Segundo Gil (1999), a pesquisa explicativa tem como objetivo identificar fatores que determinam e que contribuam para a ocorrência de um fenômeno. É o tipo de pesquisa que mais aprofunda o conhecimento da realidade, pois tenta explicar a razão e as relações de causa e efeito dos fenômenos. Neste caso, podemos incluir a presente pesquisa que pretende observar um aspecto do ensino de música por meio do EaD e tecnologias de informação sob a perspectiva do performer e seu amadurecimento enquanto instrumentista, ao utilizar essas plataformas virtuais para este propósito.

A pesquisa se propõe a utilizar a técnica de **estudo de caso**: tal método para Yin (2001) consiste no pesquisador ser um observador da pesquisa e possuir pouco ou nenhum controle sobre os eventos, pois o foco do estudo é investigar um fenômeno contemporâneo que tem caráter de inclusão nas diferentes realidades dos artistas de nosso tempo. Desta forma o objeto de pesquisa serão alunos e professores de violoncelo – que tenham interesse em colaborar – que interagem utilizando plataformas virtuais para ensinar, aprender e produzir conteúdo artístico. O estudo de caso deve ter em vista resultados baseados em dados coletados durante o processo e, como explica Yin, “sua meta é projetar bons estudos de caso e coletar, apresentar e analisar os dados corretamente” (YIN, R. K., 2001, p.3).

Para o método da coleta de dados, será utilizada a técnica de **observação** do ensino da técnica interpretativa para alunos de violoncelo, que serão selecionados em níveis distintos de habilidade no instrumento e que possuam acesso ao uso das TDICs para a interação dos mesmos entre si ou entre professores – preferencialmente o uso de *softwares* de comunicação em grupo como *Skype*, *Messenger*, *Moodle*, *Youtube*, *Whatsapp*, entre outros e plataformas para compartilhamento de material como *Google docs* e *ropbox*.

O uso de vários *softwares* de comunicação virtual possibilitará que se ministre de diversos tipos conteúdos relacionados ao instrumento para os alunos e a troca de informação entre eles e comunicação com o professor. Desta forma, Gohn (2009) afirma que é essencial o contato do aluno com o professor em algum momento do processo de aprendizagem à distância e, para isso é necessário o uso do elemento audiovisual na comunicação e interações virtuais ao vivo,

proporcionando realismo no que diz respeito à *performance* instrumental nas aulas práticas. Os alunos poderão, se houver a possibilidade, se dividir em grupos, sendo o primeiro grupo orientado apenas de maneira virtual e o segundo grupo de maneira semipresencial, para que, em algum momento, possam interagir no mesmo ambiente do professor e de seus colegas.

No decorrer das aulas, o pesquisador deverá ficar atento para eventuais críticas dos alunos para possíveis alterações no formato de aula ou até mesmo nos *softwares*. O processo de aprendizagem deve ser acompanhado de maneira individual para cada aluno, já que possivelmente haverá níveis diferentes de abordagem da técnica no instrumento ou repertório que será abordado. Segundo Ribeiro (2013), todo o processo pode ser feito do ponto de vista do indivíduo para que sirva de fonte de motivação para sua aprendizagem. Da mesma forma aborda Gohn (2009), mesmo que haja diferenças entre o desempenho dos alunos, a aprendizagem deve ser reconhecida e valorizada como esforço individual, pois cada indivíduo partiu de um início diferente e progredirá até determinado ponto durante a pesquisa.

Ao fim, no intuito de coletar os dados obtidos, serão feitas avaliações do pesquisador em formato de questionário para cada aluno e professor, para a análise de dados. Serão coletadas informações sobre: o formato das aulas e sua eficácia, desempenho e crescimento artístico, interação entre o grupo e a eficácia do aprendizado técnico e interpretativo do violoncelo durante o período em que foi aplicada a pesquisa. Da mesma forma, será permitido demonstrar isso ao aluno de maneira prática, também utilizando material digital para gravação do repertório ou tipo de técnica que foi ensinado durante todo o processo, contribuindo com a proposta e fornecendo resultados concretos para responder o problema estabelecido.

Acredita-se que os métodos de pesquisa aqui expostos atendam a problemática proposta inicialmente e atinjam os objetivos apresentados, porém, entendemos que possa ser necessário a possível mudança e adequação destes métodos no decorrer do processo de desenvolvimento da pesquisa, estando aberto à inclusão de outros procedimentos que corroborem para esta investigação. Por exemplo, no caso de não encontrarmos demandas suficientes de cursos EaD em violoncelo, podemos optar apenas por violoncelistas que estão familiarizados com TDICs e relacionam o uso das mesmas com aspectos técnicos do instrumento. Entendendo que o uso de TDICs pode fornecer diversas opções de interação muito semelhantes aos que são disponíveis em cursos construídos e direcionados para a EaD.

Considerações finais

Até o presente momento, a pesquisa está se desenvolvendo em estágios de coleta de material, os cursos de violoncelo em EaD existentes no país, os *softwares* mais utilizados e também a elaboração dos questionários, cada um está sendo desenvolvido de maneira a ser direcionado para os professores e alunos, respectivamente. E a participação no Grupo de estudos direcionado para os instrumentos de cordas da UFRN (GRUVIO) e a oportunidade de reflexão e elaboração de um curso de EaD para alcançar outras cidades do estado do Rio Grande do Norte tem sido de extrema importância para o desenvolvimento desta pesquisa. Toda essa vivência e construção de conhecimento até o presente momento tem proporcionado cada vez mais uma naturalidade no uso da *internet*, para os mais jovens, e neste caso, para violoncelistas, a rede se torna uma ferramenta muito presente. Nosso contato com a mesma e com as novas possibilidades que surgem frequentemente em TDICs tem tornado esta relação cada vez mais interativa e orgânica, ao deixar de ser apenas um elemento descritos em filmes, series ou livros de ficção científica. Essa geração sabe como nunca que o uso da rede proporciona o contato com o mundo, com o passado e com o presente.

Há ainda aspectos que, são vistos como negativos: um exemplo apresentado por Gohn (2013) é a possibilidade gigantesca de acessar diversos conteúdos sem uma filtragem apurada, que muitas vezes nos faz perder o foco do que realmente nos interessa e são inúteis na construção do processo artístico, ou sem fundamentação sólida na transmissão de alguma informação - vide a era atual das polêmicas *Fake News* - ainda assim, por uma direção alinhada ao seu objetivo, a *internet* é provavelmente a ferramentas ideal, mais rápida e eficaz para interação com algum conteúdo.

Outro aspecto negativo, como disse Gohn (2013): a juventude, imersa em tecnologias, utiliza-se das redes sociais e é constantemente levada - quando não há filtragem de conteúdo - pelas tendências que surgem e desaparecem na *internet*; estas têm poder de influência que afetam suas vivências musicais (artísticas no geral). Gohn nos relembra de Adorno (1991), relacionando toda produção da indústria cultural, que sempre se faz presente na cultura de massa e a tendência que nós (consumidores desta indústria) temos a uma regressão da audição consumindo esse produto, deste modo, Gohn ainda comenta que, por sermos todos indivíduos diferentes, estudar música autonomamente - somente com o auxílio dessas tecnologias - não terá um resultado

positivo para todas as pessoas, e o acompanhamento do professor, seja virtualmente ou presencialmente, ainda é a melhor forma de ser direcionado e ter um aproveitamento melhor de todo o conteúdo que a internet pode nos proporcionar.

Em diversos contatos que tive com outros alunos na UFRN, na UEA (Universidade do Estado do Amazonas), em orquestras, festivais ou virtualmente, os alunos utilizam a *internet* como ferramenta de aprendizado e contato com outros violoncelistas, seja para troca de materiais – partituras, métodos, gravações, aplicativos – como para contatos e demonstrações de como executar determinada passagem ou estudo. Segundo a realidade brasileira, mesmo que este contato, na maioria das vezes, não esteja vinculado em um curso completo com estruturado em EaD, ainda assim esse tipo de interação tendo como propósito a troca de informação e o aprendizado sobre o instrumento, em algum nível pode ser considerado como uma ferramenta eficaz de educação a distância direcionado para o violoncelo.

Referências

ADORNO, T. W.: **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In: Os Pensadores: Horkheimer e Adorno, Nova Cultural, São Paulo: p.77- 105, 1991.

COPLAND, A. **Como ouvir e entender Música**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1979.

DELGADO, M, W. MOLINA-SOLANA, M. **E-Learning Software For Improving student's Music Performance Using Comparisons**. IADIS International Conference E-learning, Universidad de Granada, 2013.

GIL, A. C. Métodos e técnicas de pesquisa social. 5.ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GADAMER, H. G. **Verdad y método; fundamentos de una hermenéutica filosófica**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.

GODOY, A. S. **Introdução a pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. Revista de Administração de Empresas. São Paulo: v. 35, n. 2, p. 57-63, Mar./Abr. 1995B.

GOHN, D. **A internet em desenvolvimento: vivências digitais e interações síncronas no ensino a distância de instrumentos musicais**. Revista Abem, v. 21, nº30. Londrina: 2013.

GOHN, D. **Educação Musical a Distância: Proposta para Ensino e Aprendizagem de Percussão**. São Paulo: USP, 2009.

HARNONCOURT, N. **O Discurso dos Sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

KRÜGER, S. **Educação musical apoiada pelas novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC): pesquisas, práticas e formação de docentes**. São Paulo: ABEM, 2006.

LITTO, M. F. e FORMIGA M. M. M. (orgs) **Educação a distância: o estado da arte**. Pearson Education do Brasil; São Paulo: 2014

MOORE, M. e KEARSLEY, G. **Educação à distância: Uma visão integrada**. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

RIBEIRO, G. **Autodeterminação para Aprender nas Aulas de Violão a Distância Online: Uma Perspectiva Contemporânea da Motivação**. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

ROSAS F.W. e WESTERMANN B. **Método de teclado e violão à distância utilizando novas TICs**. CINTED-UFRGS, 2009

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2ª ed. Porto Alegre: Bookmam, 2001.

WHITAKER, J. ORMAN, E. YARBROUGH, C. **Characteristics of “Music Education” Videos Posted on YouTube**. Nacional Association for Music Education, University of North Carolina; Sage journals, 2014.

A Destruição da forma: elementos para a técnica de mão esquerda no violoncelo

João Paulo Bastos Freitas

Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto

joaopbfmus@gmail.com

André Luís Giovanini Micheletti

Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto

amicheletti@gmail.com

Resumo: A técnica tradicional do violoncelo desenvolveu-se muito desde a emancipação deste instrumento como solista, ocorrida em 1689 com a publicação das Ricercari de Domenico Gabrielli. Assim sendo, também se desenvolveu a pedagogia do instrumento. Durante este percurso, surgiram diversas formas de abordar a técnica de como tocar o violoncelo. Correntemente, ensina-se o uso da fôrma da mão esquerda por facilitar didaticamente. No entanto, autores como William Pleeth, Gerhard Mantel e Victor Sazer têm notado não ser o método mais eficaz para a performance. Neste sentido, este trabalho busca discutir a organização de um sistema que torne possível o uso de técnicas alternativas à forma tradicional.

Palavras-chave: violoncelo, técnica, performance.

Abstract: The traditional cello technique has developed a lot since this instrument's emancipation as a soloist, occurred in 1689 with the publishing of Domenico Gabrieli's Ricercari. Along with this process, the pedagogy of the instrument has also developed. During this course, several ways of teaching how to play the cello came up. Currently, the left-hand position concept is used because it makes teaching easier. However, as has been observed lately by authors such as William Pleeth, Gerhard Mantel and Victor Sazer, this method isn't the best performance-wise. In this way, the current paper seeks to begin the discussion of an organized system which makes possible the use of alternative left-hand techniques.

Key-words: cello, technique, performance

Introdução

Desde os primeiros tratados para violoncelo (Domenico Galli e Correttte), que visavam facilitar a performance deste instrumento, houve uma preocupação em se estabelecer um padrão para o funcionamento da mão esquerda, bem como do arco.

Dois importantes solistas/pedagogos do final do século XVIII e início do XIX, Jean Louis Duport e Bernhard Romberg, divergiam em muitos pontos, mas o principal era a quantidade de força despendida ao pressionar os dedos da mão esquerda contra o espelho do violoncelo.

A técnica moderna desenvolvida a partir de outras fontes do século XIX, como o também violoncelista David Popper, propõe mobilidade à mão esquerda. Este aspecto de mobilidade pode ser observado no repertório em questão quando posições de mão não convencionais são exigidas. As referidas exigências se mostram difíceis de serem satisfeitas no âmbito proposto pela fôrma de mão esquerda. Além disso, elementos musicais, como fraseologia e agógica, se transformaram durante a história e passaram a exigir habilidades técnicas (vibrato, mudanças de posição, dedilhados, etc.) que a fôrma não podia suprir.

A fôrma, como a acepção da palavra remonta, é imóvel e limita as possibilidades da performance, principalmente nos quesitos agilidade como na expressividade (muito mais evidenciado no vibrato), além da capacidade de mudanças de posição tornarem-se limitadas devido à rigidez na mão, aumento do atrito entre dedo e espelho ao se pressionar excessivamente a corda e a falta de exploração de dedilhados alternativos. Os conceitos aqui propostos visam a dissolução dessa concepção de forma e, assim, estabelecer flexibilidade e liberdade à mão.

1 Conceito da fôrma

O violoncelo, como o conhecemos hoje, é resultado de um longo processo histórico. Estudos nos mostram que o instrumento começou a ser desenvolvido entre 1560 e 1570, com Gasparo da Saló e Andrea Amati construindo um instrumento que foi por eles chamado de “violino baixo” (BONTA, 1977). No entanto, em tratados do final do século XVI e início do século XVII, esse instrumento é mencionado com diferentes nomes como *Bas de violon*, *Basse de violon*, *Basso di viola da braccio*, *Bass de viol de braccio*, entre outros.

Apesar disso, desde 1635, observa-se um aumento no uso de um termo específico, associado às partes concertantes de baixo: *violone*. O primeiro compositor a utilizar este termo com alguma regularidade foi Tarquinio Merula, nascido na região da atual comuna de Cremona (BONTA, 1977). Este uso concertante do instrumento exigiria um tipo de técnica mais parecida

com a do violino do que a dos instrumentos de baixo contínuo, com exceção do uso das regiões mais agudas.

Embora tenham surgido tratados e métodos de “como se tocar violoncelo” por toda a história do instrumento, ainda são muito escassos se comparados a todo o desenvolvimento técnico pelo qual o violoncelo passou. Quando observamos o seu uso, desde o ponto de vista do repertório e suas exigências técnicas, por Domenico Gabrielli em seus *Ricercari para violoncello*, passando por Bach, Vivaldi, Giovanni Battista Costanzi, alcançando Boccherini, fica claro que o pensamento acerca das capacidades técnicas se transformou de maneira intensa.

Além disso, é importante saber que durante o desenvolvimento do violoncelo poucos músicos eram exclusivamente violoncelistas (WALDEN, 2004, p. 107). Muitas vezes o violoncelo compartilhava espaço com o violino ou a viola da gamba. Assim, músicos que tocavam violino ou viola da gamba, ao tocarem o violoncelo, tinham o hábito de transportar sua técnica destes instrumentos. Isso se torna mais claro ao observamos a preocupação de Corrette em fornecer sistemas de dedilhados para violinistas e para gambistas em seu *Méthode pour apprendre le violoncelle* (CORRETTE, 1741, p. 21-2), considerando as diferenças entre estes instrumentos. Estes dedilhados revelam subjetivamente a concepção de funcionamento da mão que era de uso na época.

O conceito pedagógico da fôrma tem sido aplicado há séculos e é considerado uma estratégia de ensino padrão, prática e de fácil utilização. Podemos evidenciar seu uso desde o *Méthode* (1741) de Michel Corrette, considerado o primeiro método escrito para violoncelo com o intuito de se organizar a técnica do instrumento, até os atuais métodos do sistema Suzuki. Nesta trajetória também nos deparamos com muitos outros nomes reconhecidos como Jean Louis Duport, com o *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* (1806) e Justus Friedrich Dotzauer, com o *Violoncellschule* (1852). Nestes materiais encontramos diversas formas de se abordar o funcionamento da mão esquerda no que se diz respeito ao ângulo dos dedos, maneira de se executar extensões, posição do polegar, local do dedo que pressiona a corda e dedo a ser mantido pressionado durante o funcionamento dos outros, por exemplo.

No entanto, em praticamente todos os materiais analisados, manter a estrutura rígida da mão é uma direção pedagógica direta. Ainda, quando não abordada pelo texto em si, é demonstrada em anotações não somente de dedilhado, como também de pequenas linhas que indicam que determinado dedo deve ser mantido pressionado enquanto o dedo seguinte pressiona

a nota a ser tocada (DOTZAUER, 1917, p. 4). Portanto, é observável o fato de que a pedagogia do violoncelo desde seu início tem sido pautada no funcionamento da mão esquerda como uma forma estática.

2 O conceito da não-fôrma

Este conceito, como o nome indica, vem como uma proposta alternativa à técnica tradicional de se ensinar e pensar o funcionamento da mão esquerda do violoncelista. Esta nova concepção tem sido abordada por alguns pedagogos do violoncelo mais recentes como Janos Starker e Hans Jensen.

A não-forma pode ser vista tanto como uma nova estratégia pedagógica a ser aplicada no processo de ensino do instrumento, quanto como uma ferramenta de performance, representando, neste último caso, um recurso para solução de problemas na interpretação. No sentido pedagógico, este conceito busca consolidar no aluno conhecimentos a respeito da biomecânica da mão, bem como do funcionamento do instrumento e maneiras de se mapear a posição das notas no espelho.

Desta maneira, visa estabelecer uma relação saudável entre o músico e seu aprendizado do instrumento, além de facilitar o aprendizado e refino da afinação, situação que é geralmente encarada com dificuldade. Já com relação a sua função na interpretação, veremos que o entendimento e aplicação da não-fôrma está relacionado ao aumento da sensação de facilidade ao tocar, aprimoramento de agilidade, relaxamento, domínio do vibrato bem como um recurso de controle de interpretação.

O conceito da não-fôrma é construído com base nos seguintes princípios: relaxamento da mão, espaçamento entre os dedos e o equilíbrio dinâmico da mão.

2.1 Relaxamento

De maneira geral, o corpo humano se move de acordo com um sistema de tensão funcional (ação do sistema músculo-esquelético), ou seja, a partir da relação tensão-relaxamento. No entanto esta tensão funcional diz respeito à ativação muscular e, portanto, tem intensidade correta, deve ser natural e não prejudicial.

Ao observarmos a mão em seu estado de relaxamento notamos um suave arredondamento em todas as articulações dos dedos e o polegar em posição oposta e próxima aos dedos (principalmente o indicador), como num movimento de pinça (COOKE, 1984). Esta posição evidencia o estado ideal da mão em completo relaxamento. No entanto, no ato de se mover (e tocar violoncelo, por exemplo), devemos aplicar algum tônus muscular (energia) para a ação acontecer. Assim devemos nos atentar para que a mão não se distancie demais desta posição mais natural e relaxada. Assim sendo, o estado de relaxamento a ser buscado é o de equilíbrio e uso do tônus ao invés da tensão.

No que tange à afinação, deve-se aplicar o conceito de relaxamento descrito, eliminando a tensão da mão e possibilitando maior flexibilidade (PLEETH, 1992, p. 24). Com isso se constata a diminuição do uso de força no movimento de pinça, movimento que aumenta desnecessariamente a pressão e o atrito contra o braço do instrumento. Este aumento diminui a precisão e dificulta o ajuste rápido da afinação, especialmente quando há mudanças de posição (PLEETH, 1992, p. 31).

2.2 Espaçamento entre os dedos

Na posição relaxada, os dedos guardam entre si uma distância menor do que um semitom (se tomarmos como referência este espaçamento nas distâncias entre as notas nas posições mais graves). Ao buscar manter constantemente o espaçamento de um semitom entre os dedos (3^am entre dedos 1 e 4), padrão defendido pelo conceito da fôrma, cria-se tensão e estresse na mão.

Os padrões de movimentação e posicionamento da mão são tão inúmeros quanto as possibilidades de sequências de notas. No entanto, apesar de parecer uma tarefa árdua dominar as infinitas possibilidades, este problema pode ser resolvido utilizando-se de duas estratégias: o mapeamento da geografia do instrumento e o princípio do equilíbrio dinâmico.

Damos o nome de “mapeamento” ao processo no qual buscamos criar, a partir do reconhecimento das distâncias entre as notas, a memória da sua posição no espelho do instrumento. Além disso, o mapeamento compreende a relação mental que se cria entre o posicionamento das notas e o espaçamento entre os dedos. A partir dessa relação, o violoncelista pode optar pelo posicionamento da mão que melhor atender à necessidade musical. Desta maneira, o local e a configuração da mão torna-se consequência da exigência das notas a serem tocadas e

não a situação inversa, na qual a posição (submetida às possibilidades da forma) ditam o resultado musical. O resultado alcançado será a melhoria da precisão, afinação e expressão. Isto se dá principalmente pela maior flexibilidade da mão e facilidade de ajuste.

2.3 Equilíbrio dinâmico da mão

A visão tradicionalista da fôrma pressupõe que a mão tem capacidade de se manter em uma mesma configuração. A construção deste conceito tradicional carrega a concepção da mão como sendo um mecanismo formado por partes iguais. No entanto, é incorreto considerar o corpo humano como um mecanismo com tais características já que, quando observada, a mão apresenta definições completamente contrárias: os dedos têm força, comprimento, capacidade de abertura e funções diferentes entre si.

Dialogando com o aspecto do relaxamento da mão, o equilíbrio dinâmico se utilizará do conceito do eixo de equilíbrio. Este eixo se dá na relação entre dedo-polegar-antebraço, de maneira a equilibrar o centro de massa em uma posição central a essas estruturas, como demonstrado na Figura 1. Para alcançar os diferentes eixos a unidade toda formada por dedo, polegar, mão e antebraço deverá se movimentar. Esta movimentação inclui um movimento gradual de pronação/supinação do antebraço, mas não deve se limitar a esta parte do braço. Ao invés disso, o polegar mudará sutilmente de posição e a mão se reorganizará de maneira a equilibrar o peso no dedo. Dessa forma, além de evitar o uso desnecessário de força, permite que a mão tenha mais liberdade de movimento, influenciando agilidade e precisão.

Figura 1 - Eixos de equilíbrio em cada dedo



Fonte: Do autor (2019)

O equilíbrio dinâmico da mão também será de fundamental importância na execução do vibrato. Devido ao fato de o vibrato desempenhar uma função colorística, é de suma importância ser capaz de controlar suas características como início, duração, amplitude, frequência e finalização.

A aplicação do eixo de equilíbrio nos permite empregar um movimento de pêndulo ao executar o vibrato. Este tipo de movimento é caracterizado pela concentração da massa fora do eixo de equilíbrio do antebraço, o que, aliado às leis da inércia, resulta em um percurso regular do movimento. Esta característica torna-o mais eficiente, pois o uso muscular só é necessário em seu início, sendo sua continuidade conferida pela inércia. Além disso, devido ao fato de o movimento ser executado com os músculos das costas e ombro, que estão distantes da mão, os dedos ficam livres para mudar de nota enquanto o movimento do vibrato mantém-se contínuo (MANTEL, 1995).

Com relação à velocidade é importante elucidar que existem dois tipos de funcionamento da mão, um enquanto toca-se lento e outro enquanto toca-se rápido. Com isso nos referimos principalmente à velocidade de mudança entre as notas (por exemplo, escalas lentas em oposição às rápidas).

Em uma situação de lentidão, a estrutura da mão esquerda configura-se de maneira com que atinja o eixo de equilíbrio em cada movimento, permitindo que o corpo não precise gerar tensões desnecessárias. Este procedimento resultará em uma maior movimentação do braço, antebraço e mão. Já em uma situação de rapidez, o eixo da estrutura deve se localizar em uma região mais central do movimento de maneira a mover-se menos do que em comparação com os movimentos lentos. Desta forma, elimina-se a necessidade de intensa movimentação da estrutura e configuração das estruturas em situações de alta velocidade, o que ocasionaria um tipo de “solavanco”.

Conclusão

Como fruto da observação histórica, podem-se compreender as origens da concepção de forma corrente. No entanto, cada vez mais se torna evidente que as necessidades modernas exigem revisitação deste que é um sistema cristalizado. Pouco ainda tem se realizado no sentido de sistematizar uma proposta que seja alternativa e, neste sentido, este trabalho se torna importante.

Neste primeiro momento, julga-se necessário estabelecer os elementos fundamentais para a discussão para que, então, uma sistemática possa ser proposta.

Estes elementos fundamentais compreendem aspectos como relaxamento da mão, espaçamento entre os dedos e o equilíbrio dinâmico da mão. O aspecto do relaxamento da mão propõe a sensação de soltura e liberdade na mão esquerda, se afastando da mão fixa e tensa que se usa na concepção de fôrma de mão esquerda tradicional. Esse relaxamento busca o uso suficiente de energia (*tônus muscular*). Além disso, por diminuir o uso excessivo de força no movimento de pinça ao pressionar a corda, o maior controle do relaxamento será benéfico para a afinação por diminuir o atrito entre dedo e corda, possibilitando ajustes finos na afinação.

A consciência do espaçamento entre os dedos, por sua vez, permite desconstruir a ideia de que o posicionamento das notas é definido pela estrutura da mão. Apesar de parecer uma conclusão óbvia, se vê em muitos casos violoncelistas enfrentando problemas de afinação devido a não permitirem que a mão se ajuste às diferentes situações de afinação. Esta consciência também auxiliará no desenvolvimento da audição, bem como a melhoria da afinação.

Já o conceito dos eixos de equilíbrio ajudará com que a mão consiga manter o estado de relaxamento enquanto executa as notas necessárias. Com o uso destes eixos, o aproveitamento do peso do braço é maior, diminuindo a necessidade de força. Além disso, a mão encontrará uma posição de equilíbrio propícia para a execução de um vibrato mais livre e controlado. A consciência do uso dos eixos de equilíbrio também permite que o músico entenda o braço como uma estrutura completa, evitando o desenvolvimento de bloqueios ou tensão em partes individuais.

Embora, como dito, estes aspectos começaram a ser introduzidos de alguma forma na técnica do instrumento por pedagogos do século XX, até o momento o que se observou na revisão bibliográfica é de que estas ideias ainda não haviam sido sistematizadas e organizadas. É nesse sentido que o esforço deste trabalho se deu. Aqui buscou-se organizar as principais ideias, fundamentá-las com base na bibliografia e conceitos biomecânicos e propor um sistema de abordagem à nova concepção de funcionamento da mão esquerda.

Referências

BONTA, Stephen. From violone to violoncello: a question of strings? **Journal of the American Musical Instrument Society**, p. 64-99. 1977.

COOKE, Antony. Left hand principles for cellists. **The Instrumentalist**, EUA, p. 56-59, Abril, 1984.

CORRETE, Michel. **Méthode pour apprendre le violoncelle**, Op.24. Paris: publicação não identificada. 1741. 53 p.

DOTZAUER, Friedrich. **Exercises for violoncello**. New York: G. Schirmer. 1917.

MANTEL, Gerhard. **Cello technique**: principles and forms of movement. Blomington: Indiana University Press, 1995. 232 p.

PLEETH, William. **Cello**. Reino Unido: Kahn & Averil, 1992. 290 p.

WALDEN, Valerie. **One hundred years of violoncello**: A history of technique and performance practice. Cambridge: Cambridge University Press, 20.

Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão: uma abordagem analítico-interpretativa

Isabelle Azevedo

Universidade Federal da Paraíba
isabellesousaazevedo@gmail.com

Felipe Avellar de Aquino

Universidade Federal da Paraíba
felipecello@hotmail.com

Resumo: Esse texto pretende discutir aspectos da Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão, a partir de uma abordagem analítico-interpretativa, de forma que auxilie o intérprete nas decisões de performance da obra. Aponta-se uma breve análise, abarcando alguns pontos relevantes da linguagem composicional, assim como informações a respeito da vida e obra do compositor, com foco na influência que o mesmo recebeu de Villa-Lobos, a partir de Neves (2001), Mariz (2000) e Vieira (2001).

Palavras-chave: José Vieira Brandão; Sonata; Violoncelo; Villa-Lobos; Música Brasileira.

Abstract: This text intends to discuss aspects of José Vieira Brandão's cello and piano Sonata, from an analytical-interpretative approach, in order to help the interpreter in the performance decisions of the work. A brief analysis is given, covering some relevant points of compositional language, as well as information about the life and work of the composer, with a focus on the influence he received from Villa-Lobos, from Neves (2001), Mariz (2000) and Vieira (2001).

Keywords: José Vieira Brandão; Sonata; Cello; Villa-Lobos; Brazilian Music.

1. Introdução

Este artigo apresenta estudos preliminares de pesquisa de mestrado em andamento, que tem como objetivo central investigar, estudar e compreender a escrita de José Vieira Brandão (1911-2002) na Sonata para violoncelo e piano (1955), de forma a auxiliar o intérprete em sua reflexão e abordagem interpretativa. Desta forma, faremos um breve levantamento sobre a vida e obra do compositor, a fim de estabelecer suas principais características composicionais, além de identificar aspectos técnicos e interpretativos a partir de uma análise sob a ótica da performance.

José Vieira Brandão foi um pianista virtuoso, regente, compositor, educador musical, além de ter atuado como ajudante pessoal de H. Villa-Lobos (1887-1959). Apesar de tudo isso, uma breve busca em bancos de dados nos mostra que ainda é um compositor pouco abordado em temas de pesquisa, tendo seu nome normalmente mais associado à educação musical, uma vez que foi um dos que auxiliou Villa-Lobos na implementação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Brasil. Quando citado como compositor, é feita referência apenas às suas obras para grupos camerísticos além de sua produção pianística, sem aprofundar em sua escrita para outras formações, como é o caso da Sonata para violoncelo e piano, obscurecendo parte importante de seu legado composicional. Contudo, mesmo a partir de um contato inicial com a obra, já é possível observar aspectos técnicos e composicionais relevantes para o violoncelo. Uma vez que nos deparamos com uma Sonata nacionalista, com estruturas bem delimitadas e que explora técnicas específicas do violoncelo, podendo se tornar uma obra mais difundida no repertório violoncelístico.

2. Breve introdução da obra

A Sonata para Violoncelo e Piano de José Vieira Brandão foi composta no ano de 1955. A obra é estruturada em quatro movimentos, no qual o primeiro é um *Allegro Moderato*, iniciado por uma pequena linha solo do violoncelo, onde já se observa a utilização de alguns recursos técnicos idiomáticos ao instrumento. Ao longo do movimento, são exploradas sequências de colcheias e semicolcheias em constante mudanças de corda e de posições, o que requer a busca por soluções técnicas do intérprete. Por sua convivência próxima a Villa-Lobos, podemos afirmar que este exerceu influência direta no processo do amadurecimento composicional de Vieira Brandão. Por isso é possível reconhecer, em alguns momentos, características que recordam aspectos da escrita Villa-Lobiana. Ao mesmo tempo, se percebem características de ritmos brasileiros, característicos à cidade do Rio de Janeiro, a exemplo do Choro, gênero que surgiu em meados do século XIX, nesse mesmo estado, e foi ganhando espaço na música brasileira. O Choro pode ser caracterizado como derivado das valsas e polcas europeias, o que explica sua utilização por Vieira Brandão, uma vez que o próprio autor passou uma temporada na Europa aprimorando seus estudos composicionais. O que também justifica a utilização deste gênero, é a relação do

próprio Villa-Lobos com o Choro. Em palestra⁶ realizada no encerramento da Sessão Especial do Fórum Nacional em 2013, o maestro e compositor Marlos Nobre afirma que a maior contribuição de Heitor Villa-Lobos para a música do Brasil e das Américas do século XX foi a série de 14 choros, o que mostra o domínio de Villa-Lobos sobre a escrita desse gênero.

O segundo movimento é intitulado *Andante Allegreto Scherzando*, que mais uma vez inicia com uma breve linha solo do violoncelo que, nesse momento, se apresenta contrastante com o que acontece no início do primeiro movimento, uma vez que nesse segundo momento são explorados os recursos mais expressivos da obra. A constante mudança de métrica é uma característica deste movimento, no qual são usados compassos irregulares 5/4, 7/4, além das métricas 6/8, 2/4 – muitas vezes dentro de uma mesma frase. O terceiro movimento contém marca de expressão *Molto Moderato* e foi comentado pelo pesquisador Vasco Mariz que, no Caderno Viva Música, afirma “A sonata para violoncelo e piano, tem escritura brilhante e cálida inspiração. Agrada-me bastante o terceiro movimento, de sincera e convincente nostalgia” (MARIZ, p. 12). Ao mesmo tempo, em nossa visão, o movimento nos remete à atmosfera nordestina, com lembranças da seca do ambiente do sertão, a partir de saltos de sétima seguido por uma sequência escalar descendente. Este é o movimento mais curto da obra, onde também se verificam constantes mudanças métricas. O quarto e último movimento é intitulado *Allegro* – o mais virtuosístico da obra – e como o próprio nome nos sugere, tem caráter mais agitado. O primeiro tema desse movimento (Figura) possui relação próxima com o primeiro tema do primeiro movimento (Figura 2), podendo até mesmo ser visto como uma variante daquele. Este é um aspecto que dá unidade e coesão à obra como um todo. Desta forma, a Sonata é marcada pela linguagem nacionalista do compositor, que se caracteriza pela exploração de ritmos sincopados brasileiros. Ademais, como pode-se verificar na Figura 1, o movimento é marcado por constante irregularidade métrica, através de seguidas mudanças de compasso, que ocorrem ao longo de toda a obra.

⁶ Informação retirada do site do Fórum Nacional na página “Sala de Imprensa”, disponível em: <https://www.inae.org.br/sala-de-imprensa/desenvolvimento-cultural/os-choros-de-villa-lobos-2/>

Figura 1. Início do quarto movimento.

Score

IV
Rondó

Allegro ♩ = 100 a 108

Cello

sfz poco rubato

cresc.

Vc.

ff

Pno.

8vb -

Figura 2. Início do primeiro movimento.

Score

Sonata
para violoncelo e piano
A Iberê Gomes Grosso

José Vieira Brandão (1955)

Allegro Moderato ♩ = 112 a 120

Cello

ff

Vc.

Pno.

p

Observamos ainda que a Sonata apresenta texturas que nos remetem à escrita de Villa-Lobos, como exemplo do segundo movimento da Sonata (Fig. 3), onde Vieira Brandão escreve para o violoncelo um gesto melódico descendente repetitivo que acompanha a melodia apresentada pelo piano. Padrão semelhante pode ser identificado no movimento “Coral (Canto do Sertão)” da Bachiana Brasileira nº4 de Villa-Lobos (Fig. 4).

Figura 3. Trecho do segundo movimento da Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão.



The image displays a musical score for Violoncelo (Vc.) and Piano (Pno.) from the second movement of a Sonata by José Vieira Brandão. The score is divided into two systems, each starting at measure 71 and 77 respectively. The Vc. part features a descending melodic line with repeated eighth-note patterns. The Pno. part features a descending melodic line with repeated eighth-note patterns, mirroring the Vc. part.

Figura 4. Trecho do segundo movimento da Bachiana Brasileira nº4 de H. Villa-Lobos.



Também pode ser percebido, no primeiro movimento da Sonata (Fig. 2), a utilização de uma sucessão de semicolcheias descendentes estruturadas a partir de um motivo melódico dentro de uma terça, transposto em movimento descendente, que também é notado no primeiro movimento da Bachiana nº1 de Villa-Lobos (Fig. 6).

Figura 5. Trecho do primeiro movimento da Bachiana nº1 de Villa-Lobos



Vale destacar que essa Sonata foi dedicada ao violoncelista Iberê Gomes Grosso⁷ que realizou a primeira gravação, publicado em LP através da série Documentos da Música Brasileira – vol. 10, produzido pela FUNARTE, com o próprio Vieira Brandão ao piano, que, apesar de ter sua formação como pianista, demonstra conhecimento e domínio da escrita para o violoncelo, explorando recursos técnicos e timbrísticos do instrumento.

3. O Compositor

José Vieira Brandão nasceu em Cambuquira, Minas Gerais, no ano de 1911. Aos sete anos mudou-se para o Rio de Janeiro e lá deu início aos seus estudos musicais. Formou-se em 1929 como pianista pela Escola de Música da UFRJ.

⁷ Violoncelista brasileiro, nascido em 1905 em São Paulo, falecido em 1983. Era sobrinho neto de Carlos Gomes.

Em 1931, Villa-Lobos apresentou ao então presidente do Brasil, Getúlio Vargas (1882-1954), um projeto educacional através da implementação de aulas de música, por meio do canto orfeônico, nas escolas públicas de primeiro e segundo grau na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Oliveira (2011, p. 2-3) o governo na época tinha o objetivo de realizar uma ampla reforma educacional implementando a proposta apresentada por Villa-Lobos, que influenciou depois na criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Há registros de que na época, Vieira Brandão teria uma importante viagem à França e cancelou exclusivamente para auxiliar Villa-Lobos na implementação do projeto.⁸

Em 1932 Brandão tornou-se membro do Orfeão Federal dos Professores, um coral formado por aproximadamente 250 professores do magistério público da cidade do Rio de Janeiro e que, por sua vez, era regido por Villa-Lobos. A partir de então, iniciou-se uma aproximação maior entre os dois. Tornaram-se amigos e Vieira Brandão passou a ser assessor pessoal e intérprete das obras de Villa-Lobos. No catálogo de obras do Museu Villa-Lobos é possível encontrar diversos registros referentes a Vieira Brandão, a exemplo da primeira execução das Bachianas Brasileiras nº 3, junto à Orquestra da CBS em Nova York, regida pelo próprio Villa-Lobos, como também a dedicatória do mesmo à Vieira Brandão no segundo movimento – “Coral (Canto do Sertão)” – das Bachianas nº4.

Pode-se dividir a produção composicional de Vieira Brandão em dois períodos. O primeiro, que aconteceu até o ano de 1947, onde ele ainda buscava a sua linguagem e recebia influência de compositores europeus. A segunda fase se deu a partir de 1948, quando regressa ao Brasil após uma curta temporada nos Estados Unidos e decide se dedicar ao estudo da composição, surgindo assim algumas características marcantes de sua escrita, como o uso de recursos nacionalistas e o retorno ao uso do tonalismo. O objeto desta pesquisa se encaixa no segundo período de sua escrita, uma vez que segue características bem definidas desse período composicional.

Vieira Brandão iniciou sua carreira como intérprete, com foco nos estudos de piano e, logo depois, em parceria com Villa-Lobos, tornou-se intérprete oficial de suas obras. Tempos depois, passou a explorar outros segmentos da música, como a regência, estudos na área de educação e a composição, através da qual veio a tornar-se bastante conhecido. Segundo o musicólogo Vasco Mariz (2001, p. 16) “Nos anos 40 e 50 elogiava-se o pianista Vieira Brandão, que também era

⁸ Informação retirada do programa de rádio “Caderno de Música” exibido pela rádio MEC FM em 15/04/2017.

compositor, depois, pouco a pouco, a situação inverteu-se e a partir dos anos 60, o jovem mineiro alcançou considerável êxito como compositor”.

Seus primeiros passos na composição musical foram feitos de forma moderada. Sua prioridade naquele momento era o auxílio a Villa-Lobos, sem se dedicar de fato à sua produção. No ano de 1948, ao retornar dos Estados Unidos é quando de fato decide se dedicar à composição. No caderno Viva Música, organizado por Heloisa Fischer (2001) em homenagem a Vieira Brandão, encontramos o depoimento de José Maria Neves (2001, p. 12):

E o refinamento da sua escrita pode ser visto em obra que, apesar de relativamente curta, merece lugar de destaque no panorama da música brasileira do século XX, com caráter e sabor brasileiro que não ficam desfocados pelo emprego da técnica derivada do neoclassicismo. (NEVES, 2001, p. 12)

Ao mesmo tempo em que Vieira Brandão ocupa um lugar de destaque como regente e intérprete, enquanto compositor ainda tem sua obra pouco reconhecida no cenário musical, notadamente entre os intérpretes. Desta forma, ainda que exaltada por vários estudiosos e pesquisadores, sua produção certamente merece maior destaque. Tendo sido contemporâneo de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Mario Tavares, Francisco Mignone – autores com maior abrangência –, naturalmente teve suas obras comparadas com todos esses nomes, que acabaram por se firmar mais rápido no cenário musical brasileiro.

4. Metodologia e objetivos

O universo desta pesquisa está centrado na Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão, com um foco analítico-interpretativo. Desta forma, será estudado, em um primeiro momento, aspectos voltados ao próprio compositor, contextualizando-o no âmbito da música brasileira do Séc. XX, ao mesmo tempo em que se observa sua importância em nosso meio musical, a partir de suas influências e de seu legado artístico, através de um levantamento bibliográfico sobre sua atuação enquanto compositor, educador musical e intérprete, buscando-se aprofundar e melhor compreender sua relação com Villa-Lobos e seu impacto em sua vida pessoal e legado composicional. Em seguida, será feita uma análise dos temas empregados pelo compositor nessa Sonata, observando sua originalidade ou se foram coletados das diversas formas de expressão musical brasileira. Ademais, será realizada uma análise de sua estrutura harmônica

e melódica, que possam ajudar na construção interpretativa da obra. Por fim, será realizada uma edição da partitura, disponibilizando tanto uma edição para performance – contendo sugestões de cunho interpretativo – além de uma edição crítica da obra, dirimindo eventuais questionamentos encontrados no manuscrito elaborado pelo copista Carlos Gaspar.⁹

Em pesquisa preliminar, na fase de pré-projeto de pesquisa, encontramos algumas relações entre pesquisadores e intérpretes brasileiros com o compositor Vieira Brandão, a exemplo dos professores Hugo Pilger e Lucia Barrenechea da UNIRIO, que realizaram gravação da obra objeto desta pesquisa, além do violoncelista Márcio Malard, discípulo de Iberê Gomes Grosso e importante difusor da música brasileira. Dessa forma, pretendemos realizar entrevistas com estes músicos, a fim de se obter dados complementares para a pesquisa. De modo a auxiliar na elaboração das perguntas das entrevistas, utilizaremos o *check list* proposto por Marchesan e Ramos (2012), ferramenta elaborada para auxiliar em todas as fases de criação de questionário, dividida em três partes: antes de elaborar as questões, durante a elaboração e depois.

Entende-se, desta forma, que a pesquisa poderá deixar uma contribuição importante na literatura brasileira para violoncelo, na divulgação desta importante obra, além de facilitar o acesso à partitura, que certamente viabilizará maior frequência desta obra nos programas de recital de violoncelo e piano.

REFERÊNCIAS

- MARIZ, V. **História da Música no Brasil**. 5ª ed. Ver. E ampliada. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2000.
- NEVES, J.M. **Música Contemporânea Brasileira**, São Paulo: Ricordi, 1981.
- VIEIRA, B. **Caderno Viva Música**, Rio de Janeiro, v. I, 2001.
- BRANDÃO, J.V. **Documentos da Música Brasileira**, vol. 10. LP produzido pela FUNARTE, Rio de Janeiro, 1979.
- CATÁLOGO: **Villa-Lobos: sua obra**. Baseada na edição de 1989. Rio de Janeiro: MinC / IBRAM e Museu Villa-Lobos, 2009.
- BORGES, Jane. **Jose Vieira Brandão (1911-2002): Uma história de vida e de trabalho**, São Paulo ECA-USP.

⁹ Copista de muitas obras de Villa-Lobos.

OLIVEIRA, D. L. G. **Villa-Lobos e o Canto Orfeônico no Governo Vargas: as concentrações orfeônicas e a Superintendência de Educação Musical e Artística.**

CHORO, **Música Brasilis**, Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/temas/choro>. Acesso em: 03/10/2019

OS CHOROS DE VILLA-LOBOS, **Inae**, Disponível em: <https://www.inae.org.br/sala-de-imprensa/desenvolvimento-cultural/os-choros-de-villa-lobos-2/>. Acesso em: 03/10/2019