



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

**Educação Corporal na formação do Violonista:  
perspectivas de professores do instrumento**

Cledinaldo Alves Pinheiro Júnior

João Pessoa  
Agosto de 2017



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

## **Educação Corporal na formação do Violonista: perspectivas de professores do instrumento**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Educação Musical, linha de pesquisa Processos e Práticas Educativo-Musicais.

**Cledinaldo Alves Pinheiro Júnior**

**Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz**

João Pessoa  
Agosto de 2017

J95e Pinheiro Júnior, Cledinaldo Alves.

Educação Corporal na formação do Violonista:  
perspectivas de professores do instrumento / Cledinaldo  
Alves Pinheiro Júnior. - João Pessoa, 2017.  
120 f.

Orientação: Queiroz, Luis Ricardo Silva.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Violão. Formação do violonista. Educação Corporal.  
I. Queiroz, Luis Ricardo Silva. II. Título.

UFPB/BC



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

**DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Título da Dissertação: **“Educação Corporal na formação do Violonista: perspectivas de professores do instrumento”**

Mestrando: **Cledinaldo Alves Pinheiro Júnior**

**Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz  
Orientador/UFPB

---

Prof(a). Dr(a). Carla Pereira dos Santos  
Membro Externo/UFPB

---

Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes  
Membro Externo/UNICAMP

João Pessoa, 23 de agosto de 2017.

*Dedico este trabalho a minha mãe,  
Cremilda Monteiro Bezerra Pinheiro, Te amo!*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, com toda gratidão pelo seu amor infinito dedicado a mim.

A minha mãe, meu pai e meu irmão, que sempre me ajudaram e estiveram comigo em todas as decisões da minha vida.

Ao meu orientador, professor Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz, por todos esses anos compartilhando ensinamentos e transmitindo os conhecimentos necessários à minha formação musical, acadêmica e humana.

Ao programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, de um modo geral, a todos os professores e professoras pelo quanto acrescentaram e compartilharam com suas aulas e experiências.

Aos professores Dra. Luciana Noda (UFPB), Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes (UNICAMP) e Dra. Carla Pereira dos Santos (UFPB), por aceitarem participar de minha banca e pré-banca examinadora.

Aos professores participantes da pesquisa, pela disponibilidade e importantes contribuições ao trabalho.

Aos professores Dr. Vanildo Mousinho Marinho e Dr. Fábio Henrique Ribeiro, coordenadores do curso de licenciatura em música da UFPB, pela grande contribuição e influência que tiveram na minha formação.

Ao professor Dr. Albergio Diniz, pelo companheirismo, amizade e ensinamentos.

Aos amigos(as) presentes companhias desses tempos, compartilhando apoio, força e ajudando nos momentos que precisei.

## RESUMO

Estudos sobre o uso do corpo na prática instrumental têm crescido progressivamente nos últimos anos. Considerando esse um aspecto fundamental para o ensino de instrumento, este trabalho apresenta resultados de uma pesquisa realizada com trinta e cinco professores de violão, atuantes em universidades públicas do Brasil, que se dispuseram a responder um questionário com vistas a compreender quais são suas concepções acerca da formação corporal no ensino do violão. A pesquisa tem como base perspectivas da abordagem qualitativa e quantitativa, com vistas a interpretar a visão dos professores sobre a formação corporal do violonista e dos dados das respostas necessários para elucidar questões metodológicas pertinentes no panorama de ensino de violão no Brasil. O instrumento de coleta de dados utilizado foi o questionário, constituído de questões abertas com margem a considerações dos respondentes. A fundamentação teórica para essa pesquisa foi constituída de trabalhos diretamente ligados ao universo violonístico e perspectivas da Educação Musical contemporânea, além de pesquisas com tom interdisciplinar de áreas como a psicologia, medicina, sociologia, neurologia, ciência dos esportes, cognição musical, entre outras. A presente Dissertação argumenta sobre a importância da consciência corporal para o violonista, a partir do entendimento da natureza da prática instrumental, a qual constitui por um árduo trabalho com demandas físicas e psicológicas a depender do nível de especialização e envolvimento instrumental. Os professores de violão enfatizam a necessidade de se buscar os recursos necessários para uma execução consciente e consistente, somados a uma consciência do corpo. Assim, pode-se construir de forma sistemática, abordagens que venham a nortear o estudo e a prática, evitando possíveis lesões e desconfortos no ato de tocar, proporcionando um maior preparo e relaxamento na execução que podem ser conseguidos através da consciência do seu corpo, instrumento ativo na execução do violão.

**Palavras chave:** Violão. Ensino e Aprendizagem. Educação Corporal. Formação do violonista. Ensino de violão no Brasil.

## ABSTRACT

Studies on the body usage in instrumental practice have been progressively increasing in the late years. This is a fundamental aspect for the musical instrument teaching. This paper presents results of a research conducted with thirty-five guitar teachers working in public universities in Brazil, who answered a questionnaire aiming to understand what are their conceptions of body formation on guitar teaching. The research is based on perspectives of qualitative and quantitative approach, intending to interpret the teachers' vision about the guitar player body formation and the data necessary to enlighten relevant methodological issues in the panorama of guitar teaching in Brazil. The data collection instrument used was the questionnaire, consisting of open questions with margin to respondents' considerations. The scientific foundations of this research was composed of studies directly linked to the guitarist universe and perspectives of Contemporary Music Education, as well as interdisciplinary researches in areas such as psychology, medicine, sociology, neurology, sports science, musical cognition, among others. This dissertation discuss about the importance of body consciousness for the guitarist, rested on the understanding of the instrumental practice nature, which is a hard work with physical and psychological demands, depending on the level of specialization and instrumental involvement. Guitar teachers highlight the need to seek the required resources for an aware and consistent execution, coupled with body consciousness. Thus, it is possible to systematically construct approaches that will guide the study and practice, avoiding possible injuries and discomforts while performing, providing a greater preparation and relaxation during the execution, being achieved through the consciousness of ones body, active instrument in the guitar performance.

**Key words:** Guitar. Teaching and learning. Body Education. Guitarist Training. Guitar teaching in Brazil.



## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1.</b> Quantidades de artigos publicados por periódicos .....	32
<b>Tabela 2.</b> Tempo de atuação na instituição atual .....	69
<b>Tabela 3.</b> Universidades e distribuição de professores participantes por região .....	69
<b>Tabela 4.</b> Distribuição do nível de formação dos professores de violão.....	70
<b>Tabela 5.</b> Distribuição de como ocorre o atendimento aos alunos.....	70

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1.</b> Considerações sobre algumas estratégias que podem ser adotadas por professores de instrumentos, como forma de alcançar uma prática efetiva de seus alunos .....	58
<b>Quadro 2.</b> Exemplos de publicações em abordagens com instruções gerais .....	59
<b>Quadro 3.</b> Exemplos de publicações em abordagens voltadas a exercícios técnicos ....	61
<b>Quadro 4.</b> Exemplos de publicações voltadas a compilações de repertórios .....	63
<b>Quadro 5.</b> Materiais com tom interdisciplinar a partir de abordagens mais holísticas das necessidades contemporâneas do violonista .....	64
<b>Quadro 6.</b> Conteúdos mais importantes nas práticas educacionais dos professores .....	74
<b>Quadro 7.</b> Importância atribuída ao corpo e à consciência corporal para o estudo e prática do violonista.....	79
<b>Quadro 8.</b> Importância atribuída ao corpo como um elemento expressivo .....	91
<b>Quadro 9.</b> Questões interligadas à expressão corporal para a melhoria da performance .....	92
<b>Quadro 10.</b> Problemas relacionados a tensões e lesões musculares apresentados por alunos de violão .....	95
<b>Quadro 11.</b> Apresentou algum problema físico durante a carreira.....	96
<b>Quadro 12.</b> Problemas físicos relatados por professores .....	97
<b>Quadro 13.</b> Sobre os materiais e métodos existentes sobre o corpo para o violonista ..	98
<b>Quadro 14.</b> Indicações de trabalhos que contemplem os conhecimentos sobre o corpo para o violonista na visão dos professores.....	101

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
-------------------------	----

## **CAPÍTULO I**

A educação musical na atualidade e suas inter-relações com o ensino de instrumento .	19
1.1 O ensino de instrumentos na atualidade.....	22
1.1.1 Paradigma dominante no ensino de instrumentos.....	23
1.1.2 Paradigma emergente no ensino de instrumentos.....	25
1.2 A formação do violonista na literatura: tendências, limites e desafios.....	28
1.3 O corpo no processo de formação do instrumentista.....	31
1.4 Metodologia.....	35
1.4.1 A definição do campo de estudo.....	35
1.4.2 Qualificação do problema de pesquisa.....	36
1.4.3 Questões metodológicas da pesquisa.....	37
1.4.4 Instrumentos de coleta e produção de dados.....	38

## **CAPÍTULO II**

O corpo: dimensões para a formação, a prática e a expressão musical.....	39
2.1 Saúde do Músico: dimensões para a formação instrumental.....	40
2.2 Estratégias preventivas para músicos.....	43
2.3 Expressão musical: potencialidade interpretativa dos movimentos e gestualidade do corpo na performance.....	46
2.4 Considerações finais do capítulo.....	48

## **CAPÍTULO III**

O ensino de violão no Brasil: tendências, características e possibilidade.....	50
3.1 Conteúdos.....	52
3.2 Materiais de ensino.....	58
3.3 Metodologias de ensino de violão no Brasil.....	65
3.4 O ensino de violão no Brasil a partir de perspectivas de professores do ensino superior: do perfil profissional às inclinações metodológicas.....	68

## **CAPÍTULO IV**

A educação corporal no ensino do violão: tendências e possibilidades.....	78
4.1 O uso do corpo na prática instrumental.....	78

4.2 O corpo e a eficiência motora e técnica para a execução do violão .....	86
4.3 O corpo como elemento expressivo .....	90
4.4 A saúde do violonista.....	95
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>108</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>116</b>

## INTRODUÇÃO

A formação do instrumentista tem sido uma questão amplamente discutida na atualidade, considerando as múltiplas dimensões e a complexidade que caracterizam esse processo. Nesse contexto, tem sido crescente, no âmbito da produção de conhecimento em música, tanto na área de educação musical quanto na área de práticas interpretativas, diversos estudos centrados na análise e discussão de estratégias, conteúdos e conhecimentos fundamentais para a formação do instrumentista. É nesse cenário que este trabalho se insere, trazendo para o foco de suas análises questões direcionadas para a relevância do corpo no processo de performance musical e, conseqüentemente, a necessidade de desenvolver uma formação do instrumentista considerando a educação corporal como elementos de intrínseco valor nesse processo.

De maneira mais específica, esta dissertação aborda discussões e análises que buscam compreender o papel da educação corporal na formação do violonista e, além disso, verificar de que forma tal elemento tem sido contemplado na realidade de ensino do violão no Brasil. Os referenciais teóricos que dão base às discussões realizadas possuem uma vertente interdisciplinar, abrangendo campos mais específico da música, como Educação Musical e Performance, mas, também, campos relacionados a dimensões mais abrangentes do fenômeno estudado, tais como a Psicologia, Medicina, Fisioterapia, Ergonomia, Fisiologia, entre outras.

Dessa maneira, a pesquisa se insere em um crescente debate a respeito dos aspectos necessários para a formação do músico, buscando compreender as perspectivas necessárias para dinâmicas conscientes e consistente durante toda a trajetória instrumental, incorporando, conhecimentos e saberes vinculados a práticas saudáveis que emergem da literatura especializada.

A escolha por esse tema de pesquisa se encontra intimamente ligada à minha própria atuação profissional na área de música. De formação em Licenciatura e Bacharelado em violão, e marcado, dentre outras atividades, pela docência como professor universitário de violão e instrumentista solo e acompanhador, sempre me questioneei sobre o papel do corpo na preparação musical do violonista.

O violonista, em seu estudo e prática instrumental, passa por exigências severas no que concerne a demandas físicas e psicológicas em decorrência da necessidade de longas horas de preparação. Nessa disciplina de estudos, o corpo é agente ativo em todo

o processo, pois necessita de um bom condicionamento físico para suportar a longa rotina de estudos.

É nesse universo que uma pergunta vem ao longo dos anos ressoando cada vez mais forte para o meu trabalho: quais as implicações das dimensões físicas e expressivas corporais para a formação e prática musical? Partindo dessa questão inicial e de outros conhecimentos e debates que foram sendo construídos no processo de estudo sobre aspectos dessa natureza, formulei a problematização central deste trabalho. Problematização que emerge de aspectos demasiadamente vinculados à minha trajetória como violonista, bem como às inquietações acerca das singularidades da educação corporal no processo mais amplo de formação do instrumentista.

Considerando a escassez de trabalhos que discutem esta temática na literatura brasileira, conforme será evidenciado ao longo desta dissertação, e a necessidade de se pensar mais sistematicamente a relação do corpo com a formação e prática do violonista, constitui-se como objetivo geral da pesquisa que fundamenta esta dissertação: verificar as concepções de professores de violão acerca da formação corporal no processo de ensino do instrumento, analisando como esses profissionais têm desenvolvido estratégias educacionais para contemplar tal aspecto da prática violonística. Esse objetivo norteador trouxe à tona outros objetivos específicos para orientar o estudo, quais sejam:

- Verificar as concepções e definições que têm constituído a prática de ensino dos professores de violão no cenário nacional, no que concerne ao desenvolvimento da educação corporal dos violonistas;
- Identificar conteúdos e características enfatizadas pelas metodologias do ensino de violão na contemporaneidade;
- Identificar implicações e aplicações metodológicas dos conhecimentos corporais no ensino do violão pelos professores estudados;
- Verificar as formas de integração entre a educação corporal e o estudo e prática do violão;
- Verificar os pontos positivos e/ou negativos que essa relação tem gerado na prática de ensino dos professores.

A pesquisa realizada teve como base uma metodologia de pesquisa que congregou procedimentos quantitativos e qualitativos para a coleta e análise dos dados. Dessa forma, o estudo abrangeu: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e um *survey*, com

questionários aplicados para professores de todo o Brasil que se disponibilizaram, voluntariamente, a responder questões que julgamos pertinentes e que fossem fundamentais para a realização da pesquisa. Os procedimentos de análise foram definidos em função das singularidades dos dados coletados e das nuances que caracterizam a apresentação das informações, obtidas na pesquisa, ao longo da dissertação. A partir dos objetivos do trabalho e das particularidades dos dados que emergiram do estudo, esta dissertação foi organizada em quatro capítulos.

O primeiro capítulo apresenta uma síntese da literatura especializada, produzida sobre o tema, evidenciando o atual estado do conhecimento sobre questões relevantes para este trabalho. Foram englobados conceitos que compreenderam a área de educação musical – como um campo destinado a estudar os processos de ensino de música em diferentes espaços e situações na sociedade – e as principais tendências referentes ao ensino e aprendizagem de instrumentos, e mais especificamente, ao ensino do violão, fornecendo entendimentos sobre os limites e desafios na contemporaneidade. Por último, é descrito a justificativa metodológica empregada para esse trabalho, apresentando a definição do campo de estudo; qualificação do problema de pesquisa; fundamentos metodológicos; procedimentos e constituição da revisão bibliográfica; fonte de coleta dos dados e a análise dos dados.

O segundo capítulo discute e analisa as bases epistemológicas que sustentaram o nosso olhar sobre a relação corpo, músico e instrumento nos processos de ensino e aprendizagem do violão. O pilar referente ao conhecimento do corpo na prática instrumental é primeiramente apresentado a partir das contribuições de estudos que lidam com a demanda do uso do corpo pelo instrumentista, destacando o ponto de vista clínico e os aspectos expressivos evidenciados pela ação do corpo na interpretação musical por meio de movimentos e gestos.

No terceiro capítulo é realizada uma análise sobre as tendências, limites e desafios para o ensino de violão no Brasil. Nesse capítulo, foram discutidos os conteúdos que norteiam a aprendizagem do violão no contexto superior de ensino, assim como, os procedimentos de organização de práticas emergentes para o ensino de instrumentos; os materiais de ensino e suas classificações nas metodologias de violão; os principais fundamentos metodológicos usados para o ensino de violão, sobre o viés da literatura. Por último, foi discutida algumas possibilidades e perspectivas para o ensino de violão no contexto brasileiro considerando dados gerais da pesquisa que elucidam o panorama das práticas docentes nas universidades públicas no Brasil.

O quarto capítulo traz análises dos relatos dos professores referentes à conteúdos, características e concepções que evidenciam as principais perspectivas dos professores de violão sobre a relação do corpo na formação do violonista. Dessa forma, nesta parte da dissertação, são evidenciados os resultados mais específicos da pesquisa que, somados as discussões dos demais capítulos, permitem inferir análises que respondem às questões centrais proposta para este trabalho.



# CAPÍTULO I

## **A educação musical na atualidade e suas inter-relações com o ensino de instrumento**

A área de educação musical tem se destacado na contemporaneidade como uma área destinada a estudar, refletir e sistematizar os processos de formação em música em diferentes espaços na sociedade. Queiroz (2013, p. 95), quando se refere ao termo educação musical, aponta que essa área se constitui de “um campo diversificado de estudos e de práticas de formação em música, abrangendo quaisquer espaços sociais, situações e processos de transmissão de saberes musicais”. A partir do universo em que as práticas de ensino e aprendizagem da música são constituídas, entendemos ser fundamental a compreensão e caracterização do campo de estudos e de atuação na educação musical, de forma que se possa pensar as relações estabelecidas com a sociedade, com os indivíduos, assim como os seus limites, sua abrangência e as principais perspectivas para a pesquisa na área.

Os estudos e pesquisas em educação musical podem se encontrar em diferentes modalidades de ensino<sup>1</sup> e diferentes espaços de formação. Estes espaços podem se caracterizar por diferentes níveis de sistematização e organização, sendo possível dividi-los em três categorias de ensino: (i) ensino formal, aquele que possui níveis bem definidos de organização, sistematização e planejamento, se enquadrando em uma educação intencional, como ocorre nas escolas; (ii) ensino não formal, aquele que possui determinados níveis de intencionalidade, mas, não possui necessariamente níveis de sistematização e organização bem definidos, esse ensino é comum em ambientes como ONG's e Projetos Sociais; e (iii) ensino informal, que se constitui pela forma de aprendizado que ocorre em toda e qualquer situação de transmissão de saberes na vida cotidiana, independente da consciência desse processo, se configurando como uma educação não-intencional (WILLE, 2005).

A partir dessa diversidade de espaços e de processos educativos musicais, a área de educação musical, segundo Figueiredo (2010, p. 155), pode ser entendida “através de seu caráter interdisciplinar que congrega questões de música e de educação”. Desta forma,

---

<sup>1</sup> Modalidades de ensino se refere a classificação dada pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), nº 9493, de 1996, para a educação profissional, educação a distância, educação de jovens e adultos e educação especial, essas podem estar presentes em diferentes níveis de ensino, como na educação infantil, ensino fundamental e médio e ensino superior (BRASIL, 1996).

encontramos nas últimas décadas uma quantidade cada vez maior de trabalhos relacionando áreas como a antropologia, sociologia, filosofia, psicologia, entre outras disciplinas. Este fato tem proporcionado que os estudos e pesquisas em música possam abarcar maiores particularidades dos fenômenos musicais, em suas diferentes perspectivas, fazendo com que as áreas da educação musical se mostrem “mais permeáveis à visão interdisciplinar” (FREIRE, 2010, p. 90).

Alves-Mazzotti (2001, p. 40), no início da década de 2000, quando se refere às problemáticas das pesquisas em educação, expõe que a grande questão está em torno da qualidade e relevância destas pesquisas. Para a autora, dentre as deficiências existentes na produção de pesquisas na área, cinco problemas se destacam, são eles: (i) pobreza teórico metodológica dos temas de pesquisas, possuindo um grande número de trabalhos puramente descritivos e exploratórios; (ii) pulverização e irrelevância dos temas escolhidos; (iii) seleção acrítica da escolha dos quadros teóricos-metodológicos para a pesquisa; (iv) preocupação com a aplicação imediata dos resultados; e (v) pouco impacto dos resultados na prática educacional.

No mesmo sentido, Del-Ben (2003, p. 79-80) realiza uma reflexão sobre os principais desafios para a pesquisa em Educação Musical. A autora entende que é preciso (i) uma maior compreensão e caracterização do campo de estudos da Educação musical, assim como uma busca pela interdisciplinaridade como uma ferramenta para expandir as visões e conhecimentos dos estudos em música; também se faz necessário (ii) aproximar a produção de conhecimentos produzidos no mundo acadêmico ao mundo real e as práticas de ensino e aprendizagem da música; e por último, (iii) encontrar novos meios de divulgação e aplicação da produção reflexiva da área de educação musical nas práticas educativo-musicais no mundo social, de forma que esse conhecimento consiga transpor os muros da academia.

Quase uma década depois, Del-Ben (2010) em análise mais recente, ainda encontra muitos problemas que persistem nos estudos e pesquisas na área de educação musical. No que diz respeito aos referenciais teóricos nos trabalhos sobre música na educação básica, Amui e Guimarães (2016), identificam que a maior referência nesses estudos está sendo as leis e os documentos que regem a educação. Além disso, a autora mais citada é a professora Maura Penna, que trata recorrentemente sobre legislação em seus textos, fato preocupante para um campo que precisa transcender o nível de reprodução e se posicionar criticamente, como destaca Del-Ben (2010, p. 31).

Portanto, apesar dos importantes avanços conseguidos nas últimas décadas no que tange um melhor conhecimento do campo de atuação e de pesquisa em educação musical, a área ainda se constitui em estágio inicial em relação aos conhecimentos produzidos e sua difusão e divulgação no mundo acadêmico e na prática educacional (DEL-BEN, 2010).

Como reflexo dessa análise, numa perspectiva histórica, Nunes (2001, p. 28) identifica que os estudos sobre formação de professores e referências sobre aprendizagem da docência, surgem apenas na década de 1980 e 1990, ainda em âmbito internacional. No Brasil, é apenas em meados da década de 1990 “que se buscam novos enfoques e paradigmas para compreender a prática pedagógica e os saberes pedagógicos e epistemológicos relativos ao conteúdo escolar a ser ensinado/aprendido”.

No tocante aos cursos de música no Brasil, apenas em meados da década de 2000 que os perfis para as estruturas da Licenciatura em música começam a se delinear. Queiroz e Marinho (2005) afirmam nessa época que:

Os cursos de música das universidades brasileiras, principalmente as licenciaturas, passam por um momento de redefinição e de buscas metodológicas, visando atender às múltiplas demandas da área. A partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), Lei 9.394/96 (Brasil, 1996), os cursos de licenciatura em música vêm sendo reestruturados em suas bases curriculares, com a elaboração de projetos políticos pedagógicos, que visam incorporar as dimensões exigidas para a formação docente em geral, sem perder de vista as especificidades do campo da música (QUEIROZ e MARINHO, 2005).

Em trabalho recente, Pereira (2012) identifica em sua tese de doutorado algumas fragilidades em discussões sobre o ensino de música, bases curriculares, projetos políticos pedagógicos e características do perfil de formação docente nas licenciaturas em música no país. Através de uma pesquisa documental e bibliográfica que foi realizada com documentos que legitimam o ensino de música no Brasil, foi possível perceber um “modelo” ou “forma” conservatorial, um “*habitus*”<sup>2</sup> que guia nossas práticas e formas de ensinar música.

---

<sup>2</sup> A noção de *habitus* foi desenvolvida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu para compreender as disposições sociais que orientam a ação e direcionam as escolhas dos indivíduos nas relações sociais. Nas palavras do autor, o *habitus* é definido como um: “[...] sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência de regras [...]” (BOURDIEU, 1983, p. 61). Dessa maneira, o *habitus* é entendido como *estruturado*, pois se estabelece a partir das disposições sociais presentes na sociedade, e *estruturante*, em razão de ajudar a construir a prática do indivíduo e direcionar suas escolhas, mas não determiná-las.

Mapeamento e analisando a construção dos currículos das Licenciaturas em música no Brasil, se identificou uma matriz geradora do “modelo” de ensino presente nos conservatórios de música, aqueles que, dentre outros aspectos, têm como objetivos a formação técnica e instrumental a partir da predominância de um repertório vinculado à tradição da música de concerto europeia. Este tipo de modelo ainda é vigente nos currículos acadêmicos brasileiros, sendo assim, “o ensino de música mantém-se profundamente ligado às raízes da tradição, às teias de sua história, ainda que conviva com tentativas de inovação” (PEREIRA, 2014, p. 101).

A partir dessa breve apresentação da área de educação musical, enfatizando as principais dimensões de estudos, suas características e desafios na produção de conhecimento na área, percebemos que, “se a natureza da área de educação musical apresenta-se de forma múltipla e diversificada, a pesquisa em educação musical também será múltipla e diversificada” (FIGUEIREDO, 2010, p. 157).

Nesse universo múltiplo e plural que caracteriza a educação musical, as últimas décadas evidenciam a incorporação dos estudos sobre o ensino de instrumentos musicais como campo profícuo para a área na atualidade. É nessa direção que dedico o próximo tópico a compreender, de forma sistemática, relações estabelecidas entre a educação musical e o ensino de instrumentos musicais, englobando conceitos e parâmetros centrais para a constituição de bases referenciais para esse campo. Tal referencial fornece pilares importantes para nortear a visão sobre o que se têm produzido e pensado, sendo pertinente ao ensino das práticas instrumentais.

### **1.1 O ensino de instrumentos na atualidade**

A aprendizagem de um instrumento, em muitos casos, é o primeiro contato que as pessoas têm de realização musical. Dessa maneira, as formas como o ensino de instrumentos acontece nos dias de hoje são múltiplas e podem ser constituídas por um universo de possibilidades. No que tange os estudos a respeito desse campo na contemporaneidade, percebemos a preocupação com o que Danoso (2014) classifica como:

- (i) Paradigma dominante;
- (ii) Paradigma emergente no ensino de instrumentos.

A primeira característica se refere aos traços históricos e a forma de se ensinar música dominante desde o final do século XVIII, sendo representado pelo modelo de

ensino presente, sobretudo, nos conservatórios de música. A segunda, por outro lado, percebe movimentos e novas perspectivas que surgem atualmente, pontos de vistas que são considerados emergentes para a literatura do ensino de instrumentos.

### **1.1.1 Paradigma dominante no ensino de instrumentos**

Para maior compreensão de como o paradigma dominante foi constituído no ensino de música, podemos recorrer a traços históricos no ensino de instrumentos musicais que, até meados do século XVIII, se dava de forma muito parecida ao que ocorria em atividades artesanais, em que a transmissão dos conhecimentos de uma profissão era feita por um mestre que instruía o ofício aos aprendizes.

Essa relação ficou conhecida como “mestre e discípulo”, e marcou fortemente a maneira de se transmitir música até os dias de hoje. Nesse modelo de ensino, a aprendizagem se dava de forma oral e tutorial, e o mestre era responsável pela formação integral do músico, ensinando formas de aquisição de habilidades técnicas, motoras e também interpretativas. Este panorama, que perpetuou até meados do século XVIII, passa por mudanças principalmente a partir do surgimento dos conservatórios de música.

Cunha (2009), em uma pesquisa que procurou compreender a escola de música em suas singularidades, menciona possíveis particularidades na origem do pensamento metodológico baseado nos conservatórios de música. As escolas de música, na visão de autores como Vieira (2001) e Viegas (2006), possuem um modelo baseado no paradigma conservatorial, referência principal para a prática de ensino de música neste contexto.

Nessa perspectiva, Cunha (2009, p. 12-13) destaca as principais características do modelo de ensino praticado nos conservatórios no final do século XVIII, podendo ressaltar: (i) crença no talento e na virtuosidade; (ii) a execução musical como o principal objetivo no ensino; (iii) a busca do intérprete pela excelência musical, sendo que aqueles que se destacavam eram ensinados pelos melhores professores; e (iv) o ensino individualizado.

Portanto, a partir das características elencadas pela autora, percebe-se que o conservatório de música desempenhou um papel fundamental na forma de se ensinar música e instrumentos musicais a partir do seu surgimento. Com o conservatório estabelecido, o ensino de música foi formalizado numa instituição, propiciando a criação de um currículo para o ensino de música e, também, a divisão dos saberes em disciplinas. Dessa forma, os conteúdos relativos a questões teóricas como harmonia e contraponto, começam a ser ensinados de forma coletiva, e o professor de instrumento termina sendo

responsável por enfatizar questões mais técnicas e interpretativas de um determinado repertório.

Outra importante mudança nesse cenário se dá no período da Revolução Industrial, quando os métodos de instrumentos, que até então eram divulgados de forma artesanal, passam por um processo de produção em grande quantidade, fato que foi facilitado pelo crescimento da imprensa e o surgimento de máquinas de impressão. Essas novas características nos moldes de produção passam a enfatizar aspectos de aquisição técnica, sendo recorrente o destaque que esses materiais dão a exercícios melódicos, que tinham como objetivo desenvolver habilidades motoras dos instrumentistas.

Nesse sentido, Harder (2008, p. 133) descreve que a ênfase empregada no desenvolvimento de habilidades técnicas abriu espaços para a fase dos grandes virtuosos. A autora destaca que no século XXI, ainda se percebe a permanência de muitos pontos de vistas no ensino de instrumentos que foram herdados da tradição do ensino de música predominante nos conservatórios.

Exemplos da permanência da tradição de ensino conservatório é percebida no estudo de Glaser e Fonterrada (2007, p. 29), em que problematizam a falta de conhecimentos pedagógicos dos professores de instrumentos e procuram compreender a relação do “músico-professor” – no sentido daquele profissional que toca e precisa dar aula – como possível consequência de tal ausência. As autoras, ressaltam que “a tendência predominante” no modo de ensino dos professores, “continua a ser a reprodução do mesmo modelo de ensino que experienciaram quando alunos, conscientes ou não de estar procedendo desta maneira”.

Consequentemente, essas características da educação conservatorial ainda presentes nos dias de hoje, têm sido alvo de críticas por alguns pesquisadores na contemporaneidade. Jardim (2002), considera que esse modelo de ensino está “caduco” e utiliza práticas de ensino “inflexíveis e irrefletidas”, não se adequando mais as novas demandas da sociedade moderna. O autor ainda identifica sete características que mostram um modelo obsoleto, sendo elencados: (i) sequencialidade do conhecimento; (ii) privilégio de casos excepcionais; (iii) privilégio da escrita tradicional; (iv) desfavorecimento da audição em favor da escrita; (v) falta de preocupação com questões musicais; (vi) separação entre teoria e prática; e (vii) pretensão de controlar o destino dos alunos dentro e fora da instituição.

Neste trabalho, compreendemos e afirmamos a necessidade de refletir sobre os hábitos de ensino na contemporaneidade e, apesar das críticas dirigidas ao modelo

dominante no ensino de instrumento, que possui suas bases no conservatório de música, reconhecemos a importância que este teve na forma de se ensinar, na consolidação e na difusão do ensino e aprendizagem da música na sociedade. Entendemos que, definir uma única forma de ensino de música é preocupante, pois tende a limitar as possibilidades educativas. De tal forma, é necessário ressignificar as práticas de ensino, procurando se adequar às novas demandas de formação que emergem na sociedade contemporânea.

Assim, com a finalidade de compreender melhor as novas demandas e reflexões que têm sido feitas na atualidade, alguns autores nos fizeram objetivar no próximo ponto o desenvolvimento de uma discussão que se debruça sobre aspectos que são considerados emergentes para o ensino de música. Deste modo, procuramos entender, como as novas características que surgem da sociedade contemporânea têm sido incorporados às práticas musicais de ensino de instrumentos.

### **1.1.2 Paradigma emergente no ensino de instrumentos**

Nessa seção, procuramos sintetizar dimensões e abordagens na atualidade que se caracterizam por movimentos de ruptura aos moldes tradicionais no ensino de instrumentos. Entre as principais tendências, procura-se cada vez mais (i) valorizar o indivíduo, reconhecendo o contexto artístico, social e cultural em que as práticas de ensino se inserem (GAUNT; HALLAM, 2016); (ii) incorporar os anseios e necessidades profissionais almejados pelos alunos no processo de ensino e aprendizagem musical (GAUNT et. al., 2012); (iii) destaca o papel da motivação para um melhor ensino de música (CREECH; HALLAM, 2011; HALLAM, 2016); e (iv) enfatiza a necessidade do ensino de conteúdos voltados à aquisição de estratégias efetivas de estudo e prática instrumental (WILLIAMON, 2004; JØRGENSEN, 2015; JØRGENSEN; HALLAM, 2016).

Os estudos que destacam a necessidade de abordagens voltadas a valorização das individualidades dos estudantes, têm debatido a grande quantidade de diferenças existentes no aprendizado de cada indivíduo, esse ponto tem reforçado o quão complexo é o trabalho do professor de instrumento. Gaunt e Hallam (2016), mostram que as peculiaridades dos estudantes de música perpassam questões culturais, sociais, tipos de comportamento, tipos de aprendizagem, diferenças entre gênero, diferenças no desempenho, entre diversas variáveis para a aprendizagem. No entanto, sugerem que são necessárias novas abordagens metodológicas para considerar as especificidades de cada indivíduo, considerando diversas comunidades musicais e fatores sociais mais amplos.

Voltando-se aos anseios profissionais almejados pelos alunos, Gaunt et. al. (2012) procuraram entender qual o papel do professor de instrumento na transição para a vida profissional dos estudantes de música, que dentre tantas mudanças, convive com a diversidade nas atuais configurações da profissionalização. Portanto, nesse contexto, além da necessidade do desenvolvimento de habilidades técnicas e motoras, existe igual importância para o desenvolvimento de habilidades criativas e colaborativas, e flexibilidade para atender às novas demandas do trabalho profissional do músico. As autoras, ainda identificam que a maioria das estratégias produzidas pelos professores giram em torno de instruir, aconselhar e treinar, em vez do que elas chamam de *mentoring*<sup>3</sup>. Nesse sentido, seria importante que os professores de instrumentos, dedicassem maior tempo para, através de suas experiências, poder transmitir aos seus alunos conhecimentos referentes a orientações e conselhos que venham ajudar no progresso de suas carreiras profissionais.

Na abordagem que toma a motivação como um aspecto fundamental para as aulas de instrumento, se reconhece que o ambiente é crucial para determinar as motivações dos alunos e suas persistências nos estudos musicais. A partir do momento que se analisa as explicações das desistências e abandonos das aulas de música, se percebe indícios como a falta de oportunidade, interesse e habilidade musical. No entanto, essas possíveis causas podem estar ligadas com uma antipatia por atividades propostas pelos professores ou mesmo pela inexistência de afirmações positivas e aprovações em aulas (HALLAM, 2016). Portanto, estudos como o de Creech e Hallam (2011) mostram que os professores de instrumentos desempenham papel crucial na motivação de seus alunos.

Outra característica emergente para o ensino de instrumentos se refere ao enfoque metodológico que são privilegiados nas aulas. Nos últimos anos, autores da psicologia da música como Ericsson et. al. (1993) e Sloboda et al. (1996), têm apresentado uma visão sobre a quantidade de horas de prática necessárias para alcançar determinados níveis de expertise. Por outro lado, autores como Hallam (1997), Jørgensen (2004) e Williamon (2004), contrapõem esses estudos levantando a importância das estratégias de prática que

---

<sup>3</sup> *Mentoring* é um termo originado do inglês, e na contemporaneidade, tem sido bastante usado no mundo dos negócios, consistindo na orientação de uma pessoa mais experiente, que ajuda um jovem que está ingressando no mercado de trabalho. Nas palavras de Gaunt (2012, p. 28), “*mentoring* considera o indivíduo em um contexto amplo e reconhece a interdependência do desenvolvimento pessoal e profissional. Seu objetivo pode ser descrito como ‘ajudar o aluno a integrar-se como uma pessoa plenamente funcional dentro da sociedade que habitam’”. No original: “Mentoring considers the individual in a broad context and recognises the interdependence of personal and professional development. Its aim may be described as to ‘assist the learner to integrate as a fully functioning person within the society they inhabit’ (Garvey, Stokes, and Megginson, 2009, p. 21)”.



são adotados pelos instrumentistas como forma de otimizar a prática instrumental, destacando a necessidade de maior planejamento e sistematização dos aspectos envolvidos no estudo do instrumento.

Contudo, os resultados de pesquisas têm fornecido referências que o enfoque metodológico dado pelos professores de instrumentos prioriza o treinamento de habilidades técnicas, motoras e o trabalho de aquisição do repertório em sala de aula. Em pesquisa recente, Hallam et al. (2012) encontraram evidências que, de acordo com o aumento de habilidade dos alunos, o número de horas de prática também aumenta, sendo que, nem todos conseguem acompanhar esse crescimento, de acordo com o desenvolvimento de estratégias de práticas que otimizem seus estudos. Esse fato é preocupante, pois a demanda física exigida pelas horas de treinamento pode levar a fadiga física, desconfortos e gerar lesões, podendo interromper carreiras profissionais (WILLIAMON, 2004).

Jørgensen (2015) em uma publicação intitulada “*Teaching about practicing*”, o autor relata a preocupação da *Norwegian Academy of Music* (NMH) a partir do diagnóstico que cerca de 40% dos novos alunos ingressantes na instituição, alegavam ter recebido pouca ou nenhuma orientação com seus antigos professores de instrumentos sobre como praticar. Nesse sentido, foi desenvolvido um projeto colaborativo com professores da instituição e em parceria com professores externos. Dessa forma, a premissa do projeto era o desenvolvimento de conhecimentos sobre o estudo para assegurar um ensino eficaz a partir de estratégias de prática.

Por fim, pode-se perceber que as características que estão em debates para a melhoria do ensino de instrumentos na atualidade convergem na busca por compreender, cada vez mais sistematicamente, a complexidade dos processos envolvidos durante a execução instrumental. Desta forma, se considera fundamental para se pensar consistentemente o ensino de instrumento, a compreensão das diferenças individuais de cada aluno e de cada situação. Assim, é possível inferir que os pontos de vistas emergentes para o ensino de instrumentos na atualidade têm se mostrado preocupados com as novas demandas da sociedade, pois essas tendem a criar rupturas na perspectiva mestre-discípulo no aprendizado instrumental, originando novas metodologias, adequações de currículos, dando ênfase a perfis de formação almeçados pelos alunos e pela comunidade em que estão inseridos.

## 1.2 A formação do violonista na literatura: tendências, limites e desafios

Os estudos acerca da formação do violonista têm sido marcados por um momento de transições nas concepções do ensino e aprendizagem na contemporaneidade. Sobretudo, no que se refere a essa temática, percebemos a existência de uma diversidade de temas e assuntos estudados na atualidade, questões que, até então, não possuíam destaques nos processos formativos e, com as mudanças ocorridas no século XXI, passaram a ser necessárias a produção científica sobre o tema.

Procuramos nesse momento, entender o que existe sobre o ensino de violão na contemporaneidade, recorrendo aos trabalhos que têm sido veiculados em ambientes reconhecidos e legitimados na área. Estes, referem-se mais especificamente aos periódicos qualificados da música e também aos livros e materiais de circulação acadêmica como as dissertações e teses produzidas em cursos de pós-graduações em universidades brasileiras.

A partir da análise da literatura existente, foi possível perceber tendências que são enfatizadas nos trabalhos que contemplam aspectos referentes ao ensino do violão. Esses podem ser divididos nas seguintes categorias:

- (i) Abordagens voltadas à discursões e formas de ensino entre a perspectiva tutorial e coletiva;
- (ii) Abordagens voltadas aos aspectos relacionados aos conhecimentos técnicos do instrumento;
- (iii) Abordagens voltadas à discussão e ampliação do repertório;
- (iv) Abordagens com base em concepções vinculadas a dimensões cognitivas e cinestésica necessárias para o desenvolvimento do violonista.

A primeira categoria de trabalhos, *Abordagens voltadas à discursões e formas de ensino entre a perspectiva tutorial, coletiva e a distância*, tende a abranger as proposições pedagógicas relacionadas ao ensino do violão em diferentes espaços e situações na sociedade, constituindo assim, uma categoria dominante em número de trabalhos, pois agrega uma diversidade de estudos e práticas de ensino e aprendizagem. Em linhas gerais, as concepções de ensino tutorial têm sido mais enfaticamente estudadas no ensino formal, caracterizado, sobretudo, pela formação superior em cursos de instrumentos musicais e no ensino de instrumentos nos conservatórios existentes no território brasileiro (FREIRE, 2015, p. 94-95). Por outro lado, a perspectiva coletiva tem sido mais sistematicamente abordada nos espaços não formais de ensino, de forma que, em suas principais

características, destacam sua eficácia na inicialização musical, assim como na socialização e maior abrangência no oferecimento de oportunidades para se aprender um instrumento (SILVA SÁ, 2016; SILVA SÁ; LEÃO, 2015; TOURINHO, 2014). Ainda, essa categoria congrega as proposições pedagógicas relacionadas a novas demandas da sociedade, emergindo nesse cenário, reflexões sobre os cursos e as oportunidades do ensino de violão a distância – EAD<sup>4</sup> – a partir das novas realidades tecnológicas (RIBEIRO, 2013; BRAGA, 2009). As práticas de pesquisas e os trabalhos que emergem das investigações de como ocorre o ensino de violão nesses espaços, têm fornecido o avanço de importantes compreensões sobre os contextos, as realidades e os desafios para o ensino de violão em âmbito nacional.

Os trabalhos produzidos na segunda categoria, *Abordagens voltadas aos aspectos relacionados aos conhecimentos técnicos do instrumento*, se concentram no conjunto de conhecimentos motores necessários para a execução do violão. Nesses estudos, estão relacionados os mais diversos mecanismos que se relacionam à execução do instrumento, como exemplo, as técnicas de mão direita (SOUZA BARROS, 2008), parâmetros digitacionais ao violão (ALÍPIO, 2014), técnicas expandidas para violão (SOUZA, 2013), e estudos gerais como a leitura à primeira vista (ARÔXA, 2013). Assim, os trabalhos nessa categoria procuram, de forma mais acurada, analisar e refletir sobre as lacunas que caracterizaram o ensino de instrumentos, em especial, nos métodos e matérias de ensino, que, em muitos casos, contemplam de forma descontextualizada o aprendizado do conjunto de recursos técnicos do violonista, se centrando excessivamente em mecanismos repetitivos e esquecendo de uma visão crítica que conceba as práticas instrumentais de acordo com as individualidades e necessidades de cada indivíduo.

As produções que se enquadram na terceira categoria, *Abordagens voltadas a discussão e ampliação do repertório violonístico*, destacam o aspecto da escolha e função do repertório nas aulas de violão. Nesses trabalhos, são recorrentes questões relativas a como se dá a escolha do repertório, quais os princípios a seguir para a elaboração do repertório, de forma que, este possa contemplar a realidade, os anseios e as possibilidades do aluno, assim como, estar de acordo com os objetivos formativos, procurando estabelecer procedimentos que se alinhem as perspectivas do que se quer e do que se

---

<sup>4</sup> EAD é uma sigla usada para Ensino A Distância, o qual, é mediado através de tecnologias que proporcionam o aluno e o professor se encontrarem em ambientes diferentes. Vários tipos de recursos e plataformas tem sido usada como ferramentas para transmissão de vídeos em tempo real, criação de fóruns para discussões temáticas, entre outras estratégias.

pretende alcançar. Entre os trabalhos nessa categoria, destacam abordagens para se pensar (FIREMAN, 2007), englobando as possibilidades de um repertório específico (CARDOSO, 2014). Dessa forma, a escolha do repertório do violão passa por entendimentos da natureza das condições dos alunos – sejam elas técnicas, musicais, sociais e culturais –, e também pelas metas e objetivos alcançáveis através das características repertório.

Por último, a quarta categoria, *Abordagens com base em concepções vinculadas a dimensões cognitivas e cinestésica necessárias para o desenvolvimento do violonista*, se enquadram em vertentes emergentes para o ensino de instrumentos na contemporaneidade. Nesse sentido, a aprendizagem de um instrumento musical é pensada de forma multidisciplinar, incorporando conhecimentos advindos de áreas como a psicologia, neurologia, ciência dos esportes, entre outras. Trabalhos com foco na prática mental no ensino de violão (DANOSO, 2014), investigação do gesto corporal como potencializador da performance violonística (MADEIRA, 2017), e até mesmo, investigativas sobre a motivação de estudantes de violão analisados sobre viés psicológico (FIGUEIREDO, 2010). Os estudos presentes nessa categoria ainda representam uma pequena e limitada parcela das produções acadêmicas sobre o ensino e prática do violão e, apesar de levantar e discutir questões pertinentes vinculadas às perspectivas emergentes no cenário contemporâneo de ensino, ainda não se tem notícia dos resultados nas práticas de ensino, enfatizando assim, a insuficiências de pesquisas e a necessidade de encontrar meios para que esse conhecimento seja incorporado às práticas de ensino e aprendizagem de violão.

Assim, entre os desafios nessa conjuntura, percebe-se a preocupação com a formação de profissionais que estão melhores capacitados para atuarem com mais eficácia em diferentes contextos de ensino. Nesse sentido, a formação inicial de professores de violão não é suficiente, as novas demandas demonstram que, se faz necessário manter um processo continuado de formação, procurando incorporar, de forma consciente e consistente, habilidades e competências para lidar com as novas realidades sociais, culturais e artísticas, concebendo a formação do violonista a partir de competências contextualizadas.

Diante desse panorama, evidencia-se que o ensino de violão, preocupado com questões técnicas, centrados na discussão de novas metodologias, novas formas de pensar a prática entre o individual e o coletivo, e focado na ampliação do repertório, contempla questões que são cruciais para pensar o ensino de instrumentos na contemporaneidade.

Todavia, nesse contexto, a discursão sobre o uso do corpo está condicionada a um segundo plano, tendo em vista que, na maioria das vezes que aparece na literatura, está associada a melhoria da técnica violonística – com raras exceções –, não sendo abordado como um foco fundamental para o estudo e prática instrumental, como será enfatizado nesse trabalho.

Entendemos que, a partir das perspectivas apresentadas no decorrer do texto, é importante a inclusão do trabalho corporal no processo de formação do violonista e, com o intuito de se buscar os conhecimentos necessários para o desenvolvimento de uma consciência corporal, que possibilite ao instrumentista alcançar os melhores resultados possíveis a partir do uso adequado e coerente do corpo no processo de performance, dedicamos o próximo tópico para se pensar como o corpo tem emergido no processo de formação dos instrumentistas e nas metodologias dos professores, a partir de relatos e pesquisas na contemporaneidade.

### **1.3 O corpo no processo de formação do instrumentista**

Os estudos acerca dos aspectos corporais envolvidos na formação do instrumentista têm crescido progressivamente ao longo das últimas duas décadas. Esse progresso tem relação com a promoção de reuniões, debates, criação de sociedades médicas para músicos e abertura para discussão de temas relacionados em meios como periódicos, livros e produções acadêmicas, com o intuito de consolidar um campo teórico capaz de compreender melhor a relação músico, corpo e seu instrumento.

Nesse cenário é importante destacar a maior abertura para estudos interdisciplinares, possibilitando maior diálogo entre áreas. Sendo que, apesar dos importantes avanços no estudo sobre o corpo nos processos de ensino e performance de instrumentos, ainda não se sabe o estado atual desse crescimento e de que forma os conhecimentos produzidos na academia têm afetado as propostas metodológicas na prática real do ensino de instrumentos nos dias de hoje.

A fim de compreender melhor o estado do conhecimento sobre o assunto no universo de pesquisas no Brasil, foi realizada uma revisão nos quatro principais periódicos da música no Brasil, consultando a: Revista Música Hodie; Revista Opus; Revista Per Musi; e Revista da ABEM. Foi delimitado o período entre 2002 à 2016, para entender como as abordagens que têm como foco os aspectos corporais no ensino e prática

de instrumentistas estão se inserindo nos contextos de publicação dos periódicos de música no Brasil. A Tab. 1 esclarece a quantidade de artigos encontrados.

**Tabela 1**  
**Quantidades de artigos publicados por periódicos**

Periódico	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Música Hodie	0	0	1	2	2	2	0	0	1	1	0	0	2	0	0
Opus	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	1	2
Per Musi	3	0	1	0	0	0	0	2	1	0	3	1	0	4	*
Revista da ABEM	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0

\* = indisponível

**Total: 35 publicações**

O periódico com mais publicações encontradas foi a Revista Per Musi, com 15 trabalhos, correspondente à 4% de todos os seus artigos publicações nesses anos. Em segundo apareceu a Revista Música Hodie, com 11 trabalhos e seguido da Revista Opus com 6 trabalhos e por último a Revista da ABEM, com apenas 3 trabalhos publicados. No total, foram encontradas 35 publicações que relacionam o corpo e os processos de ensino, aprendizagem e performance de um instrumento nos periódicos investigados. Esse estrato significativo de trabalhos, revelam uma preocupação importante com os processos formativos do instrumentista e, no tocante a temática do corpo, enfatiza-se uma diversidade de abordagens e visões. Ainda se faz importante destacar uma tendência explícita na relação do corpo e o instrumentista por uma ótica da Performance, sendo a área de práticas interpretativas com a maior quantidade de trabalhos neste sentido, fato que é confirmado pela quantidade de trabalhos publicados em revistas como a Per Musi, que inicialmente surge para estudar aspectos referentes aos processos de estudo, prática e performance musical.

A partir da análise do conteúdo dos artigos encontrados, foi possível dividi-los em seis abordagens de estudos:

- (i) Abordagens voltadas à educação do corpo;
- (ii) Abordagens voltadas ao tratamento e compreensão de problemas físicos específicos;
- (iii) Abordagens voltadas para a aprendizagem motora do instrumento;
- (iv) Abordagens que refletem a necessidade de maior compreensão do sistema motor-cognitivo;

- (v) Abordagens ligadas a expressão corporal;
- (vi) Abordagens de mapeamento da produção existente.

Os trabalhos produzidos na primeira categoria, *abordagens voltadas à educação do corpo*, são dominantes quantitativamente no cenário dos estudos sobre a educação corporal por parte dos instrumentistas. Em linhas gerais, as pesquisas se voltam à uma perspectiva clínica de cuidados e prevenções de lesões necessários para o músico, são abordagens que se dedicam ao estudo de prevenções durante a prática instrumental. São discutidos conteúdos para a consciência corporal durante a execução (PEDERIVA, 2004b; LIMA; RÜGER, 2007; FRAGELLI; GÜNTHER, 2009; ALVES, 2012), voltados à perspectivas pedagógicas que integrem a relação corpo e música (PEDERIVA, 2004a; SANTIAGO, 2008; STOROLLI, 2011), alongamentos e aquecimento (RAY; ANDREOLA, 2005; LOPES et al., 2014), perspectivas preventivas e sua necessidade de incorporação durante o período de formação (COSTA, 2005; SILVEIRA, 2006; MOURA, 2016;), ação do corpo no canto (FERREIRA, 2002; BRAGA; PEDERIVA; 2007) voltados a ergonomia (COSTA; ABRAHÃO, 2004; SUBTIL; BONOMO, 2012; TEXEIRA et al., 2012), abarcando conteúdos, proposições pedagógicas e dimensões relacionadas ao ensino e prática de instrumentos musicais.

No que tange as *Abordagens voltadas ao tratamento e compreensão de problemas físicos específicos*, as pesquisas têm investigados problemas recorrentes do mal uso do corpo na prática instrumental. Destaca-se nesse cenário, doenças relativas a lesões por esforço repetitivo – LER – e Doenças ocupacionais relacionadas ao trabalho – DORT (CASSAPIAN; PELLEZZI, 2010), problemas de lesões musculoesqueléticas (KOTHE et al., 2011; SOUSA et al., 2014), e distonia focal, tratada como tarefa específica (MOURA, 2016).

Na terceira categoria, *Abordagens voltadas para a aprendizagem motora do instrumento*, têm se evidenciado através de uma ótica interdisciplinar, aspectos referentes a compreensão da atividade motora do músico e sua aprendizagem mais efetiva. São descritos procedimentos de aprendizagens motoras em instrumentos específicos (PERTZBORN, 2002), e reflexões sobre conceitos e aplicabilidade na prática instrumental (LAGE et al., 2002).

A quarta categoria, *Abordagens que refletem a necessidade de maior compreensão do sistema motor-cognitivo*, são combinados através da importância das demandas físicas e psicológicas exercido pelo corpo na atividade musical. Esses trabalhos

têm fornecido importantes reflexões sobre a compreensão da fisiologia da performance em músicos instrumentistas se voltando para a avaliação da postura e dos fundamentos biomecânicos e suas implicações na performance (SILVEIRA, 2006; TEIXEIRA et. al, 2012; FONSECA et. al, 2015). São estudos que representam ainda uma limitada parcela de enfoques direcionados as demandas instrumentais, no entanto, têm fornecido importantes reflexões acerca da necessidade de um conhecimento mais amplo e sistemático dos principais mecanismos corporais usados na execução de um instrumento musical.

No que se refere a quinta categoria, *abordagens ligadas a expressão corporal*, sustentam o corpo como um agente dotado de comunicação visual, gerador de processos criativos e interpretativos através de movimentos e gestos corporais. Os estudos realizados têm problematizado os aspectos da utilização e impacto de gestos e movimentos nas performances instrumentais, são trabalhos que analisam as possibilidades voltadas aos desenvolvimentos da expressividade e corporeidade dos músicos (BRAGA; PEDERIVA, 2007; CHAIB, 2013; CHAIB et al., 2015; 2015a), o corpo como potencializador no ambiente de improvisação musical (COSTA, 2008) uso do gesto para afinação e sonoridade de cantores (WEIDER; GONÇALVES, 2016; MELLO et. al., 2015), corporalidade na música popular (SCHROEDER, 2010), além de estudar como se dá a relação do gesto e movimento corporal na performance musical (MADEIRA; SCARDUELLI, 2014; SANTIAGO; MEYEREWICZ, 2009).

Por fim, a sexta categoria, *Abordagens de mapeamento da produção existente*, foi contemplada por um único trabalho encontrado em todos os quatros principais periódicos brasileiros sobre o tema. Costa (2015) visa compreender o estado atual do conhecimento acerca da saúde do músico e contribuições do assunto no Brasil. O texto tem como foco de análise as publicações dos anais da ANPPOM e ABEM, assim como as revistas acadêmicas na área de música no período de 2010 a 2014. Pelo tipo de natureza do estudo, esse trabalho possibilita uma compreensão panorâmica da inserção dos temas no contexto de pesquisa nacional, envolvendo seus interesses e focos de abordagens.

O estudo de revisão dos artigos publicados nos principais periódicos da música no Brasil, possibilitou uma maior compreensão do contexto e estágio atual da pesquisa em música sobre a relação corpo, músico e instrumento. Estes, têm em sua maioria se direcionado aos processos de ensino, aprendizagem e performance do instrumento, levantando a necessidade de uma integração metodológica às perspectivas atuais de ensino que contemple o vínculo do corpo na execução instrumental.



Conforme diagnosticado em diversos estudos durante a revisão realizada, emerge a explícita importância de se buscar desde as primeiras fases da iniciação instrumental os recursos necessários para uma execução consciente das demandas corporais exigidas na prática instrumental. Dessa maneira, se faz necessário construir, durante os processos de ensino e aprendizagem de instrumentos, abordagens sistemáticas que possam nortear o desenvolvimento musical do instrumentista considerando os limites e necessidades do seu corpo. Assim, práticas de ensino construídas com tal premissa, pode evitar possíveis lesões e desconfortos no ato de tocar, levando a um maior preparo e relaxamento durante a execução instrumental.

A partir das considerações apresentadas até o momento, entendemos ter sido possível apresentar as principais perspectivas que tem norteados a pesquisa em educação musical, o ensino de instrumento e as concepções sobre o uso do corpo na prática instrumental. Nesse sentido, coloco em diálogo, a partir do próximo tópico, as perspectivas que orientaram nosso olhar metodológico para o desenvolvimento desta pesquisa e os procedimentos adotados para coleta e análise de dados.

## **1.4 Metodologia**

### **1.4.1. A definição do campo de estudo**

No processo de formação como violonista, vivenciado, sobretudo, no curso de licenciatura em música – habilitação em violão – na Universidade Federal da Paraíba, me deparei com questões que foram se construindo no meu estudo e prática instrumental, que, dentre outras formas, se materializava na preocupação corporal para a execução instrumental.

Inicialmente, essa inquietação acerca do corpo se deu a partir de um processo natural de envolvimento com o instrumento, que convive diariamente com a preparação de um repertório que demanda várias horas de estudo e prática do violão. Conforme se dava o meu desenvolvimento com o instrumento, uma quantidade cada vez maior de horas era exigida de minha parte. Nesse período, eu queria tocar cada vez melhor e no meu entendimento, a única metodologia para conseguir esse objetivo era: “Estudar mais tempo!”.

No entanto, a partir de desconfortos e fadigas existentes durante o estudo, comecei a perceber que meu rendimento era diretamente afetado pelo meu bem estar corporal. Uma das primeiras ações que tomei foi transferir o meu momento de estudo, que de início

se concentrava a longas horas durante a noite, fato que me deixava bastante cansado, não aproveitando melhor estudo, e a partir dessa percepção, comecei a iniciar meus estudos pelo período da manhã. Posteriormente, outras ações foram tomadas, tais como: comecei a fazer exercícios de aquecimento e alongamentos mais regulares, mudei minha postura e formas de apoiar o violão, e por fim, organizei o meu estudo de forma mais sistemática, proporcionando intervalos entre seções de estudos.

De forma mais explícita, o estudo da temática envolvendo os aspectos corporais do violonista se concretizou quando trabalhei com o tema no meu trabalho de conclusão de curso. Esse, revelou diversas outras questões que mereciam maior investimento no campo de estudos que envolvem o corpo e o ensino de instrumentos. Tal motivação parte, também, da observação e percepção como professor e instrumentista, na tentativa de compreender como os violonistas, de alguma maneira, lidam com o corpo em seus processos de estudo e prática diária.

Assim, diante da motivação na escolha do tema, que foi construído pela experiência e alinhado com as perspectivas apresentadas até o momento, esse trajeto me levou a ingressar no mestrado com o interesse de conhecer com mais afinco, como os professores de instrumentos tratam em suas metodologias o aspecto do corpo no ensino de violão.

#### **1.4.2 Qualificação do problema de pesquisa**

O reconhecimento da complexidade dos aspectos envolvidos na atividade do músico instrumentista e da necessidade de sistematizar os conhecimentos fundamentais para uma boa formação musical, faz desse contexto um importante campo de estudos para o universo da produção científica na área de ensino e aprendizagem de instrumentos. No que diz respeito aos desafios que emergem nesse cenário, está, sem dúvida, a necessidade de incorporar metodologias de ensino que contemplem o aluno de forma mais holística, partindo das demandas e individualidades que cada indivíduo.

Portanto, as práticas de ensino de instrumentos musicais, fortemente marcadas por heranças tradicionais advindas, sobretudo, das concepções de ensino do Conservatório de música do século XVIII e conhecimentos relacionado a música erudita ocidental, passam por um processo de resignificação, visto as constantes mudanças na produção, circulação e perspectivas do fazer musical que emerge na atualidade. Tal perspectiva aponta para valorização do indivíduo e suas singularidades, conseqüentemente, rever metodologias rígidas que se mostram inflexíveis em suas opiniões, ações e concepções de ensino.

No entanto, a partir das perspectivas apresentadas no decorrer desse capítulo, entendemos a necessidade de uma compreensão mais aprofundada a respeito da inclusão do trabalho corporal no processo de formação do violonista. Dessa forma, com o intuito de buscar os conhecimentos relevantes para o desenvolvimento de uma consciência corporal que possibilite ao instrumentista alcançar resultados efetivos a partir de uma educação mais acurada do corpo no processo de performance, emerge o seguinte problema de pesquisa: *Quais as concepções de professores de violão acerca da formação corporal no processo de ensino do instrumento e de que maneira eles têm desenvolvido estratégias de ensino a partir dessa perspectiva?*

### **1.4.3 Questões metodológicas da pesquisa**

A metodologia desta pesquisa se vincula às perspectivas das abordagens *quantitativa e qualitativa*. A partir da caracterização do nosso objeto de pesquisa – professores de violão atuantes no ensino público superior brasileiro –, reconhecemos a importância de interpretar os conhecimentos que emergem de suas experiências. Nesse sentido, a pesquisa qualitativa nos proporciona a não generalização dos resultados, mas os conhecimentos fundamentais para se pensar o ensino de violão de forma consciente e consiste as demandas e realidades brasileiras. Nas palavras de Moreira e Caleffe (2006, p. 61):

Para os pesquisadores interpretativos, o propósito da pesquisa é descrever e interpretar o fenômeno do mundo em uma tentativa de compartilhar significados com outros. A interpretação é a busca de perspectivas seguras em acontecimentos particulares e por *insights* particulares. Ela pode oferecer possibilidades, mas não certezas sobre o que será o resultado de acontecimentos futuros.

O método de pesquisa foi o estudo *Survey*, orientado pela perspectiva interseccional. Para estabelecer o universo da pesquisa, foram contatados professores de violão que atuam em nível de bacharelado e licenciatura de violão, em instituições de ensino público de nível superior. Considerando a realidade das universidades brasileiras, recebemos respostas de 19 instituições de ensino, na maioria das instituições houve mais de um professor respondente, o que totalizou 35 respostas recebidas.

#### **1.4.4. Instrumentos de coleta e produção de dados**

##### **- Revisão Bibliográfica**

Foi realizado um amplo levantamento bibliográfico das inter-relações entre o ensino de instrumento com os aspectos corporais do instrumentista existente na literatura, a fim de oferecer suporte a este estudo, através da constituição de um quadro teórico e consolidação dos referenciais epistemológicos. Este englobou autores que estabelecem os conceitos e parâmetros centrais da educação musical para o ensino de instrumentos musicais e de violão, combinados com autores que apresentam importantes reflexões acerca da educação corporal para a prática de instrumentistas. A partir deste estudo, foi possível construir bases referenciais que norteou e serviu de alicerce para as análises aqui realizadas.

##### **- Questionários**

A principal fonte de coleta de dados se constituiu pela aplicação de questionários, esses serviram para se conhecer de forma mais abrangente, as concepções e práticas desenvolvidas pelos professores de violão em nível nacional. Os questionários foram aplicados online, via plataforma *SurveyMonkey* e orientou-se por perguntas que considera os aspectos discutidos sobre o uso do corpo no ensino de instrumentos, procurando traçar quais são as opiniões e estratégias que os professores têm desenvolvido a esse respeito. Seguindo princípios éticos, entendeu-se a necessidade de preservar os nomes dos respondentes, sendo substituídos no texto por um numeral seguido por (#).

##### **- Pesquisa documental**

A pesquisa documental serviu para identificar possíveis conteúdos que contemplam os aspectos corporais existentes nos planos de cursos dos professores. Nesse sentido, se pode investigar possíveis formas de integração entre a educação corporal e o ensino de violão presentes em materiais didáticos, métodos de violão e outros tipos de ferramentas metodológicas utilizadas pelos professores.

##### **- Análise dos dados**

A análise dos dados obtidos via depoimentos dos professores de violão, foram analisados com o suporte da literatura usada no estudo, com base em pesquisas e perspectivas dos teóricos da área, traçando as principais concepções expostas nos questionários, assim como possíveis deficiências, aspectos esquecidos e não trabalhados.

## CAPÍTULO II

### **O corpo: dimensões para a formação, a prática e a expressão musical**

Entre as perspectivas emergentes no cenário de pesquisa em ensino de instrumento, tem se percebido o aumento de trabalhos contemplando os aspectos do desenvolvimento corporal do músico. Tendo em vista que a atividade do músico constitui um trabalho complexo, que necessita da ação de diferentes partes do corpo e utilização simultânea de diferentes membros, pesquisadores têm procurado compreender, de forma mais sistemática, quais procedimentos e cuidados são necessários com o corpo no estudo e prática instrumental. Nesse sentido, este capítulo revisa os trabalhos que abordam o corpo na formação do instrumentista, de forma que, as compreensões dos fundamentos apresentados na literatura sirvam para fundamentar nossas análises e delinear questões pertinentes para se pensar o uso do corpo na prática do violonista.

Assim, conforme dados apresentados em uma pesquisa desenvolvida pela BAPAM (*British Association of Performing Arts Medicine*), mostra que os violonistas são uma das classes de instrumentos mais afetados com problemas físicos devido a atividade instrumental. A análise mais detalhada dos dados mostra que 21% dos casos que apresentam algum problema resultante da prática instrumental são violonistas, representando 111 dos 539 casos que relataram possuir alguma disfunção. As possíveis causas para esses fatos são “problemas não estruturais que resultam, geralmente, de má postura, músculos tensos do pescoço e do ombro, regimes inadequados de prática, falta de aptidão e estresse”<sup>5</sup>. A maior parte dessas lesões eram atribuídas pelos próprios músicos ao “fazer errado” – *doing it wrong* (PARRY, 2004, p. 43).

Estudos como o da BAPAM têm evidenciado complexidades e preocupações referentes a como o violonista tem usado o seu corpo no estudo e prática do instrumento. Nesse sentido, os próximos tópicos se destinam a pensar a relação do corpo e do instrumentista partindo de um ponto de vista holístico, que contemple o entendimento corporal em diferentes facetas, abordando as demandas físicas do instrumentista sob o viés clínico e em segundo, do ponto de vista expressivo.

---

<sup>5</sup> No original: “nonstructural problems resulting, generally, from poor posture, tense neck and shoulder muscles, inappropriate practice regimes, lack of fitness, and stress”.

## 2.1 Saúde do Músico: dimensões para a formação instrumental

José Alberto Kaplan (1978, p. 23), importante pianista e professor argentino que atuou no Brasil como incentivador de questões e reflexões acerca da técnica pianística e do ensino do piano, descreve que a atividade instrumental necessita de um trabalho complexo do corpo, em especial da motricidade fina que requer uma “perfeita coordenação dos movimentos realizados simultaneamente por ambos os membros superiores, utilizados como um todo ou parcialmente, nas suas diferentes partes: braço, antebraço, mãos e dedos”.

No entanto, apesar da assimilação da importância do corpo para a prática instrumental, nos últimos anos é cada vez maior o número de trabalhos que apresentam dados de adoecimento e falta de prevenção em músicos. Em um levantamento realizado por Costa (2015), a autora destaca a crescente preocupação com a saúde do músico e alerta para a relevância do desenvolvimento de métodos preventivos pelos instrumentistas.

O tema saúde do músico teve amplo desenvolvimento no Brasil a partir da primeira década do século XXI. Estudos de caso e surveys elencando frequência de queixas ou diagnósticos possibilitaram aproximações em congressos, em revisões de literatura, em comparativos que evidenciaram ser necessária uma visão interdisciplinar para contextualizar achados que retratavam não apenas adoecimentos e precárias condições de trabalho, mas o desconhecimento de práticas preventivas a serem incorporadas por músicos brasileiros antes mesmo de sua profissionalização (*ibid*, 2015, p. 184).

A necessidade de compreender melhor os problemas do músico, admite-se a partir de perspectivas como a de Rosset-Llobet (2004), em que ressalta que a maior parte dos problemas físicos sofridos pelos instrumentistas poderiam ser evitados com base em conhecimentos do fator muscular usado pelos músicos durante a execução, dando mais ênfase aos aspectos físicos e mentais do desempenho musical. Segundo o autor, esses conhecimentos deveriam ser transmitidos ainda na fase inicial do aprendizado do instrumento, sendo de competência dos professores a necessidade de ensinar aos alunos os conhecimentos preventivos referentes a utilização do seu corpo. Nas palavras do autor:

Estes conhecimentos preventivos, em sua maior parte, deveriam poder ser transmitidos aos músicos pelos seus próprios professores. Por sua vez, estes deveriam receber uma formação continuada por parte de profissionais de diversos ramos da saúde. O problema é que o professor, incluindo o próprio músico, influenciado pelo que podemos chamar

“conservadorismo musical”, a princípio recusam as interferências que chegam de médicos e terapeutas (*ibid*, 2004, p. 3).

A fala de Rosset-Llobet levanta questões pertinentes a respeito das pedagogias usadas no ensino de instrumentos. Como vimos no trabalho Glaser e Fonterrada (2007, p. 28), os professores embora desejem realizar mudanças nas suas práticas de ensino, ainda “não consegue[m] efetivar essas mudanças porque continuam recaindo sobre os mesmos pressupostos pedagógicos utilizados nos cursos tradicionais, nos quais realizaram sua formação”. Para Rosset-Llobet, a solução parece estar na busca por uma formação continuada dos professores, com intenção de incorporar em suas metodologias novos entendimentos a partir do diálogo com outras áreas de conhecimentos.

Cada caso de adoecimento do músico depende, em grande parte, da natureza da prática. Driscoll e Ackermann (2012) descrevem que os tipos de lesões variam de acordo com o tipo de instrumento, mostrando que os instrumentistas de sopro sofrem recorrentemente problemas nos lábios, enquanto os violinistas enfrentam relativamente mais lesões no pescoço e no ombro comparado a outros instrumentistas, variando a região da lesão de acordo com as exigências de cada condição de trabalho.

Nesse sentido, Brandfonbrener e Kjelland (2002, p. 85-89) apoiados em estudos e diálogos com a medicina, dividem em três categorias os problemas clínicos mais recorrentes em instrumentistas, sendo: (i) síndrome de dores musculoesqueléticas; (ii) compressões nervosas; e (iii) distonia focal.

As *Síndromes de dores musculoesqueléticas*, são mais conhecidas como tendinites, causadas pela inflamação de um ou mais tendões. Segundo Norris (1993), em seu clássico livro “*The Musician’s Survival Manual: a guide to Preventing and Treating Injuries in Instrumentalists*”, esses tipos de lesões são as mais comuns em músicos, sendo conhecidas pela sigla LER – Lesão por Esforço Repetitivo.

O principal fator para a identificação de tais lesões parece estar relacionado ao aparecimento de dores e inchaço nos lugares afetados, ocasionalmente, tais sintomas podem ser instalados lentamente sem a percepção do seu início. Annemarie Frank e Carlos Alberto von Mühlen (2007), relatam a dificuldade do diagnóstico, pois, no caso dos músicos, se faz necessário que o médico e o terapeuta possuam conhecimentos concernentes as atividades e cargas físicas da profissão do músico, para que assim, possa se traçar a avaliação e as estratégias adequadas. Nesse sentido, os autores alertam para:

[...] o conhecido lema *no pain, no gain* encobre o perigo da não-identificação de lesões mais graves. E a reconhecida atitude obsessivo-compulsiva do músico para atingir a perfeição, aqui, muitas vezes, não contribui para a identificação precoce e o tratamento profilático de lesões progressivamente mais graves (*ibid*, p. 191).

A segunda categoria de problemas recorrentes nos músicos são as *compressões nervosas*, como o próprio nome sugere, são problemas que estão relacionados a disfunção de um ou mais nervos. Entre os problemas mais recorrentes, Brandfonbrener e Kjelland (2002) relata a síndrome do túnel do carpo, causada pela compressão do nervo mediano que passa pelo punho. Os sintomas geralmente são seguidos de dor no nervo afetado, sensação de alfinetadas, e por vezes, fraqueza e atrofiamento do local afetado.

A terceira e última categoria de problemas citados se referem a *Distonia Focal*. No músico, essa disfunção é geralmente resultado de um distúrbio neurológico que causa contrações musculares involuntárias. A falta de conhecimento sistemático sobre o assunto, tem relatado um recorrente descrédito de cura dos pacientes afetados, que geralmente se associa a um problema que causará o fim de carreira. Entretanto, apesar da complexidade do problema, crescentes estudos sobre o tema vêm sendo desenvolvidos, proporcionando a sistematização dos principais sintomas e os possíveis tratamentos para a reabilitação.

A distonia do músico é relativamente rara, segundo estudos, o aparecimento dos sintomas é de 1 a cada 200 instrumentistas (ROSSET-LLOBET, 2005), e de acordo com Altemuller e Jabusch (2010), aproximadamente 1% dos músicos são afetados. Dentre as possibilidades de abordagens para o tratamento terapêutico, com base na revisão de Woellner et al. (2013), foi possível identificar: (i) Reajuste sensório-motor; (ii) Reeducação de postura e movimentos; (iii) Reeducação sensorial; (iv) Uso de toxina botulínica; e (v) Reajustes ergonômicos. Nas palavras dos autores:

Para diagnosticar e elaborar um tratamento eficaz para o músico é necessário amplo conhecimento da patogênese e quadro clínico da distonia, do instrumento e técnica musical, postura e situação de trabalho do músico, requerendo uma abordagem individualizada (WOELLNER et al., 2013, p. 82).

Com efeito, considerando a necessidade de se conhecer e integrar práticas preventivas durante o processo de formação do instrumentista, somos levados a revisitar outro forte aspecto para este trabalho, qual seja, as estratégias e procedimentos preventivos para os músicos. Nessa direção, na próxima seção vamos tratar mais



especificamente sobre artifícios que podem ser aderidos pelos professores e músicos como forma de evitar doenças e lesões em decorrência da prática do instrumento.

## **2.2 Estratégias preventivas para músicos**

A prevenção é um conjunto de estratégias e procedimentos que são tomados com o intuito de antecipar possíveis adoecimentos e problemas relacionados ao tocar. Brandfonbrener e Kjelland (2002, p. 91-92), numa visão holística do fazer musical, entendem que, boa parte da prevenção de lesões e doenças nos músicos inicia na compreensão dos fatores de riscos. Esses podem se dividir em duas classificações: (i) os que derivam do instrumento; e (ii) os que derivam do músico. A respeito dos fatores que provém do instrumento, estes estão ligados ao ato de tocar, como a postura, o esforço, o número de repetições e a força exercida para a execução. No que deriva do músico, se destacam os fatores de herança genética, as proporções do corpo e, no caso de sedentários, estes possuem maiores riscos de problemas na região das costas, sendo essa zona do corpo crucial para a manutenção da postura.

Trabalhos como o de Cassapian e Pellenz (2010) têm abordado tais preocupações em publicações nacionais, destacando os conhecimentos e prevenções necessárias para as doenças ocupacionais em músicos. São abordados temas como os principais fatores de riscos, que em muitos casos podem estar ligados a fatores pessoais, relacionados à organização do trabalho, causas ergonômicas, psicossociais e técnicos. Os autores destacam a necessidade de um programa de prevenção de doenças ocupacionais em músicos passando por orientações adequadas durante a fase inicial do aprendizado, assim como, a criação de disciplinas relacionadas a saúde do músico durante o período de formação profissional.

Baseado nesse pressuposto, destacaremos a seguir, a conjuntura de razões que têm constituído os principais problemas físicos que afetam os músicos e quais têm sido as principais estratégias preventivas. Brandfonbrener e Kjelland (2002, p. 92) sobre esses recursos, destacam a existência de poucos estudos que relatam a eficácia de procedimentos para precaver lesões em músicos. O início da formação é a época mais favorável para desenvolver essas práticas na formação instrumental, de modo que se desenvolva técnicas e hábitos saudáveis. Entre os planos que podem ser elaboradas, os autores expõem a: (i) estimulação de pausas frequentes; (ii) evitar repetições excessivas;

(iii) prestar atenção com a postura; (iv) manter-se consciente da fadiga e tensão; e (v) manter uma rotina de exercícios físicos ou a prática de algum esporte.

*A estimulação de pausas frequentes* torna-se essencial pelas exigências físicas e psicológicas em que o instrumentista é exposto durante o estudo. Para Rosset-Llobet (2004, p. 3), esse aspecto pode ficar a cargo do professor, orientando o aluno a se auto perceber, à medida que, “se o músico compreende em que condições a fadiga muscular ou mental são mais intensas, e em que gestos técnicos se solicitam maior acúmulo de tensões, mais facilmente incorporará curtas pausas durante o estudo e prática instrumental”.

Dessa forma, é consenso na literatura que haja o estabelecimento de repouso durante cada sessão de exercícios e, além disso, se faz relevante decidir o tempo de duração de descanso com base na exigência que está sendo empregada sobre cada músculo, da mesma forma que é crucial buscar um revezamento no estudo de elementos técnicos e musicais, de modo a não acumular excesso de tensão sobre determinados movimentos. Nessa perspectiva:

A procura por estratégias inteligentes e econômicas passa pela adoção de pausas durante a prática e pela interrupção anterior à instalação da fadiga, eliminando suas causas. Considera-se que a resistência física provém de um bom uso da musculatura e não pela habituação ao desconforto (COSTA; ABRAHÃO, 2004, p. 66).

Com relação a *evitar repetições excessivas*, temos consciência que a repetição é algo necessário na música, mas, de acordo com as perspectivas que evidenciam uma prática efetiva, é fundamental que exista uma *auto-avaliação* por trás de cada procedimento no estudo (WILLIAMON, 2004). A simples repetição pode levar a problemas físicos de interrupção da prática, além de não estar servindo para otimizar o aperfeiçoamento instrumental. Dessa maneira, atividades repetitivas diárias e rotineiras, quando mal organizadas são prejudiciais à saúde, excedendo a tolerância fisiológica, podendo produzir incapacidades físicas (MOURA, FONTES e FUKUJIMA, 2000).

Quanto a *prestar atenção a postura e manter-se consciente da fadiga e tensão*, se faz fundamental que o instrumentista possua um conjunto de conhecimentos do funcionamento do próprio corpo. O professor, nesse sentido, desenvolve importante papel na adoção de uma postura saudável pelo aluno, sendo relevante traçar diretrizes que ajudem a encontrar um equilíbrio corporal no ato de tocar e que busque prevenir posturas

descomprometidas, procurando respeitar as diferenças anatômicas e fisiológicas de cada pessoa.

Andrade e Fonseca (2000) caracterizam dois princípios de posturas que precisam ser levados em conta na adoção consciente do tocar. Em primeiro lugar, definem as inadequações posturais primárias, se referindo a má postura, não relacionada, necessariamente, com a execução e o tocar, podendo ser tratada fora do instrumento com base na utilização do corpo no cotidiano. Em segundo, abordam as inadequações posturais secundárias, que são decorrentes de vícios técnicos de execução, incoerências da relação das dimensões dos acessórios do instrumento com as dos instrumentistas e tensões durante a realização musical.

A última estratégia que pode ser adotada de maneira a prevenir lesões é *manter uma rotina de exercícios físicos ou a prática de algum esporte*. Nesse aspecto, parece estar claro que, a utilização do corpo durante o estudo e prática do instrumento é uma extensão de como o indivíduo se relaciona com o seu corpo no dia a dia. Assim, uma rotina de exercícios e prática de esporte, está diretamente associada ao bem-estar físico e, tais qualidades serão refletidas na prática instrumental a medida que o indivíduo está em plenas atividades com vistas ao desenvolvimento de práticas corporais saudáveis em sua vida.

Por fim, ficamos com as palavras de Woellner et al. (2013, p. 85), que descrevem de maneira acessível como os músicos podem inserir essas estratégias em seus estudos e práticas instrumentais:

Para o músico diminuir as possibilidades de desenvolver alguma lesão, deve evitar mudanças desnecessárias no instrumento ou técnica, utilizar técnicas que facilitem a posição e movimentos naturais, fazer intervalos entre os estudos, e nesses intervalos, evitar o uso dos membros superiores; não aumentar de uma só vez as horas de ensaio, no máximo aumentar 20 minutos ao dia, evitar estudar novos repertórios ao mesmo tempo; deixar para estudar as passagens e peças mais difíceis para o meio do estudo, quando a musculatura já está suficientemente preparada e não tocar com dor.

### **2.3 Expressão musical: potencialidade interpretativa dos movimentos e gestualidade do corpo na performance**

Para iniciar esse tópico, descrevo a narrativa de Andrew Mead (1999) sobre a audição de uma apresentação musical. No acontecimento narrado, seu amigo, o oboísta Harry Sargous, estreava um concerto dedicado a ele. Mead conta que durante alguns momentos da performance, se encontrou com a respiração diminuída, profunda e ofegante. Depois de interpretar a situação, Mead percebeu que a sua respiração se encontrava inconscientemente junta com a do solista, entretanto, Harry estava usando a respiração circular enquanto tocava notas longas. Para explicar esse fenômeno se recorreu a noção de “empatia cinestésica”, sugerindo que uma performance musical comunica diferentes significados e que, esses são entendidos através das noções que são produzidas tanto auditiva como visualmente, por meio da percepção das atitudes dos corpos ao produzir o som.

A neurociência explica esse fenômeno a partir da existência dos neurônios espelho, descoberto em 1996 na *Universidade di Parma*, Itália. Inicialmente, foram descobertos por Rizzolatti e colaboradores em uma pesquisa com macacos Rhesus, em que eram investigados neurônios ativados através do movimento, sendo que, quando observavam uma ação, também eram ativados (RIZZOLATTI et al., 1996).

Os neurônios espelho se localizam no córtex pré-motor e lobo parietal inferior, áreas associadas ao movimento e percepção. São fornecidos através deles, a base para a imitação, emulação e empatia. Através do entendimento da função dos neurônios espelho, temos a compreensão sobre como a aprendizagem e as sensações podem ser percebidas através das ações corporais, gestos e expressões faciais que carregam significados e aspectos expressivos a partir das emoções e das ideias que pretendem comunicar. Como evidencia Lameira, Gawryszewski e Pereira Jr:

Os neurônios espelho desempenham uma função crucial para o comportamento humano. Eles são ativados quando alguém observa uma ação de outra pessoa. O mais impressionante é o fato desse espelhamento não depender obrigatoriamente da nossa memória. Se alguém faz um movimento corporal complexo que nunca realizamos antes, os nossos neurônios-espelho identificam no nosso sistema corporal os mecanismos proprioceptivos e musculares correspondentes e tendemos a imitar, inconscientemente, aquilo que observamos, ouvimos ou percebemos de alguma forma (2006, p. 129).

No entanto, os neurônios espelho também permitem a compreensão de intenções, significados, comportamentos e emoções (IACOBONI et al., 2005). Dessa forma, se pode inferir que o uso do corpo na performance musical contempla aspectos além de melhorias físicas e motoras, podendo ser aperfeiçoados através dos movimentos e gestos corporais, pois esses, são percebidos pela audiência e podem ser tomados como estratégias para efetivação de significados interpretativos definidos pelo interprete.

Nesse sentido, Davidson e Correia (2002, p. 237) esclarecem que o movimento corporal desempenha fundamental valor na construção, execução e percepção das apresentações musicais. Sendo assim, se faz necessário a devida importância para o corpo tanto no aspecto físico-motor, como na expressividade e comunicação realizadas através dos movimentos corporais.

De forma mais sistemática, Windsor (2011) descreve duas categorias para os movimentos dos músicos:

- (i) Movimentos que estão em função da produção sonora no instrumento;
- (ii) Movimentos que não estão diretamente ligados com o ato da produção sonora.

Na primeira categoria, *Movimentos que estão em função da produção sonora no instrumento*, engloba tipos de movimentos como aqueles que se destinam a produzir um vibrato violino, em que, para se conseguir realizar tal efeito, o instrumentista necessita posicionar o dedo na nota a ser tocada e sua mão deve se mover tentando produzir uma oscilação no som, sendo necessário uma movimentação lateral que integre mão, braço e dedos.

A segunda categoria, *Movimentos que não estão diretamente ligados com o ato da produção sonora*, incorpora os gestos e movimentos que fazem parte e afetam a performance musical, sugerindo alguma espécie de expressividade musical. Dessa forma, movimentos como o levantar da sobrancelha pelo cantor indicando uma surpresa e o fechar dos olhos pelo pianista numa passagem delicada, são exemplos de movimentos que não estão diretamente ligados com a produção sonora no instrumento, mas que de certa forma constitui-se como um importante elemento para a performance do músico, pois favorecem a ação de aspectos expressivos.

Quando nos referimos aos aspectos expressivos do corpo na performance musical, coerentemente destacamos a apresentação pública como referência para esta discussão. Davidson (2006a, p. 179-180) descreve que na interpretação ao vivo há uma comunicação recíproca entre público e intérpretes. Da parte do público, é perceptível questões gerais e

comportamentais como o nervosismo e insegurança no palco. Do lado do intérprete, muitos sinais referentes a níveis de entusiasmo, concentração, interesse e outros. Nesse sentido, entre as capacidades interpretativas que necessitam ser desenvolvidas para a melhoria da execução instrumental pública, Davidson (2006b, p. 121) descreve as *habilidades de apresentação* como fundamentais para esses momentos. Nas palavras da autora:

Estes incluem a aprendizagem para apresentar tanto a música como o corpo do intérprete com segurança no espaço destinado a apresentação, de modo que o músico, intérpretes e o público percebam uma sensação de tranquilidade em torno do ato interpretativo, bem como naquilo que está sendo comunicado. Também incluem o domínio de regras de etiqueta durante a apresentação - por exemplo, saudar com uma reverência após a interpretação<sup>6</sup>.

Com efeito, Davidson e Correia (2002, p. 237) entendem que a incorporação de tais aspectos no aprendizado musical pode trazer benefícios para a interpretação, entendendo que os “músicos, educadores e estudantes podem usar este conhecimento para melhorar suas capacidades de performance, ensino e aprendizagem”<sup>7</sup>.

## **2.4 Considerações finais do capítulo**

As discussões realizadas nesse capítulo tiveram como pretensão enfatizar dimensões pedagógicas para a formação instrumental que integrem o corpo do ponto de vista prático e expressivo musical. A análise da literatura mostra o quão complexo é o trabalho do músico evidenciando detalhes intrínsecos à constituição dos processos de ensino e aprendizagem em relação aos aspectos corporais presentes na formação do violonista, com efeito na função dos professores e consequentemente na formação dos alunos.

Como bem destacam Brandfonbrener e Kjelland (2002, p. 94), não se pode acreditar que algum professor tenha intenção em ferir o aluno, mas, por outro lado, muitas das lesões diagnosticadas nos músicos são decorrentes da má ou ausência de informação na orientação do profissional. Tal perspectiva investigada nesse capítulo, salienta que os

---

<sup>6</sup> No original: Éstas incluyen aprender a presentar tanto la música como el cuerpo del intérprete con seguridad em el escenario, de modo el intérprete, los cointérpretes y el público perciban una sensación de tranquilidad em torno al acto interpretativo y lo que está comunicando. También incluyen el dominio de las reglas de etiqueta em el escenario – por ejemplo, saludar com una reverencia después de la interpretación.

<sup>7</sup> No original: Performers, educators, and students can use this knowledge to enhance their performing, teaching, and learning capacities.

professores poderiam ser ajudados a partir de bases sólidas de dados científicos, compreendendo de forma mais sistemática, a natureza da prática instrumental e de que maneira o corpo está diretamente ligado a forma como se toca um instrumento.

No caso do violão, especificamente, sabe-se que os violonistas constituem uma das classes de instrumentistas mais afetadas com problemas físicos. Há exemplos de pesquisas que relacionam incidências altas de adoecimento físicos, encontrando problemas musculoesqueléticos e distonia focal em diferentes grupos, acarretando em deficiências estruturais que podem lograr durante razoável período, podendo chegar a interrupção de carreiras profissionais.

Desse modo, passemos a conhecer como tem se caracterizado o ensino e aprendizagem de violão em âmbito brasileiro, destacando as principais perspectivas que indicam os objetivos, conteúdos, materiais e metodologias usados para o ensino do instrumento.

## CAPÍTULO III

### **O ensino de violão no Brasil: tendências, características e possibilidade**

Conforme evidenciado nos Capítulos I e II, vimos que a área de educação musical tem se preocupado em investigar os processos de transmissão de saberes musicais em diferentes espaços e situações na sociedade. Mais especificamente, no que se refere a aprendizagem de instrumentos musicais, a educação musical tem desempenhado um importante papel na descoberta, análise e interpretação de metodologias relacionadas à formação do instrumentista, contemplando demandas vinculadas a dimensões emergentes da formação instrumental. Nessa complexa teia de saberes, competências e conhecimentos necessários ao músico nos dias de hoje, a formação do violonista tem se redefinido, buscando incorporar, de forma cada vez mais sistemática, elementos fundamentais para a interpretação do violão.

Nesse capítulo, discutimos objetivos, conteúdos, materiais e metodologias que têm caracterizado o ensino de violão no Brasil. Nos últimos anos, a tendência interdisciplinar – como uma característica da pesquisa em música – proporcionou a expansão e reflexão sobre inúmeros conceitos sobre formas e metodologias no ensino de instrumentos. Muitas contribuições de outras áreas têm sido incorporadas para pensar a formação instrumental e, desse processo, podemos identificar influências importantes sobre as reflexões vigentes no ensino do violão, passando por “um processo de transição, visto que inúmeras reflexões científicas apontam para o ensino cada vez mais multidisciplinar, humano e personalizado” (ARÔXA, 2013, p. 167).

Entretanto, essas mudanças no ensino de violão no Brasil ainda se encontram em fase embrionária, tendo em vista que, apesar de ser um instrumento de grande inserção na sociedade brasileira, as formas de ensino, aprendizagem e execução, em grande parte, são tratadas apenas do ponto de vista do ensino ligado a tradição da música erudita ocidental. Nesse aspecto, Taborda (2011, p.12), em seu livro intitulado *Violão e Identidade Nacional*, destaca a separação entre erudito e popular como pontos cruciais, em especial, no que se refere: “a questão do popular em contraponto com o erudito e o dilema entre a expressão nacional e a cópia dos modelos estrangeiros”. Ainda segundo a autora, essa dicotomia pode ser percebida pelas referências bibliográficas, que ainda estão claramente distanciadas entre esses dois mundos e pela situação dos currículos em



música, que ainda convivem com separações entre a música erudita, de manifestações regionais e popular.

No âmbito dos cursos de violão em universidades, o trabalho de Scarduelli e Fiorine (2015) apresenta reflexões acerca de concepções de professores de violão atuantes no Brasil nos dias de hoje. Em uma pesquisa que recolheu a opinião de 26 professores de violão em universidades federais e estaduais, os autores identificaram questões referentes à: (i) existência de um plano de curso e como os professores se organizam perante o mesmo; (ii) adesão de uma escola técnica específica e como está organizado o trabalho técnico em suas propostas de ensino; e (iii) o uso e aplicabilidade do repertório violonístico em suas metodologias.

A partir dos dados obtidos pelos autores, fica evidente que “o caminho tradicional de ensino predomina, através de seu repertório com ênfase na tradição solista”. O trabalho demonstra ainda, a ausência de “formas de incentivo a diálogos com compositores ou estudante de composição”. No entanto, os autores deixam claro que não estão “criticando de forma negativa a tradição histórica do violão”, mas que, “a atividade violonística pode ser enriquecida quando há uma interação com a produção artística local, saindo dos círculos fechados dos violonistas e penetrando em uma discussão mais ampla” (SCARDUELLI; FIORINE, 2015, p. 232-233).

Nesse sentido, pode-se inferir que o ensino de violão no Brasil, predominantemente, ainda tem como objetivo a formação do violonista interprete, executor e solista, com características e delimitações bem definidas que perpassam pela escolha de um repertório ligado a tradição e com ausência de diversidade entre as fases de formações. Essas características no ensino de violão no Brasil, corroboram com o modelo de ensino dominante no ensino de instrumentos e, nesse sentido, Santos (2013, p. 8-9) enfatiza como provável causa para essa unilateralidade na formação e nos currículos de ensino de violão a consequência da institucionalização no ensino superior, que, dentre outras atitudes, teve que recusar:

[...] seu vínculo com a cultura cigana e com as rodas de choro, assumindo indumentária digna para o novo ambiente, e, ao mesmo tempo, a desmaterialização do objeto artístico, o questionário à condensação do conhecimento em disciplinas fechadas, bem como a transformação do artista em inventor de novos jogos artísticos. Nesse sentido, a produção violonística encontra incongruências, por manter seu objeto – a performance de suas interpretações –, por constituir uma disciplina de estruturas rígidas, e, principalmente, manter os jogos artísticos – através da estética da minúcia e da elaboração digitatória –,

se for confrontada com as rupturas implementadas como componente dentro do fazer artístico desde o último século.

Entretanto, ao longo do século XX e XXI esse panorama vem se modificando, passando por processos de renovação vinculados a questões emergentes da cultura contemporânea, com novos olhares e metodologias, abrindo portas e espaços para músicas que até algum tempo atrás, não teriam acesso na academia. Essa mudança, também pode ser percebível pelo próprio universo cultural do mundo do violão ligado a tradição, exemplo disso, são os constantes intercâmbios e experiências musicais de violonistas clássicos em outros âmbitos artísticos culturais. As palavras de Santos (2013, p. 18) enfatizam alguns exemplos dessa mudança:

[...] os inúmeros *crossovers* realizados entre figuras mais destacadas do violão e artistas de outros estilos musicais, desde o encontro de Julian Bream com Ali Akbar Khan Ustad Alla Rakha na Índia na década de 1960, a fundação do grupo pop Sky e acompanhamento da cantora Cleo Laine por John Williams na década de 1970, o duo entre o guitarrista de jazz Al Di Meola e Manuel Barrueco em 2001, e, mais recentemente, a gravação do CD Sharon Isbin & Friends, 2011, onde a violonista Sharon Isbin dialoga com o guitarrista de rock Steve Vai, o percussionista Thiago de Mello, o guitarrista de jazz Romero Lubambo, entre outros; a inclusão de modelos de sonoridades diferenciados, bem como a adoção de estilos estranhos ao universo sonoro do violão.

A renovação e os intercâmbios com outras culturas, também tem sido significativo quando olhamos para os conteúdos, os materiais de ensino e as metodologias que tem marcado o ensino de violão. Assim, esse capítulo procura delinear visões gerais que tem marcado as práticas de ensino no contexto brasileiro, discutindo como a literatura tem visto e trabalhado aspectos fundamentais para a formação do violonista.

### **3.1 Conteúdos**

Os trabalhos voltados ao ensino do violão no Brasil têm dedicado especial atenção a discussões teóricas referentes aos conteúdos abordados em aulas de instrumentos. Em geral, percebe-se, uma predominante preocupação com as competências técnicas do instrumentista. No entanto, trabalhos como o de Harder (2008), alertam e questionam a ênfase dada aos aspectos mecânicos em detrimento e ausência de conteúdos contextualizados, criativos e reflexivos.

Queiroz (2010), em um trabalho intitulado *A formação do violonista: aspectos técnicos, interpretativos e pedagógicos*, por meio de uma pesquisa bibliográfica que contemplou obras relacionadas ao universo violonístico e com suporte da própria experiência profissional como docente no ensino de violão, realiza uma reflexão sobre os caminhos fundamentais a serem desenvolvidos para a formação do violonista, destacando, sobretudo, a realidade do contexto universitário de ensino.

Em uma síntese sobre os principais conteúdos técnicos que podem ser incorporados no estudo e prática do violão, o autor destaca os seguintes pontos:

- **Postura corporal:** estratégias para posicionar o instrumento de forma adequada; alinhamento da coluna e alternativas para uma postura saudável e eficiente durante a execução; co-relação entre ombro, cotovelo, antebraço, mão e dedos, a fim de fornecer uma base adequada para a performance; cuidados em geral necessários para manter-se saudável físico e psicologicamente.
- **Técnicas para a mão direita:** postura da mão; postura, sonoridade e equilíbrio dos dedos; diferentes tipos de toque: toque preparado, toque contínuo, toque com apoio, toque semi-apoiado, toque sem apoio; grupos diversificados de arpejos, enfocando agilidade, independência dos dedos, planos sonoros diversificados etc.;
- **Técnicas para a mão esquerda:** postura da mão; posicionamento e agilidade dos dedos; princípios para independência e abdução dos dedos; traslados, saltos e deslocamentos;
- **Técnicas de execução de ornamentações:** trinados: técnicas de dedos cruzados; ligados; apojaturas; mordentes etc.
- **Técnicas de rasgueado:** rasgueados com três, quatro e cinco dedos; rasgueados com e sem o uso do polegar.
- **Técnicas expandidas no violão:** scordatura; tambora; slaps; sonoridades obtidas a partir de efeitos com unhas, palma da mão etc.; técnicas de violão preparado.
- **Técnicas de estudo em geral:** leitura; memorização; digitação; resolução de problemas específicos da performance etc. (QUEIROZ, 2010, p. 201-202).

Esses elementos, para o autor, são apenas alguns dos que podem ser destacados como necessários a formação técnica do violonista, podendo ser estendidos para outros níveis de formação. Entretanto, o autor ainda destaca que esses procedimentos podem ser treinados de formas isoladas – como “técnica pura” – ou de formas contextualizadas com o texto musical, como ocorre nos estudos para violão ou na seleção de excertos e seleções de trechos de peças – técnica aplicada.

Segundo Williamon (2004), fica explícito que para se melhorar certo nível de performance, dentre os quais, o domínio de aspectos técnicos são fundamentais, pressupõe-se a construção de uma prática que necessita estar alinhada a objetivos bem delineados e com um tempo significativo de trabalho. Essa perspectiva tem sido definida,

por diversos autores, como prática deliberada (vide, ERICSSON; KRAMPE; TESCH-ROMER, 1993). Tal conceito é de fundamental importância para a prática instrumental e também para a formação do instrumentista, sendo necessária uma certa racionalidade calculada da ação para se chegar aos fins almejados<sup>8</sup>.

Dessa forma, quando se destaca a necessidade de incorporar diferentes tipos de toque de mão direita, como: toque preparado, toque contínuo, toque com apoio, toque semi-apoiado, toque sem apoio, temos consciência do árduo trabalho e da complexidade que o estudo de tais aspectos exige. No entanto, a variedade de toques pode proporcionar uma maior preparação para o instrumentista desenvolver seu discurso musical com mais fluidez, além de incentivar o violonista a buscar bases conceituais sobre tais assuntos, que, nem sempre, vai estar claro em métodos e manuais de ensino, mas, que, pode estar sendo abordada e discutida em trabalhos que mereciam maior circulação, como acontece nas teses e dissertações. Os tipos de toques utilizados pelos violonistas variam de acordo com uma série de parâmetros, entre elas o próprio processo de formação e escola que dá suporte ao universo do violonista. Uma discussão mais aprofundada sobre tais aspectos pode ser encontrada na Tese de Doutorado de Barros (2008).

Assim, a seleção e o estudo de mecanismos técnicos, não são pensados como uma manutenção da visão mecânica de execução de exercícios como tratado em alguns métodos, mas como:

[...] um conjunto de procedimentos utilizados pelo violonista para atender às necessidades expressivas da performance. Sendo estes procedimentos caracterizados pela adequação física do intérprete às particularidades do instrumento, possibilitando que ele expresse, da melhor forma possível, uma determinada ideia musical (QUEIROZ, 2010, p. 199-200).

Desta forma, podemos inferir que o ensino de violão necessita incorporar conteúdos que ultrapassam a visão mecanicista do trabalho dos dedos, emergindo a importância de adquirir competências que giram em torno de desenvolver estratégias para resoluções de problemas específicos.

Numa outra instância, Queiroz (2010) destaca quatro aspectos fundamentais para a interpretação do violonista, sendo descritos:

- **Leitura musical:** tendo o conhecimento necessário para decifrar os códigos da notação musical, de forma aplicar no instrumento, da forma mais eficiente possível, os aspectos sonoros escritos.

---

<sup>8</sup> Ver Santos e Hentschke (2009) para mais informações.

- **Técnica ergonômica:** possuindo um vasto leque de possibilidades, a fim de responder às necessidades de cada situação de performance, conforme já enfatizado anteriormente.
- **Conhecimento musical:** tendo um panorama abrangente de diferentes aspectos relacionados ao universo da música, a fim de ter uma compreensão holística das obras interpretadas.
- **Conhecimento e formação geral:** com vistas a propiciar ao intérprete uma visão ampla da realidade cultural, e humana em geral, que constituem o seu universo social, possibilitando a inter-relação da expressão musical a dimensões mais abrangentes da vida em sua totalidade (*ibid*, 2010, p. 203-204).

Dessa maneira, as leituras que se pode ter sobre os conteúdos presentes no ensino de violão são múltiplas, cabendo do professor e aluno, selecionar os aspectos que são necessários de acordo com o nível de formação e com o objetivo do trabalho que está sendo realizado, “a partir da articulação desses diferentes elementos, o violonista estará apto a construir seu próprio caminho interpretativo” (QUEIROZ, 2010, p. 204).

Ainda, acreditamos que seja necessário, além da seleção dos conteúdos adequados a cada necessidade, o desenvolvimento de estratégias que possam gerir o estudo e prática instrumental, buscando com isso, uma melhor eficácia na realização das propostas de ensino. Essa ideia é compartilhada por autores da área de Psicologia da Música, que tem se fortalecido nas últimas quatro décadas, cujos representantes, têm fornecido entendimentos de estratégias e técnicas para a melhoria da performance, a partir de um entendimento mais amplo acerca do processo de formação do instrumentista.

Williamon (2004) em seu livro *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*, organiza uma discussão que coloca a prática como fundamental para a melhoria da performance. Entre os aspectos levantados, se destaca os direcionamentos a respeito das possíveis melhorias (i) físicas e psicológicas do instrumentista, orientando como os músicos podem se beneficiarem de uma melhor gestão das demandas do corpo e da mente, (ii) examina estratégias para aumentar a eficácia e eficiência de procedimentos de memorização, estudo e prática individual e coletiva, leitura visual e improvisação em música, e (iii) introduz técnicas que emergem como resultado de diálogos e intercâmbios com áreas oriundas da psicofisiologia, ciência cognitiva, ciência dos esportes, medicina e outras.

Entretanto, se faz necessário nesse momento, destacar estratégias de práticas que podem servir para melhorar a aquisição dos conteúdos necessários para a execução do violonista. Nesse sentido, o trabalho de Williamon (2004) organiza cinco tipos de características para uma prática efetiva do aluno, sendo: (i) Concentração; (ii)

Estabelecimentos de metas; (iii) Auto-avaliação; (iv) Estratégias flexíveis e (v) visualização de um plano global.

No que se refere a *Concentração*, os autores que investigam a prática efetiva expõem que essa característica está diretamente ligada ao rendimento do estudo do instrumentista, sendo que, se faz necessário manter o foco e atenção durante todo o período do estudo. Tendo em vista a dificuldade de manter o foco por um longo período, é importante saber (i) parar quando se estiver cansado, fazendo uma pausa no estudo e voltando posteriormente e, (ii) selecionar um período do dia que o estudo renda mais, como exemplo, o período pela manhã, pois a mente e os sentidos – como a audição – estão mais descansados (CHAFFIN et al., 2002). Assim, pode-se perceber que esse tipo de prática parece não ser tão agradável, mas pesquisas sugerem que estudantes com práticas mais eficazes desenvolve tais características e, “uma hora de prática concentrada com a mente fresca e o corpo descansado é melhor do que quatro horas de prática dissipada com a mente obsoleta e o corpo cansado. Com um intelecto fatigado, os dedos simplesmente se movem sobre as teclas e nada é realizado”<sup>9</sup>. (COOKE, 1999, p.238<sup>10</sup> *apud* CHAFFIN; LEMIEUX, 2004, p. 24).

Sobre o *estabelecimento de metas* para uma prática efetiva, o aluno pode trabalhar a partir de objetivos claros que pretendem alcançar a curto prazo, para isso, pode-se usar técnicas que selecionam trechos e excertos do repertório que está sendo preparado, para refinar e aprimorar a interpretação de passagens com maiores dificuldades. Esse tipo de estratégia ajudar ao aluno a (i) limitar um número de problemas a serem resolvidos, se concentrando no domínio de passagens mais difíceis, e na (ii) prevenção de maus hábitos, que podem ser criados a partir do estudo repetitivo do erro, evitando a ideia de ter que desaprender algo que se descobriu posteriormente que não funciona. Dessa forma, trabalhos como o de Barry e Hallam (2002) mostram que alunos com prática efetiva, geralmente iniciam uma peça trabalhando através de pequenos segmentos.

A terceira característica se refere a *auto avaliação*. É interessante pensar que os alunos de instrumento geralmente têm aulas e encontros com seus professores uma a duas vezes por semana, passando a maior parte do tempo de seus estudos a mercê de suas próprias considerações. Assim, muitos dos aspectos positivos e negativos da prática são

---

<sup>9</sup> No original: “One hour of concentrated practice with the mind fresh and the body rested is better than four hours of dissipated practice with the mind stale and the body tired. With a fatigued intellect the fingers simply dawdle over the keys and nothing is accomplished”

<sup>10</sup> COOKE, James Francis. *Great Pianists on piano playing: Godowsky, Hofmann, Lhévinne, Paderewski and 24 other legendary Performers*. New York: Dover Publications. 1999, p. 418.

identificados pelos próprios alunos, cabendo-o a necessidade de identificar e solucionar problemas referentes a execução. Nesse sentido, estratégias que auxiliem a consolidação da auto avaliação por parte dos alunos é de fundamental importância.

Sobre o uso de *estratégias flexíveis*, se entende que, “a capacidade de atingir metas depende de ser capaz de criar uma estratégia de prática eficaz para atender às necessidades do momento” (CHAFFIN; LEMIEUX, 2004, p. 28). Assim, nessa característica, se pode criar estratégias para todos os procedimentos que envolve a realização da performance musical, perpassando questões técnicas como a escolha do dedilhado de um repertório, questões interpretativas sobre aspectos fraseológicos e sua execução, ou até mesmo questões de gerenciamento da performance, abordando aspectos de como lidar com o nervosismo, como se comportar no palco, entre outras questões.

A quinta e última característica da prática efetiva se refere a *visualização de um plano global*, se engloba nessa característica aspectos referentes a visualização da peça como um todo, pensando sobre como se deve interpretar. Nesse sentido, se pode começar analisando questões de formas e estruturas, adquirir referências sobre o contexto cultural, artístico e social em que foi composta a obra de maneira que se possa identificar possíveis decisões que serão tomadas mais tarde no processo de aprendizagem. Chaffin e Lemieux (2004) identificam trabalhos que fazem comparações com jogadores de Xadrez, que desenvolvem estratégias de visualizações de jogadas conseguindo desenvolver decisões rápidas e antecipar jogadas, similarmente, os músicos poderiam criar práticas parecidas para se familiarizar com o repertório e antecipando possíveis abordagens metodológicas.

Corroborando com essa perspectiva, Hallam et al. (2012) destaca a importância dos professores de instrumentos no processo de aquisição de tais características referentes a prática efetiva. A autora destaca alguns procedimentos que o professor pode realizar com fins a desenvolver habilidades e estratégias que otimizem o processo de estudo e prática instrumental (QUADRO 1).

Concluindo essa seção, foi possível perceber que os estudos que se referem aos conteúdos para o ensino de violão no Brasil, têm contemplado um número ilimitado de conhecimentos necessários para a formação do violonista. Esses conteúdos se adequam a cada contexto, a partir do delineamento das possibilidades do instrumentista e dos objetivos traçadas para cada tipo de formação instrumental que se almeja. Ainda, emerge nesse cenário, a necessidade de incorporar nos processos de ensino e aprendizagem, procedimentos que auxiliem o aluno a conquistar uma autonomia no estudo através de

características de uma prática efetiva, tornando a apreensão de tais conteúdos mais consistentes, conscientes e eficazes.

### Quadro 1

#### **Considerações sobre algumas estratégias que podem ser adotadas por professores de instrumentos, como forma de alcançar uma prática efetiva de seus alunos**

---

- O professor pode orientar a prática efetiva, fornecendo orientações sobre como identificar passagens difíceis e como as dificuldades podem ser resolvidas. Do mesmo modo, de forma progressiva, encorajar os alunos a procurarem soluções relativas a estruturas e interpretação (primeiramente, essas atividades terão que ser realizadas pelo professor);
  - Para avaliar os alunos, os professores durante a aula, podem pedir para que eles demonstrem as passagens difíceis, e perguntar como eles iriam estudá-las;
  - Partindo dos desafios técnicos de um novo repertório, o professor pode fragmentar, discutir e desenvolver estratégias de prática junto com o aluno, sendo que, o aluno deve assumir papel ativo e não passivo nesse processo;
  - No que se refere aos desenvolvimentos tecnológicos, esses podem ser utilizados para gravar a performance, servindo de avaliação e discutindo como o desempenho dos alunos podem ser melhorados;
  - Referente as exigências técnicas que muitos alunos necessitam em exames e provas que participam, o professor pode orientar seus alunos a encontrar uma melhor organização desses conteúdos em seus estudos, podendo colocar o treino de escalas, arpejos e outros exercícios, nas sessões iniciais de prática;
  - Os professores, também precisam levar em conta os objetivos e aspirações de seus alunos, para poderem desenvolver um currículo com conteúdo adequados as suas expectativas;
  - Por último, é preciso reconhecer que não são todos os alunos que almejam uma carreira como concertista, muitos não iram participar de exames e competições, e, para que a aprendizagem seja efetiva, é preciso ter motivação por parte dos alunos, nesse sentido, sustentar as motivações dos alunos é uma das tarefas mais difíceis para o professor, para que se possa garantir que os alunos desenvolvam a música que irá sustentar seus interesses por longo prazo.
- 

Adaptado de Hallam et al. (2012, p. 673).

### **3.2 Materiais de ensino**

No que tange aos materiais de ensino de violão no Brasil, é possível afirmar que eles têm se constituído, predominantemente, de métodos didáticos ligados a tradição do violão clássico, em que o objetivo se baseia na formação de instrumentistas solistas. Segundo Santos (2013, p. 123), a consolidação do violão na academia exigiu da classe violonística um processo de retroalimentação entre a prática e o ensino. Em decorrência disso, “o violão importou, portanto, práticas, repertórios, fundamentos filosóficos e metodologias de ensino não apenas dos instrumentos “de elite”, mas também de sua mais



nova tradição, resgatando os laços com seus parentes antigos.” Nesse sentido, para o autor, a literatura de violão, considerando os aspectos e necessidades dos violonistas, constitui de uma quantidade ilimitada de trabalhos que, dentre tantas formas, se delineiam mais especificamente em três categorias: (i) manuais de instrução geral; (ii) manuais de exercícios e (iii) manuais de repertórios.

Sobre os *manuais de instrução gerais*, se encontram nesta categoria métodos de ensino que trabalham os aspectos necessários para uma boa execução, por exemplo, abordando conteúdos como postura – como se sentar, colocação eficiente das mãos no instrumento, entre outros aspectos – e exercícios com explicações sobre o desenvolvimento dos principais procedimentos técnicos do violonista. Tomando como base a recente pesquisa de Scarduelli e Fiorine (2015), em relação aos métodos usados pelos professores de violão das universidades brasileiras, destacam os seguintes métodos nesta categoria:

## Quadro 2

### Exemplos de publicações em abordagens com instruções gerais

Material	Autor	Ano
<i>Escuela de la Guitarra: exposición de la teoría instrumental</i>	Abel Carlevaro	1979
<i>Learning the classic guitar</i>	Aaron Shearer	1990a; 1990b;
<i>The Natural Classical Guitar: the principles of effortless playing</i>	Ryan Lee	1984
<i>Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre el llegar a ser guitarrista</i>	Eduardo Fernández	2000
<i>La técnica de David Russel en 165 consejos</i>	Antonio de Contreras	1998

Adaptado de Scarduelli e Fiorine (2015)

Dos materiais citados, Scardulli e Fiorine (2015, p. 222) chegam à conclusão que as ideias da *escuela Carlevariana* possuem forte influência na maneira de se ensinar violão no Brasil, a partir da quantidade de citações aos seus trabalhos. Para os autores, dois fatos justificando a predominância de sua pedagogia no Brasil, são eles: (i) às proximidades territoriais, e (ii) a grandeza de seu pensamento, que foi base para a formação instrumental de importantes violonistas.

Abel Carlevaro foi o principal discípulo de Andrés Segovia durante sua estadia no Uruguai no período de Guerra Civil Espanhola e Segunda Guerra Mundial (1937-1947) (SOUZA BARROS, 2008). Após um período seguindo os preceitos da escola violonística de Segovia, a qual tinha sua base na técnica de Tárrega, Carlevaro inicia sua busca pela fundamentação de uma metodologia própria, dando início a *escola Carlevariana*. Nos dias de hoje, Carlevaro é conhecido como um dos mais importantes teóricos do violão no século XX, destacando seus trabalhos relacionado ao estudo do instrumento no livro *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*, editado em 1979 em Buenos Aires e nos quatro cadernos de técnica.

Os norte-americanos Aaron Shearer e Ryan Lee, se enquadram em uma escola *Pós-Carlevariana*. Seus métodos possuem uma metodologia progressiva, abordando assuntos que vão do iniciante ao avançado, de uma forma muito gradual. O método de Shearer consiste em dois volumes principais, com outras séries suplementares que vão abordar questões técnicas, teóricas e concepções de interpretação e expressão musical. Ryan Lee, no entanto, apresenta uma abordagem voltada a interdisciplinaridade, centrando-se na perspectiva da melhoria da performance do instrumento através do mínimo esforço.

O trabalho de Eduardo Fernandez não consiste propriamente de um método, o foco principal do autor é abordar aspectos fundamentais para a prática e execução dos violonistas. Intitulado *Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre el llegar a ser guitarrista*, com base na ótica da aprendizagem, o livro traz considerações sobre os mecanismos para se tocar violão, definidos como um conjunto de reflexos adquiridos que torna possível a execução do instrumento e, a técnica, consiste nos procedimentos necessários para dominar uma determinada passagem ou dificuldade de execução.

O último material citado se refere à *La técnica de David Russel en 165 consejos*, editado e publicado por Antonio de Contreras em 1998, consiste de um manual de conselhos voltados aos aspectos musicais e práticos da execução do violão. Tal trabalho, foi fundamentado em dicas dirigidas em *masterclass* nas quais o violonista David Russell ministrou anualmente em um curso em Sevilha, entre 1992 e 1998.

Em relação a segunda categoria, *manuals de ejercicios*, encontramos o maior número de referências a esses materiais. Nesse tipo de abordagem, as publicações têm dado mais ênfase a uma série de elementos que demandam habilidades técnicas e motoras dos mecanismos usados na execução do violão. Nas palavras de Santos (2013, p. 141):

Nos métodos publicados até antes do período clássico, as peças eram o fim e o meio para a prática instrumental. A partir do século XIX, aparecem nos métodos de Sor, Aguado, Carcassi, Carulli e Giuliani, não apenas lições, onde determinado aspecto mencionado anteriormente será exercitado, mas também estudos específicos que servirão como campo técnico intermediário para as peças. Com o projeto de ascensão social e artística do violão, intensificado no século XX, aparecem os métodos dedicados a exercícios específicos e também a noção de que cada parte, cada ponto, deve ser estudado em separado. Se por um lado, a abordagem desses exercícios, isto é, a maneira de apresentação, de digitação, de ordenação, de orientações de tempo, sofreu variação no decorrer dos séculos, por outro, a sua sensação de necessidade, que mantém sua razão de ser, manteve-se intacta.

Ainda de acordo com o levantamento de Scardulli e Fiorine (2015), são citados os seguintes materiais que se enquadram nesta categoria:

### Quadro 3

#### Exemplos de publicações em abordagens voltadas a exercícios técnicos

Material	Tema	Autor	Ano
<i>Serie didactica para guitarra: cuaderno 1-4</i>	Escalas, exercícios de mão direita e esquerda	Carlevaro	1966; 1967; 1969a; 1969b
<i>Escuela Razonada de la Guitarra 1-4</i>	Várias técnicas	Emilio Pujol	1934; 1940; 1954; 1971
<i>Diatonic Major and Minor Scales</i>	Escalas	Segovia	1953
<i>Studio per la Chitarra Op.1</i>	Arpejos, intervalos, ligados e ornamentos	Mauro Giuliani	1812
<i>Pumping nylon: the classical guitarist's technique handbook</i>	Várias técnicas	Scott Tannant	1995
<i>Técnica da Mão Direita – Arpejos</i>	Exercícios para mão direita	Henrique Pinto	1957
<i>Exercícios de Independência e coordenação</i>	Exercícios de coordenação	Manuel Lopez Ramos	1978
<i>Violão Prático</i>	Várias técnicas	Eduardo Castañera	2007

---

Adaptado de Scarduelli e Fiorine (2015)

Sobretudo, nessa categoria de materiais, o embasamento teórico se restringe a diretrizes de como devem ser realizados os exercícios e considerações da importância de tais mecanismos para a prática instrumental. Nesse sentido, a fala de Pujol em seu método *Escuela Razonada de la Guitarra*, esclarece que:

De uma maneira racional e ordenadamente progressiva, desenvolver-se-á as faculdades de seus dedos e o conhecimento da técnica do instrumento por meio de exercícios preparatórios (escalas, acordes, arpeggios, trêmolos, ligados, trinados e demais procedimentos instrumentais), que constituem a base primordial da facilidade necessária para uma execução perfeita. Praticando-os com atenção e método, resolve-se em cada exercício não apenas as dificuldades do exercício em si, mas o princípio de muitas dificuldades derivadas (1934, p. 17)<sup>11</sup>.

Assim, esses métodos surgem em contraponto com a perspectiva do domínio técnico através da técnica aplicada a um repertório específico, como exposto na fala de Iznaola (2000, p. 11):

A crença de que a técnica pode ser adquirida através do trabalho apenas sobre o repertório constitui uma falácia comum. Visto que a boa técnica se baseia em um mecanismo de execução fisicamente preparado, visto que obras artisticamente concebidas não tem um propósito técnico formativo pré-configurado, equipamento técnico confiado no estudo apenas do repertório terá sempre muitas áreas fracas. Seu componente de forma física não será perfeitamente treinado<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> No original: “De una manera razonada y ordenadamente progresiva, desarrollará las facultades de sus dedos y el conocimiento de la técnica del instrumento por medio de ejercicios preparatórios (escalas, acordes, arpeggios, trêmolos, ligados, trinos y demás procedimientos instrumentales), que constituyen la base primordial de la facilidad necesaria para una ejecución perfecta. Practicándolos con atención y método resolverá em cada ejercicio no solamente las dificultades del ejercicio em sí, sino el principio de muchas dificultades derivadas.”

<sup>12</sup> No original: The belief that technique can be acquired through work on the repertoire alone is a common fallacy. Since good technique relies on a physically fit playing mechanism, and since artistically conceived works do not have a pre-designed formative technical purpose, technical equipment built on the study of the repertoire alone will always have many weak areas. Its physical fitness component will not be thoroughly trained.

A terceira e última categoria de materiais para o ensino de violão são *manuals de repertório*, podem ser citados como exemplo os trabalhos de:

#### Quadro 4

##### Exemplos de publicações voltadas a compilações de repertórios

Material	Autor	Ano
<i>The guitar works of Garoto: Annibal Augusto Sardinha. vol. 1 e vol. 2</i>	Paulo Bellinati	1991a, 1991b
<i>Pumping Nylon Supplemental Repertoire for the Best-Selling Classical Guitarist's Technique Handbook – Level: Easy to Early Intermediate</i>	Scott Tennant e Nathaniel Gunod	1998
<i>Iniciação ao Violão II</i>	Henrique Pinto	1999

Fonte: próprio autor

Os materiais presentes nessa categoria, possuem o objetivo de propor um repertório que permita o estudante desenvolver a técnica e os aspectos musicais condizentes as suas capacidades, indicando proposições de digitações e tipos de interpretação, de forma progressiva e gradual. Por outro lado, também existem matérias que copilam um determinado repertório de um compositor específico, como é o caso dos trabalhos de Bellinati.

No que se refere ao repertório desenvolvido no ensino de violão em universidades no Brasil, foi possível perceber na pesquisa de Scarduelli e Fiorine (2015) um grande número de citações referentes a compositores ligados a tradição do violão. Entre os mais citados aparecem: H. Villa-Lobos; F. Sor; J. S. Bach; Leo Brouwer; M. Giuliani; F. Tárrega; Manuel Ponce; F. Moreno Torroba; J. Rodrigo; J. Turina; L. Milan; Mário Castelnuovo Tedesco; L. Narvaez; J. Dowland; M. Carcassi; A. Mudarra; S. L. Weiss; Radamés Gnattali e A. Barrios. Com exceção de Radamés Gnattali, que apesar de seu diálogo com a música de concerto sempre manteve uma estreita relação com a música e o universo popular, o tipo de repertório indicado na pesquisa enfatiza fortemente os cânones estabelecidos a partir de modelos e concepções de ensino vinculados a tradição da música ligado ao universo da música erudita ocidental.

Ainda relacionado aos materiais de ensino de violão, nas últimas décadas constatamos uma crescente quantidade de materiais que procuram incorporar

conhecimentos interdisciplinares referentes a anatomia, aprendizagem motora e psicologia no estudo e prática do violão.

Essas perspectivas se destacam por incorporar demandas emergentes nesse cenário, pois ressaltam a preocupação com uma visão mais holística da natureza da prática do violonista. Dessa maneira, sobre os materiais nessa vertente, podemos citar os trabalhos:

#### Quadro 5

##### **Materiais com tom interdisciplinar a partir de abordagens mais holísticas das necessidades contemporâneas do violonista**

<b>Material</b>	<b>Autor</b>	<b>Ano</b>
<i>The principles of correct practice for guitar: the perfect start for beginners, and the answer to the problems of players</i>	J. Andreas	1999
<i>On competitions: dealing with performance stress</i>	Denis Azabagic	2003
<i>On practicing: a manual for students of guitar performance / Summa Kitharologica, Vol 1 – The Physiology of guitar playing</i>	Ricardo Iznaola	2000; 2013

Fonte: Próprio autor

No quadro acima, pode ser verificado como alguns manuais de ensino têm incorporar temas sobre a prática, preparação e conhecimentos fisiológicos, emergindo, dentre outras questões, a preocupação com o corpo do músico, enfatizando questões preventivas do ponto de vista físico, mas também psicológicas, devido aos crescentes índices de adoecimentos e stress causados pelas demandas do instrumento. Dentre essas perspectivas, com vistas a melhoria da performance ao violão, inferimos a necessidade de incorporar tais materiais nos conteúdos fundamentais para a formação instrumental.

Nesse universo das práticas violonísticas, a organização dos materiais de ensino nesse tópico constitui uma representativa visão do conjunto de estratégias e conteúdos que têm sido abordados nas metodologias de violão no Brasil, sobretudo, no que se refere a tradição voltada a música erudita ocidental, pois encontramos mais organização e sistematização no ensino.

### 3.3 Metodologias de ensino de violão no Brasil

Em linhas gerais, a formação do violonista no Brasil tem seguido perspectivas distintas a depender das múltiplas possibilidades de prática e inserção do instrumento. Todavia, no universo violonístico é notória a sistematização do instrumento em duas vertentes centrais: (i) uma mais direcionada para a abordagem de conteúdos que almejam desenvolver habilidades concernentes ao universo da música clássica ocidental; e (ii) outra vinculada ao violão acompanhador, sobretudo no universo da música popular. Em ambos os tipos de formação são necessários conhecimentos, competências e técnicas vinculados às singularidades de cada expressão musical. Tal aspecto também se distingue em relação às situações e contextos de ensino, pois naturalmente, os procedimentos pedagógicos tendem a se adaptar a diferentes realidades em que estão inseridos.

Diante de tantas possibilidades e recursos metodológicos no ensino de violão na atualidade, o debate entre o ensino tutorial e o ensino coletivo vem ganhando força nas discussões sobre metodologias no Brasil. Isto se dá pelo amplo crescimento de trabalhos voltados ao ensino coletivo, o que despertou questões pertinentes para se pensar nos tradicionais moldes de se ensinar violão.

Tourinho (2014, p. 146-147) problematizando tal aspecto, apresenta argumentos relacionados à incorporação do ensino coletivo como estratégia de formação do violonista, como destaca em suas palavras:

Iniciei aulas coletivas de violão por diversos motivos, que se superpuseram de forma quase simultânea. Talvez a mais significativa tenha sido *a quantidade de alunos* que buscava a Escola de Música [...] Nesta época (1989), as aulas eram tutoriais, dadas apenas pelos professores permanentes da EMUS-UFBA, que atendiam primordialmente a Graduação e dispunham de reduzidas horas livres para as atividades de Extensão. [...] Outro motivo era *a forma deste ingresso, apenas para os que liam partitura musical* [...] Como último motivo, havia a minha própria inquietação em perceber que, além deste tipo de seleção, que eu considerava particularmente injusta, *o tempo dispensado aos estudantes no início do aprendizado podia ser otimizado*, bem como o tipo de abordagem que estava sendo feita. Por que não aproveitar a interação entre pessoas, a auto-observação, ou mesmo provocar situações em classe para que isto acontecesse? (*grifo nosso*).

Dentre os pontos evidenciados pela autora, podemos perceber um rompimento com certas “máximas” nas formas tradicionais de aprendizagem. De tal maneira, a

metodologia coletiva surge em contraponto com as perspectivas de ensino voltadas à tradição, em que predominam o aprendizado individual.

No que se refere ao contexto brasileiro, o ensino coletivo ainda convive com questões conceituais e metodológicas – Ensino coletivo ou Ensino em grupo? –, entretanto, as diferenças entre terminologias não se mostram tão preocupantes e, nesse trabalho, nos alinhamos com a perspectiva de Souza (2014, p.1), pois entendemos que “ainda não foi possível encontrar definições mais específicas da diferença entre as duas abordagens de ensino, ficando a cargo de cada educador considerar a sua prática de acordo as suas convicções ou ao termo mais utilizado no seu instrumento”.

Para Silva Sá e Leão (2015, p. 180), “um dos objetivos do Ensino Coletivo de Violão no Brasil é levar o ensino da música a uma maior quantidade de alunos; isso ocorre principalmente em projetos sociais, cursos de extensão e escolas de educação básica”. Para tal, o ensino coletivo tem se concentrado em fases iniciais da formação instrumental e procurado incorporar questões metodológicas emergentes para o ensino de instrumento.

Segundo Tourinho (2007), os princípios metodológicos do ensino coletivo podem ser elencados a partir dos seguintes pontos: (i) acreditar que todos são capazes de aprender a tocar um instrumento; (ii) acreditar que todos aprendem com todos; (iii) a aula inteira é planejada para o grupo; (iv) o planejamento é feito para o grupo, levando-se em consideração as habilidades individuais de cada um; (v) autonomia e decisão do aluno; (vi) referem ao tempo do professor e do curso: esta abordagem de ensino elimina os horários vagos. Se um aluno não comparece, os outros estarão presentes e o desafio passa ser administrar o progresso dos faltosos.

Nesse sentido, a prática do ensino coletivo é desenvolvida com pensamentos que vão de encontro com o paradigma dominante no ensino de instrumento. Tourinho (2014) expõe algumas ideias sobre a ruptura com visões tradicionais na iniciação ao violão, em especial, a autora destaca dois aspectos fundamentais, na qual a primeira se refere a técnica. Nas palavras da autora:

Considero que as aulas para iniciantes devam estar centradas na boa postura (sentar, posicionar as mãos), extrair uma sonoridade agradável para construir um repertório inicial. Estes são exemplos de técnica para iniciantes. Exercícios áridos, repetitivos, dissociados de uma peça musical devem ser deixados para outro nível do aprendizado. (*ibid*, 2014, p. 156)

Em segundo, a autora também rompe com o modelo tradicional no que concerne a visão do repertório nas aulas de violão:



A dicotomia erudito-popular tem raízes no ensino conservatorial, que privilegiava o ensino de repertório tradicional europeu, utilizando a partitura desde a primeira aula, ao contrário do ensino de música urbana, tradicional e folclórica, que era voltada ao empirismo e à transmissão oral. Atualmente, as aulas restritas ao repertório tradicional europeu cederam um pouco de seu espaço para a música urbana. (*ibid*, 2014, p. 165)

No entanto, o panorama que retrata o ensino individualizado, ainda tem fortes traços do ensino com bases, características e ideais do conservatório do final do Século XVIII. O repertório escolhido é predominantemente solo, com ênfase na tradição da música erudita ocidental e, uma aceitável variação com repertórios populares e músicas do século XXI. Desse modo, a aula tutorial é escolhida pois tende a privilegiar aspectos específicos e singulares de cada repertório, trabalhando mecanismos que vão desde a técnica usada para execução de trechos musicais, como discussões abrangentes sobre interpretações mais adequadas ao repertório em questão.

Arôxa (2013) acredita que esse cenário tem mudado significativamente. Para o autor, o modelo conservatorial convive com a permanência nas práticas de professores e com a renovação por parte dos alunos que são formados, pois tendem a demonstrar em suas práticas de ensino, aspectos pedagógicos que progressivamente incorporam novas formas de aprendizagens humanas e contextualizadas. Conforme o autor:

[...] acreditamos que os contextos de ensino de instrumento vivem um período de transição conceitual e metodológica. Enquanto o Modelo conservatorial permanece nas práticas de professores, em cuja geração não se podia usufruir do suporte científico de pesquisas que se tem hoje, os alunos destes demonstram práticas pedagógicas gradativamente diferentes que prezam não apenas pelos aspectos técnicos, mas também humanos e contextualistas. Estas práticas, por sua vez, não se encaixam mais na concepção de “modelo” enquanto conjuntos de práticas fixas, visto que são pautadas conforme o contexto e as aspirações do aluno (ARÔXA, 2013, p. 44).

Esse entendimento se alinha com Triantafyllaki (2005, p. 386):

[...] nós, como pesquisadores e praticantes esperando melhorar a prática nas nossas instituições, somos convocados para expandir o campo do ensino de instrumento. Nós temos que refletir sobre como os comportamentos em aulas individuais ou a interação entre professor e aluno são influenciadas pelo contexto específico da instituição, da sociedade e da cultura nos quais eles estão situados. Igualmente importante é a questão de como os professores de instrumento lidam com os vários contextos nos quais eles trabalham.

Nesse sentido, as metodologias de violão têm convivido com dicotomias entre o popular-erudito, individual-coletivo, tradição-inovação, entre outras. No que diz respeito aos estudos da área, cada vez mais se levantam questões de como os professores de violão lidam com essas indagações e como encontram propostas de ensino que sejam significativas para os alunos em um novo mundo, marcado, sobretudo, pelos avanços tecnológicos, alterando nossas formas de expressões e interações com a realidade, que têm sido afetadas pela velocidade das transformações sociais contemporâneas.

A partir dessas considerações que representam perspectivas, direcionamentos, concepções e problematizações relacionados ao ensino do violão na atualidade, sobretudo no âmbito da literatura especializada produzida sobre o tema, me atenho a seguir à análise de dados empíricos construídos no processo investigativo realizado para a elaboração do trabalho. Nesse sentido, coloco em diálogo, a partir do próximo tópico, dados referentes às perspectivas dos professores que participaram da pesquisa e as abordagens conceituais e práticas que têm delineado os estudos acerca do violão na contemporaneidade.

### **3.4 O ensino de violão no Brasil a partir de perspectivas de professores do ensino superior: do perfil profissional às inclinações metodológicas**

Considerando os dados obtidos a partir das respostas de professores de violão de cursos de nível superior no Brasil, foi possível obter informações relevantes acerca do perfil desses profissionais e suas inclinações metodológicas. Vale ressaltar, mais uma vez, que pela quantidade e representatividade de instituições contempladas na aplicação do questionário, os dados aqui apresentados representam um significativo panorama dos profissionais que atuam no ensino de instrumento no Brasil<sup>13</sup>.

Os professores contemplados pela pesquisa são, em geral, profissionais com larga experiência na área. Cerca de 97,1% têm mais de dez anos de experiência como professores de violão, o que corresponde ao número de trinta e quatro professores. Apenas 2,9% têm entre três e cinco anos de experiência<sup>14</sup>. A Tabela 2 mostra o tempo de atuação na instituição atual de ensino.

---

<sup>13</sup> No total, trinta e cinco professores de quinze instituições responderam ao questionário.

<sup>14</sup> O questionário está disponível integralmente nos apêndices ao final desse trabalho.

**Tabela 2**  
**Tempo de atuação na instituição atual**

Há menos de Três Anos		Entre Três e Cinco anos		Entre Seis e Dez anos		Há mais de dez anos	
Total	%	Total	%	Total	%	Total	%
1	2,86	6	17,14	6	17,14	22	62,86

Fonte: Próprio autor

Conforme a Tabela 2, o tempo de docência na instituição atual varia de um total de 62,86%, para aqueles que possuem mais de dez anos de trabalho, de 17,14% para os profissionais com tempo de três a cinco anos e, entre seis e dez anos respectivamente, por fim, apenas 2,89% com menos de três anos de atuação. A expressividade no resultado daqueles com mais de dez anos na atual instituição enfatiza um tempo significativo de experiência de trabalho que, vem sendo desenvolvido na atual instituição de ensino, tendo inclusive, uma quantidade significativa de profissionais formados. Tal fato é mais um indicador da representatividade desses profissionais na formação de violonista no Brasil, considerando que, pela longa trajetória de ensino que possuem, eles desempenham, nos últimos dez anos, importantes funções na formação de instrumentistas que atuam no cenário nacional. Nesse sentido, as suas concepções acerca do ensino do instrumento, posso inferir, são demasiadamente significativas para evidenciar concepções e práticas consolidadas e difundidas no contexto Brasileiro.

A Tabela 3 apresenta a distribuição dos professores de acordo com a sua região.

**Tabela 3**  
**Universidades e distribuição de professores participantes por região**

Centro-Oeste		Nordeste		Norte		Sudeste		Sul	
Total	%	Total	%	Total	%	Total	%	Total	%
3	8	9	26	2	6	13	37	8	23

Fonte: Próprio autor

Os dados referentes a distribuições dos profissionais no território brasileiro, mostra uma concentração, em especial, na região Sudeste e Sul do país. A região Nordeste teve um número significativo de respondentes, entretanto, as regiões Centro-Oeste e Norte evidenciam uma carência de cursos e professores no âmbito do ensino de violão.

A respeito da formação acadêmica dos profissionais participantes, foi percebido um número bastante relevante de profissionais doutores. A Tabela 4 apresenta a distribuição por nível de formação.

**Tabela 4**  
**Distribuição do nível de formação dos professores de violão**

NÍVEL DE FORMAÇÃO									
Pós-Doutorado		Doutorado		Mestrado		Especialização		Graduação	
Total	%	Total	%	Total	%	Total	%	Total	%
3	8	21	60	9	26	1	3	1	3

Fonte: Próprio autor

A grande experiência dos professores, conforme apontam os dados do tempo de atuação profissional, somada à profundidade da formação acadêmica de muitos deles, conforme evidencia a tabela 4, chama mais uma a vez a atenção para a representatividade que esses profissionais têm na formação de profissionais que atuam em diferentes frentes no ensino e performance na sociedade.

Na Tabela 5, apresentamos a caracterização das metodologias usadas pelos professores do ponto de vista de suas escolhas entre aulas individuais e coletivas.

**Tabela 5**  
**Distribuição de como ocorre o atendimento aos alunos**

Individualmente	24	75,0%
Em grupos de seis a dez alunos	2	9,4%
Em duplas e/ou trios	1	6,3%
Em grupos com mais de dez alunos	3	6,3%
Em grupos de até cinco alunos	2	3,1%
Outro	13	
<b>Total</b>	<b>44</b>	

Fonte: Próprio autor

Em linhas gerais, os dados obtidos evidenciam um aspecto amplamente discutido e, inclusive, já destacado neste capítulo, em que, mesmo com todas as transformações e inovações possíveis na atualidade, a tendência maior nas aulas de instrumentos, ainda está vinculada a um formato tradicionalmente consolidado de aulas individuais, como forma de estratégia para formação instrumental em excelência. Ainda, é notória a grande recorrência da categoria “outro” entre as demais opções evidenciadas, tendo, portanto, os professores, indicado de forma aberta aspectos que evidenciam suas concepções sobre a quantidade de alunos atendidos em cada horário de aula. A análise das respostas neste quesito mostra que 62% dos que assinalaram a resposta aberta também marcaram a opção das aulas individuais como principal metodologia de ensino. Nesse sentido, fica explícito

que a maioria desses profissionais acreditam na, e utilizam a, aula individual como a principal forma de atendimento dos alunos, apesar de justificar a oferta de aulas coletivas.

Portanto, no que se refere as aulas coletivas, essa estratégia tem sido colocada em pauta, mas, ainda está vinculada a situações circunstanciais. Como aponta Souza (2015, p. 12), a aula coletiva de instrumento no ensino superior começa a ser opção por parte dos professores de instrumentos na atual situação de ensino brasileiro, visto que essa tendência já pode ser considerada como uma realidade em outros contextos de aprendizagens fora da Universidade. Conforme as palavras do autor:

As aulas de instrumento no ensino superior têm tradição em aulas tutoriais, oriundas de um ensino individualizado, que privilegia a relação direta professor-aluno em um ambiente exclusivo. Essa situação fica cada dia mais difícil de ser mantida no ensino superior, por diversos fatores, dentre eles: a política de ampliação de vagas nas universidades federais brasileiras, que prevê o aumento do número de alunos por professor, [...] e ainda, as aulas individuais ocupam muito tempo na carga horária do docente. Esse cenário se mostra propício para a implantação de metodologias de ensino que permitam um número maior de alunos em sala de aula, assim como acontece no ensino coletivo de instrumentos musicais, que já é realidade em outros contextos de educação musical. Existem diversos caminhos que possibilitam a potencialização da aprendizagem através da interação entre os estudantes em sala de aula.

De acordo com os relatos de determinados professores, são encontradas algumas congruências referentes a escolha no oferecimento das aulas coletivas. Entre essas, são possíveis destacar três tendências centrais. A primeira delas está relacionada à dimensão da logística e a possibilidade de ampliação do atendimento a estudantes. Como destacado nos relatos abaixo:

A [Universidade] oferece de 4 a 5 vagas/ano para o curso de violão que constituem o tamanho das turmas. Contudo, tenho grande procura de alunos ouvintes e mantenho a política de permanecer de portas abertas a qualquer aluno da UNESP que se interesse por um ou outro conteúdo debatido em aula (#30).

Conta com aulas também em grupos de acordo com o número de alunos por semestre na disciplina (#23)

Nessa perspectiva, fica evidente que, a escolha por aulas coletivas não tem uma vinculação direta com uma opção pedagógica. A escolha por aulas coletivas se dá por uma questão logística e de demanda, tendo em vista que as aulas coletivas comportam um número maior de alunos. Ou seja, não há nessa dimensão, qualquer apontamento de que,

os elementos que podem ser desenvolvidos em uma aula coletiva, não poderiam ser, pelo menos na mesma perspectiva, desenvolvidas em uma aula tutorial.

A segunda tendência evidenciada pelas respostas dos professores mostra que tais profissionais recorrem às aulas coletivas para desenvolver trabalhos vinculados a níveis e modalidades específicas da formação dos violonistas. Assim, preferem para a formação de bacharéis, com um foco mais prático, as aulas individuais; e para a formação de licenciados, com ênfase na formação de professores, outros formatos, em que a aula coletiva passa a ser uma possibilidade. Dois excertos retirados dos questionários evidenciam esse fato, pois quanto perguntados qual o formato de aula que utilizam, obtemos as seguintes respostas:

Ambos. Pois tenho turmas de bacharelado (individuais públicas) e licenciatura (coletivas) (#29)

Em grupo também na Licenciatura (#18)

Tal perspectiva, parece supor diferentes exigências nas formações de Bacharéis e Licenciados em violão. Dessa forma, é possível conceber que, na visão dos professores, os cursos de bacharelados pressupõem um nível maior de especialização instrumental, por isso as aulas individuais. Por outro lado, quando se refere aos licenciados, as aulas coletivas seriam mais acessíveis, por não haver uma exigência de que o aluno toque em alta performance, considerando que esse estaria sendo preparado para a docência em diferentes contextos de ensinos, em que, necessariamente, não se espera uma alta especialização no instrumento.

Conforme evidenciado na literatura sobre ensino de violão coletivo, apesar de, autores como Tourinho (2014) enfatizar em seus trabalhos contribuições que se concentram, em maioria, na fase inicial do aprendizado instrumental, trabalhos como o de Souza (2015) expõem relatos e contribuições significativas do aprendizado em grupo com violonistas com alta demanda e especialização instrumental. Nesse sentido, enfatiza, sobretudo, novas estratégias que também podem ser tomadas para o ensino do violão. Tal perspectiva mostra que as escolhas pelas aulas coletivas não dependem do nível de especialização musical, sendo o trabalho e as trocas em grupo importantes para diferentes etapas da formação instrumental, seja ela iniciante ou avançado.

Em última hipótese, a aula em grupo também é recorrente em disciplinas que possuem como foco aspectos mais gerais da prática do violonista ou em práticas pedagógicas de música de câmara e práticas coletivas.

Também em disciplinas coletivas, com 5-20 alunos: a) Técnicas e Estudos do Violão; b) Arranjo para Violão Clássico; c) Acompanhamento para Violão Clássico; d) Orquestra de Violões; e) A Renascença e o Barroco para violonistas (#17).

Orientações de música de câmara. (#32)

Conto, também, com aulas coletivas, como ocorre nas disciplinas de classe de violão (#16)

Nessa terceira perspectiva apresentada, os professores recorrem as aulas coletivas por uma necessidade na formação do violonista. Dessa maneira, podemos inferir que as aulas coletivas no universo das práticas em conjunto, da discussão e do estudo de diretrizes técnicas, ou na transmissão de conteúdos referentes ao acompanhamento harmônico no violão e outros aspectos que são gerais aos violonistas, são recorrentes pois submetem o violonista à um contexto de aprendizagem essencial para desenvolver tais aspectos. Entretanto, não é possível afirmar que a aula coletiva está substituindo as aulas tutoriais, mas, esse procedimento metodológico, parecer servir como uma complementação das aulas individuais, oferecendo atividades e conteúdos que poderiam ser compartilhadas com todos, por ser de interesse intrínseco a cada violonista.

Assim, interpretamos que o oferecimento de aulas coletivas não se dá por uma escolha simplesmente metodológica, mas por diferentes situações, contextos e necessidades que tendem a influenciar e exigir determinadas posturas dos professores. Em suma, os dados obtidos pela pesquisa, corroboram com uma perspectiva vigente no ensino de instrumento que, também se faz presente no atual contexto universitário brasileiro de ensino de violão, tendo em vista que de acordo com as concepções tradicionais, “as aulas de instrumento para alunos avançados acontecem individualmente e muitos professores ainda alimentam a crença do modelo conservatorial, onde acredita-se que é necessário a atenção exclusiva do professor para o desenvolvimento técnico-musical do aluno” (SOUZA, 2015, p. 20).

O quadro 6, procura compreender de forma mais sistemática, como os docentes entendem, em grau de importância, os conteúdos fundamentais para a formação do violonista.

## Quadro 6

### Conteúdos mais importantes nas práticas educacionais dos professores

Elementos por ordem de citações	Total	%
Conhecimentos dos elementos fundamentais para a técnica violonística	23	65,7%
Elementos referentes a consciência corporal e postura para o violonista	21	60,0%
Domínio do repertório musical para o violão	14	40,0%
Conhecimentos da escrita musical e leitura	12	34,3%
Elementos de harmonia e outros recursos composicionais	11	31,4%
Estratégias para o domínio e controle de ansiedade na performance	9	25,7%
Elementos expressivos de movimentos e gestos corporais	6	17,1%
Conhecimentos e práticas de alongamento e aquecimento	3	8,6%
Conhecimentos de técnicas de improvisação	1	2,9%
Outros	11	31,4%

Fonte: Próprio autor

Nesse tópico, cerca de 65,7% dos professores que responderam ao questionário assinalaram os conhecimentos de elementos fundamentais para a técnica violonística como conteúdos mais importantes em suas práticas pedagógicas. De acordo com Queiroz (2010, p. 199-200), o autor conceitua técnica como:

[...] um conjunto de procedimentos utilizados pelo violonista para atender às necessidades expressivas da performance. Sendo estes procedimentos caracterizados pela adequação física do intérprete às particularidades do instrumento, possibilitando que ele expresse, da melhor forma possível, uma determinada ideia musical. Ou seja, a técnica é uma ação prática, que possibilita a obtenção no instrumento das sonoridades e dos demais recursos necessários para a interpretação de uma obra musical.

De acordo com a citação a cima, a técnica não está resumida a procedimentos muitas vezes mecânicos e desconectados do texto musical, conforme a crítica assumida em trabalhos como o de Harder (2008), em que o estudo técnico, em muitos casos, demanda grande quantidade do tempo das aulas de instrumentos. Para Queiroz, fica explícita a necessidade dos conteúdos referentes aos conhecimentos técnicos estarem a disposição das necessidades expressivas da performance. Para o violão, o estudo da técnica é amplamente discutido e questionado tanto na literatura do instrumento como nas concepções dos professores sobre o estudo e prática de instrumento. De acordo com o violonista Gilson Antunes (2015)<sup>15</sup>, o tripé da técnica violonística poderia ser resumido

<sup>15</sup> Entrevista concedida pelo violonista Gilson Antunes no programa Partituras veiculado pela TV BRASIL. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r38MBPEq3Aw>>. Acesso em 13 de junho de 2017.



nos procedimentos de execução constituído pelas (i) escalas, (ii) arpejos e os (iii) ligados. Para o autor, o estudo desses mecanismos se justifica pelo fato do instrumentista precisar de tais suportes técnicos para que esse tenha as condições necessárias para o desenvolvimento do seu discurso musical resultante numa performance.

Conforme os dados obtidos no trabalho de Scarduelli e Fiorini (2015, p. 222), os professores investigados descrevem que em suas abordagens de ensino técnico, 85% trabalham técnica pura em suas aulas e 15% não trabalham e são contrários ao estudo da técnica pura. Segundo os autores, a utilização do trabalho técnico em aulas se distribui das seguintes maneiras:

[i] a postura predominante que percebemos é a combinação de diferentes métodos [...] aproveitando aquilo que cada uma pode oferecer de mais importante para a boa execução do repertório. [ii] trabalhar de acordo com as necessidades / dificuldades dos alunos. Os mecanismos não são tratados de forma ortodoxa, mas são resolvidos de acordo com a maneira como caminha o repertório e os problemas que este apresenta ao estudante. [iii] trabalhar de forma ortodoxa dentro de uma escola de técnica específica, principalmente a de Abel Carlevaro [...] baseados nos princípios de escalas, ligados e arpejos. [iv] pensar os principais mecanismos de execução em variações próximas de como ocorrem no repertório. Assim, durante o curso são trabalhadas variações de toques, ornamentos, escalas, arpejos e ligados, a fim de que o aluno esteja preparado para estas ocorrências na medida em que o repertório venha exigir. [v] trabalho de técnica em aulas coletivas. Tal prática tem o intuito de discutir os mecanismos básicos de execução de maneira focada, evitando tirar o tempo da aula individual para tal fim, aproveitando-a para o repertório.

Referente ao segundo elemento mais citado, cerca de 60,0% dos professores relatam a importância da consciência corporal e postura para o violonista. De acordo com Carlevaro (1979, p. 9) encontrar uma unidade entre o instrumento e o corpo é um problema básico para todo violonista pois, se faz necessário existir uma “unidade anatômica e estimulante evitando toda postura forçada e facilitando assim qualquer movimento a serviço da mecânica instrumental”<sup>16</sup>.

O terceiro elemento mais citado se refere ao domínio do repertório musical para o violão, em que 40,0% dos professores assinalaram tal quesito. A significativa ênfase dada ao repertório neste quesito, parece ser uma consequência das formas tradicionais de ensino predominante nos dias de hoje como mencionado em outros momentos. No caso do violão, desde os primeiros métodos escritos para instrumentos semelhantes em

---

<sup>16</sup> No original: unidad anatómica y estimulante, evitando toda postura forzada y facilitando a la vez cualquier movimiento al servicio de la mecánica instrumental.

períodos históricos anteriores, como é o caso da Vihuela, Alaúde e Guitarras, a divulgação dos materiais didáticos se resumia a uma organização do repertório, procurando suprir necessidades estilísticas, interpretativas e técnicas. No Brasil, de acordo com Scarduelli e Fiorine (2015) o repertório para violão ainda é tratado de forma muito ligada a tradição solista e de concerto, fazendo referência clara ao universo da música europeia da música erudita.

Os conhecimentos da escrita e leitura musical teve 34,3% de referência nos conteúdos elencados pelos professores. Nos últimos anos, percebemos que a questão da leitura ao violão vem desencadeando uma série de estudos e, de forma integrada, têm servido para desenvolver aspectos que até então eram pouco tratados e/ou esquecidos na prática de alunos e professores de violão no Brasil. O trabalho de Costa (2014) ressalta a importância da prática de leitura para a formação do violonista que, inclusive, evidencia que tal aspecto necessita de um longo tempo de prática consciente e focada para que se obtenha um bom desenvolvimento em sua execução.

Os Elementos de harmonia e outros recursos composicionais receberam significativa citações, cerca de 31,4% das respostas neste quesito. O conhecimento de técnicas de improvisação foi marcado por apenas um professor. No entanto, não se pode afirmar que essa afirmação corresponde à uma realidade na sua ação pedagógica, tendo em vista que, de acordo com o questionário, o professor externou a dificuldade de elencar os aspectos mais importantes em sua concepção de ensino, decidindo pela marcação de todas as alternativas. Tal resultado, evidencia que os conhecimentos de técnicas de improvisação são praticamente inexistentes nas prioridades pedagógicas dos professores de violão. Dessa forma, se pode inferir que o atual contexto de ensino brasileiro, a improvisação não parece ser determinante para a formação instrumental, sendo evidenciado, sobretudo, pela ausência na importância dada a tal elemento nas práticas pedagógicas dos professores de violão atuantes no cenário de ensino superior no Brasil.

Os conteúdos referentes as estratégias para o domínio e controle de ansiedade na performance receberam significativa quantidade nas escolhas dos professores, com um total de 25,7% que marcaram esse quesito. No que se refere aos elementos expressivos de movimentos e gestos corporais, cerca de 17,1% dos professores assinalaram essa alternativa. Os conhecimentos e práticas de alongamento e aquecimento, teve pouca recorrência nas respostas dos professores, de forma que apenas 8,6% dos professores marcaram tal alternativa. De forma que, esses conteúdos são considerados importantes

para os professores, mas não se constituem como uma questão predominante, sendo resultado de eventuais estratégias metodológicas adotadas nas aulas de violão.

A partir das análises realizadas neste capítulo fica evidente que, em linhas gerais, pode-se destacar, pelo menos, dois desafios emergentes na contemporaneidade. O primeiro, se refere a *carência e insuficiência de pesquisas*, necessitando, sobretudo, de investigações que reflitam acerca dos aspectos essenciais para a formação instrumental e, de que modo tem se caracterizado as metodologias de ensino em diferentes âmbitos do aprendizado instrumental, enfatizando estratégias e soluções encontradas por diferentes professores. Em segundo lugar, conforme destacado por Del-Ben e Souza (2007, p. 7), a *ênfase em métodos ou propostas com exiguidade de discussões conceituais*, também tem sido predominante no aprendizado do violão. Assim, entendemos ser fundamental que os professores de instrumentos divulguem e relatem suas experiências metodológicas em congressos, simpósios e encontros, de forma que fortaleçam a criação e diálogos com diversas propostas de ensino.

Nesse cenário, o que está evidente na produção da literatura especializada sobre o violão e, vai ao encontro das análises do próximo capítulo dessa dissertação, é o fato de que o corpo, quando contemplado nas abordagens e propostas, está restrito a sua relevância para a eficácia técnica e aos cuidados necessários com a saúde. As discussões sobre habilidades técnicas e expressivas do corpo, que podem ser utilizados como componentes para melhoria e especialização instrumental, acabam, na maior parte das vezes, não avançando e se limitando a considerações sobre postura e relaxamento durante o estudo e prática do instrumento, uma vez que ainda não consideram o corpo em sua totalidade no ensino e aprendizagem do violão.

Em síntese, a problematização de temas, rupturas, assim como a manutenção de metodologias no ensino do violão, não têm avançado a questão da presença do corpo no fazer musical do violonista. Diante desse cenário, explícito na literatura, analiso no capítulo seguinte como tal aspecto é contemplado nas perspectivas e proposições práticas dos professores de violão no Brasil, considerando as informações fornecidas por eles a partir do questionário.

## **CAPÍTULO IV**

### **A educação corporal no ensino do violão: tendências e possibilidades**

O objetivo do presente capítulo é apresentar, discutir e analisar concepções sobre o ensino de violão no Brasil a partir da ótica de professores atuantes nesse contexto. De forma mais direta, evidenciamos nesta parte do trabalho como os professores de violão têm concebido, incorporado e utilizado estratégias e práticas de uma educação corporal no processo de formação de violonistas. Assim, o capítulo está estruturado em eixos transversais que, em linhas gerais, foram explicitados nas respostas dos questionários e evidenciam de que forma tais eixos são representativos da relação entre educação corporal e ensino do violão no país.

Os relatos e respostas externados por cada professor que respondeu ao questionário demonstrou dimensões relacionadas à educação corporal e ao uso do corpo que perpassam abordagens voltadas ao cuidado, eficiência, expressividade, entre outras. Nesse sentido, os dados que serão apresentados foram organizados em quatro eixos temáticos, sendo disposto da seguinte forma:

- 1) O corpo na prática instrumental, destacando sua importância e como tal entendimento reflete em suas decisões pedagógicas;
- 2) O corpo ligado a perspectivas de eficiência motora e técnica necessárias ao aprendizado instrumental;
- 3) O corpo como elemento expressivo e as potencialidades interpretativas advindas de gestos e movimentos na performance musical;
- 4) O corpo do ponto de vista clínico, preocupado com os cuidados referentes à saúde do músico, como forma de prevenir possíveis interrupções da prática por conta de adoecimentos físicos.

#### **4.1 O uso do corpo na prática instrumental**

A prática instrumental tem sido amplamente investigada por pesquisadores dos mais diferentes ramos de estudos relacionados à música (PARNCUTT; MCPHERSON, 2002; HALLAM; CROSS; THAUT, 2016). Tais estudos vêm impactando diretamente os conhecimentos e saberes que envolvem os campos das práticas interpretativas e da

educação musical, mais especificamente, o ramo que investiga os processos de ensino e aprendizagem de instrumentos musicais.

De acordo com nossa pesquisa, os professores de violão atuantes no Brasil relatam uma significativa importância para o corpo e a consciência corporal no estudo e prática instrumental. Conforme evidenciado nas respostas apresentadas no Quadro 7, cerca de 74,3% dos professores que responderam ao questionário entendem o corpo como muito importante e 25,7% entendem que é um aspecto importante para o estudo e prática do violonista.

#### **Quadro 7**

#### **Importância atribuída ao corpo e à consciência corporal para o estudo e prática do violonista**

Muito importante	26	74,3%
Importante	9	25,7%
Total	35	

Fonte: Próprio autor

O dado significativo na questão acima nos fez considerar a inserção desse conhecimento na prática pedagógica dos professores de violão. Nessa direção, uma quantidade significativa de profissionais afirma trabalhar com aspectos relacionados à formação corporal do violonista em suas atividades de ensino, refletindo-se em 88,2% dos participantes, o que corresponde a trinta professores de violão e, do contrário, apenas 11,8% declararam não trabalhar tal aspecto em suas aulas, correspondente a 4 professores.

Com relação aos profissionais que afirmam não trabalhar questões direcionadas ao corpo em suas metodologias, sendo a minoria neste quesito, em geral, não foi possível perceber uma “razão” para a ausência de um trabalho corporal nas respostas dadas ao questionário. Apenas um respondente transmitiu indícios sobre a ausência do trabalho com o corpo em sua metodologia, para este, o corpo tem sido visto com outras perspectivas e tem modificado gradualmente suas concepções, pois, além de afirmar a importância do corpo para a prática do violonista, externa que a privação de tal conhecimento constitui uma falha em sua metodologia. Conforme suas palavras: “É muito importante, e eu deveria trabalhar de maneira mais exaustiva, é uma falha minha (#1)”, o depoimento do professor evidencia tal aspecto, ao afirmar: “Em geral eu explico na primeira aula sobre os benefícios de uma boa postura corporal (#1)”. Esse relato parece resumir o seu trabalho referente ao corpo em sua proposta de ensino, justificando, assim, sua afirmação de não trabalhar esse aspecto em sua metodologia; ao considerar a

abrangência que esse elemento exerce na prática instrumental, entende que tem trabalhado tal conhecimento com certa trivialidade.

Em relação aos professores que afirmam trabalhar com aspectos direcionados ao corpo em suas propostas de ensino, os relatos evidenciam sete visões centrais que podem ser assim elencadas:

- (i) Questões posturais em geral;
- (ii) Trabalho técnico direcionado ao uso do corpo, algumas vezes direcionado para a construção do gesto;
- (iii) Conscientização do uso do corpo durante a formação instrumental;
- (iv) Orientações para que o aluno encontre suas próprias soluções;
- (v) Trabalhos diversos com o corpo, considerando as experiências do docente no âmbito da música e, eventualmente, em outras áreas de estudo;
- (vi) Reconhecimento da importância de integrar suas práticas pedagógicas com os conhecimentos necessários ao corpo;
- (vii) Ênfase em perspectivas holísticas da relação corpo – instrumentista.

A primeira tendência leva a uma questão forte no campo das práticas instrumentais e do ensino de instrumento em que o corpo precisa, logo de início, se adaptar às questões técnicas referentes ao modo de execução e singularidades de cada instrumento. A esse respeito, a postura do violonista, essencialmente, respeita um modo de tocar na posição sentada. A partir desse princípio, posiciona-se o violão tentando encontrar o máximo de estabilidade e conforto. No entanto, tal problemática é retratada pelos professores nos seguintes relatos:

O rendimento técnico interpretativo depende de uma boa relação postural com o instrumento. (#34)

Creio que o maior benefício a ser almejado se tratando das questões corporais para o violonista é desenvolver uma postura que possibilite o maior relaxamento, proporcionando maior naturalidade durante a ação dos movimentos, para assim ocorrer com a maior fluência o discurso musical. (#23)

A postura e condições ergonômicas são decisivas para uma performance equilibrada, uma vez que a estabilidade das duas mãos na execução pode ficar comprometida em função de empunhaduras da mão esquerda mal resolvidas, movimentos dispersos da mão direita, por exemplo. (#19)

É importante ter consciência de como se toca; a postura adequada a cada tipo físico é tema abordado em classe. (#5)

Os relatos dos professores convergem numa perspectiva que vê os benefícios que uma “boa” postura pode trazer para a performance instrumental. Esse resultado chama atenção pois sabe-se que tal questão ainda convive com uma série de indefinições, tendo em vista constantes inovações e criações de aparelhos ergonômicos que vêm ajudando violonistas a manterem uma postura mais adequada às suas realidades.

Conforme evidenciado no trabalho de Dissertação de Vasconcelos (2013), intitulado “Acessórios e Ergonomia na postura violonística”, verifica-se que ainda são poucos os trabalhos que se dedicam a uma análise mais profunda da técnica corporal do violonista relacionando a postura. Para Watson (2009), tal problemática considera a complexidade envolvida na postura corporal, pois, em sua natureza, entende como desigual e assimétrico o modo de se sentar e apoiar o instrumento pelos violonistas.

A segunda tendência aparece explicitada no seguinte relato:

Trabalho o estudo e prática da técnica pura, não só como prática pura de exercícios, mas procuro despertar a consciência corporal e do gesto visando uma melhor execução e interpretação artística. (#33)

Nesta tendência, fica explícito que o trabalho com exercícios de técnica pura está diretamente relacionado ao entendimento do trabalho corporal nas aulas de violão. Nesse sentido, o trabalho do corpo vinculado ao estudo e prática da técnica pura se alinha com o entendimento que, o violonista, para melhorar sua execução no instrumento, precisa de uma seção precedente de exercícios técnicos que evidência uma busca por um condicionamento físico para a execução. No entanto, vale destacar que o trabalho corporal do músico envolve um universo de aspecto que perpassam dimensões da saúde, expressividade, condicionamento, eficiência, dentre outros.

Ainda, tal relato considera potencialidades do uso do corpo que podem trazer benefícios para a interpretação musical, no caso, são citados os aspectos da consciência corporal e do gesto corporal. Conforme Pederiva (2005) a consciência corporal constitui um dos eixos principais em que a aprendizagem de um instrumento deveria se basear e, através de uma pesquisa realizada com professores de instrumentos, a falta de uma consciência corporal aparece como um dos principais fatores para causas de desordens e problemas físicos em músicos. Com relação ao gesto, percebe-se que o professor, ao almejar possíveis melhoras na execução artística, entende que o gesto pode servir como

aspecto potencializador de significados, de forma que esse seja fator de melhoria para a interpretação do violonista.

Em seguida, a terceira tendência apresentada, conforme o próximo relato:

Convido palestrantes, uma ou duas vezes ao ano, para tratar especificamente das relações entre o corpo e a prática do violão, assim como debatemos inúmeras possibilidades de postura com vistas a uma adequação à anatomia individual. (#30)

A citação acima deixa explícito a convicção do professor de que o trabalho com o corpo durante o processo formativo do violonista é algo fundamental e necessário. Neste sentido, o professor ressalta uma alternativa importante encontrada para o desenvolvimento de tal aspecto em sua metodologia, qual seja, a de mediar o contato com conhecimentos e saberes que envolvem a construção de um processo sistemático e fundamentado sobre a utilização do corpo na prática instrumental apoiado na criação de palestras com foco nesta temática.

Nessa perspectiva, tal entendimento permite a análise que, conforme destacado por Pederiva (2005, p. 71), professores e músicos convivem com a falta de conhecimentos sobre o corpo no universo da formação instrumental, fato que afeta diretamente o trabalho e orientação dos aspectos corporais por parte dos músicos. Em geral, os cursos de graduação em música no Brasil não oferecem disciplinas que orientem os alunos sobre o uso do corpo e, quando formados, convivem com a ausência de cursos que proporcionem atualizações em suas pedagogias, habilitando os professores a conduzir tal aspecto na formação de seus alunos. De acordo com o relato apresentado, percebe-se, portanto, um explícito reconhecimento da urgência de desenvolver tal trabalho e do encontro de estratégias singulares para que o uso do corpo seja desenvolvido num plano mais amplo.

A quarta tendência se reflete no próximo relato:

Procuro não interferir em nada, mas eventualmente solicito fazer alongamentos... (#9)

Na citação acima, ao que nos cabe analisar, o professor entende que o aspecto corporal do instrumentista não necessita de sua interferência e, no que se refere a suas concepções, esse aspecto está relegado a um segundo plano, já que está limitada “eventualmente” aos alongamentos. Nesse sentido, no que tange a literatura especializada sobre o tema, entendemos que a ideia de se eximir de orientações e conteúdos sobre o corpo durante as aulas de instrumentos entra em confronto com estudos que destacam a



responsabilidades dos professores de instrumentos na orientação dos alunos sobre os cuidados necessários ao corpo. De acordo com Llobet (2004), diretrizes sobre o uso adequado do corpo e da prática consciente das demandas corporais exigidas pela atividade musical são questões que necessitam estar evidenciadas nas propostas de ensino.

A próxima tendência se apresenta no seguinte relato:

Trabalho postura e fundamentos técnicos com bases racionais e muito refletidas (e vivenciadas). Se o aluno tem tensões excessivas ou má-postura arraigada, posso transmitir conhecimentos acerca de práticas não musicais que trabalham o corpo, como algumas técnicas de yoga. (#4)

Importante notar que a perspectiva apresentada no relato acima busca em suas próprias experiências e práticas vivenciadas como instrumentista os fundamentos para orientar os alunos em relação a postura e fundamentos técnicos necessários ao músico. A ideia de considerar as vivências como a “base” para o trabalho com o corpo no ensino se faz particularmente importante, pois, no processo de formação e profissionalização como instrumentistas, nos deparamos com situações que servirão posteriormente como experiência, podendo ser transmitidas aos alunos. No entanto, com o objetivo de não apresentar “debilidade” em tal conhecimento e podendo em alguns casos as próprias experiências limitarem-se a “conselhos” e “dicas”, entendemos ser necessário complementar este conhecimento, com buscas à estabelecer abordagens sistematizadas, com aprofundamento teórico e que possuam bases científicas, de forma que nossas experiências sejam integradas aos conhecimentos e saberes produzidos na atualidade, fator fundamental para as práticas pedagógicas nos dias de hoje.

Ainda, tal relato elucida um aspecto importante no desenvolvimento de conteúdos que visem o trabalho com o corpo, tendo em vista que, a depender da dificuldade apresentada pelo aluno, o professor pode transmitir conhecimentos de áreas que lidam mais veementemente com tal aspecto, citando como exemplo técnicas de yoga. Nesse sentido, pode-se inferir que os conteúdos trabalhados estão condicionados a possíveis necessidades que o aluno possa desenvolver, não sendo algo sistemático em sua proposta de ensino.

Conforme destacado na literatura sobre esse assunto, diversos autores têm levantado a importância da integração de conhecimentos e técnicas corporais nas práticas musicais (FONSECA, 2011; GAINZA; KESSELMAN, 2003). Sendo assim, instruções sobre o uso do aparato corporal que são a base do trabalho de áreas como a Eutonia,

Técnica de Alexander, Bioenergética e Yoga, como citado no relato, poderiam ser incorporadas sistematicamente nas metodologias de ensino de instrumentos.

A sexta perspectiva apresentada por alguns professores, expressa a importância do estudo e prática do corpo, sendo, nesse aspecto, algo que vem sendo repensado em suas metodologias:

Comecei a pensar a respeito apenas nos últimos anos, por conta de uma pesquisa/orientação de uma tese de doutorado. A pesquisa foi recém concluída e agora passo a uma preocupação mais prática do assunto. (#22)

Conforme o cenário apresentado pela fala do professor é possível identificar que os conhecimentos sobre o corpo em sua proposta de ensino estão passando por um processo de redefinição. Tal fato se deve pela tomada de consciência de que o corpo possui importância fundamental para o estudo e prática do violonista, despertando a necessidade de incorporar diretrizes que possam nortear o desenvolvimento corporal durante a formação de seus alunos. Ainda, mais um fato chama atenção: o relato do professor evidencia um aspecto importante que, em algum momento durante a sua formação, o corpo foi tratado com certa fragilidade, o que corroborou para a ausência do aprofundamento neste assunto. Nesse sentido, a ação continuada de estudo e pesquisa por parte do profissional proporcionou a preocupação pela busca de processos mais sistematizados dos aspectos que envolvem o corpo em sua proposta pedagógica.

Essa tendência é retratada no estudo de Arôxa (2013, p. 42), que destaca a crescente preocupação pelo entendimento de como o músico utiliza seu corpo em sua profissão. Esse fato pode ser percebido pelo explícito aumento, este cada vez mais significativo, das discussões acadêmicas sobre o assunto. Portanto, professores enfatizam que suas perspectivas têm mudado a esse respeito mostrando uma preocupação cada vez mais frequente sob aspectos que contemplem o corpo e suas demandas no cotidiano do músico.

Por último, a sétima tendência:

A comunicação neurológica transmitida aos dedos depende de um equilíbrio total do corpo. Todos os pontos devem estar conectados dos ísquios, coluna vertebral, sistema neurológico. Nesse caminho não deve haver “nódulos” de tensão. (#8)

O violão é a continuidade do nosso corpo por essa razão de muita importância para a formação do instrumentista. É o corpo que dita a

postura. O corpo deverá estar pronto para receber o instrumento e isto aparecerá na performance em palco e ou diariamente (#6)

A perspectiva apresentada nos relatos acima considera questões pertinentes sobre quais individualidades cada pessoa carrega em seus corpos, levantando a necessidade de abordagens que considerem os fundamentos fisiológicos para se tocar violão e concepções que entendam a relação músico, corpo e instrumento de forma integrada e inseparável. Perspectiva essa que se alinha com abordagens teóricas que são representadas na literatura, tal como evidenciada na fala de Roset-Llobet (2004, p. 3)<sup>17</sup>:

[...] seria essencial que o músico tivesse, desde os primeiros anos de sua formação, um “manual do funcionamento do seu corpo”. Não tentando dar-lhe amplo conhecimento anatômica e fisiológico. Mas sim, o músico deve conhecer, de forma muito elementar, quais estruturas anatômicas são as responsáveis pela execução instrumental e quais são suas limitações.

Assim, de acordo com as falas externadas pelos professores em seus discursos sobre o uso do corpo, fica evidente uma diversidade de abordagens que direcionam o trabalho corporal em suas abordagens metodológicas. Ainda, pode-se inferir que, em linhas gerais, existe uma compreensão predominante de que o corpo é fundamental para a prática e estudo do violão. Entretanto, diversos relatos mostram tendências ligadas a um tradicionalismo no ensino de instrumentos que ainda considera o corpo apenas do ponto de vista mecânico, das potencialidades físicas que este corpo pode trazer como forma de resistir às demandas para se executar um instrumento, explícito, sobretudo, em tendências que se baseiam no trabalho corporal baseado em exercícios de técnica, não ultrapassando uma visão mecanicista da realização motora de tais procedimentos.

Em contraponto, pode-se destacar, dentre outras formas, a existência de abordagens que contemplam o corpo de forma holística e abrangente, incorporando as potencialidades possíveis para otimização e facilitação da aprendizagem, tendo em vista que os entendimentos sobre o corpo pode ser motivo de maior ou menor desenvolvimento musical. Dessa maneira, como relatado por um dos participantes: “O corpo deverá estar pronto para receber o instrumento e isto aparecerá na performance em palco e/ou diariamente (#6)”. Entende-se, nessa vertente, que estar com o corpo pronto tende a

---

<sup>17</sup> No original. [...] sería imprescindible que el músico tuviera, ya desde los primeros años de su formación, un “manual de funcionamiento de su cuerpo”. No se trataría de dotarles de amplios conocimientos anatómicos y fisiológicos. Pero el músico sí debería conocer, de forma muy elemental, qué estructuras anatómicas son las responsables de la ejecución instrumental y qué limitaciones tienen.

considerar as conexões e demandas físicas, neurológicas e psicológicas existentes na prática instrumental; sendo necessário o diálogo e debate sobre as adequações anatômicas para cada tipo físico, considerando, inclusive, a importância de integrar mente e corpo para proporcionar um bem-estar físico e emocional favorável à prática instrumental.

#### **4.2 O corpo e a eficiência motora e técnica para a execução do violão**

Na perspectiva do corpo do ponto de vista da eficiência, o trabalho corporal no processo de ensino e aprendizagem do violão se direciona ao desenvolvimento de questões como: resistência, capacidade, condicionamento e suporte para execução instrumental. Tal perspectiva se baseia no pressuposto que “músicos devem obter máximo rendimento, alta produção, mas parecem não levar em conta o desgaste corporal, e até mesmo seus limites, já que apresentam problemas” (PEDERIVA, 2005, p. 94).

Estudiosos têm realizado menção à prática de atletas, destacando pontos em que o corpo, tanto para o músico como para os esportistas, constitui um aspecto fundamental para otimização de suas atividades diárias. Músicos e atletas de alto rendimento utilizam seus corpos com o objetivo do máximo desempenho, essa característica estabelece uma relação de semelhança com as exigências que são impostas para ambas atividades.

No que se refere aos professores de violão que responderam ao questionário, as perspectivas ligadas à eficiência motora e técnica são predominantes. Quando perguntados sobre o benefício de um estudo direcionado ao uso do corpo na prática do violão, cerca de 35% das respostas, correspondente a vinte e oito referências, explicitam demandas relacionadas ao corpo como apoio a elementos da técnica, ao domínio de movimentos e resistências às demandas físicas, destacando ideias de que o corpo está a serviço dos melhores resultados mecânicos que podem ser alcançados para a execução instrumental.

Conforme o relato apresentado a seguir, percebemos a perspectiva relacionada ao benefício do corpo ligado a eficiência:

Quanto maior controle corporal, melhor domínio técnico. (#15)

As palavras *controle* e *domínio* são indicações claras que sugerem o desenvolvimento de uma capacidade corporal relacionada a um condicionamento para a execução, proporcionando o máximo de rendimento, tornando capaz de criar habilidades físicas e mentais do indivíduo. Tendo em vista que a rotina do músico exige longas horas

de estudos diários e, de acordo com o nível de envolvimento do instrumentista, esse estudo pode ultrapassar os limites físicos do corpo, é bastante aceitável que os professores entendam a capacidade de suportar a fadiga, o esforço e a intensidade do estudo e prática como algo primordial, almejando o desenvolvimento de uma resistência corporal para lidar com tais exigências.

Ainda conforme tal perspectiva, os relatos a seguir demonstram que a preocupação com a eficiência tem uma forte ligação com a questão técnica do instrumentista:

Maior eficiência da técnica. (#21)

Adequação das demandas físicas impostas pela técnica instrumental. (#12)

Conforme apresentado no capítulo 3, no tópico que discute os conteúdos priorizados nas aulas de violão, ficou evidenciado que os conhecimentos dos elementos fundamentais para a técnica violonística são aqueles mais importantes na prática pedagógica dos professores participantes da pesquisa; tal resultado aparece aqui novamente e é reforçado quando nos referimos ao benefício do corpo, sendo de intrínseca relação com a técnica instrumental. Podemos inferir, então, que o trabalho corporal nas aulas de instrumentos está veementemente ligado a um processo de associação, em que a exposição a um processo de repetição leva a provocar condições favoráveis para uma boa execução e tal processo se relaciona com a formação técnica do instrumentista.

Essa perspectiva se torna ainda mais clara quando um dos participantes expõe sua ideia sobre o auxílio do corpo na aprendizagem a determinados trechos musicais em que, a partir da dificuldade técnica exigida para a execução, o violonista acaba resolvendo os problemas motores sem uma ajuda direta do trabalho intelectual, mas se utilizando de procedimentos que foram dominados a partir de um viés físico e cinestésico. De acordo com a fala de um professor, o corpo:

Auxilia o trabalho intelectual na medida em que dá respostas mecânicas às passagens complexas por meio de experimentação cinestésica. Isto quer dizer: quando a técnica mecânica já está solidificada e é abrangente, determinadas passagens mais complexas são resolvidas por si mesmas, pela experimentação no ato de tocar sem o auxílio da razão - que passa a controlar o movimento só em um segundo momento. Desse modo o corpo responde e ajuda a resolver passagens mecânicas mais complexas por si mesmo, auxiliando no trabalho intelectual - de certa forma a boa técnica mecânica é aquela que se retroalimenta com o cérebro (#8).

A ideia apresentada evidencia um corpo subordinado às demandas técnicas da execução instrumental, que por sua vez considera todo um campo cultural que foi desenvolvido com buscas a uma interpretação perfeccionista, compreendida por tendências históricas e de tradições do universo da música de concerto que é retratada, sobretudo, pelos moldes de ensino do conservatório de música. Dessa forma, o corpo é visto como um suporte para execução instrumental, aspecto esse que, auxilia e reforça as demandas necessárias para a prática do violão.

Autores como Andrade e Fonseca (2000), quando colocam em questão as similaridades existentes na atividade do músico e atleta, evidenciam que, apesar das semelhanças – do ponto de vista físico e mecânico –, é notório o desajuste entre o músico e seu corpo quando comparado com o atleta. No mundo dos esportes é indispensável para a performance uma preparação que considere o condicionamento físico – através de atividade contínua e diária – com preparadores físicos, além de uma preparação que considere o aspecto psicológico, sendo acompanhado questões direcionadas para a ansiedade, nervosismo e outros fatores emocionais que podem alterar seu desempenho.

Situação semelhante descrita por Andrade e Fonseca (2000) é percebida nos relatos dos professores sobre o trabalho corporal sistematizado pelos métodos de ensino de violão. Em linhas gerais, entende-se que os métodos possuem excessiva dedicação ao trabalho dos dedos, mostrando-se despreparados num direcionamento pedagógico que desenvolva uma visão geral, contemplando o indivíduo como um todo. Um dos depoimentos do professor evidencia tal entendimento:

O enfoque de tais métodos está na realização mecânica dos exercícios, geralmente oferecendo padrões por repetição. A fisiologia adequada para os gestos não é abordada, tampouco, como o corpo deve preparar-se para exercer tais atividades. (#2)

Nesse ponto, recorreremos a Iznaola para compreender a situação vigente de tais materiais, tendo em vista que o mesmo se constitui como um importante nome no cenário pedagógico voltado para a técnica do violão. Na concepção do autor, o corpo precisa estar preparado para a execução instrumental e, nesse caso, o domínio técnico e motor só pode ser dominado por meio de um estudo direcionado para o desenvolvimento de mecanismos técnicos. Tal fato corrobora com a ideia da eficiência corporal para a execução instrumental; a esse respeito, conforme suas palavras, “ninguém pode treinar o corpo de ninguém para jogar futebol profissionalmente apenas jogando. Ao fazê-lo, arrisca-se a

injuriar-se ou, no melhor das hipóteses, jogar uma partida medíocre. O mesmo aplica-se, pelas mesmas razões, à performance musical”<sup>18</sup> (IZNAOLA, 2000, p. 11).

No entanto, a comparação entre músicos e atletas em que se enfatiza uma forte tendência dos exercícios técnicos para o condicionamento físico-motor é bastante controversa e desperta diferentes pontos de vista na literatura. Santos (2013) critica veementemente a posição adotada por Iznaola, em que, apesar de reconhecer toda a importância do desenvolvimento técnico do violonista – sobretudo no que se refere ao mundo de concerto –, em sua concepção existe a necessidade de incorporar procedimentos conscientes e criativos que corroborem com a dinâmica existente nos repertórios. Nas palavras do autor, “este preparo [técnico] pode ser feito com exercícios inventados pelo próprio violonista, ou extraídos de métodos de exercícios, ou extraído das peças. Não importa a procedência, já que o objetivo nesse contexto é o aquecimento e alongamento dos dedos” (SANTOS, 2013, p. 130).

Na concepção de Iznaola (2000, p.11), tal fato só pode ocorrer quando:

Uma vez que alguém alcance um estágio avançado de desenvolvimento técnico, a manutenção técnica pode ser feita através de isolamento de pontos do repertório e selecionando alguns estudos que achamos particularmente úteis, etc. Esta abordagem, entretanto, é produtiva apenas uma vez que os estágios formativos de treinamento técnico estão bem assimilados

Ainda nessa perspectiva, a recente tese de doutorado de Milani (2016), intitulada “Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música”, retrata contradições entre a crença em estudos de técnica pura com base em resultados da análise das performances de alunos de piano. De início, os alunos que realizavam técnica pura associavam tal estudo à eficiência na execução de trechos difíceis, expressando que: *“técnica de piano também está ligada com o físico. É igual, também, sei lá, um atleta. Se ele parar de fazer exercício, ele vai perder”* (p. 94). No entanto, quando analisavam suas execuções, questionavam a falta de expressividade, falta de fraseado, sem um caráter, em que tudo parecia muito “robótico”. Para a autora, a partir da análise dos discursos dos participantes da pesquisa, tais situações sugeriram “que a prática de ‘técnica pura’ como

---

<sup>18</sup> No original: One cannot train one’s body to play professional football by just playing. By doing so, one risks injury or, at best, playing a mediocre game. The same applies, for the same reasons, to musical performance.

um caminho eficiente na construção da técnica pianística pode ser um mito da área” (p. 140).

Por fim, no que nos coube analisar, a perspectiva do corpo do ponto de vista da eficiência técnica e motora exerce uma forte influência na prática e no ensino do violão dos professores respondentes ao questionário. Portanto, entende-se aqui a técnica como um elemento fundamental para o instrumentista e do corpo no auxílio de tal constituição. Entretanto, a proposição de caminhos metodológicos unilaterais, definitivos e estáticos, sem uma ação reflexiva que venha a servir como suporte que guie as estratégias e os procedimentos de ensino, constitui como caminhos frágeis para com a necessidade de um entendimento pedagógico consistente. Para tanto, à medida que a prática de exercício técnico seja necessário, é importante que todo estudo seja realizado de forma consciente, com o entendimento das demandas suportáveis do corpo, para que não ocorra nenhum tipo de lesão e que tais decisões sejam baseadas em necessidades e nas orientações de profissionais bem supervisionados.

#### **4.3 O corpo como elemento expressivo**

A performance musical ao vivo está estritamente ligada à capacidade dos músicos em se comunicar com o auditório. Segundo as palavras de Seincman no prefácio do livro de Suetholz (2015, p. 9), o autor expõe que “a música, quando encarada sob o prisma comunicacional, requer vários níveis de estudos e explorações que vão dos aspectos mais técnicos aos mais estéticos”. Nesse sentido, compreende-se que assim como ocorre na comunicação pessoal no dia a dia, as expressões, os gestos e os movimentos acabam carregando significados que estão estritamente ligados com os propósitos comunicativos que se pretende transmitir. Dessa maneira, a literatura que tem estudado o corpo na performance instrumental tem cada vez mais destacado a importância do viés expressivo que os movimentos e gestos carregam durante as apresentações musicais (DAVIDSON, 2006b; DAVIDSON; CORREIA, 2002; WINDSOR, 2011).

Apesar de recente, essa perspectiva tem sido cada vez mais incorporada nas práticas musicais, aparecendo, inclusive, na produção científica nacional. Em trabalho recente, Madeira (2017, p. 14) considera a definição para gesto corporal como sendo “qualquer movimento corporal, realizado consciente ou inconscientemente, que porta significado, atribuído pelo transmissor ou receptor.”. Para o autor, os gestos e



movimentos do corpo são fundamentais na construção, execução e percepção das apresentações musicais.

Conforme evidenciado na resposta apresentada no Quadro 8, tal aspecto parece ser de suma importância para a prática instrumental, tendo em vista a importância atribuída pelos professores ao poder expressivo do corpo.

### Quadro 8

#### Importância atribuída ao corpo como um elemento expressivo

Muito importante	21	60,0%
Importante	12	34,3%
Pouco importante	2	5,7%
Total	35	

Fonte: Próprio autor

Esse aspecto também foi significativo quando se procurou investigar os benefícios do corpo para a performance, cerca de 19,24% de todas as respostas contemplam questões direcionadas para a expressividade, apoiadas no pressuposto das potencialidades que o corpo pode trazer para a performance violonística.

Conforme os relatos a seguir, são apresentadas perspectivas que corroboram para o resultado da utilização do corpo sobre um viés expressivo:

Em algum momento do aprendizado o corpo passa a apresentar gestual expressivo que promove ênfase em elementos do texto e do contexto musical. (#6)

[O corpo] permite potencializar a linguagem musical, no que diz respeito ao sentido/significação, quando gesto e discurso musicais estão coerentes entre si. (#8)

De acordo com os depoimentos, pode-se inferir que o gesto e o movimento corporal - segundo a percepção dos professores que consideram a importância desse aspecto para a performance - constituem como elementos que estão diretamente ligados com o texto musical e com os significados que se pretende transmitir ao público. A primeira citação (#6), expressa que tal aspecto no início do aprendizado parece não ser evidenciado na execução. Esse fato pode ser justificado pelo entendimento de que, durante o aprendizado inicial de um novo repertório, as primeiras exigências acabam sendo de ordem de leitura musical da obra e, posteriormente, do estudo baseado no domínio e preparo técnico instrumental das passagens da música. A partir disso, naturalmente a expressividade e a associação fazem com o que o texto se torne cada vez

mais visível e fluente. Nesse caso, os movimentos do corpo podem surgir como estratégia para destacar ideias musicais e decisões interpretativas do executante, conforme o relato (#8).

A seguir, listamos no quadro 9, tomando como base as respostas sobre os benefícios para a performance a partir dos aspectos expressivos do corpo; quatro dimensões em que as preocupações dos professores se direcionam:

- (i) Aspectos relacionados à dimensão interpretativa, como melhoria de ritmo, dinâmica, fraseologia e compreensão do texto musical;
- (ii) Aspectos relacionados às questões comunicativas com o auditório, como ocorre em processos de empatia cinestésica com o público, potencializando a expressividade e a transmissão de significados através da gestualidade e dos movimentos;
- (iii) Aspectos relacionados ao domínio sensório-motor do instrumento, com melhorias das demandas posturais, assim como facilidade técnica-mecânica e domínio da psicomotricidade;
- (iv) Aspectos relacionados ao controle de ansiedade, emocional e respiração na performance, proporcionando melhor relaxamento e redução da tensão.

### Quadro 9

#### Questões interligadas à expressão corporal para a melhoria da performance

	Total	%
Relacionados à dimensão interpretativa		<b>33%</b>
<i>Compreensão do texto musical</i>	7	10%
<i>Fraseologia</i>	6	9%
<i>Ritmo</i>	5	8%
<i>Dinâmica</i>	4	6%
Relacionados às questões comunicativas do gesto e dos movimentos		<b>30%</b>
<i>Empatia e comunicação com o público</i>	10	15%
<i>Transmissão de significados através da gestualidade e movimento</i>	7	10%
<i>Expressividade</i>	3	5%
Relacionados ao domínio sensório-motor do instrumento		<b>18%</b>
<i>Relacionados a questões posturais</i>	6	9%
<i>Facilidade técnica-mecânica e domínio da psicomotricidade</i>	6	9%
Relacionados ao controle de ansiedade na performance		<b>19%</b>
<i>Relaxamento e redução da tensão</i>	9	13%
<i>Respiração</i>	2	3%
<i>Controle emocional</i>	2	3%

Fonte: Próprio autor

Com relação às questões direcionadas à dimensão interpretativa, com mais recorrência nas respostas dos professores, totalizam 33% das referências neste quesito, fica explícito que para os professores o corpo pode servir de suporte para tal compreensão, passando dentre outras questões, pelo sentido fraseológico, enfatizando a construção do discurso musical por meio da estruturação melódica, que pode ser percebida, nessa concepção, através do uso do corpo.

Ainda, são destacados aspectos como a questão rítmica e de dinâmica, estabelecendo relação entre o corpo e a sensação regular entre tempos curtos, longos, fortes e fracos do movimento, apontando para a melhoria de tais aspectos através da sensação corporal. Nesse sentido, se buscaria estabelecer significados, proporcionando a melhor compreensão relacionada ao texto musical, tendo em vista a racionalidade própria da peça musical. De acordo com a pedagogia desenvolvida por Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), o corpo tinha função primordial no entendimento rítmico e de sensibilização musical, entendendo que “o corpo, uma vez convertido em instrumento musical, deve poder expressar os elementos da música, como ritmo, melodia, harmonia, fraseado e dinâmica, por meio do movimento e da expressão corporal” (MARIANI, 2011, p. 45).

Outro aspecto importante revelado pelas respostas considera o poder que o corpo desenvolve na transmissão de significados e comunicação com o público, resultando em 30% das respostas. Nesse sentido, é reconhecido que a performance musical contempla a emissão de ideias por meio do aspecto sonoro. No entanto, os profissionais que responderam ao questionário também reconhecem que os músicos podem se utilizar de dispositivos de recursos físicos para a comunicação e empatia das ideias musicais com o auditório. Assim, fica explícito a necessidade de sistematização de significados e desenvolvimento de um processo de expressividade que são desenvolvidos por um conjunto de conhecimentos relacionados ao uso de gestos e movimentos corporais. Tal ideia é observada por Madeira (2017, p. 65) por meio de análise visual da performance do violonista John Williams, conforme as palavras do autor:

O que se observa nesses gestos de Williams é a pós-ação/continuidade do gesto de excitação, que complementa visualmente a percepção do som [...] o leve e sustentado flutuar da mão do violonista é a tradução visual do também leve e sustentado som do acorde.

Em relação ao domínio sensório-motor do instrumento, cerca de 18% dos professores acreditam que os gestos e movimentos do corpo podem ajudar em, mais especificamente, questões direcionadas para uma melhor postura durante a execução e na

facilidade técnica, assim como no domínio da psicomotricidade. Madeira (2017) transcreve em seu trabalho um trecho de uma Masterclass do violonista Paul Galbraith; de acordo com a fala, se percebe claramente a descrição de procedimentos que demonstram a inserção dos gestos no âmbito da técnica violonística. Conforme o exposto:

Você começa a ver que esses gestos [ele demonstra] podem começar a entrar também na técnica. Já que você tem um braço livre, sentir isso aqui [aponta para o cotovelo direito do aluno] e aqui [aponta para o cotovelo esquerdo do aluno]. Então você começa a ganhar asas. [...] Tudo isso entra no corpo. E aos poucos esses movimentos não só não atrapalham você, mas podem ajudar você manualmente também, vão até os dedos. (GALBRAITH, 2015: 29-31m, *apud*, MADEIRA, 2017, p. 73).

Outra perspectiva descrita pelos professores se relaciona com o uso dos gestos e dos movimentos para o controle da ansiedade durante a performance instrumental. Os aspectos citados pelos professores foram: melhor relaxamento, redução de tensão, melhoria da respiração e controle emocional. Para exemplificar uma situação em que tal perspectiva pode ser percebida, recorremos a mais um exemplo do violonista Paul Galbraith. Madeira (2017), ao analisar os movimentos realizados pelo instrumentista, em especial, aqueles que envolvem os cotovelos, percebe que, a partir de uma ação corporal originada pelos braços, seus movimentos têm uma direta relação com o texto musical no que consiste ao relaxamento e repouso. Conforme análise do autor:

[...] a tensão e repouso dos cotovelos parecem se relacionar diretamente com a tensão e repouso do conteúdo musical do trecho. Os cotovelos estão mais altos no clímax da frase, voltando para a posição inicial quando a frase se encerra, colaborando para a percepção da duração e intenção da frase (*ibid*, p. 73).

Sobre as estratégias usadas pelos professores, não foram descritas muitas formas do trabalho com os gestos e movimentos, apenas se limitando a considerações sobre sua importância e a necessidade de eventualmente fomentar o desenvolvimento de práticas que considerem a expressividade corporal durante a performance. A ausência na descrição de procedimentos metodológicos deixa evidente que, a concepção do fazer musical do violonista e das práticas de ensino ainda estão bastante vinculados à um fazer música sem levar em conta do que performance realmente pode ser, sendo o uso dos gestos um dos aspectos que não foi tido com a devida importância durante o processo de

formação dos instrumentistas pelo viés tradicional, aparecendo, sobretudo no século XX com maior relevância.

#### 4.4 A saúde do violonista

O adoecimento físico tem sido tema relevante nos estudos sobre o tripé músico, corpo e instrumento. A recorrência de estudos de natureza clínica se dá especialmente pelos problemas que têm assolado músicos, causando empecilhos em suas práticas por conta de doenças físicas, emocionais e desconfortos corporais em suas atividades. Dentre as perspectivas investigadas, se destacam aquelas que abordam a necessidade de estratégias preventivas para músicos, assim como os cuidados que podem ser tomados para uma melhor saúde.

Nesse assunto, a preocupação com a classe os músicos violonistas se tornam ainda maior por conta que, como destaca Fjellman-Wiklund e Chesky (2006) em um estudo que investigou a existência de problemas físicos em instrumentistas de cordas dedilhadas – Banjo, Guitarra, Violão e Baixo elétrico –, os violonistas são a classe dos instrumentistas mais afetados por lesões relacionadas à prática instrumental. Quando comparado os violonistas clássicos e não clássicos, se percebe que os instrumentistas clássicos relatam significativamente mais problemas.

Em nossa pesquisa o dado referente ao adoecimento existente é significativamente preocupante pois, conforme o quadro 10, cerca de 80% dos professores declaram que já tiveram alunos que desenvolveram algum tipo de lesão.

#### Quadro 10

##### Problemas relacionados a tensões e lesões musculares apresentados por alunos de violão

Sim, já teve alunos que apresentou algum problema	28	80%
Não, nunca teve alunos com problemas relacionados	7	20%
Total	35	

Fonte: Próprio autor

Em geral, os professores relatam que o primeiro procedimento que utilizam é aconselhar a busca por um especialista da área da saúde, médico e fisioterapeuta. Em alguns casos, as abordagens adotadas passam por procedimentos de reorganização postural somados ao trabalho de técnicas de conscientização somática, como por exemplo, a técnica de Alexander. Entretanto, discutir os problemas desenvolvidos pelos alunos que estão relacionados à prática instrumental ainda parece, em alguns casos, ser

uma questão bastante delicada. Este fato se baseia tendo em vista que, mais de um professor expuseram justificativas para a recorrência de lesões em seus alunos, em que, deixam bem claro que tais consequências não tiveram haver com seus enfoques pedagógicos. Conforme suas falas:

Nunca tive um aluno que parou de tocar, não que eu saiba, por conta das minhas orientações. No meu enfoque pedagógico trabalho com muito cuidado, respeitando os limites da biomecânica e a ansia resultados imediatos e pelo sucesso e a fama. No caso de tensão, é um trabalho lento, com consciência de cada gesto. Nos casos de lesões, eu encaminharia para um profissional. (#33)

Nenhum aluno meu apresentou problemas desse tipo depois de ser orientado por mim. Claro que já tive alunos que chegaram a mim com problemas e eu tratei de tentar resolvê-los no âmbito restrito da minha especialidade e responsabilidade. Não sou médico nem terapeuta corporal. Sou um especialista nos fundamentos da técnica violonística, fundamentos esses que, quando bem trabalhados e assimilados, evitam sobremaneira as lesões e a fadiga muscular. (#4)

A seguir, apresento no Quadro 11 o resultado dos profissionais referentes aos problemas de ordem física desenvolvidos durante suas carreiras como instrumentistas.

**Quadro 11**

**Apresentou algum problema físico durante a carreira**

Não	22	62,9%
Sim	13	37,1%
Total	35	

Fonte: Próprio autor

Em relação ao Quadro 11, o resultado demonstra uma considerável presença de problemas físicos desenvolvidos pelos professores, totalizando cerca de 37,1% dos docentes que responderam o questionário. Esse fato, desperta uma preocupação no que se refere aos cuidados necessários com a saúde do músico, tendo em vista que tanto alunos como professores têm suas práticas afetadas por conta de problemas desenvolvidos em que, muitos casos, mostram formas descuidadas de usar o corpo no estudo e prática do violão.

Apresento agora os problemas citados e a recorrência desses na prática dos professores de violão, conforme o Quadro 12.

## Quadro 12

### Problemas físicos relatados por professores

Tendinites/ Tenossinovite	7	37%
Dores em partes do corpo	4	21%
Distonia Focal	3	16%
L.E.R.	2	11%
Hérnia de disco	1	5%
Fibromialgia	1	5%
Fadiga	1	5%

Fonte: Próprio autor

Os problemas relatados corroboram com os encontrados em estudos que investigam a recorrência do adoecimento de músicos, tais como Parry (2004). Vale ressaltar, que problemas relativamente complexos, como o caso da Distonia Focal, apareceu em 16% daqueles que já tiveram algum problema em suas atividades. De acordo com Rosset-Llobet et al. (2005) existem resultados que demonstram que a classe dos violonistas é bastante afetada por conta da Distonia Focal. Os autores ainda concluem que a distonia focal do músico parece ser consequência de um trabalho manual repetitivo, intenso e refinado durante longos anos. Essas características, muito presentes e próximas da realidade, frequentemente fazem parte do trabalho do músico que busca aprimorar sua execução através de uma ação que muitas vezes é regada por prolongadas horas de estudos.

O próximo relato exemplifica a percepção dos problemas físicos provenientes de escolas tradicionais do violão.

Tive muitos alunos, provenientes de escolas tradicionalistas do violão, com problemas. Além do trabalho de repensar o modo de tocar, aconselhei aulas de dança, teatro, pilates, eutonia, etc. (#13)

A perspectiva apresentada pelo professor corrobora com as encontradas por Llobet (2004), tendo em vista que o autor acredita que a ausência de princípios e diretrizes que orientem os professores a lidarem com as demandas corporais na prática instrumental estaria ligada a uma tendência na área, a qual é chamada de “conservadorismo musical”. Tal perspectiva afeta as atividades pedagógicas à medida que, influenciado pelos modos de ensino consolidados na transmissão dos conhecimentos ligados ao instrumento, acabam por negligenciar a interferências de especialistas de áreas como a medicina e fisioterapia.

Como possível reflexo desse comportamento, os professores afirmam que os métodos e materiais de violão produzidos até o momento não são suficientes e nem adequados ao violonista, de acordo com 82,4%. Do contrário, 17,6% julgam os métodos suficientes e adequados para o violonista (QUADRO 13):

### Quadro 13

#### Sobre os materiais e métodos existentes sobre o corpo para o violonista

Não são suficientes e nem adequados	28	82,4%
Sim, são suficientes e adequados	6	17,6%
Total	34	

Fonte: Próprio autor.

Segundo a visão desses profissionais, tal insuficiência e inadequação do uso do corpo nos métodos existentes, estão em geral, relacionado a falta de informações e aprofundamento sobre corpo nesses materiais, como exemplificado nos excertos a seguir:

As informações, quando existentes, são empíricas ou superficiais. Carecem de uma abordagem mais consistente. (#31)

Em muitos casos as abordagens são superficiais. (#2)

Faltam informações sobre anatomia e sobre estudos científicos relacionados ao tema. (#27)

Porque não foca no assunto [do corpo], e quando retrata, o faz de forma superficial. (#25)

A maioria não contempla este tema. (#21)

Incompletos (#20)

São superficiais e doutrinários. (#7)

Portanto, como resultado de um processo de ausências de informações e direcionamentos pedagógicos para uma melhor conscientização das demandas físicas exigidas pela prática musical, acabaria resultando em uma “cultura da dor”. Conforme exemplificado por Pederiva (2005, p. 57)

“Estabelece-se desse modo uma cultura da dor ainda no período de aprendizagem, que parece não considerar a questão da qualidade de vida na relação músico-corpo-instrumento. O aprendizado parece se tornar, então, processo de sofrimento “não-declarado”, no qual o maior “orgulho” de um instrumentista seria o de “sofrer pela e para a música”, por meio de seu instrumento. Então, por mais que a dor incomoda, e que seja uma dificuldade no aprendizado, ela parece ser cultuada por



seus “adeptos” músicos. E, como a tarefa principal, “tocar a qualquer custo”, desconsidera individualidades, a pessoa que sofre o problema costuma ser rejeitada por sua comunidade, tendo vergonha de falar sobre o assunto, já que a cultura da dor seria um dos lemas desse grupo.

Ainda em relação aos métodos e materiais de ensino, são citados alguns aspectos que se entende que estejam sistematizados nestes materiais, aparentemente, existe um consenso da atenção direcionada ao corpo que tem se limitado a, exclusivamente, questões posturais e técnicas do violonista:

Em sua grande maioria, os métodos de violão se restringem aos aspectos específicos sobre a posição de sentar, segurar o instrumento e posição das mãos. Contudo, desde o século XIX até o presente momento, já observamos, em alguns métodos, reflexões que vão além dessas noções básicas, incluindo aspectos sobre a mecânica do corpo em relação ao instrumento. Quanto a literatura geral sobre o corpo e seu uso, podemos dizer que já existe um material substancial. Porém, há necessidade de estudos que investiguem a utilização/adequação dos mesmos na prática diária do violonista. (#16)

Os aspectos posturais são demonstrados, mas só um professor poderá enxergar os possíveis problemas posturais e encaminhar soluções adequadas para cada tipo físico. (#34)

A quantidade de relatos referentes a questão da postura, pode indicar percepções distintas. Por um lado, pode-se entender a postura como uma questão essencial, em que o instrumentista precisa estar confortável com o instrumento para que consiga desempenhar suas funções. Mas, por outro lado, fica evidente que a quantidade de relatos sobre essa questão enfatiza uma falta de consenso e de diretrizes para conduzir tal aspecto na formação instrumental. Nessa questão, pode se ter em vista as diferentes abordagens que são aderidas nos dias de hoje que convivem com o uso de diferentes aparelhos, como o banquinho elevando a perna esquerda, ou com o uso de suportes ergonômicos que aderem o instrumento por meio de ventosas ou imãs, além das diferentes angulações e formas de segurar o violão, havendo assim, uma falta de diretrizes claras para conduzir o trabalho pedagógico com bases científicas.

Numa visão que destaca o motivo da possível ausência de conhecimentos sobre o corpo nos métodos de violão, um dos professores parece se basear numa perspectiva histórica, que, segundo esse entendimento, foi preciso no início dar conta de inúmeros conhecimentos técnicos e musicais para a execução instrumental, não havendo espaço para tais aspectos. Conforme:

[...] historicamente, as publicações com vistas ao aprendizado dos instrumentos de cordas dedilhadas precisavam dar conta de inúmeros aspectos da convenção musical para que o texto pudesse atingir alguma compreensão. Partindo dessa premissa, não haveria lugar para textos complexos sobre o corpo. Sabemos, também, que a profissionalização dos instrumentistas ocorreu tardiamente, entre os séculos XVII e XVIII, o que implicou em uma produção mais específica de métodos que atendessem às demandas técnicas para o aprendizado do repertório. É somente no século XIX que se dá a ocorrência, em maior grau, de métodos que contemplem movimentos finos específicos com o aprendizado gradativo das habilidades necessárias. O século XX se debruçou mais ao conhecimento do corpo e passou a produzir pesquisas científicas que deram suporte a diversas práticas, dentre elas, a musical. Dificilmente, um texto para o aprendizado de violão dará conta dessa produção. Acredito que os Docentes devam procurar bibliografia específica para esse fim. (#30)

O entendimento histórico fortalece uma compreensão mais fundamentada sobre a causa da ausência ou privilégios de determinadas questões nos materiais publicados. Fernando Sor (1830) exemplifica essa força de poderes que atuava no direcionamento do que publicar, mostrando que os editores deixavam bem claro o que achavam ser mais interessantes para a comercialização. Conforme suas palavras em seu Método:

Um violonista muito renomado contou-me que havia sido obrigado a renunciar a escrever como eu, porque os editores o haviam dito abertamente: “uma coisa é a apreciação de produções como conhecedor, e outra como vendedor de música. É preciso escrever ninharias para o público. Eu gosto da sua obra, mas não recuperaria meus custos de impressão”. O que fazer? (SOR, 1830, p. 76)<sup>19</sup>.

Ainda assim, o entendimento seletivo dos conhecimentos sistematizados nos métodos apenas reforça as formas como o corpo foi tratado trivialmente no aprendizado do violão e, mesmo com o aumento de publicações que contemple aspectos até então esquecidos, predominantemente, as mudanças e adequações metodológicas ainda são incipientes comparado com as necessidades emergentes na contemporaneidade. Conforme as palavras de Santos (2013, p. 123):

Por outro lado, o aumento quantitativo de publicações voltadas à instrução do instrumento no século XX não teve em mesma medida o aumento nas diferenças de abordagens e premissas daquilo que configura a disciplina. Pelo contrário, a análise de parte considerável deste material demonstrará que, muito embora existam incrementos de

---

<sup>19</sup> No original: Un guitariste très renommé me dit qu’il avait été obligé de renoncer à écrire comme moi, parce que les éditeurs lui avaient dit ouvertement: “Une chose es l’appréciation des productions comme connaisseur, et une autre comme marchand de musique; il faut écrire des niaiseries pour le public. J’aime votre ouvrage, mais je n’en reiterais pas me frais d’impression”. Que faire?

informações, empréstimos de noções ou conceitos de outras disciplinas, abandono ou contraposição de abordagens técnicas, criação de conceitos e procedimentos próprios à disciplina, há também a manutenção de metodologias e conteúdos de ensino, e das formas de trabalho do próprio violonista.

Nesse sentido, o Quadro 14 exemplifica uma série de materiais que podem ser usados com vistas a sistematização dos conhecimentos sobre o corpo para o ensino de violão. São descritos os seguintes trabalhos:

#### Quadro 14

##### Indicações de trabalhos que contemplem os conhecimentos sobre o corpo para o violonista na visão dos professores

Trabalhos indicados	Autor	Citações
<i>Escuela de la Guitarra: exposición de la teoría instrumental; Cadernos de 1-4</i>	Abel Carlevaro	5
<i>Livros de Técnicas de Alexander</i>	Frederick Mathias Alexander	4
<i>Ciencia y Método de la Guitarra</i>	Jorge Cardoso	2
<i>The Natural Classical Guitar: the principles of effortless playing</i>	Ryan Lee	2
<i>A tono: ejercicios para mejorar el rendimiento del músico;</i>	Jaime Rosset-Llobet e Sílvia Fàbregas Molas	2
<i>El cuerpo del músico: manual de mantenimiento para um máximo rendimento</i>	Jaume Rosset e George Odam	2
<i>Técnicas de reeducação corporal e a prática do violoncelo</i>	Robert John Suetholz	1
<i>Técnica, mecanismo, aprendizaje: Uma investigación sobre el llegar a ser guitarrista</i>	Eduardo Fernández	1
<i>The Healthy Guitarist</i>	Virginia Azagra Rueda	1
<i>Classical Guitar Pedagogy: A Handbook for Teachers</i>	Anthony Glise	1
<i>Livros da técnica de Feldenkrais</i>	Moshé Feldenkrais	1
<i>Guia práctica de ergonomia musical: técnica de la guitarra clásica</i>	Joaquin Farias	1
<i>Ergonomia de la guitarra: su técnica desde la perspectiva corporal</i>	Martin Pedreira	1
<i>Vídeo-Aulas</i>	Oscar Herrero	1
<i>Pumping Nylon</i>	Scott Tennant	1
<i>Doenças Ocupacionais em Músicos: uma Abordagem Fisioterapêutica</i>	Rita de Cássia dos Reis Moura et al.	1

<i>O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística</i>	Bruno Madeira	1
<i>Padrões físicos inadequados em estudantes de violino na performance musical</i>	Carolina valverde Alves	1

Fonte: Próprio autor

Os professores que demonstraram aprimorar seus conhecimentos sobre o corpo, a partir de materiais diversos, destacam que muitas vezes, o corpo acaba não sendo contemplado nos manuais de ensino tradicionais, o que é enfatizado pela variedade de tipos de publicações citadas. Dentre os materiais indicados, percebemos uma natureza heterogênea que contempla livros diversos, artigos científicos, métodos de violão, dentre outros. Tal resultado sugere que, apesar da conscientização da importância do uso do corpo na prática instrumental, os materiais sobre violão ainda sofrem com dificuldades sobre o assunto, sendo necessário buscar conhecimentos externos ao universo do violão que contemple o corpo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As diferentes abordagens realizadas ao longo deste trabalho possibilitaram um entendimento mais aprofundado das perspectivas que têm constituído a relação corpo, músico e instrumento na contemporaneidade. Tal aspecto foi contemplado pelo viés científico caracterizado, sobretudo, pelo universo de pesquisas desenvolvidas em âmbito nacional e internacional e pela investigação desenvolvida, na qual se debruçou sobre os conhecimentos, concepções e práticas dos professores de violão atuantes no ensino superior nas universidades brasileiras.

Considerando a revisão de literatura que foi contemplada neste estudo, foi possível delinear a área da Educação Musical como um campo diversificado de estudos e pesquisas, destinado a decodificar quaisquer processos de ensino, aprendizagem e transmissão de conhecimentos musicais em diferentes espaços e situações na sociedade (QUEIROZ, 2013). Nesse sentido, fez parte de nossa pesquisa o universo constituído pelas práticas de ensino de instrumento e, mais especificamente, do ensino superior de violão, com o intuito de compreender conteúdos, concepções e metodologias que estão constituindo tal prática nos dias de hoje.

Nesta perspectiva, o ensino e aprendizagem de instrumentos foram analisados por dois vieses norteadores, podendo ser resumidos aos paradigmas dominante e emergente no ensino da música. Assim, foi possível revelar a compreensão de práticas de ensino que convivem com heranças e crenças constituídas historicamente e que, no ensino instrumental, se mantêm como modelo predominante de formação na contemporaneidade - sobretudo quando nos referimos ao ensino de música que foi traduzido pelos conservatórios e que também serviram para constituição dos currículos de formação em música na academia no Brasil.

As críticas ao paradigma dominante, o qual se reflete, sobretudo, no ensino conservatorial, evidencia um olhar para essa dimensão do ensino de música que considera, por vezes, como negativo e “arcaico”, sendo tal modelo de formação inadequado às atuais demandas da sociedade moderna (JARDIM, 2012). Dessa maneira, tem sido cada vez mais forte na literatura científica perspectivas que têm considerado os aspectos sociais, culturais, éticos, econômicos e humanos para a redefinição das práticas de ensino de música nos dias de hoje, procurando traçar diretrizes conscientes e coerentes com o dinamismo existente na realidade contemporânea; tal entendimento tem sido caracterizado contendo paradigmas emergentes para o ensino e aprendizagem da música.

Contudo, entendemos ser necessário lançar nosso olhar crítico sem cair na fragilidade de análises superficiais sobre o modelo de ensino tradicional que, em muitos casos, acaba sendo “demonizado”, não reconhecendo toda uma importância histórica de tais práticas de ensino de música. Este trabalho se alinha então com um pensamento que vê como fundamental o desenvolvimento de um olhar reflexivo sobre a práxis pedagógica. Dessa forma, se pode pensar em mudanças consistentes por meio de um processo mediado por diálogos e estudos, buscando constituir um processo de formação em música cada vez mais alinhado às necessidades de um projeto de formação humana do indivíduo.

O referencial teórico para o estudo do corpo nas práticas musicais teve como base a inter-relação existente entre diferentes áreas científicas. Nesse sentido, o olhar interdisciplinar possibilitou um entendimento ampliado sobre as relações corporais estabelecidas no processo de formação de instrumentistas. Destaca-se, dentre outros, a importância das perspectivas clínicas, a partir de cuidados médicos e fisioterapêuticos, o entendimento do corpo e suas potencialidades expressivas desenvolvidas por meio dos gestos e movimentos corporais, além de análises do ponto de vista metodológico - considerando, inclusive, a possibilidade do desenvolvimento de conteúdos e práticas no ambiente de ensino instrumental.

Tal aspecto mostra que a apropriação das perspectivas necessárias para um trabalho com o corpo (coerente com as demandas exigidas pela atividade instrumental) pode se fortalecer com base em estudos científicos que têm apontado para novas configurações das práticas pedagógicas de ensino. É visível, nesse sentido, um aumento de trabalhos relacionados ao estudo do corpo na prática do instrumentista a partir do século XX. Dessa forma, o levantamento e problematização de questões importantes que são contemplados em tais estudos, em especial, aos direcionados à prevenção de problemas físicos e nas possibilidades de melhoria da performance instrumental por meio do trabalho corporal, pode servir para pensar, refletir e incorporar diretrizes pedagógicas que passam pelo corpo para a formação do violonista.

No que tange o ensino do violão na contemporaneidade, nos atemos a introduzir as dimensões gerais que têm caracterizado o ensino de violão no Brasil, tendo como base os estudos encontrados em uma diversidade de questões que estão sendo conectadas ao ensino e performance do violão na contemporaneidade. Todavia, considerando esse panorama, pode-se inferir que a formação do violonista está, sobretudo, condicionada a uma formação construída historicamente, que prioriza o violonista concertista com bases

alicerçadas na música erudita ocidental. Por consequência, são características muito fortes nesse universo os tipos de repertórios ligados à tradição da música europeia: uma tensa influência do domínio e trabalho técnico que corrobora com modelos que foram experimentados e vivenciados quando alunos pelos professores atuantes nesse cenário. Sendo assim, uma questão emergente se constitui pela busca por práticas metodológicas que se adaptem à realidade brasileira, considerando, inclusive, a preparação para o mercado de trabalho e o desenvolvimento de habilidades que fomente a atuação em múltiplos espaços na sociedade.

Considerando a necessidade de refletir sobre os aspectos fundamentais que norteiam a formação do violonista, o último capítulo apresentou resultados dos relatos e concepções dos professores de violão sobre o uso do corpo no ensino e aprendizagem do violão. Os resultados apresentados não tiveram a intenção de generalização, mas foram primordiais para o entendimento das concepções e definições que têm constituído a prática de ensino dos professores de violão no cenário nacional a respeito do desenvolvimento da educação corporal dos violonistas.

Partindo do fato que o corpo é algo fundamental na formação do violonista, esse é um aspecto que vem sendo cada vez mais problematizado. No entanto, o desvelamento das concepções dos profissionais mostra que o trabalho corporal tem sido constituído por uma diversidade de estratégia, formado, de maneira resumida, por procedimentos adotados que convergem com perspectivas, situações e processos formativos que foram vivenciados durante a vida dos professores. Tal aspecto mostra, pelo que nos coube analisar, ênfase em estratégias verbais e estratégias não-verbais durante a aula, com poucos relatos de ações como: criações de disciplinas, projetos e palestras para conscientização do uso do corpo pelos alunos. Nesse sentido, podemos inferir que o corpo ainda está condicionado a um segundo plano, seja ele para a melhoria da técnica violonística (ligado aos aspectos gerais da postura, da necessidade de se manter relaxado enquanto se toca), ou como algo que deve ser tratado eventualmente quando desenvolvido algum problema por parte do músico.

No que se refere à realidade do ensino do violão no Brasil, fica evidente que o uso do corpo tem se destacado em três grandes categorias, são elas:

- **Perspectivas e abordagens ligadas à eficiência do corpo** - percebe-se que o corpo - enquanto aspecto fundamental para o estudo e prática do violonista - é tratado sobre um viés que considera o suporte físico necessário para lidar com as

demandas da prática; o bom desempenho durante a realização das atividades e o domínio técnico com vistas a desenvolver competências e habilidades físicas para a execução instrumental.

- **Corpo da saúde** - preocupação relevante à necessidade de desenvolver procedimentos preventivos que visem o cuidado com o corpo, tendo em vista altos índices de práticas interrompidas por conta de doenças consequentes do mau uso do corpo. Fica evidente que, por vezes, o cuidado com o corpo no discurso dos professores transmite concepções e ideias que são compartilhadas com a perspectiva da eficiência. O fato que serve de ilustração é o “cuidado” com a postura do violonista que, em muitos casos, está fortemente ligado à necessidade de possuir uma boa postura para se conseguir o máximo de resultado.

- **Potencialidades expressividade do corpo** - durante muito tempo a formação do violonista desconsiderou a importância dos movimentos e gestos corporais como uma característica de melhoria da performance musical. O violonista, dessa forma, acabou privando a naturalidade dos movimentos em prol de uma técnica refinada que, em muitos casos, não passa de um preciosismo que resulta numa estaticidade e ausência expressiva na execução instrumental. Esse aspecto, no entanto, toma outras conotações com visões interdisciplinares e com uma concepção mais ampla do conceito de performance musical, entendendo que a apresentação pública desenvolve uma relação intrínseca com a plateia, fazendo com que os gestos e movimentos do corpo estejam a favor das ideias interpretativas do músico, se tornando um viés fundamental na utilização do corpo pelo instrumentista.

Os conhecimentos sobre a formação corporal do violonista necessitam avançar em diretrizes sistemáticas que venham a subsidiar propostas de ensinamentos de acordo com as realidades e as necessidades vivenciadas no processo de formação instrumental. Finalmente, a partir deste estudo, ficou clara a necessidade de estudar, de maneira mais aprofundada, como o corpo é contemplado nas ações educativas por meio das atividades que são desenvolvidas para o trabalho corporal do violonista. Dessa forma, transformar-se em questões de uma futura pesquisa, abordagens que perpassam ideias baseadas numa questão mais propositiva, desenvolvendo um trabalho que venha pensar em diretrizes e nortear os conteúdos necessários para a formação corporal do violonista. Também, numa outra perspectiva, pensar em trabalhos de pesquisa sobre o viés da aplicação, procurando olhar para como um processo de formação que lidasse explicitamente com aspectos



direcionados ao corpo, poderia trazer explicitamente resultados para formação instrumental.

Nesse sentido, acredita-se que a pesquisa realizada pode contribuir para o avanço na compreensão dos aspectos acerca do fenômeno estudado, tendo importantes direcionamentos para na área de performance e ensino de instrumentos, pois que investigará questões que influenciam diretamente o desenvolvimento da prática dos violonistas.

## REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson Cardoso Monteiro. Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão. Porto Alegre, 2014. 184f. Tese (Doutorado em Música). PPGM/UFRGS, Porto Alegre, 2014.

ALVES, Carolina Valverde. Padrões físicos inadequados na performance musical de estudantes de violino. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, p.128-139, 2012.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. Relevância e aplicabilidade da pesquisa em educação. *Cadernos de Pesquisa*, [online], n. 113, p. 39–50, 2001.

ANDRADE, Edson; FONSECA, João Gabriel Marques. Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 118-12, 2000.

ARAÚJO, André Luiz Lopes de et. al. Aquecimento Vocal para o Canto Erudito: Teoria e Prática. *Música Hodie*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 112-137, 2014.

ARÔXA, Ricardo. Leitura à primeira vista: perspectivas para a formação do violonista. João Pessoa, 2013. 194f. Dissertação (mestrado em música). PPGM/UFPB, João Pessoa, 2013.

AMUI, Gustavo Araújo; GUIMARÃES, Fernanda Albernaz do Nascimento. Música na educação básica: referenciais teóricos de periódicos nacionais publicados entre 2000 e 2010. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 34, p. 89–112, 2016.

ANDRADE, Simone Rattay; FONTOURA, Denise Ren da; CIELO, Carla Aparecida. Inter-relações entre fonoaudiologia e canto. *Música Hodie*, Goiânia, v. 7, n. 1, p. 83-98, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo, Ática, p. 46-81, 1983.

BRASIL, MEC. Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em <<http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/19339>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2017. [S.l: s.n.], 1996.

BRAGA, Adriana; PEDERIVA, Patrícia. Voz e corporeidade segundo a percepção de coristas. *Música Hodie*, Goiânia, v. 7, n. 2, p. 43-51, 2007.

BRAGA, Paulo David Amorim. Oficina de violão a distância: estrutura de ensino e padrões de interação em um curso mediado por computador. Salvador, 2009. 316f. Tese (Doutorado em Música), PPGM/UFBA. 2009.

BRANDFONBRENER, Alice G.; KJELLAND, James M. *Music Medicine*. In: PARNCUTT, R.; McPHERSON, G.E (org). *The science and psychology of music performance*. New York; Oxford: University Press, p. 83-96, 2002.

CASSAPIAN, Marina Redekop; PELLENZ, Claudia Chaguri de O. Doenças Ocupacionais e sua Prevenção em Estudantes de Música – Realidade de uma Instituição de Ensino Superior de Curitiba. *Música Hodie*, Goiânia. v. 10, n. 2, p. 91-107, 2010.

CARDOSO, Renato de Carvalho. Repertório Barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas. São Paulo, 2014. 166 f. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014.

COSTA, Rogério. A ideia de corpo e a configuração do ambiente na improvisação musical. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 87-99, 2008.

COSTA, Cristina. Contribuições da ergonomia à saúde do músico: Considerações sobre a dimensão física do fazer musical. *Música Hodie*, Goiânia, v. 5, n. 2, p. 53-63, 2005.

\_\_\_\_\_. Saúde do músico: percursos e contribuições ao tema no Brasil. *Opus*, Goiânia, v. 21, n. 3, p. 183-208, 2015.

\_\_\_\_\_. ABRAHÃO, Júlia Issy. Quando o tocar dói: um olhar ergonômico sobre o fazer musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, p.60-79, 2004.

CUNHA, Elisa da Silva E. Compreender a escola de música como uma instituição: um estudo de caso em Porto Alegre-RS. Porto Alegre, 2009. 244f. UFRGS/PPGMUS, Porto Alegre, 2009.

CHAIB, Fernando. Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva: técnica, interpretativa e expressiva. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.27, p.159-181, 2013.

\_\_\_\_\_. et al. Gesto na performance da percussão, Parte 1: análise percentual de dados experimentais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.31, p.31 -59, 2015.

\_\_\_\_\_. et al. Gesto na performance da percussão, Parte 2: análise fatorial de correspondências de dados experimentais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.31, p.60-73, 2015.

CREECH, Andrea; HALLAM, Susan. *Learning a musical instrument: The influence of interpersonal interaction on outcomes for school-aged pupils. Psychology of Music*, v. 39, n. 1, p. 102-122, 2011.

DAVIDSON, Jane W. *El desarrollo de la habilidade interpretativa*. In: RINK, J. (Ed.) *La interpretación musical*. Tradução de Bárbara Zitman. Madrid: Alianza Editorial, p. 111-124, 2006a.

\_\_\_\_\_. *El lenguaje del cuerpo durante la interpretación*. In: RINK, J. (Ed.) *La interpretación musical*. Tradução de Bárbara Zitman. Madrid: Alianza Editorial, p. 173-182, 2006b.

DAVIDSON, Jane W.; CORREIA, Jorge Salgado. *Body Movement*. In: PARNCUTT, R.; McPHERSON, G.E (org). *The science and psychology of music performance*. New York; Oxford: University Press, p. 237-250, 2002.

DANOSO, Pablo Pérez. Utilização de Imagens mentais na prática diária de estudantes do Bacharelado em violão da UFPB. João Pessoa, 2014. 104f. Dissertação (Mestrado em Música). PPGM/UFPB, João Pessoa, 2014.

DEL-BEN, Luciana. A pesquisa em educação musical no Brasil: breve trajetória e desafios futuros. *Per Musi*. n. 7, p. 76-82, 2003.

\_\_\_\_\_. (Para) Pensar a pesquisa em educação musical. *Revista da ABEM*. Porto Alegre, v. 24, p. 25-33, 2010.

DEL-BEN, Luciana; SOUZA, Jusamara. Pesquisa em Educação Musical e suas interações com a sociedade: um balanço da produção da ABEM. In: XVII ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA ANPPOM. Anais... São Paulo, 2007.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf Th.; TESCH-ROMER, Clemens . The role of *deliberate practice in the acquisition of expert performance*. *Psychology Review*, v. 100, n. 3, p. 363-406, 1993.

FRAGELLI, Thaís Branquinho Oliveira; GÜNTHER, Isolda de Araújo. relação entre dor e antecedentes de adoecimento físico ocupacional: um estudo entre músicos instrumentistas. *Per Musi*, Belo horizonte, n.19, p. 18-23, 2009.

FERREIRA, Juliana Grassi Pinto. Preparação vocal do corista. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.5, n.6, p. 112-119, 2002.

FIREMAN, Milson Casado. Leitura Musical à Primeira Vista ao violão: a influência da organização do material de estudo. Salvador, 2010. 225f. Tese (Doutorado em Música). PPGM/UFBA, Salvador, 2010.

\_\_\_\_\_. A escolha de repertório na aula de violão como uma proposta cognitiva. *Em Pauta*, v. 18, n. 30, 2007.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira De. Considerações sobre a pesquisa em educação musical. In: FREIRE, Vanda Lima Bellard (org). *Horizontes da pesquisa em música*. p. 155-175, 2010.

FIGUREIREDO, Edson. A motivação dos bacharelados em violão: uma perspectiva da teoria da autodeterminação. Curitiba, 2010. 120f. Dissertação (Mestrado em Música). UFPR, 2010.

FONSECA, Marcelo Parizzi Marques; CARDOSO, Francisco; GUIMARAES, Antônio Fundamentos biomecânicos da postura e suas implicações na performance da flauta. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.31, p. 86-107, 2015.

FREIRE, Vanda Bellard. Pesquisa em música e interdisciplinaridade. *Música Hodie*, v. 10, n. 1, p. 81-92, 2010.

FREIRE, Jacó Silva. Ensino e aprendizagem de violão na UFRN. Natal, 2015. 187f. Dissertação (Mestrado em Música). PPGM/UFRN, Natal, 2015.

GAUNT, Helena et al. *Supporting conservatoire students towards professional integration: one-to-one tuition and the potential of mentoring. Music Education Research*, v. 14, n. 1, p. 25-43, 2012.

GAUNT, Helena; HALLAM, Susan. *Individuality in the learning of musical skills*. In: HALLAM, Susan; CROSS, Ian; THAUT, Michael (org). *Music Psychology*, 2Ed. p. 463-477, 2016.

GLASER, Scheilla; FONTERRADA, Marisa. Músico-Professor: Uma questão complexa. *Música Hodie*, v. 7, n. 1, p. 27-49, 2007.

GOES, Amanda A. Corpo percussivo e som em movimento: a prática da música corporal. *Opus*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 89-100, 2015.

HARDER, Rejane. Algumas considerações sobre o ensino do instrumento: Trajetória e realidade. *Opus*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 127-142, 2008.

HALLAM, Susan. *Professional musicians' approaches to the learning and interpretation of music. Psychology of Music*, v. 21, n. 2, p. 111-128, 1995.

\_\_\_\_\_. *Approaches to instrumental music practice of experts and novices: Implications for education*. In: JØRGENSEN, Harald; LEHMANN, Andreas C. (Eds). *Does practice make perfect?*. Oslo: Norges Musikkhøgskole, p. 89-107, 1997.

\_\_\_\_\_. et al. *The development of practising strategies in young people. Psychology of Music*, v. 40, n. 5, p. 652-680, 2012.

\_\_\_\_\_. *Motivation to Learn*. In: HALLAM, Susan; CROSS, Ian; THAUT, Michael (org). *Music Psychology*, 2Ed. p. 479-491, 2016.

IZNAOLA, Ricardo. *Kitharologus: the path to virtuosity*. Pacific (MO): Mel Bay, 1997.

JARDIM, Antônio. Escolas oficiais de música: um modelo conservatorial ultrapassado e sem compromisso com a realidade cultural brasileira. *Plural: Revista da Escola de Música Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, p. 105-112, 2002.

JØRGENSEN, Harald. *Strategies for individual practice*. In: WILLIAMON, A. (ed). *Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: University Press, p. 85-103, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teaching about practicing. Centre of Excellence in Music Performance Education (CEMPE)*, v. 2, 2015.

JØRGENSEN, Harald; HALLAM, Susan. *Practicing*. In: HALLAM, Susan; CROSS, Ian; THAUT, Michael (org). *Music Psychology*, 2Ed. p. 449-462, 2016.

KOTHE, Fausto et. al. A Prática Musical na Inicialização e as Queixas Musculoesqueléticas. *Música Hodie*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 183-199, 2011.

LAGE, Guilherme Menezes, et al. Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 5, n.6, p. 14-37, 2002.

LE BRETON, David. Introdução: O inapreensível do corpo. In: \_\_\_\_\_. *Antropologia do corpo e modernidade*. Tradução de Fábio dos Santos Creder. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 7-41.

LIMA, Sonia Albano de; RÜGER, Alexandre Cintra Leite. O trabalho corporal nos processos de sensibilização musical. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 97-118, 2007.

LOPES, André Luiz et. al. Aquecimento Vocal para o Canto Erudito: Teoria e Prática. *Música Hodie*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 112-137, 2014.

ROSSET-LLOBET, J, R. *Problemas de Salud de los músicos y su relación con la educación*. XXVI Conferencia de la International Society for Musical Education y Seminario de la CEPROM. Barcelona, [s.n.] p. 1-3, 2004.

MADEIRA, Bruno. O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística. Campinas, 2017. 149f. Tese (Doutorado em Música). UNICAMP, Campinas, 2017.

\_\_\_\_\_. SCARDUELLI, Fabio. O gesto corporal na performance musical. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 11-38, 2014.

MARTINS, Weider; SANTOS JUNIOR, Celso Luiz Gonçalves dos. Canto coral: o uso do gesto como auxílio na afinação e na sonoridade. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 283-302, 2016.

MAUSS, Macel. As técnicas do corpo. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 399-422.

MELLO, Ênio Lopes. et al. Postura corporal, voz e autoimagem em cantores líricos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.31, p.74-85, 2015.

MARIANI, Silvana. Émile Jacques-Dalcroze: a música e o movimento. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (org). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Ibplex, 2011.

MOURA, Rita de Cássia dos Reis Moura. O tratamento da distonia tarefa-específica em músicos: aspectos motores e sensoriais envolvidos no processo. *Opus*, v. 22, n. 1, p. 145-160, 2016.

NUNES, Célia Maria Fernandes. Saberes docentes e formação de professores: um breve panorama da pesquisa brasileira. *Educação & Sociedade*. n. 74, p. 27-42, 2001.

ORTIZ, Renato. Introdução: a procura de uma sociologia da prática. In: ORTIZ, Renato (org). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo, Ática, p. 7-36, 1983.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. A relação músico-corpo-instrumento: procedimentos pedagógicos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 11, p. 91-98, 2004a.

\_\_\_\_\_. A aprendizagem da performance musical e o corpo. *Música Hodie*, Goiânia, v. 4, n. 1, p. 45-61, 2004b.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Ensino superior e as licenciaturas em música (pós diretrizes curriculares nacionais 2004): em retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares. Campo Grande, 2012. 280 f. Tese (Doutorado em Música), UFMS, Campo Grande, 2012.

\_\_\_\_\_. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*. Londrina, v. 22, n. 32, p. 90-103, 2014.

PERTZBORN, Florian. *Learning the doublebass: a multilevel approach to the acquisition of motor performance skill*. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 5/6, p. 119-130. 2002.

PUJOL, Emilio. *La Escuela Razonada de la Guitarra - Vol. IV*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Escola, Cultura, diversidade e educação musical: diálogos da contemporaneidade. *InterMeio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação*, Campo Grande, MS. v. 19, p. 95-124, 2013.

\_\_\_\_\_. A formação do violonista: aspectos técnicos, interpretativos e pedagógicos. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., 2010, Goiânia. Anais... Goiânia: ABEM, 2010, p. 197-209.

\_\_\_\_\_. MARINHO, Vanildo Mousinho. Novas perspectivas para a formação de professores de música: reflexões acerca do Projeto Político Pedagógico da Licenciatura em Música da Universidade Federal da Paraíba. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 13, p. 83-92, 2005.

RAY, Sonia; ANDREOLA, Xandra. O alongamento muscular no cotidiano do performer musical: estudos, conceitos e aplicações. *Música Hodie*, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 21-34, 2005.

RIBEIRO, Giann Mendes. Autodeterminação nas aulas de violão a distância sob a perspectiva da macroteoria da autodeterminação. Porto Alegre, 2013. Tese (Doutorado em Música). PPGM/UFRGS, Porto Alegre, 2013.

SANTIAGO, Patrícia Furst; MEYEREWICZ, André Borges. Considerações peircinanas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.20, p.83-91, 2009.

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

SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos; HENTSCHKE, Liane. A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental: condições e implicações procedimentais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 19, p. 72-82, 2009.

SCARDUELLI, Fabio; FIORINI, Carlos Fernando. Formação superior em violão: um diálogo entre programa de curso e atuação profissional. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 215-238, 2013.

SCHROEDER, J. L. Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p. 167-180, 2010.

SILVA SÁ, Fabio Amaral da. Ensino Coletivo de Violão: Uma Proposta Metodológica. Goiânia, 2016. 256f. Dissertação (Mestrado em Música). PPGM/UFG, Goiânia, 2016.

\_\_\_\_\_. LEÃO, Eliane. Materiais didáticos para o ensino coletivo de violão: questionamentos sobre métodos. *Música Hodie*, Goiânia, V.15 - n.2, p. 176-191, 2015.

SILVEIRA, Fernando José. Mãos e dedos: técnica, saúde e sucesso para o clarinetista. *Música Hodie*, Goiânia, v. 6, n. 2, p. 51-60, 2006.

SLOBODA, John A. et al. *The role of practice in the development of performing musicians. British Journal of Psychology*, v. 87, p. 287-309, 1996.

SOARES, Camem Lúcia. O corpo adestrado: O indivíduo, Disciplinador de Si Mesmo. In. \_\_\_\_\_. *Imagens da educação no corpo: estudo da ginástica francesa no século XIX*. Campinas; Autores Associados, 3 ed., p. 81-107, 2005.

SOUSA, Cláudia Maria Gomes de. *The Prevalence of Playing-related Musculoskeletal Disorders (PRMSD) Among Professional Orchestra players. Música Hodie*, Goiânia, v.14, n.2, p. 111-121, 2014.

SOUZA, Luan Sodrê de. Ensino de violão para violonistas solistas em uma classe de seminários em instrumento na graduação. Salvador, 2015. 97f. Dissertação (Mestrado em Música) PPGM/UFBA, Salvador, 2015.

\_\_\_\_\_. Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais: Algumas considerações. In... VI Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical. 2014.

SOUZA BARROS, Nicolas de. Tradição e Inovação no Estudo da Velocidade Escalar ao Violão. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Música). UniRio, 2008.

SOUZA, Ruan Santos de. Técnicas expandidas e processos de aprendizagem no repertório contemporâneo para violão solo: estudo multicaso no bacharelado em instrumento da UFBA. Salvador, 2013. 154f. Dissertação (Mestrado em Música). PPGM/UFBA, 2013.

SOR, Fernando. *Méthode pour la guitare*. Paris: 1830.



SUBTIL, Marina Medici Loureiro; BONOMO, Livia Maria Marques. Avaliação fisioterapêutica nos músicos de uma orquestra filarmônica. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.25, p. 85-90, 2012.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical. *Revista da ABEM*, Londrina, v.19, n.25, p. 131-140, 2011.

TEIXEIRA, Clarissa Stefani et. al. Avaliação da postura corporal de violinistas e violistas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, p. 140-150, 2012.

TOURINHO, Ana Cristina Gama dos Santos. Desafios atuais para o ensino coletivo de violão: um relato pessoal. In. \_\_\_\_\_. ZORZAL, R. C. *Aspectos práticos e teóricos para o ensino e aprendizagem da performance*. p. 144-169, 2014.

\_\_\_\_\_. Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais: crenças, mitos, princípios e um pouco de história. 2007. In... CONGRESSO ANUAL DA ABEM, 16., 2007, Campo Grande. Anais... Campo Grande, MS: ISME, 2007.

VASCONCELOS, Heder Dias de. Acessórios e Ergonomia na postura Violonística. Aveiro, 2013. Dissertação (Mestrado). Universidade de Aveiro, 2013.

VIEGAS, Maria Amélia de Resende. Repensando o Ensino-aprendizagem de Piano do Curso Técnico em Instrumento do Conservatório Estadual de Música padre José Maria Xavier de São João del Rei (MG): uma reflexão baseada em Foucault. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 15, p. 81-90, 2006.

VIEIRA, Lia Braga. A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará. 1ed. Belém, Pará: Editora *Cejup*, 2001.

WILLE, Regiana Blank. Educação musical formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. *Revista da ABEM*, Porto Alegre. v. 13, p. 39-48, 2005.

WILLIAMON, Aaron. *Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: University Press, 2004.

WINDSOR, W. Luke. *Gestures in Music-making: Action, Information and Perception*. In. GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (org). *New Perspectives on Music and Gesture. Studies in the Psychology of Music - SEMPRE*. Surrey; Ashgate Publishing Limited, p.45-66, 2011.

## **APÊNDICE**



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

## Questionário

Este questionário faz parte dos instrumentos de coleta de dados da pesquisa intitulada “**Educação Corporal na formação do Violonista: perspectivas de professores do instrumento**”, que vem sendo realizada por Cleinaldo Alves Pinheiro Júnior, aluno do Mestrado em música da Universidade Federal da Paraíba - UFPB. A pesquisa tem como objetivo compreender concepções dos professores de violão acerca da formação corporal no processo de ensino do instrumento, analisando como esses profissionais têm desenvolvido estratégias educacionais para contemplar esse importante elemento da prática violonística. Conforme os critérios éticos adotados nessa pesquisa, declaro que as informações fornecidas serão tratadas confidencialmente, não sendo identificadas as pessoas nem as instituições a que pertencem em nenhum momento da pesquisa.

Nome: \_\_\_\_\_

Instituição em que atua: \_\_\_\_\_

Nível de formação?

- Graduação       Especialização       Mestrado  
 Doutorado       Outros \_\_\_\_\_

### Atividade docente

1) Há quanto tempo atua como professor de violão?

- há menos de três anos     entre três e cinco anos     entre seis e dez anos     há mais de dez anos

2) Há quanto tempo atua nesta instituição?

- há menos de três anos     entre três e cinco anos     entre seis e dez anos     há mais de dez anos

3) As aulas de instrumento que você ministra atende os alunos:

- individualmente     em duplas e/ou trios     em grupos de até cinco alunos  
 em grupos de seis a dez alunos     em grupos com mais de dez alunos     Outro: \_\_\_\_\_

4) Quais os elementos que você considera fundamentais na sua prática educacional como professor de violão (pode-se marcar até três alternativas)?

- Conhecimentos da escrita musical e leitura  
 Conhecimentos de técnicas de improvisação  
 Elementos referentes a consciência corporal e postura para o violonista  
 Conhecimentos dos elementos fundamentais para a técnica violonística  
 Elementos de harmonia e outros recursos composicionais  
 Elementos expressivos de movimentos e gestos corporais  
 Domínio do repertório musical para o violão  
 Estratégias para o domínio e controle de ansiedade na performance  
 Conhecimentos e práticas de alongamento e aquecimento  
 Outro(s): especificar qual(is) \_\_\_\_\_

5) Em sua proposta de ensino de violão, você trabalha especificamente com aspectos relacionados à formação corporal do aluno?

Sim  Não

Se sim, qual a importância deste trabalho dentro de sua ação educativa?

muito importante  importante  pouco importante  não é importante

6) Descreva quais as contribuições que você considera que o corpo oferece para a formação do violonista (aponte as três que considera mais importantes)?

não considero importante

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

7) Qual a importância que você atribui ao corpo como um elemento expressivo nas apresentações musicais?

muito importante  importante  pouco importante  não é importante

8) Descreva, na sua opinião, aspectos fundamentais para a interpretação musical que estão relacionados à expressão corporal (no máximo três)?

não considero a expressão corporal como um aspecto expressivo

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

9) Como professor, qual o grau de importância que você atribui ao corpo e a consciência corporal para o estudo e prática do violonista?

muito importante(s)  importante(s)  pouco importante(s)  não são importante(s)

10) Indique o grau de importância de um estudo relacionando a educação do corpo ao estudo e a prática do violão.

muito importante  importante  pouco importante  não são importante

11) Algum de seus alunos já apresentou problemas relacionados a tensões e lesões musculares em alguma região do corpo?

Sim  Não

Se sim, você chegou a orientar ou recomendar algum tipo de tratamento? Qual(is)?

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

12) Você considera os materiais existente sobre corpo - em métodos de violão, livros e outros tipos de estudos - suficientes para contemplar o elemento do corpo na formação e educação corporal do violonista?

( ) Sim ( ) Não

Se não, descreva o porquê?

1. \_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_

13) Você usa efetivamente algum material sobre o corpo?

( ) Sim ( ) Não

Se sim, descreva qual(is): \_\_\_\_\_

14) Você considera que há alguma questão importante sobre a educação corporal para o violonista que não é abordada nos materiais e métodos usados no ensino de violão?

( ) Sim ( ) Não

Se sim, descreva qual(is) (descrever até três questões importantes):

1. \_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_

15) Existe algum material que contemple os aspectos corporais para o estudo e prática do violonista que você recomendaria?

( ) sim ( ) Não

Se sim, qual(is)? \_\_\_\_\_

16) Em caso de resposta afirmativa a questão anterior, quais as contribuições desse material para a educação corporal do violonista (cite até três contribuições)?

1. \_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_

17) Você conhece algum tipo de técnica corporal que atue na prevenção ou diminuição de tensões musculares?

( ) Sim ( ) Não

Se sim, qual(is)? \_\_\_\_\_

18) Você realiza algum tipo de alongamento ou aquecimento antes de iniciar a aula?  
( ) Sim ( ) Não

Se sim, com que frequência?

( ) Sempre ( ) Na maioria das vezes ( ) Algumas vezes ( ) Poucas vezes ( ) Raramente

( ) Outro(s): \_\_\_\_\_

19) Sem ser o alongamento, você realiza ou já realizou alguma prática individual para a prevenção de tensões musculares de seus alunos?

( ) Sim ( ) Não

Se sim, qual(is)? \_\_\_\_\_

20) Você trabalha alguma questão direcionada ao movimento e gestualidade corporal como um aspecto expressivo na performance?

( ) Sim ( ) Não

Se sim, quais os objetivos do trabalho que desenvolve?

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

21) Tem ou já teve algum problema físico?

( ) Sim ( ) Não

Se sim, que tipo de problema e em qual(is) regiões do corpo? \_\_\_\_\_

22) Se você tiver respondido afirmativamente a pergunta anterior, responda os quesitos abaixo:

a) Como se deu seu diagnóstico? \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

b) Como se dá ou deu o tratamento prescrito e qual sua duração? \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_