



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

IVSON MARTINS OLIVEIRA DA CONCEIÇÃO

REFLEXÕES SOBRE A CORPOREIDADE E O VIOLONCELO:
um relato autoetnográfico de uma jornada por instituições públicas brasileiras e
italianas

**NATAL-RN
2021**

IVSON MARTINS OLIVEIRA DA CONCEIÇÃO

REFLEXÕES SOBRE A CORPOREIDADE E O VIOLONCELO:
um relato autoetnográfico de uma jornada por instituições públicas brasileiras e italianas

Trabalho de conclusão apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa 2: Processos e Dimensões da Produção Artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave

NATAL-RN
2021

Catálogo de Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

C744r Conceição, Ivson Martins Oliveira da.
Reflexões sobre a corporeidade e o violoncelo: um relato autoetnográfico de uma jornada por instituições públicas brasileiras e italianas/ Ivson Martins Oliveira da Conceição. – Natal, 2021.
53f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Fabio Soren Presgrave.

Dissertação(mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2021.

1. Violoncelo - Performance – Dissertação. 2. História de Vida – Dissertação. 3. Aprendizagem – Dissertação. 4. Exercícios Diários – Dissertação. I. Presgrave, Fabio Soren. II. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 787.3

Elaborada por: Rayssa Ritha Marques Gondim Fernandes – CRB-15/Insc. 812

IVSON MARTINS OLIVEIRA DA CONCEIÇÃO

REFLEXÕES SOBRE A CORPOREIDADE E O VIOLONCELO:
um relato autoetnográfico de uma jornada por instituições públicas brasileiras e italianas

Trabalho de conclusão apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa 2: Processos e Dimensões da Produção Artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em: 30 / 04 / 2021

BANCA EXAMINADORA:

PROF. DR. FABIO SOREN PRESGRAVE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ORIENTADOR

PROF. DR. ANDRÉ LUÍS MICHELETTI
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MEMBRO DA BANCA

PROF. DR. ANDRÉ LUIZ MUNIZ OLIVEIRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
MEMBRO DA BANCA

Em memória de Severino Joaquim, meu avô.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Adriana Oliveira, à minha avó Severina Oliveira, à minha Tia Edilene Oliveira, ao meu primo Bruno Nascimento e à minha noiva Glória Kim por todo o amor, apoio e confiança.

Aos professores Cláudio Lira, Luana Camargo, Maria Sandra, Ricardo Spinelli, Salatiel Souza, Sérgio Matias, Talmon Trajano, Thiago Mendes, Wilson Vila Bela e Zoraide Saboya por toda a confiança, amor e conhecimento que me foram enviados.

Aos professores Cristian Brandão, Henry-David Varema, Kim Cook, Márcio Carneiro, Martin Osten, Matias de Oliveira Pinto, Max Uriarte, Natasha Farny, Ole Akahoshi, Robert Suetholz e Romain Garioud pelas incríveis masterclasses.

Aos meus professores de música Agostinho Jorge de Lima, Alexandre Reche, Durval Cesetti, Francesca Vicari, Jania Sarno, Jean-François Bourgeois, Kalyne Valente, Maurizio Simonelli, Michele Chiapperino, Pierre Gonçalves da Silva e Thiago Lucion, por haverem me ajudado a seguir minha infinita jornada do conhecimento.

Ao Prof. Dr. Fabio Presgrave, pela paciência, orientações, oportunidades e informações que me concedeu.

RESUMO

Este artigo tem como foco uma análise autoetnográfica da minha formação como violoncelista em instituições públicas de ensino do Brasil e Itália e tem como objetivo refletir sobre a importância da educação pública na minha trajetória. A compreensão dos aspectos relevantes para meu desenvolvimento como instrumentista e professor pode servir de ponto de conexão para violoncelistas com história de vida semelhante à minha. A pesquisa foi construída em duas etapas: em primeiro lugar foi realizado um relato autoetnográfico da minha trajetória de formação ao violoncelo, apontando para importantes acontecimentos ocorridos durante aquele período e seus respectivos impactos na minha prática musical. Posteriormente, foi realizado um elenco e análise dos aspectos técnicos da minha construção como instrumentista, em que são apresentados alguns conceitos e exercícios de relevante importância nesse processo construtivo.

Palavras-chave: Performance; História de vida; Aprendizagem; Exercícios diários.

ABSTRACT

This article focuses on an autoethnographic analysis of my training as a cellist in public educational institutions in Brazil and Italy, and aims to systematize my trajectory, understanding important aspects for my development as an instrumentalist and teacher in addition to assisting cellists with similar life histories to mine. The research was built in two stages: first, an autoethnographic report of my trajectory of cello education was made, pointing to important events that occurred in that period and their respective impacts on my musical practice. Subsequently, a list and analysis of the technical aspects of my construction as an instrumentalist was carried out, where some concepts and exercises of relevant importance in this construction process are presented.

Keywords: Performance, Life history, Learning, Daily exercises.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - exercício para quartas	29
Figura 2 - exercício alternando terças e quartas	30
Figura 3 - exercício para terças	31
Figura 4 - exercício para décimas	32
Figura 5 - exercícios com combinação de intervalos	33
Figura 6 - ritmos e ligaduras para o estudo de escalas	34
Figura 7 - Mazzacurati, combinação 2 para arpejos	35
Figura 8 - Mazzacurati, combinação 3 para arpejos	35
Figura 9 - Mazzacurati, combinação 4 para arpejos	36
Figura 10 - Exemplo da <i>collone</i> do primeiro dedo	39
Figura 11 - primeiros 4 compassos do tema do método Sevcik Op. 3	41
Figura 12 - primeiros 4 compassos da variação 1 do método Sevcik Op. 3	42
Figura 13 - primeiros 4 compassos da variação 2 do método Sevcik Op. 3	42
Figura 14 - primeiros 4 compassos da variação 3 do método Sevcik Op. 3	43
Figura 15 - primeiro exercício do método de Dotzauer	44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
MINHA TRAJETÓRIA DE FORMAÇÃO AO VIOLONCELO	11
EFICIÊNCIA TÉCNICA, PROPRIOCEPÇÃO E CINESTESIA	22
Eficiência técnica	22
Propriocepção e cinestesia	23
ASPECTOS TÉCNICOS ELECADOS DA MINHA CONSTRUÇÃO COMO INSTRUMENTISTA	26
Mão esquerda	27
Quartas	29
Terças	30
Oitavas	31
Décimas	32
Sextas	32
Escalas	33
Arpejos	34
Mudanças de posição	36
Articulação	38
Mão direita	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	49

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de mestrado é composta de uma análise autoetnográfica da minha construção como violoncelista em instituições públicas de ensino brasileiras e italianas, que são: Conservatório Pernambucano de Música, Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN), *Conservatorio di Musica Licinio Refice di Frosinone* e o *Conservatorio Statale di Musica Ottorino Respighi di Latina* (CONSLATINA). Por meio da sistematização da minha trajetória, proponho uma reflexão sobre aspectos que elenquei como mais importantes para meu crescimento como violoncelista e professor proporcionados pelas portas abertas por mim pelo ensino público no Brasil e na Itália. A análise da minha história pode proporcionar pontos de conexão a instrumentistas que passaram por caminhos semelhantes ao meu. A análise se inicia com o relato das minhas experiências musicais, iniciando no ano de 2010, quando tive o primeiro contato com o violoncelo, até o primeiro semestre de 2021, momento de conclusão deste trabalho. Depois do relato sobre minha trajetória, apresento considerações sobre conceitos técnicos e de consciência corporal que elenquei como dos mais relevantes para minha formação. Apresento em uma terceira parte do trabalho exercícios baseados nos conceitos previamente descritos, com sugestões de pontos que considero importantes a respeito da sua prática.

Por buscar resultados que implicam a performance por intermédio do possível fornecimento de ferramentas que expandem as possibilidades do violoncelista, e no ensino por buscar modos variados para resolução de dificuldades técnicas, propondo uma abordagem mais subjetiva da técnica do violoncelo por meio da observação e compreensão do próprio corpo, esta pesquisa possui uma natureza aplicada, que é descrita por Silva e Menezes como uma pesquisa que “objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática e dirigidos à solução de problemas específicos” (SILVA; MENEZES, 2005, p. 20).

Quanto à abordagem do problema, essa é uma pesquisa qualitativa, pois se trata de um trabalho que além de relatar minha experiência de estudo em instituições públicas de ensino brasileiras e italianas, descreve a minha experiência de estudo de exercícios diários da literatura do violoncelo a partir das subjetividades e sensações físicas. Com a palavra subjetividade me refiro ao conjunto das características físicas e

psicológicas de um indivíduo, que inevitavelmente influenciarão em sua postura e escolhas técnicas. Silva e Menezes definem a pesquisa qualitativa como uma pesquisa que:

considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. (SILVA; MENEZES, 2005, p. 20).

Quanto aos objetivos, essa pesquisa pode ser classificada como **exploratória**, por objetivar a sistematização da minha trajetória, compreendendo aspectos importantes para meu desenvolvimento como instrumentista e professor.

Do ponto de vista de seus objetivos (GIL, 1991) pode ser: Pesquisa Exploratória: visa proporcionar maior familiaridade com o problema com vistas a torná-lo explícito ou a construir hipóteses. Envolve levantamento bibliográfico; entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; análise de exemplos que estimulem a compreensão. Assume, em geral, as formas de Pesquisas Bibliográficas e Estudos de Caso. (SILVA; MENEZES, 2005, p. 21).

É também uma pesquisa experimental, uma vez que busca tornar mais eficiente o estudo do instrumento por meio da compreensão do efeito de abordagens de estudo que foquem inicialmente no violoncelista, encontrando o violoncelo dentro de seu corpo e a música dentro de sua mente. Sobre a pesquisa experimental, Gil afirma que:

a pesquisa experimental consiste em determinar um objeto de estudo, selecionar as variáveis que seriam capazes de influenciá-lo, definir as formas de controle e de observação dos efeitos que a variável produz no objeto (GIL, 2002, p. 47).

Quando observamos a natureza autobiográfica que o relato da minha trajetória atribui a essa pesquisa, ou a reflexão sobre a minha própria abordagem técnica do violoncelo, podemos dizer que este texto pode ser caracterizado ainda como uma pesquisa autoetnográfica. Segundo BENETTI (2017):

A autoetnografia consiste em um método de pesquisa relacionado ao gênero autobiográfico de escrita que procura descrever e analisar de forma sistemática determinada experiência pessoal no sentido de compreendê-la culturalmente (ELLIS; BOCHNER, 2000. ELLIS, 2004. HOLMAN JONES, 2005. ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011. RIORDAN, 2014). É também vista como uma forma

reflexiva de etnografia, com ênfase na interação entre pesquisador e objeto de estudo (DAVIES, 2008), que envolve a descrição e análise de experiências pessoais (ADAMS; JONES; ELLIS, 2015) com base no self do próprio autor como exemplar etnográfico (RIORDAN, 2014). (BENETTI, 2017, p. 152)

Posso ainda afirmar que pelo modo como aborda a eficiência técnica e discorre sobre abordagens de estudo mais eficazes, buscando sempre uma maior pureza, concentração, no estudo e prática do violoncelo. Esta pesquisa se aproxima da prática deliberada. De acordo com Gabriellsson:

Prática deliberada significa atividades cuidadosamente estruturadas com objetivo de melhorar a performance. Necessita de alta motivação e dedicação, completa concentração ao estudar (o que limita a duração das seções de estudo e requer pausas para recuperar-se), instruções explícitas e supervisão individualizada por um professor, conhecimento dos resultados, ambiente favorável e apoio dos pais ou de outra natureza (GABRIELSSON, 2003, p. 241)¹.

Nesse caso, temos uma pesquisa que se encaixa ainda melhor naquilo que Gabriellsson chama de “Planejamento da execução instrumental”, que é uma linha de pesquisa onde se encaixam os trabalhos sobre aprendizado de repertório ou organização do estudo. Quando se fala em planejamento da execução instrumental nessa pesquisa, adotam-se os critérios classificatórios propostos por Luís Claudio Barros que são:

2.1. A sistematização e organização consciente e refletida da prática diária do instrumento através de um conjunto de estratégias e técnicas de estudo (utilizadas com um objetivo específico a ser alcançado) as quais irão, indubitavelmente, otimizar os resultados da ação músico-instrumental. [...] 2.2. O estudo do instrumento baseado em resultados qualitativos acima dos quantitativos, partindo-se do pressuposto de que o conteúdo e a qualidade da prática são mais importantes do que a quantidade de horas despendidas na prática (WILLIAMON; VALENTINE, 2000). A qualidade subentende um constante monitoramento pela própria pessoa do seu desempenho técnico-motor em relação à produção sonora. [...] 2.3. A maneira como a representação mental e a estrutura da música influenciam a execução e a organização da prática instrumental (CHAFFIN *et al.*, 2002). Para WILLIAMON (2004, p. 28), as decisões iniciais sobre a técnica devem ser embasadas sobre a ideia musical e os objetivos expressivos finais da execução. Sem isso em mente, muitas dessas decisões poderão ser mudadas futuramente, ocasionando um prolongamento do

¹ Tradução nossa

período de aprendizagem. A representação mental é fundamentada nas experiências musicais prévias, ou seja, na familiaridade que temos com a obra em questão, estabelecidas pela apreensão, entendimento e concepção imaginária da peça musical; [...] 2.4. As etapas e o conteúdo do processo de aprendizagem que levam a uma execução em nível de expertise. Segundo WILLIAMON (2004, p. 8), o refinamento da habilidade musical é proveniente de uma prática de estudo altamente eficiente após anos de experiência (BARROS, 2015, p. 286-287).

Na parte que tange aos aspectos técnicos, apresento uma pesquisa que por meio da auto-observação da minha trajetória e do meu estudo de exercícios diários da literatura do violoncelo, tendo como foco principal da atenção do violoncelista o seu corpo e o diálogo que acontece entre movimento e som durante a prática instrumental, busca por conexões entre propriocepção, cinestesia e eficiência técnica, resultando em uma maior gama de possibilidades artísticas e de *expertise* instrumental.

Do levantamento bibliográfico realizado para essa pesquisa os conceitos e ideias utilizados foram extraídos das obras de Bruce Goldstein (2009), Afonso Galvão e Anthony Kemp (1999), acerca da propriocepção e cinestesia, Liane Zanella (2003), acerca da aprendizagem humana, Robert Sutholz (2011), Meryelle Maciente (2008), e Paul Tortelier (1992), acerca das abordagens do violoncelo. Além disso, foram usadas ideias com relação à técnica instrumental que podem ser vistas em vídeos de Paul Katz. Somado a esse conteúdo, foram usadas também ideias e reflexões que foram originadas em aulas com os professores Fabio Presgrave, Thiago Lucion, Maurizio Simonelli e Michele Chiapperino, com os quais estudei durante meu Bacharelado, Mestrado e *Biennio*², e com os professores Katja Thompson, Luca Pincini, Kim Cook, com os quais realizei cursos ou masterclasses.

Considerando-se as dificuldades de imparcialidade para a realização de uma pesquisa autobiográfica, era de fundamental importância a escolha de instrumentos de coleta de dados que me permitissem analisar completamente os aspectos envolvidos

² De acordo com o MIUR (*Ministero dell'istruzione, dell'Università e della Ricerca*): As instituições de Ensino Superior em Arte e Música emitem títulos equivalentes a graus universitários, pertencem ao sistema de ensino superior, por isso são em qualquer caso definidas como “de nível universitário”. Atualmente a oferta formativa inclui: Cursos de 1.º ciclo (cursos de primeiro nível), ao final dos quais é emitido um título de "Diploma Acadêmico de primeiro nível" (DA1); cursos de segundo ciclo (cursos de segundo nível), ao final dos quais um título de "Diploma Acadêmico de segundo nível" (DA2); Cursos de estudos do 3.º ciclo (Cursos de formação em pesquisa). O *Biennio di Musica* é um curso acadêmico de segundo ciclo.

no processo de estudo, por esse motivo foram usados os seguintes instrumentos de coleta de dados: diário de bordo, gravações em áudio e gravações em vídeo

O diário de bordo continha informações de diversas seções de estudo realizadas por um período de 9 meses. Sendo 5 desses meses do segundo semestre de 2018 e os outros 4 do primeiro semestre de 2019. De uma forma longitudinal, pude observar eventuais alterações que ocorreram no planejamento do estudo, nas metodologias criadas ou apropriadas nos momentos de estudo e seus respectivos resultados com relação aos objetivos que eu estabeleci. No diário de bordo, estão presentes informações referentes ao estudo de obras do repertório e principalmente de exercícios diários da literatura do violoncelo, dentre os quais se destacam: escalas, arpejos, cordas duplas, exercícios de articulação, exercícios para vibrato e exercícios de arco. O diário indicava sempre o exercício feito, a finalidade esperada, o percurso metodológico adotado e o *feedback* obtido para aquele tópico específico.

As gravações em áudio realizadas eram referentes aos momentos de estudo da performance musical de obras ou trechos de obras, sendo utilizadas como um dos parâmetros para avaliação do desempenho instrumental e associação entre sensação física e resultado sonoro. Além disso, realizei gravações de performances públicas em diversos momentos da preparação de obras.

As gravações em vídeo também serviram como parâmetro para avaliação e comparação de aspectos técnicos, sendo úteis para observar ainda aspectos visuais da prática instrumental. Elas foram realizadas em momentos do estudo da performance, alternando com aquelas em áudio, mas sua principal contribuição vem na filmagem de ensaios, performances públicas, masterclasses e aulas.

MINHA TRAJETÓRIA DE FORMAÇÃO AO VIOLONCELO

Iniciei meu aprendizado formal do violoncelo aos quatorze anos, no ano de 2010. Por ter começado relativamente tarde, tive que compreender desde cedo aspectos da corporeidade para que eu pudesse atingir meus objetivos no instrumento em um espaço menor de tempo.

Tive meu primeiro contato com o violoncelo na Congregação Cristã no Brasil. A metodologia da Igreja só permitia o início das aulas de instrumento apenas após um bom domínio de teoria musical. Depois de seis meses de estudos de teoria e solfejo, pude iniciar minha busca por um professor de violoncelo. Conheci, então, o

Prof. Pierre Gonçalves da Silva³, atualmente professor do Conservatório Pernambucano de Música, que naquele período era discente da UFPE, sob orientação da professora Patrícia Johnson. As aulas eram individuais e aconteciam esporadicamente, cerca de uma vez a cada seis semanas. Nesse período, trabalhei os métodos “*Violoncello Schule*” de Sebastian Lee e “*Suzuki Cello School Vol. 1*” e vários dos aprendizados da época continuaram comigo ao longo da minha jornada, como a atenção especial ao arco e à técnica instrumental. Recordo-me de algumas de suas frases como: “O método Suzuki te ensina as músicas, mas Sebastian Lee te ensina o violoncelo.”, ou ainda: “a mão esquerda sozinha não tem som, mas o arco tem.”. Tendo em vista a baixa frequência das aulas, optei por procurar uma escola onde pudesse ter aulas regulares e iniciei uma preparação para a audição do Conservatório Pernambucano de Música (CPM), escola na qual ingressei no ano de 2012.

No CPM estudei com os professores Jean-François Bourgeois⁴ e Kalyne Valente⁵ (1982). Devido ao fato de o curso ser gratuito por estar sediado em instituição pública, pude estudar com professores qualificados, inclusive a professora Kalyne Valente, hoje professora do Conservatório Carlos Gomes em Belém, que naquele período cursava o Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN. Naquele momento fui apresentado a muitas ideias novas, como a mudança de postura da mão direita, maior participação da coluna na prática do violoncelo, por meio de movimentos da coluna que eram contrários à direção do arco, uso do pulso ao realizar

³ Pierre Gonçalves obteve em 2011 o diploma de graduação em violoncelo pela Universidade Federal de Pernambuco. Participou de masterclasses com violoncelistas como Fabio Presgrave, Leonardo Altino e Antonio Meneses. Atualmente, é Professor contratado de Violoncelo do Conservatório Pernambucano de Música.

⁴ Jean-François Bourgeois Iniciou seus estudos musicais em 1995 no curso de extensão da UFPE. Atuou em diversos grupos e orquestras de câmara tais como o Sa-grama, Oficina de Cordas de Pernambuco, Collegium Musicum, Camerata Armorial, dentre outros. Jean possui diploma de Bacharelado em música pela UFPE, sob orientação da professora Patrícia Johnson, foi professor do Conservatório Pernambucano de Música e atualmente é violoncelista da Orquestra Sinfônica do Recife e coordenador da Orquestra Vicente Fittipaldi.

⁵ Kalyne Valente iniciou seus estudos musicais aos 12 anos na Escola de música da UFPA e diplomou-se no Conservatório Carlos Gomes em 2002. Em 2004, concluiu o Bacharelado em Música na classe do prof. Antonio Del Claro na UEPA. Possui especialização e mestrado pela UFRN, ambos sob orientação do Prof. Dr. Fábio Presgrave. Realizou masterclasses com Martin Ostertag, Mark Kossover, Bernard Loecher, Matias de Oliveira Pinto, Alexander Hulshoff, Brinton Smith, Yo-Yo Ma e Darret Adkins, dentre outros. Em São Paulo, foi integrante da Orquestra Sinfônica Heliópolis e professora do Instituto Baccarelli e Projeto Guri. De 2009 a 2014, foi professora efetiva do Conservatório Pernambucano de Música em Recife-PE, do PRONATEC e da ONG Atitude e Cooperação em Natal-RN. Atualmente, é professora de violoncelo e música de câmara e coordenadora do Núcleo de Música de Câmara do Conservatório Carlos Gomes em Belém do Pará e integrante da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz.

trocas de cordas e a retirada do arco da corda ao realizar golpes de arco brilhantes, ideias que me foram sugeridas pelo professor Bourgeois, que me encorajou a explorá-las nos exercícios diários de Louis Feuillard.

A vivência no Conservatório Pernambucano me proporcionou a participação nas primeiras *masterclasses* com violoncelistas profissionais. Tive a oportunidade de participar de três eventos, duas como aluno ativo, onde toquei para os professores Andy Honea⁶ e David Gardner⁷ e uma como ouvinte, que foi ministrada pelo violoncelista Dimos Goudaroulis⁸. Além disso, foi lá que pude assistir aos primeiros concertos de música de câmara. Ainda enquanto aluno do Conservatório Pernambucano de Música foi orientado pela professora Kalyne Valente a participar como ouvinte das *masterclasses* com o professor Mark Kosower⁹ durante a Semana da Música da UFRN, ocasião na qual pude conhecer o Prof. Fabio Presgrave¹⁰.

Em 2014 fui aprovado no curso de Bacharelado em violoncelo da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na classe do Prof. Fabio Presgrave (1977). Durante o período de graduação, eu tive acesso a informações teóricas novas e transformadoras que me foram transmitidas por meio dos professores Marcus André Vasconcelos¹¹ (1969), com quem estudei Análise Musical; Agostinho Jorge de Lima¹² (1963), com quem estudei História da Música, Musicologia e

⁶ Andy Honea obteve os diplomas de Bacharelado e Mestrado na *Yale University*. Além disso, é doutor em música pela *University of Southern California*. Atualmente o Dr. Honea toca com as orquestras *Pacific Symphony* e *Long Beach Symphony*.

⁷ David Gardner formou-se em Londres na *Trinity College of Music* com Richard Markson e Maude Tortelier, com honras de primeira classe e medalha de ouro. Aprofundou seus estudos na Holanda, com Jeroen den Herder, e passou a ter uma extensa carreira como solista e músico de câmara no Reino Unido e no Brasil.

⁸ Nascido em 1970 na Grécia, estudou violoncelo em Tessalônica e depois em Paris, com Philippe Muller e Reine Flachot. Lá, começou a tocar jazz e música improvisada, criando uma linguagem original para o instrumento. Em 1996, mudou-se para o Brasil. Desde então, dedica-se à interpretação historicamente orientada da música antiga, à música contemporânea e à música brasileira.

⁹ Mark Kosower estudou na *Indiana University* e na *Juilliard School of Music*, com Janos Starker e Joel Krosnick. Vencedor dos concursos Rostropovich e Pablo Casals, Kosower possui extensa carreira como solista por todo o mundo. É o principal violoncelista da *Cleveland Orchestra* e faz parte do corpo docente do *Cleveland Institute of Music*.

¹⁰ Fabio Presgrave se formou na *Juilliard School of Music* com Harvey Shapiro e Joel Krosnick. Desde então, desenvolve extensa atividade como músico e professor em diversos países das Américas e Europa. É doutor pela UNICAMP e, com bolsa da CAPES, realizou em colaboração com o Prof. Matias de Oliveira Pinto sua pesquisa Pós-Doutoral na *Westfaelisch Wilhems-Univesitaet*.

¹¹ Marcus André Vasconcelos é bacharel em violão pela UFRN, mestre pela UNICAMP e doutor em composição pela UNIRIO. É idealizador e apresentador do programa temático Música Viva da rádio FM Universitária de Natal, no ar desde 2006. Professor da EMUFRN, é integrante do grupo BRAVO de compositores, ligado à instituição. Como compositor, possui obras para instrumento solo, formações camerísticas e orquestra sinfônica.

¹² Professor dos cursos de Bacharelado, Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em Música da EMUFRN, tem curso de especialização em Fundamentos Metodológicos da apreciação e crítica no Ensino de Artes, Mestrado em Música pela UFBA, com pesquisa sobre a tradição e renovação da música

Etnomusicologia; e Heather Dea Jennings¹³ (1968), com quem estudei Contraponto e Tópicos especiais em performance. Além disso, pude frequentar aulas práticas com diversos professores, dentre os quais destaco os professores Fabio Presgrave e Thiago Lucion, com os quais estudei violoncelo; Maria Nazaré Rocha de Almeida¹⁴ (1964), com quem estudei corporeidade e performance; e o Prof. Dr. Durval Cesetti¹⁵ (1981), com quem estudei música de câmara e performance.

Durante meus estudos na UFRN convivi com colegas violoncelistas que vieram de várias partes do Brasil, além de países da América do Sul e da Europa. Esses colegas tinham abordagens e gostos musicais dos mais variados e a interação com tantas diferenças foi parte fundamental do meu aprendizado. Esse foi inclusive um dos pontos trabalhados pelo professor Ole Akahoshi¹⁶ quando ele nos visitou na Universidade no ano de 2014. Enquanto ministrava a sua *masterclass*, ele enfatizou o quanto a interação entre os alunos era de fundamental importância para o crescimento dos integrantes da classe de Aldo Parisot (1918-2018), mencionando conversas entre ele e a violoncelista Ani Aznavoorian acerca da execução de passagens rápidas no violoncelo. Lembro-me, por exemplo, que enquanto um dos alunos tocava na aula, ele se virou para os demais alunos e disse: “ela sabe fazer mudanças de posição muito bem, falem com ela sobre isso, aprendam como ela o faz”, lembro que durante a

de rabequeiros. Doutorado em etnomusicologia (UFBA), com pesquisa sobre a performance do boi-de-reis e cavalo-marinho na Paraíba. Atualmente pesquisa a reformulação do repertório e as mudanças na performance de grupos de coco e boi-de-reis, no processo de formatação de apresentações para segmentos fora das suas comunidades de origem.

¹³ Heather Jennings estudou na *Berklee College of Music* e na *Wesleyan University*. Faz apresentações artísticas e composição em nível nacional e internacional e recebeu vários prêmios e bolsas de estudo, como o *Teaching Assistantship* na *Wesleyan* e o *Wendy Carlos Sound Design Award* na *Berklee College of Music*. Estudou com os compositores Alvin Lucier, David Rosenboom e Richard Boulanger, além de estudar Improvisação com Wadada Leo Smith e Anthony Braxton. Heather é professora de Música e Computação e Contraponto da Escola de Música da UFRN.

¹⁴ Possui mestrado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2005), doutorado em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2013) pelo programa de Pós-Graduação em Música – UNIRIO. É professora de canto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino do canto, instrumento-sujeito, voz autêntica, formação do cantor/artista e autoconhecimento.

¹⁵ Durval Cesetti estudou na *McGill University*, com os professores Kyoko Hashimoto, Tom Plaunt, Richard Raymond, Louis-Philippe Pelletier, Eugene Plawutsky e Neusa França. Com bolsa pós-doutoral da CAPES, atuou como *Visiting Fellow* da *McGill University* por um ano. Durval Cesetti possui extensa atividade musical como solista e camerista e em 2016, realizou sua estreia no *Carnegie Hall*, a convite da Fundação *Ars Activa*. Durval é professor efetivo da EMUFRN e Professor Visitante Honorário do Conservatório de Música de Tianjin.

¹⁶ Ole Akahoshi, ainda quando criança, estudou com Pierre Fournier. Estudou na *Juilliard School of Music*, *Yale University* e *Indiana University*, e dentre os seus professores, destacam-se Aldo Parisot e Janos Starker. Detentor de uma extensa carreira musical internacional, Akahoshi se apresentou nas Américas, na Ásia e na Europa. Akahoshi é o primeiro violoncelista dos *Sejong Soloists* e membro do trio Horszowski. Em 1997, ingressou no corpo docente da Escola de Música de Yale, onde hoje é professor de violoncelo e música de câmara, além de coordenar o grupo *Yale Cellos*.

minha vez de tocar, ele mencionou o relaxamento da mão direita como uma característica sobre a qual meus colegas poderiam falar comigo e assim por diante.

Zanella (2003) corrobora esse pensamento ao afirmar que:

Na verdade, sabe-se que a aprendizagem é um processo que, uma vez iniciado com o nascimento, só finda com a morte. Isto significa que em qualquer etapa, em qualquer situação ou em qualquer momento o indivíduo está aprendendo, sendo que, à medida que aprende varia seu comportamento, seu desempenho, sua ótica, seus enfoques.

Como o homem interage em vários ambientes a aprendizagem ocorre também em variadas situações. Assim, existem aprendizagens que vão acontecer no contexto informal – certamente nesta situação ocorrem a maioria delas – e que constituem um rico e fundamental repertório de experiências. Situam-se aqui as aprendizagens no mundo, onde a evolução humana acontece em face das experiências e situações que vão surgindo, sem que haja uma programação prévia, sem que a situação seja planejada e objetivada (ZANELLA, 2003, p. 24).

Eu acredito que a aprendizagem informal decorrente da interação dos alunos foi de fundamental importância para a classe de violoncelos do professor Presgrave durante o período no qual estive presente. No meu caso, por exemplo, muitas coisas não seriam possíveis ou seriam muito mais lentas, se não fosse o meu contato com outros jovens discentes de incrível talento, como: Gabriel Vasco (1996), Lucas Barros (1996), Lucas de Oliveira (1994) e Haziél Cândido (1997). A oportunidade de interação com os alunos mais experientes da classe, que eram aqueles vinculados ao Programa de Pós-Graduação, também me proporcionou um grande aprendizado, principalmente o contato com Thiago Lucion¹⁷, que foi como um catalisador na minha formação, acelerando muito o meu crescimento durante os anos de 2014 e 2015. Lucion me ajudou muitas vezes diariamente a estudar escalas, cordas soltas, estudou comigo e me indicou exercícios úteis e gravações de referimento. Durante a minha graduação, tive também a oportunidade de estudar formalmente com ele, uma vez que ele foi professor substituto na UFRN, quando o professor Presgrave realizou o seu Pós-Doutorado na Alemanha.

¹⁷ Thiago Lucion se graduou pela UFSM e obteve na UFRN a especialização e mestrado, sob orientação do Prof. Dr. Fabio Presgrave. Detentor de grande experiência como professor e como integrante de orquestras, Lucion atualmente se dedica às suas atividades como violoncelista da Orquestra Filarmônica de Goiás e professor da Escola em Artes Basileu França.

Além das aulas individuais, os alunos de violoncelo da UFRN desenvolviam atividades ligadas ao grupo de violoncelos chamado UFRN Cellos, que é composto por alunos da graduação, curso técnico e mestrado. Sobre o grupo de violoncelos Presgrave (2016) afirma que:

O trabalho do grupo de violoncelos UFRN Cellos teve início em 2008, seguindo o modelo de formação do Yale Cellos dirigido pelo professor Aldo Parisot na Universidade homônima [...] Tocar em conjunto requer adaptações constantes entre os membros do grupo. Apesar das concepções de afinação, tempo e timbre se apresentarem diferentes para cada pessoa, é possível afirmar que a prática de conjunto promove a experimentação e, conseqüentemente, a aquisição de aumento da capacidade de reflexo nesses aspectos. Notamos que muitas vezes alunos com técnicas bem desenvolvidas têm dificuldade em tocar partes simples em conjunto, e também podem apresentar dificuldades para ouvir e reagir à afinação ou ritmo em passagens que não apresentam grande dificuldade. Este tem sido um problema norteador para o desenvolvimento do grupo UFRN Cellos, assim como as relações interpessoais que são exercitadas e trabalhadas nos ensaios do grupo de violoncelos. A estratégia adotada na UFRN é que o professor orientador, seja ele da Universidade ou convidado, atue apenas nos ensaios finais. Dessa forma, os alunos têm a oportunidade de realizar os ensaios sozinhos, enfrentando as dificuldades inerentes a qualquer grupo profissional, seja ele de câmara ou orquestral, fator determinante para o crescimento e amadurecimento musical e pessoal dos mesmos. (PRESGRAVE, 2016, p. 495)

De acordo com o Prof. Dr. Presgrave, a prática do UFRN CELLOS, à época, utilizava o conceito da zona proximal de desenvolvimento de Vygotsky que alunos em processos mais embrionários de desenvolvimento aprendem com alunos com domínio das situações, além disso, aponta que a gravação da Bachiana Brasileira I de H. Villa-Lobos, realizada pelo UFRN Cellos em 2014, é considerada pelo violoncelista Mark Kosower como a principal referência para a obra. No período da minha participação no grupo, foi realizada outra gravação, com obras do compositor potiguar Mário Tavares. Essas experiências em estúdio foram muito positivas e construtivas para muitos dos alunos que estavam presentes, além disso, o grupo de violoncelos teve para mim um grande impacto no que diz respeito à capacidade de escutar a música ao meu redor e reagir aos impulsos musicais.

Por outro lado, nos meus primeiros anos de grupo de violoncelos, a filosofia do coordenador do grupo era que 25% dos ensaios fossem realizados sem presença de direção artística. Muitos dos ensaios no período no qual eu participei do grupo eram, na minha opinião, tensos e improdutivos, pois os alunos de nível mais alto na classe tinham ideias muito boas, mas possuíam também um orgulho muito grande com relação às suas ideias musicais. Além disso, a experiência dos alunos na gestão de um grupo era muito pouca e sem prévio planejamento para os ensaios. Acredito que a ausência da figura de líder dificultava muito a adesão das ideias e organização dos ensaios. Durante uma das aulas de música de câmara no Conservatório “L. Refice” di Frosinone, a professora, que tem uma sólida carreira como integrante de grupos de câmara, disse para mim: “a música não é democrática, seja sobre o papel das notas que das pessoas. Cada nota tem uma importância e cada pessoa em um grupo também, cada um deve ter um papel exclusivo e executá-lo bem, um desses papéis será a gestão do ensaio e decisões musicais.” (VICARI, 2019). É importante corroborar que tal afirmação significa que em situações de conflito ou escolha é de fundamental importância a existência de um membro cujo papel será de prender a responsabilidade da escolha para si, fundamentado em argumentos musicais sólidos e oriundos do estudo da grade da obra trabalhada. A presença de um líder em um grupo de câmara não significa o fim dos processos de escuta ativa e colaboração na prática camerística, até porque a voz a ser ouvida ou a parte sob a qual uma passagem será construída muda constantemente durante a execução de uma obra. No meu momento atual, partilho da opinião da professora Vicari, pois tal abordagem trouxe muitos bons resultados para a minha prática camerística. Acredito que os grupos camerísticos acadêmicos, como é o caso do UFRN Cellos, poderiam alcançar diferenciado patamar de importância pedagógica, caso as atividades relacionadas aos diversos aspectos inerentes a um grupo de música de câmara sejam geridas pelos alunos e que os alunos responsáveis por cada atividade sejam alternados periodicamente de forma sistemática.

No segundo semestre de 2015, cursei a disciplina “Tópicos especiais em performance”, ministrada pela professora Maria Nazaré Rocha de Almeida. Nesse curso foi trabalhada a consciência corporal e o seu papel na performance instrumental. A professora Almeida, por ser cantora, sempre teve a consciência corporal como aspecto fundamental da sua prática musical, ela dizia que um dos ensinamentos que guardou para a vida foi o de que, quando buscássemos um guia

para a qualidade sonora, não deveríamos usar o som, mas sim a sensação corporal, pois uma vez que estivéssemos confortáveis e relaxados, o som também o estaria (ALMEIDA, 2013). No caso do canto, esse ponto realmente é muito claro, pois o corpo é o “instrumento musical”, mas quando falamos de instrumentistas, o discurso é diferente, pois o instrumento é externo ao corpo e muito comumente os instrumentistas creem que os problemas também o sejam, além disso, ainda não é muito frequente a presença da consciência corporal entre os conhecimentos fundamentais para a formação de um instrumentista no Brasil. A disciplina era frequentada por uma quantidade reduzida de alunos, cerca de cinco, e as aulas consistiam na realização de alongamentos, compartilhamento de experiências de vida, reflexões acerca do impacto corporal de determinadas experiências e leituras sobre diversos temas tangentes à performance e consciência corporal, passando pela psicologia, educação, dentre outras áreas. Nos momentos finais da aula, era solicitado aos alunos que tocassem por alguns minutos e procurassem identificar o impacto que os assuntos trabalhados tinham na performance. Tal impacto poderia vir de uma maior concentração na respiração, maior relaxamento corporal, ou até mesmo do impacto psicológico que alguns alongamentos ou exercícios poderiam causar nos alunos. Esse curso me permitiu não só uma melhor execução instrumental, mas uma melhor autocompreensão como ser humano, melhor capacidade de interação social, melhor capacidade de adaptação, dentre outros benefícios para a minha vida musical, social e para a minha saúde.

No ano de 2017 tive a oportunidade de organizar e participar do *GLOMUS Camp*¹⁸, um evento internacional com centenas de participantes de 29 países diferentes. Durante esse evento, participei das oficinas: “Abordagens criativas e composição colaborativa para instrumentistas de cordas de todas as idades”; “Criando um espaço compartilhado com solicitantes de asilo”; “Abordagens criativas e

¹⁸ *GLOMUS Network* é uma comunidade sem fins lucrativos onde o desenvolvimento artístico e humano dos alunos está no centro. Os valores centrais da rede GLOMUS são o diálogo intercultural e a interação artística com o foco em contribuir para um desenvolvimento social positivo, tanto local quanto globalmente. A GLOMUS tem uma série de atividades concretas, como intercâmbios, projetos de cooperação bilateral e projetos de capacitação. A atividade principal é um grande evento, o "*GLOMUS Camp*", que acontece a cada dois anos e reúne estudantes, professores, administradores e artistas de todos os países membros para se envolver em uma série de expressões interculturais, performances e workshops de debate, que são também abertos ao público. Até agora, os *GLOMUS Camps* foram realizados em Moçambique, Gana, Tanzânia, Malásia, Brasil e Geórgia. Disponível em: <https://www.glomus.net/>

composição colaborativa”, ministradas pela professora Katja Thomson¹⁹ (1971); e “Masterclass de violoncelo”, ministrada pelo professor Henry-David Varema²⁰. Nos cursos ministrados pela professora Katja Thomson, foram trabalhados diversos elementos acerca do fazer musical. Um dos aspectos que mais me marcaram com relação às aulas da professora Thomson foi o fato de que uma boa parte da aula era realizada sem instrumento. As atividades incluíam cantar, reproduzir e criar ritmos com o bater das palmas, dentre outras. Além disso, foi solicitada aos alunos a realização de improvisações a partir de conceitos preestabelecidos, por exemplo: em um determinado momento a classe foi separada em 2 e foi solicitado que um grupo realizasse uma improvisação que remetesse ao calor, enquanto a outra fizesse algo que remetesse ao frio. Foi trabalhada também a improvisação com elementos culturais que remetesse a outras culturas, nesse caso nos foi feito inclusive um exemplo construído sobre uma escala com fortes características egípcias. A professora Thomson trabalhou conosco ainda acerca da inclusão de pessoas com diversos backgrounds e culturas em grupos de música de câmara, apontando para possíveis pontos de interação e crescimento do grupo por meio da exploração das idiossincrasias. Na masterclass de violoncelo, toquei o concerto no. 1 em Dó maior de J. Haydn, o professor trabalhou, sobretudo, os elementos estilísticos da interpretação do período clássico.

O impacto da participação em tal evento foi imenso para mim e estranhamente não foi a parte ligada ao violoncelo que mudou minha vida, mas aquela ligada às oficinas da professora Katja Thomson. O contato com a professora Thomson me fez entender o violoncelo como um simples instrumento, um meio para transmitir as ideias e a música que estão dentro de mim. Além disso, o contato com novas culturas, pensamentos musicais e filosofias de vida fez com que minha compreensão do mundo ganhasse uma dimensão e profundidade completamente novas, o que impactou diretamente na minha prática musical. Lembro-me que alguns meses após o

¹⁹ Katja Thomson é uma professora e pesquisadora da Academia Sibelius, especializada em pesquisa, educação musical intercultural, composição coletiva e improvisação. Em maio de 2021, ela completou a sua dissertação de doutorado, que aborda o projeto de um grupo musical incluindo refugiados, imigrantes e estudantes da Academia Sibelius.

²⁰ Henry-David Varema estudou no Conservatório de Tallinn, *Hochschule für Music Munich* e *Universität der Künste* com os professores Peeter Paemurru, Walther Nothas, Alemanha e Wolfgang Boettcher. Foi ganhador da *Estonian National Cello Competition* (1987) e *International Maria Canals Competition* em Barcelona, Espanha (1991). Desde 2001, Henry-David Varema ocupa a posição de professor associado em violoncelo e música de câmara na Academia de Música da Estônia.

evento, o Prof. Dr. Presgrave chegou a conversar comigo em decorrência da sua surpresa com relação à melhora do meu desempenho após o GLOMUS Camp. De acordo com Presgrave, minha resposta foi que “O GLOMUS Camp me fez perceber que ser músico e ser violoncelista são coisas diferentes, a música se faz com ideias, com sentimentos, enquanto o violoncelo é simplesmente um dos meios através dos quais aprendemos a transmitir aquilo que temos dentro de nós.”.

Naquele mesmo ano, em decorrência de todos os bons frutos do evento e da amizade com pessoas envolvidas, realizei a aplicação para intercâmbio na *Sibelius Academy* em Helsinki, Finlândia. Eu optei por enviar a minha candidatura, em primeiro lugar, para música clássica e como segunda opção escolhi a escola de Folk Music, onde ensinavam, dentre outros, Katja e Nathan Thompson. Em junho de 2017, recebi da *Sibelius Academy* a resposta de que não tinha sido aprovado para o curso de música clássica, onde tinha sido aprovado o meu colega de classe e amigo Lucas Oliveira, mas que tinha o “sim” da Escola de *Folk Music*, no curso ligado à GLOMUS. Como a possível bolsa de estudos ERASMUS + não tinha funcionado e eu não tinha condições de custear minha vida na Finlândia, acabei por recusar a oferta de intercâmbio, concluí meus estudos de graduação na UFRN sem ter realizado mobilidade internacional.

Em 2018, ingressei no curso de mestrado, no qual tive contato com métodos de pesquisa. Nas disciplinas ministradas pelo professor Presgrave e pelo professor Mario André Wanderley, pude trabalhar metodologias e ferramentas para a pesquisa acadêmica. Foi nessas disciplinas que tive meu primeiro contato com a autoetnografia, uma importante ferramenta desse trabalho.

Outra oportunidade proporcionada pela UFRN foi a possibilidade de integrar a Orquestra Sinfônica da UFRN como bolsista CONSAD na temporada de 2018. Além da fundamental importância dessa e das demais bolsas de estudo (PROAE, PROPESQ) para o meu manutenção como estudante, a participação na orquestra me proporcionou contato com um rico e variado repertório, que continha obras como: Abertura Coriolano e Quarta Sinfonia de Beethoven, Abertura Il Guarany de Carlos Gomes, *Capriccio Espagnol* de Rimsky-Korsakov, Abertura *La Forza del Destino* de Verdi, dentre outras. A orquestra tem o Prof. Dr. André Muniz²¹ como regente

²¹ André Muniz realizou seu doutorado em regência orquestral na Universidade de Montreal e o mestrado em Artes na Universidade Estadual de Campinas. Foi diretor da Escola de Música da UFRN de 1999 a 2003, diretor artístico e regente titular da Orquestra Sinfônica do RN no período de 2007 a

principal e conta ainda com a participação de alunos do curso de regência e participação de outros professores ligados ao grupo, como o Prof. Dr. Fabio Presgrave. Com a orquestra, tive oportunidade de atuar como chefe de naipe com maestros do Chile e Espanha, e no fim do ano de 2018, tive a oportunidade de participar de uma turnê na Itália, onde um grupo reduzido de membros da Orquestra e do Madrigal da UFRN se apresentara em Roma, Vaticano e Frosinone. Foi durante essa turnê que recebi a notícia da minha aprovação para uma bolsa de estudos na Itália.

A bolsa em questão era do programa Erasmus²², especificamente o programa KA107, entre a UFRN e o *Conservatorio di Musica Licinio Refice di Frosinone*. É interessante apontar que houve hesitação por parte do conservatório italiano em agraciar um violoncelista com essa bolsa, uma vez que a classe de violoncelos da EMUFRN possuía na época potencial muito alto mesmo para o nível de conservatórios europeus, enquanto a classe de violoncelos do *Conservatorio L. Refice* estava entre as menos expressivas da instituição, onde se destacavam, por exemplo, as classes de viola, violão, trompete e piano. Em todo caso, foi a partir desse ponto, cheio de alegrias e incertezas, que comecei minha trajetória por instituições de ensino público na Itália.

No *Conservatorio L. Refice*, tive a oportunidade de estudar violoncelo com o professor Maurizio Simonelli²³ (1957), que para a minha surpresa era um professor muito bom. Com ele pude aprender muitas ideias novas e aperfeiçoar muitos aspectos técnicos. Trabalhamos intensivamente o arco, realizando exercícios para os movimentos do pulso e trabalhando em uma ideia chamada por ele de *Carica-Scarica* que era a sua versão do *Catch and Release*. Para trabalhar esses aspectos, usamos exercícios de O. Sevcik e obras como as 7 variações de Beethoven sobre um tema da Flauta Mágica WoO 46. Além disso, para a mão esquerda, Simonelli me sugeriu o

2011, e atualmente é diretor artístico e regente titular da Filarmônica UFRN. É membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN.

²² Erasmus + é o programa da UE de apoio à educação, formação, juventude e desporto na Europa. De 2021 a 2027, o programa tem um orçamento estimado em 26,2 bilhões de euros. Isso é quase o dobro do financiamento em comparação com o programa anterior (2014 a 2020). Dentre os interesses do programa estão a inclusão social e o estímulo da participação dos jovens na vida democrática.

²³ Maurizio Simonelli se aperfeiçoou no violoncelo com Radu Aldulescu e André Navarra. Obteve diploma da *Accademia Chigiana di Siena* e da *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*. Foi primeiro violoncelo do “*Estro Armonico*” di Roma e é membro do *Quartetto "Galileo"*. Como professor realizou masterclasses na *Associazione Beethoven di Crotona* e na *Associazione Musicale "Foyer des arts"*, além de ensinar no *Conservatório "Licinio Refice" di Frosinone*.

estudo de quartas e dos livros “*Technical Studies Volume II*” de Julius Klengel e “*Scale e Arpeggi per Violoncello*” de Benedetto Mazzacurati.

Em 2019, tive a oportunidade de iniciar um *biennio* em música de câmara sob orientação da professora Francesca Vicari²⁴ (1963) e em 2020, realizei minha formatura obtendo nota máxima no recital final e na média de conclusão. Iniciei ainda um *biennio* em violoncelo no *Conservatorio O. Respighi di Latina*, sob orientação do professor Michele Chiapperino²⁵ (1968). Chiapperino foi um divisor de águas para a minha prática musical, pois ele é um professor que demonstra muita preocupação com os aspectos musicais da técnica do violoncelo. Nas minhas aulas com ele, eram exploradas diversas soluções técnicas para cada passagem musical e, para cada modo diferente de resolver uma frase ou uma dificuldade específica, havia sempre uma explicação musical para aquela decisão técnica. O violoncelo era sempre secundário, sempre em função da música. Em uma aula específica, ele chegou inclusive a demonstrar as diferenças de quando se respira em função da música ou em função do instrumento. Em decorrência dessa abordagem, o aspecto técnico mais importante das aulas com Chiapperino era a metodologia do estudo técnico, pois não importava se eu estudava um arpejo, uma escala ou qual dos inúmeros dedilhados possíveis para esses exercícios eu estava fazendo, o exercício devia ter sentido musical.

EFICIÊNCIA TÉCNICA, PROPRIOCEPÇÃO E CINESTESIA

Trato no texto a relação entre as sensações físicas e a eficiência técnica, e descrevo abaixo meu entendimento e utilização dos termos.

Eficiência técnica

Quando falo sobre eficiência técnica, refiro-me à relação entre resultado sonoro e energia usada para tocar obtê-lo. Minhas reflexões e preocupações acerca

²⁴ Aluna de violino de Luciano Vicari e Corrado Romano. Vicari estudou na *Accademia Nazionale di S. Cecilia* e no Conservatório de Genebra. Dentre os prêmios que venceu estão o *Diploma di Merito* da *Accademia Chigiana di Siena* e o primeiro prêmio no concurso “*Ennio Porrino*”. Por mais de 10 anos foi primeiro violino solo do grupo “*Concerto Italiano*”. Atualmente, Vicari é professora do curso de música de câmara do *Conservatorio di Musica L. Refice di Frosinone*.

²⁵ Michele Chiapperino iniciou os estudos com seu pai Luigi Chiapperino. Posteriormente, estudou com Maurice Gendron, Siegfried Palm, *Trio di Trieste*, Rocco Filippini e Franco Maggio Ormezowskj. Chiapperino obteve diploma na *Accademia Nazionale di S. Cecilia*. E foi primeiro violoncelo da *Accademia Nazionale di S. Cecilia*. Ao longo da sua carreira atuou nas principais orquestras italianas e integrou diversos grupos camerísticos. Atuou como professor nos conservatórios: *Reggio Calabria*, *Campobasso* e *L'aquila*, e atualmente ensina no *Conservatorio O. Respighi di Latina*.

desse tópico surgiram de maneira muito gradual, em ambientes formais, por exemplo, nas aulas com o Prof. Ms. Thiago Lucion realizadas na UFRN no ano de 2015, e informais, como a observação de entrevistas e *masterclasses* no YouTube ou até mesmo conversas com colegas de classe durante meu curso de graduação. Dentre os autores que comentam essa ideia, podemos destacar o violinista Ivan Galamian, o qual afirma que “A relação do instrumento com o corpo, braços e mãos deve ser tal que permita que todos os movimentos sejam confortáveis e eficientes durante a execução” (GALAMIAN apud SUETHOLZ, 2011, p. 14). Sobre essa relação entre movimentos realizados e resultados obtidos o violoncelista Robert Suetholz afirma que:

Todas as técnicas pesquisadas, inclusive a pedagogia do violoncelo, procuram deixar o corpo mais relaxado, mais flexível, mais firme, com movimentos mais próximos aos naturais e realizados da maneira mais correta e econômica possível. Ao integrar aspectos das técnicas de reeducação corporal à pedagogia do violoncelo, deve-se almejar o que é natural, esteticamente belo e, ao mesmo tempo, eficiente. Uma boa postura, com o corpo livre e bem cuidado, uma respiração completa, bem como maneiras mais inteligentes de aprendizagem, irão contribuir para o alcance desse fim. São aspectos inseparáveis, todos eles relacionados e integrados. (SUETHOLZ, 2011, p. 102).

Sendo assim, quando nessa pesquisa me refiro à eficiência técnica me refiro à proporção entre resultados obtidos e esforço empregado, ou seja, quanto menos esforço se realiza para obtenção de um mesmo resultado sonoro, maior será a eficiência técnica da execução instrumental.

A propriocepção e a sinestesia

Quando pensamos sobre os nossos sentidos e tentamos classificá-los em ordem de importância para a vida cotidiana, o sentido escolhido como aquele mais relevante em nossas vidas provavelmente será a visão, escolha sobre a qual Candé (2001) discorre ao tratar da desvalorização do auditivo em seu livro *História Universal da Música*. Parece ser quase unânime a crença de que a percepção do mundo acontece por meio da observação, audição, mas, na verdade, o sistema somatossensorial desempenha um papel importantíssimo na interação com o ambiente no qual nos encontramos, esse papel vai desde a percepção da temperatura e dor até a consciência de posicionamento e movimento dos membros.

Quando perguntados sobre qual sentido escolheriam perder, caso tivessem que escolher entre visão, audição ou o tato, algumas pessoas escolheriam o tato. Isso é compreensível, dado o alto valor que atribuímos a ver e ouvir, mas tomar a decisão de perder a sensibilidade ao toque seria um erro grave, porque embora as pessoas cegas ou surdas possam viver bem, pessoas com uma condição rara que resulta na perda da capacidade de sentir estímulos através da pele sofreriam com contusões constantes, queimaduras e ossos quebrados em decorrência da ausência das advertências fornecidas pelo toque e pela dor (Melzack & Wall, 1988; Rollman, 1991; Wall & Melzack, 1994). Mas perder o sentido do tato faz mais do que aumentar a chance de lesão. Também dificulta a interação com o ambiente devido à perda de feedback da pele que acompanha muitas ações. Enquanto digito essas palavras, eu bato nas teclas do meu computador com a quantidade certa de força porque posso sentir pressão quando meus dedos tocam as teclas. Sem esse feedback, a digitação e outras ações que recebem feedback do toque se tornariam muito mais difíceis²⁶ (GOLDSTEIN, 2009, p. 330).

Essa importância é presente também quando se executa um instrumento musical, e para entender melhor essa função do corpo, a primeira coisa que tive que fazer foi escolher as definições e termos referentes ao corpo. Inicialmente, pensei no termo consciência corporal, mas não consegui resultados concretos com esse termo, que se mostrou muito amplo e interdisciplinar, o que não é adequado ao propósito de um estudo reduzido como esse. Posteriormente, o professor Mário Oliveira, que foi um dos meus professores no primeiro ano de mestrado na UFRN, sugeriu-me buscar pelo termo “propriocepção”. A partir dessa busca, eu obtive diversos resultados que eram mais específicos e alinhados com o propósito da pesquisa, além disso, encontrei diversos autores que se referiam à mesma ideia com o termo “cinestesia”. A definição que escolhi adotar para essa pesquisa é a definição proposta por Goldstein (2009), uma vez que ele usa os dois termos referindo-se a conceitos distintos, o que me permite maior especificidade com relação à posição ou movimento dos músculos:

[...] Sistema somatossensorial, que inclui (1) a sensibilidade cutânea, que é responsável pelas percepções do toque e dor, que são usualmente causadas por estímulos na pele; (2) propriocepção, a habilidade de sentir a posição do corpo e membros; e (3) cinestesia, a habilidade de sentir o movimento do corpo e membros²⁷ (GOLDSTEIN, 2009, p. 330).

²⁶ Tradução nossa

²⁷ Tradução nossa

Ao executarmos um instrumento musical, estamos realizando movimentos constantes com os dedos, braços e outras partes do corpo. Se pressionarmos demasiadamente a corda de um violoncelo, por exemplo, sentiremos incômodos e dores. Se a abaixarmos de maneira suave, fazendo com que ela não toque o espelho do instrumento, poderemos sentir sua vibração sob nossa pele. Essas sensações são chamadas de feedback sensorial:

Feedback sensorial pode ser de dois tipos: exteroceptivo e propioceptivo. Feedback exteroceptivo atua a partir de informações transmitidas pelas células sensoriais que são estimuladas por eventos que acontecem no ambiente. As células sensoriais propioceptivas são estimuladas pelos movimentos do corpo (Radocy and Boyle, 1979). Feedback propioceptivo também é conhecido como feedback cinestésico. Ainda assim a tendência geral na literatura é referir-se mais ao feedback do movimento como “propriocepção” do que “cinestesia”²⁸ (GALVÃO; KEMP, 1999, p. 130-131).

A percepção do feedback sensorial, principalmente aquele propioceptivo, é de extrema importância para a construção e manutenção de uma técnica saudável, como reforça a seguinte afirmação: "Acredita-se que o feedback cinestésico tem importância central para o desenvolvimento de qualquer tipo de performance motora."²⁹ (GALVÃO; KEMP, 1999, p. 132).

A partir dessa constatação, um ponto crucial é como podemos aumentar a sensibilidade da percepção referente a esses feedbacks para que assim tenhamos uma maior adaptabilidade durante a execução instrumental. Acerca disso, Galvão e Kemp (1999) afirmam que segundo Kohut (1992), há duas maneiras de desenvolver a sensibilidade cinestésica. A primeira é por meio da visualização mental das sensações corporais obtidas durante a ação em questão e a segunda, por intermédio do estudo em câmera lenta. É importante atentarmos para o fato de que no violoncelo esse estudo é distinto do estudo lento. Enquanto no lento o objetivo maior é situar a mão esquerda vertical e horizontalmente no instrumento, criando relações entre os dedos, e a direita buscando sempre a melhor qualidade sonora possível em relação ao volume e densidade do som³⁰, na câmera lenta o objetivo é estudar com a técnica que

²⁸ Tradução nossa

²⁹ Tradução nossa

³⁰ Densidade sonora é um conceito que era usado pelo professor Fabio Presgrave nas suas aulas de violoncelo, esse termo pode ser explicado como relação entre sons produzidos e sons obtidos, ou seja, uma nota densa é uma nota plena em harmônicos.

seria usada no andamento final, porém em um andamento inferior, assim podemos assimilar mais clara e solidamente os estímulos recebidos. Essa maior percepção tem fundamental importância uma vez que "[...] tocar um instrumento musical envolve a execução precisa de movimentos refinados. Esses movimentos são altamente dependentes das informações sinestésicas atingirem o sistema nervoso central." (GALVÃO; KEMP, 1999, p. 136).

Além disso, podemos observar que importantes autores, como Jaques-Dalcroze, apontaram para um importante papel do corpo não só relacionado às funções motoras, mas também às cognitivas, como podemos observar no seguinte período:

Jaques-Dalcroze pretendia desvencilhar o aluno de uma prática mecânica no aprendizado da música, normalmente apoiado na análise, na leitura e na escrita sem a participação do corpo, que ele considera fundamental para a sensibilização da consciência rítmica. Jaques-Dalcroze deseja libertar o aluno da inércia do corpo adquirida por meio de um processo de ensino-aprendizagem enciclopédico, que privilegia a mente e o acúmulo de informações sem a participação do organismo como um todo. (MARIANI, 2011, p. 31).

Dessa maneira, o nosso aspecto corporal passa a ser entendido também como inteligência, uma vez que não pode ser desvencilhado do pensamento. Toda a ação passa pela consciência, ao mesmo tempo que nossa experiência corporal molda nossa consciência, o que resulta não em dois componentes, mas em uma unidade complexa e interconectada, que chamamos de ser humano.

ASPECTOS TÉCNICOS ELENCADOS DA MINHA CONSTRUÇÃO COMO INSTRUMENTISTA

Para pôr em prática os conceitos explicados anteriormente, proponho alguns exercícios e compartilho a minha prática e observações acerca deles. O principal ponto para o desenvolvimento da propriocepção e da cinestesia durante o estudo com o instrumento é a concentração no corpo, recorrendo à câmera lenta proposta por Kohut. Em um primeiro momento, recomendo que o estudo seja realizado buscando uma postura livre e confortável, sem tensões ou dores ao tocar, e depois de atingir um nível agradável de conforto ao tocar, o músico se concentre em descobrir as conexões entre sensações e cores de som variadas. Os exercícios propostos para essa prática vêm, como dito anteriormente, de importantes obras literárias e material digital

encontrado on-line, porém é importante ressaltar que por se tratar de uma pesquisa autoetnográfica, esses dados serão apresentados com o meu ponto de vista e reflexões atuais. Esses pensamentos são fruto da minha reflexão e vivência como estudante de violoncelo durante meus estudos com os professores regulares que tive de 2012 a 2021, além de masterclasses que foram muito significativas na minha vida, como as realizadas com os professores Ole Akahoshi, Robert Suetholz, Natasha Farny, Márcio Carneiro, Kim Cook e Romain Garioud. Sendo assim, o conhecimento apresentado representa minha visão do violoncelo durante o período de escritura desse texto, que se deu nos anos de 2019 a 2021.

Mão esquerda

O primeiro ponto no qual busquei melhora foi o posicionamento do braço esquerdo com relação ao espelho do instrumento, buscando uma postura mais natural. Acredito que esse equilíbrio postural permite um ângulo no qual os dedos consigam executar as notas de modo mais articulado e com melhor afinação, além disso, proporciona a liberdade para que os dedos vibrem junto à corda. Essa relação entre o braço esquerdo e o braço do instrumento é aquilo que eu entendo como "posição", cada posição do violoncelo exige do braço um ângulo específico, uma posição específica. Em uma das minhas primeiras aulas com o professor Michele Chiapperino, enquanto me explicava a sua visão das mudanças de posição, ele disse acreditar que o polegar fosse uma extensão do braço, que eles se moviam juntos e antecipavam juntos. É interessante observar que o professor Fabio Presgrave, quando questionado acerca do papel do polegar esquerdo, disse:

O polegar tem uma função específica na posição do polegar (capotasto), porque ele é a referência, e não o primeiro dedo. O primeiro dedo deixa de ser referência. Este conceito, na verdade, é uma coisa que vem do Luigi Silva [...] O Silva tinha a mão extremamente pequena, e, nos anos vinte, quando ele foi tentar entrar para a classe do Bonucci, em Roma, o mesmo lhe falou que ele tinha a mão que não servia pro *cello*. Então ele criou um sistema de tocar em que o polegar está sempre em cima do espelho. Ele não conseguiria fazer uma extensão, por exemplo, si – ré#, na primeira posição. Ele teria que tocar polegar – 3. Só que isso gerou para ele uma organização perfeita em oitavas, o tempo todo. [...] Nas posições de baixo, meu polegar sempre acompanha o segundo dedo e nunca tem nenhum tipo de pressão. Ele só tem uma sensação leve do braço. Ele nunca é, assim, um “alicate”, e, principalmente, um alicate que faça ele rodar. Então, quando eu vibro, o polegar se

move junto com o movimento de braço. Ele não fica estático e roda, não, ele é parte do braço, e redondo sempre. Acho que é o que você vê no livro do Tortelier, mesmo. Esse conceito que você vê no Tortelier é o mesmo conceito que os americanos chamam de “junta do polegar”, também. Seria assim: o primeiro dedo toca, o primeiro e a junta do polegar, o segundo, e a junta do polegar, o terceiro e a junta do polegar, quarto. Eles nunca entram isolados. (MACIENTE, 2008, p. 165-166)

Quando observamos as ideias de Chiapperino e Presgrave percebemos um papel fundamental do polegar, como referência para mudanças de posição, vibrato, articulação, isso se deve exatamente à conexão entre esse dedo e o braço, e leva as questões inerentes ao polegar ao braço, ou seja, uma tensão no polegar talvez reflita um problema de posicionamento do braço e vice-versa. Durante meus estudos e absorção dos conteúdos apresentados acima, pude observar que a compreensão do braço e polegar como unidade me deu uma nova sensação para o braço esquerdo, o que lentamente me deu mais controle e me permitiu liberar e relaxar os dedos enquanto toco. Outro conceito interessante me foi apresentado pelo professor Ole Akahoshi em 2014, numa masterclass na qual toquei o *Papillon, Op. 77* de Gabriel Fauré, ele me disse que a mão esquerda de um violoncelista é semelhante à imagem de uma pessoa que caminha, ao caminhar apoiamos um pé no solo conforme tiramos o apoio do outro, da mesma forma o apoio do peso do braço esquerdo não deve ser colocado sobre todos os dedos, mas somente sobre o(s) dedo(s) que executa(m) a(s) nota(s), como corrobora o professor Fabio Presgrave em entrevista concedida a Meryelle Maciente (2008):

Quando eu faço uma articulação 1-3, no momento em que eu toco o 3, o 2 e o 1 não tem mais pressão. Quando eu toco o quatro, o três, o dois, o um não tem mais pressão. E a forma da mão não impede de balancear... a afinação realmente correta só ocorre quando você começa a balancear bem a sua mão. Principalmente nas posições de polegar, quando você começa a ver extensões desconfortáveis, se você tentar achar uma forma da mão, ela não existe. (MACIENTE, 2008, p. 166).

Para trabalhar esses pontos me concentrei em exercícios como cordas duplas, escalas e arpejos. As cordas duplas estudadas foram as terças, quartas, sextas, oitavas e décimas. O planejamento de estudo foi realizado por meio do nível de dificuldade que eu tinha em realizar um determinado exercício e do nível de importância, com relação ao objetivo, que eu atribuí àquele exercício durante o período de preparação.

Sendo assim, o planejamento que realizei para o estudo das cordas duplas, apresentou a seguinte ordem: quartas, terças, oitavas, décimas e sextas.

Quartas

O estudo das quartas me foi proposto pelo professor Maurizio Simonelli. Ele me apresentou exercícios de escalas cromáticas em quartas e em trítonos que podem ser encontrados no método *“La tecnica del violoncello”* de Aldo Pais. As quartas foram escolhidas como foco do estudo das cordas duplas por ser um exercício novo no meu estudo, a primeira vez na qual incluí quartas no meu estudo diário foi em 2019. Essa adição foi muito positiva para mim, pois o dedilhado das quartas se assemelha muito ao dedilhado das sextas, que permite diversas combinações de dedos em posições fechadas e abertas, mas tem, na minha opinião, a vantagem de ser um intervalo perfeito na maioria dos casos, o que me ajudou a perceber mais facilmente as desafinações, além disso, é um intervalo de difícil execução, caso o posicionamento do braço não seja adequado e bem alinhado. Por esse motivo, é um exercício que me ajudou a criar uma relação muito sólida entre os dedos dentro das posições.

O estudo das quartas foi realizado da 1ª à 4ª posição do violoncelo, com o objetivo de melhorar o posicionamento dos dedos e do braço. Sendo assim, separei esse estudo em 2 blocos, um formado pelos dedos 1 e 3 e outro formado pelos dedos 2 e 4.



Figura 1: exercício para quartas

Por meio desse estudo, pude me concentrar mais atentamente ao movimento do braço esquerdo ao fazer as mudanças de posição, que nesse caso eram sempre de um tom. Os dedos que não tocavam, apesar de serem sempre posicionados sobre suas respectivas notas, eram relaxados e não tinham peso sobre eles, sendo o apoio do peso dedicado somente aos dedos responsáveis pela execução das notas escritas, como corrobora Robert Suetholz:

A mão fica relaxada e os dedos ficam acima da corda, quando não estão sendo utilizados. Não gosto de tirar um dedo da corda quando sei que logo vou precisar descer ele de novo, mas não insisto que

este fique exatamente no seu lugar. Só que fique na corda, até a hora certa. (MACIENTE, 2008 p. 126)

Um pensamento que me ajudou muito a entender melhor as mudanças de posição durante a prática de todas as cordas duplas foi imaginar as mudanças sempre como um movimento de abertura ou fechamento do cotovelo, mantendo sempre o ombro em posição e atentando para o pulso, que mantive sempre alinhado ao braço. É importante ainda ressaltar que alinhar o pulso não significa tensionar, mas atentar para mover o antebraço como um todo e não separar o pulso desse movimento. Um exercício que realizei para criar uma relação mais forte nas posições e exercitar a transferência de peso de um dedo ao outro, foi a alternância entre quartas justas e terças maiores dentro de cada posição trabalhada, elevando a nota inferior do intervalo em 1 semitom. O exercício é exemplificado na figura a seguir:



Figura 2: exercício alternando terças e quartas

Terças

As terças foram colocadas em segundo lugar, porque as considero como exercícios fundamentais da técnica do violoncelo. Desde 2014, estudo terças com uma certa frequência e acredito que sejam exercícios fundamentais para a criação de fortes relações entre as posições. O estudo desses intervalos me ajudou a compreender melhor o posicionamento dos dedos em função do(s) grau(s) da escala no(s) qual(is) me encontro. Além disso, as terças são cordas duplas que eu considero difíceis, pois quando não os estudo por alguns dias, tenho muita dificuldade em afiná-los, principalmente nas posições do polegar.

O primeiro ponto a comentar sobre o estudo das terças é que tive sempre em mente o pensamento de que não deveria tensionar a mão esquerda, a sensação que busquei no estudo das terças foi de apoio. Recordo-me do meu professor, Fabio Presgrave, comentar que nas terças o dedo de digitação mais alta apoia e o outro apenas toca ligeiramente a corda, dessa maneira a mão esquerda se torna ainda mais leve. Um ponto fundamental que encontrei para a obtenção dessa sensação foi o relaxamento do polegar esquerdo. Foi durante o estudo das terças que identifiquei o polegar como um dos principais guias para a mão esquerda, atuando como um eixo

para as mudanças de posição e balanceamento da mão esquerda, como um elo que, como disse Chiapperino, une o braço à mão. Por essa razão é de fundamental importância o constante relaxamento dos polegares ao realizar esses exercícios.

O exercício fundamental das terças para mim foi o estudo de terças em saltos de terças, como mostra o exemplo abaixo:

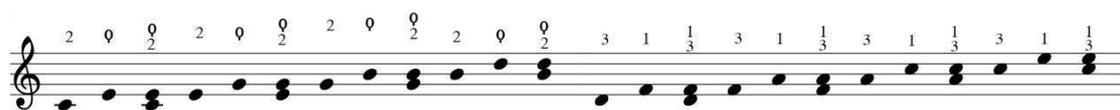


Figura 3: exercício para terças

Esse exercício pode ser encontrado, por exemplo, no livro *“Scale system for violoncello Vol. 2”*, que foi escrito originalmente para violino por Ivan Galamian e foi transcrito por Hans Jensen. Eu considero esse estudo muito importante, porque me permite ter sempre uma nota em comum entre os intervalos, o que serve como referência para afinar, e porque me ajudava a manter a relação entre o polegar e os outros dedos ao fazer as mudanças de posição, isso porque procurei sempre ter em mente o posicionamento dos intervalos que eu não estava tocando, o que acabou por fixar melhor no meu cérebro a distância entre cada dedo. Na minha percepção era mais simples me concentrar nas mudanças de posição quando o próximo intervalo era iniciado com o mesmo dedilhado.

Oitavas

Já no estudo das oitavas, uma ideia que me ajudou foi uma das sugestões do professor Simonelli. Ele me propôs a sensação da oitava não como dois dedos que se movem independentemente, mas como uma unidade, como se os dedos executassem uma só nota. Essa diferença de pensamento me ajudou a estudar de maneira mais eficiente, ouvindo melhor os erros e procurando corrigir as desafinações por meio de alterações conscientes na condução das notas do intervalo. Isso acarretou um contínuo progresso na precisão das oitavas, o que me fez mais confiante ao tocar, uma vez que a postura era de assumir aquilo que sai do instrumento e não de tocar com medo do resultado e opinião da "plateia". O meu pensamento aqui era sempre de apoio e a “junta do polegar”, mencionada anteriormente pelo professor Presgrave, funcionava para mim como um amortecedor que me impulsionava para cima, relaxando a mão e permitindo o movimento nas juntas. Acredito que essa seja a ideia

à qual o professor Presgrave se referia como “rebote”. São sempre impulsos, uma nota que conduz à outra.

O pensamento que foi corroborado com esse estudo e reflexões acerca desse tema é que o polegar é a extensão do braço, portanto, todas as mudanças e questões estruturais da mão esquerda devem ser pensadas a partir dele. Um exercício que o professor Maurizio Simonelli me recomendou fazer para aumentar a consciência dessa relação foi o estudo de oitavas em saltos de terças, pois ele acreditava que com maiores movimentos de abertura do braço, a percepção dessa relação é mais fácil.

Exercícios de oitavas podem ser encontrados na maioria dos livros de exercícios diários para violoncelo, como aquele escrito por Louis Feuillard, por exemplo.

Décimas

As décimas, apesar de sua dificuldade técnica, foram colocadas após as oitavas, pois eu as estruturei a partir de uma oitava entre o primeiro dedo e o polegar, usando o terceiro dedo para realizar a décima, como mostra o exemplo abaixo:

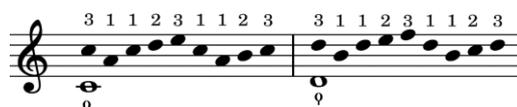


Figura 4: exercício para décimas

Esse estudo nasceu a partir de alguns pequenos exercícios preparatórios que escrevi durante julho 2019, período no qual realizei a leitura do estudo número 22 de Friedrich Gruetzmacher. Essa abordagem se mostrou muito útil, uma vez que essa posição “estendida” na região do polegar pode ser usada frequentemente, criando uma nova relação entre o polegar e os demais dedos e permitindo a expansão das possibilidades de dedilhado.

Sextas

As sextas foram deixadas em último lugar por serem fisicamente muito semelhantes às quartas, além disso não era um exercício que eu considerava muito eficiente em reposicionar o braço. Os exercício que envolviam sextas que realizei com maior frequência foram combinações de intervalos harmônicos. Essas combinações surgiram de diversas fontes, como o método “*Preparatory exercises in double-stopping, Op. 9*” escrito por O. Sevcick, que eu encontrei na biblioteca da

EMUFRN durante meus estudos como aluno do bacharelado em música, e até mesmo exercícios criados por mim sob inspiração de um exercício que o professor Maurizio Simonelli me mostrou em uma aula e que disse estudar quando não tinha muito tempo para estudar coras duplas.

Abaixo apresento os principais desses exercícios que foram realizados durante o período da pesquisa:



Figura 5: exercícios com combinação de intervalos

Além dos benefícios técnicos, acredito que essa ideia de exercícios com combinações de cordas duplas torna o estudo da técnica violoncelista mais interessante e divertido.

Escalas

As escalas são outro exercício muito importante que, durante esse período, estudei com o sistema que me foi apresentado pelo professor Presgrave, que consiste em fazer sempre quatro tempos por arcada, com o metrônomo a 60 bpm, iniciando em arco para baixo e sempre dobrando a velocidade da mão esquerda. Além disso, adicionei uma sugestão do professor Thiago Lucion, que era a execução de ritmos de subdivisão ternária a partir da colcheia, o que resulta nas seguintes combinações:



Figura 6: ritmos e ligaduras para o estudo de escalas

O resultado dessas combinações é muito semelhante àquele proposto por Ivan Galamian no seu livro “*Scale system for violoncello*”, que foi escrito originalmente para violino, posteriormente foi transcrito ao violoncelo por Hans Jensen.

Arpejos

O método usado para o estudo dos arpejos foi sugerido pelo professor Simonelli, e trata-se do método *Scale e Arpeggi per Violoncello*, de Benedetto Mazzacurati. O método apresenta diferentes estudos de arpejo, chamados “combinações”, o que o faz ser uma ferramenta muito completa. Os exercícios estudados foram as combinações 2, 3 e 4 referentes aos arpejos de 4 e 5 oitavas.

A combinação 2 é muito interessante, pois a adição do segundo grau no arpejo proporciona ao violoncelista um exercício que, quando feito com o dedilhado superior, trabalha a mudança de posição sempre com a estrutura a ser utilizada na posição posterior. Se observamos, por exemplo, a parte realizada na corda sol em direção ascendente, podemos ver que a mão é localizada na 3ª posição e com forma fechada, o que significa que as notas localizadas abaixo dos dedos podem ser nomeadas da seguinte maneira: dó natural, dó sustenido, ré natural e ré sustenido. Na

posição seguinte, observa-se que a posição nova será a quinta e que, por estarmos dentro da tonalidade de dó maior, o semitom será localizado entre o primeiro e segundo dedos, resultando nas notas mi, fá e sol. Esse raciocínio acarreta mudanças realizadas em blocos, e não notas individuais, o que facilita muito a localização geográfica no violoncelo.



Figura 7: Mazzacurati, combinação 2 para arpejos

A combinação 3 é interessante por apresentar combinações entre arpejos, uma vez que trabalha com mudanças de grau entre 1º e 4º. Esse exercício é interessante por proporcionar um estudo técnico que será mais vizinho às dificuldades técnicas encontradas no repertório do instrumento. Além disso, essa mudança de grau, quando associada ao dedilhado solicitado no livro, remete sempre à estrutura de 8ª formada pelo polegar e o terceiro dedo, o que constitui um exercício que, no meu ponto de vista, é muito completo.

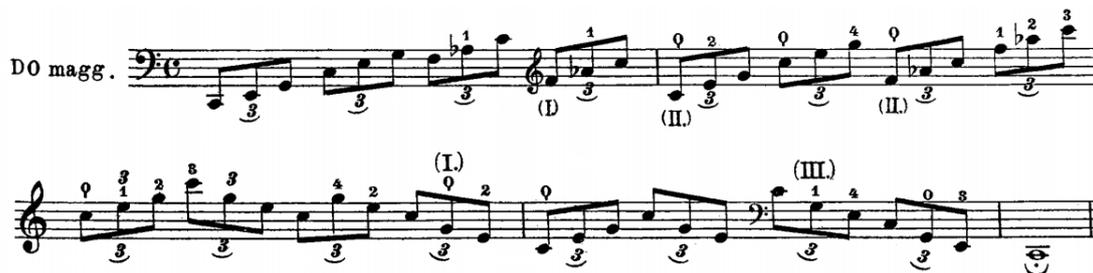


Figura 8: Mazzacurati, combinação 3 para arpejos

A combinação 4 explora os registros mais altos do instrumento, para que isso aconteça realiza arpejos de dó, dó#, ré, ré#, mi e fá em 5 oitavas. Dessa maneira, todos os arpejos vão além do espelho. Esse exercício é muito interessante, pois ao acostumar-se com aquela região do violoncelo, todas as posições de altura inferior parecem muito mais confortáveis e o próprio controle do movimento do arco melhora ao realizarmos esse exercício.

manter uma rotina de estudos de 4 horas de estudo diário sem dores no ombro. Outro ponto trabalhado com o professor Chiapperino foi a antecipação e *timing* das mudanças de posição. Como dito anteriormente, Chiapperino acreditava em uma conexão muito forte entre o braço e o polegar esquerdos, tal conexão era de fundamental importância na realização dos saltos, pois ele me dizia para antecipar o salto não só com o braço, mas também com o polegar. Esse pensamento, na minha opinião, é muito interessante e no meu caso proporcionou uma mão esquerda muito mais flexível. Os aspectos referentes ao *timing* são ligados à relação entre a mudança de posição e o arco e eram ligados à velocidade da mão esquerda e o momento no qual a mudança era realizada. Com Chiapperino, trabalhei mudanças de posição no arco velho³¹ e no arco novo³² e explorei diversas velocidades de movimento, buscando cores e nuances de som variadas. Sobre *timing*, uma ideia que me acompanhou durante esse período de estudos com Chiapperino foi um pensamento do professor Presgrave, que mencionou em 2015 a ideia da “máquina do tempo” durante uma conversa on-line que tivemos. Essa ideia sempre permaneceu comigo, mas foi só depois de anos que eu consegui obter uma sensação que pude associar a esse conceito. Acredito que as minhas limitações proprioceptivas e cinestésicas não me permitiram experienciar o controle ao qual o professor Presgrave se referia. A sensação em questão é um relaxamento e sincronia entre as mãos que proporcionam uma sensação de *slow motion* durante a mudança.

Com relação aos dedos, explorei duas possibilidades durante a realização dessa pesquisa: mudar com o último dedo que tocou antes da mudança ou com o primeiro que tocará depois dela. O contato com essa primeira possibilidade se tornou muito forte durante meus estudos com Simonelli, uma vez que ele defendia que todos os saltos realizados pela mão esquerda em direção ascendente têm como condutor o último dedo a soar na “posição velha”. Dessa maneira, ao estudar o salto entre um Ré da 3ª posição na Iª corda, que é executado com o dedo indicador, e um Ré na 8ª posição da Iª corda, que é executado com o dedo anelar, o salto executado seria do Ré ao Si, que é a nota referente ao primeiro dedo na 8ª posição, e somente após esse salto o dedo anelar soaria o Ré, o que resulta em um salto da 3ª à 8ª posição com o primeiro dedo. Já no segundo caso, a mudança de dedo acontece na posição velha, chegando na posição final já com o terceiro dedo. Para que isso aconteça antes do

³¹ Mudança realizada antes da troca de arco;

³² Mudança realizada depois da troca de arco;

salto, o violoncelista deve colocar o terceiro dedo sobre a corda, o que na região especificada resultaria em um Mi. Dessa maneira, estaríamos estudando o salto do 3º dedo da 3ª para a 8ª posição.

Para as mudanças de posição, eu, inicialmente, por indicação de Simonelli, estudava um exercício do violoncelista francês Paul Tortelier, em que estão presentes as 32 possibilidades de saltos da primeira à quarta posição do violoncelo. Esse exercício pode ser encontrado no livro de Tortelier, cuja versão em inglês se chama *How I Play how I Teach*. Posteriormente, passei a usar o livro “*Changes of Position and Preparatory Scale Studies, Op. 8*” escrito originalmente para violino por O. Sevcik

A prática diária dessas duas abordagens me fez tomar consciência de um importante aspecto técnico referente ao meu corpo, que é o já citado fato de que a mudança de posição deve ser realizada pela abertura do cotovelo, com o pulso permanecendo o mais alinhado possível e o ombro não movendo. Acerca desse aspecto, o professor Presgrave, ao falar de seu professor Harvey Shapiro, comenta que:

Se ele estivesse na primeira posição, jogava o cotovelo pra frente e movia só o antebraço, com a maior leveza possível nos dedos. Ele dizia que ele cortava o movimento no meio e realmente era impressionante, quer dizer, ele com 94, 95 anos, movendo, fluindo, mesmo com a mão cheia de artrites, de artroses (MACIENTE 2008, p. 164).

Outro ponto importante é diretamente ligado ao fato de a mudança ser realizada pelo braço, é que quando temos uma sensação proprioceptiva e cinestésica forte a ser usada como referência, não existe mais a necessidade de escolher um dedo para mudar de posição, pois a mudança deixa de ser de um dedo para o outro e passa a ser de uma relação braço esquerdo – violoncelo a uma outra de mesma natureza, o que permite a liberdade de sentir e ouvir mais livremente, concentrando-se na sensação e buscando corrigir o que se sente como desconfortável.

Articulação

Para articular as notas, procuro levantar o dedo na primeira junta e deixá-lo cair sob a corda, iniciando um *pizzicato* ligeiro e relaxando logo após, criando um impulso a partir da reação da corda, que ao ser abaixada pelo dedo que articula,

lança-o de volta para cima, criando um impulso que conduz à nota sucessiva, criando uma sensação de *catch and release* também na mão esquerda, que articula e vibra. Obviamente essa sensação só é possível quando se pensa o vibrato como consequência do relaxamento dos dedos, cujas articulações movem a partir do movimento do braço, que deve ser paralelo ao espelho do violoncelo. Sobre esse aspecto, Presgrave (2008) afirma que: “o vibrato parte do antebraço, usando a flexibilidade dos dedos e não uma rotação do pulso. Porque, na minha ideia, girar o pulso é uma desafinação, só. Eu não quero sentir que mudo a nota de lugar” (MACIENTE, 2008, p. 163).

Outro aspecto de fundamental importância na técnica do violoncelo é a articulação. O movimento de articular nada mais é do que levantar os dedos em um movimento muito semelhante ao *collè* e posteriormente deixá-los caírem naturalmente sob a corda. A essa articulação dá-se o nome de “ativa”, uma vez que depende do movimento ativo dos dedos para ser realizada. Existem inúmeros exercícios nos quais se pode praticar esse movimento, um deles é a *collone*, que me foi apresentada por Simonelli. Esse exercício compreende todas as possíveis combinações entre os dedos da mão esquerda e ajuda muito no controle e independência dos deles.



Figura 10: Exemplo da *collone* do primeiro dedo

A prática da *collone* foi de fundamental importância para que eu obtivesse um aumento considerável na propriocepção e cinestesia da mão esquerda. A partir do foco nas sensações que obtive, percebi que minha mão esquerda de natureza dual, em alguns momentos não havia energia alguma e em outros havia muita tensão. Em ambos os casos, o resultado sonoro e a sensação física eram ruins. Passei a trabalhar exercícios nos quais ia gradualmente da pressão de harmônico para um *overpressure* da mão esquerda, além de trabalhar nas reações da corda perante a ação dos dedos ao abaixá-la. A partir disso, pude trabalhar em uma mão esquerda menos tensa e mais ágil, que articula melhor com os dedos e pude sentir mais conforto, por meio da sensação de golpear a nota e relaxar a mão durante sua duração e repouso, o que resultou naquela sensação de *catch and release* também na mão esquerda, proporcionando muito mais qualidade sonora e conforto ao tocar.

A articulação pode também ser ajudada pela rotação do antebraço, favorecendo a parte posterior da mão, que é composta pelos dedos mínimo e anelar e normalmente é menos forte que a anterior. Esse movimento, na minha opinião, é proveniente da ideia de um ligeiro impulso no braço, que gera uma ação semelhante ao de abrir uma fechadura. A essa articulação damos o nome de “passiva”, uma vez que faz os dedos moverem como reflexo dos movimentos do braço, ou seja, passivamente. Paul Katz, em um dos vídeos do canal *CelloBello*, ao tratar do relaxamento da mão esquerda, fala sobre a importância da articulação passiva. O conceito, no vídeo em questão, é aplicado em um dos exercícios de trinado propostos por Cossmann em seu método de estudos diários. A observação dos sinais de que meu corpo me proporcionou aqui foi de fundamental importância para que eu percebesse que as costas são de fundamental importância também para a mão esquerda, agindo como "pivô" de suas ações, e que eu estava a realizar movimentos nocivos e em demasia em toda a região do ombro esquerdo. Percebi que para o meu corpo não era bom quando o ombro movia para a frente e para trás junto com o braço, isso acabava me machucando e me tirava o foco da atenção dos músculos-chave para a execução de uma mudança de posição saudável e de aspecto visual harmonioso. Nesse momento, entendi a afirmação do professor Presgrave que, em uma das aulas na qual eu tocava a sonata *L'imperatrice*, de Luigi Boccherini, pediu que eu me inclinasse para a frente ao ir para os registros mais altos do violoncelo. Essa atitude além de ter um reflexo psicológico importante, pois o intérprete assume uma postura de enfrentamento perante a passagem que normalmente é tida como difícil, faz com que inconscientemente mantenhamos o nosso ombro alinhado, impedindo-o de mover para a frente e travar a musculatura das costas e pescoço.

Mão direita

Apesar do posicionamento dos dedos no arco ser uma coisa muito particular, acredito que algumas ideias devem ser sempre levadas em consideração para que o violoncelista possa obter maior eficiência técnica. A primeira é que a posição dos dedos da mão direita não deve ser muito diferente do posicionamento natural dos dedos quando a mão está relaxada. Quando relaxamos a mão e deixamos o pulso suspensos no ar, podemos observar que todos os dedos se curvam, mesmo que ligeiramente. Além disso, percebe-se que existe uma distância natural entre os dedos,

essa distância deve ser mantida quando seguramos o arco. Quanto ao polegar, diferentes escolas o posicionam de maneira diversa, eu particularmente o apoio na aresta entre o talão e vareta do arco.

O que sugiro para encontrar uma posição confortável é relaxar a mão direita e posicioná-la no arco de maneira que o dedo médio toque a crina e ligeiramente o anel do arco, posicionar o polegar na aresta formada pela vareta do arco e o talão e finalmente relaxar os outros dedos por meio de um movimento de “agarrar”, permitindo que se apoiem no arco. Ao segurar o arco da maneira proposta acima, o posicionamento obtido será muito semelhante àquele proposto por Paul Tortelier em seu livro “*How I Play How I Teach*”. O ponto que considero mais importante na postura da mão direita é a posição do polegar, em geral, ele não deve estar em uma posição exagerada, seja ela muito curva, seja muito reta, uma vez que ambas as situações resultam no bloqueio da mão e perda de qualidade de som.

O movimento do arco, na minha visão, deve partir sempre do braço, que age sempre junto com o antebraço. Acredito sim que existem regiões do arco onde o braço ou antebraço se tornam protagonistas do movimento do arco, mas jamais será uma tarefa de apenas um deles, como afirma Suetholz (2011): “Sabe-se hoje que é necessário o uso do braço direito inteiro para puxar e empurrar o arco, e que este deve se manter tão livre quanto o braço esquerdo”. Sim, o pulso e dedos se movem constantemente. No arco para baixo, o pulso é mais baixo e os dedos mais curvos; enquanto no arco para cima é o oposto, mas acredito que esse movimento é passivo e resultado de uma mão direita relaxada, que produz o som por intermédio do apoio do peso do braço e da velocidade controlada do movimento.

Durante o meu estudo do arco, usei muito o método Op. 3 de O. Sevcik. Esse método é muito interessante, porque contempla praticamente todas as questões técnicas inerentes ao arco de maneira que cada exercício pode ser usado de formas diversas para estudar os muitos movimentos que acontecem durante o caminhar do arco. Ao estudá-lo, concentrei-me em três partes diversas do corpo: o braço, pulso e dedos.

Tema



Figura 11: primeiros 4 compassos do tema do método Sevcik Op. 3

No tema, busquei sentir como minha coluna participa dos movimentos do arco e como os dedos poderiam me ajudar nas trocas de direção por meio do *collé*. Observei que o *collé* relacionava-se com o peso do meu braço sob o arco e era elemento fundamental para o alívio de eventuais tensões, uma vez que mantinha os dedos em movimento. Essa constatação corrobora com as ideias de Robert Suetholz, o qual afirma em sua tese que o movimento é o fator que mais alivia as tensões durante a execução do violoncelo (SUETHOLZ, 2011, p. 13).

Variação 1



Figura 12: primeiros 4 compassos da variação 1 do método Sevcik Op. 3

Aqui, busquei o contraste das sensações de apoiar do arco nas *tercinas* em *detaché* e de tirá-lo da corda nas colcheias seguidas por pausa. Para obter melhores resultados na execução dessa variação, estudei cada uma das sensações separadamente. Inicialmente, pratiquei tudo como *tercinas*, sentindo a participação das costas nos movimentos do arco em *detaché*, que tinha as mudanças de direção suavizadas pelos dedos, que agiam de maneira passiva, na qual eu apenas trabalhava a distribuição entre as partes anterior e posterior da mão. O resultado da combinação desses movimentos da coluna, braço e dedos, quando visto de cima, assemelhou-se a um círculo. Depois estudei a variação toda como colcheias seguidas por pausa de colcheia. Nesse caso, observei que para a boa articulação inicial e repouso dos sons, o *collé* era de fundamental importância, pois esse movimento fazia os dedos agirem como os responsáveis por dar o impulso que coloca o arco mais profundamente na corda e essa maior profundidade provocava uma resposta natural da corda que jogava o arco para cima. Outra observação importante foi que mesmo após a reação da corda, o braço não podia parar de mover, pois interromperia a vibração da corda e afetaria negativamente nas ressonâncias.

Variação 2



Figura 13: primeiros 4 compassos da variação 2 do método Sevcik Op. 3

Essa variação trata de um aspecto técnico no qual eu tinha muita dificuldade, o *spiccato*. A partir deste estudo concentrado na cinestesia e propriocepção, constatei que o problema poderia ter sua origem na falta de energia no braço, que agia de maneira completamente passiva e me impossibilitava qualquer controle. A partir dessa constatação, passei a trabalhar essa variação de duas maneiras diferentes, a primeira era em legato com dinâmica forte para atingir movimentos mais ativos e enérgicos no braço, a segunda era em *collé*, observando de que maneira meus dedos teriam maior eficiência em aprofundar o arco na corda e deixá-lo sair dela. Posteriormente, constatei que outro ponto no qual obtive melhoras significativas por meio desse estudo foi o aumento das ressonâncias, uma vez que o movimento do braço agora era constante e não mais interrompia a vibração da corda durante a "decolagem" do arco.

A variação 3



Figura 14: primeiros 4 compassos da variação 3 do método Sevcik Op. 3

Por ser parecida com a primeira, essa variação trabalha aspectos semelhantes no meio do arco. A maior diferença dela é o contraste de dinâmicas e a região do arco na qual é executada, essa deve ser realizada no meio do arco em *gettato*. Para o estudo das dinâmicas, optei por exagerar o uso de musculaturas específicas que havia trabalhado na variação 1. Tentei sentir o máximo possível a participação da coluna na execução das colcheias em *detaché*, de maneira que a sensação por mim obtida assemelha-se à da realização de flexões de pé, apoiado na parede e com as mãos próximas, criando um desenho que se assemelha ao de um diamante entre os indicadores e polegares. Já as colcheias, tentei executar usando o mínimo possível de movimentos do braço, fazendo o *collé* e permitindo que a associação entre esse movimento e a pronação da mão colocassem o arco no movimento necessário para a projeção das ressonâncias.

Além disso, alguns exercícios sugeridos por professores com os quais realizei *masterclasses* foram muito úteis para o aprimoramento da minha técnica de mão

direita. O primeiro desses exercícios me foi sugerido pelo professor Luca Pincini³³, com o qual tive a oportunidade de fazer algumas aulas particulares e um *corso di perfezionamento*³⁴ em 2019. Esse professor tinha uma preocupação muito grande com a limpeza e homogeneidade do som, para trabalhar esses aspectos, ele me sugeriu o primeiro exercício do Método de F. Dotzauer.



Figura 15: primeiro exercício do método de Dotzauer

Por cerca de dois meses, estudei esse exercício todas as manhãs, concentrado na homogeneidade e continuidade do som, buscando não fazer barrigas ou acentos no início das notas e buscando manter a velocidade de movimento do arco constante. A prática desse exercício realmente me ajudou na minha busca por um som mais homogêneo.

Outro exercício que considero muito bom para o estudo do início das notas e para a prática do *carica-scarica* me foi proposto pela professora Kim Cook³⁵ no ano de 2018, durante a VIII Mostra de Violoncelos de Natal. Na aula em questão, toquei o primeiro movimento do primeiro concerto para violoncelo e orquestra de Dmitri Shostakovich. A professora Cook me sugeriu um exercício que, segundo ela, vinha do professor Aldo Parisot, e que consistia na execução do harmônico central da corda ré. Antes de tocar a nota, o violoncelista deveria apoiar completamente o peso do braço sob o arco e quando a nota fosse iniciada, a energia passaria do peso à velocidade, criando um *carica-scarica* muito compacto e forte. Esse exercício me ajudou muito a entender a relação entre peso e velocidade no arco e a apoiar o peso de maneira relaxada, sem bloquear o movimento lateral do braço.

³³ Estudou nos Conservatórios de Pesaro, de Milão, de Perugia, na *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* e na *Accademia della Fondazione Arturo Toscanini*. Dentre seus professores estão: Rocco Filippini, Siegfried Palm, Franco Maggio Ormezowsky, Trio di Trieste e Misha Maisky. Foi primeiro violoncelo da Orquestra Filarmônica de *Marchigiana*, *Rai di Torino* e *Teatro La Fenice* em Veneza. Atualmente, ensina no conservatório Alfredo Casella de Aquila.

³⁴ Curso intensivo para violoncelistas de nível avançado, o curso em questão foi parte de um festival na cidade de Narni e teve duração de 1 semana.

³⁵ Graduada na Yale e na University of Illinois, Cook estudou com Gabriel Magyar, Aldo Parisot, Alan Harris e Janos Starker. Antes de sua posição atual como Professora Distinta na Penn State, ela ocupou o cargo de primeiro violoncelo da OSESP e ensinou no Estado do Novo México. Kim Cook se apresentou como solista nas Américas e Europa.

Durante esse período, organizei abordagem de estudo e foco da concentração no estudo do arco em função de um músculo-chave que escolhia previamente ao estudo. Sendo assim, quando me concentrei no **braço**, busquei sentir como minha coluna participa dos movimentos do arco, para isso usei mais o braço que o antebraço. Como buscava uma sensação, não me preocupei tanto com o ângulo entre o arco e as cordas, exagerei o movimento para sentir melhor meu corpo. Estudei também dividindo o arco ao meio e movendo a primeira metade com o braço e a segunda com o antebraço, dessa maneira se torna mais claro o papel de cada uma dessas partes ao mover o arco. É importante lembrar que, como dito anteriormente, o arco é movido por braço e antebraço em conjunto e essa separação foi feita apenas para obter sensações mais claras e facilitar a compreensão e uso de cada parte do corpo ao mover o arco. Outro aspecto importante do arco que se pode trabalhar quando focado no movimento do braço é a velocidade constante de movimento, pois uma vez que se estuda separadamente cada parte do braço, é provável surgir uma tendência de parar o arco ou alterar velocidade ao alternar entre as diferentes musculaturas, por essa razão é importante atentar também para a estabilidade do movimento que resultará na estabilidade sonora.

Ao estudar o **pulso**, segui as instruções que me foram dadas por Maurizio Simonelli, que durante uma das aulas de violoncelo sobre o arco, propôs-me uma abordagem que conheceu por meio do violoncelista italiano Mario Brunello. De acordo com Simonelli, as informações que me foram dadas são provenientes das aulas de Antonio Janigro. Tal abordagem consistia em concentrar-se no pulso de maneira que no arco para cima o pulso deveria ser levantado e no arco para baixo abaixado. Para isso me instruiu a preparar sempre esse movimento, ou seja, posicionar-me com o pulso mais alto e dedos alongados nos exercícios que iniciam em arco para baixo e com o pulso baixo e dedos curvos quando fosse iniciar em arco para cima, dessa maneira podia mover o pulso livremente, pois iniciava sempre em uma posição que simulava a chegada de uma arcada antecessora de direção oposta. O professor apontou também para a extrema importância dos sinais de levantar o arco que estão presentes no método e explicou que esses movimentos devem acontecer em harmonia com o movimento do pulso e braço, não como algo externo à técnica, mas como um movimento sutil que faz parte da técnica do arco. Dessa maneira, aprende-se por meio desses estudos não só como iniciar, mas também como terminar a nota.

Quando me concentrei nos **dedos**, foquei no movimento chamado de *collè*. O *collé* é uma técnica que consiste em apoiar o peso do braço sob o arco, fazendo-o repousar com profundidade na corda e em seguida iniciar o movimento do arco com os dedos, que alternam sua posição entre alongados e curvos. No estudo do *collè*, pode-se estudar também outro conceito fundamental para a prática do instrumento, o *catch and release*. Por muitos anos eu conhecia esse conceito, mas nunca tinha compreendido bem o que significava fisicamente, somente durante meu período de estudos na Itália, uma série de acontecimentos me fez entender um pouco melhor como isso funciona. A partir daí pude desenvolver melhor meus pensamentos acerca desse aspecto que se assemelha muito ao *collé*, pois ambos partem do princípio de que o início das notas deve sempre ser claro e a sua conexão com a nota sucessiva é o que determinará se a articulação é *legato*, *stacatto*, *martelé* etc. Quando estudei o *collé*, pude observar que a curvatura dos dedos é relacionada ao apoio do braço direito sob o arco, auxiliando nas dinâmicas e na realização de trocas delicadas nas direções do arco. Além disso, era elemento fundamental para o alívio de eventuais tensões, uma vez que mantinha os dedos em movimento. Essa constatação corrobora as ideias de Robert Suetholz, que afirma em sua tese que o movimento é o fator que mais alivia as tensões durante a execução do violoncelo (SUETHOLZ, 2011, p. 13). Porém, um ponto muito importante para o qual se deve estar sempre atento ao tocar é quão curvados ou retos estão os dedos, pois, como no caso do pulso, posições extremas acarretam a perda de todos os aspectos positivos dessas ferramentas e acabam por bloquear a mão, principalmente o polegar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa abordagem de estudo do violoncelo, juntamente com a organização do estudo e a análise dos processos envolvidos na minha trajetória como violoncelista, tem proporcionado muitos frutos positivos para a minha formação. Tocar o instrumento deixou de ser uma atividade exaustiva e se tornou uma atividade que me ajuda a relaxar. Agora, também consigo ouvir com mais atenção, pois uma vez que sentir meu corpo tornou-se uma atividade natural, posso me concentrar em outros aspectos da prática do instrumento.

A oportunidade de trabalhar com tantos professores diferentes durante esse período me proporcionou uma visão muito ampla do violoncelo. Ter visto tantos

modos diferentes de ensinar e de tocar o violoncelo me instigou a exploração e experimentação de ideias com o instrumento, o que está me ajudando muito no percurso de busca da minha própria voz. Além disso, hoje me sinto muito mais seguro para atuar como professor de violoncelo, pois conheço diferentes abordagens do instrumento e posso oferecer um leque de possibilidades mais amplo aos alunos.

Como aluno do CPM tive o meu primeiro contato com professores estrangeiros, com a encantadora história de Tomazzo Babini e da importância musical do Recife durante o fim do século XIX e início do século XX.

O currículo interdisciplinar da UFRN me proporcionou uma imensidão de conhecimentos dos mais variados, passando pela neurobiologia, biblioteconomia e letras, dentre outros. Além disso, enquanto discente dessa instituição tive a oportunidade de ensinar voluntariamente o violoncelo em cursos de extensão e no PRONATEC. Com o UFRN Cellos tive o privilégio de dividir o palco com os meus colegas de classe, dentre os quais estão violoncelistas de nível internacional, além de grandes músicos como Matias de Oliveira Pinto, Jaques Morelenbaum e Fabio Presgrave. Foi com o grupo que tive também minhas primeiras experiências em estúdio e realizei dezenas de concertos em variados auditórios do RN e outros estados do Nordeste brasileiro, além de concertos na Liga Contra o Câncer, que foram uma experiência de vida transformadora. Com meus colegas de classe, tive a oportunidade de participar de todas as edições da Mostra de Violoncelos de Natal entre 2014 e 2018; do Festival de Violoncelos de Ouro Branco em 2016, no qual estavam presentes alunos e ex-alunos de violoncelo da UFRN, além do professor Presgrave, do GLOMUS Camp 2017; tive também o privilégio de participar do Programa Prelúdio 2017, edição na qual meu colega de classe Haziél Cândido foi semifinalista; e do Concurso Jovens Talentos – Troféu Mansueto Barbosa 2018, concurso no qual 3 dos 4 prêmios existentes foram conquistados por alunos da UFRN, o “1º prêmio” foi recebido por Bruno Lima, o “2º prêmio” por Grácio Zaqueu e o prêmio “Júri Popular” foi destinado a mim.

Enquanto aluno do PPGMUS-UFRN, tive oportunidade de viajar para a Itália para a realização de uma turnê da orquestra da Universidade, nessa turnê, tivemos a oportunidade de tocar em Frosinone, Roma e Vaticano. Dois meses depois, eu voltei para a Itália como bolsista ERASMUS+ e em decorrência disso, tive a oportunidade de conhecer de perto inúmeras formas de expressão artística e estudar com professores de renome em conservatórios públicos italianos.

Ao iniciar meus estudos de violoncelo, eu tinha como objetivo tocar bem, mas ao ingressar no ensino público tive a oportunidade de conviver e aprender com centenas de pessoas diferentes ao longo desses nove anos. Acredito que o ensino público foi um divisor de águas não só na minha história, mas na história da minha família, visto que entre os parentes mais próximos, sou o único a ter estudado em uma instituição pública de ensino superior, o primeiro a obter um diploma de graduação e o primeiro a estudar no exterior. A educação pública me abriu portas para o conhecimento e não me ajudou somente na estrada como violoncelista, mas na estrada como músico e como ser-humano.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Nazaré Rocha de. O corpo-sujeito numa proposta sensível de ensino do canto: sensibilidade, criatividade e ludicidade na formação do cantor/artista. Rio de Janeiro, 2013.

BARROS, L. C. Retrospectiva histórica e temáticas investigadas nas pesquisas empíricas sobre o processo de preparação da performance musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.31, p.284-299, 2015.

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017

DOTZAUER, Justus Friedrich. *Cello Method*. International Music Company, Nova Iorque, 1977.

FEUILLARD, Louis-Raymond. *Daily Exercises for Cello*. Edition Schott GmbH & Co. Mainz, Alemanha, 1919.

GABRIELSSON, Alf. “Music Performance Research at the Millennium.” *Psychology of Music*, vol. 31, no. 3, p. 221-272, Julho. 2003.

GALAMIAN, Ivan; JENSEN, Hans Jorgen. *The Ivan Galamian Scale System for Violoncello*. Galaxy Music Corporation.

GALAMIAN, Ivan; JENSEN, Hans Jorgen. *The Ivan Galamian Scale System for Violoncello volume II, Double and multiple stops in scale and arpeggio exercises*. E. C. Schirmer, Boston

GALVÃO, Afonso; KEMP, Anthony. *Kinaesthesia and Instrumental Music Instruction: Some Implications*. Berkshire, Reino Unido, 1999.

GIL, Antônio Carlos, 1946- *Como elaborar projetos de pesquisa*/Antônio Carlos Gil. - 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002

GOLDSTEIN, Bruce. *Sensation and perception* (8th edition). Pacific Grove (U.S.A.): Brooks & Cole. 2009.

KATZ, Paul. *Eliminate left hand tension* (Part 1). Cello Bello. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/OINlplcoZag>

KATZ, Paul. *Eliminate left hand tension* (Part 2). Cello Bello. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/Ld-T50wZPVQ>

MACIENTE, Meryelle Nogueira. *Aspectos da prática do violoncelo na visão de instrumentistas-educadores*, São Paulo, 2008;

MARIANI, Silvana. Émile Jaques-Dalcroze: A música e o movimento. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Ibplex, p. 25-54, 2011.

- MAZZACURATI, Benedetto. Scale e Arpeggi. Carisch editora, Italia, 2016.
- PAIS, Aldo. La tecnica del violoncello (Mano sinistra). Ricordi, Milano, 1984.
- PRESGRAVE, Fabio Soren. A integração das atividades de extensão e pesquisa ao ensino e estudo diário como solução para a formação de violoncelistas de alto desempenho na UFRN. Opus, v. 22, n. 2, p. 493-514, dez. 2016.
- SEVCIK, Otakar. FEUILLARD, Louis (Arr.). 40 variations, Op. 3, for cello. Bosworth, Grã-Bretanha, 1905.
- SEVCIK, Otakar. Preparatory Exercises in Double-Stopping, Op. 9. G. Schirmer, Inc, Nova Iorque, 1905.
- SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação. 4. Ed. Ver. Atual. Florianópolis; UFSC, 2005.
- SUETHOLZ, Robert John. A pedagogia do violoncelo e aspectos de técnicas de reeducação corporal. São Paulo, 2011.
- TORTELIER, Paul. How I Play How I Teach (Second Edition). Chester Music. Eagle Court, London, 1992.
- ZANELLA, Liane. Aprendizagem: Uma introdução. Psicologia e Educação: o significado do aprender/ Organização Jorge La Rosa. 7ª edição. Porto Alegre. EDIPUCRS, 2003.