



**INSTITUTO PIAGET**

*Campus* Universitário de Viseu

Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares (ISEIT)/Viseu

Decreto-Lei nº211/96, de 18 de Novembro.

Relatório Final

# **Técnica de Polegar no Violoncelo: uma aprendizagem que pode ser antecipada?**

Jonathan Guilherme Pires Dos Santos

**MESTRADO EM ENSINO DA MÚSICA**

Viseu, 2021.





**INSTITUTO PIAGET**

*Campus Universitário de Viseu*

Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares (ISEIT)/Viseu

Decreto-Lei nº211/96, de 18 de Novembro.

Relatório Final

# **Técnica de Polegar no Violoncelo: uma aprendizagem que pode ser antecipada?**

Jonathan Guilherme Pires Dos Santos

Professores Orientador: Doutor Samuel Peruzzolo Vieira

Professor Coorientador: Doutor David Manuel Machado de Oliveira Cruz

Dissertação de Mestrado e Relatório Final de Estágio realizado no âmbito  
do Mestrado em Ensino de Música

Viseu, 2021.



Jonathan Guilherme Pires dos Santos

Relatório Final

**Técnica de Polegar no Violoncelo: uma aprendizagem que pode ser antecipada?**

Na qualidade de Supervisor do Relatório Final de Estágio integrado no Mestrado em Ensino de Música apresentado pelo licenciado Jonathan Guilherme Pires dos Santos com o título

**Técnica de Polegar no Violoncelo: uma aprendizagem que pode ser antecipada?**

**declaro:**

que o trabalho realizado cumpre os requisitos científicos, metodológicos e formais que são pertinentes para a apresentação e defesa perante o Júri designado para a avaliação dele.

Em consequência, considera-se que seja autorizada a data para a avaliação que resultará na concessão do título de MESTRE.

Viseu, 29 de outubro de 2021.

---

Doutor Samuel Peruzzolo Vieira

Jonathan Guilherme Pires dos Santos,  
autor Relatório final intitulado **Técnica  
de Polegar no Violoncelo: uma  
aprendizagem que pode ser  
antecipada?** Declaro que, salvo fontes  
devidamente citadas e referidas, o  
presente documento é fruto do meu  
trabalho pessoal, individual e original.

Viseu, 29 de outubro de 2021.  
Jonathan Guilherme Pires dos Santos

Relatório final apresentado ao ISEIT -  
Viseu, como parte dos requisitos para a  
obtenção do grau de Mestre em Ensino de  
Música: ESPECIALIZAÇÃO -  
INSTRUMENTO/VIOLONCELO.



## Resumo

O desenvolvimento histórico do violoncelo traz consigo diversas inovações, sejam elas técnicas ou até mesmo no formato do próprio instrumento. Uma delas é o uso do dedo polegar como forma de facilitar a execução de passagens nos registros agudos. Apesar de conhecida desde o século XVIII e já amplamente desenvolvida no final do século XIX, o ensino da técnica é por vezes apresentada de forma sucinta em livros destinados ao instrumento. Com o objetivo de compreender o ensino e a importância da técnica para o violoncelo, esta pesquisa foi desenvolvida. Mesmo sendo uma técnica fundamental, quais os motivos para ser introduzida ao aluno de violoncelo após três ou quatro anos de estudo no ensino tradicional? Com o propósito de compreender as possíveis lacunas no momento de introdução da técnica do polegar, esta pesquisa pode ser classificada como exploratória. O uso do método qualitativo será identificável na investigação que também conta com a realização de entrevistas com professores de violoncelo do Brasil e variados países da Europa. A aplicação de forma prática de alguns conceitos inerentes e estudados pela pesquisa ainda tiveram possibilidades de serem aplicados, visto que um Estágio Supervisionado foi realizado no Conservatório Regional de Música Dr. José de Azeredo Perdigão na cidade de Viseu e será apresentado na segunda parte do documento. No decorrer da investigação, várias abordagens mostraram-se eficientes, sendo a principal a associação entre a primeira posição aprendida no instrumento e a posição de polegar, devido à mesma configuração de notas que podem ser observadas. Partindo deste princípio, a realização de peças já conhecidas dos estudantes ou já trabalhadas em posições inferiores surgiram com muito destaque, com o fim de aproximar e instigar o aluno na sua prática na posição de polegar. Por ser um estudo centrado nas razões de ordem motora por trás da introdução tardia da técnica do

polegar no violoncelo, pontos como a leitura em diferentes claves não foram abordados. A reflexão profunda da viabilidade de uma antecipação do ensino da técnica do polegar em crianças também não foi desenvolvida nesta pesquisa por considerar-se que tal temática necessita de investigação relacionada ao desenvolvimento anatômico dos pequenos. A compreensão de forma ampla do estudo da técnica do polegar e uma possível antecipação no seu processo tem o potencial de permitir uma maior exploração do instrumento por parte do aluno. A longo prazo, essa simples maneira de pensar o instrumento pode ser a entrada para o desenvolvimento de seu repertório como um todo e cada vez mais apresentar profissionais conscientes de possíveis lacunas no ensino que podem motivar os alunos no seu aprendizado.

*Palavras-chave:* violoncelo, técnica de polegar, ensino tardio, ensino do violoncelo

## Abstract

The historical development of the cello brings with it several innovations, whether technical or even in the format of the instrument itself. One of them is the use of the thumb as a way to facilitate the execution of passages in the high registers. Although known since the 18th century and already widely developed at the end of the 19th century, the teaching of the technique is sometimes presented succinctly in books for the instrument. In order to understand the teaching and the importance of technique for the cello this research was developed. Even though it is a fundamental technique, what are the reasons to be introduced to the cello student after three or four years of study in traditional teaching? In order to understand the possible gaps at the time of introduction of the thumb technique, this research can be classified as exploratory. The use of the qualitative method will be identifiable in the investigation, which also includes interviews with cello teachers from Brazil and various countries in Europe. The practical application of some inherent concepts studied by the research still had the possibility of being applied, since a Supervised Internship was held at the Regional Conservatory of Music Dr. José de Azeredo Perdigão in the city of Viseu, and will be presented in the second part of the document. During the investigation, several approaches proved to be efficient, the main one being the association between the first position learned on the instrument and the thumb position, due to the same configuration of notes that can be observed. Based on this principle, the realization of pieces already known to students or already worked in lower positions emerged with great prominence, in order to approach and instigate the student in his practice in the thumb position. As this study focused on the motor reasons behind the late introduction of the thumb technique on the cello, points such as reading in different keys were not

addressed. The in-depth reflection on the feasibility of anticipating the teaching of the thumb technique in children was not developed in this research either, as it is considered that this theme requires investigation also related to the anatomical development of the little ones. A broad understanding of the study of the thumb technique and a possible anticipation of its process has the potential to allow for greater exploration of the instrument by the student. In the long term, this small way of thinking about the instrument can be the entrance for the development of its repertoire as a whole and increasingly present professionals aware of possible gaps in teaching that can motivate students in their learning.

*Keywords:* cello, thumb technique, late teaching, cello teaching

## **Agradecimentos**

Gostaria de iniciar esta parte do trabalho agradecendo minha família, minha mãe Rogéria Pires, meu pai Alberto Barbosa e minha irmã Ana Paula Pires. Estas pessoas tão próximas a mim fizeram parte desta jornada tão sonhada e importante para minha vida desde o início, motivando-me e preocupando-se com meu bem-estar.

O projeto inicial deste trabalho surgiu em um fim de semana na casa de um casal de amigos que estive envolvido até a sua conclusão. A eles também agradeço do fundo do meu coração, Carla e Marcus Beber. Da mesma forma, incluo aqui minha gratidão à Lizete Dias de Oliveira, por seu incentivo e colaboração com suas preciosas sugestões.

A construção deste documento foi guiada por meu querido Professor Orientador, Doutor Samuel Peruzzolo Vieira, que sempre demonstrou sua disposição e empenho elucidando minhas dúvidas. Aqui expresso minha gratidão. Outro grande professor e amigo que levarei por todo o caminho que ainda irei trilhar está presente na figura do meu Co-Orientador e professor de violoncelo, Doutor David Manuel Machado de Oliveira Cruz. Sou muito grato a você David por ter me acolhido em um país diferente e ter me apoiado nesta jornada desde sua origem.

Esta investigação tem muito a agradecer a disponibilidade e recepção do Polo de Estágio onde a Prática de Estágio Supervisionada foi realizado: o Conservatório Regional de Música Dr. José de Azeredo Perdigão na cidade de Viseu, Portugal. O meu muito obrigado à Direção Pedagógica desta instituição na figura de seu Diretor Pedagógico, José Carlos Sousa. Venho aqui dar um reconhecimento imenso à Professora Cooperante do Estágio, a professora de violoncelo Luísa Maria de Sá Antunes, que em conjunto com sua turma de violoncelistas contribuíram na construção desta investigação.

Dedico este trabalho a minha família, anteriormente citada, e a toda a comunidade violoncelística na esperança de que esta investigação possa no futuro inspirar gerações de instrumentistas.

## Índice de Figuras

<b>Figura 1:</b> Sinal da posição de polegar aplicado por Romberg e ainda utilizado atualmente	21
<b>Figura 2:</b> Imagem utilizada por Romberg para demonstrar o posicionamento da mão ao utilizar a posição de polegar	22
<b>Figura 3:</b> Jean-Louis Duport de Remi-Fursy Descarsin	24
<b>Figura 4:</b> Letra “O” formada entre o polegar e o primeiro dedo	38
<b>Figura 5:</b> Parte final da abordagem do monocórdio	40
<b>Figura 6:</b> Posição de viola de Christopher Bunting	41
<b>Figura 7:</b> Posição de Violino de Christopher Bunting	42
<b>Figura 8:</b> compasso 63 da Tarantella Op.23 de William H. Squire	80
<b>Figura 9:</b> compassos 11 e 12 de Cisne de Camille Saint-Saens, opção de dedilhação utilizada pelo Aluno G	80
<b>Figura 10:</b> Demonstração da dedilhação utilizada pelo Aluno G na escala musical de Ré Maior	82
<b>Figura 11:</b> Demonstração da dedilhação proposta ao Aluno G na primeira aula	83
<b>Figura 12:</b> Demonstração da dedilhação proposta ao Aluno G na segunda aula	84
<b>Figura 13:</b> Polegar, dedo um e dedo três	85
<b>Figura 14:</b> Polegar, dedo um e dedo dois	85

## Índice

Índice de Figuras	<b>14</b>
Introdução	<b>17</b>
Capítulo 1: A Técnica do Polegar (Capotasto)	<b>19</b>
1.1 O Desenvolvimento Histórico da Posição de Polegar	19
Figura 1	21
Figura 2	22
1.2 O Ensino da Posição do Polegar	26
1.3 A Problemática do Ensino da Posição do Polegar de Forma Tardia	29
1.4 Possíveis Soluções para a Problemática	36
Figura 5	40
Figura 7	42
Capítulo 2: Componentes de análise	<b>43</b>
2.1 Componentes de Análise	43
2.2 Contexto e Participantes da Pesquisa	44
2.3 Procedimento das Transcrições e Análise das Entrevistas	47
2.4 Componente de Prática de Ensino Supervisionada	48
Capítulo 3: Entrevistas com Professores de Violoncelo	<b>49</b>
3.1. Motivos da Introdução Tardia da Técnica do Polegar	49
3.2 Reação dos Alunos nos Primeiros Momentos da Utilização da Técnica do Polegar	51
3.3 A Posição de Polegar como Fator Influenciador para o Abandono do Estudo do Instrumento ou pela Escolha de Permanecer Apenas no Registro Grave do Instrumento	53
3.4 Benefícios de uma Antecipação da Técnica do Polegar para o Desenvolvimento do Estudante	54
3.5 A Relação da Primeira Posição Aprendida no Instrumento com a Primeira Posição de Polegar	55
3.6 A Disponibilidade de Material Didático que Viabilize uma Antecipação na Introdução da Técnica do Polegar	56
3.7 A questão psicológica envolvida com a introdução da posição de polegar	60
3.8 Faixa Etária	61
Capítulo 4: Componente Descritiva do Estágio	<b>62</b>
Introdução	62
4.1 Caracterização do Polo de Estágio	63
4.2 Caracterização do Estágio e da Classe de Violoncelos	64
4.3 Formato das Aulas	65
4.4 Caracterização dos Alunos	66

TÉCNICA DE POLEGAR NO VIOLONCELO: UMA APRENDIZAGEM QUE PODE SER ANTECIPADA?	16
4.4.1 Aluna A	67
4.4.2 Aluna B	68
4.4.3 Aluno C	68
4.4.4 Aluna D	69
4.4.5 Aluna E	69
4.4.6 Aluno F	70
4.4.7 Aluno G	71
4.4.8 Aluno H	72
4.4.9 Aluno I	72
4.4.10 Aluna J	73
4.4.11 Aluno K	74
4.4.12 Aluna L	74
4.4.13 Aluno M	75
4.4.14 Aluno N	76
4.4.15 Aluna O	76
4.4.16 Orquestra de Cordas do Conservatório Regional de Música de Viseu Dr. José de Azeredo Perdigão	77
4.5 Implementação da Investigação na Prática de Ensino Supervisionado	79
4.6 Conhecimento dos alunos a respeito da Técnica do Polegar	79
4.7 Descrição das atividades relacionadas ao tema de investigação	81
Figura 11	83
Figura 12	84
<b>Capítulo 5: Conclusão</b>	<b>86</b>
5.1 Resultados Esperados e Obtidos	86
5.2 Elementos Não Abordados pela Investigação	92
5.3 Considerações Finais	93
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>97</b>

## Introdução

Ao longo da história do violoncelo, diferentes maneiras de tocá-lo vêm sendo desenvolvidas. Tais formas muitas vezes estão diretamente ligadas ao desenvolvimento do formato do instrumento e/ou às necessidades apresentadas pelos compositores em peças destinadas ao seu repertório. A função do instrumento também é relevante neste processo, pois o violoncelo aos poucos foi desvencilhando-se do seu propósito original, como instrumento acompanhador para também tornar-se um instrumento solista.

Uma das possibilidades apresentadas ao se estabelecer na função de solista foi a utilização dos registros agudos do instrumento. Essa necessidade retratada pela literatura resultou, por exemplo, na ampliação do tamanho da escala do instrumento<sup>1</sup> e na consequente utilização do dedo polegar da mão esquerda como um dedo ativo na realização das notas ao violoncelo.

A técnica do polegar ou técnica do capotasto, como também é conhecida em alguns países, já era conhecida na primeira metade do século XVIII e pode ser observada em obras da literatura do violoncelo. Materiais como as sonatas de Lanzetti ou os métodos para a instrução do instrumento de Michel Correte ou Bernhard Romberg são importantes contribuições que refletem a utilização dessa técnica e contextualizam como o seu ensino era proposto.

Nos últimos vinte anos, os anseios a respeito dessa questão foi objeto de estudo em dissertações e teses localizadas em diversos países, tais como Estados Unidos, Brasil, Nova Zelândia, etc. Apesar de conclusões de extrema qualidade científica apreciadas na

---

<sup>1</sup> Parte do instrumento em ébano, geralmente preto, que estende-se da voluta do instrumento até uma região próxima ao cavalete, denominada *Fingerboard* em Inglês. (Benedetti, E. (2017). *Cello, bow and you: putting it all together*. New York, NY: Oxford University Press.)

maioria destes trabalhos, a indagação sobre o momento de iniciação de um estudante de violoncelo à técnica de polegar ainda pode ser aprofundado. A técnica do polegar permaneceu inalterada desde a sua completa evolução no final do século XIX, em concordância com Chung (2014), que leva o questionamento sobre o quanto este sistema poderia ter sido desenvolvido.

Refletir sobre a importância da técnica do polegar e como o seu ensino é realizado foi o motivo inicial para a realização do presente trabalho. Autores como Jensen (2006) alertam para o trabalho contraproducente de se iniciar o contato da técnica do polegar após dois ou três anos de estudo do instrumento. Compreender os motivos para tal opção metodológica faz-se necessário, tendo em vista a seguinte questão: uma antecipação na introdução à técnica do polegar poderia ser um contributo valioso no desenvolvimento técnico do estudante de violoncelo?

A necessidade de realizar um estudo acerca desta problemática nasceu de uma dificuldade do próprio autor no momento de aprendizagem da técnica do polegar. Como tal situação apresentou-se em um ambiente universitário, sendo observado também em alguns colegas, a pergunta sobre a introdução da técnica do polegar foi ganhando vida, e a ideia de uma pesquisa mais aprofundada foi tomando forma.

Estabelecer um padrão que possa definir o momento exato para a introdução da técnica do polegar não é o que propõem essa investigação, mas sim instigar uma reflexão relativa a essa problemática. Apesar de as estratégias de ensino serem particulares de cada professor, o debate sobre diferentes tópicos da técnica do instrumento pode ser saudável, desde que seja benéfica para o futuro do ensino do violoncelo.

## Capítulo 1: A Técnica do Polegar (Capotasto)

### 1.1 O Desenvolvimento Histórico da Posição de Polegar

A técnica da posição de polegar no violoncelo pode ser verificada em obras para o repertório solo do instrumento, nas descrições de performance e em métodos para o seu ensino a partir do século XVIII, de acordo com Chung (2014). As origens desta técnica são incertas, mas — de acordo com Wijsman (como citado em Zhao, 2006) — talvez possa ter sido inspirada pela técnica da Tromba Marina<sup>2</sup>. Conforme Micheletti e Silva (2013), a técnica do polegar é atribuída a Francesco Alborea (1691-1739), embora Walden (2004) nos lembre que dedilhações que evidenciam o uso da técnica do polegar como técnica virtuosa já eram observadas nos anos de 1730.

Orientações diretas sobre o seu uso já eram demonstradas no primeiro método para a instrução de violoncelistas de que se tem conhecimento: o *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection* de Michel Correte (1707-1795), datado de 1741. Michel Correte foi compositor e autor de vários métodos para o ensino de instrumentos de diferentes famílias: cordas, teclas e madeiras. Em seu método, Correte orienta onde e como o polegar deveria ser utilizado e justifica a sua aplicação para a facilitação da execução de músicas escritas originalmente no violino para o violoncelo, como afirma Walden (2004). O polegar deveria ser colocado na 4ª posição de modo que as notas resultantes fossem Mi e Lá, uma oitava abaixo do registro do violino. Outra experiência realizada por Correte, como afirma Walden

---

<sup>2</sup> Instrumento monocórdio que se tocava com um arco, seu uso é datado entre o Séc. XV até metade do Séc. XIII. A definição das alturas no instrumento era realizada com o posicionamento do polegar da mão esquerda. (Cecil Adkins. "Trumpet Marine," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, 2nd ed, 29 vols, Macmillan Publishers Limited, New York: 2001. Hereafter, *New Grove II*.)

(2004), foi a utilização do quarto dedo na posição de polegar que proporciona ao violoncelista a execução de notas acima do harmônico localizado no meio da corda.

É possível observar em outro método, para o ensino do violoncelo, do italiano Salvatore Lanzetti (c.1710-c.1780), dedilhações que incorporaram o uso do quarto dedo, assim como apontado por Michel Correte: em seus *Principes de l'application du Violoncelle par tous les tons*, de 1779, Lanzetti demonstra exercícios que inclusive ultrapassam a tessitura mencionada por Correte e traz como novidade o uso da letra “C”, como símbolo para indicar a utilização da posição de polegar, como assinala Walden (2004).

O uso do quarto dedo na posição de polegar permanecia sendo um ponto de divergência entre os violoncelistas. Os instrumentistas da primeira escola de violoncelo (a escola francesa do violoncelista Martin Berteau (1700<sup>3</sup>-1771)) diziam desconhecer o seu uso, como disserta Walden (2004). Segundo a mesma autora, dois autores de métodos para a instrução do violoncelo, Raoul (1797) e Baudiot (1826), afirmaram que Bernhard Romberg havia de fato introduzido o uso do quarto dedo na posição de polegar para os músicos parisienses.

Os avanços relacionados à técnica do polegar, quando analisamos o trabalho de Bernhard Romberg (1767-1841), são consideráveis. Dentre suas contribuições, Venturini (2009) destaca um formato da mão mais arredondada ao utilizar a posição do polegar, a manutenção do uso do quarto dedo, o uso das cordas graves nas posições superiores e a invenção do sinal de posição de polegar utilizado nos dias atuais (Figura 1).

---

<sup>3</sup> As fontes divergem quanto ao ano de nascimento de Berteau, os anos de 1691, 1700, 1701 e 1708 foram encontrados.

**Figura 1**

*Sinal da posição de polegar aplicado por Romberg e ainda utilizado atualmente*

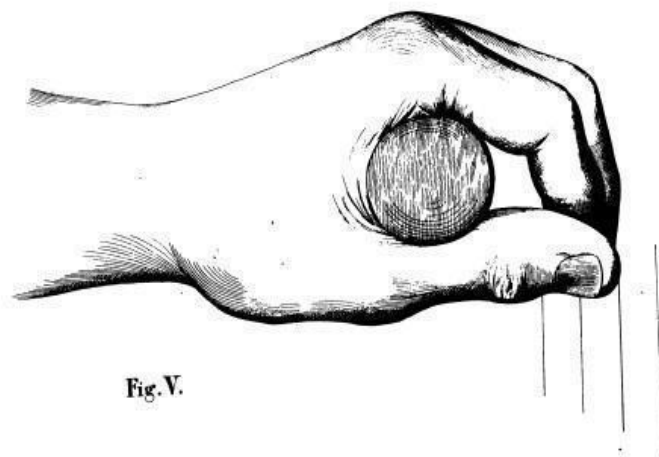


*Nota: Retirado de Romberg, B. (1840). *Violoncell Schule*. Berlin: T. Trautwein*

Outro princípio utilizado por Romberg era o da mão em bloco, ou posição estacionária para a utilização do polegar, que ajudou os violoncelistas a tocarem com um maior conforto, uma necessidade menor de trocas de posição e uma melhoria da afinação nos registros agudos, conforme Zhao (2006). No sentido pedagógico, Romberg também se sobressai, pois demonstrou como utilizar a posição de polegar através do recurso de uma imagem em sua *Violoncell Schule* de 1840. No livro, Romberg recomenda a utilização de uma rolha de garrafa que pudesse ser posicionada entre o polegar e o primeiro dedo (Figura 2), demonstrando ao estudante o formato pretendido, em concordância com Walden (2004). De acordo com Campbell (2007), Romberg foi o cellista que mais utilizou a posição de polegar desde Boccherini, o que nos leva à próxima figura importante no desenvolvimento da técnica de polegar (Figura 2).

**Figura 2**

*Imagem utilizada por Romberg para demonstrar o posicionamento da mão ao utilizar a posição de polegar*



*Nota:* Retirado de Romberg, B. (1840). *Violoncell Schule*. Berlin: T. Trautwein.

Luigi Boccherini (1743-1805) foi o primeiro violoncelista da escola italiana a dar expressão ao violoncelo no registro agudo utilizando a técnica de polegar, como assinala Campbell (como citada em Zhao, 2006). Ainda que não tenha escrito um livro de instrução ao violoncelo que pudesse descrever tais técnicas, os indícios da aplicação são visíveis nas suas composições. Mesmo na sua primeira fase como compositor, Boccherini já fazia uso de técnicas avançadas (posição de polegar no registro agudo), como sinaliza Lebermann (como citado em Zhao, 2006). No que diz respeito à indicação na partitura para a utilização do polegar, Romberg (como citado em Walden, 2007) nos lembra que Boccherini utilizava mudanças de clave para orientar sobre mudanças de posição, entre elas a posição de polegar.

Zhao (2006) afere a expressividade nos registros agudos explorada por Boccherini através da análise de quatro obras do compositor, situadas na segunda metade do século XVIII. É possível observar nesses trabalhos que o progresso de Boccherini com a utilização de técnicas avançadas da posição de polegar tem relação com a ordem cronológica das peças, demonstrando um maior nível de maturidade técnica a cada nova composição. Dentre os diversos recursos composicionais utilizados por Boccherini (posição estacionária do polegar, extensão da posição de polegar, cordas duplas), podemos encontrar, de acordo com Zhao, um dos raros exemplos do uso de cordas triplas no violoncelo no século XVIII.

Em concordância com Aldo Pais (como citado em Zhao, 2006), o legado de Boccherini ainda pode ser relacionado ao de outro grande violoncelista, ou seja, existem similaridades entre o 2º movimento do seu Concerto nº 11 em Ré Maior e o estudo nº 8 de Jean-Pierre Duport.

O violoncelista Jean-Pierre Duport (1741-1818) foi um dos proeminentes nomes que surgiram do desenvolvimento da escola francesa e um dos mais notáveis alunos de Martin Berteau, em concordância com Lewis (2002). Sua relação com o desenvolvimento da técnica do polegar no violoncelo está diretamente ligada à figura de seu irmão mais novo e aluno: Jean-Louis Duport (1749-1819).

Jean-Louis Duport foi o autor do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* no ano de 1806, que aborda, entre seus temas, a posição de polegar e possui a primeira parte destinada ao dedilhado, como verifica-se em Chung (2014). O material escrito por Jean-Louis, como declara Zhao (2006, p. 15), é um importante contributo para a análise da técnica de polegar em linha cronológica: “While Duport’s treatise is of limited use because of its purpose—it is, after all, a collection of studies,

not a collection of solo works—it nevertheless provides both a catalogue and a possible chronology for these advanced techniques”.

Além do seu trabalho, um retrato do próprio Jean-Louis (Figura 3) é uma evidência do conhecimento da técnica do polegar no círculo da escola francesa, em concordância com Walden (2004).

### Figura 3

*Jean-Louis Duport de Remi-Fursy Descarsin*



*Nota:* Este retrato é datado de 1788 e encontra-se no museu Philharmonie de Paris.

Assim como Lanzetti (1779) e Romberg (1840), Jean-Louis possuía uma notação gráfica para a utilização do polegar: o número “0”. Um dos objetivos de Jean-Louis Duport em seu ensaio era formular padrões de dedilhações que pudessem ser utilizados em qualquer escala, inclusive aquelas que utilizassem a posição de polegar, consoante Walden (2004). Apesar dessa finalidade, a mesma autora realça que Jean-Louis

exemplificou diferentes padrões de dedilhações que poderiam ser igualmente utilizados nas posições de polegar. O quadro demonstrado por Duport em seu importante trabalho nos situa sobre o desenvolvimento da técnica do polegar no violoncelo, a posição estacionária (ou mão em bloco), a posição do polegar com cordas duplas e as extensões em posição de polegar, conforme Zhao (2006).

Um ponto mencionado anteriormente que trata do uso do quarto dedo na posição de polegar pelos violoncelistas da escola francesa de Martin Berteau é demonstrado por Duport em um dos seus estudos, o número dois, mesmo que aplicado ocasionalmente em extensões de escalas e arpejos na corda Lá, como assegura Walden (2004). Controverso ou não, em relação ao que era aplicado por outros violoncelistas da mesma escola, é inegável que a influência exercida por Martin Berteau e Jean-Pierre Duport pode ser observada nos 21 estudos que compõem o *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, como menciona Zhao (2006).

A contribuição de Jean-Pierre estende-se, inclusive, a revisar o nível de dificuldade do material, como o próprio Jean-Louis (1852) relata no prefácio do ensaio:

Some things will be met with in the course of this work which will appear difficult, but I have taken care to avoid such as are impracticable. . . . Not a scale, a passage or piece has been inserted, until I have frequently tried it myself, and until it has been also tried by my brother. (p. 3)<sup>4</sup>

Os princípios discutidos e aplicados por Duport e Romberg foram seguidos e muitas vezes unidos pelas gerações seguintes de violoncelistas, como o sistema de dedilhado de Duport e o uso do quarto dedo demonstrado por Romberg. Alguns conceitos, no entanto, sofreram modificações significativas, como o uso de um mínimo

---

<sup>4</sup> De modo a uma melhor compreensão no decorrer do texto, a citação da edição Inglesa foi apresentada.

de trocas de posições quando se executavam cordas duplas na posição de polegar. Como podemos observar em Walden (2004), Bohrer, Kummer e Franchomme aplicaram o uso de dedilhações consecutivas em passagens em cordas duplas, que exigiam várias trocas de posições e tinham como base o dedo polegar. A mesma autora salienta que o conceito da mão estacionária, ou mão em bloco, foi alterado por motivos de percepções estéticas, incentivando as trocas de posição também em passagens melódicas.

## **1.2 O Ensino da Posição do Polegar**

Trabalhos de caráter científico tratando do assunto podem ser observados nos últimos 40 anos através de artigos, como os de Fittz (1983) e Chambers e Solow (1990), dissertações e teses, como as de Zhao (2006), Menucci (2013) e Chung (2014), e livros que têm como propósito debater a técnica do instrumento ou retratar a sua história, como os de Bunting (1999), Walden (2004), Stowell (2006), entre outros.

Investigações como as de Zhao (2006) e Chung (2014) procuraram discutir a transformação do violoncelo que tinha inicialmente a função de acompanhamento, em orquestras e conjuntos, para um instrumento que poderia executar peças solo e virtuosísticas. Dentre as técnicas avançadas que possibilitaram essa emancipação do instrumento, está a aplicação e o desenvolvimento da posição de polegar, conforme Zhao. A linha condutora para tais investigações, basearam-se em métodos para o ensino do instrumento e o repertório escrito. Estes dois importantes estudos inferiram que o amadurecimento relacionado à técnica do polegar — aplicado em peças do repertório ou livros de estudo — propiciou a compositores que não eram violoncelistas, mas possuíam proximidade com tais instrumentistas, apresentarem novas perspectivas para a escrita de peças destinadas ao violoncelo, como pode ser observado em Chung (2014):

The thumb technique opened up whole new possibilities for composers and performers although it is not immediately clear whether composers responded in a general way to these exciting new developments in playing or whether, in the initial stages, only those composers who had direct contact with exceptional cellists sought to incorporate the high-register in their cello writing. (p. 93)

Este contato direto com violoncelistas excepcionais proporcionou, por exemplo, que o compositor Joseph Haydn (1732-1809) apresentasse diferenças na aplicação da técnica de polegar encontradas nos seus concertos em Dó Maior (Hob. VIIb:1) e em Ré Maior, (Hob.VIIb:2), conforme Zhao (2006). O seu Concerto em Dó maior, que foi provavelmente composto entre os anos de 1762-1765, é um dos vários concertos compostos para os músicos da Orquestra da corte de Esterházy e escrito para o violoncelista da corte Joseph Weigl (1740-1820), como nos lembra Geiringer (como citado em Zhao, 2006). A obra possivelmente deveria refletir algumas das características da forma de tocar de Weigl, assim como revelar de forma geral o tratamento do violoncelo como instrumento solo realizado pelo compositor, como ressalta Badley (2012).

Em relação ao seu Concerto em Ré maior, datado de 1783, a contribuição do violoncelista Anton Kraft (1749-1820) chega a tal ponto, devido às técnicas avançadas utilizadas no concerto, que por muitos anos acreditou-se que o trabalho era seu. Este fato só foi resolvido após a redescoberta de um autógrafo assinado por Haydn em 1954, como declara Landon (como citado em Chung, 2014) e Stowell e Jones (2006).

A partir de outra perspectiva, Menucci (2013) propõe uma outra forma de pensar o violoncelo, unificando o estudo de todas as posições sem a tradicional divisão que

separa a escala<sup>5</sup> do instrumento em duas partes. A pesquisa preocupa-se em demonstrar um panorama no que refere a métodos para o violoncelo que apresentam o ensino da técnica do polegar. Essa reflexão, segundo a mesma autora, relata um aumento real no número de publicações para o ensino da técnica do polegar que se empenham em ministrá-lo mais cedo. Apesar de tais publicações, Menucci constata que uma mudança real na metodologia do ensino de posições no violoncelo ainda não foi perceptível, em parte porque alguns destes livros não fornecem uma localização precisa das notas na escala do instrumento.

O significado do termo "método" voltado ao ensino de instrumentos musicais e referido ao longo do trabalho de Menucci (2013) pode ser compreendido em conformidade com Reys e Garbosa (2010):

Nesse sentido, métodos caracterizam livros didáticos manuscritos ou impressos, elaborados para atender as necessidades de professores e alunos de instrumento, refletindo uma realidade histórica, social e educacional. Tais livros apresentam, geralmente, orientações elementares de teoria musical, assim como orientações técnicas sobre o manuseio do instrumento, incluindo a maneira de sentar-se, de segurar o instrumento e de produzir o som. (p. 114)

Os dois autores, Reys e Garbosa (2010), ainda afirmam que esses métodos são organizados por meio de conteúdos ordenados de forma progressiva de dificuldades técnico-musicais e servem como um material pedagógico de apoio, selecionados com base nas concepções de ensino de cada professor e contexto de atuação.

---

<sup>5</sup> Parte do instrumento em ébano, geralmente preto, que estende-se da voluta do instrumento até uma região próxima ao cavalete, denominada *Fingerboard* em Inglês. (Benedetti, E. (2017). *Cello, bow and you: putting it all together*. New York, NY: Oxford University Press.)

Ao aprofundar a análise dos métodos para o ensino do polegar, Menucci (2013) observa que a maior parte é indicada aos estudantes de nível intermediário e avançado. A apresentação da posição de polegar nesses materiais é realizada inicialmente de forma concisa que rapidamente transformam-se em exercícios de complexidade considerável, contrariando em muitos casos a ordenação de forma progressiva de dificuldade, identificada por Reys e Garbosa (2010). Essa análise é reafirmada por Bosanquet (2006):

When shifting was eventually allowed, the neck-positions (second, third, fourth) were studied in a similar manner; and because fifth, sixth, seventh and thumb-positions were so long delayed, many cellists either never reached them or constantly feared playing in the higher registers. In thumb-position, the thumb was required to be held firmly down across two strings; and instead of progressing gradually, writers prescribed complex patterns almost immediately, followed by octaves and thirds, as in Grützmacher's Daily Exercises (1909). (p. 198)

### **1.3 A Problemática do Ensino da Posição do Polegar de Forma Tardia**

Descrições que equiparam as posições de polegar a qualquer outra posição de mão esquerda no violoncelo, inclusive apresentando-a como tão natural quanto podem ser verificadas em autores de diferentes épocas, como Romberg (1840), de acordo com Walden (2004), ou Epperson (como citado em Menucci, 2013), que justificam essa relevância baseados nas exigências do repertório para o instrumento. O uso da posição de polegar como uma técnica fundamental já é observado desde Boccherini, em

concordância com Fittz (1983), e essa informação nos ajuda a compreender o contexto no qual essa demanda está inserida historicamente, como assinala Chung (2014).

Apesar do tratamento igual das posições de polegar em relação as outras (posições de três dedos ou de quatro dedos<sup>6</sup>), e a percepção histórica acerca da técnica, os métodos e tratados, no ensino tradicional do instrumento, propõem um primeiro contato da técnica do polegar somente após o domínio de outras cinco ou seis posições, como afirmam Fittz (1983) e Menucci (2013). De acordo com Queiroz (2015), este tipo de sequência deixa os alunos muito tempo no trabalho isolado de posições, situação que por vezes pode significar alguns anos e a sensação de dificuldade e desconforto quando, enfim, a posição de polegar é introduzida. Uma das maiores adversidades para os violoncelistas jovens é a introdução a posição de polegar, em concordância com Chambers e Solow(1990), e Fittz (1983) inclusive sugere em forma de pergunta a utilidade de uma abordagem que considere o polegar como um dedo básico e não como uma técnica avançada.

Outro aspecto abordado pelos autores que dissertam sobre o assunto refere-se à comparação realizada pelos estudantes entre as posições mais graves, posição de quatro dedos e de três dedos, que são mais praticadas e a posição de polegar<sup>7</sup>. Tortelier (como citado em Menucci, 2013) indica que o medo dos violoncelistas em tocar nos registros agudos é mais influenciado pela demora com que estes são abordados do que de fato com as dificuldades encontradas nestes registros.

---

<sup>6</sup> A nomenclatura posição de quatro dedos, posição de três dedos e posição de polegar foi utilizada por Janos Starker & George Bekefi (2003) para referir-se à disposição de dedos da mão esquerda sobre a escala do instrumento. Esta terminologia baseia-se na relação intervalar, em cordas vizinhas, entre o primeiro e o quarto dedo para a posição de quatro dedos, entre o primeiro e terceiro dedo para a posição de três dedos e entre o polegar e o terceiro dedo para as posições de polegar.

<sup>7</sup> posição que no ensino tradicional geralmente é abordada após o domínio de outras cinco ou seis.

George Neikrug (2002) em entrevista para Tim Janof retrata mudanças posturais intencionais de alguns violoncelistas quando tocam nas posições de polegar como forma de compensar uma possível dificuldade maior nos registros agudos, e Parisot (2001) pontua que essas mudanças posturais são contraproducentes, visto que restringem a respiração, reduzem a capacidade pulmonar e aumentam a tensão em todo o corpo. Tais evidências citadas por Neikrug e Parisot podem ser consequências diretas da forma e momento em que a técnica de polegar foi abordada visto que Chambers e Solow (1990) afirmam que muitas vezes os professores de violoncelo relacionam as posições agudas como as mais inseguras do instrumento. O resultado é ensinam com a mesma linguagem e da mesma forma, utilizando a mesma abordagem metodológica. Este tipo de ensino muitas vezes não instiga os professores a refletirem sobre o raciocínio envolvido na opção metodológica que está sendo reproduzida e permite que instruções que não foram devidamente examinadas continuem a ser perpetuadas, como nos lembra Benedetti (2017). Podemos verificar em Bunting (1999) uma demonstração relacionada às instruções perpetuadas no ensino da posição de polegar, quando o autor relata uma situação em que uma criança admitiu que o professor a proibia de tocar nas posições de polegar, mesmo que essa o fizesse por conta própria.

Uma importante perspectiva que discute a ordem com o qual a posição de polegar é abordada no ensino tradicional nos é apresentada por Menucci (2013), que fundamenta a sensação de dificuldade verificada entre os alunos quando há a comparação entre a posição de polegar e as outras posições no instrumento, Menucci (2013) nos assegura que:

O perfil típico de um aluno iniciante é o da quase completa desinformação a respeito do seu instrumento. E assim ele é inserido num roteiro que vai pouco a

pouco lhe mostrando as posições e suas peculiaridades, demorando alguns anos para que ele comece a ler nas claves de dó e sol, bem como a usar a posição de capotasto. O nível intermediário introduz a clave de dó e a posição de três dedos e, um pouco depois, as posições agudas e a clave de sol, acompanhadas da nova forma de mão. Dentro desta perspectiva, pode-se dizer que a classificação do nível do aluno está relacionada com quão agudo ele pode tocar, sem levar em consideração sua proficiência. Esta relação coloca diretamente que é difícil tocar em posições agudas, pois só os alunos adiantados o fazem. (p. 41)

A mesma autora na continuação de sua narrativa ainda reitera que a posição de polegar é apenas outro aspecto da técnica que deve ser trabalhado na mesma quantidade e antecedência que as demais. O mesmo trabalho discorre que, seguindo essa linha de raciocínio, o estudante de violoncelo teria o conhecimento da escala do instrumento como um todo, independentemente do seu nível.

Alguns panoramas que enfatizam receios psicológicos em estudantes de violoncelo também podem ser percebidos nos debates que dizem respeito ao momento de introdução à técnica do polegar. O ensino do instrumento como um todo é uma das formas de encorajar o uso livre de diferentes posições de mão no violoncelo e, em concordância com Bosanquet (como citada em Stowell, 2006), remover fobias associadas ao se tocar nos registros mais agudos.

Este ponto de vista relacionado ao ensino tardio da técnica do polegar foi inspiração para o livro *Fun in Thumb Position*, de Hans Jorgen Jensen, como podemos observar em uma entrevista para Tim Janof, Jensen (2006) declara:

I grew tired of students not being comfortable in thumb position, even college students. Many young cellists spend a lot of time in the lower positions before

exploring thumb position. The problem with this method is that after two or three years students begin to fear the higher positions and they tend to tense up as they go higher, which is counterproductive. I saw the need for a fun book for younger students that focuses on the higher positions. I hope to encourage students to play in thumb position early. (p. 20)

Questionamentos que expressam de forma explícita o medo dos alunos quando do primeiro contato com a posição de polegar são vistos em Fittz (1983) e respondidos por Epperson (como citado em Menucci, 2013), que ressalta que uma introdução à posição de polegar nos estágios iniciais de aprendizado do instrumento reduziria o risco psicológico de esperar, antes de uma aproximação dos registros agudos do violoncelo.

Estudantes que não conhecem o seu instrumento na sua extensão total podem ter uma defasagem mental no que se refere à leitura e à agilidade nos registros agudos. Em contraponto, uma técnica que se desenvolva de maneira uniforme ao longo dos anos proporcionaria uma experiência sem divisões mentais ou medos desnecessários (Menucci, 2013). No seguimento deste tópico Fittz (1983), indaga-se se a tendência em considerar a posição de polegar um aspecto técnico difícil não é gerada pela sua introdução relativamente tardia no processo pedagógico, ao invés de um primeiro contato mais cedo que a estabeleceria como uma técnica fundamental que não necessita do domínio das posições inferiores para ser trabalhada.

Ao analisar a segunda parte da resposta dada por Jensen (2006), no trecho recentemente citado, podemos ratificar o debate com algumas de suas conclusões a respeito da temática:

As an experiment, I started some beginning students only in thumb position right away. I drilled them for awhile and then took them to first position. I found that

they had more trouble in the lower positions because the lower positions are where the hand is stretched the widest. First position is actually the most difficult position of all because of the wider finger spread and because the arm is closer to the body, which tends to crowd the left hand. In contrast, thumb position allows the left arm to be comfortably out-stretched and the fingers to spread apart naturally. I now start students in both lower and higher positions early so that they are mentally and physiologically comfortable with both areas of the cello. The goal of my book is to promote this teaching philosophy. (p. 21)

Considerando esse relato, podemos nos questionar quanto ao momento em que a posição de polegar poderia ser introduzida, em alternativa ao ensino tradicional. Nessa Perspectiva, nos deparamos com as palavras de Epperson (como citado em Menucci, 2013, p. 12), “Since there is no logical progression of difficulties from ‘hard’ to ‘harder’ to ‘hardest’ as we ascend the fingerboard, thumb work can be inaugurated at almost any time although not, to be sure, in the very beginning.”

Em oposição a Epperson (como citado em Menucci, 2013), é legítimo ponderar a respeito do que diz Bunting (1999) que advoga que a posição de polegar pode ser uma opção para o início e só posteriormente abordar os problemas da primeira posição, mas apesar dessa divergência é possível observar um consenso sobre os dois autores no que concerne à introdução da posição de polegar nos estágios iniciais de aprendizagem.

Outra importante contribuição para essa questão pode ser constatada nas palavras de Babini (2013) que inicia seus alunos tanto na primeira posição quanto na posição de polegar com o intuito de que o aluno conheça toda a escala do instrumento. A opção pedagógica citada anteriormente por Bunting (1999) é verificável da mesma forma na metodologia aplicada por Tomazzo Babini ao instruir Aldo Parisot no

violoncelo, segundo Akahoshi (como citado em Queiroz, 2015), que iniciou seu aluno na posição de polegar a partir de peças transpostas antes do trabalho nas posições de quatro dedos<sup>8</sup>.

Caroline Bosanquet (2006) no seu capítulo sobre o desenvolvimento do ensino do violoncelo no século XX, presente no livro *The Cambridge Companion to the Cello*, contextualiza sobre a tradição de inicialmente esperar que o aluno domine uma das posições desconfortáveis no instrumento: a primeira posição. A mesma autora justifica esse posicionamento, pois a primeira posição apresenta grandes espaços entre os dedos. Este tipo de prática, restringindo o estudante a primeira posição, é responsável pela posição estática do braço esquerdo e do ombro que são responsáveis por tensões, segundo Roland (como citado em Bosanquet, 2006).

O reflexo do ensino da posição de polegar no ensino tradicional do instrumento pode ser observado nas palavras de Neikrug e Duckwall (2017), os quais afirmam que: como o dedo polegar é o menos utilizado — em contraste com os outros dedos — os instrumentistas tendem a ser mais tolerantes em relação à afinação e ao vibrato quando do uso deste dedo. O domínio de todos os registros do instrumento de maneira igual é essencial para todo o violoncelista, e é exatamente esse ponto que evidencia uma discussão pormenorizada sobre a posição de polegar na técnica do violoncelo, segundo Chambers e Solow (1990). A consequência de um vibrato menos desenvolvido com o polegar é indicada também por Italo Babini (como citado em Menucci, 2013):

É surpreendente observar que o uso do polegar quase não mudou ou se desenvolveu desde os tempos de Vivaldi. É hora dos violoncelistas perceberem que o polegar não deve ser usado apenas para ajudar em dificuldades técnicas. É

---

<sup>8</sup> Posições que no ensino tradicional são abordadas nos primeiros anos.

frequentemente – na verdade, quase sempre – usado somente furtivamente. A razão para isso pode ser o fato de que o polegar tenha tido menos prática do que todos os outros dedos em tocar expressivo. No geral, ele é usado simplesmente como um pivô, um ponto de equilíbrio para os outros dedos. (p. 15)

Conforme anunciado por Chung (2014), é possível observar alunos universitários que não alcançaram um nível avançado na posição de polegar, o que causa uma quantidade de stress considerável quando são confrontados com um repertório que utiliza essa técnica de maneira mais complexa.

Ao referir-se à prática de apresentar os registros agudos após um tempo demasiado, Bunting (1999) lembra-nos que para obtermos tal habilidade necessitamos de um refinamento progressivo dos erros. O mesmo autor também ilustra a perspectiva, de alguns professores, de que os tópicos devem ser trabalhados com perfeição antes da abordagem de outros assuntos, o que vai de encontro com Queiroz (2015), quando disserta sobre os métodos que avançam posição por posição (primeira posição, segunda posição, terceira posição, etc.) e acabam trabalhando cada uma por muito tempo e de forma isolada.

#### **1.4 Possíveis Soluções para a Problemática**

Tendo em vista as diferentes maneiras de se aprender e ensinar o instrumento, Chung (2014) nos lembra que uma compreensão do desenvolvimento histórico da técnica do polegar foi útil para contextualizar sobre a sua importância e aplicação. A relevância da técnica do polegar não pode ser ignorada e o seu sucesso depende da mescla entre uma boa instrução e um bom material de apoio.

Ao dirigir-se a instrução, Jensen, no prefácio do seu livro “Fun in thumb position”, refere-se a importantes pedagogos, como Phyllis Young (1978), Paul Rolland e Margareth Rowell (1971), que defendiam a ideia de padrões relaxados de movimentos utilizando a escala inteira do instrumento. A aplicabilidade desses padrões pode ser percebida, inclusive, na abertura de mão realizada pelo estudante de violoncelo.

A abertura de mão na posição de polegar é semelhante à posição da nossa mão quando estamos relaxados, ao contrário da primeira posição no instrumento que exige uma distância maior entre os dedos. Levando em consideração essa questão, Bunting (1999) diz que é totalmente sensato iniciar os alunos pelas posições de polegar e somente quando a mão estiver mais elástica abordar a primeira posição e suas extensões.

Dentre os autores que abordam a questão do ensino da técnica do polegar, alguns nomes se destacam por influenciar o ensino até os dias de hoje: Rudolf Matz, Luigi Silva e Christopher Bunting.

- Rudolf Matz (1901-1988) - violoncelista croata que acreditava que o equilíbrio e a boa postura da mão na posição do polegar seria resultado de um estudo prévio à prática de escalas básicas. Este estudo seria focado em praticar os pares de dedos na posição de polegar (polegar, dedo um e dedo três - polegar, dedo um e dedo dois - e polegar, dedo dois e dedo três). O objetivo deste tipo de abordagem visava diminuir o risco de o estudante desenvolver uma postura inadequada da mão ou dos dedos na posição de polegar.<sup>9</sup> Rudolf Matz propõem esta metodologia em seu livro *12 Études Introduction to thumb position*, de 1981, e deixa claro que o professor deveria ser cuidadoso desde o início com uma boa postura do ombro,

---

<sup>9</sup> No prefácio de seu livro, *12 Études Introduction to thumb position*, Matz revela estar em concordância com seu amigo Luigi Silva (1903-1961).

cotovelo e pulso, assim como corrigir qualquer dedo que apresentasse uma postura inadequada em relação aos demais. Os estudos deste trabalho são escritos tendo como base o harmônico do meio da corda, mas o próprio autor abre a possibilidade para que sejam transpostos para outros tons, desde que não utilizem mudanças de posições.

Outro importante princípio utilizado por Matz pode ser encontrado em um trabalho publicado um ano depois, o *24 Short Études Relating Neck Positions to Thumb* de 1982. Como o próprio título sugere, o autor escreve estudos curtos, iniciando na primeira posição que são transpostos para a posição de polegar localizada no harmônico do meio da corda. Na sequência, o autor gradualmente trabalha com as outras posições do braço do instrumento, sempre transpondo para uma oitava acima, como a quarta posição, última posição inferior antes da posição do polegar no meio da corda.

- Luigi Silva - e sua abordagem do monocórdio, que foi posteriormente desenvolvido por Martha Gerschefski, é um método desenvolvido para a introdução à posição de polegar. A abordagem do monocórdio buscava alcançar a correta colocação do polegar na corda, o adequado posicionamento do braço e mão como uma unidade para todas as mudanças de posição nas posições de polegar, assim como, o estabelecimento de uma correta forma e equilíbrio da mão necessários para mudanças de posição. Luigi Silva tinha a preocupação em manter a forma da mão em posição de polegar. A orientação era para que se formasse a letra “O” (Figura 4) ao encostar o polegar e o primeiro dedo.

**Figura 4**

*Letra “O” formada entre o polegar e o primeiro dedo*



*Nota:* Retirada de Chambers e Solow (1990).

O próximo passo era a realização de escalas e arpejos somente com o 4º dedo<sup>10</sup> (Figura 5) na corda vizinha aguda, a oitava sendo formada pelo polegar e 4º dedo, com o objetivo de permanecer com a letra “O” e uma boa postura do braço-mão.

---

<sup>10</sup> Apesar deste procedimento ter sido mencionado desta maneira por Chambers e Solow (1990) em entrevista para Tim Janof, um ex-aluno de Luigi Silva, Timothy Eddy (2001), quando referiu-se à abordagem do monocórdio, relatou que durante o estudo de oitavas Luigi Silva pedia que os alunos realizassem os exercícios da Fig.5 somente com o polegar, também como forma de adaptar o aluno a utilizar o polegar como um dedo ativo.

**Figura 5***Parte final da abordagem do monocórdio*

Fig.2

Fig. 3 Melodic, harmonic, and natural minor scales

Fig. 4 Major and minor arpeggios

Fig. 5 Chromatic scales

Fig. 6 Broken thirds

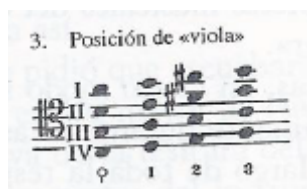
Fig. 7 Whole tone scale

*Nota:* Retirada de Chambers e Solow (1990).

➤ Christopher Bunting - propõem quatro posições básicas para a mão esquerda do violoncelo, no que chama de matrizes: a primeira posição, a posição de braço (quarta posição), posição de viola e posição de violino. De acordo com Bunting (1999), essas posições podem ser verificadas ao tocarmos os harmônicos ou cordas soltas, como referência para o primeiro dedo ou dedo polegar. Essa abordagem de Bunting proporciona o conhecimento de toda a escala do instrumento sem deixar o estudante sem um ponto de referência. Neste esquema de posições proposto pelo autor, as posições de viola e de violino são posições de polegar, sendo que a de viola é posicionada com o polegar no harmônico do meio da corda (Figura 6):

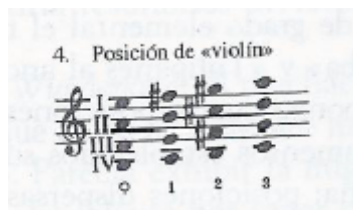
### Figura 6

#### *Posição de Viola de Christopher Bunting*



*Nota:* Retirado de Bunting (1999).

Na posição de violino o polegar é posicionado no harmônico a uma quinta justa de distância em relação ao harmônico do meio da corda, harmônico referência para a posição de viola (Figura 7).

**Figura 7***Posição de Violino de Christopher Bunting*

*Nota:* Retirado de Bunting (1999).

As posições de viola e de violino relacionam-se diretamente com a configuração de notas da primeira posição e da posição de braço, respectivamente<sup>11</sup>. O autor, após a familiarização com as suas quatro posições básicas, ainda convida os estudantes a praticar uma quinta posição a ser executada uma oitava acima da posição de viola.

A apresentação dos conceitos descritos por estes três autores pode ser observada nos trabalhos de outros pedagogos, mesmo sem um contato direto entre eles, o que nos leva a observar um consenso no que concerne à técnica do polegar. A prática de aprender uma melodia na primeira posição e logo após transpor para uma oitava acima no polegar (harmônico do meio da corda) é lembrada por Neikrug (2002) que adverte para o fato de se trabalhar a posição de polegar em todas as cordas e não somente na corda Lá. Os conceitos das quatro posições básicas, dos pares de dedos de Rudolf Matz e Luigi Silva e do monocórdio, também de Luigi Silva com valiosas contribuições de Martha Gerschefski, inspiraram diretamente o livro de Hans Jensen, *Fun in Thumb Position* (1998), como é possível observar no seu prefácio e agradecimentos.

Além destes autores, uma influência pode ser observada na utilização do uso da posição de polegar na terceira oitava de escalas, proposta por Jean-Louis Duport no seu

---

<sup>11</sup> A mesma configuração de notas é mantida se acrescentarmos a corda solta as notas da primeira posição e o harmônico do meio da corda a quarta posição.

trabalho do início do século XIX. A proposta de uma escala descendente de Ré maior na posição de polegar, com o polegar posicionado no harmônico do meio da corda, é sugerida por Fittz (1983) já no final do século XX, com a justificativa de que seria uma maneira mais fácil para manter-se uma boa forma de mão.

Podemos observar em Starker (como citado em Chung, 2014, p. 44) um outro tipo de abordagem do polegar nos registros agudos de escalas: “Starker introduces a major shift in thinking by proposing that the left thumb is placed under the fingerboard in the higher register. This gives the player a sense of security as the other four fingers are locked in position while the thumb grabs the fingerboard”.

Após analisarmos o contexto do desenvolvimento da técnica do polegar, aspectos relacionados ao seu ensino e possíveis soluções já encontradas na literatura, a próxima etapa terá o intuito de verificar a percepção atual de profissionais envolvidos com este processo. Como diversos elementos da técnica e pedagogia do violoncelo, a necessidade de remodelar determinados conceitos têm o potencial de exibir panoramas alternativos que podem contribuir com o que tradicionalmente é realizado.

## **Capítulo 2: Componentes de análise**

### **2.1 Componentes de Análise**

A pesquisa realizada neste trabalho pode ser classificada como exploratória. Isto porque a investigação em mãos tem como objetivo identificar possíveis lacunas proporcionadas pela introdução tardia da técnica de polegar no violoncelo (posição de capotasto). Segundo Gil (2002), a pesquisa exploratória pode tornar o problema mais explícito e considera a avaliação de diferentes aspectos relacionados ao fato estudado.

Ainda dissertando sobre a investigação, o mesmo autor nos lembra que em boa parte dos casos utiliza-se de levantamento bibliográfico e entrevistas com participantes que demonstram experiências práticas com o tema pesquisado.

Quanto à metodologia, a opção é pelo método qualitativo. Esta escolha justifica-se porque o método escolhido permite uma liberdade na análise, possibilitando que a investigação adquira várias concepções no decorrer do percurso, não obtendo uma resposta única a respeito do tema. Em concordância com Richardson (como citado em Augusto et al., 2013), o objetivo da pesquisa qualitativa é o de aprofundar a compreensão de um fenômeno social, utilizando-se também de entrevistas com atores envolvidos neste evento.

Enquanto procedimento, este trabalho realizar-se-á por meio de observação indireta, porque faz o uso de entrevistas para coletar a opinião de profissionais da área, a fim de compreender a problemática proposta na presente investigação. A pesquisa utilizou-se de levantamento bibliográfico e documental que foi realizado através da revisão. Na próxima etapa, será apresentado o resultado de entrevistas com professores de violoncelo, análise de métodos e a observação de alunos (alguns já iniciados na técnica de polegar) no Conservatório Regional de Música Dr. José de Azeredo Perdigão na cidade de Viseu, Portugal.

## **2.2 Contexto e Participantes da Pesquisa**

Tendo em vista a opção metodológica por utilizar-se de entrevistas semiestruturadas, a investigação selecionou o perfil de participantes que seriam colaboradores. O enquadramento geral da entrevista preocupou-se em obter respostas relacionadas de modo a compreender a opção pedagógica no ensino desta técnica. As

questões levantadas focaram no ensino tardio da técnica do polegar, na reação dos alunos nos primeiros contatos com a utilização deste elemento técnico e o ponto de vista dos entrevistados sobre benefícios que seriam viáveis, considerando uma antecipação à iniciação da técnica do polegar em comparação ao que é realizado no ensino tradicional do instrumento.

As entrevistas foram realizadas com seis profissionais com ampla experiência no ensino do violoncelo, e que com o intuito de apresentarem diferentes contextos lecionam em diferentes países:

- Dois profissionais são atuantes no cenário brasileiro de ensino do violoncelo;
- Um(a) profissional tem sua experiência como professora no Brasil, mas atualmente reside em Portugal;
- Um(a) participante é atuante no cenário português de ensino do violoncelo;
- Um(a) participante é atuante no cenário espanhol de ensino do instrumento;
- Um(a) participante é atuante no cenário alemão do ensino do instrumento;

De modo a ter uma amostra variada no que diz respeito aos diferentes níveis estudantes de violoncelo (iniciantes, intermediários e avançados), a pesquisa optou por convidar professores que apresentassem experiência. Com base nisso, a entrevista contou com a participação de três professores universitários, um(a) participante que leciona em uma universidade e em um conservatório de música e dois participantes que ensinam somente em conservatórios de música. Relacionado ao gênero dos participantes, quatro são do sexo feminino e dois do sexo masculino

As entrevistas foram realizadas entre os meses de março e julho de 2021, sendo que as datas e horários foram combinadas de acordo com as disponibilidades. Devido à pandemia do Coronavírus, o pesquisador — com a aprovação de seu orientador —

realizou a entrevista de forma online, de maneira a resguardar a saúde de todos os envolvidos. A partir da escolha por uma entrevista online o pesquisador optou pela utilização do Software Zoom que permite gravação em sua integralidade.

O roteiro foi organizado no formato de perguntas abertas submetidas a uma apreciação do professor orientador e do professor co-orientador. A justificativa de escolha por entrevistas semi-estruturadas pode ser encontrada em Triviños (como citado em Manzini, 2004), que assegura que está apoiado em teorias ou teses relacionadas ao tema da pesquisa. As respostas dos participantes poderiam ainda dar luz a novas hipóteses. A entrevista do tipo semiestruturada dá margem à descrição, explicação e compreensão em sua totalidade dos fenômenos sociais, segundo o mesmo autor.

É importante salientar que quando foram convidados os participantes receberam um termo de consentimento livre e esclarecido que foi assinado por todos, autorizando a gravação de som e imagem, assim como, divulgação das informações contidas nas entrevistas em congressos e/ou publicações científicas. O termo de consentimento supracitado assegurava o sigilo à confidencialidade, portanto, os entrevistados não serão identificados no corpo do texto e serão referidos<sup>12</sup> como:

- Professor 1;
- Professor 2;
- Professor 3
- Professor 4;
- Professor 5;
- Professor 6.

---

<sup>12</sup> essa organização a nível crescente não representa nenhuma atribuição de valor para pesquisa.

A duração inicial prevista para cada entrevista era de 20 a 30 minutos, porém, no decorrer desta etapa, algumas foram menores do que esta minutagem, devido às respostas sucintas de alguns participantes, e outras excederam o tempo, em virtude da vontade de desenvolver com maior riqueza de detalhes os assuntos abordados, o que pode ser verificado em outros participantes.

### **2.3 Procedimento das Transcrições e Análise das Entrevistas**

No anexo deste documento pode ser observado o guião das entrevistas, bem como suas transcrições, as quais — além de contarem com os discursos de cada entrevistado — também apresentam a transcrição de gestos que reforçam as ideias e pontos de vista. O roteiro tinha como base a compreensão de três pontos:

- Motivos para uma opção de introdução da técnica do polegar a partir do 3º ou 4º ano de estudo do instrumento;
- Reação dos alunos ao se depararem com uma introdução tardia da técnica do polegar;
- O parecer dos entrevistados sobre uma antecipação da introdução da técnica do polegar.

Posteriormente foi acrescentada mais uma questão, que tinha como objetivo entender possíveis contribuições dos participantes tendo em vista soluções para o problema:

- Viabilidade de material didático suficiente que desse base para uma antecipação ao primeiro contato com a posição de polegar.

Os dois primeiros pontos tinham como propósito verificar aspectos relacionados à situação atual da introdução da técnica do polegar no ensino tradicional do violoncelo.

Os outros pontos procuraram perceber a viabilidade de uma antecipação e a disponibilidade de material para tal.

Referente ao processo de análise das entrevistas optou-se pelo método de análise de conteúdo e a apresentação dos resultados de forma categorial. No momento de desenvolvimento e formatação das perguntas alguns tópicos já estavam pré-estabelecidos no que tange à análise futura, entretanto, as variadas respostas e observações apontadas pelos entrevistados proporcionaram novas perspectivas relacionadas à problemática.

A partir deste ponto os tópicos pré-estabelecidos e as novas perspectivas apresentadas pelos participantes serão descritas nos resultados das entrevistas com a finalidade de apresentar os diversos fatores pertinentes à introdução tardia da técnica do polegar no violoncelo. A apresentação dos resultados das entrevistas será descrita textualmente de forma a apontar os diferentes pensamentos dos entrevistados sobre o assunto.

## **2.4 Componente de Prática de Ensino Supervisionada**

A parte final deste documento está destinada à descrição e contextualização das atividades realizadas na disciplina componente do curso de Mestrado em Ensino da Música do Instituto Piaget, unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada e Relatório Final. Esta unidade prevê a realização de aulas ministradas pelo Investigador em um polo de estágio e que englobe atividades relacionadas ao tema de investigação.

As etapas estabelecidas para esta parte da pesquisa procuraram inicialmente compreender o contexto da técnica de polegar no polo de estágio em que as atividades foram desenvolvidas. Em conjunto com a Professora de violoncelo titular do local de

estágio, que chamaremos de Professora Cooperante, foram escolhidos os alunos que fariam parte da investigação de forma ativa<sup>13</sup>. Esses alunos receberiam informações sobre a técnica de polegar.

Após esta definição, foi apresentada a Professora Cooperante às atividades que seriam propostas de forma que ela pudesse analisar e adequar, caso necessário, aos diferentes alunos. A Professora Cooperante em conjunto com o Investigador definiu que dois alunos seriam parte ativa da pesquisa e que as atividades teriam como base as concepções já descritas por autores abordados na revisão bibliográfica deste documento. Os princípios mencionados por Duport (1806), Matz (1981), Silva<sup>14</sup> e desenvolvidos em publicações de Jensen (1998) fundamentaram os exercícios propostos pelo estagiário durante a investigação no Polo de estágio e serão descritos de forma detalhada no subtítulo 4.7, Descrição das atividades relacionadas ao tema de investigação.

## **Capítulo 3: Entrevistas com Professores de Violoncelo**

### **3.1. Motivos da Introdução Tardia da Técnica do Polegar**

As razões reveladas pelos entrevistados que respondiam a essa pergunta foram variadas. Em um primeiro momento três motivos principais foram elencados: a anatomia dos dedos, a tradição e a escolha dos métodos. A anatomia dos dedos foi elencada no sentido de falta de força nos dedos dos alunos iniciantes de modo a baixar a

---

<sup>13</sup> Aulas foram ministradas pelo investigador a alunos que não participaram de atividades relevantes à investigação, embora importantes para a componente curricular, essas aulas não apresentam dados relevantes para a pesquisa e por isso serão omitidos.

<sup>14</sup> Apesar do material sobre a abordagem do monocórdio deste autor não estar publicado, menções a ele podem ser encontradas em uma entrevista de um de seus alunos, Eddy (2001), e em um artigo de Chambers and Solow (1990).

corda do instrumento de maneira adequada. Ainda com este argumento, o Professor 2 nos lembra que a posição de polegar requer que o polegar se apoie em duas cordas. O fortalecimento dos dedos da mão esquerda seria facilitado na primeira e quarta posição, o — que na opinião do Professor 1 — são posições mais naturais<sup>15</sup>.

A educação tradicional do violoncelo herdada das gerações anteriores pode ser outro influenciador, já que esta, instintivamente, parte das posições mais graves que são as mais próximas das cordas soltas do instrumento. As posições mais graves, ou posições inferiores, como salientado pelo Professor 3, são aquelas que se encontram em alturas sonoras muito próximas às cordas do violoncelo, que determinam a sua afinação básica. A tradição de introduzir-se à técnica do polegar somente em um estágio mais avançado de instrução do estudante de violoncelo também estaria relacionado à evolução do repertório.

Inicialmente a literatura destinada ao instrumento utilizava de forma ampla os registros mais graves do violoncelo, as posições inferiores. Conforme o violoncelo estabelecia-se como um instrumento solista e virtuoso, as necessidades do repertório fizeram, também, o uso dos registros agudos. A execução de registros agudos no violoncelo pode ser facilitada com o uso da posição de polegar e uma associação quase que inconsciente ou histórica pode ter sido realizada com o ensino dessa técnica, segundo o Professor 3, contribuindo para essa tradição. O mesmo professor afirma que não é difícil encontrar alunos que praticam o instrumento durante vários anos e não tenham tido um contato estabelecido com a posição de polegar.

A escolha dos métodos (livros didáticos) justificou-se pela abordagem pedagógica utilizada pelos professores. Cada profissional apresenta suas preferências

---

<sup>15</sup> Com o propósito de não identificar o gênero dos participantes sempre que a nomenclatura “do Professor” for utilizada, entenda-se que participantes de qualquer um dos gêneros podem estar sendo citados.

pedagógicas pessoais, o seu próprio método de ensino. O Professor 4 ressalta a escolha de métodos influenciada pela necessidade ou contexto em que o ensino do instrumento está inserido. O ensino do violoncelo voltado para a formação de músicos que integrem orquestras jovens ou que se desenvolva em conjunto com essa prática pode limitar o violoncelo ao papel de acompanhador, não exigindo o uso dos registros agudos do instrumento e com isso da posição de polegar.

O Professor 5 reflete sobre a questão da introdução tardia da posição do polegar lembrando que — apesar de não enxergar uma explicação plausível para o fenômeno e admitir que se trata de uma pergunta pertinente — o papel do educador é de fundamental importância. A relevância do educador está em ter a sensibilidade de perceber se o aluno está preparado, com um entendimento mínimo de como funciona a posição básica do instrumento e com a segurança suficiente para não gerar tensões.

### **3.2 Reação dos Alunos nos Primeiros Momentos da Utilização da Técnica do Polegar**

A opinião dos entrevistados em relação a este tópico foi dividida, mas a maioria dos participantes relatou não observar um grande desconforto no contato inicial com a técnica do polegar. A reação dos alunos é positiva pelo fato de estarem explorando o registro agudo, apesar de qualquer adaptação motora que possa ocorrer pelo uso de uma nova posição da mão esquerda. O Professor recorda que uma boa instrução que demonstre ao aluno o quão poderoso é o polegar é essencial para que o estudante não realize quebras na palma da mão<sup>16</sup> ao praticar a posição de polegar. Mesmo tendo em vista a reação dos alunos supracitada, estes mesmos professores, Professores 1 e 4,

---

<sup>16</sup> Movimento em que a palma da mão flexiona de maneira demasiada em direção a escala do instrumento.

alertaram ao fato da tonicidade muscular de cada estudante, que deve ser observada. Como chamou a atenção o Professor 4, uma dificuldade maior é encontrada nas posições intermediárias<sup>17</sup> em relação à posição de polegar.

Assim como foi descrito no primeiro parágrafo deste tópico, as concepções no que diz respeito ao assunto foram divididas. Reações negativas são observáveis, segundo os Professores 2 e 3, que podem justificar-se desde a formação de bolhas no polegar até uma sonoridade não agradável. Como indica o Professor 2, a execução de notas na posição do polegar em registros agudos requer que o aluno aproxime o arco do cavalete com um aumento de sua pressão, o que não estão adaptados a fazer, em um primeiro momento.

O Professor 3 ainda ressalta que a sensação de desconforto inicial pode estar atrelada ao fato de o polegar da mão esquerda não estar preparado tatilmente para tocar em uma zona do dedo diferente dos demais. Tendo em conta este aspecto, pode haver uma demora por parte do aluno em se acostumar com essa sensação no dedo. O mesmo profissional lembra que a forma com que os alunos encaram a posição de polegar, e o uso do polegar em si, depende muito da forma com que o polegar foi trabalhado anteriormente, nas posições inferiores. Alunos que já demonstram problemas de tensão no polegar da mão esquerda nas posições inferiores têm essa tendência ao utilizarem o polegar na posição de polegar.

---

<sup>17</sup> Refere-se às posições de três dedos, 5º, 6º e 7º posições.

### **3.3 A Posição de Polegar como Fator Influenciador para o Abandono do Estudo do Instrumento ou pela Escolha de Permanecer Apenas no Registro Grave do Instrumento**

Ainda procurando entender a reação dos alunos, mas de uma percepção de consequências negativas que uma introdução tardia à posição de polegar pudesse gerar, a questão da desmotivação ou frustração foi levantada (de forma a ser considerada uma subcategoria).

Houve uma unanimidade nas respostas revelando que a situação de desmotivação/frustração não era percebida pelos profissionais em alunos que estavam estabelecendo um primeiro contato com a posição de polegar. O receio foi novamente citado pelo Professor 1, mas apesar disso na sua experiência a situação extrema de abandono ou a escolha por permanecer apenas nos registros graves não tinha acontecido.

O Professor 2 ao corroborar com a ideia de que a situação de abandono não havia acontecido lembrou que quando o aluno começa a tocar na posição de polegar outras habilidades já estão bem desenvolvidas, como técnicas de mudança de posição, vibrato e mudanças de arco. Outro ponto de vista que afasta a hipótese apresentada pode ser observado nas palavras do Professor 3, o qual relata que os alunos se interessam muito pela posição de polegar, de um modo geral. A técnica do polegar, segundo as suas palavras, dá ao aluno a sensação de que está evoluindo, que por fim, resultando em motivação.

### **3.4 Benefícios de uma Antecipação da Técnica do Polegar para o Desenvolvimento do Estudante**

Após a análise de categorias e subcategorias que estavam relacionadas com a atual situação do ensino da técnica de polegar no ensino tradicional do violoncelo, as entrevistas tiveram como foco o estabelecimento de perguntas que instigavam os participantes a refletirem sobre a antecipação deste processo. Esta etapa da entrevista foi essencial para verificar se a proposta de uma antecipação ao primeiro contato com a técnica seria positiva para o estudante do instrumento.

Foi possível verificar uma boa aceitação da ideia na maioria dos participantes. Entretanto, ressalvas importantes foram relatadas para que uma antecipação à introdução da técnica seja viável, de forma planejada e organizada. Um parecer muito citado diz respeito à preparação prévia do estudante, antes do processo de contato inicial com a posição de polegar.

Na perspectiva do Professor 3, uma introdução à técnica do polegar antecipada seria viável desde o momento em que o aluno já estivesse apto a realizar mudanças de posição. A justificativa é de que neste momento de aprendizagem o estudante já deveria tocar nas posições inferiores sem tensão no polegar e, assim, uma prática que incentiva a execução de passagens nas posições de polegar tornar-se-ia muito positiva até mesmo para um melhor controle do polegar nas posições inferiores.

Na sequência, o mesmo participante observou que tal prática seria um contributo importante ao pensarmos em um desenvolvimento da geografia do instrumento no entendimento do estudante. O estabelecimento geográfico da escala do instrumento colabora, inclusive, com um sentido musical do estudante, de acordo com o mesmo

profissional. O Professor 4 destaca que uma antecipação teria um papel de desmistificar a posição de polegar.

Novamente a habilidade de observação do professor é ressaltada no que diz respeito a perceber se o aluno demonstra a vontade de desvencilhar-se das posições inferiores, desde que estas já estejam bem compreendidas. O Professor 5 menciona que o amadurecimento em relação ao funcionamento da primeira posição pode ser notado, em alguns, nas primeiras aulas, o que pode significar uma porta de entrada para um primeiro contato com a posição de polegar.

O Professor 4 vislumbra a questão do ponto de vista da referência visual do estudante: a primeira posição do violoncelo não está ao alcance visual do estudante iniciante a menos que uma mudança significativa na postura seja realizada, o que em grande parte das situações é feita de maneira inconsciente e prejudicial. A posição de polegar naturalmente está ao alcance da visão do estudante iniciante, sem as modificações consideráveis na postura básica.

Apesar de tudo o que foi exposto como pareceres positivos relacionados a uma antecipação do primeiro contato com a técnica do polegar, é importante salientar que o Professor 2 mencionou a questão da idade como um dos fatores determinantes para tal escolha. Na opinião deste entrevistado, devido à anatomia dos dedos das crianças, a proposta torna-se inviável, por outro lado, no caso de um aluno adulto iniciante, a introdução antecipada não seria um problema.

### **3.5 A Relação da Primeira Posição Aprendida no Instrumento com a Primeira Posição de Polegar**

A prática de apresentar a posição de polegar (o polegar no harmônico do meio da corda) como base a sua relação de configuração de notas com a primeira posição nos remete ao princípio utilizado por Rudolf Matz anteriormente apresentado na investigação. Houve uma unanimidade entre os participantes quanto à relevância deste processo no aprendizado da técnica do polegar.

A primeira posição que tradicionalmente é ensinada no instrumento, com o acréscimo da corda solta Lá, possui uma relação de oitava<sup>18</sup> com as notas da posição de polegar, localizada no harmônico do meio da corda. De acordo com o Professor 4, a utilização de peças simples e já conhecidas dos estudantes permite ao professor centrar-se no aspecto mecânico, que diferencia a primeira posição (posição inferior) da posição de polegar mencionada. Outro aspecto citado pelo Professor 1 foi que, além do fato da mesma configuração de notas manter-se entre as duas posições em discussão, as distâncias intervalares (tons e semitons) são as mesmas.

Como é possível observar na entrevista do Professor 6, há a descrição da prática realizada pelo violoncelista e pedagogo Richard Aaron. Este violoncelista, segundo o participante, trabalhava o primeiro livro do método Suzuki na posição de polegar aproveitando a relação de oitava referida acima e posteriormente propunha a realização dessas mesmas peças em diferentes tonalidades.

### **3.6 A Disponibilidade de Material Didático que Viabilize uma Antecipação na Introdução da Técnica do Polegar**

A última seção do roteiro da entrevista foi destinada a entender qual era o ponto

---

<sup>18</sup> As notas na posição de polegar, que utiliza o harmônico do meio da corda, encontram-se a uma oitava acima da distância da primeira posição.

de vista dos entrevistados sobre o material didático existente que se destinava ao estudo da posição de polegar. Uma das abordagens relatadas pelos participantes é a utilização de canções folclóricas ou tradicionais nos primeiros momentos de contato do estudante com a técnica de polegar. A vantagem do uso deste tipo de material, segundo os Professores 1, 2 e 4, é que os alunos já conhecem tais canções muito bem. Ainda nessa linha de pensamento, as canções folclóricas ou tradicionais são peças curtas e simples, que estão inseridas e adequam-se na cultura dos diferentes países ou regiões.

A produção crescente de materiais específicos para a abordagem da posição de polegar, observada no final do século XX e início do século XXI, já revela a ampla utilização de peças folclóricas simples. Este tipo de enfoque já nos permite observar a opção de muitos professores em iniciar a primeira posição junto com a posição de polegar, de acordo com o Professor 4.

O Professor 3 refere que a utilização de tais livros podem ser interessantes e estimulantes no ponto de vista do estudante. O Professor 6 agrega a discussão corroborando que estas publicações possuem um objetivo técnico e uma didática claramente definida, mas sem abandonar o caráter agradável e divertido. Os livros *Fun in Thumb Position*, de Hans Jorgen Jensen e *Thumb Position for Cello* de Rick Mooney foram mencionados como ótimos exemplos de materiais que utilizam peças folclóricas ou tradicionais simples, para um primeiro contato com a técnica do polegar.

É de extrema importância salientar que, ainda que tenha sido verificado o crescente número de publicações voltadas à introdução do polegar nas últimas três décadas, a preocupação com estudos, peças ou exercícios em métodos de caráter didático são observadas desde o século XVIII. Um dos compositores mencionados, nascido em meados do Século XVIII e falecido no século XIX, é Jean-Baptiste Sebastien

Bréval. O Professor 4 cita dois concertos desse compositor como materiais frequentes quando apresenta a técnica do polegar ao aluno, as duas obras são do Opus 17 do compositor, os concertos nº 1 e 2, em Sol Maior e Ré Maior respectivamente<sup>19</sup>.

O participante continuou seu discurso lembrando que o concerto nº2, em Ré Maior, costuma deixar os estudantes muito motivados, pois utiliza de forma ampla a posição de polegar situada no harmônico do meio da corda. O concerto nº1 em Sol Maior, destina-se a trabalhar a transição entre as posições inferiores e a posição de polegar e poderia ser trabalhado logo na sequência do concerto nº2.

O mesmo Professor reitera que, na sua opinião, o trabalho com grupo de violoncelos pode ser um importante aliado no que diz respeito à prática da posição de polegar. Em uma atividade desse tipo a possibilidade de executar a voz principal de uma melodia e, dependendo da textura do arranjo, o estudante terá uma frequência maior de passagens em registros agudos, os quais provavelmente serão em posição de polegar.

Outro material não atual apontado para a introdução da posição de polegar é o estudo nº13<sup>20</sup> de Friedrich Grutzmacher (1894), que trabalha as diferentes configurações de mão na posição de polegar do meio da corda. Apesar de ser um material do século XIX, continua a ser considerado de grande relevância para o trabalho da posição de polegar, mesmo apresentando características do ensino tradicional do instrumento.

Ainda que estudos ou exercícios em posição de polegar façam parte constante de métodos para a instrução do violoncelo, o estudo dessa posição em muitos casos é apresentado de maneira rápida. Segundo o Professor 5, em diversas situações, a

---

<sup>19</sup> O termo Opus ou Op., em música, é utilizado para indicar a sequência de obras catalogadas de um compositor. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/opus>.

<sup>20</sup> Estudo que é parte integrante dos 24 Estudos Opus 38 de Friedrich Grutzmacher.

velocidade e a profundidade não condizem com a importância da sua utilização que será requisitada posteriormente ao aluno. Outro ponto relevante levantado pelos entrevistados é que essa pode não ser a melhor estratégia para atrair a atenção de crianças, pois auditivamente não é muito atrativo.

Como verificamos no discurso de boa parte dos entrevistados, a utilização de materiais lúdicos vem tendo cada vez mais ênfase no contexto de ensino da técnica do polegar. O Professor 4 nos chama a atenção para métodos que, além de apresentarem os exercícios, também descrevam a melhor forma de realizá-los, e sejam, portanto, uma ótima opção. Materiais que disponibilizem em conjunto com as próprias músicas a exploração de jogos musicais, e conseqüentemente a exploração do instrumento como um todo na posição de polegar, podem ser muito atrativos ao aluno. Estes recursos poderiam, de acordo com a sua perspectiva, fazerem o uso de elementos visuais e tecnológicos, como o emprego de QR code e gravações de áudio e vídeo.

Embora fosse uma preocupação da investigação conhecer a opinião dos entrevistados no que diz respeito a materiais que viabilizassem uma antecipação à introdução da posição de polegar, os participantes foram muito enfáticos ao lembrarem o papel do professor, como afirma o Professor 6, “o melhor livro é você”. O mesmo entrevistado desenvolve a ideia indicando que o professor deve ter em mente a trajetória e o caminho que deseja realizar com os alunos.

O caminho, prossegue o Professor 6, tende a ser diferente, pois cada aluno é um ser único e com isso é natural que o professor acabe misturando exercícios de métodos diferentes. A forma como o professor aborda o assunto é mais importante que o próprio método. A escolha de um método para iniciação é apenas uma base. Podemos observar as palavras do Professor 5, ao dizer que não existe um método perfeito, normalmente o

que se pratica é a criação de um compêndio de vários métodos.

O Professor 3 corrobora com esta percepção ao afirmar que há material didático muito bom publicado e que pode ser usado, mas sugere que o próprio professor vá produzindo o seu próprio material didático. Segundo ele, muitas vezes é mais efetivo realizar pequenos exercícios do que requisitar ao aluno a realização de um material publicado de muitas páginas. Trabalhar a introdução à posição do polegar não precisa ser realizado somente com material publicado, e a escrita, por parte do professor, de pequenos exercícios proporciona que as dificuldades específicas de determinado aluno sejam o foco principal.

### **3.7 A questão psicológica envolvida com a introdução da posição de polegar**

Um aspecto verificado na revisão bibliográfica e nas entrevistas foi a questão psicológica associada, pelos professores, com os primeiros contatos com a posição de polegar. A maioria das opiniões descreveram o medo perceptível nos alunos quando o primeiro contato é estabelecido tardiamente e alguns dos próprios participantes relataram uma experiência não tão positiva quando ainda eram estudantes.

O problema emocional é consequência, muitas vezes, de um período grande destinado somente ao trabalho nas primeiras posições. Esse medo, descrito pelos participantes, é observado pois ao permanecer muito tempo nas primeiras posições, os alunos acabam acostumando-se motoramente e auditivamente com os registros mais graves.

Segundo o Professor 6, é natural nos sentirmos confortáveis com situações que

conhecemos e, ao retardarmos os primeiros contatos com a posição de polegar, podemos dar a intenção de que essa posição é uma “cidade perigosa”, de acordo com suas próprias palavras. Uma experiência aterrorizante ao estabelecer o primeiro contato com a posição de polegar pode ocasionar uma falta de segurança no aluno e, desse modo, com o potencial de protelar por muito tempo a volta dessa confiança. Em concordância com o Professor 5, é essencial estimular o estudante a explorar os registros agudos do instrumento, desde que com responsabilidade.

Tecnicamente o aspecto medo possibilita a geração de tensão e uma antecipação à introdução à técnica de polegar pode ser positiva. Um primeiro contato após dois anos de estudo já pode ser um erro, como nos diz o Professor 6. O papel da dor, causada por bolhas no início do trabalho com o polegar pode ser influenciador, inclusive na motivação do aluno.

### **3.8 Faixa Etária**

Um recorte indicado pelos participantes que se faz necessário diz respeito à faixa etária. Eles demonstraram-se receptivos com a hipótese de uma antecipação da introdução da técnica do polegar, mas sublinharam que no caso de crianças muito pequenas há a preocupação com o desenvolvimento da musculatura do polegar da mão esquerda.

Nestes casos, o Professor 6 nos lembra que uma alternativa interessante é a utilização de jogos com os harmônicos naturais do instrumento. O mesmo professor considera este tipo de estratégia para crianças com uma idade inferior a sete anos, apesar de recordar que as crianças têm as faculdades e possibilidades para realizar mudanças de posição desde cedo.

O uso de palavras “mágicas” é outra estratégia de ensino valiosa. Expressões como “segredo do violoncelo”, “som brilhante” e “sons especiais” estimulam a curiosidade da criança quanto aos harmônicos naturais do instrumento e posteriormente podem ser usadas ao se introduzir o polegar.

## **Capítulo 4: Componente Descritiva do Estágio**

### **Introdução**

O currículo integrante do Curso de Mestrado em Ensino da Música do Instituto Piaget - área de especialização Instrumento/Violoncelo - possui a Unidade Curricular Prática de Ensino Supervisionada e Relatório Final. Essa Prática refere-se a um estágio a ser realizado em um estabelecimento de Ensino Especializado de Música (Polo de Estágio), em território português, sob a supervisão de um orientador externo (Professor Cooperante) e um orientador interno (Orientador Interno do Instituto Piaget/ISEIT)<sup>21</sup>.

A escolha do Polo de Estágio é responsabilidade do investigador e após aprovação do Diretor Pedagógico da Instituição pretendida a formalização do estágio pode ser iniciada. O Polo de Estágio escolhido foi o Conservatório Regional de Música de Viseu Dr. José de Azeredo Perdigão, localizado em Viseu, Portugal. Na sequência deste processo, há a indicação do profissional que irá supervisionar as atividades do investigador no estabelecimento de Ensino Especializado de Música.

A profissional indicada à função de Professora Cooperante, Supervisora do Investigador no Conservatório Regional de Música de Viseu, foi a professora de

---

<sup>21</sup> Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares de Viseu

violoncelo Luísa Maria de Sá Antunes. Em relação ao Orientador Interno do Instituto Piaget foi designado o Professor Doutor Samuel Peruzzolo Vieira.

Tendo em vista a descrição anterior, o presente relatório tem por objetivo apresentar as atividades de prática pedagógica realizadas pelo investigador no Polo de Estágio no ano letivo de 2020/2021. É importante mencionar que devido aos impactos sofridos globalmente pela pandemia do coronavírus o estágio foi realizado de forma presencial e on-line.

A estrutura do presente relatório estará dividida de forma a contextualizar o Polo de Estágio, caracterizar os alunos envolvidos na prática pedagógica e descrever as atividades pedagógicas. Graças à imensa colaboração e receptividade da Professora Cooperante, atividades referentes à investigação puderam ser desenvolvidas a fim de que alguns conceitos fossem experimentados.

#### **4.1 Caracterização do Polo de Estágio**

O Conservatório Regional de Música de Viseu Dr. José de Azeredo Perdigão<sup>22</sup> é fruto do empenho da pianista e pedagoga Hélia Abranches Soveral. Graças a sua iniciativa, o Conservatório teve sua inauguração no ano de 1985. Este estabelecimento de ensino vocacional da música atende a cidade de Viseu e região. A sua primeira instalação era localizada na Casa Miradouro, e no ano de 1992 mudou-se para a sua atual instalação, o Solar dos Condes de Prime.

---

<sup>22</sup> A grande figura que dá nome ao Conservatório, Dr. José de Azeredo Perdigão, foi um cidadão viseense e advogado pessoal de Calouste Gulbenkian. Sua contribuição para o cenário artístico, em Portugal, foi diversificado: foi o primeiro funcionário e presidente vitalício da Fundação Calouste Gulbenkian, responsável pelo Museu da mesma fundação, pelo Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, entre outras atividades.

O público-alvo inicial do Conservatório era a comunidade de Viseu e região com aptidão ou talento para música e da mesma forma para todos os cidadãos que considerassem na música um importante elemento na sua formação educacional. Desde sua inauguração, o conservatório tem tido um papel principal na promoção de atividades musicais nas cidades, intercâmbios de escolas e valorização de músicos formados no próprio estabelecimento.

No ano letivo de 2008/2009 houve a implementação de uma reforma no ensino articulado da música, que permitiu aos alunos do 2º ciclo iniciarem seus estudos no estabelecimento de forma gratuita. O Conservatório possui aproximadamente 524 alunos e cerca de 46 funcionários, entre professores e profissionais de outras áreas. Destes alunos, 286 frequentam o regime de Ensino Articulado, 29 alunos frequentam o regime de Ensino Supletivo, 21 alunos estão presentes nos Cursos Livres e 188 estão classificados como pertencendo a outras atividades, segundo o Projeto Educativo desenvolvido pela Direção Pedagógica do Conservatório.

## **4.2 Caracterização do Estágio e da Classe de Violoncelos**

A classe de violoncelos da professora Luísa Maria de Sá Antunes contava ao total, no ano letivo de 2020/2021, com 22 alunos, que frequentavam desde os anos de iniciação no instrumento até alunos do ensino secundário. As aulas de violoncelo eram ministradas, em sua grande maioria, na sede do Conservatório Regional de Música de Viseu Dr. José de Azeredo Perdigão, entretanto alguns alunos pertenciam ao Polo de Mangualde do Conservatório, onde eram ministradas suas aulas.

Em relação à carga horária semanal do estágio prevista no currículo integrante do Curso de Mestrado em Ensino da Música do Instituto Piaget, *Campus Viseu*, era

determinado um total de 12 horas semanais destinadas ao estágio. A distribuição desta carga horária dava-se da seguinte forma: o estagiário/investigador deveria estar envolvido em atividades de observação de aula ou ministrando aulas em ao menos 8 horas semanais, as quatro horas restantes eram reservadas a reuniões com o Professor Orientador Interno do Instituto Piaget (2 horas), com o Professor Cooperante (1 hora) e com o Departamento do Polo de Estágio (1 hora).

### **4.3 Formato das Aulas**

A componente de Prática de Ensino Supervisionada, integrante da unidade curricular, deveria ser realizada de forma presencial nas instalações do Conservatório Regional de Música de Viseu Dr. José de Azeredo Perdigão, entretanto, devido à pandemia de coronavírus e às várias medidas sanitárias estabelecidas pelo Ministério da Saúde em Portugal, entre meados de janeiro e início de abril de 2021, implementou-se o ensino remoto como opção para salvaguardar a todos.

É importante salientar que a experiência com o ensino remoto já havia sido realizada no ano letivo de 2019/2020, no primeiro confinamento geral estabelecido pelo governo português. Apesar daquele ano letivo não englobar o estágio relativo ao relatório, algumas práticas que apresentaram sucesso influenciaram diretamente nas atividades situadas no ano letivo de 2020/2021. Uma delas foi a utilização por toda a comunidade pertencente ao Conservatório Regional de Viseu, da Plataforma Teams, que dentre outros recursos, permitia a realização de videoconferência de forma gratuita.

O retorno às aulas presenciais somente foi possível no mês de abril de 2021, respeitando todas as medidas sanitárias. Este formato de aula perdurou até o final do estágio. Mesmo após o retorno presencial, suspeitas de casos de coronavírus surgiram,

suspeitas que não se confirmaram, porém, a fim de seguir de maneira rigorosa as medidas de saúde, o aluno realizava suas aulas de casa, estando o Professor Cooperante e o Estagiário nas dependências do Conservatório.

#### 4.4 Caracterização dos Alunos

Como já foi mencionado, a componente de Prática de Ensino Supervisionada foi dividida em duas partes principais: a observação de aulas da Professora Cooperante e as aulas ministradas pelo próprio Estagiário/Investigador. O total de alunos que tiveram suas aulas observadas foi de 15, sendo que em dois períodos a Professora Cooperante instruiu o estagiário que auxiliasse os alunos que eram integrantes da Orquestra de Cordas do Conservatório Regional de Música de Viseu Dr. José de Azeredo Perdigão.

Uma das características da classe de violoncelos era a sua variedade relacionada aos diferentes níveis de ensino. Tal aspecto permitiu que o Estagiário tivesse a oportunidade de observar as diferentes estratégias adotadas pela Professora Cooperante, tendo em vista as diferentes faixas etárias e níveis de aprendizagem. Na tabela abaixo está descrito qual foi a distribuição de alunos da classe de violoncelos que foram observados ou tiveram aulas ministradas pelo Estagiário:

#### Tabela 1

*Distribuição dos Alunos na Prática de Ensino Supervisionada*

<b>Curso</b>	<b>Número de Alunos</b>
Curso Livre de Iniciação	3
Cursos Básico e Secundário	11
Curso Livre	1

O tempo de cada período de aulas no Polo de Estágio era de 45 minutos, sendo que como prática de conjunto os alunos eram divididos entre a Orquestra de Cordas ou para o Coral do Conservatório. Alguns alunos ainda tinham a componente de Formação Musical, fato que dependia da faixa etária e ano escolar do estudante.

A partir de agora alguns aspectos importantes sobre as aulas observadas serão descritos, de acordo com a aula de cada aluno. É necessário informar que de modo a não identificar os alunos, uma nomenclatura fictícia será utilizada.

#### **4.4.1 Aluna A**

A aluna A está no Ensino Básico, 2º Grau, e demonstra muita facilidade em diversos aspectos do instrumento. Um deles diz respeito à prática de escalas. Durante a observação de suas aulas, apresentou as escalas de Ré Maior, Sol Maior e Lá Maior à professora, acompanhadas muitas vezes de seus respectivos arpejos.

Tendo em vista a sua idade, a aluna encontra-se no ensino básico. A estratégia utilizada pela Professora Cooperante foi de trabalhar peças curtas, lúdicas ou algum desejo específico da estudante. Uma peça escolhida pela aluna foi a Bela e o Monstro, várias peças do livro *Cello Time Runners*, Blackwell e Blackwell (2002) e do livro *Piece by Piece 2*, Nelson (s.d.). Nas últimas aulas observadas a aluna já começava a fazer uso de estudos mais técnicos do instrumento, o Op.18 do compositor e violoncelista William H. Squire.

A aluna A apresenta uma ótima assiduidade às aulas, bem como, no trato e compromisso em trazer o material didático adequado que foi requisitado pela

professora. Apesar de suas aulas serem no início da manhã, sua pontualidade é um fator positivo.

#### **4.4.2 Aluna B**

A aluna B está no Ensino Secundário, 8º Grau, e reserva boa parte do seu tempo às atividades relacionadas à área da comunicação, ramo que está a ponderar como atividade no futuro. Ainda assim, quando está na classe de violoncelos ou tarefas realizadas no instrumento, demonstra uma preocupação e engajamento em trabalhar de forma minuciosa, tanto questões musicais quanto técnicas.

A aluna trabalhou, durante o período de estágio, um repertório de nível avançado, tendo como foco o recital que deveria ser apresentado ao final do ano letivo. Algumas das peças que haviam sido escolhidas foram: o Concertino em Lá menor de Julius Klengel, o prelúdio da terceira suíte (BWV 1009) para violoncelo solo de J.S. Bach e o Cisne de Camille Saint-Saens.

Durante o período de aulas online supracitado, como forma de preencher o tempo destinado à orquestra com um trabalho de caráter mais lúdico, a professora requisitou a alguns alunos que desenvolvessem um trabalho a ser apresentado em uma das aulas. Cada aluno deveria escolher um compositor, violoncelista de destaque ou figura que estivesse relacionada ao instrumento. O tema do trabalho da Aluna B foi Shinichi Suzuki e sua filosofia de ensino.

#### **4.4.3 Aluno C**

O Aluno C está no Ensino Básico, 2º Grau, e tem um trabalho de base técnica muito similar ao que é realizado com a Aluna A. A abordagem de peças lúdicas para os

alunos deste nível de ensino funciona muito bem, e com este aluno não é diferente. A literatura utilizada divide-se entre os livros *Cello Time Sprinters*, Blackwell e Blackwell (2005) e *Piece by Piece 2*, Nelson (s.d.). No último período do ano letivo, o aluno iniciou estudos de caráter técnico específico para o violoncelo do compositor e violoncelista Sebastian Lee.

É um aluno que tem muita facilidade na resolução de obstáculos técnicos, quando são apresentados, e boa parte disso refere-se ao estudo semanal que consegue fazer. O Aluno C não apresenta dificuldades com a assiduidade e sempre tem seus materiais em dia durante as aulas.

#### **4.4.4 Aluna D**

A Aluna D encontra-se também no Ensino Básico, 1º Grau, e uma das peculiaridades a seu respeito é que teve apenas 2 aulas presenciais, antes do novo confinamento geral já descrito, e logo já estava a receber lições de violoncelo no formato remoto. É essencial contextualizar que este é o primeiro ano da aluna recebendo lições do instrumento, portanto, o detalhe mencionado foi muito importante no acompanhamento e observação do desenvolvimento de suas aulas.

Apesar desse obstáculo inicial, demonstrou-se uma aluna muito pró-ativa e estudiosa, apresentando em diversas ocasiões materiais extras que ainda não tinham sido requisitados pela professora. O repertório da aluna também é concentrado em peças lúdicas, curtas e com acompanhamento de áudio. Os livros utilizados foram: *Cello Time Sprinters*, Blackwell e Blackwell (2005), e *Stradivari Volume 1*, Alfaras (2017).

#### **4.4.5 Aluna E**

A Aluna E está situada no Ensino Básico, 3º Grau, e não apresenta um estudo regular do instrumento. Esse é um dos pontos que a professora sempre procura abordar, pois apesar de sua facilidade, a falta de estudos a impede de avançar. Esta aluna sinaliza uma melhora na frequência de estudos somente na semana de provas, uma prática nada saudável.

Foi possível observar também que esta aluna tem dificuldades para lembrar-se dos conteúdos aprendidos na aula anterior, inclusive em aspectos motores básicos. Mesmo que a aluna não avance nos estudos, a classe de violoncelo do Conservatório possui um currículo que deve ser cumprido, o que torna a tarefa mais difícil se uma conscientização sobre o estudo não for apresentada.

Durante o estágio foi possível observar muitas revisões das escalas e seus dedilhados, como peça principal a aluna trabalhou a Sonata nº2 de Jean-Baptiste Breval e os Estudos números 2 e 6 do Op.18 de William H. Squire. A Aluna também elaborou um trabalho que foi apresentado, como a Aluna B, e seu tema foi a violoncelista portuguesa Guilhermina Suggia. A estudante era integrante da Orquestra de Cordas do Conservatório.

#### **4.4.6 Aluno F**

O Aluno F também está no Ensino Básico, 3º Grau, e demonstra bastante interesse na aprendizagem do instrumento, mesmo que em alguns momentos não consiga manter uma frequência de estudos constante. Enquanto teve as suas aulas observadas dedicou-se à preparação do Concertino nº3 de Jean Baptiste Breval e estudos de F. Dotzauer, como os dos 113 estudos deste mesmo autor.

No dia 16 de abril de 2021, durante o Festival Internacional de Música da Primavera, organizado pelo Conservatório Regional de Música de Viseu Dr. José de Azeredo Perdigão, o Aluno F teve a oportunidade de tocar no Masterclass para o professor convidado do festival.

O professor de violoncelo desta edição do festival foi Miguel Rocha Professor Coordenador de violoncelo na ESART, em Castelo Branco. Durante a Masterclass um dos assuntos abordados foram as sutilezas das diferentes dinâmicas e como aplicar este conceito na interpretação musical, que era de interesse e foi muito bem compreendido pelo estudante. O Aluno F teve como tema de trabalho, durante o ensino remoto, a temática sobre a dupla 2cellos. O aluno era integrante da Orquestra de Cordas do Conservatório

#### **4.4.7 Aluno G**

Este aluno encontra-se no Ensino Básico, 4º Grau, oriundo de uma família de músicos e já demonstra um interesse muito grande pela música. O repertório trabalhado por este estudante já é considerado de nível intermediário e o foco de concentração, no momento do estágio era voltado para o desenvolvimento da musicalidade.

O Aluno G também foi um dos estudantes executantes no Festival Internacional de Música da Primavera supracitado, dando sequência ao que vinha sendo realizado semanalmente. Os pontos principais de sua Masterclass foram as possibilidades expressivas resultantes do trabalho de arco e de vibrato, assim como a inclusão de caráter musical nas diferentes partes da música o Cisne de Camille Saint-Saens.

O aluno apresentou em todas as suas aulas escalas e arpejos em três oitavas, com variações de arcada e inversões, no caso dos arpejos. O repertório trabalhado durante os

meses de estágio foi o Cisne, de Camille Saint-Saens, o Concertino nº1, de Julius Klengel e a Tarantella Op.23, de William H. Squire. No que diz respeito a estudos técnicos, foram trabalhados os estudos nº69 e nº65 propostos por F. Dotzauer em seus 113 estudos. O tema de seu trabalho que foi apresentado foi o violoncelista Yo Yo Ma. O estudante é também integrante da Orquestra de Cordas do Conservatório e da Orquestra Juvenil de Viseu.

#### **4.4.8 Aluno H**

O Aluno H é um aluno de Iniciação. Trata-se de uma criança com 5 anos e por isso a estratégia da professora foi lúdica. Neste caso, o uso do canto é perceptível em todas as aulas, como forma de ensinar diversos princípios técnicos do instrumento com o recurso de brincadeiras. Os livros utilizados com este pequeno violoncelista são *Stepping Stones*, Colledge e Colledge (s.d.), e *Stradivari Volume 1*, Alfaras (2017).

Este foi o primeiro ano de estudo do violoncelo do Aluno H e pela sua pouca idade os primeiros assuntos abordados foram o conhecimento das cordas soltas, pizzicatos e jogos de imitação. De modo a incentivar cada vez mais o aluno, a professora utilizava áudios de acompanhamento em todas as aulas e frequentemente o levava a realizar ensaios com a pianista acompanhadora do Conservatório. Em relação à assiduidade, o aluno em questão apresentou ausências tanto no período de ensino remoto como nas aulas presenciais.

#### **4.4.9 Aluno I**

O Aluno I estava no 4º ano de Iniciação e revela-se um aluno muito entusiasmado e comprometido com o estudo do instrumento. Esse estudante apresenta uma disciplina

muito interessante que permite um avanço muito rápido no violoncelo, e é normal a realização de questionamentos, tanto musicais quanto técnicos, à Professora Cooperante e ao Estagiário.

O aluno já realiza as escalas e arpejos de Sol Maior e Fá Maior em duas oitavas e usa como livro base de músicas o material *Cello Time Sprinters*, Blackwell e Blackwell (2005). No que diz respeito ao repertório, o aluno trabalhava o Concertino nº4 de Jean Baptiste Breval e o seu principal objetivo, após vencer as dificuldades técnicas, foi o trabalho de construção de dinâmicas e frases musicais.

Um dos momentos de trabalho intenso de dinâmicas e sentido expressivo foi na Masterclass do já referido Festival Internacional de Música da Primavera, em que o professor ministrante se dedicou inteiramente a conduzir o Aluno I a detalhes musicais. Foi interessante que após o Festival os pontos trabalhados foram motivo de debate entre a Professora Cooperante e o estudante, inclusive na construção dos movimentos seguintes da peça.

#### **4.4.10 Aluna J**

A Aluna J encontra-se no Ensino Secundário, 7º Grau, e trabalha com material de nível avançado. Essa é uma aluna muito estudiosa que ainda está a ponderar sobre a possibilidade de ingressar em um Curso Superior de Violoncelo. A estudante é integrante da Orquestra de Cordas do Conservatório e da Orquestra Juvenil de Viseu.

A aluna realiza em aula escalas e arpejos em 3 oitavas com diferentes ritmos e variações. O repertório apresentado durante o período de estágio foi a *Élegie Op.24* de Gabriel Fauré, a *Tarantella Op.33* de David Popper e o primeiro movimento do Concerto em Mi Menor Op.85 de Edward Elgar. A Aluna J também apresentou-se no Masterclass

Festival Internacional de Música da Primavera, na ocasião com a *Élegie Op.24* de Gabriel Fauré, e o ponto principal foi a produção e diferentes tipos de vibrato.

Em relação ao seu trabalho, o tema escolhido foi o compositor de uma de suas peças de estudo: Gabriel Fauré. Problemas de assiduidade ou organização do material não foram observados.

#### **4.4.11 Aluno K**

Este estudante encontra-se no último ano do Ensino Básico, 5º Grau, e possui grandes dificuldades relativas ao estudo semanal em casa. Neste caso também é possível observar um desinteresse em relação ao instrumento e a grande preocupação da professora é o recital que deve ser apresentado ao final do ano letivo.

O aluno integra a Orquestra de Cordas do Conservatório e como tema de seu trabalho, durante o período de ensino remoto, escolheu o compositor e violoncelista Jean Baptiste Breval. De modo a motivar o aluno no estudo, a professora propôs o trabalho de leitura à primeira vista de músicas da cultura pop, entre elas estavam: obras da banda Beatles, a Bela e o Monstro, trilha sonora do filme de mesmo nome, obras da banda Coldplay e Hey, Soul Sister da banda Train.

O repertório principal, focado no recital do fim do ano letivo, era composto pelos dois Minuetos da Suíte I (BWV 1007) de J.S. Bach e a Sonata nº4 Op.38 de Bernhard Romberg. Nas aulas, revisões de escalas e arpejos de 2 e 3 oitavas aconteciam semanalmente.

#### **4.4.12 Aluna L**

A Aluna L encontra-se no Ensino Básico, 4º Grau, e também apresenta dificuldades em manter uma boa frequência de estudos. Por consequência, a evolução é muito pequena e para que o conteúdo de aulas anteriores seja lembrado, a Professora Cooperante precisa realizar revisões.

Durante o período de observação, foi possível notar a realização de escalas e arpejos de duas oitavas, principalmente Fá Maior e Sib Maior, com variações e inversões. Relacionado ao repertório, a aluna trabalhou a Sonatina nº1 em Dó Maior Op.47, de Julius Klengel, e o *Student Cello Concert* Op.213, de Arnold Mendelssohn, estudos de David Popper e William H. Squire.

Essa estudante é integrante da Orquestra de Cordas do Conservatório e não demonstrou problemas de assiduidade. O tema de seu trabalho durante o período de ensino remoto foi o compositor Camille Saint-Saens.

#### **4.4.13 Aluno M**

O Aluno M estava no último ano do Ensino Básico, 5º Grau, e realizava com a Professora Cooperante os preparativos para o seu recital ao final do ano letivo. Apesar do elemento recital, o estudante, assim como seus dois colegas anteriores, também apresentava um ritmo de estudos pequeno. É interessante levar em consideração que a partir de meados de abril o ritmo de estudos deste aluno cresceu exponencialmente por sua própria iniciativa.

O material utilizado com este aluno consistia de escalas e arpejos em 2 ou três oitavas, estudos integrantes do livro 113 estudos de F. Dotzauer e estudos do Op.31 de Sebastian Lee. Como já foi mencionado, a falta de estudos nos dois primeiros períodos do ano letivo influenciou seu rendimento, situação comprovada pelo trabalho realizado

somente em uma peça durante o estágio, a Sonata nº2 Op.43 de Bernhard Romberg. Este aluno é componente da Orquestra de Cordas do Conservatório e seu tema de trabalho foi o violoncelista e compositor Julius Klengel.

#### **4.4.14 Aluno N**

Este estudante encontra-se na Iniciação e a sua principal dificuldade é o seu desinteresse, em diversos momentos, na aula de instrumento. Em algumas aulas, foi possível observar uma falta de vontade do aluno em estar na sala de violoncelo e realizar as atividades propostas pela professora, apesar da sua facilidade em compreender o que era requisitado. Este comportamento em algumas situações era contornado pela professora, mas em outras a opção foi a de encerrar a aula antes do horário estipulado.

Considerando a faixa etária e o perfil do aluno, a estratégia escolhida foi a de estabelecer uma base técnica a partir de escalas e arpejos e o estudo de peças lúdicas, curtas e com o acompanhamento de áudio. O livro *Cello Time Sprinters*, de Kathy e David Blackwell foi a literatura utilizada pela professora e que teve um resultado positivo na grande maioria das vezes.

#### **4.4.15 Aluna O**

Esta aluna encontra-se no Ensino Secundário e é a única da classe de violoncelos que faz parte dos Cursos Livres. Esta estudante demonstra ser muito participativa na classe de violoncelos como um todo, é integrante da Orquestra de Cordas do Conservatório e Orquestra Juvenil de Viseu.

O que foi possível verificar como dificuldade diz respeito a sua afinação, que apesar de muito enfatizada durante as aulas pela Professora Cooperante, sempre retornava nas aulas seguintes. Outra questão muito abordada é o esquecimento relacionado aos acidentes musicais encontrados em diversas partituras.

O trabalho da aluna durante o ensino remoto tinha como assunto a vida e obra do compositor Antonin Dvorak, tendo sido um dos trabalhos que mais se destacaram. O repertório da aluna nas aulas incluiu o duo nº1 Op.22, do violoncelista e compositor Friedrich Kummer, a Sonata nº3 Op.43 de Bernhard Romberg e a Courante da Suíte I (BWV 1007) de Johann Sebastian Bach. As escalas musicais tinham a extensão de 3 oitavas e os estudos trabalhados faziam parte do livro 113 estudos de Friedrich Dotzauer.

#### ***4.4.16 Orquestra de Cordas do Conservatório Regional de Música de Viseu Dr. José de Azeredo Perdigão***

Seguindo a orientação da Professora Cooperante, o estagiário auxiliou e tocou com os alunos durante os ensaios da Orquestra de Cordas do Conservatório. Esta orquestra era distribuída pelos naipes<sup>23</sup> de violino 1, violino 2, violas e violoncelos. O número total de integrantes era de aproximadamente 30, incluindo (nesse número) os professores dos instrumentos, que ajudavam os alunos a compreender os diferentes conceitos e aplicações envolvidos em uma prática orquestral.

O naipe de violoncelos era composto por 10 instrumentistas, contando com a Professora Cooperante e com o estagiário. Como este número correspondia aproximadamente a um terço do número total de músicos da orquestra, houve uma

---

<sup>23</sup>A nomenclatura naipe é utilizada em música para indicar um grupo de instrumentos do mesmo tipo. ex: naipe dos violinos, naipe das violas, naipe dos violoncelos, etc...

divisão: 5 violoncelistas executavam as partituras destinadas ao violoncelo e 5 violoncelistas eram responsáveis pela execução da linha do contrabaixo<sup>24</sup>.

A divisão dos violoncelistas funcionou muito bem, principalmente no que diz respeito ao equilíbrio sonoro da orquestra. É oportuno dizer que de modo a tornar a prática mais completa, dentro do possível, havia um revezamento de lugares entre os violoncelistas que permitia ao naipe ter diferentes líderes a cada concerto. Essa prática pedagogicamente era benéfica, pois permitia a diferentes estudantes a possibilidade de serem mais responsáveis em relação ao grupo todo, visto que o líder de naipe deve definir detalhes específicos do naipe e guiá-los durante ensaios e apresentações.

No decorrer da Prática de Ensino Supervisionado as seguintes peças trabalhadas:

- The Lion King, arranjo de Calvin Custer - música tema do filme;
- *Classics for Strings, Four Variations on a theme of Beethoven*, arranjo de John Auton;
- Pout Pourri de canções do Filme Harry Potter, John Williams;
- Suite for Strings Orchestra de Peter Warlock.

A dinâmica dos ensaios da orquestra tinha o foco inicial a primeira leitura da peça ou trecho que seria trabalhado. Cada naipe em conjunto com o professor realizava a execução do trecho musical concentrado em aspectos musicais específicos. Estes aspectos compreendiam a afinação do naipe, organização do sentido de arco que seria utilizado, correções do ritmo e possíveis interações da parte de seu instrumento com a Orquestra como um todo.

---

<sup>24</sup>Essa opção foi possível pois a Orquestra de Cordas do Conservatório não contava com o instrumento contrabaixo.

## **4.5 Implementação da Investigação na Prática de Ensino Supervisionado**

Parte integrante da Prática de Ensino Supervisionado era a realização de aulas, ministradas pelo estagiário, com alguns alunos do Conservatório e sob supervisão da Professora Cooperante. Atendendo este requisito e buscando unir a investigação, referente à antecipação da técnica do polegar no violoncelo, o estagiário, sob aprovação e com o auxílio da Professora Cooperante, planeou aulas que abordassem este aspecto técnico durante o seu período no estágio.

No decorrer da prática e em conversas com a Professora Cooperante Luísa Maria de Sá Antunes, foi acordado quais e quantos alunos teriam condições e maturidade técnica para trabalharem a técnica do polegar de forma proveitosa. Foi definido que o Aluno G e a Aluna O, em duas de suas aulas com o estagiário, trabalhariam aspectos relacionados à posição de polegar.

Outro aspecto acordado antecipadamente era relativo ao tempo de aula que seria destinado aos exercícios de posição de polegar, levando em consideração que cada aula durava o tempo de 45 minutos. Foi definido de 15 a 25 minutos, que poderia variar a depender da dinâmica e interação. Era um entendimento, por parte do estagiário, que um fator determinante para a interação dos estudantes dizia respeito ao conhecimento que estes já possuíam a respeito da técnica, o que nos leva ao nosso próximo tópico.

## **4.6 Conhecimento dos alunos a respeito da Técnica do Polegar**

No decorrer do planeamento das aulas do Aluno G e da Aluna O, o estagiário baseou-se em duas informações principais: a utilização que já era realizada, ou não, da

técnica do polegar e a opinião da Professora Cooperante sobre o entendimento dos alunos a respeito da técnica. O Aluno G já realizava pequenas passagens na posição de polegar na peça Tarantella Op.23 de William H. Squire, uma passagem curta em que o polegar era posicionado no harmônico do meio da corda:

### Figura 8

*Compasso 63 da Tarantella Op.23 de William H. Squire.*



Durante as observações em aula, foi possível verificar que os dois alunos posicionavam o polegar sobre a escala do instrumento, em escalas de 3 oitavas, entretanto sem a preocupação de compreenderem onde ela estava localizada na geografia do instrumento. No caso da escala de 3 oitavas, o polegar não era um dedo ativo, assim como na peça Cisne, de Camille Saint-Saens, em que há a possibilidade de se posicionar o polegar na escala do instrumento e não considerá-lo um dedo ativo.

### Figura 9

*Compassos 11 e 12 do Cisne de Camille Saint-Saens, opção de dedilhação utilizada pelo Aluno G.*



Na opção de dedilhação escolhida pelo estudante, o polegar estava colocado sob a escala do instrumento, mas de maneira inconsciente como verificado com ele mesmo durante a aula. Tendo como base o conhecimento já existente de ambos os alunos, a estratégia e metodologia para experimentos em aula foram desenvolvidas.

#### **4.7 Descrição das atividades relacionadas ao tema de investigação**

Na sequência de atividades no Polo de estágio, as aulas ministradas pelo estagiário tiveram início e a abordagem com os dois alunos que faziam exercícios relacionados ao tema de investigação já tinha sido estabelecida. A partir da contextualização exposta anteriormente, foi possível averiguar que o nível de conhecimento dos dois alunos participantes acerca da técnica do polegar diferia de maneira considerável.

O Aluno G já realizava pequenas passagens (Figura 8) em suas peças de forma a utilizar o polegar como um dedo ativo no harmônico do meio da corda. Há a necessidade de considerar o conforto propiciado ao tocar a corda para a realização do harmônico, pois nesse caso o dedo polegar apenas encosta levemente na corda, sem a necessidade de baixá-la. Esta é uma importante observação tendo visto que, ao executar escalas musicais e arpejos, o mesmo aluno colocava o polegar sobre a escala do instrumento, mas sem a intenção de posicioná-lo adequadamente como seria feito ao estar na posição de polegar propriamente dita.

A Aluna O apresentava uma prática de escalas musicais e arpejos semelhante ao do seu colega mas ainda não havia trabalhado o polegar como um dedo ativo sobre a escala do instrumento, seja no repertório seja em exercícios isolados. Em comparação com o colega anterior, o conhecimento desta aluna, sobre esta técnica, ainda era muito superficial ou influenciado pela observação de violoncelistas profissionais em concertos ou vídeos na internet e não baseado em uma experiência própria.

De acordo com essas informações, a estratégia de trabalho escolhida para atividades nas aulas com o Aluno G partia da aplicação da posição de polegar na terceira oitava, apenas na forma descendente, da escala que já vinha sendo trabalhada nas últimas aulas, a escala de Ré Maior. A opção por essa escala e oitavas específicas são baseadas em dois pontos:

- A utilização da escala musical de Ré Maior propiciou conforto e segurança ao aluno dado que essa atividade já estava a ser realizada nas últimas aulas com a Professora Cooperante, mas sem o foco de trabalho da posição de polegar. A dedilhação proposta pela Professora Cooperante será demonstrada na imagem a seguir.

### Figura 10

*Demonstração da dedilhação utilizada pelo Aluno G na escala musical de Ré Maior.*



Nota: Figura retirada de Thiemann (2006) *Sistemas de Escalas Básicas para Violoncelo*.

Barcelona: Boileau..

- A aplicação da posição de polegar na terceira oitava da escala de Ré Maior na forma descendente propiciava ao aluno o uso do polegar como um dedo ativo no harmônico do meio da corda, seguindo o que foi proposto por Duport em seu *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* no início do século XIX. Tal prática permite que o estudante alcance o fim da escala de Ré Maior com o posicionamento dos dedos um, dois e três nas últimas três notas da escala musical. Após esse passo o aluno era orientado a posicionar o polegar conscientemente no harmônico do meio da corda, antes de iniciar a forma descendente da escala. Baseando-se no sistema de Duport, foi abordado na primeira aula somente a forma descendente da terceira oitava, de modo a familiarizar o estudante com a posição. Na Figura 11, o símbolo sinalizado com o quadrado vermelho indica o uso da posição de polegar como um dedo ativo.

### Figura 11<sup>25</sup>

*Demonstração da dedilhação proposta ao Aluno G na primeira aula*



Nota: Figura retirada de Thiemann (2006).

<sup>25</sup> Os números romanos na figura indicam a corda que está a ser tocada.

- Na segunda aula, o mesmo modelo foi aplicado utilizando dessa vez a escala descendente de Ré Maior na terceira e segunda oitavas, ambas em posição de polegar.

### Figura 12

*Demonstração da dedilhação proposta ao Aluno G na segunda aula*



*Nota:* Figura retirada de Thiemann (2006)

A dinâmica de atividades inicial escolhida para a Aluna O assemelhava-se a escolhida para seu colega, devido à familiaridade que estes tinham com a prática de escalas musicais. A realização do trabalho com a forma descendente da terceira oitava foi empregada, como foi demonstrado na Figura 11, de maneira a apresentar formalmente a posição de polegar à estudante<sup>26</sup>.

Após a apresentação inicial, o foco das atividades foi voltado ao estabelecimento das distâncias de tom e meio tom entre os diferentes dedos na posição de polegar. A estratégia baseou-se no ensino em pares de dedos apresentado pelos pedagogos, já mencionados, Luigi Silva e Rudolph Matz. Os exercícios utilizados foram desenvolvidos pelo estagiário de modo a adequar-se às especificidades da aluna, mas seguiam a ordem de pares de dedos demonstrados por Rudolph Matz em seu livro *12 Études* -

<sup>26</sup> É importante lembrar que a colocação do polegar sobre a escala do instrumento já era realizada nas escalas, mas sem a preocupação de posicionamento da posição do polegar.

*Introduction to thumb position.* Os padrões de pares de dedos que foram praticados em conjunto com a estudante e somente nas cordas Lá e Ré foram os seguintes:

### Figura 13

*Polegar, dedo um e dedo três.*



*Nota:* Figura retirada do livro *Fun in Thumb Position*, Jensen (1998), trabalho inspirado nos conceitos de Luigi Silva e Rudolph Matz e que demonstra as notas utilizadas no primeiro padrão de dedos apresentado a Aluna O.

### Figura 14

*Polegar, dedo um e dedo dois.*



*Nota:* Figura retirada do livro *Fun in Thumb Position*, Jensen (1998), que demonstra as notas utilizadas no segundo padrão de dedos apresentado a Aluna O.

Vale salientar que os exercícios planejados e propostos durante o estágio foram repassados aos estudantes de forma oral. O objetivo desta estratégia era o de evitar possíveis obstáculos de ordem de leitura musical. Em boa parte das situações em que a posição de polegar é aplicada os compositores fazem uso da clave de dó ou da clave de sol. A clave de fá é a primeira que um estudante de violoncelo se depara na maioria das

situações, e de modo a não somar-se a aprendizagem da técnica de polegar na questão motora, o trabalho de leitura em outras claves não foi realizado.

Outro elemento não abordado foi o uso do quarto dedo, dado que o objetivo das aulas ministradas pelo estagiário era o contato inicial com a técnica do polegar. Visto que a associação entre a primeira posição aprendida no instrumento e a primeira posição de polegar, localizada no harmônico do meio da corda, ser apresentado o uso do quarto dedo não se fazia necessária. Além do que, a proposta do uso do quarto dedo em um primeiro momento poderia causar confusão nos alunos a respeito da postura da mão-braço<sup>27</sup> esquerdo.

## Capítulo 5: Conclusão

### 5.1 Resultados Esperados e Obtidos

Os exercícios propostos pelo estagiário, durante o período de prática de Ensino Supervisionada, apresentaram reações diversas nos dois alunos escolhidos para participarem ativamente da investigação. Os diferentes aspectos envolvidos com o primeiro contato com a técnica do polegar instigaram, em maior ou menor nível, o interesse dos estudantes. A partir deste ponto serão apresentados os resultados observados durante as sessões de aulas destinadas à investigação.

Embora alguns aspectos em comum tenham sido verificados, a descrição deles ocorrerá de forma individual. Em casos de considerações gerais, o resultado dos estudantes será apresentado em conjunto, no intuito de ser o mais objetivo possível.

---

<sup>27</sup> A nomenclatura mão-braço esquerdo será utilizada para designar o conjunto do braço esquerdo composto pelo braço, cotovelo, antebraço, mão e dedos.

A divulgação e explicação aos alunos de qual seria o tema abordado foi realizada somente após a execução do exercício da escala em sua forma ascendente, para que a reação dos estudantes pudesse ser apreciada. Dentro deste contexto, ambos investigados apresentaram uma receptividade positiva com o aprendizado da nova técnica. Ao serem perguntados se já tinham realizado alguma experiência por conta própria, a resposta foi positiva no caso do Aluno G, mas sem grande sucesso e com muitas dúvidas, segundo ele mesmo.

A resposta presenciada no caso do Aluno G a respeito da técnica do polegar pode ser dividida entre as duas aulas destinadas a este assunto. Vale lembrar que apesar de ser uma amostra pequena, o conhecimento e prática da posição de polegar já havia sido observada durante suas aulas anteriores com a Professora Cooperante. No entanto, uma clareza a respeito de conceitos básicos, como a distância entre dedos, configuração de notas em cada corda ou até mesmo a postura básica da mão-braço esquerdo ainda não era apreciada.

A primeira aula foi muito significativa no que se relaciona à postura da mão-braço na posição de polegar. Como já foi mencionado, a prática da escala de Ré Maior realizada pelo estudante não abordava a técnica de polegar. Em razão deste motivo, o alinhamento e altura do cotovelo do estudante assemelhava-se muito ao requerido nas posições inferiores. Após a explicação e demonstração do estagiário, a resposta do aluno apresentou melhora, embora que correções foram realizadas ao longo desta aula.

A melhora significativa deste ponto foi observada na segunda aula, após o estudo individual que foi praticado no intervalo de uma semana entre as duas aulas. Neste

segundo momento, correções posturais mínimas foram necessárias, propiciando mais tempo para outros pontos que deveriam ser trabalhados.

A distância entre os diferentes dedos na posição de polegar, polegar e dedo um (um tom), dedo um e dedo dois (um tom) e dedo dois e dedo três (um meio tom), seguia as distâncias apresentadas ao associar a primeira posição do instrumento com a primeira posição de polegar. Este foi um elemento absorvido com facilidade pelo estudante, principalmente quando a execução das mesmas notas foi realizada uma oitava abaixo, na primeira posição aprendida pelo instrumento.

Uma indicação importante é a de que em ambas as aulas, sobretudo na primeira, foi possível observar uma tendência do aluno de abrir demasiadamente o primeiro dedo ao tocar o polegar, mesmo que este estivesse sobre o harmônico da corda Ré e não baixasse a corda. O resultado deste movimento era que as notas realizadas pelo dedo um tornavam-se altas em sua afinação quando o movimento de baixar a corda era novamente realizado por este dedo.

Uma vez vencido parcialmente este obstáculo, a segunda aula oportunizou o estudo de pequenos exercícios de extensão na escala de Ré Maior. Mesmo que tenha apresentado uma maior dificuldade de compreensão, devido à variação na abertura de mão, o estudante demonstrou interesse e disposição, pois o sucesso de tal exercício possibilitava a conclusão da segunda oitava descendente da escala mencionada.

A dosagem de peso necessária para baixar a corda foi um tópico que causou alguma confusão na primeira aula. Foi aconselhado que o dedo polegar apenas encostasse nas cordas Ré e Lá para a produção do harmônico e os outros dedos baixassem de fato a corda. Ainda assim, nos primeiros momentos da aula, ao baixar a

corda com qualquer outro dedo ou dedos, a tendência do aluno foi a de inconscientemente baixar o polegar, resultando em desconforto e pequenas tensões.

Este movimento requisitou um pouco mais de atenção e correções constantes do estagiário em conjunto com o aluno nas duas aulas. Ao final da parte de exercícios de técnica de polegar da segunda aula, o estudante por vezes fazia o movimento correto, não baixar a corda com o polegar, mas um acompanhamento a médio e longo prazo neste ponto seria fundamental para uma postura adequada.

O último ponto a salientarmos deste estudante, mas não o menos importante, diz respeito à consciência sobre o uso do arco mais próximo do ponto de contato ao tocar na posição de polegar. O foco inicial do aluno, foi a forma e compreensão de uma boa postura na posição de polegar, todavia, instruções sobre a condução do arco também foram apresentadas. Neste ponto o aluno distraía-se muito rapidamente em ambas as aulas, o que também necessitaria um acompanhamento de um professor, apesar de que, analisando o repertório que estava a ser trabalhado em classes anteriores, naturalmente essa seria uma exigência da Professora Cooperante.

A Aluna O, por outro lado, não possuía um conhecimento prático e teórico da técnica do polegar, reservando-se a observações de colegas ou materiais na internet. Devido a este fato, as duas aulas realizadas com a aluna propuseram a apresentação de conceitos básicos, sua assimilação e posterior revisão.

A exemplo do Aluno G, a questão postural foi muito presente na primeira aula, dado que a altura do cotovelo e braço da estudante deveria adequar-se ao nível requisitado nas posições de polegar. Este trabalho teve uma dinâmica um pouco mais lenta por tratar-se de um movimento novo na relação da estudante e seu instrumento.

Em vários momentos uma queda na altura do cotovelo e do braço esquerdo foi percebida, o que necessitava novas revisões.

A primeira aula teve uma parte importante dirigida à maneira com que o polegar deveria tocar a corda. Foi perceptível uma associação natural, por parte da aluna, da forma como os dedos um, dois, três e quatro tocavam a corda nas posições inferiores. Tradicionalmente nas posições inferiores os dedos citados tocam a corda com a sua parte interior ou a sua ponta e quando estamos na posição de polegar o dedo polegar encosta na corda com a sua parte lateral.

Esta tentativa inconsciente foi realizada pela aluna, o que acabou ocasionando em um momento inicial uma elevação demasiada de toda a mão-braço esquerdo e por consequência uma tensão indesejada. Após a explicação para correção destes equívocos, o equilíbrio de toda a mão-braço era visível para que outros exercícios pudessem ser desenvolvidos.

Tanto a questão do nível de altura do cotovelo, quanto do modo em que o polegar deveria tocar a corda foram constantes durante as duas aulas. Ainda que evoluções positivas fossem percebidas, o estagiário optou por reforçar sempre que possível estes conceitos básicos com a estudante, estando atento para que o tema não ficasse tedioso.

Assim como descrito anteriormente, a estratégia pedagógica para trabalhar com esta aluna envolvia o conceito de pares de dedos, desenvolvido pelos pedagogos e violoncelistas Luigi Silva e Rudolph Matz, como pode ser observado nas Figuras 13 e 14. No caso da Aluna O, a abertura demasiada entre o dedo polegar e o primeiro dedo foi rapidamente resolvida quando trabalhada de forma isolada, o que não aconteceu quando foram aplicados no contexto dos conceitos dos padrões de pares de dedos supracitados.

Os exercícios de padrões de pares de dedos em conjunto com o polegar têm a ver diretamente com a noção de distâncias entre os dedos. Como o conhecimento desta aluna era inicial apresentado durante as aulas com o estagiário era compreensível e esperado um período de adaptação motora ao novo conteúdo.

Sendo assim, ao tentar o primeiro padrão de dedos (dedo polegar, dedo um e dedo três), a tendência da estudante era a de levantar o único dedo que não estava a ser utilizado, ou seja, o dedo dois, e como resultado a afinação do dedo três era prejudicada. Como as distâncias entre os dedos ainda não estavam estabelecidas, o segundo dedo levantado da corda prejudicava a memória muscular que a ajudava a afinar a relação entre o dedo um e três.

O pouco entendimento das distâncias entre os dedos pode ser observado no estudo do segundo padrão (dedo polegar, dedo um e dedo dois). Novamente o segundo dedo foi objeto de confusão. Neste caso, o dedo deveria ser posicionado a uma distância de um tom em relação ao dedo um, na maioria das vezes a aluna inconscientemente o posicionou próximo ao dedo um, gerando a distância de apenas meio tom.

O progresso desta estudante no que tange a esse aspecto foi pequeno entre as duas aulas. Apesar disso, ao executar a escala descendente na segunda aula, um avanço considerável foi observado, talvez em parte como resultado dos exercícios de pares de dedos. Ainda que quando isolados possam ter causado uma dificuldade inicial e a exigência de um tempo maior para uma compreensão prática, ao serem contextualizados, em uma escala por exemplo, estes exercícios podem ter sido uma base para diversos aspectos, como a afinação e a própria memória muscular.

O último ponto referente à Aluna O, em seu primeiro contato com a técnica de polegar, diz respeito à dosagem de peso dos dedos sobre a corda. Situação semelhante

foi identificada com o Aluno G, mas nesse caso já na segunda aula a aluna tinha o entendimento de que o dedo polegar apenas tocava levemente a corda, sem a necessidade de baixá-la. Essa era uma aplicação destinada aos dedos um, dois e três, e que foi motivo de dúvida desta estudante somente na primeira aula.

## **5.2 Elementos Não Abordados pela Investigação**

Durante a investigação, os elementos de ordem de leitura musical não foram abordados em profundidade. O violoncelo em seu repertório faz uso das três claves (clave de fá, clave de dó e clave de sol), sendo cada uma destinada a uma diferente tessitura do instrumento. A apresentação das diferentes configurações para a leitura musical nas claves tradicionalmente é exigida ao estudante, conforme o repertório avança nas diferentes regiões do instrumento.

Mesmo que seja um ponto valioso a essa investigação, este tópico não iria de acordo com o foco principal da pesquisa, que se centrou em estudar os aspectos motores que viabilizariam uma introdução à técnica do polegar. Outro aspecto inerente à inclusão da leitura em diferentes claves musicais na pesquisa seria a viabilidade no contexto da problemática desenvolvida pela investigação. Apesar de não estar incluída nesta pesquisa este tópico poderia ser um importante tema para pesquisas futuras.

O desenvolvimento de um método próprio baseado na investigação foi levado em consideração, entretanto, os objetivos iniciais de procurar compreender os motivos que levam a um estudo tradicional da técnica do polegar tiveram prioridade. Como foi observado durante toda a pesquisa, materiais que não seguem uma linha tradicional no estudo do instrumento já incentivam a utilização da técnica do polegar desde cedo, mesmo que muitos profissionais ainda não os conheçam.

A organização e elaboração de um material deste tipo necessitaria ainda de um maior tempo para que elementos amplamente estudados por outras áreas, além da educação musical, fossem aprofundados e um material corretamente embasado fosse produzido. Mesmo que a assimilação da problemática tenha sido percebida, a construção dessa proposta pode ser um próximo passo a ser dado adiante desta pesquisa.

O estudo relativo às diferentes faixas etárias foi discutido brevemente nos resultados das entrevistas, não de forma a desmerecer o valor deste elemento, mas como resultado das reais intenções desta investigação. Uma pesquisa que englobasse esse conteúdo careceria, além dos testemunhos de professores e da bibliografia apresentada, de um estudo pormenorizado sobre o desenvolvimento anatômico e motor da criança quando da aprendizagem de um instrumento musical. Uma pesquisa neste âmbito também seria de extrema importância para um conhecimento cada vez mais aprofundado e embasado da pesquisa aqui desenvolvida.

### **5.3 Considerações Finais**

Ao verificarmos a presente pesquisa como um todo é possível entender os resultados apresentados em dois momentos: no capítulo 3, destinado às entrevistas com professores de violoncelo, e no subtítulo 5.1, destinados aos resultados esperados e obtidos durante o estágio supervisionado. O segundo momento, no Polo de Estágio, permitiu ao investigador que colocasse em prática principalmente os conceitos revelados na revisão de literatura. Mesmo que um dos alunos participantes ativamente da pesquisa já tivesse uma pequena noção sobre a técnica do polegar, elucidar alguns

conceitos básicos de forma isolada demonstraram uma importância para a avaliação no processo inicial de aprendizagem da temática estudada.

Um dos princípios amplamente usados neste contexto foi o ato de associar a primeira posição aprendida no instrumento com as posições de polegar, o que demonstrou um alto nível de aceitação e compreensão. Ainda que este tenha um princípio condutor e positivo durante o estágio, devemos perceber que elementos posturais e táteis envolvendo o ato de estar em posição de polegar necessitaram de uma maior explicação. Tendo exposto isso, é preciso dizer que a abordagem associativa e que explorava o material já trabalhado em aula foram importantes portas de entrada para a introdução à técnica do polegar. Apesar disso, uma cuidadosa explicação de conceitos isolados deve ser estabelecida para a construção de uma técnica sólida.

No que diz respeito às entrevistas realizadas com diferentes professores do instrumento sobre a sua opinião e experiência docente com esta técnica, os cenários pré-elaborados procuram entender a situação atual do ensino da técnica do polegar e visualizar uma possível antecipação do seu estudo. Mesmo que os motivos para uma introdução tardia tenham sido a tradição e a própria escolha dos professores sobre o caminho a ser trilhado no instrumento, não foi observável um consenso que pudesse explicar de forma clara um ensino tardio desta técnica, exceto no caso das crianças.

A viabilidade de uma antecipação no ensino desta técnica esteve ligada à preparação prévia do estudante e um senso de responsabilidade do professor, no que tange a perceber o desejo do aluno em explorar as diferentes regiões da escala do instrumento, desde que o funcionamento básico da primeira posição fosse percebido pelo aluno. A responsabilidade e sensibilidade do professor, citada anteriormente, faz-se necessária também no momento de uma possível introdução, de modo a

conscientemente evitar uma aprendizagem que possibilite a geração de lesões ou, em alguns casos, de abalos na confiança do aluno. Livros didáticos específicos a este ensino e que embasam uma introdução foram observados, mas a condução e possibilidade de resultados positivos deve partir do professor.

As contribuições deste estudo para a comunidade musical, especificamente para o ensino do violoncelo, visavam compreender o ensino da técnica de polegar e sua abordagem tardia, dada a importância da técnica para o contexto do instrumento. Elementos significativos foram elencados na literatura e na opinião de entrevistados, demonstrando que apesar de possível, uma antecipação a técnica do polegar deve ser cuidadosamente desenvolvida. Antecipar o estudo abre um leque de opções que instigam o aluno a explorar seu instrumento, criando a sensação de seu domínio quase completo, estimulando cada vez mais a sua prática.

Possibilitar este tipo de prática poderia ter impactos profundos no desenvolvimento do repertório trabalhado no instrumento, visto que violoncelistas cada vez mais preparados e motivados pela exploração fossem formados. O efeito seria visível em uma mudança, a longo prazo, na mentalidade dos próprios professores de violoncelo que fossem instruídos deste modo, e que serão a realidade no ensino do instrumento dentro de alguns anos.

Os limites dessa investigação são averiguados na falta de uma metodologia construída sobre as diversas pautas apresentadas. Tal fato tem como motivo principal a restrição de tempo observável entre o fim dos resultados práticos realizados em estágio e a data de entrega da pesquisa. Elementos de leitura em diferentes claves e a proposta com foco em crianças não tiveram o destaque necessário, como já citado, visto o foco

motor da técnica do polegar. O principal resultado não esperado pela pesquisa foi quanto à reação dos estudantes nos primeiros contatos com a técnica do polegar.

Era esperado que após alguns anos somente nas posições inferiores o estudante apresentasse uma reação negativa nos primeiros contatos com a técnica de polegar, que inclusive pudesse levar a um abandono do estudo do instrumento. Entretanto, o que foi observável foi uma boa receptividade dos alunos justamente no fato de exploração do violoncelo como um todo.

Baseado nessa investigação o estudo inicial que será desenvolvido envolve o ensino para as crianças. Inicialmente tal estudo pode ser guiado pela exploração de harmônicos, mas um aprofundamento de tal problemática tem a possibilidade de ampliar cada vez mais a visão sobre a técnica do polegar. A outra possibilidade de novos estudos que surgem é a supracitada leitura em diferentes claves: Como abordar este assunto (essencial para a técnica do polegar) utilizando os elementos tradicionais da escrita musical, mas de maneira a ser associada com o ensino da técnica de polegar seria um questionamento.

Por fim, é necessário dizer que depois da apresentação da investigação e seus diversos componentes a impressão que podemos transmitir é que uma introdução à técnica do polegar é viável. Devemos lembrar que a pesquisa apresentou características no ensino da técnica que não podem ser ignoradas ao vislumbrarmos uma antecipação bem construída, embasada em fatos já estudados. Este estudo propõe um ressignificado no ensino da técnica do polegar, mas que pode servir como ponto de partida para uma reflexão sobre diversas práticas que podem potencializar o ensino e o bom desenvolvimento do estudante de violoncelo.

## Referências Bibliográficas

- Adkins, C. (2001). Trumpet Marine. In S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28494>
- Alexanian, D. (1922). *Theoretical and practical treatise of the violoncello*. Paris: A.Z. Mathot.
- Alfaras, J. (2017). *Stradivari*. volume 1. Boileau.
- Augusto, C.A., de Souza, J.P., Dellagnelo, E.H.L., & Cario, S.A.F. (2013). Pesquisa Qualitativa: rigor metodológico no tratamento da teoria dos custos de transação em artigos apresentados nos congressos da Sober (2007-2011). *Revista De Economia e Sociologia Rural*. 51(4)  
<https://doi.org/10.1590/S0103-20032013000400007>
- Babini, I. (2013). Entrevista com Italo Babini. Entrevistado por Fábio Presgrave. *Opus*, 19(1), 265-278.
- Badley, A. (2012). Two Composers and a Cellist: Haydn, Hofmann, and Joseph Weigl. *HAYDN: The Online Journal of the Haydn Society of North America*. 2(1), Article 7.  
<https://remix.berklee.edu/haydn-journal/vol2/iss1/7>
- Baudiot, C.N. (1826). *Méthode de Violoncelle*. Paris: Pleyel.
- Benedetti, E. (2017). *Cello, bow and you: putting it all together*. New York, NY: Oxford University Press.
- Benoy, A.W., & Sutton, L. (1965). *Introduction to Thumb Position on the Cello*. Oxford University Press.
- Blackwell, K., & Blackwell, D. (2002). *Cello Time Runners a second book of easy pieces for cello*. Oxford University Press.

- Blackwell, K., & Blackwell, D. (2005). *Cello Time Sprinters a third book of easy pieces for cello*. Oxford University Press.
- Bosanquet, C. (2006). The development of cello teaching in the twentieth century. In R. Stowell (Ed.), *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge University Press.
- Bunting, C. (1999). *El Arte de Tocar el Violonchelo: Técnica Interpretativa y ejercicios*. Madrid: Ediciones Pirámide S.A.
- Campbell, M. (2007). *The Great Cellists*. Great Britain: Faber Finds.
- Chambers, M., & Solow, J. (1990). The Monochord Approach to Thumb Position on the Cello. *American String Teacher*, 40(4), 49–51. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/000313139004000422>
- Chung, L. (2014). *The Development of the Left Thumb Use in Cello Playing from its beginning until 1900*. [Tese de Doutorado, The University of Auckland].
- Colledge, K., & Colledge, H. (s.d.). *Stepping Stones A first book of 26 pieces for beginner cellists with piano accompaniment*. London: Boosey & Hawkes.
- Correte, M. (1741). *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*. Paris.
- Duport, J.L. (1806). *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*. Paris: Imbault.
- Duport, J.L. (1852). *Essay on Fingering the Violoncello and on the Conduct of the Bow*. London: R. Cocks & Co.
- Eddy, T. (2001). *Conversation with Timothy Eddy*. Entrevistado por Tim Janof. <http://www.cello.org/newsletter/articles/eddy/eddy.htm>
- Fittz, J. (1983). Thumb Position: Advanced Technique or Fundamental? *American String Teacher*, 33(4), 56–60. <https://doi.org/10.1177/000313138303300421>

- Gil, A.C. (2002). *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas.
- Grutzmacher, F. (1894). *24 Etudes*. Leipzig: C.F. Peters.
- Jensen, H.J. (1998). *Fun in thumb position*. Shar Products Company.
- Jensen, H.J. (2006). *Conversation with Hans Jorgen Jensen*. Entrevistado por Tim Janof.  
<http://www.cello.org/Newsletter/Articles/jensen/jensen.htm>.
- Lanzetti, S. (1779). *Principes de l'application du Violoncelle par tous les tons*. Amsterdam: Hummel.
- Legg, P., & Gout, A. (1997). *Thumb positions for beginners*. Faber Music.
- Lewis, E. M. (2002). *Contextualising Martin Berteau: New Perspectives on His Works for Cello*. [Dissertação de Mestrado, University of Sydney].
- Matz, R. (1981). *12 Études: Introduction to Thumb Position*. Ottawa. Dominis Music.
- Matz, R. (1982). *24 Short Études Relating Neck Positions to Thumb Position*. Ottawa. Dominis Music.
- Menucci, A. B. (2013). *O Teclado Contínuo do Violoncelo: Uma Abordagem Para a Iniciação do Instrumento*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Paraíba].
- Manzini, E. J. (2004) Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. *Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos, 2, A pesquisa qualitativa em debate*. 1 CD. Bauru: SIPEQ.
- Micheletti, A., & Silva, W. T. (2013). *O violoncelo italiano: de Bolonha e Veneza a Boccherini*. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal.
- Mooney, R. (1998). *Thumb position for cello book 1*. Miami: Summy-Birchard Music.

Mooney, R. (2000). *Thumb position for cello book 2 "Thumbs of steel"*. Summy-Birchard Music.

Neikrug, G. (2002). *Conversation with George Neikrug*. Entrevistado por Tim Janof.

<http://www.cello.org/Newsletter/Articles/neikrug/neikrug.htm>.

Neikrug, G., & Duckwall, B. (Ed.). (2017). *Notes from my Studies with D.C. Dounis*. MTC Publications.

Nelson, S. (s.d.). *Piece by Piece Cello and Piano*. London: Boosey & Hawkes.

Parisot, A. (2001). *Conversation with Aldo Parisot*. Entrevistado por Tim Janof.

Disponível em: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/parisot.htm>.

Queiroz, D.U. (2015). *Técnicas estendidas na obra Traçado Íntimo e Hesitante para violoncelo solo de Bruno Ângelo e sua utilização na iniciação ao violoncelo*.

[Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte].

Raoul, J.M. (1797). *Méthode de Violoncelle*. Paris: Pleyel.

Reys, M.; & Garbosa, L. (2010). Reflexões sobre o termo "método": um estudo a partir de revisão bibliográfica e do método para violoncelo de Michel Corrette (1741).

*Revista da ABEM, 24*.

<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/209>

Rolland, P.; Rowell, M. (1971). *Prelude to string playing: Cello*. Boosey & Hawkes.

Rolland, P.; Mutschler, M.; Hellebrandt, F.A.(1974). *The teaching of action in string playing: developmental and remedial techniques [for] violin and viola*. Illinois String Research Associates.

Romberg, B. (1840). *Violoncell Schule*. Berlin: T. Trautwein.

- Starker, J.; Bekefi, G. (2003). *An Organized Method of String Playing. Violoncello exercises for the left hand*. Peer Music.
- Stowell, R.; Jones, D. W. (2006). The Concerto. In R. Stowell (Ed.), *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge University Press.
- Thiemann, P. (2006). *Sistema de Escalas Basicas para Violoncelo*. Barcelona: Boileau.
- Venturini, A. (2009). *The Dresden School Of Violoncello In The Nineteenth Century*. [Dissertação de Mestrado. University of Central Florida].
- Walden, V. (2004). *One Hundred years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge University Press.
- Walden, V. (2006). Technique, style and performing practice to c. 1900. In R. Stowell (Ed.), *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge University Press.
- Young, P. (1978). *Playing the string game*. Austin. University of Texas Press.
- Zhao, F. (2006). *The expansion of cello technique : thumb position in the eighteenth century*. [Tese de Doutorado. The University of Texas at Austin].