

Relações entre Currículo e Ensino-aprendizagem do Violoncelo no Curso Técnico do Instituto Estadual Carlos Gomes

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Educação Musical

Rafaela Alcantara Barata
Universidade Federal do Pará
rrafaelaalcantara@gmail.com

Áureo Déo DeFreitas Júnior
Universidade Federal do Pará
aureo_freitas@yahoo.com

Thaynah Patricia Borges Conceição
Universidade Federal do Pará
thaynahb@gmail.com

Doriedison Viana de Souza
Universidade Federal do Pará
doriedsonjunior10@gmail.com

Resumo. Investigar as inter-relações entre currículo e ensino-aprendizagem de um instrumento em ambiente formal pode ser relevante para compreender a estrutura dos processos formativos, identificar práticas pedagógicas eficazes e contribuir para o aprimoramento da formação técnica e artística de estudantes no contexto formal. Com este intuito, a pesquisa apresentada a seguir teve como objetivo descrever as relações entre currículo e ensino-aprendizagem do violoncelo no curso técnico do Instituto Estadual Carlos Gomes. Entre as bases teórico-metodológicas principais, estão Fonterrada (2008), Tomás (2005), Arroyo (2002), Vieira (2004) e Reis (2011). Utilizou-se abordagem qualitativa com entrevistas semiestruturadas e análise documental de ementas, editais e relatórios. A instituição adota um modelo centrado na técnica, com métodos tradicionais eficazes, mas apresenta lacunas na atualização do repertório e diversificação pedagógica. Recomenda-se explorar práticas contemporâneas e estratégias para melhorar o engajamento, reduzir a evasão escolar e promover a inclusão.

Palavras-chave. Currículo, Ensino-aprendizagem, Violoncelo, Instituto Estadual Carlos Gomes.

Relations between the Curriculum and the Teaching-Learning of the Cello in the Technical Course of the Carlos Gomes State Institute

Abstract. Investigating the interrelationships between the curriculum and the teaching and learning of an instrument in a formal environment can be relevant to understanding the structure of training processes, identifying effective pedagogical practices and contributing to improving the technical and artistic training of students in a formal context. With this in mind, the aim of the research presented below was to describe the relationship between the



curriculum and the teaching and learning of the cello in the technical course at the Carlos Gomes State Institute. The main theoretical and methodological bases are Fonterrada (2008), Tomás (2005), Arroyo (2002), Vieira (2004) and Reys (2011). A qualitative approach was used with semi-structured interviews and documentary analysis of syllabuses, notices and reports. The institution adopts a technique-centered model, with effective traditional methods, but has gaps in updating its repertoire and pedagogical diversification. It is recommended to explore contemporary practices and strategies to improve engagement, reduce school dropout and promote inclusion.

Keywords. Curriculum, Teaching-learning, Cello, Carlos Gomes State Institute.

Introdução

Investigar as inter-relações entre currículo e ensino-aprendizagem de um instrumento em ambiente formal permite compreender os processos formativos, identificar práticas pedagógicas eficazes e contribuir para a formação técnica e artística dos estudantes. Este estudo tem como objetivo descrever as relações entre currículo e ensino-aprendizagem do violoncelo no curso técnico do Instituto Estadual Carlos Gomes, em Belém do Pará. Iniciado como Trabalho de Conclusão de Curso, evoluiu para tese de doutorado em andamento.

Adotou-se abordagem qualitativa, com delineamento descritivo-exploratório, centrado nos três anos finais do curso técnico. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com dez participantes: três alunas matriculadas; uma docente; cinco egressos, sendo dois ex-docentes; e um gestor. Todos assinaram digitalmente o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Além das entrevistas, analisaram-se documentos curriculares como ementa, editais e relatórios. As entrevistas foram agendadas previamente e realizadas por meio de diferentes modalidades: texto, áudio, videoconferência ou chamada telefônica, conforme a preferência dos participantes, com base em roteiro de seis questões abertas e garantia de anonimato.

Currículo e Ensino-aprendizagem Musical em Ambiente Formal de Ensino

A educação musical decorre de hábitos, valores, condutas e visão de mundo da sociedade a cada época (Fonterrada, 2008). Na antiguidade grega, por exemplo, segundo Tomás (2005), aprender música envolvia estudar poesia, dança e ginástica, em uma formação ampla e permeada pela apreensão de valores éticos. Em um diálogo da República de Platão, a figura de Sócrates fala sobre como utilizar a música de forma adequada para formar cidadãos que ocupariam cargos importantes para a cidade, revelando-se ao final que o aprendizado musical para a formação humana seria herança de tempos ancestrais, há muito estabelecida nesta



sociedade, na qual o termo *mousiké*, apontado como a origem da palavra música, é originário de *mousa*, denominação das deusas protetoras da educação, também associada ao verbo *manthanein*, que significa aprender (Tomás, 2005).

Nos dias atuais, de acordo com conceito de Arroyo (2002), educação musical é um termo que abrange tanto a iniciação formal no estudo da música, o estudo acadêmico desta, incluindo a graduação e pós-graduação, o ensino-aprendizagem instrumental e o aprendizado informal. A partir dos pressupostos fundamentais do presente texto, realizou-se a leitura de pesquisas que denotam o estado da arte da categoria de educação musical relacionada à pesquisa proposta: o ensino formal, buscando-se verificar a influência de tais modalidades de ensino para o desenvolvimento do estudante.

Segundo Berger e Luckmann (1983), o aprendizado adquirido desde a mais tenra infância na vida em sociedade é chamado de socialização primária, e Benedetti e Kerr (2008), afirmam que o processo de educação formal institucionalizado, o qual corresponde à socialização secundária, deve construir-se sobre as vivências pessoais dos alunos, sem jamais desconsiderá-las. Ng (2020) define o ensino formal por alguns requisitos, como o planejamento intencional das etapas sequenciais de aprendizagem por parte do professor no ambiente regulamentado de uma instituição. De acordo com a pesquisa mencionada, além do êxito da transferência dos conhecimentos, espera-se um espaço de padronização, previsibilidade e objetivos bem definidos.

Entende-se que a experiência musical acompanha a humanidade há tempos imemoriais, passando por vocalizações e ensaios percussivos até o desenvolvimento de instrumentos acústicos e eletrônicos, enquanto a educação musical formal possui uma trajetória mais recente (Kaschub; Smith, 2014). Durante a idade média, as *scholae cantori* da igreja católica foram a instituição de domínio da transmissão do conhecimento musical, ensinando-se a fé cristã através do cantochoão, cujo conteúdo era ministrado em aulas de canto, contraponto e improvisação e no século XIX, as instituições musicais particulares profissionalizantes têm origem na Europa, cujos alunos residiam fora da escola, ao contrário dos conservatórios italianos surgidos no século XVI (Fonterrada, 2008).

No Brasil, em geral, a pesquisa sobre a história do ensino da música formalmente está relacionada às temáticas dos aspectos físicos e memoriais das instituições; a aprendizagem no projeto de canto orfeônico de Heitor Villa-Lobos e para além desta; os cursos superiores em



música no território brasileiro, suas origens comumente atreladas aos conservatórios e a discussão sobre os documentos curriculares como projetos político-pedagógicos; a trajetória da educação musical escolar, sua obrigatoriedade, cumprimento e implantação; as atividades de orquestras, grupos instrumentais e vocais promovidos por professores de instituições públicas ou particulares e demais trabalhos indiretamente pertinentes ao assunto, a exemplo das associações de educadores musicais e a produção de materiais didáticos em métodos, livros, entre outros (Souza, 2014).

Em Vieira (2004), compreende-se a aprendizagem musical em Belém enquanto arraigada ao contexto formal. Começou a ser ensinada por religiosos de diversas ordens desde a fundação da cidade, quando estes utilizavam-se do canto gregoriano e de instrumentos europeus medievais e renascentistas para educar (Vieira, 2000). Conforme visto em coleta de dados de docentes que atuaram em instituições públicas da cidade entre 1930 e 1996, constatou-se que a formação musical destes é majoritariamente proveniente da modalidade de ensino formal, em todos os casos, foi mediada por um professor diplomado em conservatório (Vieira, 2004).

Em Swanwick (2003, p. 94), a avaliação formal presente em tais meios é uma “pequena parte de qualquer transação em sala de aula ou estúdio”, ressaltando-se que “qualquer modelo de avaliação válido e confiável precisa levar em conta duas dimensões: o que os alunos estão fazendo e o que eles estão aprendendo, as atividades do currículo de um lado e os resultados educacionais de outro”. A intencionalidade encontrada nesta forma de ensino compreende “processos orientados explicitamente por objetivos e baseados em conteúdos e meios dirigidos a esses objetivos” (Libâneo, 2010, p. 92).

Carrasqueira (2018) revela enquanto característica constante em meios formais, especialmente conservatoriais e universitários, o uso de métodos e estudos transmitidos entre gerações de músicos, cuja maior parcela possui origem francesa, italiana ou alemã foi editada entre os séculos XIX e XX, e em instrumentos de cordas friccionadas frequentemente intentam o “desenvolvimento do domínio do arco, flexibilidade do pulso, cordas duplas, articulação, substituição de dedos, independência dos dedos, golpes de arco e diferentes articulações, posições da mão esquerda e mudanças de posição” (Carrasqueira, 2018, p. 212).

Para Ribeiro (2003, p. 2), métodos são “publicações divididas em lições e pequenos exercícios destinados ao aprendizado das técnicas básicas”. A origem do termo remonta à



França do século XIX, quando era utilizado para designar materiais didáticos de iniciação ao aprendizado de habilidades como a leitura (Chartier, 2007). Enquanto isso, os "estudos" são composições estruturadas para a resolução de problemas técnicos específicos, empregues à absorção da técnica básica (Ribeiro, 2003). A autora afirma que os métodos exercitam a execução correta em lições; o repertório, a qualidade da performance e os estudos, a conexão de ambos. Segundo obra de Mateiro e Ilari (2012) voltada à sistematização de conceitos e práticas de métodos notáveis, estes são, por vezes, tomados por fórmulas inadaptáveis e apartadas da musicalidade, quando representam tratados musicais voltados ao progresso técnico e à aplicação da filosofia musical de seus autores.

Por ser integralizado de forma concomitante ou subsequente ao ensino médio (FCG, 2021), muitos alunos do curso técnico do local de ambientação desta pesquisa tendem a ser adolescentes ou jovens adultos. Gonzalez, Robertson e Gibb (2020) realizaram testes que associam a importância do aprendizado musical para a desinibição de adolescentes, enquanto pesquisa de Guhn, Emerson e Gouzouasis (2020) revelou que estudantes de escolas públicas altamente engajados com música instrumental estavam, em média, mais de um ano à frente dos seus colegas em termos de desempenho acadêmico no ensino médio.

Resultados de Abrahan, Shifres e Justel (2019) sugerem que a intervenção de uma atividade musical focal pode promover uma melhoria na memória e prevenir surgimento de deficiências associadas ao avanço da idade. Além disso, a aprendizagem musical é um dos fatores comprovadamente associados ao volume de áreas do cérebro como o córtex frontal inferior, região parahipocampal, córtex cingulado posterior, ínsula e córtex orbitofrontal medial; sabendo-se que a matéria cinzenta tende a diminuir com a idade, há evidências de que exercícios musicais têm efeitos positivos na saúde do cérebro, sendo relacionados à função executiva, memória, linguagem e emoção (Chaddock-Heyman et al, 2021).

Em pesquisa escolar, Del Ben e Hentschke (2002, p. 52) concluíram a possibilidade da música “contribuir para a formação global do aluno, desenvolvendo a capacidade de se expressar através de uma linguagem não-verbal e os sentimentos e emoções, a sensibilidade, o intelecto, o corpo e a personalidade”, os atributos beneficiados seriam a sensibilidade, motricidade, raciocínio, transmissão e resgate cultural.

Resultados



O modelo adotado pela escola, voltado à linguagem musical estabelecida na renascença e ao repertório dos séculos XVIII e XIX, caracterizado pela primazia técnica em prol do virtuosismo instrumental, designa o termo *conservatório*, cujas características são tão presentes ainda hoje que a designação é comum em falas dos entrevistados durante esta pesquisa, a despeito de não pertencer mais ao local desde sua transformação em Instituto Estadual em 1930 (Vieira, 2000). Alunos e egressos pontuaram a relevância do currículo trabalhado ao longo da formação no curso técnico.

Os métodos e estudos permitiram-me evoluir dentro da escala de dificuldade técnica e interpretativa da literatura violoncelística (Egressa do Curso Técnico)

Influenciou-me de diversas formas, como no aprimoramento de posições, afinação, memória muscular, percepção, evolução de técnica, performance, entre outros (Aluna do Curso Técnico)

Foi importante para o desenvolvimento de disciplina e técnica no instrumento (Aluna do Curso Técnico)

Cada método executado aumentou minha habilidade como instrumentista (Aluna do Curso Técnico)

Ao longo do mês de outubro do ano de 2020, ocorreu a reformulação de ementas de disciplinas por parte do corpo docente, como parte de articulação para evitar a evasão escolar e melhorar o fluxo do curso, passando-se de anuais a semestrais (FCG, 2020b). Neste tópico, apresentar-se-ão os conteúdos presentes na ementa do curso técnico, com o intuito de relacionar sua relevância para o ensino-aprendizagem do instrumento.

A execução de escalas e arpejos maiores e menores é o conteúdo inicial do primeiro semestre do curso técnico em violoncelo, seguida de exercícios em cordas duplas. Neste, o aluno deve executá-los em três oitavas e no próximo, exige-se arcadas mistas. Ao quarto semestre, é a vez de inseri-los em cordas duplas, junto às escalas cromáticas; no quinto, ocorre a adição de mais uma oitava, resultando em quatro. À altura do último semestre do curso, o formando deverá ser capaz de apresentar escalas e arpejos em quatro oitavas com diferentes tipos de arcadas e articulações.



Escalas e arpejos possuem o potencial de habituar o estudante com as mais diversas armaduras de clave e com toda a extensão de notas presentes no espelho do instrumento, além de aperfeiçoar a entonação e a técnica, quanto mais diversificada for a sua execução (Solow, 2004). Em Maciente (2008), o violoncelista russo Mstislav Rostropovich enfatiza a importância desse estudo técnico, afirmando ser necessário praticá-lo todos os dias, utilizando dedilhados diversos, a fim de obter conhecimento amplo do espelho.

Relatos apontam que em períodos anteriores à reformulação da atual ementa, considerando-se desde a implementação do ensino de violoncelo, o currículo contou com alguns materiais mantidos e outros suprimidos, neste último caso, a exemplo do livro *Cello School*, parte do método desenvolvido por Shinichi Suzuki, e *Violoncello Technique*, de Mark Yampolsky, livro de escalas e arpejos em diversas arcadas, dedilhados, ritmos e extensões de oitavas, publicado em 1971.

Fazíamos principalmente o Dotzauer e o Suzuki (Aluna do Curso Técnico)

Tenho métodos de estudo que uso até hoje para me organizar, os quais comecei a usar quando era aluna, como o Yampolsky, um método de escalas que é meu melhor amigo; os estudos do Dotzauer e do Popper, todos utilizo até hoje, seja para me organizar nos estudos ou para dar aulas (Egressa do Curso Técnico)

Os métodos que uso até hoje como professor são influência dos meus professores do Instituto. Tocávamos sonatas barrocas de Vivaldi ou Marcello, quando o aluno era mais adiantado, tinha mais sonatas de Vivaldi, que às vezes têm coisas técnicas que são ótimas para melhorar a velocidade da mão esquerda, às vezes compositores clássicos. Algumas coisas víamos isoladamente, como Bréval. O concerto de Bréval para violoncelo, o concerto de Boccherini em Si bemol. De método, tinha o Dotzauer, que usei bastante, A gente fazia muitas horas de escalas e arpejos, sem um livro específico, ou se tivesse que usar um livro, era o Yampolsky. Hoje, eu já inseri o Suzuki para os meus alunos que estão começando e uso até certo ponto, porque acredito que como método, ele tem algumas falhas. Não é uma crítica, há muitos alunos formados pelo Suzuki, mas eu prefiro não levá-lo ‘a ferro e fogo’, fazendo todos os livros, mas sim aproveitando partes dele para o ensino de dedilhado, forma... (Egresso do Período de Implementação do Ensino de Violoncelo na Instituição)

Quando comecei a dar aulas, em 2002, utilizava-se muito o Suzuki, não a filosofia do método, mas suas melodias que de certo modo são agradáveis ao aluno. Havia um método americano do qual não me recordo e usava-se



também o ‘Iniciando Cordas Através do Folclore’ que foi o método desenvolvido através de um trabalho de pesquisa das professoras Linda Krueger e Ana Maria Peixoto no Conservatório. Para meus alunos do técnico, eu dividi esse estudo em três partes: a primeira parte é de aperfeiçoamento técnico, incluí os métodos de escala ‘Yampolsky’ (*Violoncello Technique*) e o ‘Anatoli Kratsev’ (*Basic Principles In Studying Cello Scales*) e para exercícios específicos de mão esquerda e direita, o ‘Ševčík’ (*School of Bowing Technique*) que foi adaptado do violino para o violoncelo, mas tem ótima resposta para violoncelo, principalmente com os exercícios para mão direita, bem musicais, bem interessantes de tocar, não é só técnica chata. O ‘Ševčík’ também é muito interessante para trabalhar mão esquerda e mudança de posição. A segunda parte é a dos estudos melódicos, a gente usava bastante o ‘Popper’ (*High School Of Cello Playing*) o Sebastian Lee (*Méthode pratique pour le violoncelle*), além de alguns estudos do Dotzauer e o Grützmacher (*24 Etudes for Cello*). No repertório, tocávamos materiais do pré-clássico; Bach, que é indispensável; alguma coisa do clássico, como concertos; e música brasileira, que sempre estava incluída na proposta de repertório, somente não nos exercícios técnicos porque não havia muita coisa interessante, acho que no Brasil ainda não se tem uma escola de cordas definida (Egresso, Ex-professor e Atual Gestor do Curso Técnico)

O método *Violoncello-Schule*, comumente chamado “Dotzauer”, de 1832, foi feito pelo alemão Johann Friedrich Dotzauer e editado por Johann Klingenberg com a adição de estudos de Romberg, Duport e Gross e organização cronológica (Reys, 2011). Sua utilização no curso técnico está presente em todos os semestres, com a possibilidade de execução de três estudos entre os volumes, ocasionalmente diferenciando-se os andamentos e articulações. Segundo Reys (2011), este método, de incentivo às habilidades de leitura, é provavelmente o mais utilizado na formação de violoncelistas no Brasil. No Instituto, confirmou-se sua aplicação em relatos de longa data.

Método inicial foi o Dotzauer! Fiz os métodos 1, 2 e 3. Em seguida, fiz dois ou três estudos pontuais do Duport. Paralelo aos estudos, praticamos sonatas e concertos. Esses métodos e peças nos motivaram muito, porque queríamos ser grandes instrumentistas. Eu sonhava com a carreira (Egresso do Período de Implementação do Ensino de Violoncelo na Instituição)

Uso o Dotzauer porque ele é lotado de informações, ele fornece uma boa base para pensarmos que não são só notas que existem, temos que ler todas as indicações que estão na partitura. Ele nos dá indicações detalhadas para garantir que estamos tendo controle de arco, a deixando a nossa mão firme, ele faz de tudo para que o aluno aprenda a escutar, que é a coisa mais importante que existe, aprender a se escutar (Docente do Curso Técnico)



No primeiro semestre do curso, o método alemão “Grützmacher”, de Friedrich Grützmacher, é inserido, oferecendo-se a escolha de três estudos entre os presentes no livro *24 Etudes for Cello*, Op. 38 e no já mencionado método Dotzauer, vol. 1. Quanto aos semestres seguintes, a opção amplia-se para todos os livros dos métodos de referência: Dotzauer, Sebastian Lee, Grützmacher, Klengel, Duport, Feuillard e Popper.

De acordo com estudos de Hwang (2006), a técnica do violoncelo moderno foi estabelecida pelos professores Dotzauer, Grützmacher e Popper na segunda metade do século XIX. A pesquisa do autor mencionado revelou que quanto à mão esquerda, o Dotzauer oferece mais resultados às extensões e à agilidade; Grützmacher, às cordas duplas e ao dedilhado e Popper, às extensões e aprendizado de posições, e para a mão direita, Dotzauer trabalha mais mudanças de corda e Grützmacher e Popper, as articulações, tendo os três autores apresentado estudos gerais para o *staccato* e diferentes arcadas. Determinados aspectos não são trabalhados em um ou outro, porém, ao estudá-los em sua totalidade, o aluno tem contato com uma síntese satisfatória de técnicas (Hwang, 2006).

Sobre a mão direita, o primeiro semestre do curso técnico exige exercícios do francês Louis Feuillard, cujo método *Daily Exercises*, de 1919, é dividido em cinco partes, as quais buscam oferecer contato com todas as regiões do violoncelo, cordas duplas, arcadas, escalas e arpejos, de forma cromaticamente ascendente (Solow, 2004). O estudo de arco é feito com o método “Ševčík”, do violinista tcheco Otakar Ševčík, ao qual pertence livros como o *School of Bowing Technique*, Op. 2, e *40 Variations*, Op. 3, utilizados nesta fase inicial da última etapa do curso. O primeiro livro mencionado, de 1918, contém múltiplos exercícios progressivos de arco que visam o domínio completo da técnica da mão direita (Kim, 2006).

Para a independência da mão esquerda, serão utilizados o citado “Feuillard” e “Starker”, ou seja, *An Organized Method of String Playing* de Janos Starker, publicado em 1965, ou similar. Tal parte do conteúdo é importante para o treino de uma parte controversa da prática do violoncelo, pois enquanto alguns violoncelistas defendem a ideia de manter a afinação através da antecipação de uma fôrma de mão esquerda uniforme, outros, como o instrumentista britânico William Pleeth, a vêem como resultado de noções de medida das cordas e da aptidão para guiar-se por sensações sonoras (Maciente, 2008), requerendo-se, para tais habilidades, dedicação à prática.



Entre as peças do primeiro e segundo semestres, estão movimentos de sonatas de Vivaldi ou Marcello, dos quais devem ser escolhidos dois, de andamentos opostos. As obras destes compositores são cruciais por serem representantes do período de surgimento da técnica do violoncelo como instrumento solista, fato ocorrido em forma de gêneros instrumentais como a canzone, o ricercare e a sonata, no norte da Itália do final do século XVII e início do XVIII (Micheletti; Silva, 2014).

A primeira suíte de Bach para violoncelo solo é distribuída do primeiro ao quarto semestre do curso. Johann Sebastian Bach é um dos compositores mais influentes dos séculos XVII e XVIII, e suas suítes para violoncelo solo foram descobertas e intensamente estudadas por Pablo Casals durante sua juventude em 1890, tendo sido este o primeiro a tocá-las em público, antes dele, as suítes eram consideradas, mesmo por renomados músicos, meros exercícios musicais desinteressantes para a apreciação estética (Eisenberg, 1943). Segundo Loncar (2018), o professor deve aprender sobre as edições disponíveis e a história das suítes, a fim de selecionar a mais adequada e aprimorar a experiência dos estudantes com as peças, as quais podem ser utilizadas para complementar o aprendizado de harmonia, composição, teoria musical, rítmica, métrica e interpretação.

No segundo semestre, requer-se estudo de vibrato em notas longas. Esta é uma técnica utilizada acentuadamente a partir do século XX por cantores e instrumentistas de cordas friccionadas com o efeito de variar a afinação, adicionando profundidade à nota, e deve ser ensinada conscientemente, de forma que o aluno aprenda a considerar o contexto histórico da obra e as intenções de seu compositor para julgar se seria adequado adicioná-la (Lu, 2020).

Em concordância com aspectos já mencionados, a partir do segundo semestre do curso técnico adiciona-se outros métodos, como o *Méthode pratique pour le violoncelle*, Op. 30, de Sebastian Lee, publicado pela primeira vez em 1842 contendo estudos melódicos e progressivos divididos em parte por tonalidades ou pela concentração em aspectos como o cromatismo, articulações, intervalos e força, tendo, ao final do livro, estudos adicionais de Dotzauer, Kummer, Merk, Duport, entre outros (Lee, 1842); e o livro *40 cello études faciles*, Op. 70, o qual reúne estudos para duos de violoncelo.

Além do método supracitado, os volumes de *Tägliche Übungen für Violoncello* e *Technical Studies for Cello*, de autoria de Julius Klengel e publicação em 1902, destinam-se a exercitar escalas, arpejos, terças quebradas, ornamentos, intervalos cordas duplas, mãos e



pulsos direitos (Solow, 2004). Duport, conhecido na pedagogia do violoncelo, além de Feuillard, também foi adicionado à lista de estudos passíveis de escolha a partir do segundo semestre. Seu método é representado pelo livro *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, publicado pela primeira vez em 1804, cuja parte final é conhecida por conter 21 estudos para dois violoncelos, pensados para sistematizar e facilitar o estudo do instrumento (Gagnon, 2005). Popper, autor de *40 Studies: High School Of Cello Playing*, publicado em 1901, é introduzido na lista de métodos de estudos somente a partir do quinto semestre, último ano do curso.

Durante o segundo e terceiro semestres, trabalha-se o capotasto, técnica de polegar sobre o espelho do instrumento, desenvolvida em meados do início do século XVIII e cuja importância foi crucial para permitir a execução de repertório virtuosístico, expandir a extensão de alturas e revelar novas possibilidades sonoras para o violoncelo, ajudando-o a angariar a posição de solista (Zhao, 2006). No mesmo período, mudanças de posição de 1ª a 5ª, seguidas pelo desenvolvimento até a 7ª são inseridas. Pleeth as recomenda para aumentar a variedade expressiva da performance (Maciente, 2008). Para complementar tal tópico do estudo, o livro *Changes of Position & Preparatory Scale Studies*, Op. 8, de Ševčík, é utilizado no quarto semestre do curso.

É significativo acrescentar que estudos, sonatas, peças brasileiras e concertos presentes no programa admitem a escolha de outros materiais similares em permuta. A despeito da obrigatoriedade do cumprimento da ementa, outras composições podem ser inseridas, conforme a necessidade educacional ou preferência musical do aluno, sendo esta uma conduta relevante para a construção da autonomia do artista em formação.

É importante ser curioso e buscar. Dizer veja, eu quero estudar essa peça, e a gente estuda. O violoncelo não é uma coisa que você põe o arco em cima e tira som, 90% da dedicação precisa vir do aluno e 10% da ajuda do professor (Docente do Curso Técnico)

Reys (2011) afirma que o repertório presente nos métodos em geral não é suficiente, e por vezes é necessário utilizá-los para resolver minúcias técnicas, complementando-se com peças adicionais. No curso técnico, o repertório é suplementado a partir do segundo semestre, quando há a exigência de um movimento da *Pequena Suíte* de Villa-Lobos para violoncelo e



piano, de 1913; a *Valsa Seresteira*, da obra *Cenas Cariocas*, transcrita em meados da década de 1960 por Guerra Vicente, ou obra similar a critério do professor. No terceiro período, o aluno tocará o 1o mov. do Concerto No. 4 em Sol Maior, Op. 65, do compositor romântico Georg Goltermann ou similar, igualmente a critério do docente. Segundo Moskovitz (2001), os oito concertos de Goltermann são largamente utilizados como peças de estudo porque traduzem o potencial lírico e virtuoso do instrumento.

No quarto semestre, o repertório é formado pelo 1o movimento da Sonata em Sol Maior de Duport, Op. 5, ou similar e no seguinte, pela Sonata em Sol Maior, Op. 1, No. 3, atribuída a Samartinni e publicada pelo compositor Berteau, expoente do barroco francês, ou similar; além de uma peça brasileira de livre escolha. No último período, toca-se o 1o Mov. do Concerto em Dó menor de Henri Casadesus, atribuído a Johann Christian Bach, ou 1o Mov. do Concerto em Dó Maior do compositor clássico Joseph Haydn, ou mesmo outro similar à escolha do professor. Ainda neste, realiza-se a manutenção dos exercícios técnicos e a preparação de peças para o recital de formatura.

Considerações Finais

As análises revelam que o modelo pedagógico do Instituto mantém forte influência conservatorial e é centrado na linguagem musical da Renascença e dos séculos XVIII e XIX, com ênfase na técnica e no virtuosismo instrumental. Os participantes destacam a importância do currículo técnico-formativo para o desenvolvimento das habilidades interpretativas, disciplinares e técnicas no violoncelo. Além disso, métodos como os de Dotzauer, Suzuki, Yampolsky e Popper, como sugere Reis (2011), seguem como pilares da formação, sendo reconhecidos por alunos, egressos e docentes, mesmo após a reformulação curricular.

Há lacunas na atualização do repertório e na diversificação metodológica, o que indica a necessidade de pesquisas sobre a incorporação de práticas mais contemporâneas e inclusivas. Sugere-se analisar o impacto da flexibilização curricular e de metodologias ativas, conforme Mateiro e Ilari (2012), no engajamento dos estudantes frente à evasão escolar. Entre as principais dificuldades, destacam-se a resistência a mudanças, a escassez de recursos didáticos atualizados e a carência de formação continuada docente. Assim, este estudo pode contribuir



para a compreensão do ensino técnico de violoncelo na região, fornecendo subsídios para o aprimoramento da educação musical no Instituto e em instituições similares.

Referências

ABRAHAN, Veronika; SHIFRES, Favio; JUSTEL, Nadia. Cognitive benefits from a musical activity in older adults. *Frontiers in Psychology*, v. 10, p. 652, 2019.

ARROYO, M. Educação musical na contemporaneidade. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 2., 2002, Goiás. *Anais...* Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2002. p. 18-29.

BENEDETTI, K.; KERR, D. O papel do conhecimento musical cotidiano na educação musical formal a partir de uma abordagem sócio-histórica. *Revista da ABEM*, v. 16, n. 20, 2014.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1983.
CARRASQUEIRA, A. Considerações sobre o ensino da música no Brasil. *Estudos Avançados*, v. 32, n. 93, p. 207-221, 2018.

CHADDOCK-HEYMAN, et al. Musical training and brain volume in older adults. *Brain Sciences*, v. 11, n. 1, p. 50-66, 2021.

CHARTIER, A. *L'école et la lecture obligatoire: histoire et paradoxes des pratiques d'enseignement de la lecture*. Paris: Retz, 2007.

DEL BEN, L.; HENTSCHE, L. Educação musical escolar: uma investigação a partir das concepções e ações de três professoras de música. *Revista da ABEM*, v. 10, n. 7, 2014.

EISENBERG, M. Casals and the Bach Suites. *New York Times*, v. 10, 1943.

FONTEERRADA, M. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

FUNDAÇÃO CARLOS GOMES. *Estrutura Institucional de Cursos*. IECG, 2021. Disponível em: <http://www.fcg.pa.gov.br/content/iecg#overlay-context=content/iecg>.

FUNDAÇÃO CARLOS GOMES. *Relatório de Gestão 2020 da FCG*. Belém: ASPLAN/FCG, 2020b.

GAGNON, M. The influence of the French Cello School in North America. 2005. Tese (Doutorado em Música) — University of Miami, 2005.



GONZALEZ, C.; ROBERTSON, F.; GIBB, R. Musical training enhances inhibitory control in adolescence. In: PALERMO, S.; BARTOLI, M. (Ed.). *Inhibitory control training – a multidisciplinary approach*. Londres: IntechOpen, 2020.

GUHN, M.; EMERSON, S.; GOUZOUASIS, P. A population-level analysis of associations between school music participation and academic achievement. *Journal of Educational Psychology*, v. 112, n. 2, p. 308-328, 2020.

HWANG, I. A synthesis of the advanced etudes by Dotzauer, Grutzmacher and Popper. 2006. Tese (Doutorado em Música) — University of Cincinnati, 2006.

KASCHUB, M.; SMITH, J. *Promising practices in 21st century music teacher education*. Oxford: University Press, 2014.

KIM, H. Violin scale books from late nineteenth-century to the present – focusing on Sevcik, Flesch, Galamian, and Sassmannshaus. 2006. Tese (Doutorado em Música) — University of Cincinnati, 2006.

LEE, S. *Méthode pratique pour le violoncelle, Op. 30*. Paris: A. Aulagnier, 1842.

LIBÂNEO, J. C. *Pedagogia e pedagogos para quê?* 12. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

LONCAR, D. Resources and exercises for expanding your approaches in teaching the Bach Cello Suites to the high school violist. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) — Columbus State University, 2018.

LU, Y. A comprehensive guide for learning cello vibrato. 2020. Tese (Doutorado em Música) — University of Washington, 2020.

MACIENTE, M. Aspectos da prática do violoncelo na visão de instrumentistas-educadores. 2008. Tese (Doutorado em Música) — Universidade de São Paulo, 2008.

MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Intersaberes, 2012.

MICHELETTI, A.; SILVA, W. Cello development from Gabrielli to Vivaldi. *Revista Música Hodie*, v. 14, n. 2, 2014.

MOSKOVITZ, M. Goltermann, Georg. *Grove Music Online*, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011415>.

NG, H. Towards a synthesis of formal, non-formal and informal pedagogies in popular music learning. *Research Studies in Music Education*, v. 42, n. 1, p. 56-76, 2020.



REYS, M. Métodos na iniciação de crianças ao violoncelo: leituras e usos – um estudo na região sul do Brasil. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade Federal de Santa Maria, 2011.

RIBEIRO, S. Análise e classificação de estudos selecionados para violoncelo. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

SOLOW, J. Cello scale and arpeggio books: a survey. *American String Teacher*, v. 54, n. 4, p. 66-71, 2004.

SOUZA, J. Sobre as várias histórias da educação musical no Brasil. *Revista da ABEM*, v. 22, n. 33, p. 109-120, 2014.

SWANWICK, K. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

TOMÁS, L. *Música e filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

VIEIRA, L. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará*. 2000. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade Estadual de Campinas, 2000.

VIEIRA, L. B. A escolarização do ensino de música. *Pro-posições*, v. 15, n. 2, p. 141-150, 2004.

ZHAO, F. The expansion of cello technique: thumb position in the eighteenth century. 2006. Tese (Doutorado em Música) — The University of Texas at Austin, 2006.

