



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

THAÍS CRISTINA DA FONSECA MENDES

***RELACIONAMENTOS: EXERCÍCIOS PARA AQUECIMENTO DE MÃO
ESQUERDA PARA VIOLINO E VIOLA***

Salvador
2016

THAÍS CRISTINA DA FONSECA MENDES

***RELACIONAMENTOS: EXERCÍCIOS PARA AQUECIMENTO DE MÃO
ESQUERDA PARA VIOLINO E VIOLA***

Trabalho de conclusão final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música na área de criação musical/interpretação, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Alves Casado

Salvador
2016

M538 Mendes, Thaís Cristina da Fonseca

Relacionamentos: exercícios para aquecimento de mão esquerda para violino e viola / Thaís Cristina da Fonseca Mendes.-- Salvador, 2017.
57 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Alves Casado

Trabalho de Conclusão Final (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música-- Universidade Federal da Bahia, Escola de Música.

1. Violino – estudo e ensino. 2. Viola – estudo e ensino. I. Título.

CDD 787.2



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

O memorial de, **THAÍS CRISTINA DA FONSECA MENDES** intitulado: "Relacionamentos: Exercícios para aquecimento de mão esquerda para violino e viola" **foi aprovado.**



Doutor Alexandre Alves Casado (orientador)



Doutor José Maurício Valle Brandão



Mestre Fernanda Monteiro da Cruz Silva

Salvador, 15 de Dezembro de 2016

AGRADECIMENTOS

A meus pais, pela vida, pelos exemplos e por todo o amor recebido em minha caminhada;

Ao Victor, meu marido e companheiro de todas as horas, pelo seu amor, conselhos, ajuda, paciência e incentivo;

A minha tia Edi, por seu amor e incentivo;

A Angélica, minha "irmã escolhida", pela amizade incondicional, pela companhia, pelos puxões de orelha, pelo colo, pela cumplicidade;

A Josely, minha índia preferida, pela amizade, carinho, cumplicidade e risadas discretas;

A Ana Valéria Poles, colega de curso que se tornou amiga, pelo seu lado maternal que me incentivou e me apoiou especialmente nas horas difíceis;

A Rúbia, por sua amizade e pela ajuda indispensável ao longo deste curso;

A meu mestre Paulo Bosisio, pela amizade, carinho, seus valiosos ensinamentos e pela imensa ajuda recebida;

Aos meus sogros Lulu e Raul, pelo amor e incentivo;

Aos meus maestros André Cardoso e Ernani Aguiar, pelo apoio, incentivo e pelos concertos não tocados;

Ao Erasmo Fernandes, pela ajuda na edição de parte importante do meu trabalho;

Aos colegas de turma do mestrado, menção especial a Adriana Holtz, Jordelei dos Santos, Francisco Formiga, Sérgio Burgani, Paulo Novaes, pelas risadas, lamentos, experiências trocadas, pizzas comidas, cafés e chopes bebidos;

Aos amigos "baianos" nem tão baianos Emerson Araújo, Cláudio Luz do Val, Maurício Kowalski e Fernanda Monteiro pelas risadas compartilhadas;

A Lucas Robatto, coordenador e professor do curso, pela sua disponibilidade em nos ajudar a todos;

Aos professores do Mestrado Profissional da UFBA, Paulo Costa Lima e Diana Santiago, pelos conhecimentos recebidos;

A Suzana Kato, Beatriz Alessio e Pedro Robatto, amigos que foram também professores;

A Alexandre Casado, meu orientador, pelas contribuições e conselhos para a realização deste curso;

A Priscila Rato, pela hospedagem em Marte.

ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS

EXEMPLO 1 – RELACIONAMENTOS DE DIGITAÇÃO DE 2 ^{AS}	22
EXEMPLO 2 – RELACIONAMENTOS DE DIGITAÇÃO DE 2 ^{AS} DESCENDENTE.....	22
EXEMPLO 3 – FORMA DE MÃO 1	22
EXEMPLO 4 – FORMA DE MÃO 2.....	23
EXEMPLO 5 – RELACIONAMENTO ASCENDENTE DE DIGITAÇÃO DE 3 ^{AS}	23
EXEMPLO 6 – RELACIONAMENTO DESCENDENTE DE DIGITAÇÃO DE 3 ^{AS}	24
EXEMPLO 7 – FORMAS DE MÃO 3 E 4	24
EXEMPLO 8 – RELACIONAMENTO ASCENDENTE DE DIGITAÇÃO DE 4 ^{AS}	25
EXEMPLO 9 – RELACIONAMENTO DESCENDENTE DE DIGITAÇÃO DE 4 ^{AS}	26
EXEMPLO 10 – RELACIONAMENTO ASCENDENTE DE ARTICULAÇÃO.....	26
EXEMPLO 11 – RELACIONAMENTO ASCENDENTE DE MUDANÇA DE POSIÇÃO DE 2AS.....	27
EXEMPLO 12 – RELACIONAMENTO DESCENDENTE DE MUDANÇA DE POSIÇÃO DE 2 ^{AS}	28
EXEMPLO 13 – RELACIONAMENTO ASCENDENTE DE MUDANÇA DE POSIÇÃO DE 3 ^{AS}	28
EXEMPLO 14 – RELACIONAMENTO DESCENDENTE DE MUDANÇA DE POSIÇÃO DE 3 ^{AS}	29
EXEMPLO 15 – RELACIONAMENTO ASCENDENTE DE MUDANÇA DE POSIÇÃO DE 4 ^{AS}	29
EXEMPLO 16 – RELACIONAMENTO DESCENDENTE DE MUDANÇA DE POSIÇÃO DE 4 ^{AS}	29
EXEMPLO 17 – RELACIONAMENTO DE POSIÇÕES HOMÔNIMAS	30

SUMÁRIO

1 MEMORIAL	8
2 ARTIGO ACADÊMICO	166
3 APÊNDICE – RELACIONAMENTOS COMPLETOS	34
4 ANEXO – RELATÓRIOS DE PRÁTICA SUPERVISIONADA.....	44

1 MEMORIAL

“Meu querido diário”

Como cheguei à UFBA:

Quando terminei a graduação em violino na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), não estava nos meus planos fazer mestrado. Não via o vínculo com a academia como uma possibilidade, além de acreditar no que diziam os colegas que já haviam feito mestrado: são dois anos sem estudar seu instrumento! Para minha surpresa, apenas 2 anos depois, em 2004, fiz prova para a Orquestra Sinfônica Nacional da UFF (Universidade Federal Fluminense) e para a Orquestra Sinfônica da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Aprovada em ambas, estava diante de uma longa carreira “acadêmica”.

Muitos dos meus colegas nestas orquestras me incentivavam a buscar a pós-graduação como uma forma de melhorar consideravelmente o salário e chegaram até a me convencer a estudar para a prova de ingresso junto, fazer a prova no mesmo ano, cursar matéria como aluno especial para adiantar créditos. Fiz três tentativas. A primeira, como aluno especial, foi desesperadora! A segunda, quando estava me preparando para as provas teóricas, foi interrompida por questões pessoais. A terceira, apesar de ter feito duas matérias como aluno especial no mestrado acadêmico, foi a mais acessível, conseguindo deixar uma semente plantada. Era o ano de 2013, ano de início da primeira turma do Mestrado Profissional na Universidade Federal da Bahia.

Nesta época, já fazia cachês com frequência na Orquestra Sinfônica da Bahia onde pude conversar com alguns professores do programa, entender como funcionava esta nova modalidade de mestrado, o profissional, e ser incentivada a fazê-lo.

Em 2014 fiz a prova para ingresso apresentando um projeto com enfoque na área de Educação Musical. Quando da prova de defesa do projeto, fui convencida

pela banca, composta pelo prof. Dr. Alexandre Casado (que viria a ser meu orientador), profa. Dra Suzana Kato e prof. Dr. José Maurício Brandão, a migrar para a área de criação musical.

2015.1 - Primeiro Módulo: “morde e assopra”

No primeiro módulo do curso, tivemos aulas com os professores Dr. Lucas Robatto, ministrando a disciplina Fundamentos Teóricos e Práticos da Interpretação Musical (MUSD43) e Dr. Paulo Costa Lima, responsável pela disciplina Estudos Bibliográficos e Metodológicos (MUS502).

No primeiro contato com prof. Dr. Paulo Lima fiquei encantada com sua energia e seu bom humor para ensinar. Eram aulas extremamente cansativas dada a sua intensidade, mas bastante proveitosas. Considero suas aulas como necessárias para qualquer pessoa que pretende entrar ou já está inserido no universo da pesquisa acadêmica. Com sua atitude “provocadora”, estava determinado a nos fazer chegar ao fim do semestre aptos a responder em segundos a fatídica pergunta : “Qual é o seu problema?”.

Foi por causa desta pergunta e a custo de um módulo inteiro sem dormir, que conseguir elaborar minha “página do almirante” (exercício criado por ele para nos fazer pensar e escrever de forma sucinta tópicos básicos que seriam o “norte” do nosso trabalho final) e mais que isso, entender o processo de pensamento da pesquisa.

Saíamos da aula de Paulo Lima, em geral desesperados, para a aula com prof. Dr. Lucas Robatto. Bombardeamos o paciente Lucas com TODAS as perguntas possíveis que pudessem nos ajudar a entender e encarar a aula do dia seguinte. E também tomar ciência das nossas “missões” ao longo do curso.

Prof. Dr. Lucas Robatto, coordenador do curso e portanto conhecedor de todas as regras, nos acalmava explicando detalhadamente e repetidas vezes, todas as dúvidas que surgiam. Chegou ao ponto de nos “ensinar” a ler um texto acadêmico! Forneceu-nos um material maravilhoso de textos dos mais variados assuntos e abordagens para nos ajudar a clarear as ideias e achar nossa linha de trabalho.

2015.2 - Segundo Módulo: “Ordem e Progresso”

O segundo módulo foi dividido entre as disciplinas Métodos de Pesquisa em Execução Musical (MUSD42) e Estudos Especiais em Interpretação (MUSD45), ministradas pela profa. Dra. Diana Santiago e pelos professores Dr. Pedro Robatto, Dra. Beatriz Alessio e Dra. Suzana Kato.

Ao conhecer a professora Dra. Diana Santiago, houve entre os colegas da turma o questionamento do porquê dela não ter sido nossa professora no primeiro semestre, no lugar do Paulo Lima, como uma forma de nos preparar para aproveitar melhor suas aulas. Eu mesma achei que poderia ter sido mais lógico. À medida que as aulas foram acontecendo, entendi que esta era a melhor ordem. Diana veio para organizar tudo o que havia sido mexido no primeiro semestre.

Organizou trabalhos em grupos, pequenos seminários, debates sobre as pesquisas recentes na nossa área, indicou sites de pesquisa, trabalhou conosco a parte burocrática da escrita através de exercícios simples que nos puseram em contato com a temida ABNT. Com sua organização e calma, colocou tudo nos eixos e nos preparou para fazer uma mini-defesa do nosso trabalho final.

As aulas de Estudos Especiais em Interpretação, ministradas por três professores, nos trouxeram três abordagens distintas e complementares: o “músico-intérprete”, o “músico-humano” e o “músico-máquina”.

Dra. Beatriz Alessio foi a responsável pelo “músico-intérprete”. Apresentou textos que possibilitaram a discussão de questões como escolha de repertório e escolhas interpretativas, por exemplo. Conseguiu provocar discussões interessantes com uma classe extremamente diversificada. Considero a proposta do trabalho denominado “recital ideal” como a síntese prática destas conversas.

Dra. Suzana Kato nos trouxe o “músico-humano”. Suas aulas eram carinhosamente chamadas por nós de “terapia em grupo”. Era o momento de rir, de chorar, de contar sucessos, fracassos, reavaliar questões de nossas carreiras. Apresentou textos ligados a essa linha de pesquisa que é bastante atual, na qual tenho um interesse enorme.

O “músico-máquina” chegou por meio do Dr. Pedro Robatto. Atleta desde sempre, Pedro apresentou textos, vídeos e até uma atleta profissional para nos fazer refletir sobre o quão importante e necessário é pensar e cuidar do corpo. Tivemos conversas sobre lesões, cuidados que cada um tem, a necessidade da prática de alguma atividade física, o que mudamos ou não depois de alguma dor.

E para colocar os três “músicos” juntos, os professores propuseram como atividade final da disciplina a realização de um mini-recital que deveria ser apresentado no último módulo diante da classe onde seriam defendidas a escolha do repertório e as escolhas interpretativas embasadas no material estudado na disciplina.

2016.1 - Terceiro Módulo: “É chegada a hora”

Defini com meu orientador, professor Dr. Alexandre Casado, que o Trabalho de Conclusão Final será composto pelo artigo intitulado “Relacionamentos: exercícios para aquecimento de mão esquerda para violino e viola” e um recital com repertório de música brasileira para viola solo e viola e piano a ser realizado no momento da defesa, acompanhado do pianista Saulo Gama, além deste memorial e dos relatórios das práticas realizadas ao longo do curso.

O Artigo:

Escolher o tema do artigo não foi tarefa simples. Quando o curso começou, ainda cheia de ideias, nenhuma organização, e completamente perdida, tinha interesse de escrever algo mais voltado para a psicologia. Desisti por ter consciência de que seria um caminho longo e com enormes chances de fracasso, uma vez que não tenho conhecimento mínimo para tal. A segunda opção foi escrever um trabalho com enfoque na música brasileira para viola, mas também não conseguir definir um caminho claro.

Como dito anteriormente, quando fiz referência às aulas do professor Dr. Paulo Lima, me vi em apuros tendo que entregar a tal “página de almirante” do meu futuro artigo sem tê-lo definido ainda. Foi neste caos que os relacionamentos me salvaram. Conseguia, pensando neles, responder a todos os tópicos obrigatórios.

Tornar este o tema do meu artigo, precisava da aprovação de seu criador: meu amigo e professor Paulo Bosisio.

Depois de tomar coragem, procurei o Paulo pedindo a autorização para “publicar” os relacionamentos em forma de artigo para a conclusão do curso, recebendo um sim como resposta.

Pronto, problema resolvido, só escrever. Não, claro que não!! Quando comecei a fazer o primeiro dos mil esboços, notei que para conseguir descrevê-los, seria necessário “zerar” a minha prática de anos. Como estudar é sempre um ganho, aproveitei esta oportunidade para reconhecer e corrigir vários pequenos “vícios”. Tive que retomá-los de forma mais consciente e menos “automática”. Vale ressaltar que eu fazia apenas as reduções, mas precisaria descrever a forma completa.

Defino carinhosamente esses exercícios como um “ferrete” (aquele carimbo de ferro quente que o gado recebe para identificar o seu dono), pois os relacionamentos se tornaram uma marca dos alunos do Paulo. E comprovei isso na prática: quando alguns me perguntavam sobre o que seria meu artigo, após defini-lo, ouvia algo como “ah, aqueles exercícios que todo mundo faz?”.

No artigo estão descritos apenas os 4 relacionamentos que Paulo utilizava na minha época da graduação (1998-2002). Há relacionamentos mais antigos e mais recentes também.

Tive dificuldade de achar o caminho da escrita teórico-descritiva de algo prático, ainda mais considerando que a música tem sua própria escrita que é, por sua vez, autoexplicativa. Para meu alívio, notei que mesmo nos livros tradicionais, era imprescindível o exemplo em notação musical, que obviamente seriam expostos no meu trabalho.

Uma vez escrito o texto, solicitei ajuda de amigos que conheciam os relacionamentos, para que lessem a descrição teórica, tentando ignorar a prática, a fim de que ele fosse claro para qualquer pessoa que não conhecesse os exercícios. Uma sugestão aqui, outra ali, acho que consegui uma definição objetiva de cada um.

Escrevi o artigo descrevendo tecnicamente os exercícios, mas também refletindo sobre aquecimento e sobre como eles podem contribuir para o instrumentista pensar no seu corpo como instrumento maior e talvez principal ao tocar. Por serem exercícios básicos, podemos executá-los associando técnica e consciência corporal. É desta forma que eu os utilizo ao começar minha rotina de estudos.

O Recital:

Escolher o repertório deste recital foi tarefa relativamente simples. Meu interesse pela música brasileira já vem de longas datas. Quando ainda estava no conservatório, em Belém, sempre tocávamos na orquestra jovem, além de ter estudado algumas obras nas aulas de violino. Quando fui fazer um curso na França, não tive dúvidas de que levar uma obra brasileira seria uma boa escolha. Vale ressaltar também que na Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ, onde trabalho, a música brasileira faz parte do nosso repertório habitual, tanto os ditos “tradicionais”, quanto os contemporâneos.

Escolhi para o recital, na ordem de execução, “Três peças para viola e piano” de Guerra-Peixe, “Meloritmias” para viola solo de Ernani Aguiar, “Brasiliana”, versão para viola e piano de Edino Krieger e “Aria” (Cantilena) das Bachianas nº 5 de Heitor Villa-Lobos. Com exceção da obra de Villa-Lobos, todas as peças são escritas originalmente para viola.

As “Três peças” de Guerra-Peixe são um clássico, diria que obrigatório, do repertório brasileiro para viola. Além de ser o próprio Guerra-Peixe um grande nome da nossa música. Foram compostas em 1957, na sua fase nacionalista, que teve início por volta de 1949. Foram dedicadas ao violista Perez Dworecki, violista húngaro que veio fugido da Segunda Guerra para São Paulo, tendo atuado como violista na Orquestra Sinfônica Municipal e professor da USP. Com influências claramente nordestinas, são divididas em Baião de viola, Reza de Defunto e Toque de Jê-je (ritmo de uma nação de candomblé).

A segunda obra do programa são as Meloritmias de Ernani Aguiar. “Meloritmias” é como o compositor denomina suas obras para instrumentos solo, como, por exemplo para violino, viola, fagote, violoncelo.

Ernani Aguiar, violista e compositor maravilhoso, é meu chefe há anos, além de um grande amigo e incentivador. Ganhei de presente a partitura das Meloritmias e fiz questão que estivessem neste recital, como forma de agradecer não só o presente, mas também a ajuda recebida para a realização deste curso.

São três as compostas para viola solo, que podem ser executadas juntas ou como obras independentes. A I, não executada no recital, é uma brincadeira do compositor com o concerto para violoncelo de Johann Christian Bach. A II chama-se Ponteados, de caráter mais melódico. E a III é uma obra-resposta para a obra Bilhetes de um jogral” de Guerra-Peixe, também para viola solo.

Brasiliiana, do compositor catarinense Edino Krieger, foi a terceira obra do recital. Obra dedicada ao violista George Kiszely, teve sua primeira audição no ano de 1960, regida pelo próprio compositor com a Orquestra Sinfônica Brasileira, ainda com o nome de “Recitativo e Fantasia para viola e cordas”. Obra brasileira bastante importante para o repertório do instrumento.

Neste recital foi executada na versão para viola e piano. Há transcrições para violino e piano, violino e quarteto de cordas, uma transcrição de Guerra-Peixe para violino, além de versão para sax alto.

A título de curiosidade, esta obra faz parte da trilha sonora do filme “Em três atos”, da cineasta Lúcia Murat, filme baseado em textos de Simone de Beauvoir.

Para encerrar o recital, o grande Villa-Lobos. Foi minha última aquisição. Ouvi este arranjo surpreendente, me encantei e consegui material a tempo de incluí-lo no repertório. O arranjo foi realizado por William Primrose, reconhecido pedagogo e solista da viola. Ele escreve o tema primeiro no registro grave do instrumento, explorando bastante os timbres das cordas sol e dó e quando repetido oitava acima, sugere o uso de surdina, o que possibilita um timbre mais fechado para as cordas mais agudas (ré e lá). Uma joia!

Este recital segue em anexo, gravado em DVD. Vale ressaltar que, por problemas técnicos ocorridos durante sua realização, a última obra encontra-se incompleta.

“E agora, José?”:

Como esperado, ao finalizar este trabalho, refleti sobre perdas e ganhos ao longo destes dois anos que duraram o meu curso. Algumas expectativas não foram plenamente atendidas, por outro lado, outras foram bastante superadas. Fazendo o balanço, o saldo é positivo. Levarei desta vivência muitos aprendizados técnicos, e mais que isso, aprendizados e crescimento pessoal que já estão incorporados à minha atividade profissional.

Desejo sorte aos próximos colegas e vida longa ao curso. Se precisarem de mim, estou às ordens!

2 ARTIGO ACADÊMICO

RESUMO

Este artigo se propõe a descrever os exercícios denominados *relacionamentos* - exercícios para aquecimento de mão esquerda, elaborados pelo professor Dr. Paulo Bosisio - bem como ressaltar a habilidade a ser trabalhada em cada um deles. Serão tratados aspectos técnicos básicos da mão esquerda, uma pequena reflexão sobre a importância da inserção do aquecimento na rotina diária de estudos, além de uma breve biografia sobre a carreira pedagógica de Paulo Bosisio.

Palavras-chave: Violino. Viola. Cordas. Pedagogia. Aquecimento. Estudo diário. Mão esquerda.

ABSTRACT

This article proposes to describe the exercises called *relacionamentos* - exercises for left hand warm-up, created by Professor Dr. Paulo Bosisio - as well as highlighting the ability to be practiced on each one of them. It will deal with basic technical aspects of the left hand, a small reflection on the importance of the insertion of warming-up in the daily routine of practicing, as well as a brief biography on the pedagogical career of Paulo Bosisio.

Keywords: Violin. Viola. Strings. Pedagogy. Warm-up. Daily practicing. Left hand.

INTRODUÇÃO E OBJETIVOS

Este trabalho se propõe a discutir a importância do aquecimento para o violinista/violista, sugerindo a utilização de exercícios de aquecimento específicos para mão esquerda, criados pelo prof. Dr. Paulo Bosisio, e por ele denominados *relacionamentos*. Serão abordados aspectos técnicos da execução, tendo como foco principal de reflexão a relação corpo - instrumento. Para tal, foi feito um levantamento bibliográfico da literatura tradicional do violino, bem como de artigos online de revistas especializadas em instrumentos de corda.

Objetivo secundário, porém não menos importante, é a documentação deste procedimento de ensino do prof. Bosisio, uma vez que esta prática ainda é pouco usual no Brasil. Busca-se com esta sistematização tornar os *relacionamentos* acessíveis a um maior número de instrumentistas, de modo que não permaneçam restritos apenas aos seus alunos.

PROFESSOR DR. PAULO BOSISIO

Suas ideias pedagógicas, adotadas por muitos professores brasileiros, são fruto de uma grande sensibilidade musical aliada a um trabalho sistemático de investigação acerca de tudo o que se refere ao ensino e aprendizagem da música. (ILARI, ROMANELLI in Revista Opus 14-2 2008, p.08).

Discípulo de Max Rostal (1905-1991), reconhecido pedagogo do violino no século XX, e de Yolanda Peixoto de Faria Neves, sua única professora de violino no Brasil, Paulo Bosisio envolveu-se com a pedagogia já em seu período de residência na Alemanha ao dar aulas para crianças, adolescentes e colegas seus menos adiantados. Retornou ao Brasil em maio de 1978 com o objetivo claro de lecionar,

sem jamais ter interrompido esta atividade em prol de sua atuação como solista e camerista. (AMARAL, 2013, p. 21).

É reconhecida a importância do prof. Dr. Paulo Bosisio no cenário pedagógico do violino, e indiretamente dos outros instrumentos de cordas friccionadas no Brasil nos últimos 30 anos. Neste sentido, através do estudo dos *relacionamentos*, entraremos em contato com um pequeno recorte do seu amplo pensamento didático.

Paulo Bosisio é professor efetivo da cadeira de violino na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) desde 1990, tendo sido aprovado com nota máxima em todas as provas. Segundo Amaral (2013, p.22), Bosisio formou mais de 300 alunos, dentre graduados na UNIRIO, alunos particulares e residentes em outros estados onde o professor ministra aulas regulares.

IMPORTÂNCIA DO AQUECIMENTO

Flesch, em *A Arte de Tocar Violino*, define a postura básica do corpo em relação ao instrumento como “colocado sobre a clavícula, estendendo-se sobre o ombro esquerdo, segurado pelo maxilar esquerdo e apoiado suavemente pela mão esquerda, que deve ser mantida livre para as mudanças de posição”. (FLESCH, 2000, p.03)¹. E ainda orienta que “o antebraço esquerdo é desviado para dentro entre 90° e 100° de sua posição normal. Isso resulta numa posição que não é natural” (Flesch, 2000, p.05)². É inegável que violinistas e violistas já estão familiarizados com esta postura ao tocar seus instrumentos, no entanto não se pode desconsiderar o quão antianatômica ela é.

O violoncelista Harry Clarck considera importante manter uma rotina de aquecimento pois esta permite que “mãos e dedos estejam flexíveis e aptos para o

¹ Placed on the collarbone, and to some extent on the left shoulder, it is kept in place by the left lower jaw, and just (lightly) supported by the left hand, for which we need to preserve, after all, the greatest freedom for shifting. Livre tradução da autora.

² I am referring to the inward turning of the left forearm, deviating by 90 to 100 degrees from the normal hand position when the arm hangs by one's side. This results in a position which, per se, is not natural. Livre tradução da autora.

trabalho e também porque isto refamiliariza a mão esquerda sobre a localização correta das notas, tornando a mão apta para os movimentos finos requeridos”.³

Comparando músicos a atletas, a violinista Elena Urioste considera que “os músicos tendem a dar uma menor importância às demandas físicas impostas ao corpo no ato de tocar seus instrumentos, ao passo que atletas jamais dispensam seus aquecimentos antes de iniciar suas atividades”.⁴

Em seu livro *A lição do mestre*, Menuhin já demonstrava uma preocupação com a observação que o músico deve ter em relação ao seu outro instrumento de trabalho: o corpo. E ensina que:

enquanto toca-se violino, o espírito deve ocupar-se constantemente de verificações de rotina. Deve ser qualquer coisa como uma segunda natureza mental. Cada parte, cada movimento, deve ser verificado, a flexibilidade do ombro, a mobilidade do pescoço, o dedo, o cotovelo, o pulso, os pés, tudo calmo, relaxado, coordenado. (MENUHIN,1991, p.13).

Neste sentido, é recomendável começar a rotina de estudos com exercícios de aquecimento, a fim de que o corpo seja preparado para as atividades mais exigentes da prática, observando sobretudo sua postura, a respiração e o relaxamento, fazendo exercícios básicos de forma lenta e concentrada. O aquecimento deve tomar do instrumentista, no máximo 15 minutos do estudo diário, sendo uma espécie de novo reconhecimento da relação instrumento x corpo.

³ So, why warm up? First, it gets your fingers and hands limber and ready for work, just as you might do some muscle stretches before running or weight lifting. Second, warming up refamiliarizes your left hand with where the notes are on the strings, and gets it properly set and ready for the fine-muscle movement required for trills and fast playing. Livre tradução da autora. Artigo publicado na Revista revista *Strings Magazine-online*. Disponível em <http://stringsmagazine.com/how-to-find-the-best-warm-up/>. Acessado em 29/11/2016.

⁴ Musicians are a specific type of athlete, and we often tend to brush aside the physical demands of our instruments, discounting them as tertiary to ‘thoughts’ and ‘feelings’. The fact is, without the proper tools to express everything we wish to convey through our music, our thoughts and feelings remain trapped inside of a potentially rigid, contorted shell of a body. Livre tradução da autora. Disponível em <http://www.thestrads.com/violinist-elena-urioste-on-why-a-thorough-warm-up-regimen-is-a-necessity-for-good-practice/>. Acessado em 29/11/2016.

OS RELACIONAMENTOS

Os *relacionamentos* são um sistema para aquecimento de mão esquerda, criados pelo professor Dr. Paulo Bosisio, para violino e viola. De acordo com Bosisio, o objetivo da criação deste sistema tem como proposta principal a manutenção básica da técnica do violinista/violista. Podem também contribuir para o aprimoramento técnico do instrumentista, dadas as possibilidades múltiplas em que podem se apresentar. Não foram escritos com a pretensão de substituir os métodos tradicionais de Sevcik e Schradieck, por exemplo, mas sim como algo que pudesse caminhar de forma complementar e paralela a esta literatura.

O professor considerou também o fato de que, após o período acadêmico, o músico atuante no mercado de trabalho e, portanto, com menor tempo disponível para o estudo, necessita de uma manutenção da técnica mais curta, porém global e cuidadosa. Flesch, em seu *Urstudien*, já mencionava que os “métodos tradicionais são tão amplos, que realizá-los da forma necessária demandaria uma quantidade enorme de tempo que a maioria dos violinistas - composta por músicos de orquestra, professores e amadores - não tem pra dispor em sua rotina” (FLESCH, 1991, p.03)⁵. Dounis, em seu livro *The Violin Player's Daily Dozen*, propõe exercícios específicos, que realizados no início da prática diária, colocam o instrumentista em forma num curto espaço de tempo e apto para as demandas do trabalho (DOUNIS, 2005, p. 232).

Os *relacionamentos* dividem-se em quatro exercícios sonoros, realizados nas quatro cordas do instrumento, de dificuldades progressivas que englobam apenas duas funções realizadas pela mão esquerda: a digitação/articulação e a mudança de posição. São escritos originalmente para violino na tonalidade de Sol Maior. Consequentemente, quando realizados na viola, estarão na tonalidade de Dó Maior. A escolha desta tonalidade permite que as quatro cordas soltas sejam utilizadas sem

⁵ All the methods and studies now in use treat this subject with such amplitude, that it is necessary to devote several hours of study daily in order to obtain a satisfactory result. Only students and soloists to whom time is no object can indulge in such luxury. On the other hand, the great majority of violinists who are composed of orchestral musicians, teachers and amateurs have rarely more than one hour daily at their disposal for studying purposes. Livre tradução da autora.

que haja necessidade de qualquer tipo de adaptação da estrutura embrionária dos exercícios.

São realizados em *detaché*, considerado por Flesch como “o mais importante golpe de arco”. Sua regularidade deve ser observada com cuidado a fim de que a execução dos exercícios não seja comprometida, uma vez que “qualquer tipo de mudança - dedo, corda, posição e direção do arco - demanda a modificação de um ou mais dos fatores geradores do *detaché*” (LAVIGNE; BOSÍCIO, 1999, p. 19).

No que diz respeito à utilização do vibrato, também função da mão esquerda, Paulo Bosisio recomenda que ele seja utilizado de forma pontual, apenas nas notas longas, com o objetivo de verificar o relaxamento da mão e nunca deve ser usado nas mudanças de posição.

Ao longo dos quatro tipos exercícios, serão realizadas as quatro formas básicas da mão esquerda, ou seja, aquelas que são feitas sem requerer extensão de dedo, compreendendo os intervalos de 2^{as} maiores e menores, 3^{as} maiores e menores e 4^{as} justas e aumentada. A 4^a aumentada não será tratada como extensão de mão esquerda, pois é realizada de forma recorrente nas escalas diatônicas.

Os quatro tipos de exercício foram denominados pelo prof. Bosisio como digitação, articulação, mudança de posição e posições homônimas.

1) DIGITAÇÃO

Os *relacionamentos* de digitação subdividem-se em três: 2^{as} maiores e menores, 3^{as} maiores e menores e 4^{as} justas e aumentadas.

1.1) Segundas

No primeiro exercício serão executadas as 2^{as} M e m em sequência ascendente, iniciando a partir da corda IV solta e 1^o dedo até a corda I quando a última sequência de 2^{as}, entre 3^o e 4^o dedos, for realizada.

Os exemplos ascendentes de digitação, articulação e mudança de posição serão sempre apresentados a partir da corda III (no violino) visando escrita e leitura mais claras.⁶



Ex. 1: relacionamento de digitação de 2^{as}

A sequência descendente também é feita, neste caso tendo como ponto de partida a 2^a realizada entre o 3^o e 4^o dedos na corda I, até chegar nas 2^{as} realizadas entre 1^o dedo e corda solta na corda IV.

Os exemplos descendentes serão apresentados sempre a partir da corda II (no violino).



Ex. 2: relacionamento de digitação de 2^{as} descendentes

Este estudo apresenta apenas dois dos quatro tipos de forma de mão básica:



Ex. 3: forma de mão 1, presente nas cordas I e II.

⁶ Os exemplos dos relacionamentos de digitação e articulação estão escritos na versão reduzida. Sua forma completa encontra-se no anexo.



Ex. 4: forma de mão 2, presente nas cordas III e IV)

— = tom — = semitom

É de crucial importância observar a afinação do 1º dedo nas quatro cordas, pois este será a base da mão, uma vez que os dedos já articulados devem permanecer na corda enquanto o instrumentista estiver realizando a sequência completa de 2^{as} em cada corda.

1.2) Terças

A digitação de 3^{as} segue a mesma lógica do exercício anterior, sendo que ocorre a inserção de uma mudança de posição. O exercício inicia também na corda IV, com a digitação da 3^a a partir da corda solta. Segue-se a sequência ascendente do dedilhado 0-2, 1-3, 2-4, mudança de posição da 1^a para a 3^a posição para continuar com o dedilhado 1-3, 2-4 na nova posição, repetindo nas três cordas seguintes. É interessante observar que a primeira mudança de posição que aparece nos *relacionamentos* tem o corpo do instrumento como referência física, o que contribui para dar mais estabilidade à mão esquerda ajudando na afinação do 1º dedo na nova posição.

Em todos os exemplos musicais, os destaques em vermelho indicam as mudanças de posição.



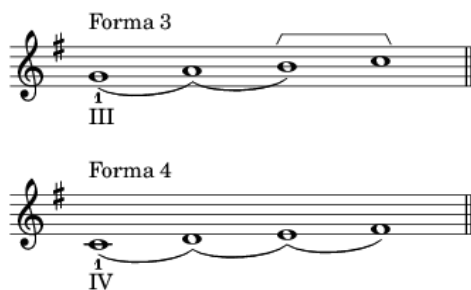
Ex. 5: relacionamento ascendente de digitação de 3^{as}

A sequência descendente também é realizada partindo da corda I, na 3ª posição. Deve-se tomar cuidado especial na mudança de posição (3ª-1ª). Flesch considera as mudanças de posição descendentes como potencialmente problemáticas. Entre mudanças de posição descendente de 3ª para 1ª posição, se o movimento do polegar e demais dedos for feito de forma simultânea a relação de pressão e contrapressão existente entre eles pode ser anulada. Ele sugere que o movimento seja dividido: o polegar desce até a 1ª posição enquanto os dedos ainda estiverem na 3ª posição, oferecendo assim suporte e segurança, para a mudança de posição (FLESCH, 2000, p.12 e 13).



Ex. 6: relacionamento descendente de digitação de 3as.

Nos exercícios de 3^{as} serão realizadas as outras duas formas de mão:



Ex. 7: formas de mão 3 e 4.

1.3) Quartas

O último *relacionamento* de digitação é o das 4^{as} justas e 4^a aumentada, inerentes à tonalidade. Para sua realização, serão inseridas duas novas mudanças de posição - para a 2^a posição e para a 4^a posição - além de conter a mudança para 3^a posição, já estudada no exercício de 3^{as}.

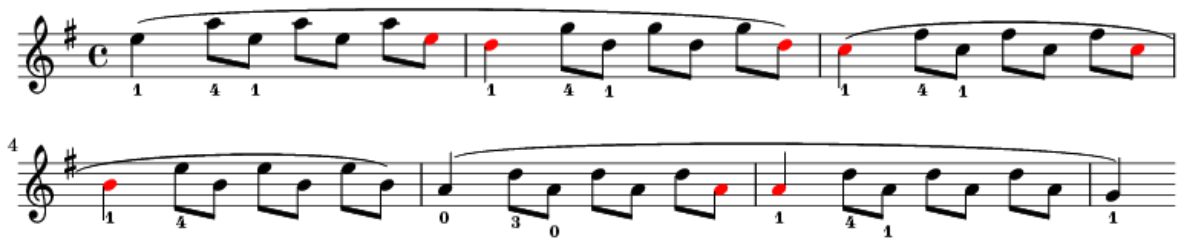
A digitação de quartas é executada a partir da corda IV, sendo a sequência ascendente de dedilhado 0-1, 1-4 (1^a posição), 1-4 (2^a posição) 1-4 (3^a posição) e 1-4 (4^a posição) e assim seguindo nas demais três cordas.



Ex. 8: relacionamento ascendente de digitação de 4^{as}

O movimento descendente começa na corda I, na 4^a posição sem que haja mudança de dedilhado. A sequência de dedilhado 1-4 é mantida a fim de que o 1^o dedo seja o responsável pelas mudanças de posição.

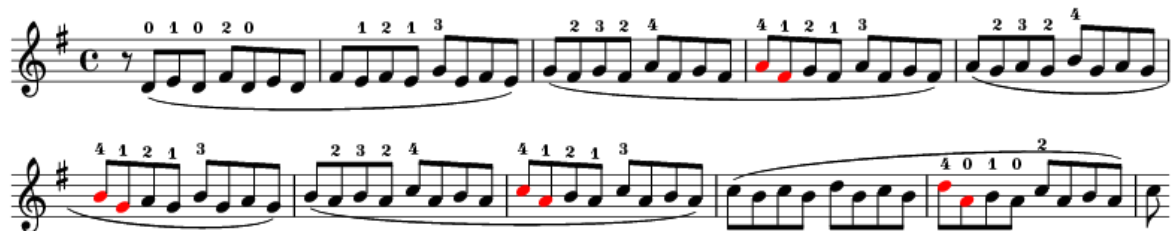
Nas mudanças de corda, tanto no movimento ascendente como no descendente, há um salto na mudança de posição, 4^a para 1^a e 1^a para 4^a, respectivamente. No caso do movimento descendente, a referência física do corpo do instrumento mais uma vez deve ser considerada como auxílio para precisão da afinação.



Ex. 9: relacionamento descendente de digitação de 4^{as}

2) ARTICULAÇÃO

O *relacionamento* denominado articulação consiste em uma digitação de 2^{as} e 3^{as} realizadas nas quatro posições já conhecidas nos exercícios anteriores. São digitadas 2^{as} e 3^{as} alternadas, até que a sequência chegue no 4^o dedo. Preferencialmente devem ser mantidos presos os dedos já articulados. No movimento ascendente, as mudanças de posição serão todas realizadas pelo 1^o dedo.



Ex. 10: relacionamento ascendente de articulação.

No movimento descendente, a mudança de posição ocorrerá do 3^o dedo na posição superior para o 2^o dedo na posição de chegada. A mudança de posição deve ser realizada na mesma arcada possibilitando ao instrumentista que ele observe que sua realização aconteça mais sutilmente possível. Se executada coincidindo com a troca de direção, ela pode ficar disfarçada.

3) MUDANÇA DE POSIÇÃO

Os exercícios de mudança de posição também são subdivididos em três, seguindo a mesma metodologia dos anteriores, ou seja, tomando como ponto de partida os intervalos de 2^{as}, 3^{as} e 4^{as} respectivamente. Os principais pontos a serem trabalhados neste *relacionamento* são a flexibilidade e o relaxamento da mão esquerda. As mudanças ocorrerão de forma rápida e em sequência curta, portanto qualquer tensão extra poderá comprometer a realização das mudanças. É importante também equalizar o relaxamento da mão sem que haja perda do tônio necessário para realizar mudança de posição de forma segura e consciente.

3.1) Segundas:

O exercício de 2^{as} associa a digitação de uma 2^a à consequente mudança de posição repetindo o mesmo intervalo digitado. Digitar a nota para qual ocorrerá a mudança de posição cria uma memória auditiva da nota que deverá ser tocada na nova posição, contribuindo sobremaneira para o estudo da afinação.

Neste *relacionamento*, serão praticadas a 1/2 posição - ainda não realizada nos anteriores - e a 2^a posição. As mudanças de posição serão realizadas utilizando o 1^o, 2^o e 3^o dedos tanto na nota de partida e de chegada. Gerle afirma que, “falando mecanicamente, a maneira mais fácil de ir de uma posição para outra é escorregando o mesmo dedo” (GERLE, 2014, p.128).

As sequências ascendentes e descendente são exatamente iguais e não há salto de posição na mudança de corda.

The image displays two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff shows an ascending sequence of second intervals: G2 (finger 1), A2 (finger 2), B2 (finger 3), C3 (finger 1), D3 (finger 2), E3 (finger 3), F3 (finger 1), G3 (finger 2), A3 (finger 3), B3 (finger 1), C4 (finger 2), D4 (finger 3), E4 (finger 1), F4 (finger 2), G4 (finger 3). The second staff shows a descending sequence: G4 (finger 3), F4 (finger 4), E4 (finger 3), D4 (finger 3), C4 (finger 4), B3 (finger 3), A3 (finger 3), G3 (finger 0), F3 (finger 1), E3 (finger 0), D3 (finger 2), C3 (finger 0), B2 (finger 1), A2 (finger 0), G2 (finger 0). The final part of the second staff shows a sequence of second intervals in the 2^a position: G2 (finger 1), A2 (finger 2), B2 (finger 1), C3 (finger 1), D3 (finger 1), E3 (finger 2), F3 (finger 1), G3 (finger 2), A3 (finger 1), B3 (finger 2), C4 (finger 1), D4 (finger 2), E4 (finger 1), F4 (finger 2), G4 (finger 1).

Ex. 11: relacionamento ascendente de mudança de posição de 2^{as}.



Ex. 12: relacionamento descendente de mudança de posição de 2^{as}.

3.2) Terças

Assim como ocorreu no exercício anterior, será feita a associação digitação-mudança de posição, neste caso com as 3^{as}. Serão utilizadas 1^a, 2^a, 3^a e 5^a posição, esta ainda não apresentada nos anteriores. A 2^a posição será atingida apenas com o 1^o dedo. Já a 3^a e a 5^a com o 1^o e 2^o dedos.

No movimento ascendente, quando ocorre a mudança de corda, o salto de mudança de posição é da 3^a para 1^a posição e no descendente será da 2^a posição para 3^a posição na corda grave sequente.



Ex. 13: relacionamento ascendente de mudança de posição de 3^{as}

No movimento descendente, quando da mudança de corda, ocorrerá um salto de apenas uma posição, de 3^a na corda aguda, para 4^a na corda mais grave.



Ex. 14: relacionamento descendente de mudança de posição de 3^{as}

3.3) Quartas

O terceiro *relacionamento* de mudança de posição é o de intervalo de 4^{as} e é feito com a associação digitação-mudança de posição. Para tal, serão inseridas mais três novas posições: 6^a, 7^a e 8^a. Todas as mudanças, ascendentes e descendentes, são realizadas com o 1^o dedo.



Ex. 15: relacionamento ascendente de mudança de posição de 4^{as}



Ex. 16: relacionamento descendente de mudança de posição de 4^{as}

4) POSIÇÕES HOMÔNIMAS

Nos *relacionamentos* de posições homônimas muda-se o padrão. Aqui, a estrutura embrionária mantida é apenas a relação intervalar.

Pode-se considerar que este *relacionamento* é dividido em dois: cordas I-II e cordas III-IV. Nas cordas I e II os intervalos soam na mesma 8ª. Isto ocorre através de mudança de posição relativa a uma 5ª para a corda grave sequente. Nas cordas III e IV, este mesmo intervalo é executado uma 8ª abaixo, mantendo a mudança de posição relativa a uma 5ª entre elas. A conexão entre as cordas II e III, ou seja, entre as duas 8ªs, é feita através de uma mudança de posição descendente relativa a uma 4ª.

Para melhor compreensão do exercício, ele está exemplificado em sua forma completa:

The musical exercise consists of three staves of music in G major (one sharp). Each staff contains four measures of music, with fingerings and bowing directions indicated above the notes. The positions are labeled as follows:

- Staff 1 (Cordas I-II):**
 - Measure 1: I (1ª posição), II (5ª posição), III (2ª posição), IV (6ª posição)
 - Measure 2: I (1ª posição), II (5ª posição), III (2ª posição), IV (6ª posição)
 - Measure 3: I (1ª posição), II (5ª posição), III (2ª posição), IV (6ª posição)
 - Measure 4: I (1ª posição), II (5ª posição), III (2ª posição), IV (6ª posição)
- Staff 2 (Cordas III-IV):**
 - Measure 1: I (2ª posição), II (6ª posição), III (3ª posição), IV (7ª posição)
 - Measure 2: I (2ª posição), II (6ª posição), III (3ª posição), IV (7ª posição)
 - Measure 3: I (2ª posição), II (6ª posição), III (3ª posição), IV (7ª posição)
 - Measure 4: I (2ª posição), II (6ª posição), III (3ª posição), IV (7ª posição)
- Staff 3 (Cordas I-II):**
 - Measure 1: I (3ª posição), II (7ª posição), III (4ª posição), IV (8ª posição)
 - Measure 2: I (3ª posição), II (7ª posição), III (4ª posição), IV (8ª posição)
 - Measure 3: I (3ª posição), II (7ª posição), III (4ª posição), IV (8ª posição)
 - Measure 4: I (3ª posição), II (7ª posição), III (4ª posição), IV (8ª posição)

Ex. 17: relacionamento de posições homônimas.

Neste exercício, a direção do arco é um aspecto relevante. Deve ser realizado com arco para baixo nas mudanças de posição descendentes e com arco para cima nas mudanças ascendentes. A este respeito, Gerle observa:

Não é da natureza humana movimentar os braços ou pernas paralelamente. Portanto, no violino, a melhor movimentação dos braços é a espelhada,

mesmo afastando um do outro, ou um em direção ao outro. Esse princípio proporciona maior equilíbrio ao corpo do que quando os dois braços se movimentam na mesma direção. (GERLE, 2014, p 68).

Este estudo visa a flexibilidade e relaxamento da mão esquerda, uma vez que as mudanças ascendentes e descendentes ocorrem de forma rápida, sem que a mão seja fixada em cada nova posição. Contribui para a conscientização espacial do espelho do instrumento, uma vez que permite fazer associação dos mesmos dedilhados e formas em posições e cordas diferentes, atividade esta que também deve contribuir para o aprimoramento da afinação. “Boa afinação também depende de ser capaz de ouvir o som da próxima nota antecipadamente, e de ter a impressão física de estar tocando essa nota - sua posição, distância, direção e sensação - em relação àquelas que você já está tocando.” (GERLE, 2015, p.46).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a trazer para o instrumentista, não só a violinistas e violistas, mas a todos, uma reflexão a respeito dos hábitos de suas rotinas de estudo, enfatizando a necessidade do aquecimento ativo, composto de exercícios básicos e até relativamente simples, permitindo desta forma que o músico observe de maneira focada a sua realização. O ponto crucial é que a conscientização técnico-corporal seja feita de forma eficiente.

Neste contexto, os *relacionamentos*, aqui sistematizados, são sugeridos apenas como uma das possibilidades - considerando os inúmeros métodos tradicionais já existentes - sem a pretensão de substituí-los. São fruto de uma pesquisa prática diária e contínua, desenvolvida por Paulo Bosisio, e que segue aberta e em constante ampliação. Por terem uma estrutura embrionária básica, permitem ao instrumentista adaptações, ampliações, reduções e variações, por

exemplo, permitindo assim uma individualização adequada às necessidades de cada músico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Vinicius Ferreira. A tradição Flesch-Rostal-Bosísio no Brasil. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2013.

BOSÍSIO, Paulo Gustavo. Paulina d'Ambrosio e a modernidade violinística no Brasil. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uni-Rio), 1996.

COLLET, Glêsse. Afinação em instrumentos de cordas (Violino e Viola). Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2002.

DOUNIS, Demetrius Constantine. The Dounis Collection. New York: Carl Fischer Inc., 2005.

FISCHER, Simon. Basics. London: Peters Edition Limited, 2000.

FLESCH, Carl. The Art Of Violin Playing, Book 1. Translated & Edited by Eric Rosenblith. New York: Carl Fischer Inc., 2000.

_____. The Art Of Violin Playing, Book 2. Translated & Edited by Eric Rosenblith. New York: Carl Fischer Inc., 2008.

_____. Urstudien. Translated & Edited by Eric Rosenblith. New York: Carl Fischer Inc., 1991.

GERLE, Robert. A arte de praticar violino. Tradução de João Eduardo Titton. Curitiba: Editora da UFPR, 2015.

ILARI, Beatriz; ROMANELLI, Guilherme. “*Algumas ideias de Paulo Bosisio sobre aspectos da educação musical instrumental.*” in Opus [p. 07-20], Revista Eletrônica da ANPPOM, volume 14, número 2. Dezembro de 2008.

LAVIGNE, Marco Antônio; BOSISIO, Paulo Gustavo. Técnicas fundamentais de arco para violino e viola. Rio de Janeiro, 1999. 1 apostila.

MENUHIN, Yehudi. A lição do mestre. Tradução de Maria Georgina Segurado.
Lisboa: Gradiva, 1991.

MENUHIN, Yehudi. Violin. London: Faber Paperbacks, 1981.

3 APÊNDICE – RELACIONAMENTOS COMPLETOS

Relacionamento de Digitação

The image displays a musical score for a piece titled "Relacionamento de Digitação". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a common time signature. The music is composed of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the twelfth staff.

This page of musical notation is for guitar, written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of 14 staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, and 4 above the notes. The music features a variety of articulation marks, including slurs and accents, and concludes with a double bar line.

This page of musical notation, page 36, is written for guitar in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 13 staves of music. The notation includes various guitar techniques such as triplets, four-note chords, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The music is a continuous piece with a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Relacionamento de Articulação

The image displays a musical score for guitar, consisting of 14 staves. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature 'C' with a slash through it. The score is divided into two main sections. The first section, spanning the first seven staves, features a melodic line of eighth notes. The first two staves are marked with a slur and a fermata. The third staff has a slur and a fermata, with a '4 1' fingering indicated above the first measure. The fourth staff has a slur and a fermata, with a '4 1' fingering indicated above the first measure. The fifth staff has a slur and a fermata, with a '4 0' fingering indicated above the first measure. The sixth and seventh staves continue the melodic line. The second section, spanning the remaining seven staves, features a rhythmic line of eighth notes. The eighth staff has a slur and a fermata, with a '4 1' fingering indicated above the first measure. The ninth staff has a slur and a fermata, with a '4 1' fingering indicated above the first measure. The tenth staff has a slur and a fermata, with a '4 1' fingering indicated above the first measure. The eleventh staff has a slur and a fermata, with a '4 0' fingering indicated above the first measure. The twelfth staff has a slur and a fermata, with a '4 1' fingering indicated above the first measure. The thirteenth staff has a slur and a fermata, with a '4 1' fingering indicated above the first measure. The fourteenth staff has a slur and a fermata, with a '4 0' fingering indicated above the first measure.

2

4

4

4

4

3

3

3

2 4th pos.

3

3

3

3

2 4th pos.

The image displays a musical score for page 39, consisting of ten staves of music. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. The score is annotated with several performance instructions:

- Staff 1:** A long slur covers the first two measures. The second measure has a fingering of 4 1.
- Staff 2:** A slur covers the first two measures. The first measure has a fingering of 3 2.
- Staff 3:** A slur covers the first two measures. The first measure has a fingering of 3 2.
- Staff 4:** A slur covers the first two measures. The first measure has a fingering of 3 2.
- Staff 5:** A slur covers the first two measures. The second measure has a fingering of 2 1 and a note marked 4^a pos.
- Staff 6:** A slur covers the first two measures.
- Staff 7:** A slur covers the first two measures. The first measure has a fingering of 3 2.
- Staff 8:** A slur covers the first two measures. The first measure has a fingering of 3 2.
- Staff 9:** A slur covers the first two measures. The first measure has a fingering of 3 2.
- Staff 10:** A slur covers the first two measures, ending with a double bar line.

Relacionamento de Mudança de Posição

The image displays a guitar exercise titled "Relacionamento de Mudança de Posição" (Relationship of Change of Position). It consists of seven staves of music, each containing four measures of sixteenth-note patterns. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The patterns are as follows:

- Staff 1:**
 - Measure 1: 0 1 0 2 0 1 0
 - Measure 2: 1 2 1 1 1 2 1
 - Measure 3: 2 3 2 2 2 3 2
 - Measure 4: 3 4 3 3 3 4 3
- Staff 2:**
 - Measure 1: 0 1 0 2 0 1 0
 - Measure 2: 1 2 1 1 1 2 1
 - Measure 3: 2 3 2 2 2 3 2
 - Measure 4: 3 4 3 3 3 4 3
- Staff 3:**
 - Measure 1: 0 1 0 2 0 1 0
 - Measure 2: 1 2 1 1 1 2 1
 - Measure 3: 2 3 2 2 2 3 2
 - Measure 4: 3 4 3 3 3 4 3
- Staff 4:**
 - Measure 1: 0 1 0 2 0 1 0
 - Measure 2: 1 2 1 1 1 2 1
 - Measure 3: 2 3 2 2 2 3 2
 - Measure 4: 3 4 3 3 3 4 3
- Staff 5:**
 - Measure 1: 3 4 3 3 3 4 3
 - Measure 2: 2 3 2 2 2 3 2
 - Measure 3: 1 2 1 1 1 2 1
 - Measure 4: 0 1 0 2 0 1 0
- Staff 6:**
 - Measure 1: 3 4 3 3 3 4 3
 - Measure 2: 2 3 2 2 2 3 2
 - Measure 3: 1 2 1 1 1 2 1
 - Measure 4: 0 1 0 2 0 1 0
- Staff 7:**
 - Measure 1: 3 4 3 3 3 4 3
 - Measure 2: 2 3 2 2 2 3 2
 - Measure 3: 1 2 1 1 1 2 1
 - Measure 4: 0 1 0 2 0 1 0

This page contains ten staves of musical notation for guitar, written in G major (one sharp) and common time (C). The music consists of a series of eighth-note patterns, often grouped in pairs or fours, with various fingerings indicated by numbers 0 through 4. Slurs are used to group notes that are played together. The patterns are repeated across the staves, with some variations in the final few notes of each staff. The notation is clear and includes all necessary symbols for performance, such as the treble clef, key signature, and time signature.

This page of sheet music contains ten staves of music, each representing a different melodic line for guitar. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Below the notes, there are specific guitar instructions: numbers 0, 1, 3, and 4 indicate fret positions, and numbers 1 and 4 indicate fingerings for the left hand. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes. The overall style is that of a technical exercise or a piece of music designed to showcase specific guitar techniques.

Relacionamentos de Posições Homônimas

I II III IV I II III IV I II III IV
 1ª posição 5ª posição 2ª posição 6ª posição 1ª posição 5ª posição 2ª posição 6ª posição 1ª posição 5ª posição 2ª posição 6ª posição

I II III IV I II III IV I II III IV
 2ª posição 6ª posição 3ª posição 7ª posição 2ª posição 6ª posição 3ª posição 7ª posição 2ª posição 6ª posição 3ª posição 7ª posição

I II III IV I II III IV I II III IV
 3ª posição 7ª posição 4ª posição 8ª posição 3ª posição 7ª posição 4ª posição 8ª posição 3ª posição 7ª posição 4ª posição 8ª posição

4 ANEXO – RELATÓRIOS DE PRÁTICA SUPERVISIONADA**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO****UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA****ESCOLA DE MÚSICA****PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM****FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS****Aluno: Thaís Cristina da Fonseca Mendes****Matrícula: 215115561****Área: Criação-Interpretação****Ingresso: 24/02/2015**

Código	Nome da Prática
MUSD50	Prática Camerística

Orientador da Prática: Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática

1) Título da Prática

Orientação de Prática Camerística

2) Carga Horária Total

Carga horária total: 51 horas

3) Locais de Realização

Rio de Janeiro (RJ), Salvador (BA)

4) Período de Realização

02/03/2015 a 30/11/2015

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma)

5.1) Ensaio com o Quarteto Coralinas (RJ) para realização de concerto camerístico. Participação na obra W. A. Mozart: Quinteto em Sol menor K516, com duas violas.

Carga horária: 5 ensaios de 1 hora (5 horas)

5.2) *Ensaio com os colegas do Mestrado Profissional para concertos realizados no dia 02 de setembro de 2015, na Igreja de São Francisco, Pelourinho.*

Programa: W. A. Mozart – Quarteto para Oboé K370 e Quinteto para Clarineta K581; F. Devienne – Quarteto para Fagote op. 73.

Carga horária: 2 ensaios de 3 horas (6 horas) e concerto (2 horas)

5.3) *Ensaio com os colegas do Mestrado Profissional para concertos realizados nos dias 1º e 2 de outubro de 2015, na Reitoria da UFBA e na Igreja Santo Antônio da Barra.*

Programa: W. A. Mozart – Quinteto para Trompa em Mi bemol Maior K407 e Ein musikalischer Spass.

Carga horária: 3 ensaios de 2 horas (6 horas) e 2 concertos (2 horas)

5.4) Estudo individual

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática

- a) Desenvolvimento de estudo do repertório camerístico na rotina diária
- b) Desenvolvimento da prática camerística em grupos de diferentes formações.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Realização de concertos

- b) Aperfeiçoamento da prática camerística
- c) Produção de relatório e memorial da prática.

Carga horária total das Práticas Profissionais Orientadas – Prática Camerística: 75 horas

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA****ESCOLA DE MÚSICA****PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGROM****FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Thaís Cristina da Fonseca Mendes

Matrícula: 215115561

Área: Criação-Interpretação

Ingresso: 24/02/2015

Código	Nome da Prática
MUSD49	Prática Orquestral

Orientador da Prática: Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática**1) Título da Prática**

Prática como violista em concertos sinfônicos

2) Carga Horária Total

Carga horária total (estudo individual, ensaios, concertos e viagens): 300 horas

3) Locais de Realização

- 3.1) Teatro Castro Alves (BA)
- 3.2) Teatro Municipal do Rio de Janeiro (RJ)
- 3.3) Salão Leopoldo Miguez (RJ)
- 3.4) Sala Cecília Meireles (RJ)
- 3.5) Reitoria da Universidade Federal da Bahia (BA)
- 3.6) Primeira Igreja Batista de Aracaju (SE)
- 3.7) Teatro Marechal Deodoro (AL)
- 3.8) Seminário Diocesano de Campina Grande (PB)
- 3.9) Sala Radegundis Feitosa (PB)

4) Período de Realização

02/03/15 a 30/11/15

5) Detalhamento das Atividades

a) Concertos

- 5.1) Concerto com Orquestra Petrobras Sinfônica, 7 de março de 2015
Regente: Isaac Karabtchevsky
Carga horária: 7 ensaios de 3 horas (21 horas) e concerto (2 horas)
- 5.2) Concerto com Orquestra Sinfônica da Bahia, 26 de março de 2015
Regente: Carlos Prazeres
Carga horária: 4 ensaios de 3 horas (12 horas) e concerto (2 horas)
- 5.3) Concerto com Orquestra Petrobras Sinfônica, 18 de abril de 2015
Regente: Roberto Tibiriça
Carga horária: 7 ensaios de 3 horas (21 horas) e concerto (2 horas)
- 5.4) Concerto com Orquestra Petrobras Sinfônica, 26 e 27 de junho de 2015
Regente: Felipe Prazeres
Carga horária: 5 ensaios de 3 horas (15 horas) e 2 concertos (4 horas)
- 5.5) Concerto com Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ, 02 de julho de 2015
Regente: Roberto Duarte
Carga horária: 7 ensaios de 3 horas (21 horas) e concerto (2 horas)
- 5.6) Concerto com Orquestra Sinfônica da Bahia, 8, 9, 10 e 11 de outubro de 2015

Regente: Carlos Prazeres

Carga horária: 6 ensaios de 3 horas (18 horas) e 4 concertos (8 horas)

5.7) Concerto com Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ, 21 de outubro de 2015

Regente: Felipe Prazeres

Carga horária: 5 ensaios de 3 horas (15 horas) e concerto (2 horas)

5.8) Turnê Nordeste com a Orquestra Sinfônica da UFBA (OSUFBA)

Regente: José Maurício Brandão

Carga horária: 5 ensaios de 2 horas (10 horas) e 5 concertos (2 horas)

b) Estudo individual

c) Ensaios de naipe

d) Descolamentos durante a turnê

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática

Desenvolvimento de procedimentos de estudo do repertório sinfônico como parte integrante da rotina diária de estudos

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Relatório

b) Memorial

Carga horária total das Práticas Profissionais Orientadas – Prática Orquestral: 300 horas

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA****ESCOLA DE MÚSICA****PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM****FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Thaís Cristina da Fonseca Mendes

Matrícula: 215115561

Área: Criação-Interpretação

Ingresso: 24/02/2015

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática**1) Título da Prática**

Orientação de Prática Técnico-Interpretativa

2) Carga Horária Total

68 horas

3) Locais de Realização

Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e Rio de Janeiro

4) Período de Realização

02/03/15 a 30/11/15

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma)

5.1) Definição de repertórios

5.2) Preparação da performance

5.3) Sugestões de métodos de estudo

5.4) Estudo individual

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática

Aperfeiçoamento técnico-interpretativo

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

Produção de relatório e memorial da prática

Carga horária total das Práticas Profissionais Orientadas – Prática Técnico-Interpretativa: 68 horas

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA****ESCOLA DE MÚSICA****PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM****FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Thaís Cristina da Fonseca Mendes

Matrícula: 2151155561

Área: Criação-Interpretação

Ingresso: 24/02/2015

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática**1) Título da Prática**

Preparação para performance

2) Carga Horária Total

51 horas

3) Locais de Realização

Escola de Música da UFBA e Rio de Janeiro

4) Período de Realização

02/03/2015 a 30/11/2015

5) Detalhamento das Atividades

5.1) Definição de repertório

5.2) Preparação da performance

5.3) Sugestões de métodos de estudos

5.4) Estudo individual

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática

Aperfeiçoamento técnico-interpretativo

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Relatório

b) Memorial

Carga horária total de Oficina de Prática Técnico-Interpretativa: 68 horas

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA****ESCOLA DE MÚSICA****PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGROM****FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Thaís Cristina da Fonseca Mendes

Matrícula: 2151155561

Área: Criação-Interpretação

Ingresso: 24/02/2015

Código	Nome da Prática
MUSD50	Prática Camerística

Orientador da Prática: Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática**1) Título da Prática**

Orientação de Prática Camerística

2) Carga Horária Total

Carga horária total (Preparações, ensaios e concertos): 80 horas

3) Locais de Realização

Rio de Janeiro e Escola de Música da Universidade Federal da Bahia

4) Período de Realização

11/01/16 a 04/06/16

5) Detalhamento das Atividades

5.1) Ensaios com o quinteto formado por colegas do Mestrado Profissional para realização de mini-recital da disciplina MUSD 45 – Estudos Especiais sobre a Prática Profissional do Intérprete.

Programa: Ernani Aguiar – Quatro Momentos no 3

Carga horária: 4 ensaios de 1 hora (5 horas) e execução-defesa de 15 minutos

5.2) Estudo individual do repertório a ser executado no recital de defesa final e no mini-recital da disciplina MUSD 45

5.3) Pesquisa de material para apresentação da defesa do mini-recital da disciplina MUSD 45

5.4) Ensaios com o pianista

5.5) Análise de partituras e apreciação de gravações que possam contribuir para a performance

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática

Aperfeiçoamento da performance

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Relatório

b) Memorial

c) Preparação da performance para o recital final

Carga horária total das Práticas Profissionais Orientadas – Prática Camerística: 80 horas

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA****ESCOLA DE MÚSICA****PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGROM****FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Thaís Cristina da Fonseca Mendes

Matrícula: 2151155561

Área: Criação-Interpretação

Ingresso: 24/02/2015

Código	Nome da Prática
MUSD49	Prática Orquestral

Orientador da Prática: Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática**1) Título da Prática**

Prática como violista em concertos

2) Carga Horária Total

51 horas

3) Locais de Realização

3.1) Teatro Municipal do Rio de Janeiro (RJ)

3.2) Teatro da Paz (PA)

4) Período de Realização

11/01/2016 a 04/06/2016

5) Detalhamento das Atividades

5.1) Concerto com Orquestra Petrobrás Sinfônica no dia 18 de março de 2016

Regente: Isaac Karabtchevsky

Carga horária: 7 ensaios de 3 horas (21 horas) e concerto (2 horas)

5.2) Concerto com Orquestra Petrobrás Sinfônica no dia 04 de junho de 2016

Regente: Felipe Prazeres

Carga horária: 5 ensaios de 3 horas (15 horas) e concerto (2 horas)

5.3) Concerto com Orquestra Sinfônica do XXIX Festival Internacional de Música do Pará, nos dias 11 e 12 de junho de 2016

Regente: Jacob Slagter

Carga horária: 5 ensaios de 3 horas (15 horas) e 2 concertos (4 horas)

5.4) Concerto com Orquestra Sinfônica Jovem do XXIX Festival Internacional de Música do Pará no dia 12 de junho de 2016

Regente: Ernani Aguiar

Carga horária: 6 ensaios de 3 horas 918 horas) e concerto (2 horas)

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática

- a) Desenvolver a prática de estudo do repertório sinfônico na rotina diária
- b) Ensaios de naipe
- c) Estudo individual

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Relatório
- b) Memorial

Carga horária total das Práticas Profissionais Orientadas – Prática Orquestral: 100 horas