



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ESCOLA DE ARTES

Departamento de Música

**Relatório de Prática de Ensino Supervisionada Realizada
no Conservatório Regional de Évora – EBORAE MVSICA:
Estudo do Sistema Posicional da Mão Esquerda na Guitarra
Contemporânea em alunos do Curso Básico.**

Pedro Miguel de Sousa Pereira

Orientação | Professor Doutor Dejan Ivanović

Mestrado em Ensino da Música

Relatório de Estágio

Évora, 2018



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ESCOLA DE ARTES

Departamento de Música

Relatório de Prática de Ensino Supervisionada Realizada no Conservatório Regional de Évora – EBORAE MVSICA: Estudo do Sistema Posicional da Mão Esquerda na Guitarra Contemporânea em alunos do Curso Básico.

Pedro Miguel de Sousa Pereira

Orientação | Professor Doutor Dejan Ivanović

Mestrado em Ensino da Música

Relatório de Estágio

Évora, 2018

Agradecimentos

Aos meus pais por todo o esforço que fizeram para me conseguir dar as melhores condições de estudo possíveis;

À minha namorada Ana Lucas pela paciência e pelo apoio incondicional que demonstrou ao longo desta etapa da minha vida;

Ao meu amigo João Figueiredo que foi sempre prestável em todas as questões anatómicas que me foram surgindo durante a preparação deste trabalho;

Ao meu Orientador, Professor Doutor Dejan Ivanović, pela amizade e dedicação que tem com todos os seus alunos, conseguindo revelar sempre o melhor de cada um de nós;

Ao meu Orientador Cooperante, Professor José Farinha, pelo apoio, interesse e pela amizade;

A todos os meus amigos da classe de guitarra de Évora por todo o apoio e força que deram ao longo desta etapa e por me ajudarem a evoluir enquanto músico.

Resumo

O presente relatório é o resultado da prossecução da disciplina Prática de Ensino Supervisionada, integrada no Mestrado em Ensino da Música, realizada no Conservatório Regional de Évora — Eborae Mvsica. Este documento está organizado em duas secções principais. Na primeira secção efetuámos o levantamento do contexto escolar em que é realizada a prática do ensino, bem como o enquadramento histórico da instituição supramencionada. É ainda feita uma descrição das práticas pedagógicas utilizadas pelo orientador cooperante. Na segunda secção enveredámos por um caminho de investigação que se baseia na problemática do ensino do sistema posicional da guitarra contemporânea a alunos do curso básico. Assim, e decorrente desta análise, surgiu o estudo da posição, do funcionamento, da anatomia e das problemáticas da mão esquerda, de forma a encontrar soluções para os possíveis obstáculos com que os alunos do curso básico se possam deparar.

Palavras-Chave: Posição, Mão Esquerda, Colocação, Guitarra, Ensino Básico.

Report on Supervised Teaching Practice at the Conservatório Regional de Évora - EBORAE MVSICA: Study of the Left Hand Positional System on Contemporary Guitar in Elementary Level students.

Abstract

This report is the result from the continuation of the discipline Supervised Teaching Practice, integrated in the Master Degree in Music Teaching, held at the Regional Conservatory of Évora — Eborae Mvsica. In the first section we made a survey of the school context in which the teaching practice is carried out as well as the historical framework of the institution mentioned above. A description of the pedagogical practices used by the cooperating supervisor is also made. In the second section we took a research path that is based on the problem of teaching the positional system of the contemporary guitar to Elementary Level students. Thus, and based on this analysis, the study of the position was made as well as the functioning, the anatomy and the problems of the left hand in order to find solutions to the possible obstacles that the students of the Elementary Level may encounter.

Keywords: Position, Left Hand, Placement, Guitar, Elementary Level.

Lista de Símbolos e Abreviaturas

AME — Associação Musical de Évora

PES — Prática de Ensino Supervisionada

CREV — Conservatório Regional de Évora - EBORAE MVSICA

Índice Geral

Parte I — Prática de Ensino Supervisionada

Introdução	12
1. Caracterização da Escola	14
1.1. Localização e história da instituição	14
1.2. Composição do edifício	15
1.3. Financiamentos	15
1.4. Oferta educativa: instrumentos musicais	16
1.5. Órgãos administrativos	16
1.6. Caracterização da oferta educativa	16
1.7. Súmula do número de estudantes do CREV	16
1.8. Classe de guitarra	17
2. Prática educativa.....	18
2.1. Orientador cooperante.....	18
2.2. Considerações iniciais e objetivos	19
2.2.1. Iniciação	19
2.2.2. Ensino Básico.....	21
3. Aulas assistidas.....	24
3.1. Aluno A (Iniciação)	25
3.2. Aluno B (1.º Grau)	27
3.3. Alunos C e D (2.º Grau).....	30
3.4. Alunos E e F (3.º Grau).....	35
3.5. Aluno G (4.º Grau).....	41
Conclusão	44

Parte II — Investigação

Introdução.....	46
1. Metodologia.....	48
1.1. Etapas da investigação.....	48
1.2. Revisão da literatura: pedagogos.....	48
1.2.1. Fernando Sor.....	49
1.2.2. Abel Carlevaro.....	49
1.2.3. Scott Tennant.....	49
2. Análise da informação.....	50
2.1. Da guitarra romântica à guitarra contemporânea.....	50
2.2. Formato da Posição: Normal, Contração e Extensão.....	53
2.3. Sistema de posicionamento na técnica da guitarra nos Séc. ^s XVIII e XIX.....	56
2.3.1. Tratado Instrumental de Hector Belioz.....	56
2.3.2. Método para Guitarra de Matteo Carcassi.....	59
2.3.3. Ferdinando Carulli e Mauro Giuliani.....	60
2.3.4. Dionisio Aguado e Fernando Sor.....	63
2.4. Sistema de posicionamento na técnica da guitarra nos Séc. ^s XX e XXI.....	70
2.4.1. Colocação dos dedos na escala da guitarra.....	70
2.4.2. Posição do polegar da mão esquerda.....	72
2.4.3. Proximidade dos dedos da mão esquerda à escala da guitarra.....	74
2.4.4. Curvatura e alinhamento dos dedos da mão esquerda.....	75
2.4.5. Mudanças de posição na escala da guitarra.....	76
2.4.7. Unhas da mão esquerda.....	78
2.4.8. Postura do pulso.....	79
2.4.9. Qualidade sonora.....	80
3. Exercícios auxiliares.....	81

3.1. Exercício n.º 1: cromatismos	82
3.2. Exercício n.º 2: estudo sobre as posições diagonais	83
3.3. Exercício n.º 3: <i>ligados</i> técnicos	84
3.4. Exercício n.º 4: leitura à primeira vista.....	87
3.5. Exercício n.º5: utilização do braço	88
3.6. Exercício n.º 6: Mudanças da Posição	89
3.7. Exercício n.º7: Formato da posição	90
4. Como abordar e introduzir a questão do sistema de posicionamento da mão esquerda na guitarra aos alunos de 10 a 14 anos	91
5. O sistema de posicionamento da mão esquerda na guitarra observado e aplicado aos alunos na PES.....	92
Conclusão	94
Bibliografia	96

Índice de Figuras

Figura n.º 1 (Guitarra romântica de Marfione)	51
Figura n.º 2 (Guitarra contemporânea de Antonio de Torres)	51
Figura n.º 3 (Excerto da obra Vals de Bartolomé Calatayud)	54
Figura n.º 4 (Excerto da obra "Lágrima" de Francisco Tárrega)	55
Figura n.º 5 (Formato da posição em acordes)	56
Figura n.º 6 (Excerto da listagem de acordes mais comuns em tonalidades específicas)	57
Figura n.º 7 (Acordes de sétima da dominante — formato da posição em extensão) ..	58
Figura n.º 8 (Acordes de sétima da dominante — formato da posição em extensão) ..	58
Figura n.º 9 (Acorde realizado com recurso à utilização do polegar).....	59
Figura n.º 10 (Sequência de acordes em Dó Maior)	60
Figura n.º 11 (Sequência de acordes em Sol Maior).....	60
Figura n.º 12 (Acorde final de Fá Maior, retirando da obra Opus 1, parte 4, exercício n.º 9 de M. Giuliani)	61
Figura n.º 13 (Acorde de Fá Maior digitado da obra Opus 1, parte 4, exercício n.º 9 de M. Giuliani)	61
Figura n.º 14 (Possibilidade mais comum para a execução do acorde de Fá Maior na 1.ª posição).....	62
Figura n.º 15 (Excerto de um estudo das primeiras posições da guitarra).....	63
Figura n.º 16 (Posição da mão esquerda-frente, D. Aguado)	64
Figura n.º 17 (Posição da mão esquerda-trás, D. Aguado)	64
Figura n.º 18 (Mão curvada à esquerda — dedo n.º4 abaixo do dedo n.º1)	65
Figura n.º 19 (Mão curvada à direita — dedo n.º4 acima do dedo n.º1)	65
Figura n.º 20 (Relação posicional dos dedos da mão esquerda nos alinhamentos de tipo A e B)	66
Figura n.º 21 (Demonstração do alinhamento de tipo A e do alinhamento respetivo do braço).....	68
Figura n.º 22 (Demonstração do alinhamento de tipo B e do alinhamento respetivo do braço).....	68

Figura n.º 23 (Demonstração real da colocação da mão esquerda num alinhamento de tipo A).....	69
Figura n.º 24 (Demonstração real da colocação da mão esquerda num alinhamento de tipo B).....	69
Figura n.º 25 (Exemplo da colocação dos dedos da mão esquerda na escala da guitarra)	71
Figura n.º 26 (Demonstração da inclinação dos dedos da mão esquerda por Christopher Parkening).....	71
Figura n.º 27 (Direção dos dedos ao fechar a mão)	72
Figura n.º 28 (Demonstração da articulação interfalangeana proximal)	73
Figura n.º 29 (Exemplo de curvatura e alinhamento dos dedos da mão esquerda)	75
Figura n.º 30 (Área de contacto do dedo com a corda/escala da guitarra)	79
Figura n.º 31 (Escala cromática ascendente)	82
Figura n.º 32 (Exercício de cromatismos)	83
Figura n.º 33 (Exercício n.º 2)	84
Figura n.º 34 (Possibilidades dos ligados técnicos ascendentes).....	85
Figura n.º 35 (Possibilidades dos ligados técnicos descendentes).....	86
Figura n.º 36 (Exercício de utilização do braço)	88
Figura n.º 37 (Exercício simplificado da utilização do braço).....	89
Figura n.º 38 (Exercício de mudanças da posição).....	89
Figura n.º 39 (Exercício simplificado para o formato da posição)	90

Índice de Tabelas

Tabela n.º 1 (Número de Estudantes que frequentam o CREV em 2018).....	17
Tabela n.º 2 (Compêndio relativo ao aluno A)	27
Tabela n.º 3 (Compêndio relativo ao aluno B)	30
Tabela n.º 4 (Compêndio relativo ao aluno C)	34
Tabela n.º 5 (Compêndio relativo ao aluno D)	35
Tabela n.º 6 (Compêndio relativo ao aluno E).....	40
Tabela n.º 7 (Compêndio relativo ao aluno F).....	41
Tabela n.º 8 (Compêndio relativo ao aluno F).....	43
Tabela n.º 9 (Diferenças na estrutura entre a guitarra romântica e a guitarra contemporânea)	52

Parte I — Prática de Ensino Supervisionada

Introdução

Na sequência do Mestrado em Ensino da Música, realizado na Universidade de Évora, o presente relatório pretende descrever a componente prática da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada (PES). No âmbito desta disciplina é-nos atribuída uma escola de música que possua um protocolo com a universidade e que, deste modo, servirá para a realização do estágio. No meu caso, foi-me atribuído o Conservatório Regional de Évora - EBORAE MVSICA (CREV), instituição que, para além do seu valor histórico, direciona o seu projeto educativo para a promoção e dinamização da cultura na região, seguindo a sua tradição da divulgação da música dos compositores da Escola de Música da Sé de Évora. Para orientador cooperante foi-me atribuído o professor José Farinha, professor que se caracteriza pela sua grande aptidão e experiência no ramo do ensino da guitarra, e com o qual tive a oportunidade de aprender várias estratégias de ensino, obtendo dessa forma uma melhor resposta aos problemas apresentados pelos alunos de diferentes níveis. Como orientador interno foi-me conferido o Professor Doutor Dejan Ivanović, por quem nutro grande respeito e consideração, não só pela sua mestria e perícia enquanto guitarrista, mas também pela sua entrega enquanto professor. O estágio foi realizado ao longo dos dois semestres que compõem o segundo ano do Mestrado em Ensino da Música. Este estágio é constituído por um total de 85 horas no primeiro semestre e por 212 horas no segundo. Em ambos os semestres o total de horas do estágio deve incluir aulas assistidas, aulas lecionadas (das quais um número determinado de aulas tem a presença do orientador interno), e horas dedicadas às atividades da escola.

Neste relatório é feita uma contextualização do universo escolar, descrevendo a escola e caracterizando o ambiente de ensino. De seguida foram destacados sete alunos com os quais se realizou um estudo com vista a elaborar uma análise cuidadosa de todas as ocorrências ao longo do ano letivo 2017/2018. A intensão aqui presente é a de expor quais foram as situações/problemáticas de maior relevância que surgiram durante o estágio e apresentar que soluções foram encontradas para as resolver.

As minhas aspirações para este estágio passavam essencialmente pelo acumular de experiência na área da pedagogia da guitarra, instruindo-me e preparando-me para a minha vida profissional, e pela possibilidade de aplicar e analisar o conteúdo teórico recolhido na II.^a parte deste documento.

A metodologia utilizada neste relatório serve-se de três tipos de pesquisa efetuados: pesquisa bibliográfica, onde foi feita uma revisão da literatura, isto é, uma coleta de informação disponível em métodos para guitarra e livros relacionados com a temática, pesquisa de campo onde se deu a observação de todos os acontecimentos ao longo do estágio, e que foi um momento de aprendizagem e útil para a recolha de dados relativos aos problemas técnicos dos alunos, e por último uma pesquisa de tipo investigação-ação possível através das aulas lecionadas onde após ser identificado um problema, era possível aplicar as soluções teóricas coletadas na durante a pesquisa bibliográfica e assim analisar que resultados eram obtidos pelos alunos do CREV.

Este relatório é de grande interesse para qualquer profissional do ensino da música bem como para toda a comunidade científica, visto relatar de forma fiel e detalhada todos os acontecimentos, procedimentos e resultados provenientes do estágio realizado com os alunos da classe de guitarra do CREV.

1. Caracterização da Escola

1.1. Localização e história da instituição

O Conservatório Regional de Évora — EBORAE MVSICA está sediado no Convento de Nossa Senhora dos Remédios¹, localizado junto à Porta de Alconchel, na periferia das muralhas de Évora. Este convento surge, em 1594, como terceira fundação do ramo masculino da Ordem dos Carmelitas Descalços no reino de Portugal. Os seus antecessores foram apenas o Convento de Nossa Senhora dos Remédios, situado em Lisboa, e o Convento de Nossa Senhora da Piedade, situado em Cascais. Fundado pelo arcebispo de Évora D. Teotónio de Bragança e por Tereza de Ávila, o Convento dos Remédios ergueu-se com o objetivo de acomodar os membros da Ordem dos Carmelitas Descalços (masculinos), ordem essa, que fora a primeira ordem religiosa a ser fundada por uma mulher — Tereza de Ávila — em Portugal. Esta ordem, fundada a 1593, tinha como pilares da sua fundação a constituição de uma comunidade religiosa mais pobre e dinâmica, distanciando-se assim das clausuras a que as casas femininas estavam sujeitas. Apenas passados 88 anos é que fora construída outra casa desta mesma Ordem em Évora, mas desta vez, do ramo feminino — Convento de São José, 1681. Em 1834 todas as ordens religiosas em Portugal são extintas e, por consequência, o Convento dos Remédios passa a ser responsabilidade, através de Carta de Lei de D. Maria II, da Câmara Municipal de Évora.

Atualmente o Convento dos Remédios é o seio de duas instituições: a Associação Musical de Évora (AME) e o Conservatório Regional de Évora (CREV). A AME procurava promover o trabalho de músicos e compositores da Escola de Música da Sé de Évora. Esta, albergava mestres polifonistas com grande reconhecimento no seio musical, sendo que grande parte dos trabalhos por eles desenvolvidos passavam pela música de índole vocal e com fortes traços característicos da região alentejana. A primeira apresentação musical da Associação Musical de Évora deu-se em Setembro de 1987, num concerto que integrava o projeto intitulado *Os Povos e as Artes*. Nesta estreia foi possível ouvir a apresentação do Coro Infantil, Cantores Solistas e do Coro Polifónico. Desde então, a AME foi o lugar de muitos outros momentos e apresentações musicais, ao ponto de que, no ano letivo de 2003/04, iniciasse uma nova parceria com o Ministério da Educação. Com esta parceria é fundado o Conservatório Musical de Évora

¹ N.e.: Ou apenas Convento dos Remédios.

(CREV), instituição que surge como forma de reconhecimento pelo trabalho desenvolvido na região. Segundo a definição estabelecida pelo próprio Regulamento Interno da instituição (2018, pág. 3), o CREV, “(...) *propriedade da Associação Musical de Évora — Eborae Mvsica, é um estabelecimento de ensino artístico privado que se rege pelo Estatuto do Ensino Particular e Cooperativo, com autonomia pedagógica.*”.

1.2. Composição do edifício

O edifício apresenta uma estrutura composta por onze salas de aula: um gabinete de direção (direção executiva e direção pedagógica), uma secretaria, uma sala de professores, uma sala de reuniões, uma biblioteca, uma sala de para efeitos de estúdio e audiovisuais, duas salas de receção e espera (que são as entradas do edifício), um espaço de estudo, dois espaços de convívio (um interior, outro exterior), e duas instalações sanitárias. Este conservatório, privilegiado pela infraestrutura onde ocorre o seu funcionamento, acrescenta ainda uma igreja à sua lista de instalações. Esta igreja é utilizada com bastante frequência para a apresentação de momentos musicais, normalmente apresentados pelos seus alunos. A preferência por esta divisão para a apresentação musical dos alunos do conservatório advém das excelentes qualidades acústicas da igreja, de todo o valor histórico e arquitetónico presente, da proximidade que tem à instituição de ensino, bem como da dimensão do espaço que se adequa na perfeição para às necessidades do conservatório.

1.3. Financiamentos

Ao nível dos apoios monetários, o CREV é uma instituição financiada pelo Ministério da Cultura através da Secretaria de Estado da Cultura, pelo Ministério da Educação através de um contrato patrocínio, e pela Direção de Serviços da Região do Alentejo da DGESTE. Em anos anteriores o CREV podia ainda contar com os apoios financeiros do Instituto Português das Artes do Espetáculo, do Programa Operacional da Cultura, da Direção Regional da Cultura do Alentejo, do Programa Comunitário FEDER-QREN-INALENTEJO, bem como da Câmara Municipal de Évora. Todos estes apoios foram já cessados por questões alheias à Associação e ao Conservatório, prejudicando o fluente funcionamento dos mesmos e diminuindo as possibilidades de criação ou manutenção de vários eventos culturais que eram por estes organizados.

1.4. Oferta educativa: instrumentos musicais

Os cursos do ensino oficial passam pelas seguintes áreas instrumentais: Acordeão, Canto, Clarinete, Contrabaixo, Flauta, Guitarra, Oboé, Percussão, Piano, Saxofone, Trombone, Trompa, Trompete, Viola de arco, Violino e Violoncelo. Já exclusivamente em ensino livre, existem ainda as possibilidades dos cursos de Bateria e Baixo Elétrico.

1.5. Órgãos administrativos

Existem três órgãos principais no que respeita ao nível da administração do Conservatório. Estes são: Direção Executiva, Direção Pedagógica e Conselho Pedagógico. Abaixo na hierarquia estão os Coordenadores de Departamento que são formados com professores do CREV.

1.6. Caracterização da oferta educativa

A estrutura do ensino no CREV está organizada em dois planos de estudos principais: o plano do Ensino Oficial, que se rege por planos curriculares e conteúdos programáticos de acordo com a legislação em vigor; e o Ensino Livre, que se rege por planos curriculares e conteúdos programáticos próprios. O Ensino Oficial é dividido em três cursos, sendo eles o Curso da Iniciação, e os Curso Básico e o Curso Secundário, que podem ser frequentados em regime articulado ou supletivo. Já o Ensino Livre é dividido em dois cursos: o Curso da Iniciação que abrange alunos com idades compreendidas dos 3 aos 5 anos, e o Curso Livre, que é um curso não regulamentado pelo Ministério e que obedece a planos e regulamentos próprios do CREV.

1.7. Símula do número de estudantes do CREV

No ano de 2018 foi declarado pelo CREV que estão a frequentar a escola 293 alunos no total. Para uma melhor visualização e compreensão dos números supramencionados foi elaborada a tabela seguinte:

			N.º de alunos
Ensino Oficial	Iniciação		43
	Curso Básico	Regime Articulado	123
		Regime Supletivo	30
	Curso Secundário	Regime Articulado	14
		Regime Supletivo	16
Ensino Livre	Iniciação		13
	Restantes Modalidades		54
Total			293

Tabela n.º 1 (Número de Estudantes que frequentam o CREV em 2018)

Fonte: (Conservatório Regional de Évora — Eborae Mvsica, 2018, pág. 2 e 3)

1.8. Classe de guitarra

A classe de guitarra do CREV é atualmente composta por três professores, sendo eles Eurico Pereira, João Macedo e José Farinha. Estes docentes gerem uma classe de guitarra que alberga cerca de 60 alunos distribuídos entre si. Para além destes três professores de guitarra, o CREV já contou com o apoio de outros docentes, como foi o caso do professor António Caeiro, primeiro professor de guitarra a passar pelo CREV, e do professor Nilton Esteves.

A classe do professor José Farinha, meu orientador cooperante, era formada por um total de 25 estudantes, sendo que destes, 3 alunos frequentavam o nível da Iniciação, 15 alunos o regime articulado, 4 alunos o regime supletivo e 3 alunos o Curso Livre. Dentro da classe do professor José Farinha o nível mais alto dos seus alunos era o 4.º grau do Ensino Básico, este apenas frequentado por dois alunos.

2. Prática educativa

2.1. Orientador cooperante

O professor José Farinha iniciou os seus estudos musicais na Academia de Música Eborense, onde concluiu o curso de Guitarra na classe do professor José Diniz com classificação de 19 valores. Em paralelo, concluiu ainda o Curso de Instrumentista na Escola Profissional de Música de Évora, na classe de violoncelo. Mais tarde, licenciou-se em Guitarra e Música de Câmara pela Universidade de Évora, tendo concluído o curso na classe dos professores Paulo Valente Pereira e Pedro Jóia. Ao longo da sua carreira, José Farinha frequentou múltiplos cursos de aperfeiçoamento de guitarra com grandes nomes do mundo guitarrístico, dos quais se destacam Leo Brouwer, Alberto Ponce, José Diniz e Louis Andriessen. Participou ainda no concurso *Jovens Músicos* da R. D. P., e foi finalista no concurso *Juventude Musical Portuguesa* em 1996. Ao nível da sua carreira enquanto concertista, José Farinha realizou vários recitais a solo e com diversas formações de Música de Câmara tanto no âmbito nacional como internacional, nomeadamente em Espanha, Suíça, Bulgária, Bélgica, Moçambique e Malta. Foram várias as formações de Música de Câmara das quais José Farinha fez parte, destas podemos enumerar o duo com o guitarrista José Diniz o Duo de guitarras *Açoteia*, onde se destacam os recitais realizados no CCB, *Música nos Claustros* em Évora, Festival Internacional de Música de Tomar e Festival de Música da Lousada; o duo com o violinista António Pliz com quem formava o *Duo Violino e Guitarra*, formação que ainda mantém ativa, e com apresentações musicais em vários eventos culturais; o duo com a cantora lírica Joana Godinho, com quem iniciou o seu mais recente projeto *Lundún*, caracterizado pela apresentação de obras do séc. XIX. Para além destas formações, José Farinha acompanha reiteradamente o poeta e declamador Manuel Sérgio, com quem se apresenta de forma regular no Festival *Monsaraz Museu Aberto* e na Festa do Cante, tendo inclusive realizado gravações musicais para a Rádio e Televisão de Portugal (RTP).

No âmbito da área de docência, José Farinha é um professor experiente, tendo lecionado a disciplina de guitarra na Academia de Música Eborense, na Escola Profissional de Música de Évora, no Conservatório Regional da Golegã e na Escola de Artes do Norte Alentejano em Portalegre. Atualmente, é professor de Guitarra no Conservatório Regional de Évora — Eborae Mvsica.

2.2. Considerações iniciais e objetivos

2.2.1. Iniciação

Durante o estágio, apercebi-me que é fundamental para a aprendizagem dos alunos a escolha do repertório, em especial para os alunos iniciantes. Esta preocupação deve-se ao facto de os alunos de idades mais jovens terem um grau de concentração muito mais reduzido que os alunos de idades mais avançadas, sendo, por isso, necessária uma constante motivação do aluno para que este não perca o interesse no trabalho que está a ser desenvolvido. Ao dedicar uma parte do repertório que vá ao encontro dos gostos musicais do aluno, este ficará mais motivado para aprender. Esta é uma prática que trará certamente benefícios nos resultados finais. É preciso acrescentar que nem todos os alunos têm o mesmo ritmo de aprendizagem. Através das aulas do professor José Farinha pude aperceber-me dos benefícios que a escolha de um repertório mais acessível traz para um aluno que tenha um ritmo de aprendizagem mais lento. Pude verificar que os alunos não melhoram tecnicamente aumentando a dificuldade do repertório se os conceitos prévios não estiverem bem consolidados. Richard Provost (1997, pág. 3 e 4, tradução livre)², em concordância com a abordagem em questão, explica esta situação, mas aplicada à consolidação da postura das mãos, onde refere o seguinte:

“É importante lembrar que os livros de métodos [para guitarra] foram pensados para o estudante comum. Alguns alunos levam mais tempo a desenvolver uma correta posição da mão esquerda do que outros. Eu sinto que é importante não aumentar o nível de repertório sem antes estabelecer uma boa posição da mão.”³

O tipo de linguagem utilizada é igualmente um fator determinante para a relação docente — discente, com maior evidência nos alunos mais jovens, influenciando a prestação do aluno e a sua motivação ao longo do ano. O professor deve sempre fazer uma análise da personalidade do aluno logo no princípio do contacto entre os dois. Se o aluno tiver uma personalidade mais tímida e introvertida, o professor deve evitar utilizar palavras que possam ter uma interpretação hostil, ou palavras com um significado mais forte. Idealmente, o professor deve ainda incentivar

² N.e.: Richard Provost foi o fundador do departamento de guitarra Hartt School na Universidade de Hartford. Correntemente é professor universitário e é considerado como um dos pedagogos de guitarra mais influentes dos Estados Unidos da América.

³ “It is important to remember that method books are designed for the average student. Some students take longer to develop a hand position than others. I feel that it is important not to push the development of repertoire at the expense of establishing a good hand position.” (Provost, 1997)

a comunicação por parte do aluno, mostrando interesse nas suas atividades diárias, tornando assim a sala de aula num espaço mais familiar ao aluno. Outro aspeto sobre o tipo de linguagem utilizado dentro da sala de aula é a utilização de uma linguagem direta e acessível. O aluno deve compreender facilmente a mensagem do professor. É ainda importante controlar a quantidade de opções que dispomos ao aluno, por exemplo, para a execução de determinada passagem. Demasiada oferta informativa pode confundir o aluno, tal como é concluído pelo pedagogo Provost (1997, pág. 2 e 3, tradução livre):

“O vocabulário usado pelo professor também é importante. As declarações devem ser claras e diretas. [...] É importante, evitar declarações que forcem o aluno a fazer escolhas antes que ele esteja pronto para avaliar as opções. Dar ao aluno muitas opções causa confusão.”⁴

O recurso à imitação é também extremamente importante no nível da Iniciação, devido ao facto do aluno poder ainda não ter a capacidade de realizar uma leitura à primeira vista suficientemente desenvolvida para acompanhar a sua evolução técnica. Ao imitar o que o professor executa, o aluno irá mais facilmente associar o texto musical ao que deve ser realizado na guitarra. Como suporte, o aluno poderá ainda fazer uma leitura entoada ou solfejada da melodia, antes de a começar a estudar. A vantagem que esta prática traz é o facto de facilitar a memorização da melodia da peça, acelerando, dessa forma, o processo da aprendizagem.

Após estas considerações iniciais, o nível da Iniciação tem como objetivos específicos:

- Conhecer e saber aplicar a colocação correta do instrumento no corpo, bem como a colocação de ambas as mãos no instrumento;
- Reconhecer e memorizar todas as notas naturais da primeira posição da guitarra;
- Compreender a distribuição das notas ao longo do braço da guitarra, seguindo a divisão lógica existente;

⁴ “The vocabulary used by the teacher is also important. The statements should be clear and direct. [...] It is important, to avoid statements that force the student to make choices before he is ready to evaluate the options. Giving the student too many choices causes confusion.” (Provost, 1997)

- Distinguir e saber executar as técnicas da mão direita *apoyando*⁵ e *tirando*⁶; o aluno deve ainda saber que deve utilizar a alternância dos dedos indicador (*i*) e médio (*m*) da mão direita, de modo a evitar repetições;
- Desenvolver a capacidade de executar diretamente no instrumento o que está escrito no texto musical (leitura à primeira vista), na primeira posição da escala da guitarra;
- Reconhecer os símbolos musicais relativos ao ritmo, compasso, notas alteradas, à dinâmica e à agógica;
- Realizar arpejos de mão direita simples e de movimentação natural à mão.

Foram vários os livros de métodos e partituras utilizados pelo professor José Farinha para lecionar as suas aulas. Para o nível da Iniciação alguns exemplos da bibliografia utilizada foram: *Mês debuts à la guitare* de Francis Kleynjans; *Guitar Initial, Guitar* (Volumes do 1.º ao 5.º) de Trinity/Guildall; *Guitar Series Introductory* de RCM Guitar Series; *Solo Now* de European Guitar Teaching Association; *Guitar Method for Children* de Masaru Koyama.

2.2.2. Ensino Básico

Durante o curso do Ensino Básico o aluno irá aprender novas técnicas e efeitos musicais na guitarra, tal como irá consolidar e desenvolver as matérias aprendidas durante a Iniciação. É necessário que, pelo menos, no primeiro grau o professor trabalhe algumas das técnicas mencionadas para o nível da Iniciação, isto porque alguns alunos têm desenvolvimentos mais lentos ou ingressam diretamente no primeiro grau. Durante o curso do Ensino Básico deve-se ainda estimular o desenvolvimento da leitura do texto musical, de forma a que a aprendizagem de novo repertório possa ser feita mais rapidamente. O desenvolvimento da autonomia do aluno quanto à leitura à primeira vista irá ajudar a acelerar o processo de aprendizagem, sendo assim um fator bastante relevante. É também durante o Ensino Básico que o professor deve estimular o aluno a utilizar outros sentidos para além da visão para a execução da guitarra. Estes sentidos seriam o tato, para que o executante tenha consciência de qual corda está a pisar/beliscar, e o

⁵ Técnica de mão direita da guitarra onde os dedos, após dedilharem uma corda, embatem na corda anterior seguinte, ficando aí em repouso até serem utilizados novamente.

⁶ Técnica de mão direita da guitarra onde os dedos, após dedilharem uma corda, ficam em repouso diretamente por cima das cordas, prontos a serem utilizados.

sentido da audição, que serve para que o aluno se aperceba rapidamente que nota acabou de executar e, caso tenha executado alguma nota incorreta, saber como corrigi-la.

Trabalhar a memorização das obras é outro aspeto fundamental a ser desenvolvido durante o Ensino Básico. Quando as peças estiverem num ponto em que não são de difícil execução pelo aluno, e que não existam problemas na leitura, então a memorização da peça trará apenas vantagens. Estas vantagens passam pela liberdade em focar o pensamento noutros aspetos, como por exemplo os elementos interpretativos, ao invés de o focar em aspetos mais técnicos, e pela confiança, presença em palco e destreza técnica que o aluno ganhará ao não ficar dependente da partitura para tocar as peças.

Durante esta fase da aprendizagem deve ainda haver uma insistência por parte do professor para garantir a postura corporal correta do aluno e do instrumento, bem como um maior controlo e rigor com o aluno no cumprimento das dedilhações, digitações e da postura do instrumento. É muito fácil para um aluno criar hábitos ou vícios incorretos que o podem prejudicar futuramente. Tal como é explicado por Provost (1997, pág. 2, tradução livre): “O objetivo do Curso Básico é estabelecer uma forte base musical e técnica para o futuro. (...) É mais fácil ensinar bons conceitos nesta fase do que corrigir maus hábitos num nível mais avançado”⁷. O desleixo quanto à postura nos alunos mais novos é comum, e não deve ser ignorada. Por norma as aulas individuais de instrumento realizam-se apenas uma vez por semana. Supondo que os alunos dedicam ao instrumento uma hora por dia de estudo, isto significa que, por semana, apenas serão acompanhados pelo professor 16% de todo o tempo que passam com o instrumento. Tendo isto em conta, o tempo existente para orientar o aluno é bastante reduzido, sendo por isso necessário retirar o máximo aproveitamento possível de todas as aulas.

Para além da já mencionada autonomia da leitura das peças, deve ser ainda explicado ao aluno como estudar as peças e quais as técnicas e estratégias de estudo de que este se pode servir para facilitar o processo. Posteriormente, este ponto será explicado e descrito de forma detalhada, servindo para tal o exemplo prático do aluno F.

Durante as aulas do professor José Farinha apercebi-me da enorme vantagem que é a utilização das tecnologias para fins pedagógicos, mais concretamente, a utilização de gravações áudio e vídeo do aluno. Estas gravações eram de seguida mostradas ao aluno, que mais facilmente se podia aperceber dos erros técnicos cometidos, e autonomamente conseguir

⁷ “The objective of the fundamental stage is to establish a strong musical and technical foundation for future learning. [...] it is easier to teach good concepts at this stage than to correct bad habits at a more advanced level.”. (Provost, 1997)

corrigi-los. Esta tática revelou-se bastante eficaz durante as aulas do professor supracitado, resultando em alunos mais conscientes dos seus movimentos. Tal como explica melhor Provost (1997, pág. 4, tradução livre):

“Acredito que nunca é cedo demais para ensinar os alunos a ouvir e criticar construtivamente seu trabalho. Uma abordagem é gravar os alunos tocando as peças que eles tocam bem. Peça aos alunos que ouçam a gravação e que apontem o que estão fazendo bem. (...) Avaliar o que o que foi bem desempenhado desenvolve confiança e conhecimento, e esse conhecimento permite que os alunos identifiquem problemas em obras com mais facilidade”.⁸

Outro ponto que é frequentemente desconsiderado, dado a falta de tempo para estudar todo o programa necessário durante um ano letivo, é a revisão periódica do reportório já aprendido. A revisão periódica de obras antigas traz imensos benefícios técnicos e musicais aos alunos que, ao construírem um reportório de base, conseguem manter a destreza técnica já adquirida com uma determinada peça, bem como ficarem ainda mais estimulados na aprendizagem do instrumento. No que toca aos objetivos específicos, os alunos do nível do Ensino Básico devem ser capazes de:

- Realizar mudanças de posição da mão esquerda no braço da guitarra, com e sem dedo guia na corda;
- Realizar escalas maiores, menores e cromáticas, com a alternância dos dedos indicador (*i*) e médio (*m*) da mão direita, e realizar os respetivos arpejos, servindo-se de todos os dedos possíveis da mão direita — polegar (*p*), indicador (*i*), médio (*m*) e anelar (*a*); A utilização do metrónomo para a execução de exercícios técnicos e igualmente recomendada;
- Compreender a estrutura da música e conseguir fazer a divisão correta das frases, bem como a separação das vozes (melodia e acompanhamento);
- Executar de ligados ascendentes e descendentes simples;
- Utilizar fluentemente todos os dedos da mão direita e da mão esquerda;
- Desenvolver a autonomia da afinação do instrumento;

⁸ “I believe that it is never too early to teach students to listen and constructively critique their work. (...) Have the students listen to the recording and point out what they are doing well. Ask them how they practiced to play at such a level. Evaluating what goes into a good performance develops confidence and knowledge, and this knowledge enables them to identify problem areas in pieces more easily.” (Provost, 1997)

- Introduzir a utilização das barras parciais, e em graus mais avançados, barras totais;
- Ter noções de dinâmica, articulação, timbre e agógica.

3. Aulas assistidas

Segundo o Regulamento do PES, está previsto que o mestrando dedique 6 horas no primeiro semestre e 18 horas no segundo a lecionar aulas aos alunos do orientador cooperante correspondente. Estes horários são formados com a ideia de que o mestrando dê uma aula a dois alunos diferentes de cada nível de ensino⁹ no primeiro semestre, e que dê três aulas aos mesmos dois alunos de cada nível de ensino durante o segundo semestre.

A classe do professor José Farinha não continha alunos de grau superior ao 4.º grau. Deste modo, não foi possível acompanhar o desenvolvimento de, pelo menos, um aluno correspondente a cada nível de ensino, tal como estava previsto no regulamento do PES. Para que o estágio pudesse prosseguir com a maior eficácia possível, e para que não houvessem perdas associadas à falta de alunos de nível mais avançado, optei por assistir a um número acrescentado de aulas de alunos de nível idêntico. Assim sendo, foram escolhidos como suporte da composição deste relatório de estágio sete alunos da classe do orientador cooperante professor José Farinha. Por motivos de respeito à privacidade, foram atribuídas letras em representação dos nomes dos alunos — Iniciação: aluno A; 1.º Grau: aluno B; 2.º Grau: alunos C e D; 3.º Grau: alunos E e F; 4.º Grau: aluno G. As aulas destes alunos realizavam-se a meio da semana, nomeadamente às quartas e quintas-feiras.

⁹ N.e.: Entende-se por níveis de ensino a distinção entre as três fases académicas: Iniciação, Curso Básico e Curso Secundário.

3.1. Aluno A (Iniciação)

O aluno A frequentava o nível de Iniciação em regime supletivo, sendo este o primeiro ano em que o aluno tinha contacto com um instrumento musical. No início do ano letivo 2017/18 este aluno tinha 7 anos e frequentava o primeiro ano do Ensino Básico. Segundo o que foi possível apurar com o aluno, este nunca teve qualquer tipo de contacto com músicos ou com instrumentos musicais para além do que tem atualmente no CREV. Durante o ano letivo tive a oportunidade de lecionar um total de quatro aulas ao aluno A, distribuídas da seguinte forma: uma aula lecionada no primeiro semestre e três aulas lecionadas no segundo semestre. O aluno caracteriza-se por ser bastante empenhado e extrovertido. A sua receção ao mestrando foi natural, mesmo nas situações das aulas lecionadas, respondendo com positivismo e aceitando a alternância do docente. No primeiro contacto com o aluno apercebi-me de que havia uma certa dificuldade em este se conseguir exprimir. A má articulação de palavras interferia na fluente comunicação e expressão de pensamentos, prejudicando com alguma frequência a comunicação entre aluno e professor. Apesar desta dificuldade de expressão, o aluno A era bastante conversador e extrovertido. Estas características resultavam muitas vezes em distúrbios na sequência normal da aula, interrompendo o professor, ou desviando o tema da aula para um assunto que fosse de seu maior interesse. Mesmo a realização da mais simples tarefa/exercício podia revelar-se extremamente complicada de terminar, isto porque o aluno perdia a concentração a meio e começava a introduzir assuntos alheios ao contexto da aula. A fim de resolver este tipo de problemas, foram adotadas várias estratégias pelo coorientador para estimular o interesse do aluno nas tarefas a serem realizadas dentro do contexto da sala de aula. Algumas destas estratégias foram:

1. Dedicção de pequenos períodos da aula somente ao diálogo com o aluno, fazendo assim a divisão e o equilíbrio da aula entre momentos de trabalho e concentração e momentos de maior serenidade e descontração;
2. Estipulação de tarefas de menor extensão, tornando-as mais simples, de fácil memorização, e de compreensão mais acessível ao aluno. É ainda de salientar que esta estratégia resultava numa maior sensação de sucesso do aluno, fomentando o interesse deste pela prática

instrumental e automaticamente fazendo com que o aluno ganhasse interesse em terminar as seguintes tarefas ainda por realizar;

3. Seleção de repertório que fosse indicado para a sua evolução e que ao mesmo tempo pertencesse ao ambiente musical do aluno. Através desta escolha ponderada do repertório, o aluno podia cantar as notas da melodia, e associar o que cantava com o que executava no instrumento, traduzindo-se numa mais rápida e eficaz memorização das notas musicais na guitarra;
4. Reconhecimento por parte do professor das tarefas bem executadas durante a aula, registando o sucesso do aluno. Era ainda feito o mesmo reconhecimento do trabalho fora da sala de aula, e na presença dos encarregados de educação, a fim de que estes estivessem conscientes do progresso do aluno, e ainda para que este tivesse mais um motivo para se sentir realizado e estimulado a praticar guitarra com maior frequência;
5. Execução de peças em duo, tocando a melodia e sendo acompanhado pelo professor. Esta estratégia foi adotada com o intuito de colocar um sentido de responsabilidade ao aluno, executando as peças do início ao fim, sem que fizesse as já referidas interrupções alheias ao teor da aula.

É necessário ainda referir que, no começo deste ano, o aluno não possuía uma guitarra própria, pelo que não tinha a possibilidade de estudar em casa (apesar dos encarregados de educação terem sido alertados). Este fator atrasou imenso o seu desenvolvimento, tanto a nível técnico — coordenação motora, força e flexibilidade dos dedos de ambas as mãos — bem como a nível musical e de leitura. Durante esta fase o aluno utilizou uma guitarra cedida pela escola, sendo infelizmente, de proporções desadequadas às suas necessidades, isto é, revelava-se demasiado grande em comparação ao seu corpo, obrigando-o muitas vezes a adotar uma postura incorreta. Contudo, durante o segundo período, foi oferecida ao aluno uma guitarra de proporções adequadas, dando-lhe assim a possibilidade de praticar devidamente. Como resultado, a postura corporal do aluno A melhorou bastante, tal como o seu interesse pelo instrumento. A tabela seguinte organiza o material didático do aluno A por período letivo bem como as avaliações finais correspondentes.

Aluno A			
	1.º Período	2.º Período	3.º Período
Material Didático	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo n.º1 de S.Eythorsonn; • Lições de 1 a 3 do Método de F.Kleynjans. 	<ul style="list-style-type: none"> • Canção <i>Parabéns</i> (melodia tradicional); • Canção <i>O Balão do João</i> (melodia tradicional). 	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia da canção <i>O cucu na floresta</i> (Melodia Tradicional); • Melodia da peça <i>Andantino</i> de M.Carcassi.
Avaliação de Final de Período	Satisfaz Bastante	Excelente	Excelente

Tabela n.º 2 (Compêndio relativo ao aluno A)

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Office Word

3.2. Aluno B (1.º Grau)

O aluno B frequentava o 1.º grau em regime articulado, sendo este o primeiro ano que teve aulas de guitarra. Isto surge do facto do aluno, ao matricular-se no CREV, ingressar diretamente no primeiro grau do ensino musical. Este aluno tinha 10 anos e frequentava o 5.º ano do Ensino Básico. O aluno B, do mesmo modo que o aluno A, nunca teve qualquer tipo de contacto com a música que pudesse trazer vantagens à sua aprendizagem.

O aluno B caracteriza-se pela sua facilidade na compreensão da matéria, bem como pela sua capacidade ao nível das facilidades técnicas do instrumento. No entanto, o aluno tinha dificuldades em manter uma rotina de estudo regular em casa. Este fator é de extrema relevância visto que não só atrasa o seu desenvolvimento como instrumentista, mas também prolonga a aprendizagem das peças, resultando na saturação das mesmas. Ainda assim, as facilidades que o aluno apresentava serviram para que conseguisse realizar o programa na íntegra, e com relativa qualidade, chegando a participar em todas as audições de final de período. Ao nível da postura, o problema que mais se destacou e que foi de mais difícil resolução, foi a má noção do espaço da escala do braço da guitarra. Esta situação derivou do facto de o aluno ter uma guitarra

que não se adequava ao seu tamanho. O aluno B tinha claramente uma estatura mais baixa em relação à média dos restantes colegas da sua idade, o que exigia que fosse necessária a escolha de um instrumento adaptado ao seu tamanho. Como não era possível alterar o instrumento, adaptou-se o melhor possível a postura do aluno ao instrumento existente. Particularizando, o aluno B tinha dificuldades em compreender a escala da guitarra, sobretudo quando não olhava para a mão esquerda. Ocorrências como pisar uma nota num espaço à frente (executando uma nota mais aguda) eram frequentes. Ao executar uma peça, o aluno tinha a tendência de focar a visão ou na mão direita ou na partitura, raramente apoiando a mão esquerda com este sentido e assim facilitando a ocorrência de erros. Foram várias as estratégias e os exercícios sugeridos ao aluno para resolver este problema:

1. Explicar, inicialmente, que o sentido da visão para dominar a técnica de guitarra deve ser dividido em três fases: mão direita, mão esquerda e partitura. De seguida, explicar que, para além da visão, os guitarristas devem apoiar-se em mais dois sentidos: o tato e a audição. O tato deve ser utilizado com o intuito de identificar em que corda e trasto estão os dedos das mãos e a audição para verificar se as notas tocadas são as corretas, que com o treino auditivo, permite uma resposta rápida e eficaz do corpo na correção da nota errada. Nas aulas do professor José Farinha os alunos são incentivados a evitar olhar para o braço da guitarra — olhar para a mão esquerda — a fim de melhor memorizarem as posições da escala e para estimularem outros sentidos para além da visão para a execução do instrumento. No entanto, com o problema deste aluno foi necessário reverter esta prática e incentivá-lo a olhar para a mão esquerda;
2. Interromper o aluno no momento preciso antes da execução da nota errada (devido à posição incorreta). Este método ajuda a que o aluno se comece a aperceber do erro antes de o executar. Caso fosse corrigido após a execução errada da nota, não seria uma estratégia tão eficaz visto que essa execução iria corresponder a uma repetição incorreta. Tendo em conta que a prática instrumental se baseia na repetição, de cada vez que um aluno executa uma passagem errada, será como dar um passo a favor do erro em momentos de performance;

3. Memorizar pequenas secções da peça e executá-las olhando para a mão esquerda. Desta forma o aluno pode criar uma memória visual do braço da guitarra e ter uma melhor noção do espaço envolvido, e ainda evitar a dependência da partitura;
4. Dedicar de um maior tempo de aula à realização de escalas e arpejos, para a construção de uma postura sólida da mão esquerda.
5. Estudo do exercício n.º1 (verificar ponto 4.1. deste documento), que durante a sua execução garante que os dedos sejam posicionados devidamente espaçados e que o aluno comece a assimilar estes espaçamentos. Este exercício foi praticado na maioria das aulas do ano letivo, obtendo resultados positivos.

Através deste sistema o aluno conseguiu rapidamente ultrapassar a mencionada dificuldade e a meio do segundo período letivo este problema já era praticamente inexistente. O progresso apenas não foi mais rápido devido à pouca prática instrumental que o aluno realizava fora da aula. Associado ao problema supramencionado, havia ainda uma tendência por parte do aluno em contrair a mão esquerda para pisar as notas da primeira posição da guitarra. Esta tendência servia como forma de apoiar os dedos que pisavam as cordas e, deste modo, proporcionar-lhes mais força. Esta questão estava claramente associada a uma falta de resistência e de força da mão esquerda, que foi resolvida com os pontos n.ºs 4 e 5 da lista acima, ou seja, aproveitando os exercícios de escalas, arpejos e cromatismos para solucionar os dois problemas técnicos. A tabela seguinte organiza o material didático do aluno B por período letivo bem como as avaliações finais correspondentes.

Aluno B			
	1.º Período	2.º Período	3.º Período
Material Didático	<ul style="list-style-type: none"> • Lições n.º1 a 12 do Método de F.Kleynjans; • <i>Helping Hand</i> de V. L. Clark. 	<ul style="list-style-type: none"> • Escala de Dó Maior; • <i>Beta</i> de F.Herrera; 	<ul style="list-style-type: none"> • Escalas e Arpejos de Sol Maior e Lá menor harmónica; • <i>Beta</i> de F.Herrera;

		• <i>Valse</i> de F. Herrera;	• <i>Waltz en Rouge</i> de M.Linemann.
Avaliação de Final de Período	3	4	3

Tabela n.º 3 (Compêndio relativo ao aluno B)

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Office Word

3.3. Alunos C e D (2.º Grau)

O aluno C frequentava o 2.º grau no regime supletivo, sendo esse o segundo ano que teve aulas de guitarra. Este aluno tinha 17 anos e frequentava o 10.º ano do Ensino Secundário. Apesar de estar a frequentar o segundo ano no ensino oficial da música, o aluno C já tinha tido contacto com outros instrumentos musicais e estilos de música, nomeadamente com a guitarra eléctrica, mas apenas como autodidata. O aluno D frequentava também o 2.º grau no regime supletivo, sendo este o segundo ano em que teve aulas de guitarra. Tal como o aluno C, este aluno foi também um autodidata da guitarra, tendo aprendido vários estilos de música executados na guitarra contemporânea¹⁰, mas nunca tendo tido contacto com a guitarra eléctrica. Este aluno tinha 27 anos e já se encontra licenciado.

Estes dois alunos por mim escolhidos para representar o 2.º grau da classe do professor José Farinha possuem grande interesse pela música, fator que influencia o modo de trabalhar, neste caso, tornando-o mais cativante. Ambos têm uma idade mais avançada relativamente ao que seria o correspondente daquele grau, sendo que o ambiente dentro da sala de aula era bastante maturo. Tecnicamente falando, o aluno C estava claramente mais atrasado que o aluno D, sendo necessário apostar muito mais nesse sentido. A postura da mão esquerda do aluno C inicialmente apresentava bastantes defeitos e tendências oriundas de quem tem uma postura (de mão esquerda) da guitarra eléctrica já muito vincada. Estes conjuntos de vícios passavam por

¹⁰ N.e: Considera-se uma guitarra de construção contemporânea o tipo de guitarras construídas com a base e a partir do luthier António Torres.

colocar a mão esquerda num ângulo bastante acentuado e pouco paralelo ao braço da guitarra, tornando o acesso às diferentes cordas desequilibrado e com uma acessibilidade desigual. Outro problema que é comum entre guitarristas iniciantes, e particularmente mais evidente em guitarristas que tocam guitarra elétrica, é a colocação do polegar da mão esquerda acima da zona recomendada. Isto traz bastantes desvantagens para quem toca guitarra contemporânea, visto que o braço desta é bastante mais largo que um braço típico de uma guitarra elétrica sendo, portanto, a tocabilidade diferente. Caso não se tenha em consideração este fator, utilizar o polegar da mão esquerda numa posição exageradamente acima da zona central do braço irá criar problemas de tensão da mão esquerda, chegando ainda a prender e impossibilitar os movimentos que da outra forma seriam naturais para a mão. Para resolver estes problemas foram adotadas durante as aulas do aluno C as seguintes estratégias:

1. Para a resolução do primeiro problema exposto — mão esquerda pouco paralela ao braço da guitarra — o Orientador Cooperante focou o trabalho técnico do aluno no desenvolvimento do dedo n.º4 da mão esquerda a fim de forçar a mão a adotar a posição correta. A postura da mão esquerda, inicialmente adotada pelo aluno, baseava-se em colocar o dedo n.º1 da mão esquerda mais perto do braço da guitarra que o dedo 4, obtendo assim uma posição na diagonal da mão em relação ao braço da guitarra. Exercícios como *ligados* ascendentes e descendentes foram essenciais para fortalecer a mão esquerda do aluno e para que adotasse uma posição mais estável para a mão. Ao focar o estudo destes *ligados* entre os dedos n.º3 e n.º4 da mão esquerda, o aluno tinha conseqüentemente de colocar a mão na posição correta, fazendo aproximar os dedos dessa extremidade da mão ao braço da guitarra. Após algumas aulas de exercitação, já se notavam claras melhorias na colocação da mão esquerda. A colocação da mão esquerda de forma paralela ao braço da guitarra é a considerada como correta. Esta postura da mão esquerda em relação ao instrumento, lecionada nas aulas do orientador cooperante e estando em concordância com a minha opinião e experiência, é ainda suportada por vários métodos conceituados no mundo da guitarra. Scott Tennant, no seu livro *Pumping Nylon* (1995, pág. 10, tradução livre), explica eficazmente como seria a posição da mão esquerda ideal: “É essencial que se adote uma posição forte da mão esquerda e que se coloque os dedos numa posição que permita o maior alcance e

flexibilidade possíveis.”¹¹. Christopher Parkening, no seu Método para guitarra *The Christopher Parkening Guitar Method*, Vol. 1 (1999, pág. 27, tradução livre), explica que “os dedos da mão esquerda devem formar um arco, com as articulações [metacarpo-falangeanas¹²] paralelas à escala da guitarra”¹³. Foi ainda de grande utilidade o estudo do exercício n.º2, apresentado no ponto 4.2. deste documento, pois deu a oportunidade a este aluno de ganhar consciência dos movimentos possíveis da mão esquerda.

2. Para resolver a questão do levantamento do polegar da mão esquerda, foi necessário explicar ao aluno o motivo dessa prática não ser a mais aconselhada. Assim, foi esclarecido que os braços das guitarras elétricas tendem a ser muito menos largos comparados aos das guitarras contemporâneas. Deste modo, existem certas práticas que irão funcionar num tipo de guitarra, mas que serão disfuncionais para o outro. A guitarra elétrica, ao ter um braço mais fino, permite ao executante utilizar o polegar da mão esquerda para pisar as cordas mais graves da guitarra, abraçando o braço da guitarra com a mão. No entanto, quando a mesma técnica se transporta para uma guitarra contemporânea já se torna muito mais difícil a execução desta técnica, pelo simples facto do braço ser mais largo. A fim de não serem criadas nenhuma tensões indesejadas oriundas da má utilização do polegar da mão esquerda foi sugerido ao aluno, tanto pelo orientador cooperante como por mim, que colocasse o polegar da mão esquerda na zona central da largura do braço, e que evitasse expor a ponta do dedo por cima do braço da guitarra. A colocação do polegar da mão esquerda nessa área do braço da guitarra é de necessidade pouco frequente nas peças para guitarra, impedindo muitos dos movimentos mais comuns da mão esquerda ao tocar. Inicialmente o aluno teve alguma dificuldade em se adaptar à mudança por não perceber a razão para ter de o fazer. O aluno sentia-se confortável com a postura da mão esquerda que apresentava e não via razões para ter de mudar. Após explicar detalhadamente as razões para o qual adaptar a sua técnica à guitarra contemporânea, houve uma maior aceitação do aluno e o trabalho baseou-se no alertar das ocorrências, a fim

¹¹ “It is vital that one adopt a strong left-hand ‘stance’ and place the fingers in a position which allows for maximum reach and flexibility.” (Tennant, 1995)

¹² Verificar Anexo n.º4.

¹³ “All fingers should form an arch, with the knuckles parallel to the fingerboard.” (Parkening, 1999)

de este se aperceber do movimento indesejado. Este problema foi resolvido e resultou numa muito mais flexível mão esquerda do aluno.

O aluno D não demonstrava nenhum dos problemas acima descritos. Este aluno revelou-se extremamente musical e com grandes facilidades técnicas sendo, dentro da classe do professor José Farinha, o aluno que mais se destacou pelo seu interesse e dedicação na aprendizagem da guitarra. O aluno D conseguiu cumprir sempre os programas na íntegra, chegando até, no segundo período, a superar o programa mínimo exigido pelo *Programa da Disciplina de Instrumento — Guitarra* do CREV. Na passagem do primeiro para o segundo período, o aluno optou por fazer uma acumulação de grau — do 1.º para o 2.º — por sentir que tinha competências suficientes para responder ao exigido pelo 2.º grau do ensino da música. Teve o total apoio e encaminhamento do seu professor de instrumento que, atendendo à idade do aluno, às suas capacidades, e ao trabalho que tem vindo a desenvolver, o aconselhou a acumular. A curiosidade do aluno D é, por vezes, o fator mais negativo da sua aprendizagem. Em certas aulas, o aluno chegava a demonstrar algum tipo de técnica ou peça nova que tinha estudado autonomamente, que nem sempre seguiam as melhores práticas guitarrísticas, contendo erros de leitura ou técnicos que se podiam transformar em maus vícios. No entanto, após um trabalho mais metódico e acompanhado pelo professor, o aluno D era capaz de executar as peças que trazia para a aula de forma muito mais eficaz. É de salientar que grande parte das obras aqui referidas como estudadas autonomamente são, na verdade, composições do próprio aluno escritas no estilo erudito.

No decorrer do ano letivo, o problema que requeria um maior investimento do aluno era o desequilíbrio nas notas produzidas pela mão direita e independência dos dedos, onde certos padrões de arpejos eram, para o aluno, complicados de executar, ou então, eram executados com um grande desequilíbrio do som. Para a resolução deste problema o professor José Farinha tirou vantagem do entusiasmo do aluno. Recomendou-lhe certos exercícios que, apesar de serem mais tediosos, são de muito maior eficácia. Exemplo foram os exercícios para a mão direita do segundo caderno do Método de Abel Carlevaro, bem como certos exercícios retirados do livro *Pumping Nylon* de Tennant. A alternativa que fora discutida entre o orientador cooperante e o mestrando era a troca de certas peças do reportório para outras com uma maior utilização e variação de arpejos de mão direita, no entanto, este seria um processo mais moroso, e tendo em conta as capacidades e o empenho do aluno, foi decidido apostar em exercícios específicos para a resolução do problema. Esta estratégia obteve o melhor sucesso considerável.

As tabelas seguintes organizam o material didático dos alunos C e D por período letivo bem como as avaliações finais correspondentes.

	Aluno C		
	1.º Período	2.º Período	3.º Período
Material Didático	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Allegretto</i> de M.Giuliani. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Scarborough Fair</i> (Melodia Tradicional); • <i>Les Marionnettes</i> de R.Bouchard. 	<ul style="list-style-type: none"> • Escala e arpejo de Fá Maior na II.^a posição; • Escala e arpejo de Ré menor harmónico; • Estudo n.º1 de L.Brouwer.
Avaliação de Final de Período	3	4	4

Tabela n.º 4 (Compêndio relativo ao aluno C)

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Office Word

	Aluno D		
	1.º Período	2.º Período	3.º Período
Material Didático	<ul style="list-style-type: none"> • Lições n.º 6 a 23 do Método de F.Kleynjans; • <i>Andalusa</i> de V.G.Velasco; • <i>Klangbild</i> n.º 24 de C.Domeniconi. 	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo n.º1 de L.Brouwer; • Estudo n.º 5 de M.Linnemann; • <i>Waltz</i> de J.Ferrer. 	<ul style="list-style-type: none"> • Escalas e Arpejos de Ré Maior e de Si menor harmónica; • Estudo n.6 de L.Brouwer; • <i>Waltz</i> de J.Ferrer; • <i>Les Marionnettes</i> de R.Bouchard.
Avaliação de Final de Período	5	5	5

Tabela n.º 5 (Compêndio relativo ao aluno D)

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Office Word

3.4. Alunos E e F (3.º Grau)

O aluno E frequentava o 3.º grau do ensino articulado, sendo esse o 3.º ano que teve aulas de guitarra. Este aluno tinha 13 anos e frequentava o 7.º ano do Ensino Regular. Durante o ano letivo, tive oportunidade de lecionar um total de quatro aulas ao aluno E, distribuídas da seguinte forma: uma aula lecionada no primeiro semestre e três aulas lecionadas no segundo semestre.

O aluno F frequentava igualmente o segundo grau do regime articulado, sendo esse o terceiro ano que teve aulas de guitarra. Este aluno tem 12 anos e encontrava-se no 7.º ano do

Ensino Regular. Durante o ano letivo, tive a oportunidade de lecionar um total de quatro aulas ao referido aluno, distribuídas da seguinte forma: uma aula lecionada no primeiro semestre e três aulas lecionadas no segundo semestre.

Para relatar os acontecimentos dos alunos do 3.º grau da classe de guitarra, optei por selecionar estes dois alunos, pois para além de serem os alunos deste nível com quem mais tive a oportunidade de trabalhar e acompanhar o progresso, são também bastante distintos a nível da personalidade, e estão em patamares bastante dispares no nível técnico. Desta forma, é possível analisar os diferentes métodos usados para cada um dos alunos, dando assim um ponto de vista mais amplo dos acontecimentos.

Dentro da classe do professor José Farinha, o aluno E é, sem dúvida, aquele que um melhor progresso demonstrou ao longo do ano letivo. Este aluno, no decorrer do primeiro e segundo períodos, manifestava um grande desinteresse pela disciplina, nunca tendo estudado a matéria das aulas de guitarra em casa, e apresentando um nível bastante fraco de competências guitarrísticas. Após vários diálogos entre docente e discente, foi possível apurar que o motivo maior para este desinteresse passava pelo facto de o aluno estudar música não por vontade própria, mas sim, por vontade dos encarregados de educação, algo que era comum também para o aluno F. Compreensivelmente, não são muitas as soluções para este tipo de situações, no entanto, para que se conseguisse cumprir o objetivo de motivar o aluno e de criar um gosto pela música, foram-lhe atribuídas peças com um nível de dificuldade inferiores às exigidas pelo Programa da Disciplina, bem como peças que fossem ao encontro dos gostos pessoais do mesmo. Com estas duas ações, o aluno teria uma sensação de sucesso e de conquista de objetivos pelo facto das suas peças serem mais acessíveis tecnicamente. A juntar a este benefício o facto de se ter disponibilizado um conjunto de peças das quais o aluno poderia escolher as que mais lhe agradava, este começou aos poucos a encarar o estudo da música como algo menos tedioso. No segundo período foi atribuída uma nota negativa ao seu desempenho, visto que o interesse pelo estudo da guitarra apenas começou a ser revelado no terceiro período. Até então, a dedicação concedida à disciplina pelo aluno E era de facto bastante fraca, tendo a nota negativa refletido isso mesmo. Pode ainda associar-se as melhorias no empenho do aluno à nota negativa do segundo período, servindo como uma chamada de atenção e apelando à dedicação do mesmo. No terceiro período, o aluno tomou o gosto pela música e deu um salto técnico impressionante, conseguindo executar todo o programa da disciplina de memória e com razoável qualidade, tanto na audição de final de período, como na prova de final de ano. Notou-se uma clara melhoria na qualidade do som, bem como uma maior destreza

da mão esquerda, que ganhou bastante força e resistência dado o estudo regular que o aluno agora apresentava. Quanto à postura, nunca apresentou falhas que não fossem momentâneas, ou devido a passagens muito específicas das peças que exigissem um maior esforço das mãos, e estas foram sempre rapidamente resolvidas. Apesar de todas as dificuldades apresentadas no início e meio do ano letivo, o aluno terminou o ano com resultados bastante promissores e a executar obras que já correspondiam ao nível de dificuldade adequado àquele grau.

O caso do aluno F é bastante semelhante ao do aluno E, no entanto, acontecendo num contexto díspar e com um resultado final também diferente. Este caracteriza-se por ser um aluno bastante introvertido e pouco expressivo, sendo extremamente complicado conseguir criar algum tipo de comunicação entre o aluno e o professor em contexto de sala de aula. O aluno nunca apresentava nas aulas qualquer tipo de evolução oriundo do estudo em casa, apesar de relatar ao professor que tivera estudado durante o decorrer daquela semana. Independentemente do desinteresse que pudesse demonstrar em certas aulas, este acabava sempre por se esforçar e tinha um sentido de responsabilidade. Posto isto, foi concluído tanto por mim, como pelo orientador cooperante, que a razão para haver pouco desenvolvimento semanal devia-se ao facto de o aluno não saber estudar em casa, quando desacompanhado do professor. Assim, foi feita uma explicação de como deve ser organizado o estudo fora da aula:

1. Inicialmente, foi aconselhado que dividisse a peça por secções pequenas (divisão por frases, ou meias-frases), e que estudasse estas secções separadamente, de forma a concentrar o foco do estudo;
2. De seguida, que praticasse lentamente as secções de forma a evitar ao máximo os erros técnicos. Ao estudar lentamente, o aluno terá tempo suficiente para controlar todos os movimentos das suas mãos e evitar repetições que não estejam corretas. Tal como já fora referido, sabendo que a prática instrumental se baseia na repetição, de cada vez que um aluno executa uma passagem errada, o efeito será o de aumentar as chances de se errar em momentos de performance. Esta ideia de que praticar lentamente é a forma mais eficaz de se praticar está provada cientificamente e a maioria dos autores atuais que criam as melhores práticas para um estudo eficiente, apoiam a afirmação. No livro *Practicing with Purpose*, o autor David Kish (2017, pág. 90, tradução livre) explica a desvantagem de estudar sem ponderação:

“Durante os 25 a 30% de música em que foram efetuados erros [durante o estudo], o cérebro passou a aprender essas secções incorretamente. [...] Da próxima vez que se for a executar essa mesma passagem, o cérebro poderá selecionar uma de várias ‘opções’. Não se pode esperar melhorias se, sempre que se estuda, enviamos diferentes informações ao cérebro.”¹⁴

Mais à frente, Kish (2017, pág. 90, tradução livre) explica que para solucionar este problema é necessário realizar um estudo lento e refletido: “Ao invés, aplique a estratégia *Slower is Faster*¹⁵ de cada vez que for estudar uma peça nova. Encontre um tempo que lhe permita tocar cada nota e ritmo corretamente.”¹⁶ Daniel Coyle (2012, pág. 8, tradução livre), outro autor que refletiu sobre este assunto no seu livro *The Little Book of Talent*, explica que as primeiras execuções de uma peça ou de secções de uma peça, são cruciais para a sua aprendizagem, visto que é nessa fase que as mais importantes ligações cerebrais serão criadas:

“A precisão [dos movimentos] é especialmente importante no início, visto que as primeiras repetições são responsáveis por estabelecer as ligações [cerebrais] para o futuro. Os Neurologistas chamam a este fenómeno de “trenó sobre uma colina de neve”. As primeiras repetições agem como as primeiras marcas de trenó feitas em neve fresca: nas vezes seguintes, o trenó terá a tendência de seguir essas mesmas marcas”.¹⁷

Tom Heany (2012) foi também um autor que refletiu sobre este assunto. Este defendia que tocar devagar dará tempo ao músico para analisar todas as notas que tocou. Acrescenta também o seguinte: “praticar lentamente permitirá uma mais fácil análise dos movimentos do corpo e que ajudará ainda no relaxamento do corpo, evitando tensões desnecessárias ou a criação de maus hábitos”¹⁸ (Heany, 2012, pág. 48, tradução livre);

¹⁴ “During the 25-30% of the music where technical mistakes were made [while studying], the brain started to learn those sections incorrectly. (...) The next time you get to the same passage, the brain can select from multiple ‘options’. You cannot hope to improve if you send different information to the brain every time you play.” (Kish, 2017)

¹⁵ “Slower is Faster” é o nome dado pelo autor David Kish para denominar a estratégia de estudo que este sugere para os músicos. Esta estratégia define que ao se estudar lentamente, os resultados apareceram mais rapidamente.

¹⁶ “Instead, try the *Slower is Faster* strategy each time you learn new music. Find a tempo that allows you to play every note and rhythm accurately (...).” (Kish, 2017)

¹⁷ “Precision [of movements] especially matters early on, because the first repetitions establish the [brain] pathways for the future. Neurologists call this the ‘sled on a snowy hill’ phenomenon. The first repetitions are like the sled tracks on fresh snow: On subsequent tries, your sled will tend to follow those grooves”. (Coyle, 2012)

¹⁸ “Practicing slowly gives you the time and space to focus on the details of each note you play and each movement you make. (...) Practicing slowly makes it easier for you to focus on the mechanics – that is, on what hands, arms, shoulders, breath, etc. are doing. (...) Practicing slowly encourages relaxation in your hands and arms. Practicing fast does the opposite.” (Heany, 2012)

3. Outra situação que fora explicada ao aluno, e que traz um maior benefício a longo prazo, é o estudo regular em detrimento do estudo condensado no dia anterior à aula. Com a finalidade de criar uma memória muscular, é aconselhado que seja feito um estudo diário, mesmo que mais curto, que um estudo mais longo e pouco regular. Dessa forma, o corpo pode habituar-se aos movimentos, consciencializá-los e interiorizá-los. Foi então, juntamente com o aluno, elaborado um plano de estudos, para que este se pudesse organizar e praticar guitarra diariamente, mesmo que as sessões de estudo não ultrapassassem os trinta minutos.

Após este esclarecimento, houve um período de tempo em que se notava um mais satisfatório empenho no estudo do instrumento. No entanto, durante o decorrer do segundo período, o aluno voltou a baixar o rendimento, atribuído ao desinteresse na aprendizagem da guitarra. Para combater este desinteresse foi adotado, mais tardiamente, a mesma estratégia usada com o aluno E, diminuindo o grau de dificuldade das peças, e deixando o aluno participar na escolha de repertório (repertório este previamente selecionado pelo professor). Os resultados mostraram-se positivos e houve um acréscimo no empenho do aluno durante o terceiro período, suficiente para este poder transitar de ano, tendo sido até selecionado para atuar na audição de final de ano, e feito uma boa performance.

Ao nível dos problemas técnicos relacionados com o sistema posicional da mão esquerda, era ainda comum a preferência de ambos os alunos em manterem um formato da posição de tipo A em detrimento da articulação com o alinhamento de tipo B sempre que necessário (verificar ponto 3.3.4. deste documento). A razão por esta preferência era pelo facto de nas peças que estes alunos tinham tocado até então, eram poucas as ocasiões em que estes precisavam de utilizar um alinhamento de tipo B. Para que tal não se torna-se num hábito, foi necessário explicar e trabalhar o movimento da rotação da mão com estes dois alunos. Aqui foram úteis os exercícios n.º2 e n.º5 (verificar ponto n.º4 deste documento) que na sua execução, obrigava a mão a ter de passar por ambos os tipos de alinhamento. O exercício n.º5 foi inicialmente de mais difícil concretização, visto que pretendia que o aluno movesse pelo menos dois dedos simultaneamente para locais específicos da escala da guitarra, exigindo uma grande precisão dos movimentos. Já o exercício n.º2 revelou-se bem mais acessível, tendo estes alunos conseguido executá-los na perfeição após poucas repetições. Ambos os exercícios aqui aplicados para resolver este problema de postura da mão esquerda obtiveram resultados bastante positivos, especialmente notório quando os alunos tocavam as peças do repertório e já

não cometiam os mesmos erros de postura que anteriormente eram problemas. As tabelas seguintes organizam o material didático dos alunos E e F por período letivo bem como as avaliações finais correspondentes.

Aluno E			
	1.º Período	2.º Período	3.º Período
Material Didático	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Miami</i> de G.Montreuil. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Valse Chôro</i> de F.Kleynjans; • <i>Estudio en Dó Mayor</i> de F.Tárrega. 	<ul style="list-style-type: none"> • Escalas e arpejos de Ré Maior e Mí menor harmónica; • <i>Clouds</i> de J.Nash; • <i>Allegretto</i> de M.Carcassi.
Avaliação de Final de Período	3	2	3

Tabela n.º 6 (Compêndio relativo ao aluno E)
Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Office Word

Aluno F			
	1.º Período	2.º Período	3.º Período
Material Didático	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Drunken Sailor</i> (mel. trad. Inglesa). 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Valse Chôro</i> de F.Kleynjans; • <i>Allegretto</i> de M.Carcassi. 	<ul style="list-style-type: none"> • Escalas e arpejos de Mi Maior e de Só menor harmónica; • <i>Clouds</i> de J.Nash; • <i>Estudio en Dó Mayor</i> de F.Tárrega.
Avaliação de Final de Período	3	2	3

Tabela n.º 7 (Compêndio relativo ao aluno F)

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Office Word

3.5. Aluno G (4.º Grau)

O aluno G frequentava o 4.º grau do ensino articulado, sendo este o quarto ano que teve aulas de guitarra, tendo passado já por outros dois professores de guitarra. Este aluno tinha 14 anos e frequentava o 8.º ano do Ensino Regular. Durante o ano letivo, tive a oportunidade de lecionar um total de 4 aulas ao aluno G, distribuídas da seguinte forma: uma aula lecionada no primeiro semestre e uma aula lecionada no segundo semestre.

O aluno G era o mais avançado da classe do professor José Farinha, tanto pelo facto deste docente não ter alunos mais avançados que o 4.º grau, quer por ser o aluno que mais se

destaca dentro neste nível. Caracteriza-se por ser bastante organizado e com facilidades técnicas e musicais. Este aluno apresenta ainda uma boa postura, sendo esta uma das suas principais qualidades, conseguindo também retirar um som limpo e com qualidade da guitarra. Um dos problemas que o aluno apresentou, e que requereu mais atenção por parte do professor, foi a dificuldade apresentada ao realizar arpejos da mão direita. Esta dificuldade passava por um desequilíbrio no som e pouca velocidade na execução dos arpejos. Para resolver este problema foi necessário corrigir as unhas da mão direita do aluno. Este fator veio melhorar em muito a velocidade da mão direita, visto que as unhas do aluno G estavam a prender nas cordas da guitarra sempre que este executava uma nota. Completado este passo, durante as aulas (como aquecimento) era pedido ao aluno que realizasse várias combinações de arpejos em cordas soltas. Atendendo à idade do aluno, foi decidido não ser usado o mesmo método que aplicado ao aluno D — estudo de arpejos do segundo caderno da série didática para guitarra de Abel Carlevaro, e de certos exercícios do livro *Pumping Nylon* de Scott Tennant — pois havia uma grande probabilidade de o aluno desmotivar. Seria arriscado estudar estes exercícios dado o carácter mais monótono dos mesmos, e podia criar-se uma oportunidade para o aluno os estudar incorretamente e de forma pouco eficaz (em consequência do desinteresse), podendo até prejudicar a sua técnica. Assim sendo, foi criado um duo entre os dois alunos pertencentes ao 4.º grau da classe do professor José Farinha, onde o aluno G executava a parte do acompanhamento. Esta foi uma decisão pensada, pois a parte do acompanhamento das peças do duo baseavam-se muito em arpejos de variadas formas. Ao ser feito este duo, houve ainda um acréscimo generalizado na motivação deste aluno. Verificando-se esta situação, foi aproveitada esta vantagem e atribuídas novas peças para o duo onde o acompanhamento também se baseava em arpejos, sendo estes cada vez mais complexos e exigentes. Este problema, embora ainda não tenha sido totalmente resolvido, teve uma melhoria evidente, fazendo com que o aluno ganhasse um melhor equilíbrio no som produzido. No final do ano letivo foi realizada uma audição onde, para além das obras a solo, estes dois alunos puderam apresentar o duo em questão, que teve uma prestação de alto nível e qualidade, tendo sido por isso, um sucesso.

Este aluno era ainda bastante recetivo a exercícios técnicos, o que funcionava em sua vantagem. Ao nível da mão esquerda este nunca apresentou problemas relevantes que merecessem tempo de estudo específicos para os eventuais problemas. No entanto, é importante mencionar que este aluno mantinha um conjunto de exercícios técnicos tanto para a mão esquerda como para mão direita que utilizava como aquecimento antes das sessões de estudo.

No âmbito destes exercícios estavam incluídos os n.ºs 1, 2, 3 e 7, que embora não fossem todos praticados em cada sessão de estudo, faziam parte da sua rotina e contribuíam para que a sua postura, formato e resistência da mão esquerda fossem bastante estáveis e equilibrados. A tabela seguinte organiza o material didático do aluno G por período letivo bem como as avaliações finais correspondentes.

	Aluno G		
	1.º Período	2.º Período	3.º Período
Material Didático	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Greensleeves</i> (Mel. Trad. Inglesa); • <i>Estudio en Mi menor</i> de F.Tárrega. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Minuet</i> de J.S.Bach; • <i>Estudio en Mi menor</i> de F.Tárrega; • <i>Lágrima</i> de F.Tárrega. 	<ul style="list-style-type: none"> • Escalas e arpejos de Fá Maior e de Si menor harmónica; • Estudo em Lá menor de M.Carcassi; • <i>Impromptu</i> de P.Nuttall;
Avaliação de Final de Período	4	4	4

Tabela n.º 8 (Compêndio relativo ao aluno F)

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Office Word

Conclusão

Considero que a realização deste estágio pertencente à disciplina do PES foi bastante relevante para a minha formação profissional. O Conservatório Regional de Évora — Eborae Musica é uma instituição rica em história e de grande valor para toda a comunidade, além de ser o grande centro musical da região dinamizando todo o ambiente cultural eborense através do seu Projeto Educativo direcionado para preservar e divulgar toda a herança cultural característica da cidade.

Durante as aulas assistidas pude aprender várias técnicas e estratégias de ensino, observando em primeira mão como as aplicar e que resultados eram obtidos a partir de cada estratégia. Aqui o professor José Farinha representou um papel importante ao demonstrar todas as abordagens que tinha com os seus alunos. Este mantinha uma relação próxima com todos eles, esforçando-se para que os alunos se sentissem confortáveis no ambiente de sala de aula. Caracteriza-se ainda por ser um professor que se adapta às gerações mais recentes, usando isso em sua vantagem, como foi o caso do uso das tecnologias. A sua vasta experiência profissional foi um ponto positivo para o meu desenvolvimento enquanto mestrando, pois as soluções apresentadas nas suas aulas revelaram-se sempre bastante eficazes, aumentando a minha confiança enquanto docente.

De um modo geral, a classe do professor José Farinha revelou-se tecnicamente forte relativamente à mão esquerda. Os alunos encontravam-se bem preparados e com bases sólidas, sendo apenas esporádicos os casos de alunos que necessitavam de um maior investimento neste sentido. Contudo, foram identificados certos casos de alunos que requereram alguma atenção quanto à forma de posicionamento da mão esquerda. Os problemas de maior relevo apresentados por estes casos de alunos passavam pela colocação incorreta da mão esquerda no braço da guitarra com a mão pouco paralela ao braço, que apenas se deve encontrar com este formato nos alinhamentos de tipo A (verificar ponto n.º3.3.4. deste documento), e no caso dos alinhamentos de tipo B a mão deve então posicionar-se paralelamente ao braço da guitarra, sendo necessário que o aluno saiba quando aplicar cada um destes alinhamentos. Fizeram ainda parte dos problemas de maior relevo a colocação do polegar acima da área recomendada, bem como problemas ao nível da resistência da mão esquerda e da noção espacial da escala da guitarra. Para estes casos, foram aplicados vários exercícios retirados da II.^a parte deste documento, que foram o resultado de uma extensa revisão bibliográfica. Os exercícios recolhidos foram então apresentados como possíveis soluções para os problemas identificados

pelo que todas estas implementações se revelaram bem sucedidas, não havendo assim a necessidade de um reajuste dos métodos utilizados. Com o término deste estágio sinto-me mais informado, mais preparado e com maior capacidade de orientar alunos na minha vida profissional.

Parte II — Investigação

Introdução

O tema desta investigação debruça-se sobre o posicionamento da mão esquerda na guitarra, pretendendo compreender qual o formato mais atual para a mão esquerda, quais as origens deste formato, que tipos de formato de posição existem, quais são os formatos da mão esquerda mais comuns, que atenções ter numa mudança da posição, bem como todos os movimentos aqui associados. Todos estes temas serão restringidos ao Curso Básico sendo ainda tratado como abordar e introduzir o sistema posicional da mão esquerda na guitarra aos alunos deste nível — de 10 a 14 anos. Esta temática surgiu pelo facto de que existe ainda uma grande falta de consciência dos alunos do Curso Básico em Portugal sobre o sistema posicional na guitarra e tudo o que está aqui associado, sendo portanto uma lacuna no ensino guitarrístico que precisava de ser abordada. A fase inicial da aprendizagem da guitarra é crucial no desenvolvimento de qualquer estudante, o que pode proporcionar a criação de maus hábitos que mais tarde se revelarão prejudiciais e não irão responder às exigências técnicas futuras. Sabendo que uma das maiores dificuldades dos alunos iniciantes da guitarra é precisamente o uso da mão esquerda e a sua postura/posicionamento no instrumento, percebi que a investigação e compilação da informação recolhida sobre este tópico seria de maior valor para todos os guitarristas, docentes e alunos.

Inicialmente, será feita uma análise da postura da mão esquerda no braço da guitarra durante os Séc.^s XVIII e XIX percebendo como esta era entendida e executada tendo em consideração as diferenças existentes entre a guitarra da época e a guitarra contemporânea. De seguida serão apresentados quais os formatos de posição existentes e em que é que estes consistem, fazendo a articulação com o tema do sistema de posicionamento da mão esquerda nos Séc.^s XVIII e XIX. Neste, serão tratados assuntos como quais os formatos da mão esquerda mais frequentes nessa época percebendo se o mesmo se aplica aos dias de hoje, onde para tal, serão estudados alguns dos mais influentes tratados e métodos para guitarra da altura. Posteriormente é feito um estudo com base na revisão bibliográfica daquilo que seria um conceito atualizado de uma mão esquerda bem colocada, equilibrada e tecnicamente apta. Esta

secção pretende não só dar a conhecer o que dizem os métodos mais recentes, mas também servir como termo de comparação com o sistema posicional do Séc.^s XVIII e XIX. Adiante serão apresentados vários exercícios, resultantes de uma revisão bibliográfica e que se revelaram eficazes quando aplicados aos alunos do CREV. Por último serão discutidos estes resultados e quais foram as abordagens utilizadas ao introduzir o tema do sistema posicional da mão esquerda na guitarra aos alunos do Curso Básico.

1. Metodologia

Neste primeiro ponto serão descritas as metodologias utilizadas para a elaboração desta investigação. Aqui, não só serão apresentadas as várias fases da investigação, mas também será feita uma apresentação da literatura utilizada.

1.1. Etapas da investigação

Nesta divisão estão enumeradas as diferentes etapas da investigação, listadas cronologicamente:

- i. Definição do objeto de investigação;
- ii. Planeamento da estratégia metodológica;
- iii. Revisão da literatura;
- iv. Observação e recolha de dados com alunos da PES;
- v. Análise e processamento dos dados recolhidos;
- vi. Aferição dos problemas dos alunos da PES;
- vii. Aplicação das estratégias de correção provindas da investigação;
- viii. Retificação das metodologias utilizadas consoante a resposta dos alunos.

1.2. Revisão da literatura: pedagogos

Aqui serão apresentados alguns dos principais pedagogos mencionados nesta investigação. Pretende-se assim trazer credibilidade às fontes utilizadas, demonstrando a influência que estes representam no mundo da guitarra contemporânea. Neste âmbito, foram incluídos os guitarristas reconhecidos do Séc. XVIII/XIX devido à sua relevância na hierarquia histórica do desenvolvimento da guitarra.

1.2.1. Fernando Sor

Fernando Sor (1778-1839) foi um guitarrista e compositor espanhol e é atualmente mais reconhecido pelas suas composições compondo praticamente para todos os níveis de dificuldades, desde peças de iniciação ao instrumento a peças de nível avançado. Fernando Sor começou a escrever ainda em 1830 o seu Método para Guitarra intitulado *Méthode Complète pour la Guitare*, tendo-o terminado em 1832, método este que influenciou toda a geração de guitarristas da sua época e que continua a servir como informação auxiliar para a construção dos fundamentos técnicos da guitarra nos dias de hoje. Este guitarrista caracterizava-se por não utilizar as unhas da mão direita para dedilhar o instrumento¹⁹ (Stenstadvold, 2010, pág. 16, tradução livre), tal como evitava usar o dedo anelar da mão direita²⁰ (Sor, 1832, pág. 11).

1.2.2. Abel Carlevaro

Abel Carlevaro (1916-2001) foi um virtuoso guitarrista, compositor e pedagogo nascido no Uruguai e teve um importantíssimo contributo para o mundo da guitarra através do seu Método de técnica para guitarra que fora o primeiro do seu tipo no Séc. XX. Este baseia-se principalmente na adaptação da técnica pianística — no estudo de movimentos de ambas as mãos — à técnica de guitarra. Este método é ainda hoje ensinado em várias escolas de todo o mundo e revolucionou vários aspetos técnicos da guitarra. O seu trabalho foi reconhecido por influentes guitarristas do seu tempo como Heitor Villa-Lobos e Andrés Segovia.

1.2.3. Scott Tennant

Scott Tennant (n.1962) é um guitarrista americano internacionalmente reconhecido. No seu trabalho como concertista destacam-se os prémios que obteve nos concursos Toronto International Guitar Competition em 1984, Paris Radio France Competition em 1988, e Tokyo

¹⁹ “The ‘nails’ and ‘no nails’ debate often surfaces in classical guitar circles. It is well-known that Aguado used nails while Sor played lute-like, with no nails, for example.” (Stenstadvold, 2010, pág. 16)

²⁰ “(...) I therefore establish as a rule of my fingering, for the right hand, to employ commonly only the three fingers (...), and to use the fourth only for playing a chord in four parts on which the part nearest to the base leaves an intermediate string (...).” (Sor, 1832, pág. 11).

International Competition em 1989. Scott Tennant é o autor da série de livros e DVDs *Pumping Nylon* que se trata de um método para guitarra com conceitos atuais, rico em detalhes e soluções para vários problemas técnicos.

2. Análise da informação

A postura da mão esquerda no braço da guitarra nem sempre foi praticada como atualmente. Devido às exigências crescentes dos compositores que não são guitarristas e que escreveram obras para guitarra no Séc. XX/XXI, é-lhe conferida uma maior agilidade e flexibilidade. Fatores como a mudança do formato da guitarra seguindo a evolução do próprio instrumento, contribuíram para que fosse necessário que o guitarrista se adaptasse à mudança e pensasse em novas alternativas. Por esta razão, a forma como é colocada a mão esquerda no instrumento, hoje em dia, tem bastantes diferenças em relação às técnicas usadas durante os Séc.^s XVIII e XIX.

2.1. Da guitarra romântica à guitarra contemporânea

A guitarra contemporânea é fruto da evolução do próprio instrumento e apresenta um *design* relativamente recente. Antonio de Torres²¹ foi o criador do novo design da guitarra contemporânea, concedendo a este instrumento mais versatilidade, variedade tímbrica, e, sobretudo, mais volume sonoro ao aumentar o corpo da guitarra e ao optar por um esquema de barras harmónicas em forma de leque. Na época de Torres a guitarra era vista como um instrumento popular, e não era bem-vinda no ramo dos instrumentos mais nobres devido à sua reputação e ao seu volume reduzido. Com as melhorias deste luthier, bem como com o aparecimento de figuras de Francisco Tárrega (1852 – 1909), Miguel Llobet (1878 – 1938), Agustín Barrios-Mangorê (1885 – 1944) e Andrés Segovia (1893 – 1987), que evoluíram a sua técnica da guitarra neste instrumento novo para um nível nunca antes imaginado, a guitarra contemporânea entrou em salas de concerto de todo o mundo e passou a ter um papel mais presente e

²¹ Antonio de Torres Jurado (1817-1892) foi um guitarrista e luthier espanhol que viveu durante o século XIX. É atualmente considerado o construtor de guitarras mais influente da história.

respeitado no mundo da música, e os seus designs são agora a base da grande maioria das guitarras contemporâneas e guitarras acústicas no mundo. As figuras seguintes (Fig. n.º1 e Fig. n.º2) retratam uma guitarra típica do período Romântico e uma guitarra típica do período Contemporâneo da música, respetivamente. Estas figuras estão inclusas numa tabela que detalha as principais medidas destes instrumentos por forma a melhor ilustrar as diferenças físicas entre estes dois instrumentos.

Guitarra Romântica	Guitarra Contemporânea
 <p data-bbox="264 1420 804 1496">Figura n.º 1 (Guitarra romântica de Marfione) Fonte: http://marfioneguitars.com</p>	 <p data-bbox="940 1426 1382 1547">Figura n.º 2 (Guitarra contemporânea de Antonio de Torres) Fonte: https://www.bromptons.co</p>
<p data-bbox="264 1585 523 1621">Largura do corpo:</p> <p data-bbox="360 1641 564 1677">Baixo: 215mm;</p> <p data-bbox="360 1697 564 1733">Cima: 276mm;</p>	<p data-bbox="834 1585 1093 1621">Largura do corpo:</p> <p data-bbox="930 1641 1134 1677">Baixo: 375mm;</p> <p data-bbox="930 1697 1134 1733">Cima: 295mm;</p>
<p data-bbox="264 1771 815 1807">Espessura do braço no 1º espaço: 16mm</p> <p data-bbox="264 1827 772 1863">Espessura do braço 9º espaço: 20mm</p>	<p data-bbox="834 1771 1385 1807">Espessura do braço no 1º espaço: 21mm</p> <p data-bbox="834 1827 1342 1863">Espessura do braço 9º espaço: 25mm</p>
<p data-bbox="264 1906 635 1942">Largura da escala: 430mm</p> <p data-bbox="264 1962 719 1998">Cumprimento da Escala: 620mm</p>	<p data-bbox="834 1906 1204 1942">Largura da escala: 520mm</p> <p data-bbox="834 1962 1289 1998">Cumprimento da Escala: 650mm</p>

Comprimento Total: 885mm	Comprimento Total: 1m
Comprimento do braço: 308mm	Comprimento do braço: 325

Tabela n.º 9 (Diferenças na estrutura entre a guitarra romântica e a guitarra contemporânea)
Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Office Word

Através da análise das medidas da guitarra romântica e comparando-as com as medidas da guitarra contemporânea, percebemos que a guitarra de hoje em dia se encontra consideravelmente maior²². Devido ao aumento do tamanho do corpo da guitarra contemporânea foi necessário que os guitarristas mudassem a forma como colocavam o corpo no instrumento, e conseqüentemente as técnicas associadas à execução da guitarra. Pode assumir-se que as diferenças nas medidas que mais influenciaram a mudança da postura da mão esquerda na guitarra foram, logicamente, as medidas do braço da guitarra, especialmente a largura do braço, que aumentou consideravelmente (cerca de 1cm).

Erik Stenstadvold (2010, pág. 31, tradução livre), no seu livro intitulado *Guitar Methods 1760 – 1860*, explica a razão pela qual os guitarristas do Séc. XVIII/XIX optavam pelo uso do polegar da mão esquerda para pisar as cordas graves da guitarra:

“Guitarristas, como Mertz, Giuliani e Carulli, usavam por vezes o polegar para pisar notas graves na sexta corda. (...) Tenha em mente que o uso do polegar era possível pois a maioria dos braços das guitarras da época tinham apenas entre 4,2 a 4,8 cm de largura, enquanto que a guitarra clássica moderna tem 5,2 cm de largura. Esta técnica era maioritariamente usada para pisar a nota o Fá # (6ª corda, 2º traste) e mantê-la pressionada. Hoje em dia a maioria dos guitarristas digita a peça de forma a evitar o uso do polegar da mão esquerda (...).”²³

Stenstadvold (2010) referencia ainda que editora *Facsimile Editions*, célebre pela fidelidade com que reproduz todos os detalhes de documentos antigos, usa os símbolos “ ^ ” ou *pouce*²⁴ para indicar quando o guitarrista deve utilizar o polegar da mão esquerda para pisar

²² N.e.: As medidas apresentadas servem apenas como referência, visto que outras guitarras de diferentes construtores ou marcas podem revelar pequenas variações.

²³ “Other players, like Mertz, Giuliani, and Carulli, sometimes used the thumb to finger bass notes on the 6th string. (...) Keep in mind that using the thumb was possible then since most early guitar necks were only 4.2-4.8 cm in width, versus the modern classical guitar 5.2 cm width. This technique was almost always used to finger the F# (6th string, 2nd fret) and hold it down. Most players today simply re-finger the piece to avoid using the left-hand thumb (...).” (Stenstadvold, 2010)

²⁴ N.e.: Tradução para Língua Portuguesa: polegar. (tradução livre)

alguma corda²⁵. A utilização do polegar da mão esquerda para pisar as cordas era uma tarefa bem mais acessível com o braço da guitarra mais fino, não exigindo tanto esforço para a mão, e revelando-se uma prática mais natural. Como consequência do aumento do tamanho da guitarra, a utilização do polegar da mão esquerda serve agora apenas como dedo guia e como suporte para a mão, exercendo uma força em direção oposta à dos restantes dedos, como um grampo.

2.2. Formato da Posição: Normal, Contração e Extensão

Com os alunos do Curso Básico, nomeadamente nos alunos iniciantes, é explicado que cada dedo da mão esquerda corresponderá a um espaço diferente, por uma questão de organização. Como exemplo seria a colocação do dedo n.º1 da mão esquerda no primeiro espaço da escala da guitarra, o dedo n.º2 no segundo espaço, o dedo n.º3 no terceiro espaço e o dedo n.º4 no quarto espaço. Carlevaro (1966, pág. 4, tradução livre) define que a posição longitudinal da mão passa por “colocar os dedos na direção das cordas” e que “cada dedo deve ser colocado num espaço diferente”²⁶. Contudo, apesar desta disposição dos dedos ser de fácil compreensão, apresenta dois problemas que devem ser igualmente trabalhados com os alunos. Num caso, a utilização de um dedo por espaço nem sempre se adequa ao necessário numa peça pois pode ser necessária a utilização de dois ou mais dedos no mesmo espaço. Noutra caso, ao se separar os dedos, estes terão um menor suporte do polegar e da própria mão, resultando num maior esforço do dedo n.º4 da mão esquerda (por ser o dedo mais fraco). Antonio Contreras (1998, pág. 16, tradução livre) explica que “os músculos da mão servem para a fechar. Estão, portanto, constituídos de tal forma que quando a mão está aberta os músculos encontram-se tensos, sendo a sua tendência natural a contração.”²⁷. Para que tal situação não se transforme num problema, é necessário explicar ao aluno que existem ainda duas possibilidades para dispor os dedos da mão esquerda para além do já referido um dedo por espaço — formato da posição normal:

²⁵ N.e.: Verificar Anexo n.º1.: excerto de obras editadas por *Facsimile editions* para guitarra com as indicações de uso do polegar da mão esquerda.

²⁶ “Longitudinal presentation: The fingers are placed following the direction of the strings; each finger is placed in a different space” (Carlevaro, 1966)

²⁷ “Los músculos de la mano sirven para cerrarla. Están, pues, constituídos de tal manera que cuando la mano está abierta están en tension, siendo su tendencia natural a la contracción.” (Contreras, 1998)

A. **Contração da mão:** Nesta situação, os dedos ocuparão menos de quatro espaços quando colocados na escala da guitarra. Uma aplicação bastante útil desta técnica é a utilização do dedo n.º4 da mão esquerda em substituição do dedo n.º3 nas duas cordas mais agudas da guitarra. Ao utilizar o dedo n.º 4 no terceiro espaço, os dedos ficam mais próximos entre si garantindo-lhes mais força. Por este motivo é útil ensinar esta técnica desde cedo aos alunos. Outro exemplo da aplicação de uma posição contraída da mão esquerda acontece quando o aluno tem de pisar mais do que uma nota no mesmo espaço. No livro de obras para guitarra destinado aos alunos do 2.º grau *Guitar Grade 2 – Pieces & Exercises* da escola Trinity Guildhall (2015, pág. 7) está disponível uma peça de Bartolomé Calatayud chamada *Vals* (primeira valsa do conjunto *Cuatro piezas fáciles para guitarra*), em que é necessário que o aluno coloque mais do que um dedo da mão esquerda no mesmo espaço (ver Figura n.º3). Na primeira situação sinalada na figura, o aluno terá de pisar as notas Si2, Lá3 e Fá4 com os dedos n.ºs 1, 2 e 3 da mão esquerda, respetivamente. Todas estas notas encontram-se no mesmo espaço — II. A nota Si3 é suposto ser executada em corda solta. A segunda situação assinalada serve-se da digitação utilizada no compasso anterior, estando igualmente numa posição em contração.



Figura n.º 3 (Excerto da obra Vals de Bartolomé Calatayud)
Fonte: (Trinity College London, 2015)

B. **Extensão da mão:** A mão, quando distendida, apresenta uma definição contrária àquela da posição em contração. Isto significa que os dedos da mão esquerda ocuparão mais do que quatro espaços na escala da guitarra. Esta, devido à sua maior exigência física, é apenas ensinada a alunos que já se apresentem num nível mais avançado. Carlevaro no seu livro *Serie Didactica para Guitarra (Caderno n.º4)* (1966, pág. 34, tradução livre) define que para além de um movimento em distensão a mão esquerda “pode ainda

Assim sendo, podemos concluir que para um aluno do nível do Ensino Básico é recomendado que este comece por estudar a extensão entre os dedos n.º1 e n.º2 para que se habitue ao movimento que percebe o mecanismo do mesmo. À medida que o aluno domina a técnica, deve avançar para a prática das extensões dos restantes dedos utilizando os exercícios recomendados no ponto n.º4.7. deste documento.

O dedo indicador da mão esquerda é o dedo que determina a posição em que a mão se situa no âmbito da escala da guitarra. Assim sendo, “mesmo que a mão ocupe mais ou menos espaços do que a posição longitudinal normal, a sua posição não se altera.”³¹ (Carlevaro, Serie Didactica para Guitarra (Caderno n.º4), 1966, pág. 40, tradução livre). A imagem seguinte representa exatamente o referido. Podemos verificar que o segundo acorde apresentado apesar de ter o dedo n.º1 no espaço n.ºV e os dedos n.ºs 2, 3 e 4 a partir do espaço n.º VII, considera-se que a posição da mão se mantém na Vª posição.

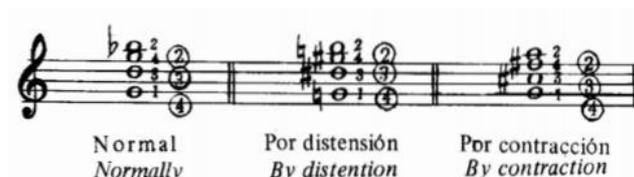


Figura n.º 5 (Formato da posição em acordes)

Fonte: (Carlevaro, Serie Didactica para Guitarra (Caderno n.º4), 1966, Barry Editorial)

2.3. Sistema de posicionamento na técnica da guitarra nos Séc.º XVIII e XIX

2.3.1. Tratado Instrumental de Hector Belioz

Louis Hector Berlioz (1803 – 1869) fora um compositor de nacionalidade francesa que contribuíra substancialmente para a orquestração moderna através do seu *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, publicado em 1843. Neste tratado, Berlioz dedica uma secção à guitarra para explicar as possibilidades deste instrumento, e quais os

³¹ (...) although the hand may cover more or fewer than normal, its position remains unchanged.” (Carlevaro, Serie Didactica para Guitarra (Caderno n.º4), 1966).

caminhos a seguir para que os compositores possam escreverem o mais eficientemente possível para guitarra. Berlioz acreditava que “era praticamente impossível escrever bem para guitarra sem que se conseguisse tocar o instrumento”³² (Berlioz, 1882, pág. 67, tradução livre) e assim, enumerou certas práticas de composição que tinham em consideração a técnica guitarrística da época. Berlioz teve como referência grandes nomes da composição para guitarra como Zani de Ferranti, Huerta, Fernando Sor, etc (Berlioz, 1882, pág. 69) para estruturar quais os acordes e formas da posição específicas do instrumento que faziam parte da técnica e do conhecimento de qualquer guitarrista.



Figura n.º 6 (Excerto da listagem de acordes mais comuns em tonalidades específicas)
 Fonte: (Berlioz, 1882, Novello, Ewer and Co.)

Através da análise destes acordes, é possível perceber quais eram os acordes mais frequentes e as formas de posição da mão esquerda específicas ao instrumento com que os guitarristas da época estavam mais familiarizados. Estes, passam por ser acordes com imenso recurso a cordas soltas, e preferencialmente executados nas primeiras posições da escala da guitarra. É ainda possível verificar os seguintes aspetos da técnica instrumental:

- **Formato da posição:** Todos os acordes apresentados por Berlioz no seu tratado são executados com o formato da posição da mão esquerda em contração. Isto leva-nos a concluir que o conceito de formato da posição em extensão provavelmente não fazia

³² “It is almost impossible to write well for the guitar without being able to play the instrument.” (Berlioz, 1882).

parte da técnica da guitarra durante o Séc. XVIII/XIX, ou então era utilizado apenas em casos muito específicos e esporádicos. Na verdade, um pouco mais à frente no seu tratado, Berlioz (Berlioz, 1882, pág. 68, tradução livre) refere alguns exemplos de acordes que este considera “praticamente impossíveis” de serem executados, mas que no panorama da técnica atual, são tidos como acordes de dificuldade intermédia. Estes tratam-se de acordes de sétima da dominante, que para serem executados é necessário colocar a mão em extensão, abrangendo um total de cinco espaços na escala da guitarra:

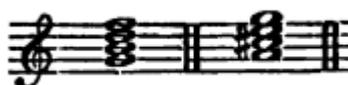


Figura n.º 7 (Acordes de sétima da dominante — formato da posição em extensão)
Fonte: (Berlioz, 1882, Novello, Ewer and Co.)

Desta forma, temos a confirmação de que durante os Séc.^s XVIII e XIX não era usual incluir-se a utilização de posições em extensão na técnica da guitarra. Ao serem descritas como “praticamente impossíveis” de serem executadas, Berlioz (1882, pág. 68, tradução livre) passa a ideia de que estas situações eram evitadas e que os guitarristas e compositores tentavam encontrar alternativas para facilitar a execução destes acordes, como por exemplo invertendo-os ou optando por um outro acorde que dê para ser executado com recurso a pelo menos uma corda solta. Estes são alguns exemplos de acordes referidos no tratado acima mencionado que podem ser executados com recurso a uma corda solta:

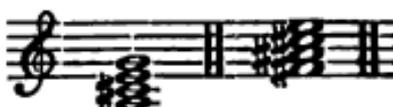


Figura n.º 8 (Acordes de sétima da dominante — formato da posição em extensão)
Fonte: (Berlioz, 1882, Novello, Ewer and Co.)

- **Uso do polegar:** No âmbito da listagem principal, certos acordes só podem ser executados com o auxílio de um dedo extra na mão esquerda, nomeadamente o polegar

que tinha a função de pisar as cordas graves da guitarra. Seguem-se na figura abaixo um exemplo desses mesmos acordes.



Figura n.º 9 (Acorde realizado com recurso à utilização do polegar)
Fonte: (Berlioz, 1882, Novello, Ewer and Co.)

2.3.2. Método para Guitarra de Matteo Carcassi

Matteo Carcassi (1792 – 1853), foi um compositor e guitarrista italiano que contribuiu para o mundo da pedagogia da guitarra através do seu Método para Guitarra — *Méthode complète pour la Guitare* — publicado em 1836. Neste Método, Carcassi apresenta-nos tal como Berlioz, uma série de acordes organizados por tonalidades, e que são os mais frequentes na guitarra tendo em conta a técnica do instrumento. Berlioz destacou apenas sete tonalidades — Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Fá e Sib, todas no modo maior — enquanto que Carcassi abrangeu todas as tonalidades maiores e menores existentes. Note-se que o grupo de acordes que Carcassi listou não têm a função de destacar quais os acordes mais frequentes na guitarra por tonalidade (tal como Berlioz fizera), mas sim apenas escrever pequenas sequências de acordes em cada tonalidade e compor estudos e peças de acordo com essas sequências de acordes. Não obstante, estas sequências contêm acordes semelhantes aos apresentados por Berlioz, sugerindo e confirmando que haviam certas formas de posicionamento da mão esquerda comuns entre os guitarristas da época. As figuras seguintes apresentam um excerto destas sequências de acordes dentro das tonalidades Dó maior e Sol maior, retiradas do Método para Guitarra de Matteo Carcassi (1946, pág. 17 e 20)³³.

³³ N.e.: Verificar Anexo n.º4 para a listagem completa das sequências de acordes em todas as tonalidades retiradas do método para guitarra de Carcassi.



Figura n.º 10 (Sequência de acordes em Dó Maior)

Fonte: (Carcassi, 1946, Carl Fischer)



Figura n.º 11 (Sequência de acordes em Sol Maior)

Fonte: (Carcassi, 1946, Carl Fischer)

2.3.3. Ferdinando Carulli e Mauro Giuliani

Ferdinando Carulli (1770 – 1841), compositor italiano, foi um dos mais conceituados guitarristas da sua época. Para além das suas mais de 400 obras, Ferdinando Carulli escreveu ainda um Método para guitarra, sendo este a base da técnica para muitos guitarristas tanto do seu tempo, como das gerações vindouras. Mauro Giuliani (1781 – 1829) foi um compositor e virtuoso guitarrista do começo do Séc. XIX. Através da análise das suas obras, incluindo as obras presentes no seu Método para guitarra, foi possível perceber como era executada a guitarra durante os finais do Séc. XVIII e inícios do Séc. XIX.

Polegar da mão esquerda

Carulli (1810, pág. 3, tradução livre), no seu livro intitulado *Metodo Completo per Chitarra*, destaca-se da técnica de hoje em dia pela utilização do polegar da mão esquerda para pisar ou abafar a 5.^a e 6.^a cordas da guitarra. Apesar de não ter sido uma matéria muito explorada pelo guitarrista no seu método, este explica claramente quais os motivos que o levaram a optar por esta técnica. Na terceira página desse documento podemos ler o seguinte:

“O braço da guitarra deve apoiar-se nas primeiras articulações do polegar e indicador da mão esquerda, deixando esses dois dedos livres. O polegar, que está por trás do braço da guitarra, não tem posição fixa; mas quando os restantes dedos da mão esquerda ocuparem posições mais difíceis, o polegar deve ser deslocado para a zona inferior do braço da guitarra.”³⁴

A ideia que esta afirmação pretende passar é que o guitarrista deve apoiar a mão esquerda no braço da guitarra com a palma da mão (entre os dedos polegar e indicador). Apesar desta definição de utilização do polegar da mão esquerda, podemos perceber que em situações mais complicadas, Carulli via-se obrigado a colocar o polegar na zona inferior do braço da guitarra. Isto demonstra que a posição por ele adotada não era totalmente funcional.

Mauro Giuliani era igualmente adepto da utilização do polegar da mão esquerda para pisar as notas das cordas mais graves da guitarra. Podemos perceber este facto, por exemplo, ao verificar as suas peças escritas na tonalidade de Fá Maior, e observando maioritariamente os acordes de tónica que aparecem no final das peças. Estes acordes, ao serem escritos com a nota Lá 2, executada na 5.^a corda (ver Figura n.º13), eram impossíveis de serem executados sem a utilização de um dedo auxiliar extra, para pisar a sexta corda.



Figura n.º 12 (Acorde final de Fá Maior, retirando da obra Opus 1, parte 4, exercício n.º 9 de M. Giuliani)

Fonte: (Mauro Giuliani, 1924, Artaria)

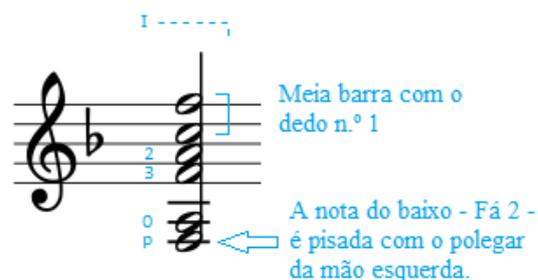


Figura n.º 13 (Acorde de Fá Maior digitado da obra Opus 1, parte 4, exercício n.º 9 de M. Giuliani)

Fonte: Fonte própria criada com recurso ao programa de edição musical Sibelius 8.

³⁴ “Il manico deve appoggiarsi sulle prime giunture del pollice e dell’indice della mano sinistra, lasciando liberi questi due diti. Il pollice, che sta dietro il manico, non ha posizione fissa; ma a misura che le altre dita prendono posizioni più o meno difficili, esso deve trovarsi più infuori o più addentro del manico.” (Carulli, 1810)

David Grimes (1995), no seu livro intitulado *Complete Giuliani Studies*, indica a seguinte constatação:

“Nas obras [compostas] na tonalidade de Fá maior, Giuliani escrevia ocasionalmente um acorde final de seis notas (na 1.^a posição) com a nota Lá grave em corda solta [Lá 2, 5.^a corda], fazendo meia barra nas duas primeiras cordas e pisando a nota Fá 2 [6.^o corda] com o polegar [da mão esquerda]. (...)” (pág. 5).³⁵

Atualmente, como o braço da guitarra contemporânea é bem mais espesso e largo que as guitarras românticas da época, esta técnica torna-se extremamente complicada de se realizar. Mesmo nas guitarras românticas, a utilização do polegar da mão esquerda para pisar ou abafar os baixos criava uma situação de tensão para a mão esquerda, tirando flexibilidade da mesma (tal como referiu Ferdinando Carulli). A solução mais prática encontrada pelos guitarristas e compositores foi a substituição da nota da quinta corda (nota Lá2) pela nota Dó3, executada com o dedo n.º3 da mão esquerda. Desta forma, é possível manter uma boa postura da mão esquerda sem requerer esforços desnecessários para realizar o mesmo acorde de seis notas.

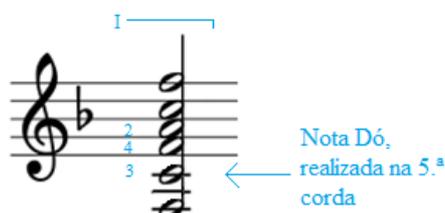


Figura n.º 14 (Possibilidade mais comum para a execução do acorde de Fá Maior na 1.^a posição)
Fonte: Fonte própria criada com recurso ao programa de edição musical Sibelius 8.

Carulli não desenvolve muito mais a temática do sistema posicional da mão esquerda na guitarra no seu método. Este foca-se em construir um conjunto de exercícios e de estudos progressivos para desenvolver a técnica do guitarrista. Através da análise de alguns destes estudos é possível perceber que existem certos parâmetros da técnica da guitarra que são comuns entre a técnica dos Séc.^s XVIII e XIX e a técnica dos dias de hoje. Na técnica da

³⁵ “In pieces in the key of F, Giuliani occasionally wrote the final six-string chord (in first position) with an open low A, barring only the first two strings and stopping the low F with the thumb.” (Grimes, 1995).

guitarra, tanto na contemporânea como na dos Séc.^s XVIII e XIX, a compreensão da forma que a mão deve assumir ao executar os intervalos de 6.^{as}, 8.^{as} e 10.^{as} é de extrema importância para formação de qualquer guitarrista. Estas formas serão a base para a execução de todos os acordes referidos nos dois pontos anteriores deste documento, tal como são a base para uma mão esquerda sólida e bem preparada. São vários os métodos que incentivam o domínio destes intervalos na guitarra, e no caso de Carulli, a imagem seguinte demonstra essa intenção.



Figura n.º 15 (Excerto de um estudo das primeiras posições da guitarra)
Fonte: (Carulli, 1810, Lucca)

Este estudo foi escrito para que os alunos possam trabalhar as várias formas de posição que a mão esquerda deve assumir na primeira posição da guitarra, sendo rico de intervalos mencionados anteriormente. Nos métodos de guitarra atuais, ainda são incluídos vários estudos e peças retirados de métodos dos períodos Clássico e Romântico da música. Esta inclusão deve-se ao facto de que essas obras são ainda bastante eficazes para que o guitarrista se familiarize com os sistemas de posicionamento que a mão esquerda deve apresentar.

2.3.4. Dionisio Aguado e Fernando Sor

Tal como já fora abordado, era bastante comum para os guitarristas da época de Fernando Sor usarem o polegar da mão esquerda para pisar ou abafar a sexta-corda. Fernando Sor (1778 – 1839) e Dionisio Aguado (1784 – 1849) foram os pioneiros na utilização do polegar da mão esquerda apenas como suporte e dedo guia para a mão, não o utilizando para pisar ou

abafar os baixos da guitarra. Atualmente, a postura da mão esquerda na guitarra contemporânea serve-se das linhas de pensamento destes dois guitarristas, mantendo assim uma postura de mão esquerda muito mais ergonómica. Aguado (1843) é menos explícito neste ponto, referindo apenas que a mão esquerda deve ser colocada de forma a que os dedos possam chegar facilmente aos trastes, e que a mão esquerda possa viajar pelo braço da guitarra sem ter de fazer grandes ajustes. No seu método é facilmente verificável a posição real da mão esquerda através das ilustrações elucidativas (Figuras n^{os} 16 e 17):



Figura n.º 16 (Posição da mão esquerda-frente, D. Aguado)

Fonte: (Aguado, 1843, Benito Campo)

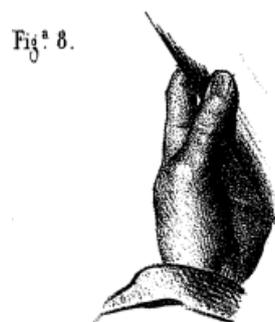


Figura n.º 17 (Posição da mão esquerda-trás, D. Aguado)

Fonte: (Aguado, 1843, Benito Campo)

Tanto Sor como Aguado foram inovadores no que diz respeito à técnica da guitarra e em certos pontos técnicos tinham uma visão bastante avançada para o seu tempo e que correspondem àquilo que os guitarristas de hoje em dia visam fazer. Na técnica de mão esquerda da guitarra existe uma matéria que deve ser dominada ao ponto de ser instintiva para o guitarrista que é a compreensão da rotação da mão. A questão da rotação da mão esquerda está relacionada com o formato que a mão deve adotar consoante o dedo n.º1 pisa uma corda mais grave ou mais aguda em relação ao dedo n.º4. Partindo da perspectiva do guitarrista, a mão

esquerda deve realizar um movimento rotativo à direita no caso de o dedo n.º4 pisar uma corda mais grave que o dedo n.º1. O movimento inverso deve acontecer no caso de o dedo n.º4 pisar uma corda mais aguda que o dedo n.º1. Como se pode comprovar através da análise da figura n.º16, Aguado estava consciente desta questão visto que é bem perceptível que a mão esquerda se encontra curvada à direita devido ao facto do dedo n.º4 se encontrar posicionado acima do dedo n.º1 (numa corda mais grave, portanto). Desta forma, a parte da palma da mão fica mais próxima ao braço da guitarra, dando uma maior margem de ação ao dedo n.º4 (e aos restantes por consequência). No método para guitarra de Sor são apresentadas algumas figuras que confirmam que também ele se preocupava com este tópico da rotação da mão esquerda:

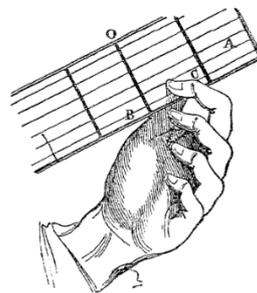


FIG. 10.

Figura n.º 18 (Mão curvada à esquerda — dedo n.º4 abaixo do dedo n.º1)
Fonte: (Sor, 1832, Cocks & Co.)

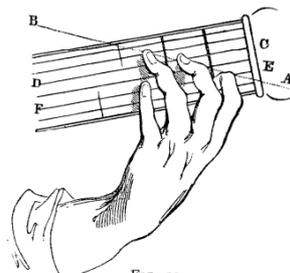


FIG. 11.

Figura n.º 19 (Mão curvada à direita — dedo n.º4 acima do dedo n.º1)
Fonte: (Sor, 1832, Cocks & Co.)

Apesar de nem Aguado nem Sor explorarem este tema, através das figuras que estes incluem nos respetivos métodos podemos perceber que ambos estavam conscientes desta situação. Atualmente os guitarristas continuam a ser conscientes do movimento da mão esquerda conforme a posição dos dedos n.º1 e n.º4 em relação um ao outro. No livro de Ricardo

Iznaola (2013, pág. 125 a 128) intitulado *Summa Kitharologica*, Vol. 1, *The Physiology of Guitar Playing: Functional Anatomy and Physiomechanics*, é abordada esta temática com bastante detalhe. A imagem seguinte, retirada desse mesmo livro, representa o braço da guitarra visto de frente onde os números 1 e 4 representam os dedos da mão esquerda n.º1 e n.º4 respetivamente. As letras A e B nomeiam a relação posicional entre estes dedos.

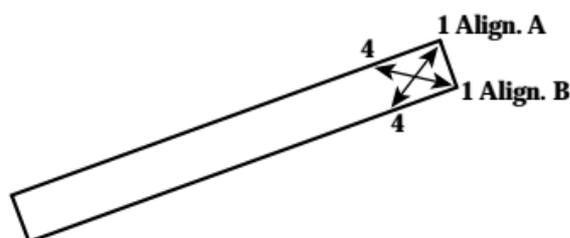


Figura n.º 20 (Relação posicional dos dedos da mão esquerda nos alinhamentos de tipo A e B)
Fonte: (Iznaola, 2013, Mel Bay)

Iznaola (2013, pág. 123, tradução livre) explica da seguinte forma ao que se referem os alinhamentos de tipo A e de tipo B:

“Alinhamento A. O dedo de maior numeração [neste caso o dedo n.º4] é colocado numa corda de menor numeração [corda mais aguda] do que os dedos de menor numeração [neste caso o dedo n.º1] (...).

Alinhamento B. O dedo de menor numeração [neste caso o dedo n.º1] é colocado numa corda de menor numeração [corda mais aguda] do que os dedos de maior numeração [neste caso o dedo n.º4] (...).”³⁶

É necessário indicar ainda que o movimento rotativo da mão é originado a partir do antebraço visto que a mão por si só não tem essa autonomia. Assim sendo, é necessário dar atenção ao movimento e posicionamento do braço/cotovelo para que a rotação seja feita da forma mais natural e ergonómica possível. Existem três movimentos principais que os membros superiores podem realizar (verificar anexo n.º5 com ilustrações representativas destes movimentos):

³⁶ “Alignment A. Higher-numbered finger is placed on a lower-numbered string than the lower-numbered fingers (...). Alignment B. Lower-numbered finger is placed on a lower-numbered string than the higher-numbered fingers (...).” (Iznaola, 2013)

1. **Abdução e Adução:** onde apesar de os músculos responsáveis estarem presentes no braço, o movimento criará a ilusão de ser executado a partir do cotovelo. Assim sendo, o movimento de abdução “ocorre quando um membro ou segmento de um membro do corpo se separa lateralmente do centro do corpo ou de alguma parte do corpo usada como referência”³⁷ (Iznaola, 2013, pág. 21, tradução livre). Já o movimento de **adução** atua como o inverso da abdução onde “um segmento do corpo se aproxima do centro do corpo ou de parte deste usada como referência”³⁸ (Iznaola, 2013, pág. 21, tradução livre).

2. **Flexões e Extensões:** onde uma flexão ocorre quando “o ângulo entre os dois ossos diminui”³⁹ e uma extensão “ocorre quando o ângulo entre os dois ossos aumenta”⁴⁰ (Iznaola, 2013, pág. 21, tradução livre).

3. **Pronação e Supinação:** Uma pronação distingue-se pelo “movimento rotativo do antebraço no qual a palma da mão da mão fica virada para dentro (virada para baixo). (Iznaola, 2013, pág. 26, tradução livre)”⁴¹. Já a supinação caracteriza-se por ser o inverso da pronação onde a palma da mão fica virada para cima⁴² (Iznaola, 2013, pág. 26, tradução livre).

A partir desta nomenclatura podemos afirmar que a mão esquerda para ficar colocada no braço da guitarra semelhante ao tido no alinhamento A, “(...) é necessário que o braço faça um movimento de abdução e de extensão, o antebraço uma pronação e, nas posições inferiores, que haja uma flexão do pulso.”⁴³ (Iznaola, 2013, pág. 124, tradução livre) e que por forma a que a mão esquerda possa ficar num posicionamento idêntico ao alinhamento B, “(...) é necessário que o braço faça uma adução e flexão, que o antebraço faça uma supinação e que o haja uma extensão do pulso.”⁴⁴ (Iznaola, 2013, pág. 124, tradução livre).

³⁷ “Abduction occurs when a limb or limb segment separates laterally from the midline of the body or a body segment used as reference.” (Iznaola, 2013)

³⁸ “In Adduction the segment approximates the midline of the body or body part used as reference.” (Iznaola, 2013).

³⁹ “In Flexion the angle between the two bones decreases.” (Iznaola, 2013, pág. 21).

⁴⁰ “Extension occurs when the angle between the two bones increases.” (Iznaola, 2013, pág. 21).

⁴¹ “Pronation is the rotary movement of the forearm in which the palm turns inwardly (palm down).” (Iznaola, 2013).

⁴² “Supination is the outward rotation of the forearm (palm up)” (Iznaola, 2013).

⁴³ “Alignment A requires upper arm abduction/extension, forearm pronation and, in the lower positions, wrist flexion;” (Iznaola, 2013).

⁴⁴ “Alignment B, upper arm adduction/flexion, forearm supination and wrist extension. “ (Iznaola, 2013).

Para uma mais fácil compreensão destes movimentos, basta que a mão e o antebraço se encontrem perpendicularmente com os alinhamentos A ou B. Para que tal suceda o resto do braço como que instintivamente encontrará o melhor caminho para se posicionar devidamente. Ainda assim, no caso do alinhamento A, esta solução apenas é verdadeira a partir da terceira ou quarta posição, visto que “nas primeiras posições, o alinhamento perpendicular do antebraço é menos evidente devido à flexão do pulso, sem o qual a abdução do braço teria de ser extrema, e portanto disfuncional.”⁴⁵ (Iznaola, 2013, pág. 125, tradução livre). Esta citação explica que para que o formato da mão seja natural nas primeiras posições da guitarra, o cotovelo deve situar-se mais perto do corpo com uma pequena flexão do pulso, ao invés do que acontece nas posições mais agudas da guitarra onde o encontro perpendicular entre o alinhamento A e a mão/antebraço é mais evidente.

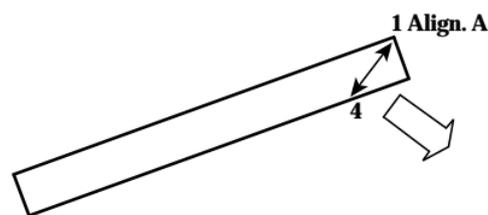


Figura n.º 21 (Demonstração do alinhamento de tipo A e do alinhamento respetivo do braço)
Fonte: (Iznaola, 2013, Mel Bay)

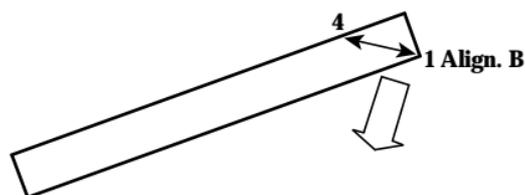


Figura n.º 22 (Demonstração do alinhamento de tipo B e do alinhamento respetivo do braço)
Fonte: (Iznaola, 2013, Mel Bay)

⁴⁵ “in lower positions, the perpendicular alignment of the forearm is made less pronounced by wrist flexion, without which the upper arm abduction would have to reach extreme, therefore dysfunctional, levels.” (Iznaola, 2013)

É ainda necessário referir que à medida que nos deslocamos para posições mais agudas no braço da guitarra, este começa a ser mais largo gradualmente, o que resulta nas cordas mais próximas entre si nas primeiras posições e mais afastadas entre si nas posições mais agudas. Tendo este facto em consideração, “ (...) a capacidade do dedo n.º4 alcançar as cordas mais graves diminui, quando a mão se encontra colocada com um alinhamento tipo B, até que não é mais possível o uso deste dedo para esse fim, ao que o guitarrista optará pela utilização do dedo n.º3 ou até mesmo do dedo n.º2.”⁴⁶ (Iznaola, 2013, pág. 126, tradução livre). As figuras seguintes retiradas desta mesma fonte representam um alinhamento de tipo A e um alinhamento de tipo B respetivamente.



Figura n.º 23 (Demonstração real da colocação da mão esquerda num alinhamento de tipo A)
Fonte: (Iznaola, 2013, Mel Bay)



Figura n.º 24 (Demonstração real da colocação da mão esquerda num alinhamento de tipo B)
Fonte: (Iznaola, 2013, Mel Bay)

⁴⁶“(…) the capability of the fourth finger to reach the lowest strings, in forms of the type B alignment, is diminished, until it is no longer possible for this finger to reach across, at which point the player will use the third or even the second finger.” (Iznaola, 2013)

2.4. Sistema de posicionamento na técnica da guitarra nos Séc.^s XX e XXI

Num panorama mais atual, guitarristas como Scott Tennant, Christopher Parkening e Abel Carlevaro deram um enorme contributo ao mundo da guitarra contemporânea através dos seus métodos. Estes métodos, ricos em detalhes e soluções para várias possibilidades de problemas, conseguem criar uma excelente base técnica para quem os estuda.

2.4.1. Colocação dos dedos na escala da guitarra

Para Scott Tennant (1995, pág. 10) o essencial é colocar a mão esquerda da forma mais relaxada possível, economizando ao máximo no esforço, na energia e nos movimentos⁴⁷. Outro ponto fulcral descrito no método de Tennant (e igualmente descrito no método de Christopher Parkening) é a posição de cada um dos dedos da mão esquerda na escala da guitarra. O que é sugerido vai ao encontro daquilo que é uma boa postura da mão esquerda para a maioria dos guitarristas. É necessário que se tenha em consideração que nem todas as pessoas têm a mesma fisionomia, pelo que, por vezes, são necessários pequenos ajustes à postura, para que se respeite a máxima de uma posição sobretudo relaxada, confortável e ergonómica. Tennant (1995, pág. 10) descreve então a colocação dos dedos da mão esquerda na escala da guitarra da seguinte forma: dedo indicador (dedo n.º1) deve pisar a corda com a parte lateral da cabeça do dedo, entrando em contacto com a corda no lado esquerdo; os dedos médio (dedo n.º2) e anelar (dedo n.º3), devem ficar praticamente perpendiculares à escala da guitarra, sendo que o dedo n.º2 deve ficar ligeiramente inclinado para a esquerda, e o dedo n.º3 inclinado ligeiramente para a direita; já o dedo mindinho (dedo n.º4) deve ser colocado na diagonal, tendendo para o lado direito – ou seja, exatamente para o lado oposto do dedo n.º1.⁴⁸

⁴⁷ “(...) the buzzword of this book is ‘economy’: economy of effort, economy of energy, economy of motion.” (Tennant, 1995)

⁴⁸ The first finger (1) plays on the left side of its tip. The second finger (2) plays just to the left of its tip. The third finger (3) plays just to the right of its tip. The fourth finger (4) makes contact on the right side of its tip.” (Tennant, 1995)

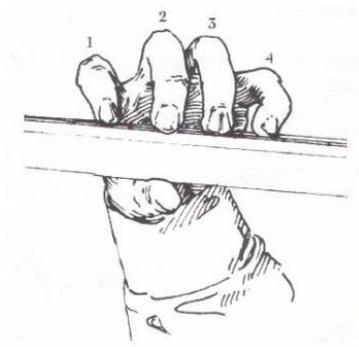


Figura n.º 25 (Exemplo da colocação dos dedos da mão esquerda na escala da guitarra)
Fonte: (Tennant, 1995, Alfred Publishing Co.)

No método para guitarra de Christopher Parkening é feita uma descrição bastante semelhante à de Tennant. A diferença está apenas nos dedos n.º2 e n.º3 da mão esquerda onde Parkening (1999, pág. 27, tradução livre) explica que estes dedos devem encontrar-se com a escala da guitarra perpendicularmente:

“O 1.º dedo [indicador] deve pousar ligeiramente de lado. O 2.º dedo [médio] deve encontrar-se com a corda numa posição vertical. O 3.º dedo [anelar] deve igualmente encontrar-se com a corda numa posição vertical. O 4.º dedo [mindinho] pousa ligeiramente de lado em direção oposta à do dedo indicador.”⁴⁹

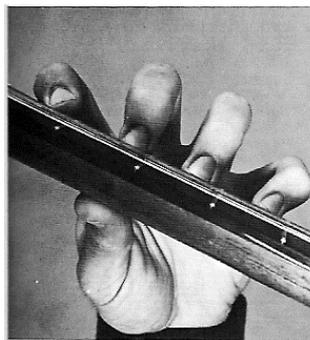


Figura n.º 26 (Demonstração da inclinação dos dedos da mão esquerda por Christopher Parkening)
Fonte: (Parkening, 1999, Leonard Corporation)

⁴⁹ “The 1st or index finger should lie slightly on its side. The 2nd or middle finger should meet the string in a vertical position. The 3rd or ring finger should also meet the string in a vertical position. The 4th or little finger lies slightly on its side in a direction opposite the index finger.” (Parkening, 1999)

A explicação para o dedo n.º 1 e o dedo n.º 4 da mão esquerda se posicionarem com um ligeiro declive está na própria anatomia das mãos. Os dedos das mãos, quando afastados, não mantêm uma linha paralela entre si, visto estarem ligados à mesma base – a palma da mão. Por esta razão, os dedos apresentam direções diferentes quando encolhem (fechar a mão) mas convergindo no mesmo ponto, o que origina a necessidade de colocar os dedos ligeiramente inclinados no braço da guitarra. Quando o fazem, os guitarristas estão a optar pela posição mais natural e ergonómica possível da mão.

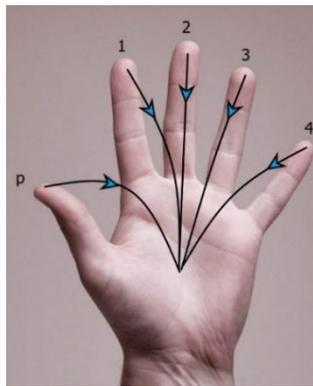


Figura n.º 27 (Direção dos dedos ao fechar a mão)
Fonte: Retirada do banco de imagens Pixabay

Podemos assim verificar que o dedo n.º 1 e o dedo n.º 4 da mão esquerda apresentam o maior declive no percurso, enquanto que os dedos n.º 2 e n.º 3 percorrem um trajeto praticamente retilíneo.

2.4.2. Posição do polegar da mão esquerda

Para além de se dever colocar o polegar da mão esquerda na zona central do braço (verticalmente falando), deve ainda ser colocado próximo do dedo médio da mão esquerda, ou até entre os dedos médio e anelar. Para melhor se visualizar o descrito sugiro que se observe a Figura n.º 25, pois esta representa na perfeição o pretendido. Podemos então observar que o

polegar, segundo Tennant (1995, pág. 10 tradução livre), deve ser colocado diretamente abaixo do dedo n.º 2 da mão esquerda. O objetivo é conseguir distribuir a pressão equitativamente por todos os dedos da mão:

“Quanto ao polegar da mão esquerda, este é geralmente posicionado por baixo do dedo n.º 2. Isto cria a forma de um grampo, e permite equilibrar a pressão exercida por toda a mão. Esta posição usa, ao tocar, músculos maiores de cada lado da mão, não necessariamente para suportar os dedos n.º 1 e n.º 4 (...), mas para equilibrar toda a mão e dar-lhe mais força e firmeza.”.⁵⁰

Além da colocação do polegar, é necessário ter atenção à distância entre as articulações interfalangeanas proximais⁵¹. A figura seguinte auxilia na identificação desta articulação.

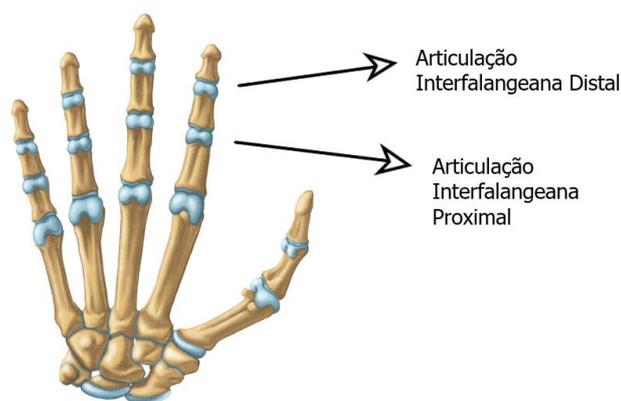


Figura n.º 28 (Demonstração da articulação interfalangeana proximal)

Fonte: Imagem retirada do site <http://www.atlasdocorpohumano.com/>

Estas não devem entrar em contacto umas com as outras para que os movimentos dos dedos possam ser fluidos e para que estes atinjam uma maior amplitude. Tennant (1995, pág. 10, tradução livre) concorda com esta afirmação, e explica que o afastamento entre estas articulações “permite que os dedos se separem e se aproximem com maior velocidade quando

⁵⁰ “As for your left-hand thumb, it’s generally wise to keep it positioned just under your second (middle) finger. This creates somewhat of a vise, and allows for an even distribution of pressure throughout the hand. This position brings the larger muscles on either side of the hand into play, not necessarily to support fingers 1 and 4 (although this is a benefit), but to balance the whole hand and give it stronger, more secure stance.” (Tennant, 1995)

⁵¹ N.e.: Articulação situada entre o osso falange proximal e o osso falange média.

necessário.”⁵² Mais à frente, acrescenta que é “necessário mais esforço muscular para manter as articulações juntas do que deixá-las separadas” (pág. 10, tradução livre).⁵³ Embora esta forma de posicionar o polegar seja o indicado por Tennant, segundo a minha experiência, penso que o melhor resultado seria obtido ao colocar o polegar entre os dedos n.º2 e n.º3 da mão esquerda. Desta forma, a pressão da mão estaria verdadeiramente equilibrada por todos os dedos. Obviamente, esta seria apenas a posição de referência, sendo que dependendo das situações, a posição do polegar podia variar. Em concordância com a minha afirmação, está o autor Eduardo Fernandez (2000, pág. 27, tradução livre) que explica o seguinte: “O polegar deve posicionar-se no lado oposto aos dedos n.º 1, 2, 3 e 4, em que o lugar exato do seu posicionamento dependerá das características anatómicas de cada mão.”⁵⁴ Desta forma, não haveria um padrão para a colocação do polegar no braço da guitarra, devendo ser analisado cada caso em conformidade com a anatomia de cada aluno.

2.4.3. Proximidade dos dedos da mão esquerda à escala da guitarra

Os dedos da mão esquerda devem permanecer o mais próximos possível às cordas a serem pisadas. Isto fará com que a resposta da antecipação da mão esquerda seja consideravelmente rápida, tal como irá garantir uma maior precisão e segurança do movimento. Os alunos do Curso Básico devem desde cedo começar a aprender a economizar os movimentos dos dedos da mão. Esta é uma prática excelente para gerir a resistência do aluno que se revelará útil em momentos tanto de performance como de estudo. Tennant (1995) explica no seu método que o principal problema com a mudança dos dedos é que estes consigam manter a distância apropriada das cordas. O autor especifica os dedos devem ser colocados a cerca de 1 a 2 centímetros de distância das cordas. Caso os dedos sejam colocados a mais do que a distância sugerida, perder-se-á a precisão dos movimentos dos dedos, bem como irá ser gasta bem mais energia.⁵⁵

⁵² “This allows the fingers to spread apart and reach with greater speed when necessary.” (Tennant, 1995)

⁵³ “Never allow these joints to touch. This actually takes more muscular effort than keeping them apart, (...)” (Tennant, 1995)

⁵⁴ “El pulgar se encontrará en oposición a los dedos 1, 2, 3 y 4, y el lugar exacto de su ubicación dependerá de las características anatómicas de cada mano.” (Fernandez, 2000)

⁵⁵ “The issue with exchanging fingers is maintaining the proper distance from the string. (...) Ideally, the fingers should be about half an inch above the string, but definitely no more than one inch. Moving the fingers any more than one inch above the string defeats our goal of economy of movement.” (Tennant, 1995)

2.4.4. Curvatura e alinhamento dos dedos da mão esquerda

Os dedos, como é visível na figura n.º29, devem apresentar a forma de um arco para que as pontas possam entrar em contacto com a escala da guitarra perpendicularmente. É ainda necessário verificar se o arco efetuado pelos dedos é amplo o suficiente para que nenhuma parte do dedo toque noutra corda indesejavelmente. Nos alunos do Curso Básico, isto revela-se por vezes uma tarefa difícil.

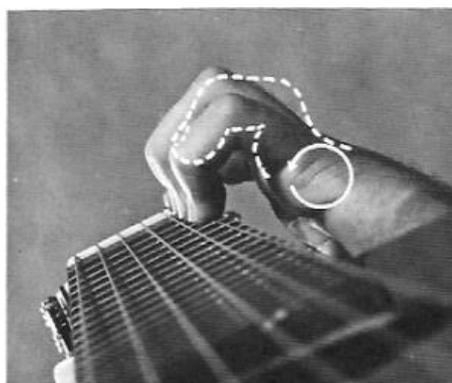


Figura n.º 29 (Exemplo de curvatura e alinhamento dos dedos da mão esquerda)
Fonte: (Parkening, 1999, Hal Leonard Corporation)

Certos alunos revelam dificuldades em conseguir realizar esta tarefa, pois não conseguem impedir que os dedos que pisam as cordas abafem outras. Normalmente, estes casos são mais frequentes quando o aluno precisa de colocar a mão numa posição em contração ou extensão, pois os dedos não se encontram na sua posição natural. Apesar da limitação desta informação em métodos conceituados, Christopher Parkening (1999, pág. 27, tradução livre), descreve que “todos os dedos devem formar um arco, com as articulações [metacarpo-falangeanas⁵⁶] paralelas à escala da guitarra. O movimento dos dedos deve ser efetuado a partir destas articulações.”⁵⁷

⁵⁶ N.e.: Verificar Anexo n.º2.

⁵⁷ “All fingers should form an arch, with the knuckles parallel to the fingerboard. The movement of the finger should begin from the knuckle.” (Parkening, 1999)

2.4.5. Mudanças de posição na escala da guitarra

Para que os dedos da mão esquerda possam ter a máxima liberdade possível, tal como já fora referido, o polegar não é mais utilizado para abafar ou pisar as cordas da guitarra⁵⁸. A palma da mão esquerda também não deve entrar em contacto com o braço da guitarra, de forma a não prender os movimentos da mão. Esta é a única forma possível para os dedos terem uma movimentação mais fluida. Abel Carlevaro (1966, pág. 4, tradução livre) estruturou a utilização da mão esquerda no seu terceiro caderno de técnica para guitarra, onde conclui o seguinte:

“A mão não deve exercer nenhuma pressão desnecessária no braço da guitarra, pois isso produzirá uma extrema rigidez dos dedos (...). Consequentemente, o arco interno formado pelo dedo indicador e o polegar da mão esquerda deve permanecer separado do braço da guitarra.” (pág. 4).⁵⁹

Desta forma, os movimentos tanto transversais como longitudinais da mão esquerda pelo braço da guitarra podem ser executados sem um esforço físico adicional. Isto é, os dedos podem ser deslocados entre a 1.^a e a 6.^a corda da guitarra livremente, pisando perpendicularmente as cordas. No âmbito dos movimentos longitudinais, a mão esquerda ao não estar agarrada ao braço da guitarra pode servir-se do braço esquerdo mais facilmente para executar uma mudança de *posição*. Durante o Curso Básico os alunos irão deparar-se com várias obras que exigirão uma mudança de posição da mão esquerda na escala da guitarra. Os movimentos da mão e do braço esquerdo devem ser explicados ao aluno para que o movimento não seja irrefletido e descontrolado. Na parte inferior do braço da guitarra – a partir da IX.^a *posição* da escala da guitarra – o corpo do guitarrista terá de se ajustar ao instrumento de modo a que os dedos da mão esquerda pisem as cordas com a ponta dos dedos. Caso o ajuste não seja efetuado, o pulso da mão esquerda entrará inevitavelmente num estado de muito maior tensão. Para tal ser evitado o aluno deve saber utilizar o braço e o pulso da mão esquerda:

- **Movimentos Longitudinais:** para realizar um movimento longitudinal pelo braço da guitarra é necessário que o primeiro elemento a se deslocar seja o braço esquerdo, antecipando o movimento da mão (Iznaola, 2013). A ação deve ser

⁵⁸ N.e.: Salvaguardando raras exceções onde o polegar da mão esquerda pode ser utilizado para esse fim, mas colocado frente à escala da guitarra, como se se tratasse da técnica do uso do polegar num violoncelo.

⁵⁹ “The hand must not exert any unnecessary pressure on the handle, or else it will produce an extreme rigidity of the fingers, (...). Consequently, the inner arch formed by the index finger and the thumb of the left hand must remain separated from the neck of the guitar.” (Carlevaro, 1966)

concentrada no cotovelo, sendo este o ponto guia do movimento. Isto é, se o pretendido for mudar da I.^a para a IX.^a *posição*, então deve colocar-se o cotovelo ao nível da IX.^a *posição* e apenas depois levar a mão ao ponto desejado. Para além disto, o cotovelo deve ainda ser levado à frente para que os dedos possam entrar em contacto com as cordas da guitarra perpendicularmente; Iznola (2013, pág. 124, tradução livre) descreve este movimento da forma seguinte:

“Nas mudanças de posição mais longas, é necessário antecipar a abdução/adução do braço em função do movimento de rotação que completa a deslocação da mão para a sua nova posição: a abdução/adução deve aproximar o braço da posição de chegada (...).”⁶⁰

- **Movimentos transversais:** para movimentar os dedos entre as cordas da guitarra, será igualmente necessário levar o cotovelo à frente (movimento de extensão) ou atrás (movimento de contração) dependendo do movimento desejado. Para serem executadas as cordas mais graves da guitarra é necessário que o cotovelo seja levado à frente. Desta forma, a mão terá mais espaço de manobra, facilitando todos os movimentos. O inverso aplica-se no caso das cordas agudas, onde o pretendido é que a mão fique mais próxima do braço da guitarra.

No mesmo caderno técnico de Carlevaro (1966, pág. 5) é explicado que para que a mão esquerda se possa deslocar pelo braço da guitarra, podem ser distinguidas três formas:

1. “Por Substituição: (...) O mesmo *fret*⁶¹ é utilizado para vários dedos”;
2. “Por Deslocação: (...) Um dedo desloca-se em direção da nova posição”;
3. “Por Salto: (...) Não existem dedos em comum”.⁶²

Na primeira forma, a mudança da posição dá-se através da substituição de um dedo por outro dentro do mesmo *fret*, de forma silenciosa, normalmente sem parar a vibração da corda.

⁶⁰ “Hence, in longer shifts, it becomes necessary to anticipate the upper arm’s abduction/adduction in a rhythmic relationship to the beginning of the rotation movement that will complete the displacement of the hand to its new position: the abduction/adduction aligns the limb closer to the arrival position (...).” (Iznola, 2013)

⁶¹ N.e.: espaço existente entre os trastes da escala da guitarra.

⁶² “By Substitution: (...) One same place is utilized by different fingers”; “By Displacement: (...) One same finger displaces itself towards a new position”; “By Jump: (...) There are no common situations”. (Carlevaro, 1966)

Esta forma é utilizada em mudanças de posição que se encontrem dentro do âmbito da mão. Na segunda, a mudança da posição dá-se por meio da utilização de um dedo guia que viaja pela corda até à nova posição. Esta forma pode ser utilizada tanto em mudanças dentro do âmbito da mão, como em mudanças de posição mais distantes. A última forma é apenas utilizada para mudanças de posição distantes entre si através de um salto da mão esquerda. O facto de neste caso não existir pelo menos um dedo em comum entre as duas posições, isto é, um dedo que se mantém na mesma corda, torna este tipo de mudança de posição mais difícil de ser executado pois requer do guitarrista maior precisão do movimento.

2.4.7. Unhas da mão esquerda

As unhas da mão esquerda são outro ponto que não deve ser ignorado pelo guitarrista, algo que acontece com bastante frequência, especialmente pelos alunos do Curso Básico. O problema está em que se o guitarrista tiver as unhas da mão esquerda ligeiramente compridas, estas podem interferir no pisar das cordas, pois podem colidir com a escala da guitarra. A solução passa por ter sempre as unhas da mão esquerda cortadas o mais rente possível (junto ao hiponíquio⁶³ do dedo), ao ponto de não interferirem na execução. Embora este ponto seja óbvio, continua a ser necessário ser referido durante as aulas, visto que ao ser dada uma atenção muito maior às unhas da mão direita, por vezes há uma tendência para o desleixo, por parte dos alunos, da manutenção das unhas da mão esquerda. Dos métodos referidos neste documento, o de Parkening (1999, pág. 27, tradução livre) é o único que refere este ponto:

“Na maioria dos casos a corda deve ser pisada pela ponta dos dedos, e a unha da mão esquerda deve ser curta o suficiente para permitir que as pontas dos dedos fiquem em uma posição perpendicular ao braço ao pressionar as cordas.”⁶⁴

Através da Figura n.º30 é possível perceber que as unhas dos dedos da mão esquerda ficam bastante próximas da escala da guitarra, não dando grande margem de manobra, e exigindo assim a sua manutenção regular.

⁶³ N.e.: O hiponíquio refere-se à parte do dedo que interliga a lamina da unha com a pele do próprio dedo. É também comumente conhecido por sabugo. Verificar Anexo n.º5.

⁶⁴ “The string should be met by the tip of the finger in most cases, and the nail of the left hand must be cut short enough to allow the fingertips to be in a perpendicular position to the fingerboard when depressing the strings.” (Parkening, 1999)

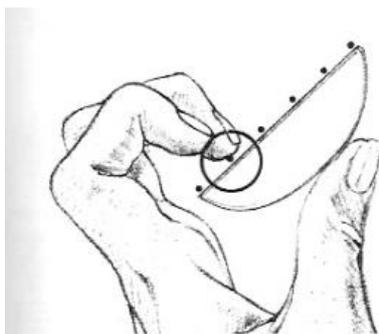


Figura n.º 30 (Área de contacto do dedo com a corda/escala da guitarra)
Fonte: (Parkening, 1999, Hal Leonard Corporation)

2.4.8. Postura do pulso

O pulso deve estar sempre numa posição que ofereça a menor resistência possível à movimentação dos tendões. Se, por alguma razão, houver um estrangulamento dos tendões o movimento destes será comprometido e podem originar-se doenças graves como, por exemplo, as tendinites. Com a finalidade de evitar qualquer lesão, para além do devido aquecimento muscular antes de iniciar a prática instrumental, é necessário adotar uma postura correta, onde o pulso, especialmente da mão esquerda, requer grande atenção. Obtemos a posição mais natural do pulso imaginando uma linha reta desde o antebraço até à mão. É ainda de valor indicar que esta posição não deve ser forçada pelo que, dependendo da anatomia de cada um, podem haver ligeiras inclinações do pulso: “Para que se consigam os melhores resultados, o pulso de ambas as mãos deve estar naturalmente reto (em relação ao braço), e não forçado a ficar reto” (Tennant, 1995, pág. 6, tradução livre)⁶⁵.

É necessário que os alunos do Curso Básico aprendam desde o início qual a correta colocação do pulso e do braço da mão esquerda. Para este fim, os métodos para guitarra de Christopher Parkening, bem como de Scott Tennant, sugerem exercícios que podem ajudar a melhor compreender e identificar a posição ideal para o pulso e para o braço:

- Christopher Parkening (1999, pág. 26, tradução livre) sugere que o guitarrista “agarre o braço da guitarra com a mão esquerda” e que “quando o braço

⁶⁵ “For maximum results, the wrist of both hands should be naturally straight (in relation to the arm), not forced into being straight.” (Tennant, 1995)

esquerdo ficar pendurado de forma relaxada e natural, então essa será a forma correta de colocar a mão esquerda na guitarra.” Desta forma, o desenho que o pulso e o braço apresentam serão os ideais para uma postura correta, estando na sua forma mais relaxada possível.⁶⁶

- Scott Tennant (1995, pág. 6, tradução livre) propõe outro exercício, em que se pede ao guitarrista que “(...) dobre o pulso, [tanto para cima como para baixo], e que se tente abrir e fechar a mão [em ambos os casos]”⁶⁷. A conclusão a que o aluno vai chegar é que em nenhum destes casos o abrir e fechar da mão é confortável. A posição mais confortável será sempre mantendo o pulso direito, reto, para que os tendões se movam livremente.

2.4.9. Qualidade sonora

A maior parte da qualidade sonora que o guitarrista produz é controlada sobretudo pelas unhas da mão direita. No entanto, a mão esquerda também representa um papel fundamental para a qualidade do som produzido, e é um assunto que deve igualmente ser discutido. A mão esquerda, ao pisar as cordas, pode influenciar o som tanto na sua afinação, como na sua limpeza. Quanto à afinação, esta está dependente de duas circunstâncias: da força com que as cordas são pressionadas e da direção em que as cordas são pressionadas. Para que a afinação de uma nota não sofra devido à mão esquerda é necessário que o guitarrista pressione a corda perpendicularmente, evitando assim esticar ou retrair a corda. Eduardo Fernández (2000, pág. 27, tradução livre) refere que “se a pressão se realizar numa direção diagonal, então a corda irá deslocar-se, modificando demasiado a afinação.”⁶⁸.

Para os alunos do Curso Básico não será necessário ter em consideração esta questão da afinação, simplesmente por se tratar de uma precisão muito difícil de controlar, sendo portanto, uma técnica de nível avançado. No entanto, quanto à clareza do som, o aluno já deve estar atento e habituar-se desde cedo a controlar o som que produz do instrumento. Esta questão foca-se na zona do espaço onde os dedos pisam a corda da guitarra. O guitarrista deve sempre pisar as cordas o mais perto possível do traste correspondente à casa da escala da guitarra. Ao fazê-

⁶⁶ “With the left hand, grip the neck of the guitar (...). When the arm hangs in a natural, relaxed manner, it is in the correct position for playing.” (Parkening, 1999)

⁶⁷ “(...) keeping your wrist bent, make a fist. (...) In order for the fingers to work correctly, comfortably, and for extended periods of time, the tendons must be as free as possible to move around (...) inside the carpal tunnel.” (Tennant, 1995)

⁶⁸ “Si el esfuerzo se realizara en una dirección diagonal, la cuerda se desplazaría hacia arriba o abajo, modificando además la entonación.” (Fernandez, 2000)

lo, não só precisará de menos força para produzir a nota desejada, como evitará que sejam criados ruídos associados ao choque entre a corda e o traste dessa nota. Parkening (1999, pág. 27, tradução livre) explica no seu método esta mesma questão quando refere que “sempre que pisar uma corda, pressione firmemente, logo atrás do traste para produzir um som de qualidade e clareza.”⁶⁹

Uma estratégia que ajuda imenso a garantir tanto um som limpo, como uma boa coordenação entre ambas as mãos é a antecipação da pressão dos dedos da mão esquerda em relação ao ataque da mão direita. Isto é, os dedos da mão esquerda devem, sempre que possível, estar já colocados no devido espaço da escala da guitarra pois desta forma, é garantida uma maior segurança ao guitarrista e facilitado o trabalho da coordenação. Esta técnica garante ainda ao guitarrista mais tempo para deliberar e corrigir uma possível má colocação dos dedos nas cordas/espacos. Por último, através desta técnica o guitarrista terá mais frequentemente algum dedo da mão esquerda em contacto com o braço da guitarra, garantindo assim uma melhor orientação no âmbito da escala do instrumento.

3. Exercícios auxiliares

A construção de uma posição estável da mão esquerda num guitarrista é essencial para que se consiga tirar o máximo partido da prática instrumental. Desde cedo, deve haver uma insistência por parte dos professores aos alunos para que estes aprendam a posição da mão esquerda aconselhada. No entanto, a construção de uma posição correta da mão esquerda é complexa, e podem surgir vários problemas durante a aprendizagem. Ao longo da revisão da literatura, deparei-me com múltiplos exercícios sugeridos em métodos para guitarra que tencionam contribuir para o melhor desenvolvimento possível do estudante. Neste capítulo serão apresentados vários exercícios que pretendem ajudar à estabilização e fortalecimento da mão esquerda. Destes exercícios, alguns servem para ampliar o conhecimento do aluno dos possíveis movimentos da mão esquerda, permitindo desta forma pratica-los antecipadamente.

⁶⁹ “When depressing the string, press it firmly, just behind the fret wire to produce a good, clear tone.” (Parkening, 1999)

3.1. Exercício n.º 1: cromatismos

Um dos problemas mais comuns na mão esquerda dos alunos do Curso Básico é a inclinação que esta apresenta em relação ao braço da guitarra. A mão esquerda deve, quando num estado relaxado, estar paralela ao braço da guitarra para que assim todos os dedos possam chegar às diferentes cordas mais facilmente. Ao serem feitas escalas cromáticas, onde cada dedo corresponde a um espaço, estamos a habituar a mão a essa posição. Para os alunos do Curso Básico não é necessário que sejam feitas as escalas completas. Pode aproveitar-se a própria estrutura da escala da guitarra, e realizar quatro notas por corda na primeira posição, de modo a simplificar o exercício⁷⁰ (Figuras n.ºs 31 e 32). Este exercício pode também ser transposto para outras posições da escala da guitarra, onde os espaços são mais curtos, e assim, os dedos podem ficar mais próximos entre si, facilitando o exercício. Para a realização deste é necessário que o aluno mantenha todos os movimentos controlados, e que os dedos sejam posicionados corretamente – junto aos trastes – para que o som seja limpo. O primeiro dedo a avançar deve ser sempre o 1.º da mão esquerda independentemente de o movimento ser descendente (em direção às cordas mais agudas) ou ascendente (em direção às cordas graves). Desta forma, os restantes dedos podem ficar em repouso em cima da última corda da guitarra que pisaram, e assim, manter a posição da mão estável.



Figura n.º 31 (Escala cromática ascendente)

Fonte: Fonte própria criada com recurso ao programa de notação musical Sibelius 8

⁷⁰ N.e.: Exercício sugerido pelo autor deste trabalho.



Figura n.º 32 (Exercício de cromatismos)
Fonte: Fonte própria criada com recurso ao programa de notação musical Sibelius 8

3.2. Exercício n.º 2: estudo sobre as posições diagonais

Este exercício interliga-se com o anterior pelo seu propósito. Este estudo das posições diagonais pretende igualmente trabalhar o alinhamento da mão com o braço da guitarra e os movimentos aqui associados. Quando a mão esquerda está corretamente posicionada no braço da guitarra, existem duas posições possíveis:

1. **Sentido descendente:** Quando o dedo n.º 1 da mão esquerda se encontra numa corda superior (mais grave) que os restantes dedos. Por exemplo, colocando o dedo n.º 1 na 4.ª corda, o dedo n.º 2 na 3.ª corda, do dedo n.º 3 na 2.ª corda e o dedo n.º 4 na 1.ª corda;
2. **Sentido ascendente:** Refere-se ao inverso do sentido descendente, onde o dedo n.º 1 da mão esquerda estaria situado numa corda mais aguda que os restantes dedos. Por exemplo, colocando o dedo n.º 1 na 1.ª corda, o dedo n.º 2 na 2.ª corda, do dedo n.º 3 na 3.ª corda e o dedo n.º 4 na 4.ª corda.

Ganhar a consciência dos possíveis movimentos de ambas as mãos e perceber como funciona o seu mecanismo é um dos principais objetivos de aprendizagem do Curso Básico. Na grande maioria das situações a mão esquerda não estará colocada numa posição paralela ao braço da guitarra. Assim, é necessário que o aluno pratique as diferentes posturas da mão

esquerda de forma a que os movimentos possam ser conscientes e não apenas fruto da demanda da peça. Para isso, sugiro a realização do seguinte exercício a fim de trabalhar estes movimentos:

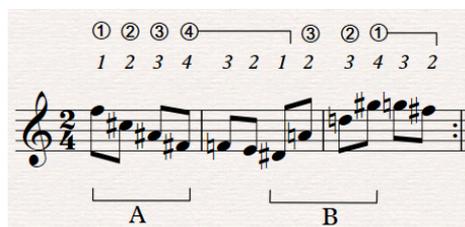


Figura n.º 33 (Exercício n.º 2)

Fonte: Fonte própria criada com recurso ao programa de notação musical Sibelius 8

Para a correta realização deste exercício, o aluno deve manter as notas pisadas o sempre que possível, e movimentar apenas os dedos necessários. Desta forma, a mão ficará numa posição mais sólida, evitando a excessiva movimentação dos dedos. No caso de a guitarra ser de dimensões superiores ao adequado para a estatura do aluno, este exercício pode ser transposto para uma posição da escala da guitarra mais acessível.

3.3. Exercício n.º 3: *ligados* técnicos

A técnica de *ligados* consiste em tocar duas ou mais notas que sejam sucessivas, onde apenas a primeira é executada pela mão direita, enquanto que as restantes se reproduzem através da pressão da batida ou do pulsar dos dedos da mão esquerda nas cordas. O símbolo do *ligado* normalmente utilizado na partitura é “”, encontrando-se por cima das notas que devem ser executadas com a respetiva técnica. Embora semelhante, este símbolo não tem a mesma função que uma ligadura de duração, visto que esta liga duas notas iguais, em uníssono. No caso de a linha da ligadura ser feita em tracejado é, na sua maioria, uma sugestão editorial para uma execução de *ligado*. Christopher Parkening (Parkening, 1999, pág. 15, tradução livre), no seu método para guitarra explica e define a técnica de *ligado*:

“O *ligado* é uma técnica na qual se pulsa uma nota e, de seguida, se reproduz uma segunda nota apenas com o uso da mão esquerda. É simbolizado através de uma linha curva entre as

duas notas de diferentes alturas. Isto parece-se com uma ligadura de duração, mas esta apenas liga duas notas com a mesma altura.”⁷¹

Matteo Carcassi⁷² (Carcassi, 1946, pág. 48, tradução livre), no seu método para guitarra, dá igualmente uma boa explicação desta técnica:

“Duas ou mais notas colocadas sucessivamente, das quais apenas a primeira é feita vibrar pela mão direita, e as restantes pela mera pressão dos dedos da mão esquerda, são chamadas de notas ligadas. Os ligados são executados tanto ascendente como descendente.”⁷³

O estudo dos *ligados* técnicos não é aconselhado a alunos que ainda não frequentem, pelo menos, o segundo grau musical (assumindo que o aluno tenha a idade correspondente a esse grau). Isto porque se trata de uma técnica que exige um grande controlo do movimento, bem como força física considerável da mão esquerda. Esta componente técnica é considerada um excelente exercício para estabilizar a mão esquerda. Não só irá garantir uma maior força e resistência, como também habituará a mão a manter-se na posição correta do braço.

Ligados técnicos ascendentes:



Figura n.º 34 (Possibilidades dos ligados técnicos ascendentes)
Fonte: (Tennant, 1995, Alfred Publishing Co.)

⁷¹ “The slur (also called ligado) is a technique in which you pluck one note and then sound a second note with a left-hand finger only. It is notated with a curved line between two notes of different pitch. This look the same as a tie, but a tie connects two notes of the same pitch.”

⁷² N.e.: Mateo Carcassi (1972-1853), de origem italiana, foi um compositor e guitarrista virtuoso de renome. Compôs várias obras para guitarra, entre as quais, as fantasias são as mais tocadas. Escreveu ainda um método de ensino para guitarra (op.59).

⁷³ “Two or more notes placed successively, of which only the first is made to vibrate by the right hand, and the others by the mere pressure of the fingers of the left hand, are called slurred notes. Slurs are performed both in rising and in descending.”

Estes exercícios devem ser praticados regularmente para um desenvolvimento técnico mais eficiente. Por se tratarem de exercícios que envolvem um grande esforço físico para a mão esquerda, devem ser praticados por pequenos períodos de tempo, evitando que a mão acuse fadiga muscular. Ao se tratarem de alunos do Curso Básico, estes ainda não têm uma mão esquerda fortalecida, pelo que estes exercícios devem ser selecionados pelo professor, adaptando-os ao aluno em questão. Os *ligados* técnicos ascendentes que envolvam os dedos n.ºs 3 e 4 da mão esquerda devem ser praticados com maior cautela, pois exercitam músculos mais pequenos e suscetíveis da mão. No final do Curso Básico, o aluno deve conseguir executar todos estes *ligados* sem grandes dificuldades, conseguindo ainda aplicá-los corretamente nas peças sempre que necessário.

Ligados técnicos descendentes



Figura n.º 35 (Possibilidades dos ligados técnicos descendentes)
Fonte: (Tennant, 1995, Alfred Publishing Co.)

No caso dos ligados técnicos descendentes, os que são mais exigentes para a mão esquerda são aqueles que envolvem o uso do dedo n.º4. Assim, aconselha-se inicialmente o estudo dos mais acessíveis que passam por ser aqueles que envolvem o uso dos dedos n.ºs 1, 2 e 3. Conforme a evolução do estudante, e com a orientação do professor, o aluno passará a integrar no seu estudo as outras variantes destes exercícios, até que consiga finalizar o Curso Básico a executar e aplicar todas estas variantes.

3.4. Exercício n.º 4: leitura à primeira vista

Muitos dos exercícios técnicos recomendados para os alunos do Curso Básico, pelo seu carácter mais monótono, são por vezes vistos pelos alunos mais jovens como aborrecidos. A melhor forma de evitar este tipo de depreciação é simplesmente integrar estes exercícios em peças que vão mais ao encontro do gosto musical dos alunos. Através de estudos e de leituras à primeira vista, muitas técnicas podem ser trabalhadas numa base mais musical. O exercício de ler à primeira vista, por exemplo, como forma de aquecimento para as aulas de instrumento, é uma excelente forma de exercitar os músculos da mão esquerda e de trabalhar o conhecimento da escala da guitarra. Utilizando peças mais simples, ou mesmo excertos destas, o aluno poderá treinar a sua leitura à primeira vista. Outra vantagem relacionada com a leitura à primeira vista é a consolidação de vários formatos da mão esquerda que são comuns a várias peças diferentes, formatos estes que foram referidos no ponto 2.3. e 2.4. desta investigação. Alguns dos livros de partituras que podem ser utilizados para este fim são:

- *Carcassi Classical Guitar Method* de M. Carcassi (1946);
- *Guitar Initial – 5.º Grade* de Trinity College London (2015);
- *Guitar Lessons: Books 1-3* de J. S. Sagreras (1996)
- *Guitar Method for Children* de M. Koyama (1975);
- *La guitare* de N. Alfonso (1930);
- *Metodo Completo per Chitarra* de F. Carulli (1810);
- *Solo Now* de R. Wright (2008);
- *The Christopher Parkening Guitar Method, Vol. 1* de C. Parkening (1999);

Este conjunto de métodos e livros sugeridos teve como critério para a sua seleção o agrupamento de várias peças organizadas por ordem crescente de dificuldade. O âmbito do nível de exigência técnica das peças é bastante amplo, sendo que cada uma das sugestões supracitadas apresenta peças que vão desde o nível da Iniciação e ultrapassam o nível do Curso Básico. Este conjunto de bibliografia e metodologia responde, portanto, na perfeição à procura de obras a estudar e trabalhar a leitura à primeira vista de alunos do Curso Básico.

3.5. Exercício n.º5: utilização do braço

Este é um exercício recomendado por Carlevaro (1966) no seu terceiro caderno da *Serie Didactica para Guitarra* onde o objetivo é trabalhar a mudança do formato da mão de um alinhamento de tipo A para um alinhamento de tipo B [indicado na figura com as letras a) e b) respetivamente].

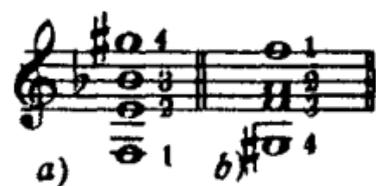


Figura n.º 36 (Exercício de utilização do braço)

Fonte: (Carlevaro, Serie Didactica para Guitarra (Caderno n.º4), 1966, Barry Editorial)

Carlevaro faz uma descrição detalhada do que seria uma execução perfeita do exercício, onde se pode ler o seguinte:

“(...) os movimentos devem ser executados apenas com a intervenção do braço. Os dedos devem permanecer colocados exatamente nos seus espaços correspondentes, sem que seja necessário fazer qualquer tipo de esforço. Alterne várias vezes entre o exemplo a) e o exemplo b) (...), recorrendo apenas ao movimento do braço.”⁷⁴ (Carlevaro, Serie Didactica para Guitarra (Caderno n.º3), 1966, pág. 7, tradução livre)

No livro *Pumping Nylon* de Scott Tennant (1995) é sugerido um exercício com a finalidade de trabalhar os dedos fixos, mas que se for devidamente adaptado pode surtir num exercício mais simples e adequado para os alunos do Nivel Básico. A adaptação resulta no mesmo exercício que o sugerido anteriormente de Carlevaro, mas sem as notas interiores dos acordes, focando apenas nos dedos dos extremos da mão e assim permitindo que o aluno foque a sua atenção no movimento do braço e não em colocar corretamente todos os dedos ao mesmo tempo nas devidas cordas.

⁷⁴ “Crossed movement exercise: perform the movements only with the help of the arm.” (Carlevaro, Serie Didactica para Guitarra (Caderno n.º3), 1966)

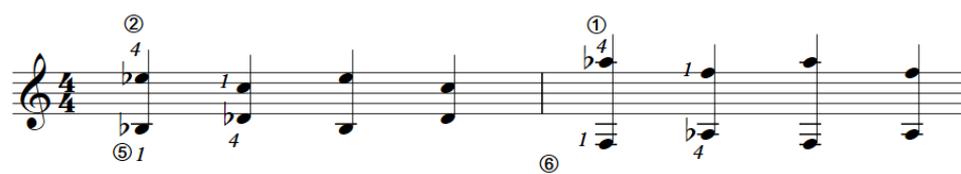


Figura n.º 37 (Exercício simplificado da utilização do braço)
Fonte: Fonte própria criada com recurso ao programa de notação musical Sibelius 8.

Estes exercícios têm como objetivo que os alunos compreendam e assimilem o movimento que o braço deve realizar para auxiliar a rotação da mão esquerda. Ao interiorizarem esta relação perceberão que os dedos não devem trabalhar sozinhos e que o uso do braço deve ser constante para uma boa técnica de guitarra.

3.6. Exercício n.º 6: Mudanças da Posição

Neste exercício, o objetivo é que o aluno comece a aperceber-se dos movimentos que o corpo deve fazer ao executar uma mudança de posição. Este exercício foi retirado do Caderno n.º3 de Abel Carlevaro (1966) da sua *Serie Didactica para Guitarra*. É pretendido que o aluno prepare a posição de chegada da mão com o braço, tal como fora abordado no ponto 2.4.5. deste trabalho. O exercício deve ser repetido das diferentes cordas de forma consecutiva, por forma a que seja feito na sua forma completa. A figura seguinte ilustra como este deve ser executado:



Figura n.º 38 (Exercício de mudanças da posição)
Fonte: (Carlevaro, Serie Didactica para Guitarra (Caderno n.º4), 1966, Barry Editorial)

3.7. Exercício n.º7: Formato da posição

O exercício aqui exposto é uma variante simplificada de um retirado do livro *Pumping Nylon* de Scott Tennant (1995) que consistia em colocar o dedo n.º1 numa corda da I.ª posição, e a partir desse ponto mover o dedo n.º4 de modo a realizar contrações e extensões da mão. O padrão do exercício era de seguida repetido nas restantes cordas com este mesmo padrão. É ainda necessário indicar que as extensões trabalhadas são apenas entre os dedos n.º1 e n.º4, visto que todas as restantes combinações desadequam-se ao nível técnico dos alunos do Curso Básico por serem de mais difícil execução e podem causar mais prejuízos que benefícios. Caso o aluno tenha uma guitarra demasiado grande para o seu corpo, o exercício pode ser adaptado para ser executado a partir da V.ª posição. A figura seguinte demonstra este mesmo exercício:



Figura n.º 39 (Exercício simplificado para o formato da posição)

Fonte: Fonte própria criada com recurso ao programa de notação musical Sibelius 8.

4. Como abordar e introduzir a questão do sistema de posicionamento da mão esquerda na guitarra aos alunos de 10 a 14 anos

Neste ponto da investigação é pretendido perceber quais são as melhores estratégias de abordagem a que os professores de guitarra podem recorrer para introduzir temas como o formato da posição da mão esquerda (normal, extensão e contração) e a consciencialização dos movimentos da mão e do braço no momento de mudanças de posição nos alunos de 10 a 14 anos. A razão por de trás desta margem de idades recai no facto de que estas ferramentas não são necessárias para as peças do nível da Iniciação para além de requerem um certo nível técnico para as aplicar. A revisão da literatura revelou que não existem fontes que abordem sobre este assunto específico, pelo que para responder a esta questão, recorri ao tipo de pesquisa investigação-ação aplicando conceitos e analisando o seu sucesso. Após ser feita a explicação teórica do sistema de posicionamento da mão esquerda aos alunos, prosseguiu-se para a fase prática onde estes podiam exercitar estas técnicas antes de as aplicarem nas peças. Aqui, pude aperceber-me que certos exercícios se revelaram mais eficazes que outros e que apesar da consolidação desta matéria ter sido relativamente rápida, continuaram a haver alunos que por vezes se esqueciam de utilizar os movimentos do braço aqui associados. Do que pude observar, a questão do formato da posição — normal, em extensão e em contração — foi de fácil compreensão para todos os alunos, enquanto que as questões da utilização correta do braço e da rotação da mão esquerda, apesar de fácil compreensão, revelaram-se mais morosas na sua assimilação. Inicialmente foi explicado cada um destes conceitos, com exemplos práticos do professor que se revelaram de extrema importância para que os alunos percebessem os movimentos necessários. Foi trabalhado o exercício n.º7 nesta fase, onde os alunos inicialmente apresentavam dificuldades em manter os dedos próximos das cordas, no entanto, após algumas repetições, conseguiram executar o exercício na perfeição. Este foi continuamente trabalhado durante todo o ano letivo. Posteriormente foram dados os exercícios — n.º2 e n.º5 para que os alunos pudessem praticar os movimentos do braço. A execução destes não se revelou complicada, sendo que após algumas repetições, já se tornavam em movimentos automatizados. No entanto, a questão dos movimentos do braço em apoio à rotação da mão foi sem dúvida aquela que mais tempo levou a ser consolidada, especialmente nos alunos com mais

dificuldades, pelo que posso concluir que esta técnica requer bases sólidas antes de ser introduzida, sendo necessária uma prévia avaliação diagnóstica do aluno.

5. O sistema de posicionamento da mão esquerda na guitarra observado e aplicado aos alunos na PES

No decorrer do estágio, tive a possibilidade de observar vários exercícios e estratégias serem aplicados e trabalhados com os alunos do CREV. A classe do professor José Farinha revelava-se uma classe com poucos problemas técnicos em relação à técnica e colocação da mão esquerda, havendo apenas casos pontuais que requeriam uma maior atenção do professor. Grande parte destes problemas tinham origem no pouco investimento dos alunos no instrumento fora do contexto de sala de aula, fazendo com que a resolução dos problemas fosse mais demorada que aquilo que era espectável. No geral, os alunos da classe apresentavam uma boa postura e compreendiam o funcionamento mecânico de ambas as mãos, estando conscientes daquilo que era um bom formato da posição da mão esquerda. Estes por vezes adotavam posturas menos corretas devido a passagens mais exigentes tecnicamente, mas que após serem alertados para o problema eram capazes de refletir e de se ajustarem. Ainda assim, houveram situações de alunos que apresentavam problemas específicos como foi o caso do aluno B (1.º grau) que demonstrava uma certa dificuldade em se orientar na escala da guitarra dada uma falta de noção do espaço entre os trastos. Para a sua resolução o trabalho em aula voltou-se especialmente para o estudo do exercício n.º1, permitindo que o aluno ganhasse consciência destas distâncias. Este era usualmente utilizado como forma de abertura da aula, como momento de aquecimento muscular, aproveitando a situação para resolver este problema. O resultado foi positivo e a aceitação do aluno ao exercício foi boa, pois para além de eficaz não era de difícil execução.

O aluno C (2.º grau) teve mais dificuldade em adotar um formato de posição da mão esquerda correto causado pela técnica de guitarra elétrica com que estava familiarizado antes mesmo de iniciar o estudo da guitarra contemporânea. Isto resultava num dedo n.º4 da mão esquerda mais fraco e desequilibrado em relação aos restantes. Para a resolução deste problema foram regularmente trabalhados durante as aulas os ligados técnicos, focando-os no dedo n.º4, por forma a que o aluno fortalecesse os músculos da mão. Neste caso, foram aplicados os exercícios n.ºs 1 e 3 onde pude observar que resultaram muito bem. O aluno começou com o

passar do tempo a estabilizar o formato da posição da sua mão e por vezes reconhecia e corrigia o problema autonomamente, o que revelava que o aluno tinha consciencializado o problema e que estava preparado para o resolver.

Com os alunos do 3.º grau destacou-se um problema relacionado com uma excessiva flexão do pulso da mão esquerda que começava a tornar-se num hábito. Esta situação tinha origem na má gestão do braço esquerdo, levando à criação de tensões desnecessárias. Mais concretamente, o cotovelo era posicionado demasiado perto do corpo, fazendo com que estes alunos fossem obrigados a contrair o pulso para conseguirem uma maior área de ação dos dedos da mão esquerda. Nesta situação, a resolução do problema passou por consciencializar os alunos da utilidade que existe numa boa gestão dos movimentos do braço, explicando-lhes que o pulso e a mão ficariam bem mais relaxados se estes relaxassem o ombro e levassem o cotovelo à frente. Este foi um processo a longo prazo, visto que os alunos continuavam a ter a tendência em algumas ocasiões de voltar a flexionar o pulso. Foi ainda recomendado aos alunos que trabalhassem em casa o exercício n.º5 de modo a que estes fossem obrigados a utilizar o braço na rotação da mão esquerda e desta forma, começaram a ganhar mais consciência destes movimentos. Estes alunos apresentavam também uma tendência em manter a mão posicionada com um alinhamento de tipo A, que era aquele com que estavam mais familiarizados. Isto porque até então, eram raros os casos dentro das peças que tinham tocado de precisarem de utilizar o alinhamento de tipo B. Neste caso o trabalho com estes alunos focou-se na consciencialização dos movimentos aqui associados ao ponto de estes se tornarem instintivos e automáticos. A realização regular dos exercícios n.º2 e n.º5 foram essenciais para a resolução desta questão. Pude ainda verificar que os alunos apresentaram uma maior dificuldade na realização do exercício n.º5 visto que era exigido uma maior precisão do movimento e um maior controlo por terem de mobilizar dois dedos simultaneamente. Já o exercício n.º2 foi de mais fácil aprendizagem e compreensão pois os movimentos que os dedos tinham de realizar eram entre cordas vizinhas.

Conclusão

Esta investigação teve como objetivo reunir toda a informação disponível nos mais conceituados livros, métodos e artigos relativos ao tema da investigação, que depois de processada, foi estruturada de forma a responder às questões associadas ao sistema de posicionamento da mão esquerda. O desenvolvimento do presente trabalho possibilitou uma análise da evolução do formato da posição da mão, dando a conhecer como era entendida a colocação correta da mão esquerda no instrumento durante o Séc. XVIII/XIX. Foram ainda investigadas quais as origens dos conceitos atuais daquilo que é uma boa posição de mão esquerda e assim, compreender as razões que levam os guitarristas de hoje em dia a adotar um sistema de posicionamento da mão esquerda específico. Com recurso aos métodos para guitarra mais atuais, esta investigação permitiu explorar como é entendido o sistema de posicionamento da mão esquerda nos dias de hoje, sendo assim possível comparar as diferenças entre estes.

A compreensão do funcionamento rotativo da mão bem como do movimento do braço aqui associado foi essencial para esta investigação, visto que é nesta fase do Ensino Básico que os alunos começam a ter a necessidade de compreender e utilizar estes movimentos. A análise feita neste âmbito permitiu-me ainda estar mais preparado na análise dos problemas e aplicação de estratégias eficazes tal como fora referido anteriormente. Foi ainda essencial para esta investigação conhecer quais eram os formatos de posicionamento da mão esquerda dos Séc.^s XVIII e XIX, que foi possível através da análise dos acordes e peças presentes no *Tratado em Instrumentação Moderna* de Berlioz e no método para guitarra de Carulli, que eram do conhecimento geral de todos os guitarristas. Podemos perceber que há certas semelhanças entre os braços das guitarras românticas e os braços das guitarras elétricas, pois ambos se caracterizam por serem bem mais finos e estreitos que o da guitarra contemporânea. Percebendo que com as guitarras românticas era comum utilizar o polegar da mão esquerda para pisar as cordas graves da guitarra, é natural que os alunos que tenham bases de guitarra elétrica antes de iniciarem o estudo da guitarra contemporânea também o tendam a fazer. Este foi um problema que se revelou difícil de resolver com alguns alunos da classe do professor José Farinha, visto que esta técnica já estava bastante vinculada ao aluno. Apesar dos alunos sentirem que a posição da mão esquerda que estavam a utilizar não era eficaz, não foi fácil a adaptação para a nova e correta posição. Ao compreender as origens do problema, é possível explicar ao aluno que essa prática foi realmente utilizada antigamente, mas que hoje em dia já não se revela eficaz. Explicando detalhadamente a razão de terem de mudar a postura da mão

esquerda, não haverá tanto atrito por parte do aluno e a aceitação da mudança será bem mais fácil. De seguida foi igualmente importante perceber qual é a atual definição para uma correta postura da mão esquerda na guitarra contemporânea, segundo os métodos mais recentes. Estes métodos passavam por ser bem mais detalhados e abrangendo mais tipos de fisionomia de alunos em relação aos métodos mais antigos. Estes métodos são mais ricos em exercícios para resolver problemas técnicos e sugerem mais alternativas para que cada aluno possa encontrar a sua posição mais natural. Através desta investigação sinto-me bem mais preparado para enfrentar os desafios que possam surgir na minha vida profissional acerca da postura da mão esquerda. Estando ciente de toda a evolução da técnica da mão esquerda e da sua postura até aos dias atuais, posso afirmar que estou melhor preparado para lidar com os possíveis problemas encontrados mesmo que estes não tenham sido identificados neste documento. A apresentação de exercícios na parte final desta investigação trata-se da suma de toda a informação recolhida e aplicada a exemplos práticos. Estes exercícios não são os únicos possíveis para resolver os problemas apresentados, havendo outros que podem obter os mesmos resultados. No entanto, estes foram os exercícios comuns em vários métodos e, quando aplicados aos alunos da classe do professor José Farinha, revelaram-se bastante eficazes.

Dada a importância de um bom sistema de posicionamento da mão esquerda para os guitarristas e dado que este tema tende a revelar-se problemático nos alunos do Ensino Básico, torna-se necessário o desenvolvimento de investigações que visem listar todos os problemas mais frequentes aqui associados, apresentando as possíveis soluções específicas a cada situação, expondo quais as soluções com maior taxa de sucesso e justificando-as.

Através desta investigação considero que todos os objetivos propostos foram alcançados e que toda a informação recolhida se revela de grande interesse para toda a comunidade profissional de guitarristas. A postura da mão esquerda será sempre algo de difícil adaptação para os alunos e, quanto melhor informados e preparados os professores estiverem, melhor conseguirão responder às situações que possam surgir.

Bibliografia

- Aguado, D. (1843). *Nuevo método para guitarra*. Madrid: Benito Campo.
- Berlioz, H. (1882). *A treatise on modern instrumentation and orchestration*. (J. Bennett, Trad.) London e New York: Novello, Ewer and Co.
- Bone, P. J. (1914). *The guitar and mandolin: biographies of celebrated players and composers for these instruments*. London: Schott & Co.
- Brompton (2014). Brompton's Fine & Rare Instruments. Acedido a Jun. 22, 2018, disponível em: <https://www.bromptons.co/auction/27th-october-2014/lots/168-a-very-important-spanish-guitar-by-antonio-de-torres-almeria-1888.html>
- Carcassi, M. (1946). *Carcassi classical guitar method*. (C. Fischer, Trad.) USA: Carl Fischer.
- Carlevaro, A. (1966). *Serie didáctica para guitarra (Caderno n.º3)*. Argentina: Barry Editorial.
- Carlevaro, A. (1966). *Serie didáctica para guitarra (Caderno n.º4)*. Argentina: Barry Editorial.
- Carulli, F. (1810). *Metodo completo per chitarra*. Milano: F. Lucca.
- Conservatório Regional de Évora – Eborae Mvsica. (2018). Plano de atividades. Évora.
- Conservatório Regional de Évora – Eborae Mvsica. (2018). Programa da disciplina instrumento: guitarra. Évora.
- Conservatório Regional de Évora – Eborae Mvsica. (2018). Projeto educativo - revisão 2017/2020. Évora.
- Conservatório Regional de Évora – Eborae Mvsica. (2018). Regulamento interno: revisão 2017/2018. Évora.
- Contreras, A. d. (1998). *La técnica de david russell en 165 consejos*. Cuadernos Abolays: España.
- Courtnall, R. (1993). *Making master guitars*. London: The Crowood Press LTD.
- Coyle, D. (2012). *The little book of talent*. USA: Bantam Books.
- Fernandez, E. (2000). *Técnica, mecanismo, aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Uruguay: ART Ediciones.
- Fetherolf, B. (2014). *The guitar story: from ancient to modern times*. BookBaby.

- Gonçalves, D. (2009). Unidev. Acedido em Jun. 22, 2018, disponível em: <http://www.unidev.com.br/index.php?/topic/44999-modelagem-3d-modelando-uma-m%C3%A3o-3d/>
- Grimes, D. (1995). *Complete giuliani studies*. U.S.A: Mel Bay.
- Heany, T. (2012). *First, learn to practice*. Indianapolis: Dog Ear Publishing.
- Iznaola, R. (2013). *The physiology of guitar playing: functional anatomy and biomechanics*. Mel Bay Publications: U.S.A.
- Kish, D. (2017). *Practicing with purpose*. USA: Music Publications.
- Koyama, M. (1975). *Guitar method for children*. Japan: Zen-On Music Co.
- Marfione. (2012). Marfione Guitars. Acedido em Jun. 22, 2018, disponível em: <http://marfioneguitars.com/guitars/romantic-guitars/lacote-style-romantic-guitars-by-chuck-marfion/lacote-style-romantic-guitar-with-5-piece-back/>
- Mauro Giuliani. (1924). *Studio per la chitarra*. Vienna: Artaria.
- Parkening, C. (1999). *The christopher parkening guitar method, vol. 1*. Minnesota, USA: Hal Leonard Corporation.
- Provost, R. (1997). *Rethinking guitar pedagogy*. USA: Richard Provost. Acedido em Maio 17, 2018, disponível em: <https://richardprovostguitar.com/>
- Rossing, N. H. (1998). *The physics of musical instruments*. USA: Springer.
- Sagreras, J. S. (1996). *Guitar lessons: Books 1-3*. U.S.A.: Mel Bay.
- Sor, F. (1832). *Sor's Method for the spanish guitar*. (A. Merrick, Trad.) London: R. Cocks & Co.
- Stenstadvold, E. (2010). *Guitar methods 1760 - 1860*. Maio: Pendragon Press.
- Tárrega, F. (2014). *Lágrima*. Canada: Bradford Werner.
- Tennant, S. (1995). *Pumping nylon: the classical guitarist's technique handbook*. USA: Alfred Publishing Co., Inc.
- Terenó, M. d. (2013). Convento de nossa senhora dos remédios e a ordem do carmo em portugal e no brasil. (pp. 1 - 5). Évora: Universidade de Évora – Escola de Artes - Departamento de Arquitectura.
- Trinity College London. (2015). *Guitar initial - 5.º grade*. London: Trinity College London.
- Wright, R. (2008). *Solo now! Preparatory book*. USA: Mel Bay Publications.

Anexos

1.

J. K. Mertz, Opus 8, N.º 13.

Fonte: Mertz, J. K. *Ausgewählte Melodien für die Gitarre* (n. d.). Wien: Facsimile editions.



J. K. Mertz, Opus 13, N.º 1.

Fonte: Mertz, J. K. *Ausgewählte Melodien für die Gitarre* (n. d.). Wien: Facsimile editions.



Exercício n.º 3.

Fonte: Carulli, F. (1810). *Metodo completo per chitarra*. Milano: F. Lucca.

(*Pollice* é a palavra italiana para *polegar*)



Larghetto.

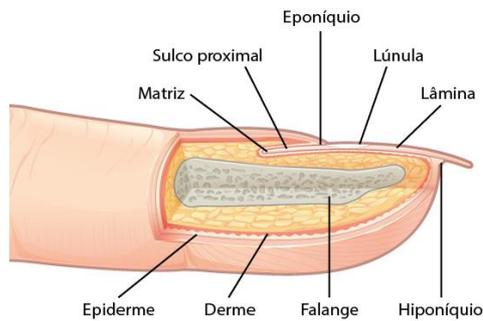
Fonte: Carulli, F. (1810). *Metodo completo per chitarra*. Milano: F. Lucca.

(*Pollice* é a palavra italiana para *polegar*)



2. Demonstração da composição da unha, aludindo à palavra “hiponíquio”.

Fonte: OpenStax (n. d.). *Accessory Structures of the Skin*. Acedido em Março 10, 2018, disponível em: <https://cnx.org/contents/0EiRpO-D@4/Accessory-Structures-of-the-Skin>



3. Acordes e posições frequentes – Berlioz.

Fonte: Berlioz, H. (1882). *A treatise on modern instrumentation and orchestration*. (J. Bennett, Trad.) London e New York: Novello, Ewer and Co.

A musical score for guitar, consisting of six systems of chords. The first system is in C major and includes the instruction "And all portions of these chords." The second system is in G major. The third system is in D major and includes the instruction "difficult." The fourth system is in A major and includes the instruction "more difficult." The fifth system is in E major. The chords are written in a style that suggests a specific fingering or technique, likely related to the "hiponíquio" mentioned in the text above.

4. Acordes e posições frequentes – Carcassi.

Fonte: Carcassi, M. (1946). *Carcassi classical guitar method.* (C. Fischer, Trad.) USA: Carl Fischer.

Dó Maior

Sol Maior

Ré Maior

Lá Maior

Mi Maior



Lá menor



Mi menor



Fá menor



Ré menor



Si menor



Sib Maior



Sol menor



Mib Maior



Dó menor



Láb Maior



Fá menor



Réb Maior



Sib menor



Si Maior



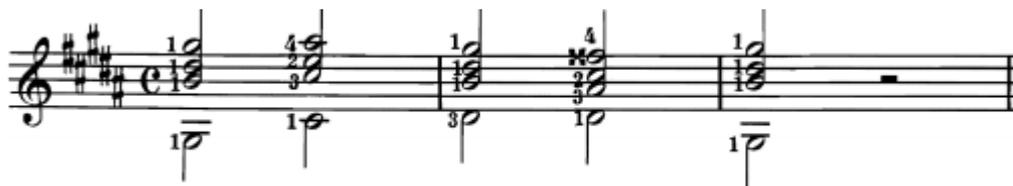
Fá # menor



Dó # menor



Sol # menor



Fá # Maior

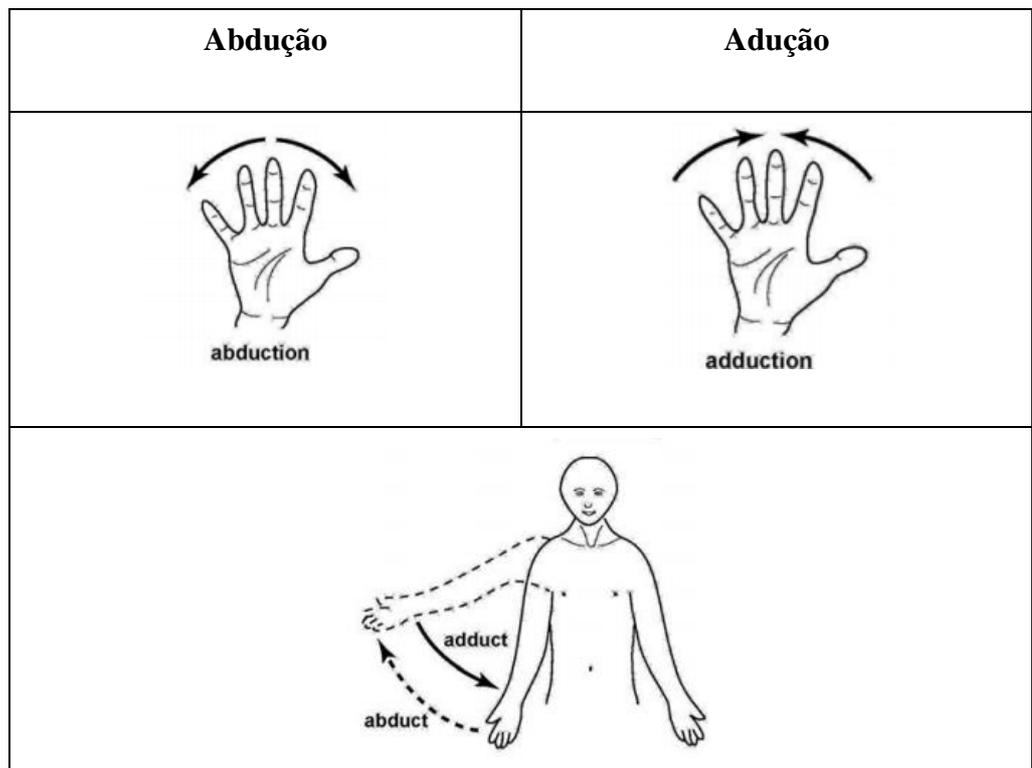
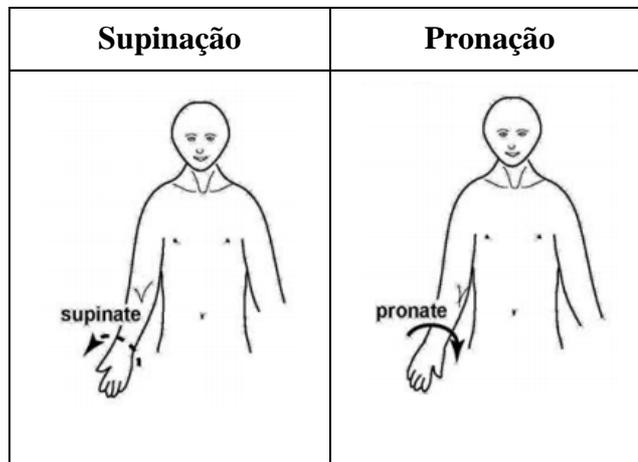


Ré # menor



5. Movimentos dos membros superiores

Fonte: Iznola, R. (2013). *The physiology of guitar playing: functional anatomy and biomechanics*. Mel Bay Publications: U.S.A.



Flexões e Extensões

