Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

A música tradicional portuguesa como recurso na Iniciação Musical

Maria Margarida Guilherme Santos Rendeiro

Orientador

Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música – variante Formação Musical e Música de Conjunto, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Outubro de 2019

Composição do júri

Presidente do júri

Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho

Vogais

Professora Doutora Maria do Amparo Carvas Monteiro

Professora Coordenadora da Escola Superior de Educação – Instituto Politécnico de Coimbra

Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo

Professor Coordenador da Escola Superior de Artes Aplicadas – Instituto Politécnico de Castelo Branco

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao meu professor Orientador, José Raimundo, pelo permanente apoio e encorajamento na elaboração deste trabalho.

Agradeço também a preciosa orientação e acompanhamento dos meus queridos professores cooperantes, João Pedro Santos e Tiago Marques, pelo trabalho e desafio constantes ao longo do meu estágio.

Da mesma forma, agradeço à Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, onde realizei a prática de ensino supervisionada – estágio. É sempre muito bom voltar à casa onde aprendi, e foi um verdadeiro privilégio poder regressar.

Por fim, agradeço com muito carinho ao Hélder Gonçalves por ter sido tão persistente e me ter mostrado que o esforço e empenho que despendemos juntos para a realização deste mestrado valeriam a pena.

O meu percurso não seria certamente tão feliz sem vós. Obrigada!

Resumo

Este trabalho surge no âmbito do Mestrado em Ensino de Música – Variante de Formação Musical e Música de Conjunto, e está dividido em duas partes.

A primeira parte descreve o trabalho desenvolvido no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada - Estágio, realizada ao longo do ano letivo 2017-2018, na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, em Lisboa, onde acompanhei uma turma do 4º grau de Formação Musical e duas turmas de Coro.

A segunda parte diz respeito ao Projeto do Ensino Artístico que elaborei acerca da utilização de reportório tradicional português como recurso nas aulas de Iniciação Musical.

Será o reportório tradicional português uma ferramenta com competências necessárias para a Iniciação? Como implementar estratégias que permitam o desenvolvimento de competências musicais através do uso das canções tradicionais portuguesas?

Estabelecendo paralelismo com o trabalho desenvolvido por pedagogos de referência, como Zoltán Kodály e Edgar Willems, este projeto reúne reportório tradicional português organizando-o por grau de dificuldade crescente, segundo uma linha de aprendizagem cumulativa.

Palavras chave

Reportório; Música tradicional portuguesa; Música tradicional; Canções; Iniciação Musical.

Abstract

This report comes under the Master of Music Teaching - Variant of Musical Formation and Ensemble Music, and is divided into two parts.

The first part describes the work developed within the Supervised Teaching Practice - Internship, carried out during the school year 2017-2018, at the National Art Conservatory School of Music, in Lisbon, where I accompanied a class of the 4th degree of Musical Formation and two choir classes.

The second part concerns the Artistic Teaching Project that I elaborated about the use of traditional Portuguese repertoire as a resource in Musical Initiation classes.

Is the traditional Portuguese repertoire a tool with necessary skills for the Initiation? How to implement strategies that allow the development of musical skills through the use of traditional Portuguese songs?

Paralleling the work of leading pedagogues such as Zoltán Kodály and Edgar Willems, this project brings together traditional Portuguese repertoire organizing it by increasing degree of difficulty along a cumulative learning path.

Keywords

Reportoire; Portuguese traditional music; Folk Music; Songs; Music Iniciation.

Índice geral

Parte I – Prática de Ensino Supervisionada

1. Introdução……pág.2
2. Caracterização da instituição e do meio envolvente……pág.4
2.1. Contextualização Geográfica e Sociocultural de Lisboa……pág.4
2.2. A Escola Artística de Música do Conservatório Nacional……pág.6
3. Desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada……pág.10
3.1. Formação Musical: identificação e caracterização da turma de Formação Musical – 4º grau……pág.10
3.1.1. Síntese da Prática Pedagógica……pág.11
3.1.2. Relatórios de Aula e Planificações……pág.12
3.1.2.1. Aula de 14 de novembro……pág.13
3.1.2.2. Aula de 12 de dezembro……pág.15
3.1.2.3. Aula de 30 de janeiro……pág.17
3.1.2.4. Aula de 6 de fevereiro……pág.19
3.1.2.5. Aula de 20 de fevereiro……pág.21
3.1.2.6. Aula de 27 de fevereiro……pág.23
3.1.2.7. Aula de 6 de março……pág.24
3.1.2.8. Aula de 17 de abril……pág.25
3.1.2.9. Aula de 15 de maio……pág.27
3.1.3. Resumo da Avaliação Periódica……pág.28
3.2. Classe de Conjunto: identificação e caracterização da turma de Coro……pág.30
3.2.1. Síntese da Prática Pedagógica……pág.32
3.2.2. Relatórios de Aula e Reportório trabalhado……pág.35
3.2.3. Resumo da Avaliação Periódica……pág.38
4. Reflexão sobre o trabalho desenvolvido na Prática de Ensino Supervisionada……pág.41

Parte II – Projeto do Ensino Artístico

1. O Projeto de Investigação……pág.44
1.1. Descrição do projeto……pág.44
1.2. Objetivos e questões de investigação……pág.44
1.3. Contexto de implementação do Projeto do Ensino Artístico……pág.45
1.3.1. Na sala de aula……pág.46
2. Fundamentação Teórica……pág.47
2.1. A metodologia de Zoltán Kodály……pág.49
2.2. A metodologia de Edgar Willems……pág.52
2.3. Sequência de aprendizagem das notas……pág.54
3. Aprendizagem ordenada do reportório tradicional……pág.57
3.1. Canções para IM I……pág.58

3.2. Canções para IM II……....pág.59
3.3. Canções para IM III……..…….…pág.60
3.4. Canções para IM IV……...……pág.61
4. Considerações finais……...……....pág.62
5. Referências Bibliográficas……...……pág.63

Anexos I……...……...pág.65

Anexos II……...……...pág.74
Canções para IM I……...……..……pág.75
Canções para IM II……...……...pág.89
Canções para IM III……...……pág.101
Canções para IM IV……...……...pág.107

Índice de figuras

Figura 1 – Mapa da cidade (e freguesias) de Lisboa após 2012

Figura 2 - Fachada do Conservatório Nacional, 1959 – Fernando Manuel J. Matias

Fonte: Arquivo Fotográfico do Arquivo Municipal de Lisboa

Figura 3 – Salão Nobre da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Figura 4 – Fonomímica utilizada no Método Húngaro

Figura 5 – Ordem de aprendizagem do nome das notas utilizada na Hungria

Figura 6 – Ordem de aprendizagem proposta

Lista de tabelas

Tabela 1 – Oferta Curricular da EAMCN

Tabela 2 – Regimes de frequência da EAMCN

Tabela 3 – Caracterização da turma 4ºD quanto ao instrumento

Tabela 4 - Cronograma das aulas de Formação Musical ao longo do ano letivo

Tabela 5 – Planificação da aula dada a 14 de Novembro de 2017

Tabela 6 – Planificação da aula dada a 12 de Dezembro de 2017

Tabela 7 – Critérios de Avaliação de Formação Musical (3º ciclo)

Tabela 8 – Caracterização dos alunos da turma C45 quanto à sua voz

Tabela 9 – Cronograma das aulas de Classe de Conjunto ao longo do ano letivo

Tabela 10 – Planificação genérica de uma aula de Coro

Tabela 11 – Critérios de Avaliação de Coro (Classe de Conjunto)

Tabela 12 – Organizadores das competências específicas no documento Currículo Nacional do Ensino Básico.

Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

EAMCN – Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

IM – Iniciação Musical

2ªm – segunda menor

2ªM – segunda Maior

3ªm – Terceira menor

3ªM – Terceira Maior

4ªP – quarta perfeita

5ªP – quinta perfeita

6ªm – sexta menor

6ªM – sexta Maior

7ªm – sétima menor

7ªM – sétima Maior

8ªP – oitava perfeita

Parte I – Prática de Ensino Supervisionada

1. Introdução

Este relatório surge no âmbito da Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada, inserida no plano de estudos do 2º ano do Mestrado em Ensino da Música – vertente Formação Musical e Música de Conjunto, da Escola Superior de Artes Aplicadas (ESART) do Instituto Politécnico de Castelo Branco (IPCB). Este trabalho tem como base a observação e intervenção pedagógica realizadas ao longo do ano letivo 2017/2018, durante o qual acompanhei uma turma de 4º grau de Formação Musical e uma turma de Classe de Conjunto – Coro, na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN).

O objetivo desta compilação é reunir todos os documentos agregados ao meu estágio, bem como relatórios das aulas, planificações destas, reflexões críticas acerca do percurso formativo, desafios ultrapassados e estratégias do quotidiano que vivenciei ao longo deste ano.

Este relatório está organizado em quatro grandes partes. A primeira parte diz respeito à caracterização de todo o contexto e da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN), fazendo a caracterização da Instituição e do meio que a envolve; A segunda parte diz respeito a uma das duas vertentes do Mestrado em Ensino da Música: Formação Musical. Começo por fazer a identificação e caracterização da turma que acompanhei ao longo deste ano, seguindo para uma síntese da Prática Pedagógica, onde está presente a calendarização das aulas. Abordo também a Metodologia de Intervenção e Avaliação, os Objetivos Gerais e Específicos e Critérios de Avaliação, os Relatórios de Aula e Planificações (secção que inclui os relatos das aulas que assisti e lecionei) e um resumo da Avaliação Periódica, dada pelo Professor Cooperante. A terceira parte deste documento diz respeito à segunda vertente deste Mestrado: a Classe de Conjunto, que neste caso específico é Coro. Nesta parte incluo a identificação e caracterização da turma que acompanhei (neste caso fazendo observação participante), a Síntese da Prática Pedagógica, a Metodologia de Intervenção e Avaliação, os Objetivos Gerais e Específicos e Critérios de Avaliação, o Reportório trabalhado ao longo deste ano letivo, os Relatórios de Aula e um breve resumo da Avaliação Periódica; por fim, a quarta e última parte deste relatório inclui ainda

uma reflexão acerca do trabalho desenvolvido na Prática de Ensino Supervisionada, abordando os constrangimentos e sucessos vividos ao longo da prática educativa. Por fim, os Anexos I, incluem todos os documentos relevantes para a compreensão deste trabalho.

2. Caracterização da instituição e do meio envolvente

2.1. Contextualização Geográfica e Sociocultural de Lisboa

Lisboa, a capital de Portugal, é um dos maiores municípios de todo o país; a cidade conta com mais de 500 mil habitantes dentro dos seus limites, reunindo assim o maior número de população. Localizada na margem direita do Rio Tejo, é a capital mais ocidental da Europa. Os seus limites estão bem delimitados dentro do perímetro histórico, o que permitiu a criação de várias cidades em seu redor, como Amadora, Loures, Odivelas e Oeiras, mas também Almada, Seixal e Barreiro, estas últimas já a sul do Tejo e pertencentes ao distrito de Setúbal.

O centro histórico da cidade é composto por sete colinas, por onde se desenvolvem as 24 freguesias da cidade: Ajuda, Alcântara, Alvalade, Areeiro, Arroios, Avenidas Novas, Beato, Belém, Benfica, Campo de Ourique, Campolide, Carnide, Estrela, Lumiar, Marvila, misericórdia, Olivais, Parque das Nações, Penha de França, Santa Clara, Santa Maria Maior, Santo António, São Domingos de Benfica e São Vicente.

Figura 1 – Mapa da cidade (e freguesias) de Lisboa após 2012

A história de Lisboa é anterior à formação do próprio país: de "Olissipo", quando fazia parte da província romana Lusitânia passou a ser "Al-Ushbuna", a Lisboa muçulmana que foi até à conquista portuguesa, em 1147. Sendo guardiã e

porta de entrada pelo Rio Tejo, foi contro do comércio internacional, no século XV. Como testemunho do esplendor dos Descobrimentos, ficaram dois símbolos: o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém, exemplos do estilo manuelino de inspiração marítima. Convivem na cidade os vestígios de estas e muitas outras histórias, de séculos de um local dinâmico e aberto ao mundo, em permanente transformação.

É também em Lisboa que mora o Fado, este género musical tão nosso e agora Património Imaterial da Humanidade, que retrata a alma de um povo e a história das gentes.

Entre miradouros, monumentos históricos, elétricos, ruas estreitas e escadinhas, azulejos e calçada portuguesa, assim se desenvolve a cidade capital, onde não podem faltar Pastéis de Belém.

2.2. A Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

A Escola Artística de Música do Conservatório Nacional é uma escola pública de ensino artístico de referência em Portugal. Enquanto escola pública, são determinados pela lei os seus órgãos de direção, administração e gestão, ou seja, o conselho geral, diretor, conselho pedagógico e conselho administrativo.

Até ao fim do ano letivo 2017/2018 situava-se na Rua dos Caetanos, em pleno Bairro Alto, no coração de Lisboa; atualmente, e durante os próximos dois anos letivos, mantém o seu funcionamento nos polos de Amadora, Loures e Seixal e desenvolve a sua atividade nas instalações da Escola Secundária Marquês de pombal, na Junqueira, para que o edifício sede possa ser alvo das tão esperadas obras de requalificação.

Figura 2 - Fachada do Conservatório Nacional, 1959 – Fernando Manuel J. Matias
Fonte: Arquivo Fotográfico do Arquivo Municipal de Lisboa

A Escola de Música do Conservatório Nacional foi criada em 1835 e fundada no ano seguinte com o objetivo de formar músicos, promovendo a arte da música e os talentos, sobretudo advindos da Casa Pia, através de aulas públicas. Em 1837 instalou-se no Convento dos Caetanos, estando dividido em três escolas: Escola de Dança, Escola Dramática e Escola de Música, tendo passado a ser designada por Conservatório real de Lisboa. Já em 1910, aquando da Implantação da República, a instituição passou a ser designada por Conservatório Nacional de Lisboa e o seu plano curricular passou a incluir disciplinas como Cultura Geral, Classe de Ciências Musicais e até o Curso de Composição, trazendo para a escola mais alunos. A resistência a numerosas intervenções, decretos e reformas trouxe a conversão do Conservatório Nacional de Lisboa em várias escolas: mantiveram-se como Escolas

Básicas e Secundárias as escolas de Música e Dança, sendo assim criada a Escola de Música do Conservatório Nacional (atualmente Escola Artística de Música do Conservatório Nacional – EAMCN), e foram paralelamente criadas as Escolas Superiores de Música, Dança e de Teatro e Cinema, agregadas ao Instituto Politécnico de Lisboa.

Embora alguns espaços pareçam recentemente reabilitados, como é o caso do átrio principal e da entrada do Salão Nobre, foram-no já na década de 90. Por conseguinte, e dada a premência da conservação do edifício, foi desde então feito um esforço de investimento na recuperação de alguns espaços e na adaptação de outros. Em 2013, foram recuperadas duas salas para aulas teóricas, uma para ginásio e uma para sala de ciências, para além da sala da direção. Para além de servir como espaço de estudo e consulta, a biblioteca reúne infindável material específico e fundamental para a lecionação da música (partituras e recursos audiovisuais), o que lhe confere um carácter único no contexto do panorama musical a nível nacional; funciona também como espaço para audição de alunos, para concertos, conferências e outros eventos. O Salão Nobre, sala de apresentação pública dos alunos e de realização de eventos diversos, é um espaço de reconhecido valor arquitetónico e artístico, possuindo uma acústica especialmente vocacionada para a música de câmara, que permite uma utilização muito para além do âmbito escolar. Por via da sua oferta educativa, a EAMCN tem um vasto património ligado ao ensino da música (como instrumentos ou partituras), sendo também de destacar um valioso acervo noutros domínios da cultura, nomeadamente mobiliário e pintura. Dispõe ainda de instrumentos que podem ser facultados aos alunos. No que diz respeito ao material tecnológico, a maior parte das salas das disciplinas teóricas da formação geral e artística estão equipadas com projetor de vídeo e computador, dispondo muitas delas de sistemas de som (leitores de CD's e colunas).

Figura 3 – Salão Nobre da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

A EAMCN conta atualmente com cerca de 1000 alunos, distribuídos pelo Curso Oficial (Básico e Secundário) e o Curso Profissional, nas vertentes de Canto, Composição e todos os instrumentos, o que torna possível a formação de várias orquestras (Orquestra Clássica, de Sopros, Jovem, Barroca) Coros e vários grupos de Música de Câmara. Além disso, a EAMCN oferece Cursos de Iniciação, que podem ser frequentados na Sede ou nos Polos de Loures, Amadora e Seixal. Tem ainda, desde 2008, o Projeto Orquestra Geração, visando levar a música clássica a bairros desfavorecidos, constituindo um veículo para a inclusão social.

A tabela abaixo apresentada espelha a Oferta Curricular da EAMCN:

Tabela 1 – Oferta Curricular da EAMCN

TABELA DE APOIO: Oferta Curricular			
Ciclo de ensino	**Grau de formação vocacional**	**Grau de formação geral**	**Idades**
1º Ciclo do Ensino Básico	Iniciação I a IV	1º a 4º anos	6-9 anos
2º Ciclo do Ensino Básico	1º e 2º graus	5º e 6º anos	10-12 anos
3º Ciclo do Ensino Básico	3º a 5º graus	7º a 9º anos	13-15 anos
Ensino Secundário ou Profissional	6º a 8º graus	10 a 12º anos	16-18 anos

Relativamente ao regime de frequência, os alunos podem optar pela frequência em regime integrado, articulado ou supletivo, seguidamente especificados.

Tabela 2 – Regimes de frequência da EAMCN

TABELA DE APOIO: Regimes de frequência	
Regime de frequência	**Descrição**
Articulado	As disciplinas de formação específica e vocacional são lecionadas no estabelecimento do ensino vocacional e as restantes disciplinas de formação geral são lecionadas em escolas de 2.º ciclo, 3.º ciclo e secundárias.
Integrado	Todas as disciplinas são lecionadas no estabelecimento do ensino vocacional.
Supletivo	As disciplinas de formação específica e vocacional são lecionadas no estabelecimento do ensino vocacional independentemente dos estudos e habilitações dos alunos.

A comunidade escolar conta com cerca de 130 professores, 5 assistentes administrativos e 20 operacionais. Uma significativa parte desta comunidade reside fora do distrito de Lisboa e tem diversas origens e nacionalidades.

Também é responsabilidade pedagógica da EMCN a Orquestra Geração, que completou seu 12º aniversário. Este projeto é gerido pela Associação das Orquestras Sinfónicas Juvenis (Sistema Portugal) e conta com cerca de 70 professores.

Os órgãos de direção, administração e gestão da EAMCN são os determinados por lei, sendo eles: Conselho Geral, Diretor, Conselho Pedagógico e Conselho Administrativo.

Ao longo do ano letivo 2017/2018 a EAMCN contou com 17 turmas de ensino em regime integrado e profissional, apesar das apenas 7 salas de aula para formação geral. É bastante claro que as condições do edifício já não estavam minimamente adequadas à prática e ensino de Música, pelo que no presente biénio está a ser dedicado a obras de requalificação do edifício sede da EAMCN e as suas aulas, decorrem atualmente na Escola Secundária Marquês de Pombal, também em Lisboa.

3. Desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada

3.1. Formação Musical: identificação e caracterização da turma – 4º grau

Esta turma era inicialmente composta por seis alunas, tendo entrado para a turma uma sétima aluna, apenas no 3º Período. O facto de serem tão poucos elementos facilita o trabalho de aula, pois não há tantos focos de distração ao normal funcionamento. Deste corpo de alunos há naturalmente casos de maior sucesso a nível geral e casos com mais problemas na aprendizagem, sendo que quase se pode seccionar a turma em três níveis de aprendizagem: duas alunas com mais facilidades e melhores resultados, duas alunas medianas e duas alunas (depois três, com a transferência da nova aluna para a turma) com algumas dificuldades ao nível da autonomia e com conhecimentos base pouco sedimentados.

De uma forma geral, estas diferenças também constituem um desafio ao professor, que tem assim que encontrar estratégias para o sucesso das alunas com mais dificuldades sem que, com isso, o resto da turma se sinta desmotivado.

É importante referir também que nesta turma não existiu nenhum caso de aluno com necessidades educativas especiais.

A tabela abaixo representa a turma 4ºD a nível do instrumento que estuda cada aluna.

Tabela 3 – Caracterização da turma 4ºD quanto ao instrumento

TABELA DE APOIO: Caracterização da turma 4ºD	
Disciplina: Formação Musical	
Aluno	**Instrumento**
Aluna 1	Flauta transversal
Aluna 2	Acordeão
Aluna 3	Piano
Aluna 4	Canto
Aluna 5	Flauta transversal
Aluna 6	Piano
Aluna 7	Piano

3.1.1. Síntese da Prática Pedagógica

A Prática Pedagógica em contexto de estágio foi realizada em diversos momentos e de diferentes formas, mas sempre organizada em parceria com o Professor Cooperante. Acompanhei de forma sistemática as aulas da turma em questão, ministradas à terça-feira das 16h às 17:30h (num período de 90 minutos). A maior parte das sessões foram lecionadas pelo professor da turma, sendo que em alguns casos as aulas foram lecionadas na íntegra por mim (com ou sem a presença do Professor Cooperante) e, noutros casos ainda, foram também lecionadas por mim algumas partes da aula ou exercícios específicos, conforme solicitado pelo professor cooperante.
O cronograma abaixo apresentada as aulas ministradas ao longo do ano letivo, sendo que estão assinaladas a verde aquelas em que tive intervenção ativa de forma total ou parcial.

Tabela 4 - Cronograma das aulas de Formação Musical ao longo do ano letivo

Mês	**Dia**					**Total**
Outubro	3	10	17	24	31	5
Novembro	7	14	21	28		4
Dezembro	5	12				2
Janeiro	9	16	23	30		4
Fevereiro	6	13	20	27		4
Março	6	13	20			3
Abril	10	17	24			3
Maio	8	15	22	29		4
Junho	5	12				2
Total de aulas						31

3.1.2. Relatórios de Aula e Planificações

Tal como referido anteriormente, a Prática de Ensino Supervisionada foi extremamente dinâmica no sentido pedagógico: algumas aulas foram lecionadas na íntegra pelo Professor Cooperante (tendo eu participando apenas em alguns exercícios, explicando por outras palavras algum conteúdo ou mesmo dando apoio ao trabalho de algumas alunas), outras foram lecionadas na íntegra por mim, e outras ainda foram divididas entre mim e o Professor Cooperante, algumas destas sem aviso e preparação prévia.

Desta forma, neste ponto são apresentados os registos de observação das aulas de Formação Musical nas quais tive participação ativa, acompanhados de uma reflexão acerca de cada uma delas; constam também aqui as Planificações das aulas e partes de aula que lecionei.

Estes registos estão naturalmente organizados por ordem cronológica e os materiais referentes a cada aula podem ser consultados nos Anexos I.

3.1.2.1. Aula de 14 de novembro

Ano letivo 2017/2018

Grelha de observação de aulas

Local de Estágio: Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Estagiária: Margarida Rendeiro	**Disciplina:** Formação Musical	**Grau/Turma:** 4ºD
Professor Cooperante: João Pedro Santos	**Tempo de Aula:** 90 minutos	**Data:** 14/11/2017
Esta sessão foi a primeira das aulas lecionadas por mim neste ano letivo e teve como orientação a planificação por mim elaborada abaixo apresentada. A aula decorreu seguindo o planificado, procurando cumprir os objetivos e duração prevista para cada um deles. Ainda assim, a planificação não foi cumprida na sua totalidade, uma vez que forma ultrapassados os cinco minutos previstos para realização dos três primeiros exercícios, devido a algumas dificuldades sentidas pelas alunas; desta forma não foi executada a leitura rítmica a duas partes em divisão ternária. Ainda em relação à leitura a duas partes em divisão binária, foi notória a falta de coordenação motora em algumas alunas e a fácil desconcentração, o que dificultou a realização da leitura rítmica a duas partes em divisão binária realizada. Por outro lado, nenhuma das cinco alunas presentes na aula escreveu uma célula rítmica trabalhada mais recentemente, que estava presente no ditado rítmico com notas dadas. Após reflexão realizada com o Professor Cooperante, no fim desta sessão, ressalvo ainda alguns pontos a corrigir a nível de terminologia ("acorde de 5ª Diminuta" em vez de "acorde Diminuto"), a nível de tempo de resposta dos alunos (deveria ter dado mais tempo para a audição interior antes de pedir a resposta), de prática (não exemplificar como se corrige um erro, mas deixar que sejam os próprios alunos a corrigi-lo) e de análise (aproveitar mais as questões iniciais de contextualização da peça utilizada para o ditado rítmico com notas dadas).		

Tabela 5 – Planificação da aula dada a 14 de Novembro de 2017

PLANIFICAÇÃO DE SESSÃO **14/11/2017 | 4ºD**					
Disciplina: Formação Musical					
Objetivos	**Conteúdos**	**Estratégias / Atividades**	**Recursos pedagógicos**	**Recursos materiais**	**Duração**
Desenvolver o ouvido melódico e o sentido de afinação	*afinação *intervalos	*cantar notas com nome seguindo o piano *identificar auditivamente intervalos *cantar intervalo (notas separadamente)		piano mesas cadeiras quadro aparelhagem com colunas	5' 10'
Reconhecer auditivamente acordes de 3 e 4 sons no Estado Fundamental ou inversões	*Acordes Perfeitos Maiores, Perfeitos menores e de 7ª da Dominante	*identificar o acorde *cantar separadamente a Fundamental, 3ª, 5ª ou 7ª do acorde			10'
Desenvolver a leitura rítmica e solfejada	*leitura solfejada a uma parte (em divisão binária e ternária)	*ler (inicialmente) só o ritmo *ler o ritmo com nome de notas	*Jeux de Rythmes…et jeux de clés* - Jean-Clément JOLLET		10'
Desenvolver a coordenação motora e a leitura	*leitura a duas partes (em divisão binária e ternária)	*ler só o ritmo da parte solfejada *ler só a linha de ritmo *ler a parte solfejada com nome de notas *juntar as duas partes			15'
Desenvolver a escrita de ritmo Estimular a audição interior Reconhecer funções tonais dentro de uma tonalidade	*Ditado rítmico com notas dadas	*ouvir só o tema *descrever o que se ouve: instrumentação, acompanhamento, período da História da Música em que se insere, estrutura *Identificar a tonalidade e armação de clave *cantar a Tónica *Identificar (seguindo a leitura com a audição) as notas do tema *marcar pulsação *Identificação do compasso e divisão	Concerto para Flauta e Harpa em DóM - 2º and. - W.A.Mozart		25'

3.1.2.2. Aula de 12 de dezembro

Ano letivo 2017/2018

Grelha de observação de aulas

Local de Estágio: Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Estagiária: Margarida Rendeiro	**Disciplina:** Formação Musical	**Grau/Turma:** 4ºD
Professor Cooperante: João Pedro Santos	**Tempo de Aula:** 90 minutos	**Data:** 12/12/2017
Esta sessão foi lecionada por mim, e teve como orientação a planificação elaborada por mim e abaixo apresentada. A aula decorreu seguindo o planificado, procurando cumprir os objetivos e duração prevista para cada um deles; no entanto, não foi cumprida a planificação na sua totalidade, não se realizando o ultimo exercício (de percussão corporal) por falta de tempo. Os quatro primeiros exercícios decorreram dentro da normalidade e do que esperava, tendo sido cumpridas as estratégias e objetivos que propus; porém, a realização do ditado rítmico com notas dadas levantou alguns problemas às alunas, de um modo geral. A utilização de um excerto que dá destaque a um instrumento que é pouco conhecido das alunas (Fliscorne – em Sib) trouxe-lhes dificuldades em identificar à partida o instrumento solista, que inicialmente pensaram tratar-se de uma trompa; descoberto esse novo timbre e concretizadas as restantes atividades a que me propus neste exercício, as alunas sentiram dificuldades em escrever algumas células rítmicas, apesar de todas já terem sido trabalhadas em aula. Após reflexão, compreendi que neste exercício não deveria ter escrito as notas transpostas na folha do aluno, e em vez disso deveria ter colocado os sons reais; a minha intenção era abordar também os instrumentos transpositores e, neste sentido, que as alunas realizassem simultaneamente um exercício de "transposição", embora as notas já estivessem lá escritas; na prática, já que iriam fazer um ditado rítmico com as notas dadas, o facto de lhes dar notas transpostas apenas serviria de gancho para explicar outro conteúdo; contudo, percebi depois que se tivesse um aluno com ouvido absoluto na turma isto poderia constituir um problema à realização correta do exercício.		

Tabela 6 – Planificação da aula dada a 12 de Dezembro de 2017

PLANIFICAÇÃO DE SESSÃO **12/12/2017 | 4ºD**					
Disciplina: Formação Musical					
Objetivos	**Conteúdos**	**Estratégias / Atividades**	**Recursos pedagógicos**	**Recursos materiais**	**Duração**
Desenvolver o ouvido melódico e o sentido de afinação	*afinação *intervalos	*cantar notas com nome seguindo o piano *identificar auditivamente intervalos *cantar intervalo (notas separadamente)		piano mesas cadeiras quadro aparelhagem com colunas	5'
Reconhecer auditivamente acordes de 3 e 4 sons no Estado Fundamental ou inversões	*Acordes Perfeitos Maiores, Perfeitos menores e de 7ª da Dominante	*identificar o acorde *cantar separadamente a Fundamental, 3ª, 5ª ou 7ª do acorde			10'
Desenvolver a leitura rítmica e solfejada Desenvolver a coordenação motora e a leitura Compreender os diversos sinais de agógica na partitura	*leitura solfejada e percutida em divisão binária	*ler só o ritmo da parte solfejada *solfejar com nome de notas *ler só a linha de ritmo *juntar as duas partes *analisar os sinais da partitura *ler respeitando os sinais de agógica	*Jeux de Rythmes…et jeux de clés* - Jean-Clément JOLLET		15'
Desenvolver noção tonal Estimular a audição interior Desenvolver o ouvido melódico e o sentido de afinação	*leitura entoada e percutida em divisão binária	*cantar com nome de notas a parte solfejada *cantar e percutir			10'
Desenvolver a escrita de ritmo Estimular a audição interior Reconhecer funções tonais dentro de uma tonalidade	*Ditado rítmico com notas dadas	*ouvir só o tema *descrever o que se ouve: instrumentação, acompanhamento, período da História da Música em que se insere, estrutura *Identificar a tonalidade e armação de clave *cantar a Tónica *Identificar (seguindo a leitura com a audição) as notas do tema *marcar pulsação *Identificação do compasso e divisão	*Porto de Saudades* - Nelson Jesus		30'
Desenvolver a coordenação motora e a leitura Estimular o trabalho em grupo	*Percussão corporal	*Ler as quatro vozes separadamente *Juntar as quatro partes	*Rock Trap*		15'

3.1.2.3. Aula de 30 de janeiro

Ano letivo 2017/2018

Grelha de observação de aulas

Local de Estágio: Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Estagiária: Margarida Rendeiro	**Disciplina:** Formação Musical	**Grau/Turma:** 4ºD
Professor Cooperante: João Pedro Santos	**Tempo de Aula:** 90 minutos	**Data:** 30/1/2018

Esta aula começou com a realização de exercícios de aquecimento vocal, realizados por toda a turma em conjunto, sob as tonalidades de LáM, DóM, RéM, SolM e FáM (entoar a escala de forma ascendente por graus conjuntos e por terceiras com diferentes padrões rítmicos, cantar as notas com nome seguindo o piano). Seguidamente foi trabalhada a entoação de intervalos de 3M ascendente, sendo que as alunas deveriam cantar este intervalo individualmente partindo de nota dada pelo piano. O mesmo exercício foi repetido com os intervalos de 4P descendente e 4Aum ascendente. Visando desenvolver a audição interior e estimular a concentração, a aula continuou com a audição de acordes Perfeitos Maiores no seu estado fundamental, que as alunas deveriam entoar na sua 1ª inversão, e audição de acordes Perfeitos menores, que as alunas deveriam entoar na sua 2ª inversão. A terminar esta secção da aula, o professor tocou acordes Perfeitos Maiores e menores (em posição aberta, posição cerrada, Estado Fundamental, 1ª ou 2ª inversões) e as alunas entoaram cada um deles no seu Estado Fundamental e em posição cerrada.

A segunda parte da aula foi dedicada ao Coral 129 de Johann Crüger: *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*. Com a turma toda em simultâneo, foi lida a linha do baixo nas duas primeiras frases melódicas (até à segunda suspensão); seguidamente realizou-se a leitura vertical de cada acorde, tempo a tempo, trabalhando assim a leitura em duas claves diferentes; em seguida as alunas leram as linhas do Tenor, Contralto e Soprano com nome de notas e identificaram a tonalidade deste Coral (Sol menor). Com recurso ao diapasão (que deu a referência do Lá = 440Hz) a turma cantou o acorde da Tónica (Sol menor) e, em seguida, a linha do Baixo, que já havia sido solfejada anteriormente. Neste exercício foram sentidas dificuldades ao cantar o Si bemol presente no 2º compasso, apesar de este ser definidor da tonalidade em que estamos e estar presente na armação de clave; para solucionar este problema e ultrapassar a dificuldade com sucesso, o professor recorreu ao seguinte exercício:

- Cantar Dó / Ouvir Si (natural) / Cantar dó / Ouvir Si (natural)
- Cantar Dó / Ouvir Si bemol
- Cantar Dó / Cantar Si bemol

Este exercício terminou com a entoação dos três primeiros compassos a quatro vozes, mostrando assim que as dificuldades foram ultrapassadas.

A terceira e última parte da aula (os últimos vinte minutos) foi dedicada ao ritmo, fazendo leitura e escrita. Começou por ser lecionada por mim, a pedido do prof. João Pedro, que me pediu para criar um pequeno ritmo em divisão ternária, com duração de quatro compassos em 6/8, e para o aplicar à turma.

O ditado foi repetido apenas quatro vezes e depois corrigido no quadro. Naturalmente, por ter sido repetido apenas quatro vezes, este ditado levantou alguns problemas a algumas alunas, nomeadamente na escrita do segundo tempo do segundo compasso; ainda assim, este número limitado de repetições pretendeu que as alunas tivessem um raciocínio rápido e criassem estratégias mentais para associar cada figura à divisão, tendo em mente a subdivisão da colcheia.

Seguiu-se a realização da leitura rítmica percutida a duas partes, em Divisão ternária; a linha superior foi feita com mão direita e a linha inferior com a mão esquerda; primeiramente uma linha de cada vez (só percutir e depois percutir com contagem dos tempos oralmente) e depois com as duas mãos em simultâneo. A mesma estratégia foi utilizada para a leitura em Divisão Binária, tendo ficado como trabalho de casa esta dissociação a duas partes com contagem dos tempos oralmente.

3.1.2.4. Aula de 6 de fevereiro

Ano letivo 2017/2018

Grelha de observação de aulas

Local de Estágio: Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Estagiária: Margarida Rendeiro	**Disciplina:** Formação Musical	**Grau/Turma:** 4ºD
Professor Cooperante: João Pedro Santos	**Tempo de Aula:** 90 minutos	**Data:** 6/2/2018

Esta aula começou com a realização de exercícios de aquecimento vocal, realizados por toda a turma em conjunto, sob as tonalidades de LáM, MiM, RéM, SolM e FáM (entoar a escala de forma ascendente por graus conjuntos e por terceiras com diferentes padrões rítmicos, cantar as notas com nome seguindo o piano, cantar a Tónica com salto a partir de qualquer nota). Voltando à tonalidade de MiM o professor tocou uma pequena melodia no piano, por graus conjuntos, com início e fim na Tónica e dentro do âmbito entre Tónica e Dominante; as alunas repetiram esta pequena melodia com nome de notas e o exercício repetiu-se com diferentes ritmos dentro do mesmo âmbito intervalar (Tónica-Dominante). Em seguida, continuando o trabalho de estímulo da audição interior, passou-se para a entoação de intervalos, individualmente, partindo de nota dada pelo piano: intervalos de 3m ascendente, 4P descendente e 2M descendente. Na realização destes exercícios foram despendidos os primeiros 30 minutos da aula.

Os vinte minutos que se seguiram foram dedicados à realização de dois ditados de sons em tempo real: o professor tocou uma sequência de cerca de 40 notas no piano, por graus conjuntos ou saltos, que a turma foi escrevendo em tempo real, de forma rápida, tendo como ponto de partida a primeira nota, o Dó central, já dada, em ambos os ditados. A realização deste exercício teve como objetivo primordial não bloquear o raciocínio.

Em seguida foi realizada uma leitura rítmica em Divisão ternária. Dados escassos minutos para estudo individual, o professor escolheu uma aluna da turma para fazer a leitura de início a fim, após a qual repetiu as secções onde tinha errado; este processo repetiu-se por outra aluna da turma e, por fim, por toda a turma em conjunto. Revelou-se aqui extremamente importante marcar o tempo e o compasso para organizar mentalmente cada ritmo no espaço; o facto de não se realizar logo a leitura com toda a turma em conjunto permitiu a cada aluna desenvolver-se sozinha, não tendo o grupo como motor. Teria sido também bastante útil e interessante desenvolver conhecimentos a nível da agógica musical e realizar esta leitura rítmica respeitando dinâmicas e acentuações lá escritas.

Esta sessão prosseguiu com uma leitura solfejada também em divisão ternária, que foi realizada por toda a turma em conjunto, com marcação de compasso; foram repetidas as secções onde existiram erros de ritmo ou de notas e foi também realizada uma pequena improvisação rítmica com duração de

três compassos durante a leitura, dando asas à criatividade da turma.

A terminar a sessão, o professor João Pedro pediu-me para rapidamente criar uma frase rítmica em Divisão binária para fazer como ditado rítmico à turma, trabalhando assim algumas células rítmicas menos sedimentadas.

Este ditado foi repetido sete vezes e depois corrigido no quadro. Verificaram-se algumas dificuldades na escrita do sexto compasso, que foram depois ultrapassadas com a repetição do mesmo. Verificou-se também que a turma precisa ainda de ser guiada e orientada na escrita de algumas células mais complexas, que terão que ser mais trabalhadas.

3.1.2.5. Aula de 20 de fevereiro

Ano letivo 2017/2018

Grelha de observação de aulas

Local de Estágio: Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Estagiária: Margarida Rendeiro	**Disciplina:** Formação Musical	**Grau/Turma:** 4ºD
Professor Cooperante: João Pedro Santos	**Tempo de Aula:** 90 minutos	**Data:** 20/2/2018

A aula teve início com dez minutos de atraso, e começou com dissociações em divisão binária e ternária, sob minha orientação. Com marcação do metrónomo a turma começou por bater a pulsação à semínima, passando depois para os exercícios abaixo esquematizados, realizados com as duas mãos em simultâneo:

Mão Direita | Mão Esquerda

Cada exercício foi inicialmente realizado segundo este esquema e depois trocando as mãos, mantendo o mesmo ritmo.

Logo de seguida passou-se para a dissociação em Divisão ternária, inicialmente fazendo a primeira colcheia da subdivisão na mão direita e a segunda e terceira colcheias com a mão esquerda, e depois o contrário, trocando as mãos. Foram ainda realizados vários padrões rítmicos por imitação com alternância de mãos. Estes exercícios, dada a sua complexidade, estimulam a concentração e foco, ideais para o início da aula.

A sessão continuou passados 45 minutos e já sob orientação do Professor Cooperante, que distribuiu uma canção (linha melódica com acompanhamento de piano) como ferramenta de trabalho. Primeiramente a turma solfejou a linha melódica e, em seguida, fez a identificação e caracterização do compasso 2/2, confirmando a divisão de tempo (binária), o número de tempos por compasso (dois) e a unidade de tempo (𝅗𝅥 = 1). Na leitura realizada verificaram-se dificuldades na entrada e nas colcheias do 2º compasso do 4º sistema, o que foi corrigido com a repetição de todo o 4º sistema. Foi então dado algum tempo às alunas para rever as colcheias erradas novamente e assim corrigir os erros da primeira leitura. Identificada a tonalidade da peça (RéM), a turma leu a mão esquerda do acompanhamento, escrita em

Clave de fá na 4ª linha, e com a salvaguarda que em caso de duas vozes lessem a mais grave (a de baixo), realizando esta leitura com marcação do compasso; antes de começar este exercício, foi revisto o 4º sistema, onde a quantidade de colcheias presentes dificulta um pouco a leitura. Por fim, o professor pediu à turma para entoar o 5º grau desta tonalidade, marcando para trabalho de casa a entoação com nome de notas da linha melódica desta peça.

Esta foi uma sessão quase inteiramente dedicada a ritmo e dissociações, o que de certa forma pode ter sido mais cansativo para as alunas; ainda assim, este trabalho de coordenação motora e concentração é indispensável, sobretudo sabendo que alguns elementos da turma mantém dificuldades por ultrapassar a este nível.

3.1.2.6. Aula de 27 de fevereiro

Ano letivo 2017/2018

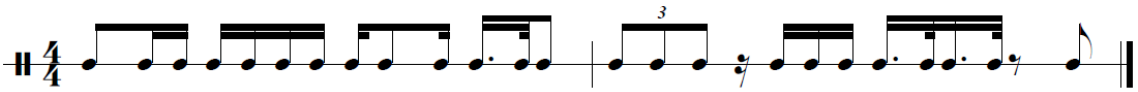
Grelha de observação de aulas

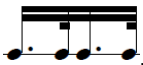
Local de Estágio: Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Estagiária: Margarida Rendeiro	**Disciplina:** Formação Musical	**Grau/Turma:** 4ºD
Professor Cooperante: João Pedro Santos	**Tempo de Aula:** 90 minutos	**Data:** 27/2/2018

Esta aula começou com a realização de exercícios de aquecimento vocal, realizados por toda a turma em conjunto, sob as tonalidades de LáM, SiM, SolM e MiM (entoar a escala de forma ascendente por graus conjuntos e por terceiras com diferentes padrões rítmicos, cantar as notas com nome seguindo o piano, cantar a Tónica com salto a partir de qualquer nota, cantar uma pequena melodia com nome de notas, imitando o piano). A turma, de um modo geral, apenas sentiu dificuldades em encontrar a nova tonalidade partindo da anterior.

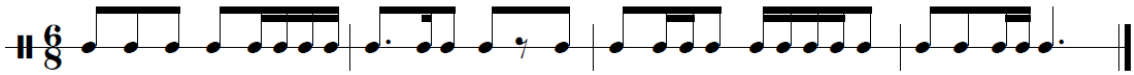
Passados os primeiros 20 minutos de aula, o professor pediu-me para escrever duas frases rítmicas para fazer por ditado às alunas, um em divisão binária e outro em divisão ternária, recorrendo às células e figuras rítmicas trabalhadas.



Na realização deste ditado, que foi repetido 8 vezes, foram sentidas dificuldades no reconhecimento e escrita das células pontuadas: e  . Foi necessário ajudar uma das alunas em particular a resolver algumas das células rítmicas e a sua organização no tempo; senti também dificuldades na turma em perceber o número de batidas por cada tempo e em organizar as partes mais e menos longas em cada parte do tempo. Na realização da correção deste ditado no quadro expliquei às alunas algumas células por analogia a outras já conhecidas e mais sedimentadas, por exemplo:

→ ou → ; em ambos os casos é mantida a segunda colcheia.

A realização do ditado em divisão ternária, que também foi repetido 8 vezes, foi mais simples para as alunas escreverem, suscitando apenas algumas dúvidas na organização das figuras no espaço.



A aula terminou com um balanço do trabalho realizado e das dificuldades sentidas por parte das alunas.

3.1.2.7. Aula de 6 de março

Ano letivo 2017/2018

Grelha de observação de aulas

Local de Estágio: Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Estagiária: Margarida Rendeiro	**Disciplina:** Formação Musical	**Grau/Turma:** 4ºD
Professor Cooperante: João Pedro Santos	**Tempo de Aula:** 90 minutos	**Data:** 6/3/2018

Esta sessão foi totalmente lecionada por mim devido a um imprevisto do Professor Cooperante, que teve que sair no início da aula para resolver um problema junto da Direção da escola. Por se tratar de uma sessão não planeada, não realizei qualquer planificação. A aula foi assim dedicada a exercícios de revisão e ao esclarecimento de dúvidas para a prova escrita, a realizar na semana seguinte.

Começámos por fazer exercícios de reconhecimento auditivo de acordes de três sons: Perfeitos Maiores e Perfeitos menores, no seu Estado Fundamental, 1ª ou 2ª inversões, em posição cerrada.

Seguidamente partimos para reconhecimento de intervalos (ascendentes e descendentes) e depois para a sua entoação, individualmente, partindo de nota tocada no piano.

Passados os primeiros 30 minutos, foram esclarecidas algumas dúvidas existentes na escrita e descodificação de armações de clave e tonalidades Maiores e menores.

Não havendo mais dúvidas, a sessão prosseguiu com a realização de um pequeno ditado de sons em tempo real: toquei no piano uma sequência de 30 notas, partindo do Dó central, que as alunas escreveram. Esta atividade também foi bem-sucedida, verificando-se apenas uma nota errada na turma.

A última parte desta sessão foi dedicada à realização de um ditado melódico e rítmico sob o tema de flauta presente na peça *Cinema Paradiso*, de Ennio Morricone. As alunas ouviram inicialmente o tema apenas para fazerem a caracterização daquilo que ouviram: instrumentação, divisão, compasso, possível tonalidade, andamento. Em seguida, com marcação do compasso, foi realizado o ditado: primeiro escrever apenas o ritmo e só depois completar com as notas.

A realização deste ditado, por ter componente de escrita de ritmo e notas revelou-se complexa para algumas alunas; a escrita faseada (primeiro ritmo e depois melodia) fez parecer que estavam a fazer dois ditados diferentes, o que poderia ter facilitado a sua realização.

3.1.2.8. Aula de 17 de abril

Ano letivo 2017/2018

Grelha de observação de aulas

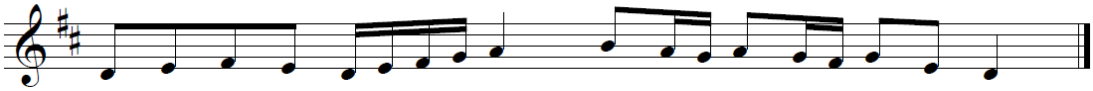
Local de Estágio: Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Estagiária: Margarida Rendeiro	**Disciplina:** Formação Musical	**Grau/Turma:** 4ºD
Professor Cooperante: João Pedro Santos	**Tempo de Aula:** 90 minutos	**Data:** 17/4/2018

Esta aula começou sob minha orientação, por indicação do Professor Cooperante, e teve início com a realização de exercícios de reconhecimento auditivo de intervalos de 2m a 7M, de forma individual; este exercício foi dividido em duas partes: na primeira parte as alunas apenas tinham que ouvir o intervalo, reconhecer e identifica-lo; a segunda parte do exercício já acrescentava ao anterior que cantassem o próprio intervalo. O facto de a quantidade de intervalos abrangidos ser tão grande talvez possa ter sido um fator de insegurança para a turma; considero agora que teria sido mais proveitoso focar-me apenas em alguns intervalos (dois ou três, por exemplo), e trabalhar bem esses, tendo assim a certeza que ficariam bem consolidados.

Em seguida passámos para o reconhecimento auditivo de acordes Perfeitos Maiores e Perfeitos menores no Estado Fundamental e inversões; pedi então aos alunos para realizarem este exercício seguindo a ordem: ouvir o acorde, cantar o baixo, cantar o acorde no Estado Fundamental e depois identificar o estado do que ouviram. Neste caso, o facto de eu ter repetido cada acorde mais do que duas vezes (uma vez que havia dificuldades em compreender e realizar a audição interior) pode ser potenciador de desconcentração, porque inconscientemente os alunos já sabem que não precisam estar tão focados porque haverá uma repetição.

A segunda parte da aula (passados 55 minutos) já foi lecionada pelo professor da turma, que realizou o já habitual aquecimento vocal sobre a tonalidade de RéM: tocou notas no piano para as alunas irem seguindo e cantando. Em seguida, e na mesma tonalidade, tocou pequenas sequências melódicas para as alunas repetirem com nome de notas; a última destas sequências foi repetida até as alunas a memorizarem:



para posteriormente fazerem a sua transposição para MiM, FáM, SolM, LáM, SiM e DóM, com nome de notas. Este tipo de exercício é realizado para apelar à memória e à concentração da turma.

Seguidamente voltou ao exercício já realizado pela turma comigo, a identificação de acordes Perfeitos Maiores e Perfeitos menores, procedendo da mesma forma: cantar o baixo do acorde e

depois cantá-lo no seu Estado fundamental. Este exercício teve, porém, uma nuance: ouvir um acorde menor e cantá-lo depois em modo Maior; este exercício foi inicialmente orientado pelo professor e depois repetido sem orientação, para estimular o raciocínio dos alunos e perceber se de facto compreenderam esta atividade. Foram também adicionados aqui os acordes de quatro sons já conhecidos e trabalhados na turma: acordes de sétima da Dominante.

O facto de esta turma ser tão pequena permite a realização de exercícios oralmente com "resposta aberta", ou seja, permite que cada aluna vá respondendo quando quer ou sabe a resposta, porém verifica-se que são maioritariamente as mesmas alunas a participar na aula voluntariamente; contrariando isto, as perguntas com resposta "de braço no ar" permitem ao professor perceber quem tem a certeza da resposta que quer dar e está confiante.

3.1.2.9. Aula de 15 de maio

Ano letivo 2017/2018

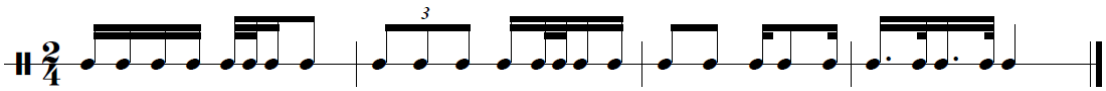
Grelha de observação de aulas

Local de Estágio: Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Estagiária: Margarida Rendeiro	**Disciplina:** Formação Musical	**Grau/Turma:** 4ºD
Professor Cooperante: João Pedro Santos	**Tempo de Aula:** 90 minutos	**Data:** 15/5/2018

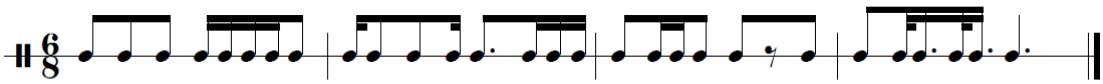
Esta aula começou com um atraso de 10 minutos e com a realização de exercícios de aquecimento vocal, realizados por toda a turma em conjunto, sob as tonalidades de LáM, SolM e MiM (entoar a escala de forma ascendente por graus conjuntos e por terceiras com diferentes padrões rítmicos, cantar as notas com nome seguindo o piano, cantar a Tónica com salto a partir de qualquer nota, cantar uma pequena melodia com nome de notas, imitando o piano). Em seguida realizou-se um exercício em torno de acordes Perfeitos Maiores ou menores: o professor tocou acordes no piano e disse qual a nota mais grave que estava a tocar, para a turma cantar as restantes notas do acorde (no seu Estado Fundamental ou inversões), por exemplo: (piano) Ré – (alunas) fá – si, ou (piano) Si – (alunas) mi – lá. Este exercício, além de desenvolver a audição interior, estimula também o raciocínio, ao mesmo tempo que trabalha a afinação.

A segunda parte da aula (últimos 45 minutos) foi dedicada à escrita de dois ditados rítmicos (um em divisão binária e outro em divisão ternária) realizados e aplicados à turma por mim.



Na realização escrita deste ditado, que foi repetido cerca de 8 vezes, foram sentidas dúvidas em algumas alunas em particular no último compasso, que depois se esclareceram com a escrita guiada por mim e na realização da correção deste ditado.

O segundo ditado foi também repetido cerca de 8 vezes, sendo que suscitou dúvidas no segundo e quarto compassos.



Neste caso, durante a realização deste ditado, o Professor Cooperante foi auxiliando as duas alunas com maiores dificuldades nestes conteúdos. De um modo geral, considero que esta atividade decorreu com sucesso.

3.1.3. Resumo da Avaliação Periódica

A Avaliação periódica é realizada de forma contínua, em contexto de sala de aula, mas também toma forma com a realização de uma prova na penúltima aula de cada período. Pretende-se assim aferir o desenvolvimento do aluno até ao momento.
A tabela abaixo apresenta os critérios de avaliação definidos pela EAMCN para o 3º ciclo na disciplina de Formação Musical.

Tabela 7 – Critérios de Avaliação de Formação Musical (3º ciclo)

TABELA DE APOIO: Critérios de Avaliação 3º ciclo			
Disciplina: Formação Musical			
1. Competências			
Domínios	**Competências essenciais**	**Instrumentos de Avaliação**	**Ponderação**
Leitura	*Ler frases rítmicas em diferentes unidades de tempo e compassos *Entoar afinadamente melodias nos modos dados *Ler nas diversas claves *Ler ritmo, melodia e claves com uma pulsação estável	*Testes sumativos: 1º Período: 1 oral e 1 escrito 2º Período: 1 oral e 1 escrito 3º Período: 1 oral e 1 escrito	40%
Escrita	*Escrever frases rítmicas a uma e ou duas vozes *Memorizar uma frase rítmica e/ou melódica	*Participação nos trabalhos orais/escritos *Realização dos trabalhos de casa	35%
Reconhecimento auditivo	*Reconhecer/identificar a nível auditivo e visual conteúdos musicais específicos numa partitura		15%
2. Atitudes e Valores			
*Assiduidade e pontualidade *Atenção e interesse *Sentido de responsabilidade (relativamente ao material, tarefas propostas na aula e trabalhos de casa) *Respeito (por si, pelos outros e pelo material da escola) *Participação na aula *Autonomia *Empenho na sua aprendizagem		*Observação direta sistemática e assistemática dos desempenhos	10%

No caso concreto do Professor Cooperante que acompanhei nas aulas de Formação Musical, todo o foco das aulas é direcionado para a descodificação do ritmo e audição interior, tentando assim que a Formação Musical possa servir a prática do

instrumento. Este facto tem especial importância porque o professor considera que a avaliação realizada meramente por meio do teste sumativo não reflete na íntegra os conhecimentos do aluno; segundo o próprio, a aquisição ou não dos conteúdos verifica-se ao longo das aulas. Neste sentido, os testes aplicados a esta turma do 4º grau foram bastante semelhantes aos aplicados a outros níveis de ensino, tratando-se apenas de:

- duas grelhas para preenchimento de respostas relativas ao reconhecimento auditivo e classificação do tipo e estado de acordes, e reconhecimento auditivo e classificação de intervalos
- ditado melódico
- ditado rítmico

Obviamente, no que concerne ao espaço para ditados (rítmicos ou melódicos), estes testes revelam diferenças de acordo com o grau a que se destinam.

Quando se trata de graus mais baixos (1º a 3º) o professor João Pedro elabora ainda uma ficha teórica, onde constam exercícios de classificação e identificação de intervalos e acordes, identificação de armações de clave e identificação de compassos (caracterizando-os quanto à divisão, número de tempos por compasso e unidade de tempo).

No que concerne à avaliação oral, esta é realizada semanalmente, no contexto da aula, e não em um momento específico para esse efeito. Ao longo do ano letivo em que foi realizada a Prática de Ensino Supervisionada apenas foi realizada prova oral no 3º período.

3.2. Classe de Conjunto: identificação e caracterização da turma de Coro

De entre as várias classes de conjunto existentes na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, apenas acompanhei duas delas: Coro Geral C45 (com carga horária de 45 minutos semanais) e Coro Geral C90 (com carga horária de 90 minutos semanais), ambas lecionadas pelo Professor Cooperante Tiago Marques, à terça-feira, no horário 17:40h-18:25h e 18:30h-20:05h, respetivamente.

O acompanhamento de classe de conjunto teve início no dia 3 de Outubro de 2017 e término com o concerto realizado a 8 de Junho de 2018, incluindo também os ensaios-extra e concertos realizados neste âmbito.

Apesar de ter acompanhado duas turmas distintas, o presente relatório só abordará o trabalho realizado com uma delas, a turma C45. Considerando que ambas as turmas foram lecionadas pelo professor Tiago Marques verifiquei que, apesar de serem dois grupos de alunos diferentes (embora a maioria seja comum às duas turmas), com reportório diferente e, consequentemente, problemas de aula diferentes, a sua metodologia de trabalho mantém-se nos dois casos (C45 e C90).

Ressalvo também que o facto de ter realizado uma observação participante junto das duas turmas acima referidas me permite ter simultaneamente o ponto de vista do professor e do aluno.

Como referi anteriormente, das duas turmas de Classe de Conjunto (Coro, neste caso) que acompanhei ao longo deste ano letivo apenas relato o trabalho realizado na turma C45. A turma é constituída por 18 alunos, com idades compreendidas entre os 12 e os 22 anos, como seguidamente se apresenta.

Tabela 8 – Caracterização dos alunos da turma C45 quanto à sua voz

TABELA DE APOIO: Caracterização da turma C45	
Disciplina: Classe de Conjunto - Coro	
Aluno	**Voz**
Aluno 1	Soprano
Aluno 2	Soprano
Aluno 3	Soprano
Aluno 4	Baixo

Aluno 5	Tenor
Aluno 6	Tenor
Aluno 7	Soprano
Aluno 8	Contralto
Aluno 9	Contralto
Aluno 10	Soprano
Aluno 11	Contralto
Aluno 12	Contralto
Aluno 13	Contralto
Aluno 14	Contralto
Aluno 15	Soprano
Aluno 16	Contralto
Aluno 17	Contralto
Aluno 18	Soprano

A nível de distribuição e equilíbrio entre vozes, a turma iniciou o ano letivo sem alunos a cantar a voz Baixo, sendo que mais tarde um dos três alunos a cantar a voz do Tenor passou para os Baixos por questões de modificação (amadurecimento) do seu aparelho vocal, o que trouxe um maior equilíbrio a nível de vozes dentro da turma. Desta forma, manteve-se no decorrer do ano letivo a seguinte distribuição: 7 Sopranos, 8 Contraltos (acrescidos de mim própria), 2 Tenores e 1 Baixo.

3.2.1. Síntese da Prática Pedagógica

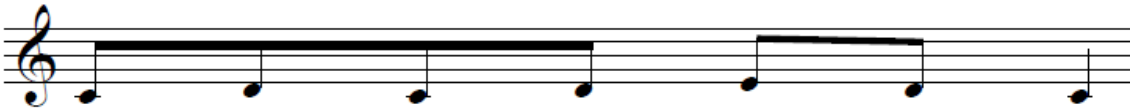
Nesta secção apresenta-se a forma como a prática pedagógica foi organizada, bem como as rotinas e procedimentos levados a cabo na aula. Importa referir que comecei por apenas fazer observação direta das aulas e, posteriormente, por sugestão do Prof. Tiago Marques, passei a integrar também o coro, fazendo assim uma observação participante.

Considerando que a duração de cada aula era de apenas 45 minutos, foi adotado como esquema de aula o seguinte: cerca de 10/15 minutos para aquecimento corporal e vocal, seguidos do restante tempo de aula para trabalho de reportório específico, fazendo uma leitura geral e depois trabalho por secções ou por vozes (dependendo do grau de dificuldade e estrutura de cada peça), visando colmatar e minimizar as dificuldades dos alunos.

Para o aquecimento corporal o professor começava por pedir aos alunos que se espreguiçassem, sem vergonhas ou receios, e sem sequer prender um bocejo…pelo contrário: provocando-o; seguidamente, rodar os ombros, lentamente, para trás e para a frente; rodar o pescoço para um lado e para o outro, lentamente; sacudir o corpo, os pés, os joelhos, o corpo todo; deixar o queixo caído; inspirar e expirar profundamente. Após este relaxamento muscular, direcionava o aquecimento para uma dimensão mais sonora, mas de trabalho e ativação do diafragma; para isso recorria à realização de ritmos por imitação com as onomatopeias "SHHH", "BRRR" (fazendo vibrar bem os lábios e mantendo essa vibração) ou "PRRR", inicialmente sem uma altura definida, apenas com a entoação de uma frase, e posteriormente com linha melódica e altura definidas, prosseguindo cromaticamente de forma ascendente ou descendente. A realização deste tipo de exercício permite ao aluno que o seu corpo esteja preparado para cantar sem estar em esforço permanente, para além de "acordar" o diafragma, que é fundamental.

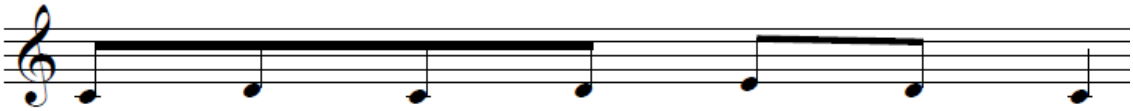
Relativamente ao aquecimento vocal, eram realizados alguns exercícios, por norma dentro do mesmo género, mas não necessariamente os mesmos, como:

- Som “V” no movimento



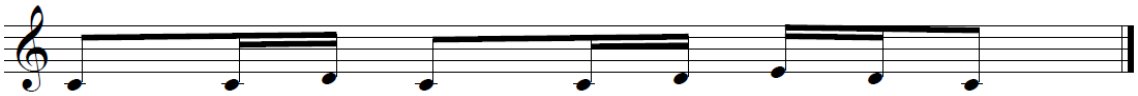
repetindo o movimento cromaticamente de forma ascendente;

- Som “M”, abrindo bem a cavidade bucal, no movimento



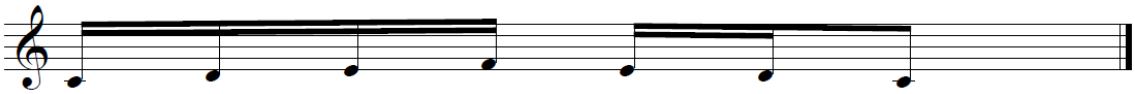
repetindo o movimento cromaticamente de forma descendente;

- Sílaba “Vi” no movimento



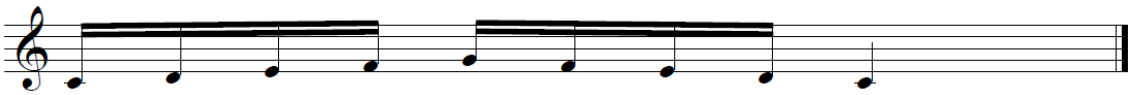
repetindo o movimento cromaticamente de forma ascendente;

- Com a mesma sílaba (“Vi”), acrescentar o movimento

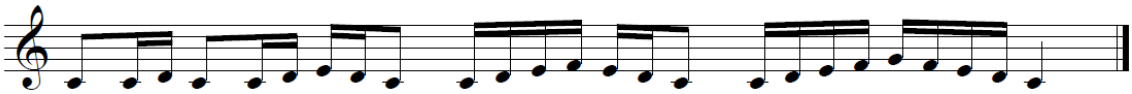


repetindo o movimento cromaticamente de forma ascendente;

- Acrescentar aos dois anteriores o terceiro movimento sob a mesma sílaba (vocalizo)



Perfazendo assim a totalidade da frase, em três partes:



- Utilizar esta mesma frase melódica tripartida com as sílabas “mó”,“ió-ó”, “iá-á” subindo na tonalidade cromaticamente e acentuando com um gesto expressivo da mão a nota mais aguda de cada uma das três partes da frase melódica.

- Bocejar novamente

A realização destes exercícios de âmbito vocal visa fazer um correto aquecimento das cordas vocais para cantar, que é diferente do seu uso na fala; simultaneamente desenvolvem trabalho do diafragma e de afinação, paralelamente à noção de grupo e de prática de conjunto.

Após a realização deste processo de aquecimento, e estando a turma já preparada para trabalhar, dava-se início à leitura de uma obra. Quando se tratava de leitura à primeira vista, a turma entoava cada voz (Baixo, Tenor, Contralto e Soprano) em conjunto, sob a sílaba "nô", passando depois a juntar Baixo/Tenor e Contralto/Soprano e, posteriormente, as quatro vozes; tratando-se de uma leitura de notas já realizada noutra aula, era tempo de trabalhar o texto, perceber o seu significado e dizê-lo com a pronúncia correta, para depois então o poder cantar. Realizado este processo dividindo as peças por partes, juntavam-se as peças deste *puzzle*, cantando as peças de início a fim com a interpretação trabalhada corretamente.

Abaixo apresenta-se a tabela de aulas de classe de conjunto assistidas (com participação ativa) neste ano letivo.

Tabela 9 – Cronograma das aulas de Classe de Conjunto ao longo do ano letivo

Mês	**Dia**					**Total**
Outubro	3	10	17	24	31	5
Novembro	7	14	21	28		4
Dezembro	5	12				2
Janeiro	9	16	23	30		4
Fevereiro	6	13	20	27		4
Março	6	13	20			3
Abril	10	17	24			3
Maio	8	15	22	29		4
Junho	5	12				2
Total de aulas						31

3.2.2. Relatórios de Aula e Reportório trabalhado

Tendo sempre por base os objetivos gerais e específicos definidos para esta Classe de Conjunto, as sessões mantiveram a mesma estrutura, com algumas *nuances* a nível das estratégias e atividades utilizadas em cada aula.

Por definição etimológica "planificar" é desenvolver ou desenhar um plano, envolvendo um objetivo a cumprir e as ações necessárias para que este possa ser realizado. Na prática, planificar algo implica converter o objetivo num processo de ação. Assim, a planificação é simultaneamente simples e complexa: sendo ideal que tenha uma leitura simples, explana os conteúdos, métodos de trabalho, distribuição dos conteúdos no tempo e, sobretudo, permite que o trabalho do professor seja organizado de forma útil. Do ponto de vista temporal, o facto de as planificações serem feitas a curto, médio ou longo prazo, vai definir o grau de objetividade e profundidade que as mesmas vão conter, na medida em que um plano a longo prazo transmite uma visão de conjunto acerca do que se passará ao longo do ano letivo, delimitando grandes blocos/unidades de ensino; os planos a médio prazo já incluirão algumas ferramentas de trabalho; por ultimo, os planos de curto prazo, já serão quase como um plano de aula, bastante mais específicos em conteúdos, recursos e procedimentos. A planificação revela-se assim uma ferramenta imprescindível ao trabalho do professor.

Nesta base de trabalho, e considerando a observação participante realizada nestas aulas, apresenta-se aqui, sob a forma de tabela, uma Planificação genérica passível de ser utilizada nestas aulas.

Tabela 10 – Planificação genérica de uma aula de Coro

PLANIFICAÇÃO DE AULA (genérica)						
Disciplina: Classe de Conjunto - Coro						
Sessão	**Objetivos**	**Conteúdos**	**Estratégias / Atividades**	**Recursos pedagógicos**	**Recursos materiais**	**Duração**
1	* Ter uma postura correta * Desenvolver técnicas de respiração, movimento corporal e contacto visual	* Exercícios de respiração * Trabalho de afinação	* Aquecimento corporal * Ritmos diferentes só com sopro		* lápis	15 min
	* Desenvolver qualidade e projeção sonora * Desenvolver o sentido de afinação, consciência tonal e rítmica * Adquirir noção de frase musical * Distinguir e respeitar dinâmicas simples * Trabalhar noções de agógica musical	* Peça a trabalhar em aula	* Entoação de onomatopeias com e sem altura definida * Vocalizos com diferentes articulações * pequenas frases melódicas entoadas * leitura de todas as vozes em separado * Junção das 4 vozes	* partituras	* borracha * estantes * cadeiras * piano	30 min

Naturalmente, e sendo esta apenas um exemplo de Planificação, é mutável e ajustável a cada realidade e a cada professor. Neste caso concreto, e tratando-se de Coro, a Planificação pode ser elaborada a curto, médio ou longo prazo. A Planificação a longo prazo tem a ver com a escolha de obras adequadas ao nível médio dos alunos e ao tempo que terão para a sua preparação (entre 1 a 3 trimestres): este tipo de Planificação é elaborada ainda no ano letivo anterior e aplica-se às turmas que têm 90 minutos de aula, contemplando assim grande obras; a Planificação a médio prazo está relacionada com a escolha de pequenas peças que trabalhem aspetos específicos do canto coral: é aplicada às aulas de 45 minutos e as peças são escolhidas entre uns meses a umas semanas antes de começar o trabalho com as classes; a Planificação a curto prazo já está dependente

das opções pedagógicas a tomar em cada turma em particular, em função das características e capacidades daqueles alunos, e com a flexibilidade necessária para se ir alterando o plano durante a aula, consoante os resultados obtidos no momento.

A coluna dos Objetivos espelha o fio condutor a ter em linha de conta para o ano letivo e, em particular, para cada aula; sendo os Objetivos específicos da disciplina definidos pela Escola, vão sendo trabalhados de aula para aula. Os Conteúdos a trabalhar em cada aula são também referidos na planificação, explicitando os meios que se utilizarão para alcançar os objetivos a que esta sessão se propõe. As Estratégias/Atividades correspondem à forma como o docente vai servir-se dos Conteúdos anteriormente apresentados. O campo dos recursos está dividido em duas secções: por um lado os recursos pedagógicos, indispensáveis para a aprendizagem do aluno, por outro lado os recursos materiais, que são as condições mínimas do espaço necessárias à aprendizagem. Por fim, a duração, explicita o tempo que devemos gastar em cada ação ao longo da aula.

No que diz respeito ao reportório trabalhado, ao longo deste ano letivo foi trabalhado na turma C45 reportório diverso, com peças em várias línguas e de diferentes tipos de carácter, oferecendo assim aos alunos uma experiência mais rica na sua aprendizagem.

No decorrer do 1º Período foram trabalhadas as peças:

• *In the Bleak Midwinter* – Gustav Holst

• *Midden in de winternacht* – canção tradicional holandesa, num arranjo do Prof. Tiago Marques para o Coro do Conservatório Nacional

• *Senhora, nós vos louvamos* – da autoria de Manuel Faria, num arranjo do Prof. Tiago Marques para os Coros da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional.

No 2º foram trabalhadas as seguintes peças:

• *The Long Day Closes* – com letra de Henry F. Chorley e música de Arthur Sullivan

• *Regina Coeli* – D. Pedro de Cristo

No 3º período foram trabalhadas as peças:

• *Regina Coeli* – D. Pedro de Cristo

• *Canção de Edite* – com letra de João Monge e música de Manuel Paulo, num arranjo do Prof. Tiago Marques com edição para uso exclusivo do Coro do Conservatório Nacional no ano letivo 2017/2018.

3.2.3. Resumo da Avaliação Periódica

A Avaliação dos alunos não consiste apenas na sua prestação nas provas, mas tem como base um conjunto de critérios que a tornam mais objetiva e que, de certa forma, traduzem em números o desempenho do aluno ao longo de cada período letivo. Pelas suas caraterísticas, permite ao próprio professor questionar os seus objetivos, os conteúdos abordados e a sua profundidade, os métodos de ensino utilizados e até a capacidade de resposta na resolução de problemas de aprendizagem. Deste modo, e para que esta ação possa ser realizada da melhor forma, o professor deve estar munido de uma ferramenta essencial e sem a qual o seu trabalho fica condicionado: a planificação.

A tabela que em seguida se apresenta, é representativa dos Critérios de Avaliação aos quais obedecem os professores de Coro da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (retirado do site).

Tabela 11 – Critérios de Avaliação de Coro (Classe de Conjunto)

TABELA DE APOIO: Critérios de Avaliação					
Disciplina: Classe de Conjunto - Coro					
Iniciação I-IV e Básico 2º Ciclo			**Básico 3º Ciclo e Secundário** (exceto coros "especiais")		
PARÂMETROS	COTAÇÃO	DESCRIÇÃO	PARÂMETROS	COTAÇÃO	DESCRIÇÃO
Assiduidade	20%	Assistência regular e pontual às aulas	Assiduidade, pontualidade e comportamento	20%	Assistência regular e pontual às aulas na posse do material necessário; atenção e concentração nas aulas e ensaios, respeitando colegas e professores.
Domínio da técnica de execução e postura básica	20%	Assimilação dos controles respiratório e vocal. Correção na postura, quer sentada quer de pé, nas aulas e nas apresentações públicas.	Domínio da técnica de execução e postura básica	20%	Assimilação dos controles respiratório e vocal. Correção na postura, quer sentada quer de pé, nas aulas e nas apresentações públicas.
Conhecimento da matéria dada	20%	Conhecimento das obras estudadas	Conhecimento da matéria dada	20%	Conhecimento das obras estudadas, de acordo com o requerido nas aulas.
Musicalidade e afinação	20%	Cantar afinado, com fraseado e aplicação das dinâmicas; capacidade de cantar a mais que uma voz; expressividade e clareza na comunicação do texto.	Musicalidade e afinação	20%	Cantar afinado, com fraseado e aplicação das dinâmicas; capacidade de cantar a mais que uma voz; expressividade e clareza na comunicação do texto.
Participação em atividades	20%	Participação nos ensaios e nas apresentações em público.	Participação em atividades	20%	Participação nos ensaios extraordinários e nas apresentações em público na posse do material necessários às mesmas.
Comportamento	10%	Atenção e concentração nas aulas e ensaios, respeitando colegas e professores.			

Tal como referido anteriormente, a Avaliação do desempenho dos alunos não se restringe às suas provas, mas a todo o seu percurso desde a primeira à última aula, incluindo apresentações públicas e ensaios.

Na turma que acompanhei, a Avaliação dos alunos foi feita seguindo estes fatores: ao longo de cada aula, nas provas realizadas (uma por cada período letivo) e nas apresentações públicas.

Os testes foram realizados na penúltima aula de cada período e a aula foi organizada em: aquecimento (corporal e vocal) e passagem em conjunto dos excertos do reportório a avaliar; posteriormente, em pares de diferentes vozes, escolhidos na aula, os alunos dirigiam-se para junto do piano, onde o professor os acompanhava tocando as outras duas vozes da peça (por exemplo: se estivesse a avaliar Soprano + Tenor, tocava as vozes do Baixo e Contralto).

Importa ainda referir que os testes tinham um excerto para cantar através de leitura e outro decorado pelos alunos.

4. Reflexão sobre o trabalho desenvolvido na Prática de Ensino Supervisionada

Terminado o período de estágio (Prática de Ensino Supervisionada) é fulcral refletir sobre todo este processo, apurando os pontos positivos, pontos negativos e formas de melhorar o que correu menos bem, conseguindo assim aprender e progredir.

Voltar à Escola de Música do Conservatório Nacional (agora denominada Escola Artística de Música do Conservatório Nacional) nove anos depois de lá ter concluído o Curso Secundário foi uma sensação indescritível. O cheiro da madeira, o ranger do chão, as portas pesadas e os corredores longos são característicos daquela escola, da minha escola!

A forma como fui recebida e acolhida pelos Professores João Pedro Santos (Formação Musical) e Tiago Marques (Coro) nas suas aulas ao longo deste ano letivo permitiu que se desenvolvessem boas relações pessoais entre nós e, naturalmente, proporcionaram um bom ambiente neste processo.

Relativamente à vertente de Formação Musical pude aprender não só através da observação das aulas do Professor Cooperante, como com as suas incansáveis observações e explicações constantes, durante as aulas que ele próprio lecionou, mantendo-me sempre ao nível do seu próprio raciocínio e estimulando também em mim de forma constante o encontro de diferentes estratégias e alternativas para cada atividade realizada. Senti em cada aula a que assisti que estava cada vez mais embrenhada na preparação e no decorrer da aula. As primeiras aulas que lecionei (completas) foram totalmente preparadas por mim, tentando seguir o esquema de aula a que assisti antes de enfrentar a turma; o Professor Cooperante, ao questionar as minhas estratégias e ao mostrar-me porque estavam corretas ou erradas, fez-me também questionar a eficácia do meu trabalho, incentivando-me a ser sempre melhor e preparando-me para o futuro como docente. Considero que a minha experiência se tornou muito mais rica pela turma com que trabalhei, não só por ser um grau que no próximo ano letivo terá exame de conclusão de ciclo (exame de 5º grau), mas também visto existirem alunas com diferentes tipos de dificuldades, o que me permitiu a mim antecipar vários tipos de problemas, pensar estratégias diversas, reconhecer que algumas ações podem não surtir o efeito que esperava na turma. Considero-me agora muito mais preparada e com mais ferramentas para trabalhar em Formação Musical.

Refletindo sobre a escola de hoje e tendo em conta que todos os alunos são diferentes, considero que, apesar de os alunos estarem numa escola do ensino artístico, há ainda alguma falta de noção do grau de exigência, rigor e até de espírito de sacrifício que este meio requer; não é suficiente estudar na véspera;

não é indiferente ter ou não o material necessário para a aula; não é indiferente estudar ou não a partitura só porque não vamos cantar sozinhos; não é dispensável o aquecimento corporal e vocal antes de cantar; não é indiferente ir ou não àquele ensaio extra. Pelo contrário… a recompensa pelo esforço e pelo sacrifício pode não ser imediata, mas vem.

Na turma de Classe de Conjunto que acompanhei pude reparar quão díspar é a forma como cada aluno vê a disciplina de Coro dentro da mesma turma: apesar de todos vivenciarem a mesma aula, alguns empenham-se e dão o melhor de si e outros apenas dão de si os mínimos, descurando o estudo semanal e mantendo de aula para aula uma postura repreensível.

Perante uma turma em que todos aprendem os mesmos conteúdos, cada aluno perceciona-os de forma diferente, e cabe ao professor conseguir cativar e motivar os seus alunos para que o seu desempenho seja o melhor possível e possa assim elevar a taxa de sucesso. Ao longo da minha prática de docente tento chegar aos alunos para que a informação que tento transmitir seja clara e numa linguagem adequada a cada um deles. É fundamental que o professor se coloque no lugar do aluno e tente compreender o que o aluno pode estar a sentir em cada momento da aula. A capacidade de autocrítica e reflexão pessoal são também pontos fundamentais para a aprendizagem do próprio professor. Nas aulas de Formação Musical (que tive oportunidade de lecionar) foram-me feitos reparos e pequenas correções críticas e fundamentadas que me permitiram corrigir esses erros simples e contribuíram para a minha aprendizagem, tornando-me mais consciente das falhas.

A nível mais burocrático, dada a condição de mudanças de instalações do Conservatório, foi bastante complicado recolher alguns documentos nos servições de secretariado fulcrais para a elaboração deste trabalho.

Por fim, considero que desenvolvi ao longo deste ano letivo as minhas capacidades enquanto docente, o que tornou o meu estágio numa experiência muito enriquecedora e produtiva. A minha avaliação pessoal é, desta forma, bastante positiva.

Parte II – Projeto do Ensino Artístico

1. O Projeto de Investigação

1.1. Descrição do projeto

A música tem um enorme poder educativo, no entanto, quando se trata de crianças, é necessário que esta música seja praticada, e não apenas ouvida. Como é sobejamente sabido, temos em Portugal um património de grande riqueza a nível de canções tradicionais, recolhido por Michel Giacometti, Fernando Lopes-Graça, Vergílio Pereira, entre outros.

Este Projeto de Investigação tem um caráter não só pedagógico, mas também etnomusicológico, dado o seu objeto de estudo; desenvolvido para dar apoio às aulas de Iniciação Musical, prende-se sobretudo com a necessidade de encontrar reportório adequado à faixa etária de cada nível de Iniciação, com grau de dificuldade e linguagem adequada, com capacidade para estimular o movimento corporal, em diferentes modos rítmicos, em diferentes compassos; recursos que potenciem a aprendizagem de forma lúdica e, simultaneamente, se enquadre no plano de estudos definido por cada escola. Na busca por este tipo de recurso, viajei até às raízes da nossa música, pegando no riquíssimo reportório tradicional português, recolhendo e organizando algumas das canções segundo um plano de aprendizagem encadeada.

Para fundamentação teórica, são apresentadas duas das imensas correntes pedagógicas tão conhecidas: a metodologia de Edgar Willems e a metodologia de Zoltán Kodály, ambos pedagogos com enfoque no uso de canções como recurso didático no ensino da música.

1.2. Objetivos e questões de investigação

No ensino da música de uma forma geral, tendemos a utilizar determinados exercícios rítmicos ou melódicos que se inserem num padrão; no entanto, aos olhos da criança, nem sempre são tão apelativos ou emocionalmente chamativos como deveriam. Na prática, não recorremos com frequência ao reportório de tradição oral português e descuramos involuntariamente canções que têm elevado potencial na aprendizagem no âmbito da Iniciação Musical. É neste âmbito que se desenvolvem os objetivos a que este projeto se propõe:

- Compreender o reportório tradicional português
- Compreender se o recurso às canções tradicionais pode ou não desenvolver nos alunos de Iniciação as competências musicais essenciais
- Determinar de que forma será possível fixar esse reportório como recurso
- Estabelecer paralelismo com o trabalho de 2 pedagogos de referência a este nível: Zoltán Kodály e Edgar Willems

- Demonstrar a fulcral importância da cultura e das raízes para a aprendizagem da música

Fazendo o paralelismo com o trabalho de dois pedagogos de referência (Kodály e Willems), e tendo como objetivo a aplicabilidade desta sequência, este projeto propõe-se a dar resposta às seguintes questões:

- Será o reportório tradicional português uma ferramenta com competências necessárias para as aulas de Iniciação Musical?
- Como utilizar as canções tradicionais portuguesas no desenvolvimento de competências específicas?
- Por que ordem de aprendizagem devem ser transmitidas estas canções?
- Que canções poderão servir cada passo desta aprendizagem?

1.3. Contexto de implementação do Projeto do Ensino Artístico

Este projeto propõe-se a ser aplicado às classes de Iniciação Musical lecionadas nos Conservatórios, onde estas turmas são constituídas por alunos entre os 5 e os 9 anos de idade, pretendendo-se que deem continuidade ao seu percurso transitando para o Ensino Básico do Ensino Especializado de Música.

Os alunos de IM são agrupados em turmas segundo critérios de faixa etária/ano de escolaridade e o nível de conhecimento de cada um. Os quatro níveis de Iniciação Musical correspondem sensivelmente a: IM I – 5/6 anos; IM II – 7 anos; IM III – 8 anos; IM IV – 9 anos.

Na proposta que aqui se apresenta, a organização sequencial do reportório selecionado assume diferenças de acordo com o nível de IM a que se destina; no nível de Iniciação Musical I, optou-se por:

- selecionar motivos pentatónicos de 2, 3 ou 4 notas que se insiram na fase inicial de aprendizagem das notas, utilizando-os em pequenas lengalengas ou rimas tradicionais infantis;
- ensinar as canções com 2, 3 e 4 notas, e um ritmo simples.

No caso dos níveis de Iniciação Musical II, III e IV, a ordem de aprendizagem do nome das notas insere-se já num contexto tonal, aproximando-se mais das características da música tradicional portuguesa.

O plano de trabalho para a elaboração deste Projeto de Ensino Artístico passa por uma metodologia de investigação etnográfica, na medida em que tem como base de trabalho não só a prática de ensino nas turmas de Iniciação Musical que tenho tido ao longo do meu percurso, mas também a utilização de recursos

etnomusicológicos na construção de uma sequência de aprendizagem ordenada. Assim, para estabelecer fases de trabalho, é fundamental começar por compreender o conceito de canção tradicional e recolher material histórico e documental editado nos cancioneiros populares portugueses; a etapa seguinte passa por analisar algumas das canções presentes nestes cancioneiros nacionais, selecionando 51 canções que se enquadrem nos objetivos desta pesquisa, de acordo com as características rítmicas, melódicas e harmónicas de cada uma, considerando que é necessário perceber de que forma cada uma das peças escolhidas poderá ser útil na aplicabilidade desde trabalho.

A legitimação deste projeto, apesar de a sua avaliação poder ser subjetiva, deverá ser comprovada pelo crescente nível de afinação e desempenho dos alunos, bem como pelo desenvolvimento das competências musicais relativas à altura dos sons.

1.3.1. Na sala de aula

Na sala de aula pretende-se que sejam aplicadas algumas estratégias decorrentes das propostas nas metodologias de Zoltán Kodály e Edgar Willems: ensinar as canções de uma forma sensorial; entoar as canções aprendidas ao longo do tempo aliando a estas movimentos e gestos, a marcação da pulsação, ostinatos rítmicos, o ritmo da melodia percutido, alguns contrastes de dinâmica, variações de andamento; reprodução de frases rítmicas por imitação e/ou criação, em grupo ou de forma individual; associação da pulsação à sílaba "tá"; associação de células rítmicas a sílabas ou a palavras frequentes no quotidiano, como "tic-tac" ou "bo-lo" para as duas colcheias, ou "cho-co-la-te" para quatro semicolcheias; aprendizagem gradual dos nomes das notas: iniciar a entoação das canções com recurso aos gestos sugeridos na fonomímica do Método Willems, passando depois para a exploração do padrão sol-mi associando as canções ao gesto destas novas notas, e em seguida para o reconhecimento deste padrão nas canções já aprendidas; aprendizagem de canções novas partindo da leitura de ritmo e da fonomímica, guiados pelo professor.

2. Fundamentação Teórica

O enquadramento desde Projeto do Ensino Artístico não seria possível sem fazer referência aos pressupostos definidos pelo Ministério da Educação para o ensino artístico. Considerando que as competências artístico-musicais advêm de um conjunto de processos de apropriação de sentidos, da experimentação e mesmo da criação, revela-se assim fulcral para sustentar este projeto esta referência.

Segundo António Vasconcelos (em Vasconcelos, 2006, p.4) a aprendizagem musical parte de diversos pressupostos, nomeadamente que as crianças têm potencial para desenvolver as capacidades musicais e o seu pensamento crítico (através da música), que as atividades musicais com crianças deverão utilizar materiais e reportório de qualidade, que as experiências diversificadas são fundamentais no desenvolvimento intelectual da criança, que a aprendizagem da criança é potenciada positivamente quando acontece em ambientes físicos e sociais agradáveis e, por fim, que é fundamental que as crianças tenham modelos eficazes de adultos. Nesta sequência, o Currículo Nacional do Ensino Básico admite como competências essenciais na construção de uma literacia artística[1]:

- Desenvolvimento do pensamento e imaginação musical, isto é, a capacidade de imaginar e relacionar sons;
- Domínio de práticas vocais e instrumentais diferenciadas;
- Composição, orquestração e improvisação em diferentes estilos e géneros musicais;
- Compreensão e apropriação de diferentes códigos e convenções que constituem as especificidades dos diferentes universos musicais e da poética musical em geral;
- Apreciação, discriminação e sensibilidade sonora e musical crítica, fundamentada e contextualizada em diferentes estilos e géneros musicais;
- Compreensão e criação de diferentes tipos de espetáculos musicais em interação com outras formas artísticas;
- Conhecimento e valorização do património artístico-musical nacional e internacional;
- Valorização de diferentes tipos de ideias e de produção musical de acordo com a ética do direito autoral e o respeito pelas identidades socioculturais;
- Reconhecimento do papel dos artistas como pensadores e criadores que, com os seus olhares, contribuíram e contribuem para a compreensão de diferentes aspetos da vida quotidiana e da história social e cultural.

[1] (ME – DGE, Currículo Nacional do Ensino Básico – Competências essenciais – Música – Literacia Artística).

Com base neste Currículo Nacional do Ensino Básico, as competências a adquirir pelas crianças ao longo do primeiro ciclo e, correspondentemente, ao período de Iniciação Musical, estão organizadas em quatro grandes grupos:

Tabela 12 – Organizadores das competências específicas no documento Currículo Nacional do Ensino Básico.

Perceção sonora e musical	• Explora e identifica os elementos básicos da música; • Identifica auditivamente características rítmicas, melódicas, harmónicas e formais; • Identifica auditivamente e visualmente os instrumentos musicais utilizados em diferente épocas, estilos e culturas musicais; • Lê e escreve notação convencional e não convencional; • Utiliza vocabulário e simbologias apropriadas para descrever e comparar diferentes tipos de sons e peças musicais de estilos e géneros similares.
Interpretação e Comunicação	• Canta individualmente e em grupo, canções e melodias de diferentes épocas, estilos e culturas musicais utilizando a memória e a leitura musical; • Toca instrumentos acústicos e eletrónicos, convencionais e não convencionais, individualmente e em grupo, na interpretação de música instrumental ou vocal acompanhada; • Comenta audições de música gravada e ao vivo de acordo com os conceitos adquiridos e códigos e convenções que conhece; • Interpreta obras musicais que interligam diferentes formas de arte; • Apresenta e interpreta publicamente, na escola e/ou comunidade, obras vocais e instrumentais.
Criação e Experimentação	• Explora e organiza diferentes tipos de materiais sonoros para expressar determinadas ideias, sentimentos e atmosferas utilizando estruturas e recursos técnico-artísticos elementares, partindo da sua experiência e imaginação; • Explora ideias sonoras e musicais partindo de determinados estímulos e temáticas; • Inventa, cria e regista pequenas composições e acompanhamentos; • Aplica conceitos, códigos, convenções e símbolos utilizando a voz, instrumentos acústicos, eletrónicos, e as Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) para a criação de pequenas peças musicais partindo de determinadas formas e estruturas de organização sonora e musical; • Regista em suporte áudio e vídeo as criações realizadas para avaliação e aperfeiçoamento.
Culturas musicais nos contextos	• Reconhece a música como parte do quotidiano e as diferentes funções que ela desempenha; • Identifica estilos, épocas e culturas musicais diferenciadas e os contextos onde se inserem; • Recolhe informação sobre processos vários de criação e interpretação de diferentes tipos de música.

No âmbito da Iniciação Musical, toda a literacia musical tem base na percepção sensorial, acima de tudo. A criança desenvolve-se através da interação com aquilo que deve conhecer; assim sendo, cabe ao professor proporcionar-lhe experiências musicais e a vivência de sensações e audições diversas; assim, torna-se fundamental a realização de jogos de percepção rítmica e melódica, o manuseamento de instrumentos, a descoberta auditiva, as canções e criações sonoras.

No que respeita ao reportório tradicional português, este projeto apoia-se naturalmente no trabalho desenvolvido por diversos pedagogos: segundo Floice Lund, as canções tradicionais geralmente têm melodias simples e curtas; são muitas vezes monofónicas e têm regularmente uma forma estrófica ou outra forma simples (1981, p.10); são transmitidas oralmente, sofrendo alterações ao longo do tempo, o que pode significar que existam várias variantes da mesma melodia ou texto. Também Edgar Willems, como explicitado em subcapítulo próprio, defende a importância das canções nas aulas de música, referindo também que o canto/entoação ocupam um papel muito importante na iniciação, constituindo um dos melhores meios para desenvolver a audição interior e musicalidade); da mesma forma, também Zoltán Kodály dá grande importância ao canto como base para a compreensão e desenvolvimento musical da criança, tendo mesmo realizado recolhas de música tradicional do seu país (que apelidava de "as mais belas melodias"), que posteriormente transcreveu, classificou e analisou, para depois distribuiu pelos diferentes níveis de ensino (apoiado por Béla Bartók). Já em Portugal, Fernando Lopes-Graça realça a grande importância da Canção Tradicional no ensino da música vocacional, classificando-o como sendo: (…) coisas simples e ingénuas, mas belíssimas melodias, largamente elaboradas, de um equilíbrio plástico perfeito, de uma ampla "respiração", e carregadas de um potencial ora dramático, ora poético, ora simplesmente lírico, que faz delas pequenas maravilhas de expressão e musicalidade. (Torres, 1996, cit. in Lopes-Graça, I, 1989, p. 142). Mais recentemente, Cristina Brito da Cruz, Susana Sardo e Salwa Castelo-Branco revelam-se referências a seguir, no campo da Etnomusicologia e da música tradicional.

2.1. A metodologia de Zoltán Kodály

Se tentássemos exprimir a essência desta educação numa só palavra, ela seria: MÚSICA!".

(citado por Cristina Brito da Cruz no artigo "Zoltán Kodály: um novo conceito de Formação Musical e a sua aplicação na escolas húngaras", fazendo referência a Frigyes Sandor, na sua obra *Musical Education in Hungary*)

É assim que Frigyes Sandor se refere à metodologia desenvolvida por Zoltán Kodály (1882-1967), pedagogo, etnomusicólogo, compositor, linguista e escritor que se apresenta aqui como uma das peças basilares na elaboração deste Projeto do Ensino Artístico. O trabalho de Kodály começa em 1905 com as primeiras recolhas de música popular, que deram origem no ano seguinte à publicação da primeira série de melodias folclóricas com acompanhamento composto pelo próprio ao piano. Esta recolha estendeu-se por mais de cinquenta anos, contando neste percurso sistemático com a colaboração de Béla Bartók; a continuidade deste trabalho (processo de recolha, análise, compilação e classificação de melodias folclóricas) atesta por completo o reconhecimento de Kodály como um dos maiores Etnomusicólogos de sempre. O seu trabalho como pedagogo é notável e transversal a várias gerações, mas ganha especial destaque pelos inúmeros escritos que deixou relativos a Formação Musical e, naturalmente, pela difusão de um "novo conceito" que acabou por ganhar a dimensão que hoje conhecemos. O princípio de que a música deve ser acessível a todos e de a ensinar nas escolas de forma intuitiva, com especial incidência no canto, revela-se um veículo para tornar esta atividade num verdadeiro prazer, dando aos alunos oportunidade de experienciar o campo musical de forma plena. Além disto, fazia parte dos ideais de Kodály redescobrir as tradições folclóricas e avivar as raízes, bem como reforçar os valores nacionais e a identidade húngara. Ainda assim, do vasto legado no campo da educação musical, que Kodály nos deixou, não devemos retirar fórmulas a aplicar, mas conceitos básicos e linhas orientadoras a ter em conta na prática pedagógica.

Apesar de ser conhecido como "Método Kodály", o método de ensino desenvolvido também por este pedagogo foi inicialmente feito com B. Bartók e depois com discípulos de ambos, a par de uma organização pedagógica orientada por Kodály; dos promotores deste método destacam-se professores como Jenő Adam, Katalin Forrai e Erzsebet Szőnyi. Os princípios orientadores do Método Kodály tiveram como base algumas técnicas utilizadas noutros países da Europa, nomeadamente Guido d'Arezzo e Angelo M. Bertalotti em Itália, Sarah Glover e John Curwen no Reino Unido, Émile Chevé em França, Fritz Jöde na Alemanha e, mais tarde, seguindo os princípios de movimento do método de Émile Jacques-Dalcroze. Na génese desta metodologia estão os seguintes objetivos:

- Encorajar a performance musical dos estudantes, sobretudo vocal e coral
- Promover a literacia musical
- Dar a conhecer à criança a música tradicional húngara e a música erudita ocidental
- Alargar os horizontes estético-musicais da criança
- Promover um desenvolvimento social e artístico equilibrado
- Formar músicos profissionais e ouvintes esclarecidos

Assente nestes propósitos, o método húngaro guia-se sobretudo por três técnicas: a solmização relativa (ou dó móvel), a fonomímica e as sílabas rítmicas.

Quando se fala em solmização, remontamos ao séc. XI, quando o monde Guido d'Arezzo escolheu o nome para seis das sete notas musicais utilizando a primeira sílaba de cada verso do Hino a S. João Baptista (Chosky, 1974, p. 18; Szőnyi, 2012, p. 16). Com esta técnica de leitura os sons assumem nomes de notas (dó, ré, mi, fá, sol, lá, ti), de acordo com a função que têm num contexto pentatónico, modal ou tonal. Esta técnica revela-se vantajosa a vários níveis: por um lado estabelecem-se na memória da criança as relações intervalares e a sensação de função dentro de uma organização sonora; por outro lado, a criança aprende a leitura por relatividade, conseguindo ler o mesmo padrão intervalar em diferentes localizações na pauta.

A fonomímica utilizada nesta metodologia advém dos finais do séc. XIX, quando John Curwen a introduziu em Inglaterra, sendo depois adaptada por Kodály. Consiste em associar um gesto diferente a cada nome de nota da solmização relativa, sendo todos os gestos realizados entre a cintura e o topo da cabeça. A utilização destes gestos permite um reforço visual, cinestésico e espacial das relações intervalares aprendidas.

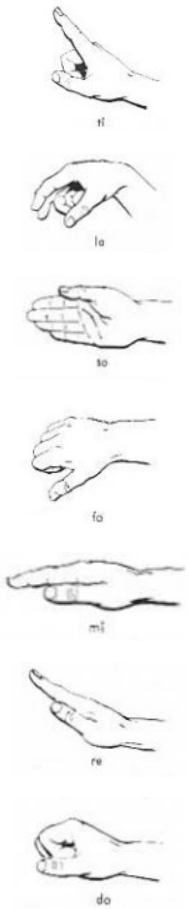


Figura 4 – Fonomímica utilizada no Método Húngaro (Chosky, 1974, p. 20-21)

Por fim, o sistema de sílabas em associação a padrões rítmicos remonta à primeira metade do séc. XIX, tendo sido desenvolvido por Émile Chevé. Este sistema procura estabelecer na memória do aluno uma conexão entre o ritmo e o produto sonoro deste, sem que seja necessária a relação com o valor e duração numérica de cada figura. Ainda assim, este sistema foi pensado para uma utilização em fase inicial do processo de aprendizagem, apenas.

A par das características que nos remetem para parte melódica, há nesta metodologia uma forte ligação ao movimento. Jacques-Dalcroze foi um dos pedagogos influentes no desenvolvimento método Kodály; a *Rítmica*, o sistema de educação musical que desenvolveu baseado em técnicas e exercícios corporais, pretende que o aluno não se restrinja ao saber, mas sobretudo ao sentir. Dalcroze procurou desta forma traduzir a linguagem musical em gestos e expressões corporais (Plástica animada). Nesta linha orientadora, o movimento aliado à música permite que conceitos abstratos como a pulsação, o ritmo ou a forma sejas compreendidos sensorialmente por meio da sua própria locomoção; por outro lado, a dinâmica de sala de aula muda substancialmente: o facto de uma melodia ser associada a um jogo ou a uma dança trará alegria às crianças e um sentimento prazeroso na repetição das canções, o que por sua vez é essencial para a aquisição de competências musicais.

2.2. A metodologia de Edgar Willems

O canto desempenha o papel mais importante da educação musical (...), ele reúne de forma sintética – em volta da melodia – o ritmo e a harmonia.

(Willems, 1970, p.23)

Edgar Willems (1890 – 1978) foi um pedagogo belga que procurou desenvolver um método de Iniciação Musical que fosse acessível a todos, defendendo que a vivência de música e o desenvolvimento ser humano têm uma intrínseca relação. Para Willems, a relação da música com o homem é tripartida, interligando-se em Ritmo/Vida fisiológica, Melodia/Vida afetiva e Harmonia/Vida mental.

À semelhança do método Montessori, também a metodologia desenvolvida por Willems coloca a sensorialidade auditiva como elemento fundamental para a educação musical. Nesta linha de pensamento, as canções revelam-se assim uma peça fundamental na educação musical, dadas as suas características estruturais: ritmo, melodia e harmonia, e a par com a história, poesia e texto. As canções permitem ainda a exploração de vocabulário de termos musicais concretos, como: som, intervalo, acorde, ritmo ou nome das notas.

No método de Willems o estádio de desenvolvimento da criança pode ser dividido em quatro etapas evolutivas:

- primeira etapa - crianças com idade inferior a três anos: canções, movimentos corporais naturais, movimento sonoro diatónico e batimentos rítmicos;
  Nesta etapa é muito importante o papel da família, em especial o da mãe ao cantar e proporcionar a audições de canções, por vezes muito simples (canções de embalar, por exemplo), representando a base mais importante para o desenvolvimento da criança.
- segunda etapa - crianças com idades compreendidas entre os três e os cinco anos de idade: iniciação musical mais concreta, introdução à grafia musical;
  Nesta fase o canto é fulcral, a par do ritmo baseado no instinto do movimento corporal natural; o ouvido deverá começar a ser educado com a ajuda de instrumentos musicais e entoação de canções; não se pretende uma entoação perfeita, mas a aquisição da noção de postura correta e emissão de voz cuidada e bonita.
- terceira fase - crianças com idades compreendidas entre os cinco e os oito anos de idade: iniciação pré-solfejo ou pré-instrumental, iniciando também trabalho de ordenações, espaço intratonal e lateralidade;
  Nesta fase o ensino da música já deve ser efetuado em escolas de música, para que sejam consolidados todos os conceitos adquiridos até aqui e possam ser introduzidos novos conceitos teóricos, como o ritmo com a marcação de compassos e a escrita de figuras rítmicas.
- quarta fase - a partir dos oito anos de idade: introdução do solfejo musical, apenas depois do aluno adquirir um elevado grau de treino cerebral, baseado no instinto rítmico e no ouvido.

Na comparação entre a natureza da música e a natureza do homem, Willems considera processos naturais que vão do concreto sonoro ao abstrato, promovendo a compreensão pelo automatismo e excluindo qualquer elemento extramusical; desta forma, favorece a utilização de elementos inspirados na música, como: material auditivo diverso, batimentos para o desenvolvimento do instinto rítmico, canções escolhidas com objetivos pedagógicos e com vista ao desenvolvimento da sensibilidade e da prática do solfejo e instrumental, vocabulário de termos musicais sem teoria, música tonal (tendo como referência a escala diatónica).

A importância deste pedagogo para o tema aqui em estudo prende-se com o facto de este considerar que cada canção deve ser escolhida de forma cuidada, e visando alcançar uma sensibilidade afetiva, já que constitui uma ferramenta fundamental e extremamente versátil, permitindo trabalhar os elementos fundamentais da música: ritmo, forma, melodia e harmonia. Willems, segundo o descrito em

Correntes Pedagógicas Tradicionais do Ensino da Música II (CPTEM II), organizou em vários tipos as canções que devem intervir na literacia musical do aluno:

- Canções populares portuguesas: geralmente aprendidas em casa; constroem uma base auditiva sólida, facilitando a aprendizagem de um instrumento; neste tipo de repertório, as palavras desempenham um papel primordial, muitas vezes mais importante do que uma entoação e afinação corretas.
- Canções fáceis para principiantes: canções com poucas notas e saltos pequenos, ou com outras características necessárias para alcançar algum objetivo específico;
- Canções que preparam a prática instrumental: canções simples, com diversidade de intervalos, e que possuem funções tonais (tónica e dominante);
- Canções de intervalo: destinadas a trabalhar os intervalos melódicos, cada canção deve começar com o intervalo pretendido;
- Canções mimadas: canções que têm como objetivo principal estabelecer um vínculo entre o sentido das palavras e a mímica.
- Canções ritmadas: canções destinadas a desenvolver o instinto rítmico baseado no movimento natural que parte do impulso físico.

Na metodologia de Edgar Willems são definidos três aspetos teóricos relativos ao ritmo que devem ser tratados em simultâneo:

- O tempo, que dá um sentido geral da canção (e do seu andamento);
- O compasso, como sendo uma unidade temporal que pode ser sintetizada pelo primeiro tempo.
- A subdivisão dos tempos, unidade mais pequena que o tempo e que o divide em duas ou três pulsações.

Finalmente, no que respeita à audição, o método deste pedagogo inclui nas suas atividades: o movimento sonoro (movimentos ascendentes e descendentes); o isolamento de sons para reconhecimento da sua duração, intensidade, altura e timbre; reprodução de intervalos melódicos; recriação de timbres; improvisação melódica coletiva e individual.

2.3. Sequência de aprendizagem das notas

Para a escolha de reportório a utilizar em aulas de Iniciação musical é necessário ter em conta vários fatores, entre eles a dificuldade que as crianças têm

em entoar intervalos de meio-tom e, por outro lado, a extensão vocal que têm: normalmente entre 5ª Perfeita a 6ª Maior (Chosky, 1974, p. 16). Seguindo a abordagem pedagógica de Kodály, e tendo também em conta as várias fases de desenvolvimento da criança, considera-se que o intervalo de 3ªmenor descendente, sol-mi, é o mais fácil de cantar, de sentir e de reconhecer (Ibidem, p. 16, 18; Szönyi, 2012, p. 31); as crianças começam então por vocalizar e cantar este intervalo, depois acrescentam a 2ªMaior superior, cantando o lá, depois o dó, e então vão progredindo a aprendizagem dos sons. Desta forma, e seguindo a prática da Hungria, a progressão que aprendizagem dos sons deve seguir o seguinte exemplo:

	s	_	m							
l	s	_	m							
	s	_	m	_	d					
			m	r	d					
	s	_	m	r	d					
l	s	_	m	r	d					
			m	r	d	_	l'			
					d	_	l'	s'		
				r	d	_	l'	s'		
			m	r	d	_	l'	s'		

Figura 5 – Ordem de aprendizagem do nome das notas utilizada na Hungria (Forrai, 1974, p. 29)

As organizações sonoras que aqui se apresentam vão desde o intervalo de 3ª menor até às escalas pentatónicas de dó e lá, coincidindo com as características de grande parte do reportório tradicional húngaro. A ideia é que os alunos só tenham contacto com a escala diatónica mais tarde; em cada nova nota que se adiciona, são igualmente consolidados os intervalos formados entre esta (nota nova) e as que o aluno já conhece. Assim, todas as lengalengas, canções em escala pentatónica (e depois diatónica), cantilenas e outros serão primeiramente apreendidas por imitação e só mais tarde se passa do sensorial para a consciência de padrões melódicos.

É fundamental estabelecer uma sequência de aprendizagem de conteúdos estruturada, com progressão lenta e partindo dos elementos mais simples para os mais complexos. Partindo de um modelo de aprendizagem sensorial, torna-se naturalmente mais fácil a aquisição de competências rítmicas e melódicas; por outro lado, e à semelhança da aprendizagem no campo da linguística, a criança

adquire com maior facilidade competências a nível sensorial do que a nível de notação. Assim, tendo mais uma vez como base as metodologias definidas por Kodály e Willems, estabelecem-se quatro etapas para o processo de aprendizagem, funcionando ao mesmo tempo mas para conteúdos diferentes:

- Preparação – ensino/aprendizagem sensorial de várias canções com um mesmo conteúdo a ser adquirido;
- Consciencialização – consolidação do conteúdo visado, cantando diferentes canções e associando-lhe (ao conteúdo) um nome e respetiva forma de notação;
- Sistematização – procura pelo conteúdo aprendido em canções já conhecidas;
- Avaliação – apresentação de canções novas, recorrendo a leitura à primeira vista, para que seja possível fazer uma melhor avaliação do conteúdo; ou, recorrer a improvisação com recurso ao conteúdo musical aprendido.

3. Aprendizagem ordenada do reportório tradicional

A ordenação do reportório tradicional e, paralelamente, da sequência de aprendizagem das notas, foi elaborada com base em tudo o que foi exposto anteriormente e tendo também em consideração a sequência definida na metodologia de Kodály, utilizada na Hungria, e também acima apresentada.

O reportório escolhido para o primeiro ano de Iniciação, IM I, tem especial enfoque em lengalengas, trava-línguas, e canções com um máximo de quatro sons diferentes, em estrutura pentatónica, ou seja, excluindo meios-tons.

Para o segundo ano de Iniciação, IM II, foram escolhidas canções com quatro, cinco e seis sons, em tonalidades maiores; há também a introdução da nota FÁ, surgindo o primeiro meio-tom.

No terceiro nível, IM III, mantem-se a utilização de canções com quatro, cinco ou seis sons, no entanto estas poderão surgir tanto no modo maior como menor; é introduzido o nome de nota SI ("ti"), trazendo um novo intervalo de meio-tom.

Por fim, no quarto ano de Iniciação, IM IV, o reportório selecionado baseia-se em canções tradicionais com seis sons, em tonalidades maiores ou menores.

Por esta ordem de ideias, propõe-se assim uma estrutura progressiva e ordenada da aprendizagem de notas, como apresentado de seguida:

	s	_	m							
l	s	_	m							
	s	_	m	_	**d**					
			m	r	**d**					
	s	_	m	r	**d**					
			m	r	**d**	_	l'			
		f	m	r	**d**					
	s	f	m	r	**d**					
l	s	f	m	r	**d**					
					d	t'	l'	s'		
				r	**d**	t'	l'	s'		
		f	m	r	**d**	t'				
		f	m	r	**d**	t'	l'			
	s	f	m	r	**d**	t'				
			m	r	**d**	t'	l'	s'		
					d	t'	l'	s'	f'	m'

Figura 6 – Ordem de aprendizagem proposta

As canções selecionadas para figurar nesta proposta são apresentadas nos Anexos II, organizadas por ordem do 1º ao 4º ano de Iniciação Musical (IM I a IM IV) e com algumas características/sugestões de aplicação, como jogos inerentes à canção ou outras atividades. Na maioria dos casos, a tonalidade em que a canção está escrita não corresponde à mais adequada para os alunos em idade de Iniciação Musical, no entanto qualquer uma delas é passível de transposição para uma tonalidade que respeite a tessitura vocal da criança.

3.1. Canções para IM I

Dando início à aprendizagem das notas (do seu nome, concretamente) através de estrutura pentatónica, foi feita uma seleção de canções do reportório tradicional português que se enquadre nesse padrão. Desta forma, começa-se por aprender o intervalo de 3ª menor, correspondendo às notas sol-mi, acrescentando posteriormente o intervalo de 2ª Maior superior, a nota lá, passando assim a ter lá-sol-mi; em seguida aprende-se o arpejo da Tónica: sol-mi-dó; a sequência de aprendizagem prossegue então para o tricorde Maior a partir da Tónica, correspondendo às notas mi-ré-dó; os dois padrões melódicos seguintes trabalham a relação Dominante-Tónica no modo Maior e no modo menor, inserindo as notas sol-mi-ré-dó (no modo Maior) e mi-ré-dó-lá (no modo menor). Como referido anteriormente, não é inserido nestas sequências o 4º grau dos pentacordes.
As canções recolhidas para servir esta fase da aprendizagem foram retiradas dos livros de música tradicional e cancioneiros, incluindo-se também lengalengas e textos tradicionais. Estas canções estão organizadas da seguinte forma:

- s-m
  Era uma vez um gato maltês
  Rei capitão
  Tão badalão
  Lagarto pintado

- ls-m
  Jogo da Ursa
  Era uma vez um conde e um bispo
  Sola sapato

- s-m-d
  Pelo mar abaixo
  Era uma vez um rei e uma rainha
  O lencinho
  Tenho um cãozinho

- mrd
  Esconder, esconder
  O rato
  Bicho flor
  Pia a pinta

- s-mrd
  A barca virou
  Eu já vi o sol nascer
  Assim se amassa
  Arco da velha

- mrd-l'
  Uma meia
  Sape gato lambareiro
  Arre burro
  Burrinho da Nazaré

3.2. Canções para IM II

O segundo ano de Iniciação Musical prevê que sejam consolidados os padrões melódicos e nomes de notas aprendidos anteriormente e também que se possa acrescentar uma nova nota: o fá. Surgem assim como novidade os padrões fá-mi-ré-dó (usando o tetracorde Maior da Tónica à Subdominante), sol-fá-mi-ré-dó (pentacorde Maior da Tónica até à Dominante) e lá-sol-fá-mi-ré-dó (hexacorde Maior entre a Tónica e o 6ºgrau).
As canções escolhidas para a aprendizagem desta fase foram recolhidas em livros de música tradicional e cancioneiros populares, e apresentam-se abaixo:

- fmrd
  Nana, nana meu menino
  Ó da casa cavalheira
  Dedos da mão

- sfmrd
  Eu fui ao jardim celeste
  Mata a tira-lira-lira
  Ó laranja
  Aqui neste terreirinho
  Ai larila!

- lsfmrd
  Menina do meio
  Vós chamais-me moreninha
  Não quero que vás à monda
  A Amélia
  Papagaio louro

3.3. Canções para IM III

À semelhança do referido relativamente ao ano anterior, também no 3º ano de Iniciação Musical é pressuposto que se consolide e pratique os padrões melódicos aprendidos nos dois anos anteriores. Acrescenta-se à aprendizagem o outro meio-tom, através da nota si ("ti"). Neste terceiro nível de aprendizagem surgem os padrões com notas abaixo do dó, iniciando com o movimento dó-si-lá-sol (o tetracorde descendente da Tónica à Dominante) e seguindo o movimento ré-dó-si-lá-sol (um pentacorde descendente do 2º grau à Dominante), ambos no modo Maior. Constam ainda desta ordenação o pentacorde Maior fá-mi-ré-dó-si (em movimento descendente da Subdominante à Sensível) e o hexacorde menor fá-mi-ré-dó-si-lá (movimento descendente da Subdominante até ao 6ºgrau).
Para abordagem a estes padrões melódicos, foram recolhidas canções em livros de música tradicional e cancioneiros populares, que se afiguram da seguinte forma:

- dt'l's'
  Pantaleão

- rdt'l's'
  A gata parda

- fmrdt'
  Vai-te embora ó papão
  Os três reis do Oriente

- fmrdt'l'
  Senhora do Almurtão
  José embala o Menino

3.4. Canções para IM IV

No quarto ano de aprendizagem já são conhecidas todas as notas musicais e consolidam-se os conhecimentos adquiridos nos três anos anteriores. Existem ainda três padrões melódicos, mais complexos, a acrescentar a esta proposta de aprendizagem ordenada: sol-fá-mi-ré-dó-si (o hexacorde ascendente da sensível à Dominante, no modo Maior), mi-ré-dó-si-lá-sol (hexacorde descendente do 3ºgrau à Dominante no modo Maior) e dó-si-lá-sol-fá-mi (hexacorde descendente do 3ºgrau à Dominante no modo menor).
O reportório selecionado para este último nível de Iniciação Musical foi recolhido em livros de música tradicional e em cancioneiros, apresentando-se organizado da seguinte forma:

- sfmrdt'

  Que linda falua

  Regadinho

  Minha mãe mandou-me à fonte

  Bóia, bóia, binha

  O verde gaio é meu

  A galinheira

  Este pandeiro

- mrdt'l's'

  Senhora Dona Anica

- dt'l's'f'm'

  Na ponte da viola

4. Considerações finais

Tendo em conta o curto período de concentração das crianças, o facto de tratarmos canções curtas e com atividades associadas (danças de roda ou de linha, gestos mimados, entre outras) permite também que se empenhem na aula quase de forma involuntária; na mesma linha de pensamento, a utilização do reportório tradicional português traz às crianças algumas palavras arcaicas, eventualmente até em desuso, trazendo-lhes também um pouco da cultura linguística do nosso país, inerente a toda a cultura e tradição musical.

Este sistema de aprendizagem do nome das notas de forma ordenada poderá contribuir para o ensino da Formação Musical em idade de Iniciação de uma forma bastante lúdica e prazerosa para as crianças; se por um lado permite que aprendam a brincar e a cantar, que é uma capacidade que adquirem ainda antes da fala, por outro dá aso a que o processo de ensino/aprendizagem seja feito de forma pensada e faseada, de acordo com a idade e maturidade das crianças. Todos os conceitos de memória, afinação, dinâmica e a própria consolidação de conhecimentos são abordados e desenvolvidos de acordo com a abordagem proposta neste projeto. Este tipo de dinâmica de aula também revela benefícios a nível de sociabilidade da criança, que é forçada a interagir com o grupo na dinâmica de aula, desprendendo-se um pouco da era digital que a rodeia em permanência.

A utilização deste projeto pretende que, no futuro, os alunos de Iniciação Musical estejam melhor preparados para seguir para o Curso Básico, mas também que tenham maior sucesso, reflexo de um percurso organizado e estruturado.

5. Referências Bibliográficas

BOTELHO, L. P. (2014). O Método Willems. Didática da Musicalização I: Universidade Federal de São João del-Rei.

CÂMARA, J. B. (2001). O Essencial sobre a Música Tradicional Portuguesa. Imprensa Nacional: Casa da Moeda.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, BRANCO, Jorge Freitas (orgs.; 2003). Vozes do povo. A folclorização em Portugal. Oeiras. Celta Editora.

CHOSKY, L. (1974). The Kodály method. Nova Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Correntes Pedagógicas Tradicionais do Ensino da Música II. (2014). Acedido em 23 de Agosto de 2019 em:

http://esmaelhi.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/correntes_pedagogicas_tradicionais_ii.pdf

CRUZ, C. B. (1998). Sobre Kodály e o seu conceito de Educação Musical. Abordagem geral e indicações bibliográficas" in Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical – Metodologias comparadas de Educação Musical: abordagens, Boletim nº 98, Julho/Setembro 1998. Lisboa: Tipografia Minerva do Comércio. pp 3-9.

FORRAI, K. (1974). Music in Preschool. Budapeste: Corvina [trad. e adap Sinor, Jean].

Reedição (1989) Budapest: Kultura Foreign Trading, 3ª ed.

GIACOMETTI, M., LOPES–GRAÇA, F. (1981) Cancioneiro Popular Português. Lisboa: Círculo de Leitores.

GORDON, E. (2000). Teoria de Aprendizagem Musical para Recém-Nascidos e Crianças em idade Pré-Escolar. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LOPES GRAÇA, F. (1974). A canção popular portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho SA. 2006.

LUND, F. (1981). Research and retrieval: Music teacher's guide to material selection and collection. Massachussetts: Lundmark Publications.

MARTINS, M. L. (1991). Canções tradicionais infantis. Lisboa: Livros Horizonte, Lda.

Ministério da Educação [ME]. (2001). Currículo Nacional do Ensino Básico – Competências Essenciais – Música - Literacia Artística. Lisboa: Departamento de Educação Básica.

SIMÕES, R. M. (s/d). Canções para a Educação Musical. Lisboa: Editores Valentim de Carvalho.

PINEAU, C., e Laurent, J. (1980). De la chanson populaire à la découverte des éléments du langage musical. Deux-Sèvres: Centre Régional de Documentation Pédagogique de Deux-Sèvres.

SZÖNYI, E. (2012). Kodály's Principles in Practice. Budapeste: Editio Musica Budapest.

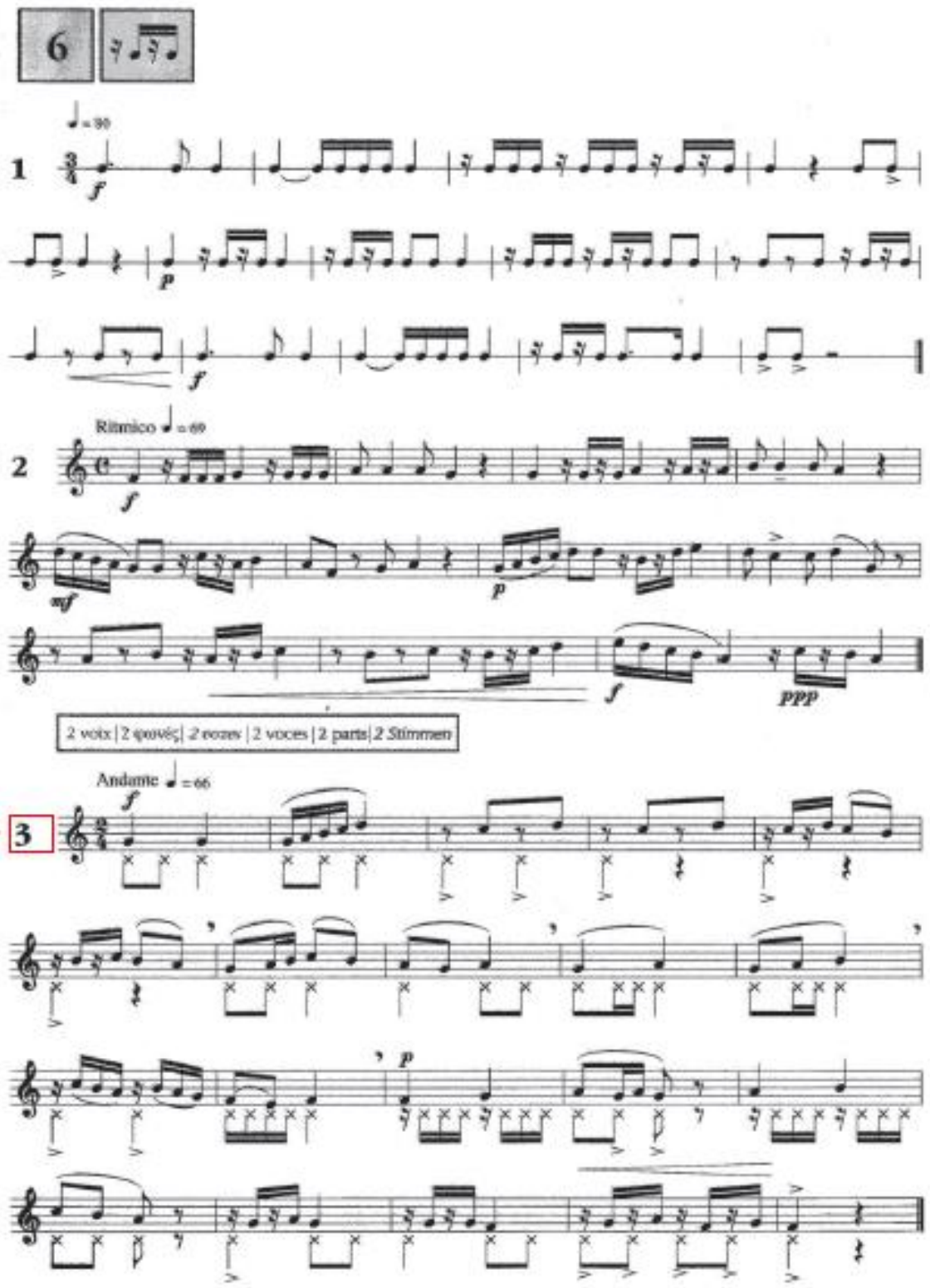
TORRES, R. M. (2001). As canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música. Contribuição da Metodologia de Zoltán Kodály (2ª edição). Lisboa: Caminho.

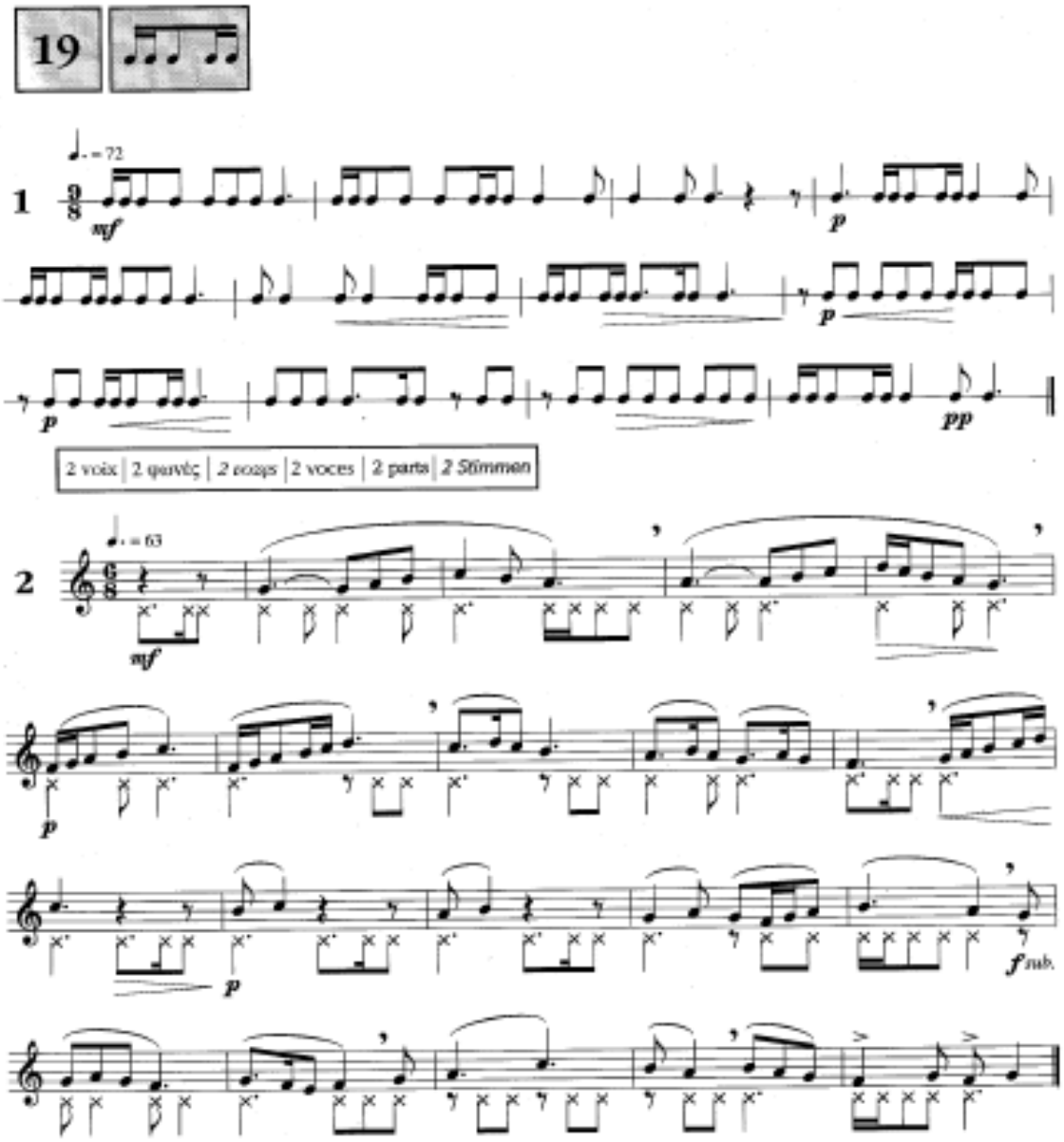
VASCONCELOS, A. A. (2006). Orientações programáticas da Música no 1º Ciclo do Ensino Básico. Lisboa: Associação Portuguesa de Educação Musical.

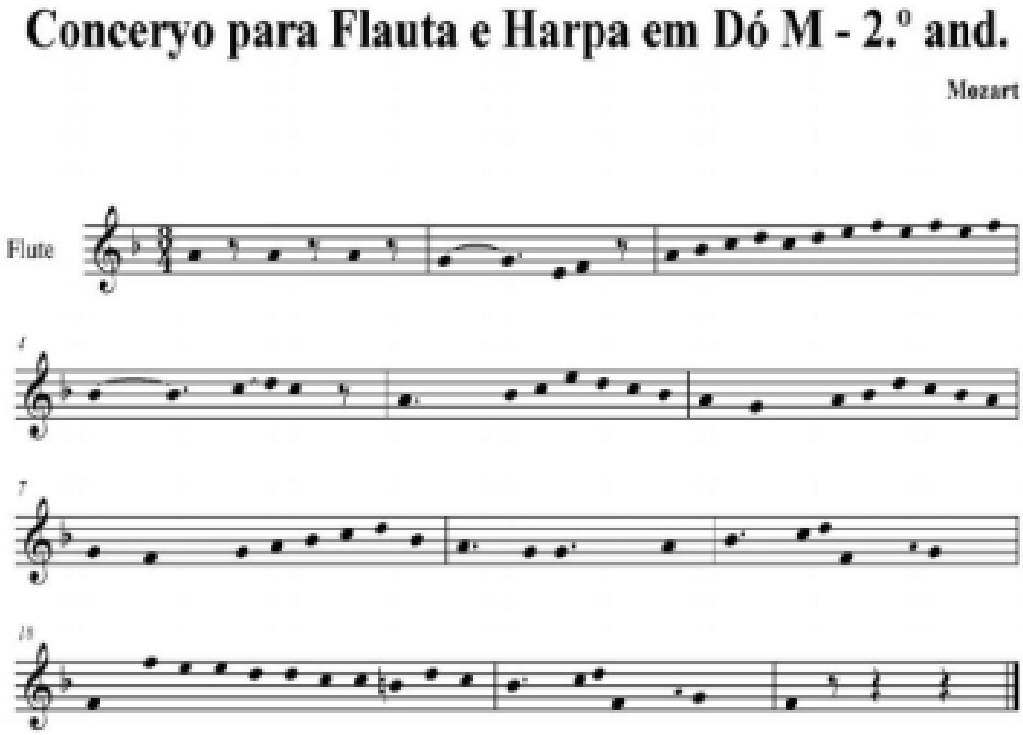
WEFFORT, A. B. (2006). A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça. Lisboa: Caminho.

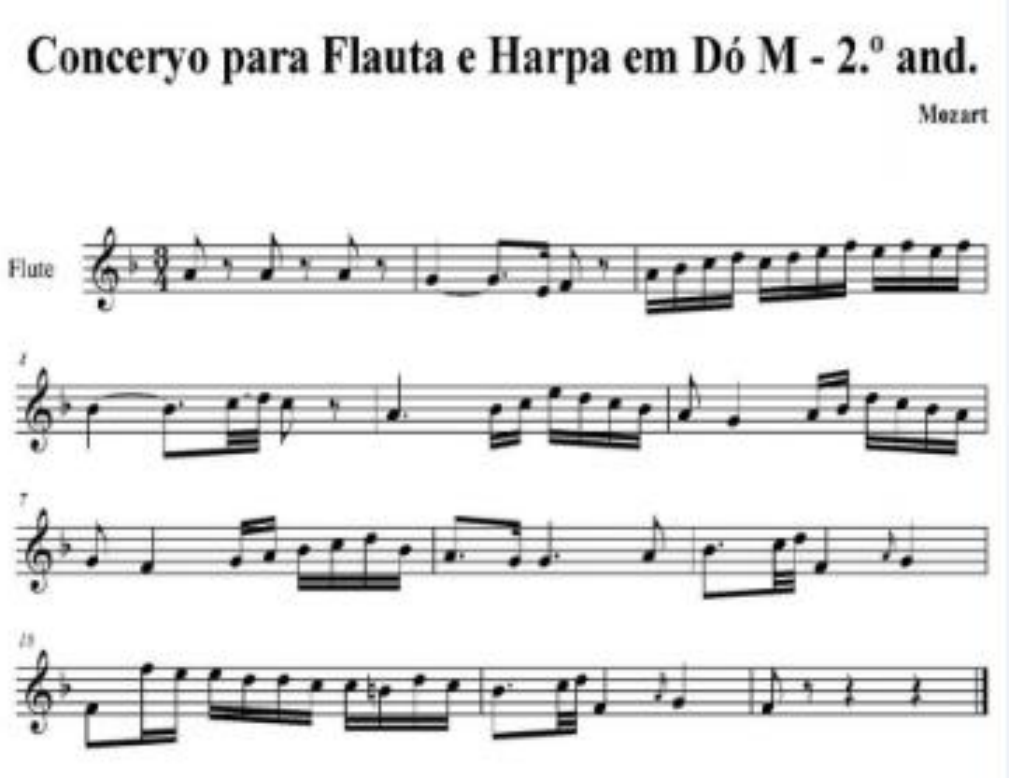
WILLEMS E. (1970). As bases psicológicas da educação musical. Bienne (Suíça); Edições ProMúsica.

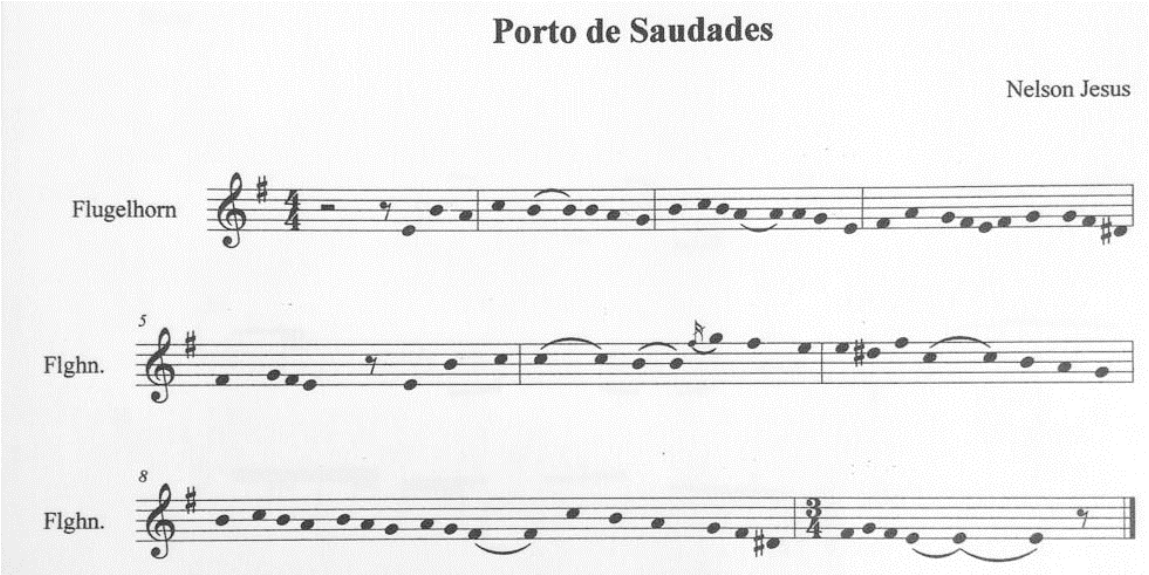
Anexos I


6
1
2
Rítmico
2 voix | 2 φωνές | 2 ποζες | 2 voces | 2 parts | 2 Stimmen
Andante
3

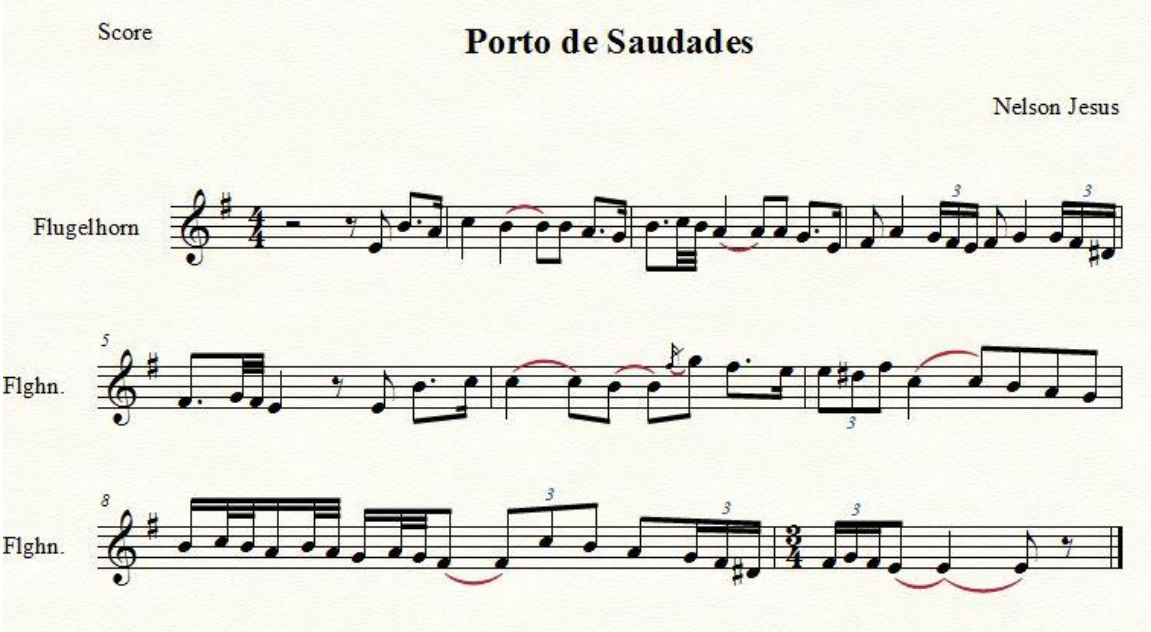

19
1
2 voix | 2 φωνές | 2 ποιμς | 2 voces | 2 parts | 2 Stimmen
2

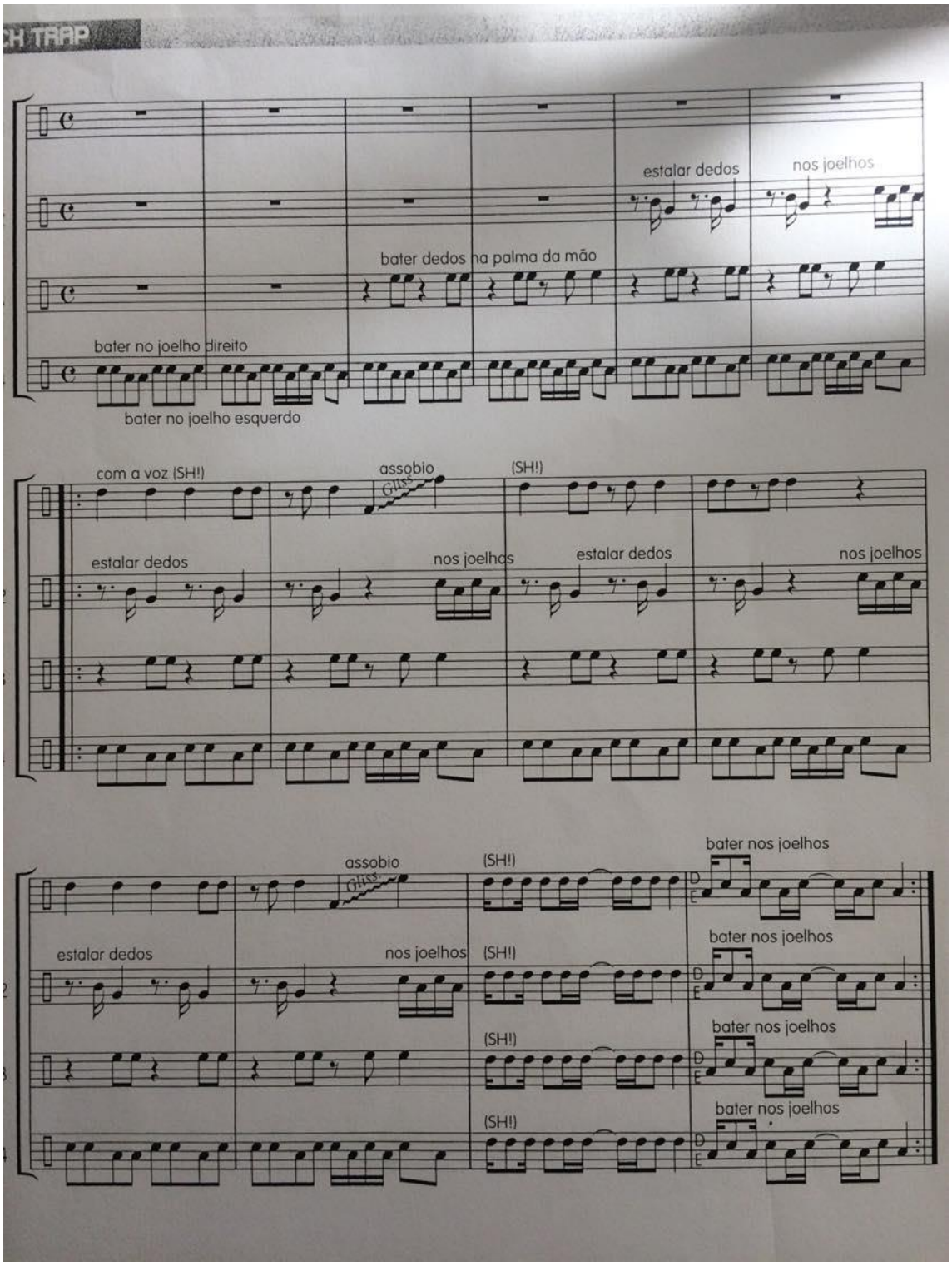

Conceryo para Flauta e Harpa em Dó M - 2.º and.
Mozart
Flute

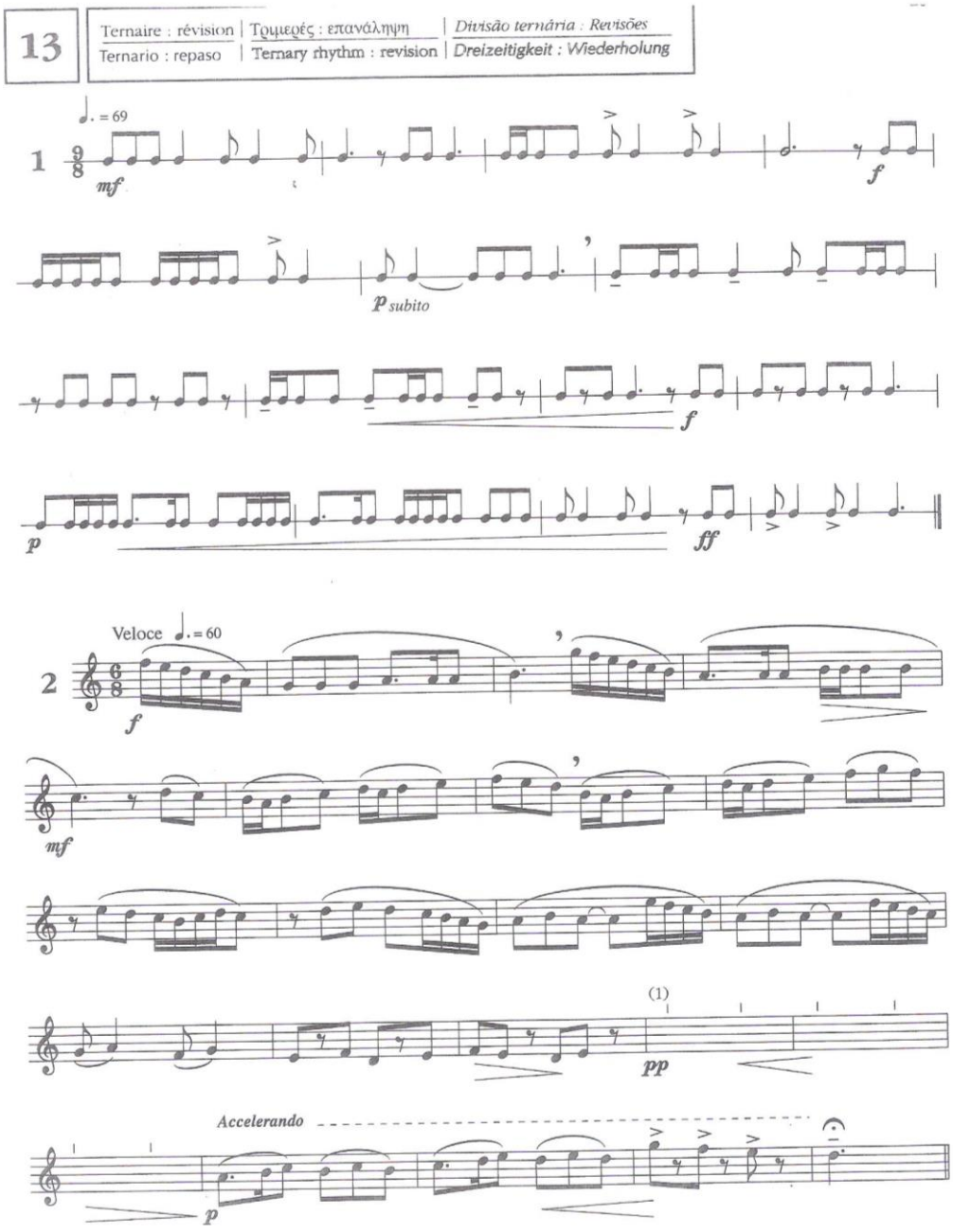

Conceryo para Flauta e Harpa em Dó M - 2.º and.
Mozart
Flute

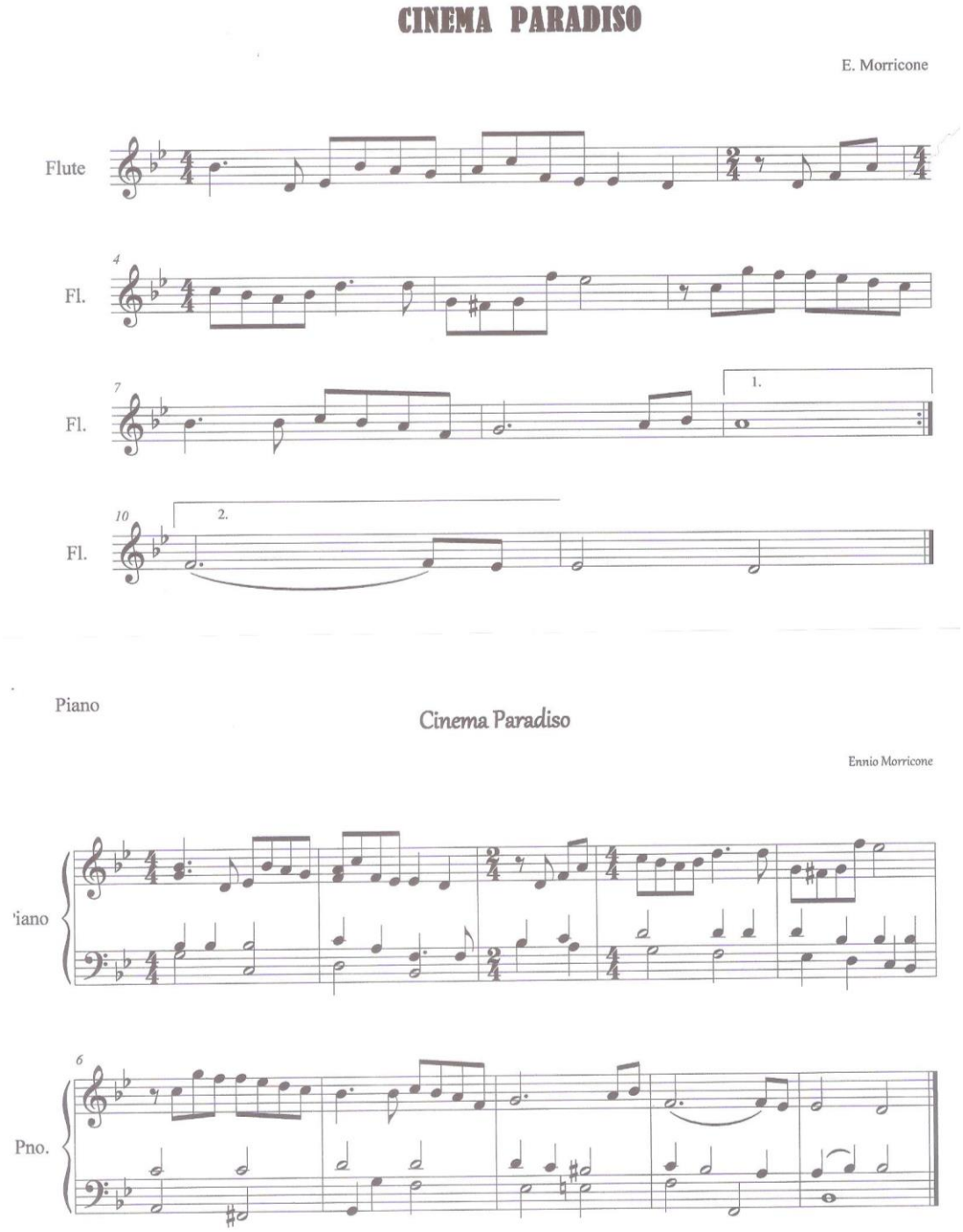

Porto de Saudades
Nelson Jesus
Flugelhorn
Flghn.
Flghn.

Score


Porto de Saudades
Nelson Jesus
Flugelhorn
Flghn.
Flghn.


CH TRAP
estalar dedos
nos joelhos
bater dedos na palma da mão
bater no joelho direito
bater no joelho esquerdo
com a voz (SH!)
assobio
Ghss
(SH!)
estalar dedos
nos joelhos
estalar dedos
nos joelhos
assobio
Ghss
(SH!)
bater nos joelhos
estalar dedos
nos joelhos
(SH!)
bater nos joelhos
(SH!)
bater nos joelhos
(SH!)
bater nos joelhos

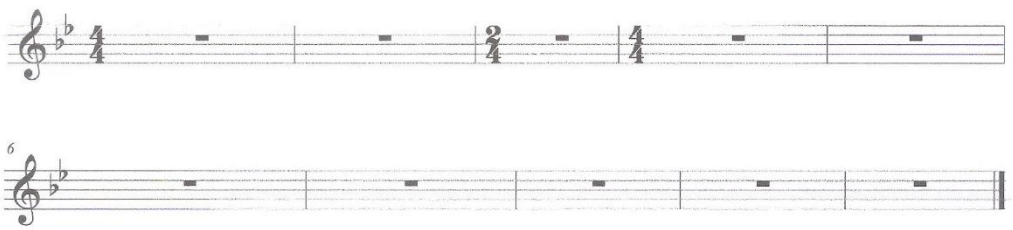

13
Ternaire : révision | Τρομερές : επανάληψη | Divisão ternária : Revisões
Ternario : repaso | Ternary rhythm : revision | Dreizeitigkeit : Wiederholung
1
mf
f
p subito
f
p
ff
2
Veloce
f
mf
(1)
pp
Accelerando
p


CINEMA PARADISO
E. Morricone
Flute
Fl.
Fl.
Fl.
1.
2.
Piano
Cinema Paradiso
Ennio Morricone
Pno.

Flute

Cinema Paradiso

Ennio Morricone

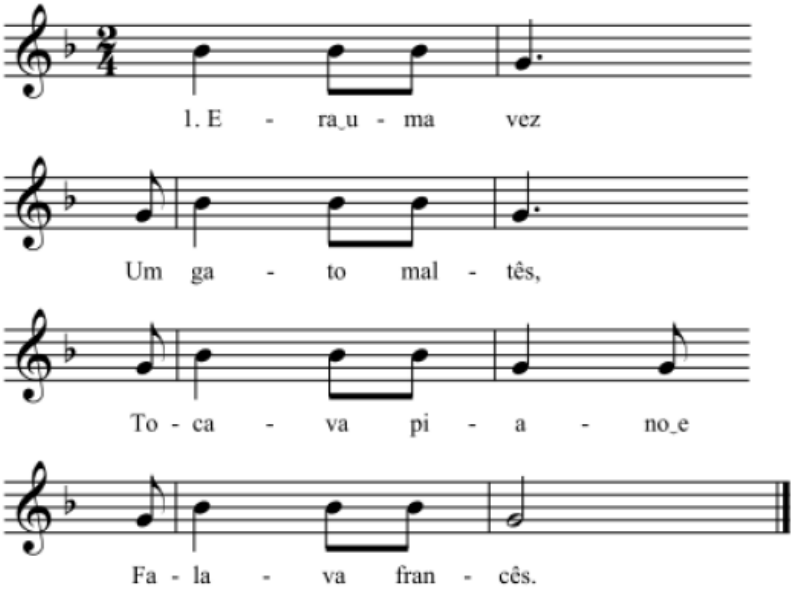


Anexos II

Canções para IM I

- s-m

Título: *Era uma vez um gato maltês* (lengalenga infantil)



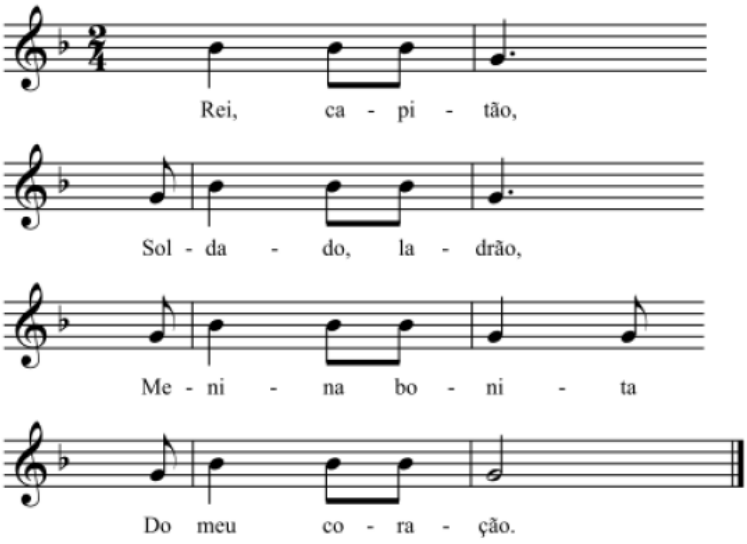
Texto completo:

1. Era uma vez
   Um gato maltês,
   Tocava piano
   E falava francês.

2. A dona da casa
   Chamava-se Inês
   E o número da porta
   Era o trinta e três.

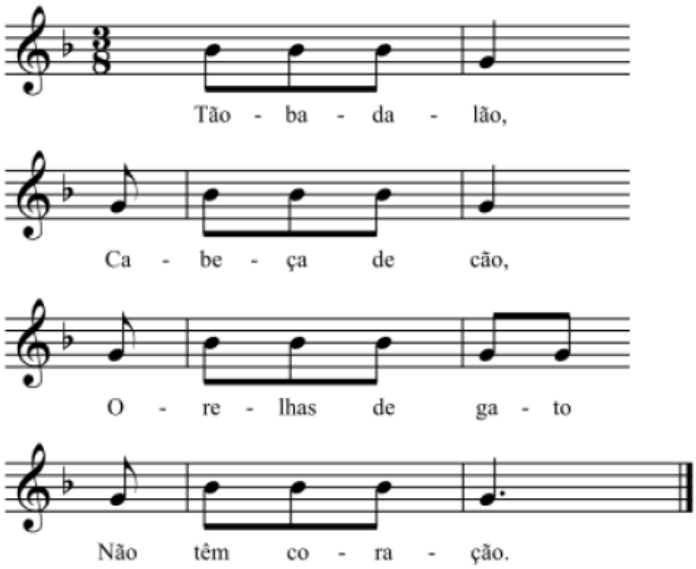
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Sol3.

Título: *Rei capitão* (lengalenga infantil)



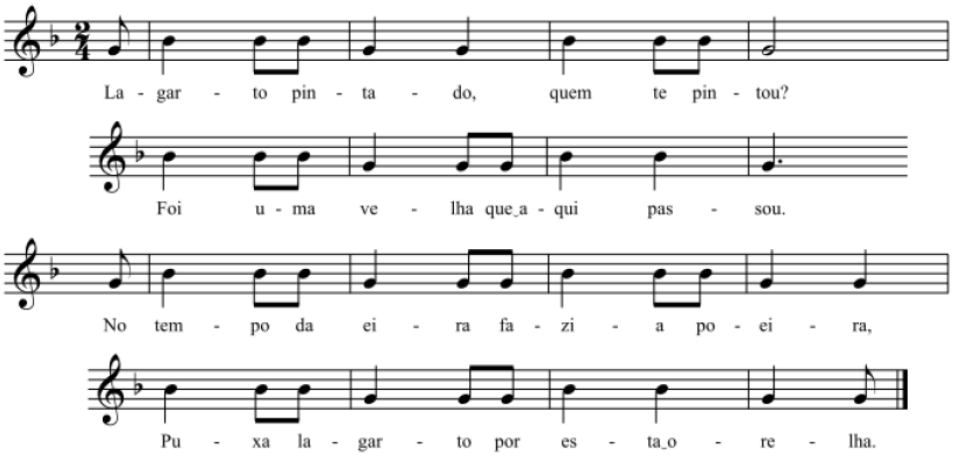
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Sol3.

Título: *Tão badalão* (lengalenga infantil)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Sol3.

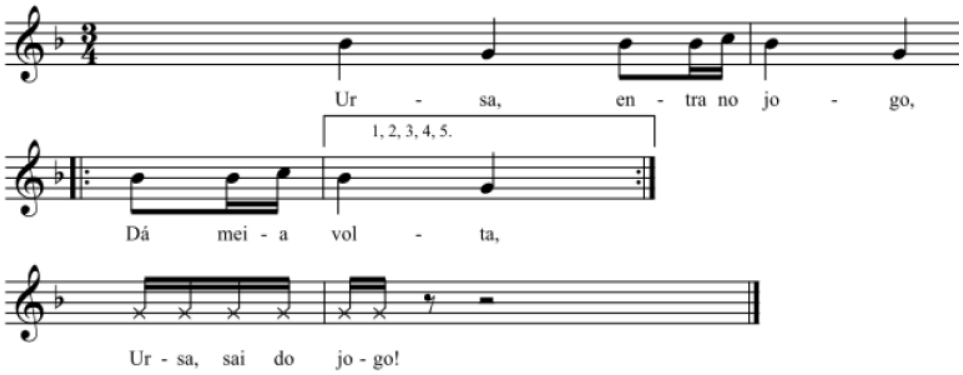
Título: *Lagarto pintado* (lengalenga infantil)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Mi3.

- ls-m

Título: *Jogo da Ursa* (canção infantil associada a um jogo de saltar à corda)

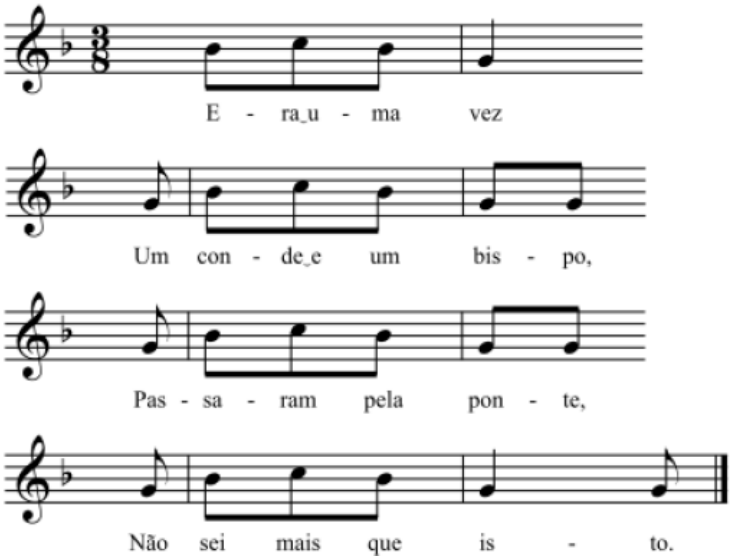


Texto completo:

Ursa, entra no jogo,
Dá meia volta,
Põe a mão no chão,
A mão no coração,
Toca viola,
Dança à espanhola.
Ursa, sai do jogo!

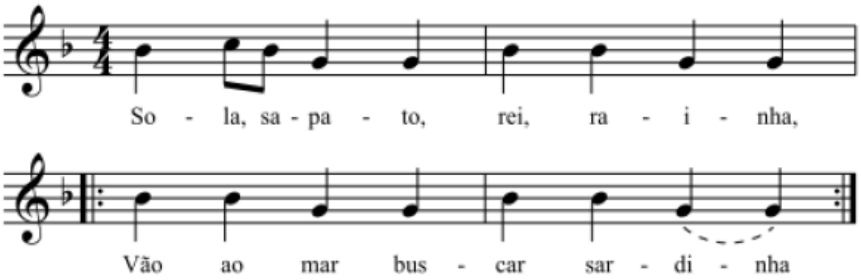
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Sol3.

Título: *Era uma vez um conde e um bispo* (lengalenga infantil)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Sol3.

Título: *Sola sapato* (lengalenga infantil)



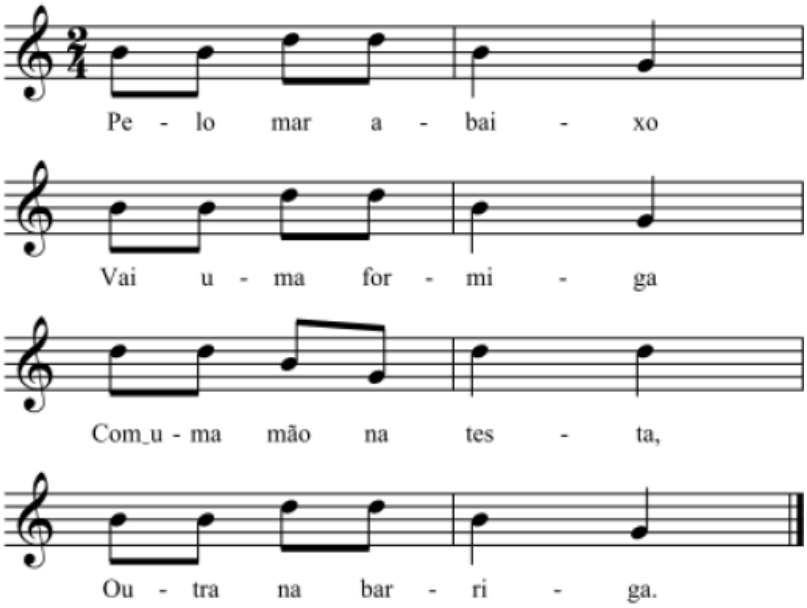
Texto completo:

Sola, sapato, rei, rainha,
Vão ao mar buscar sardinha
Para o filho do juíz
Que está preso pelo nariz
À porta do chafariz.

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Sol3.

- s-m-d

Título: *Pelo mar abaixo* (lengalenga infantil)



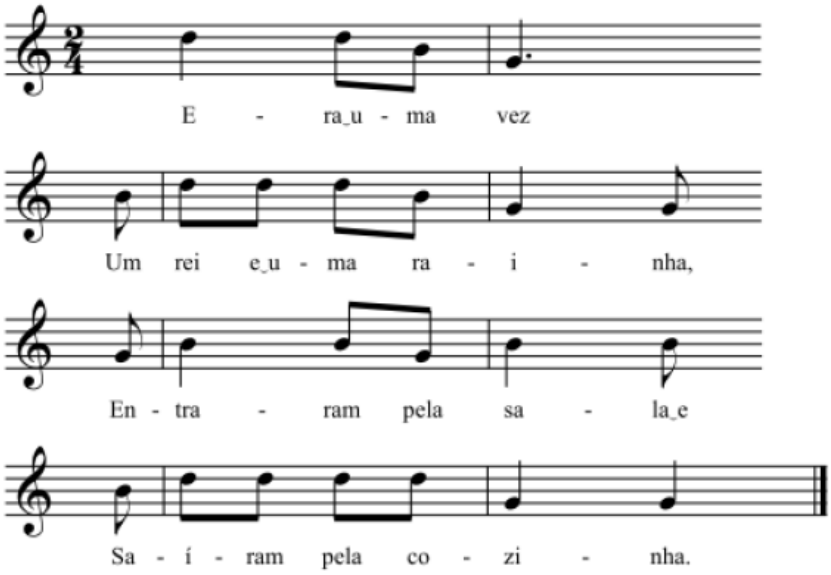
Texto completo:

1. Pelo mar abaixo
   Vai uma formiga
   Com uma mão na testa
   Outra na barriga.

2. Pelo mar abaixo
   Vai um escaravelho
   Com uma mão no ombro
   E outra no joelho.

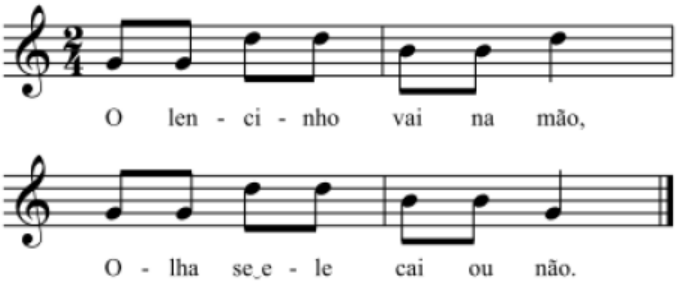
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Fá#3.

Título: *Era uma vez um rei e uma rainha* (lengalenga infantil)



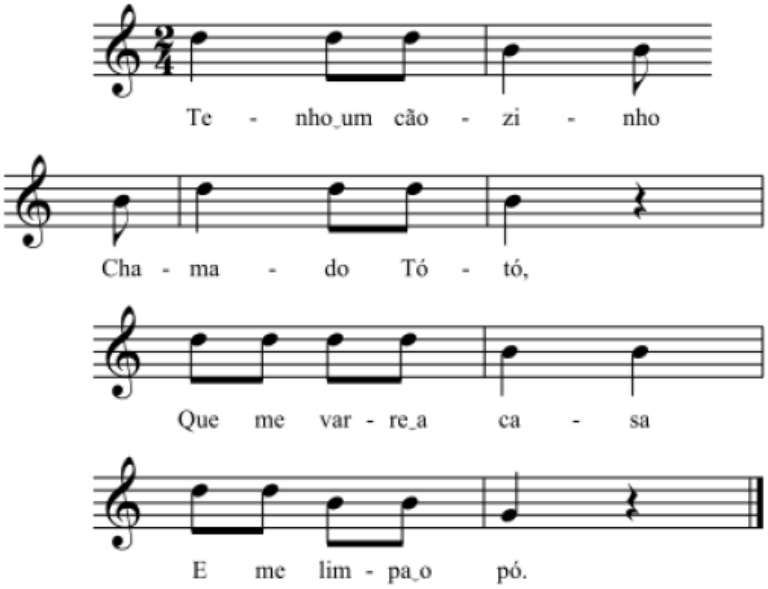
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Lá3.

Título: *O lencinho* (lengalenga infantil)



Sugestão: esta canção pode ser associada ao tradicional jogo de roda "o lencinho", estando as crianças sentadas em roda enquanto cantam; a canção deve começar na altura absoluta de Dó3.

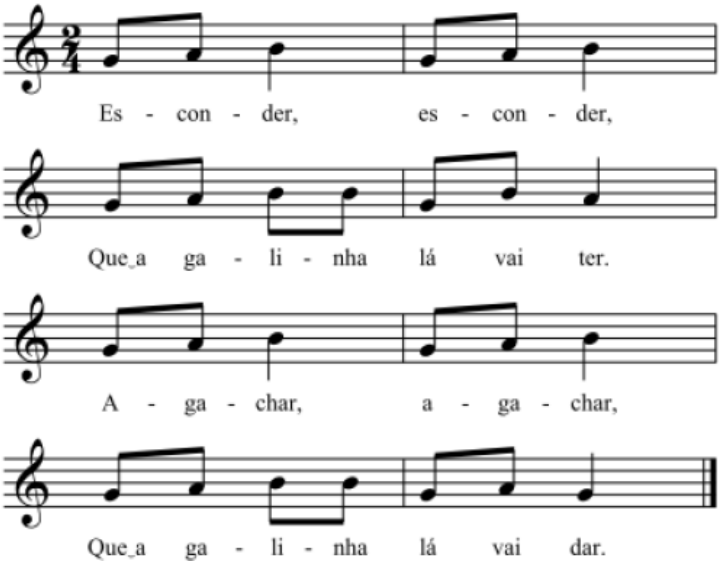
Título: *Tenho um cãozinho* (lengalenga infantil)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Lá3.

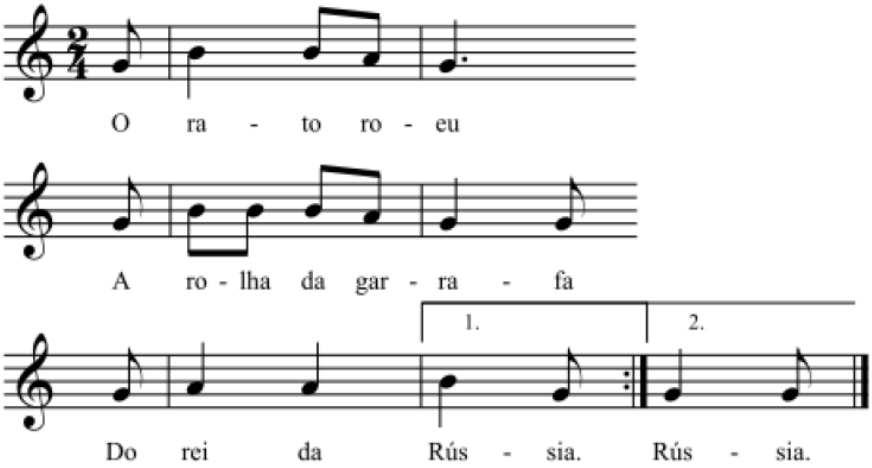
- mrd

Título: *Esconder, esconder* (lengalenga infantil)



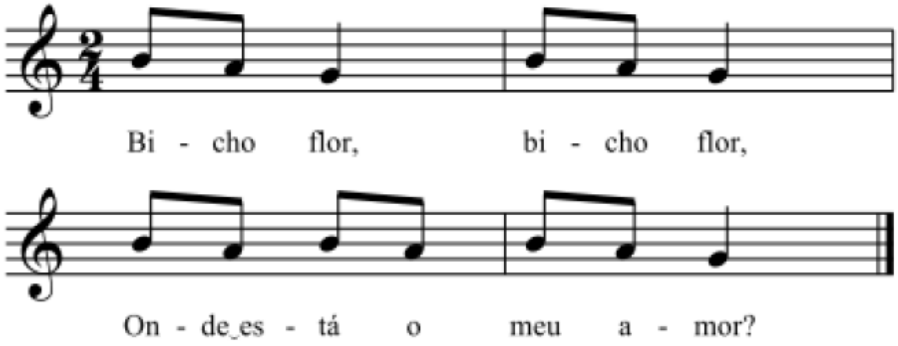
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Mi3.

Título: *O rato* (trava-línguas infantil)



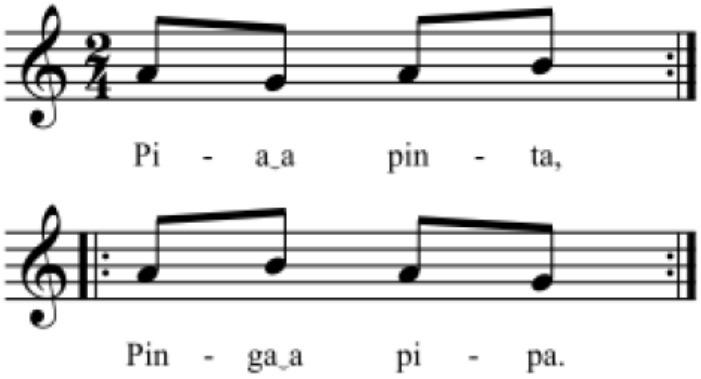
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Mi3.

Título: *Bicho flor* (lengalenga infantil)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Sol#3.

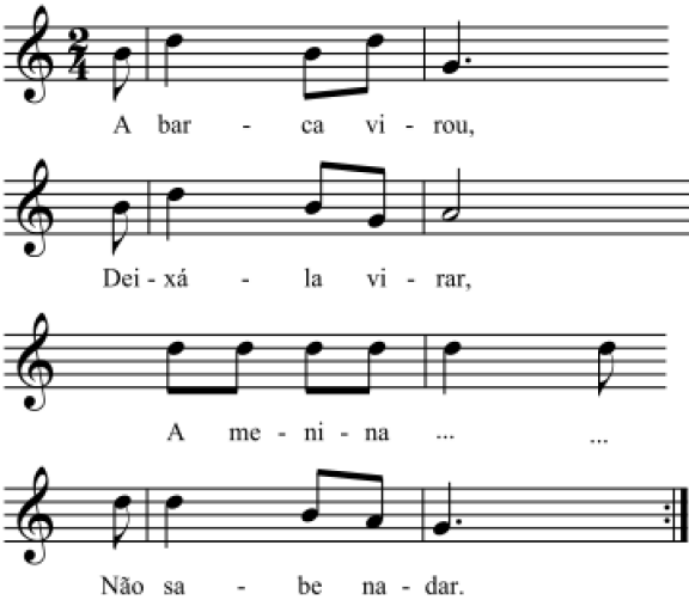
Título: *Pia a pinta* (trava-línguas infantil)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Fá#3.

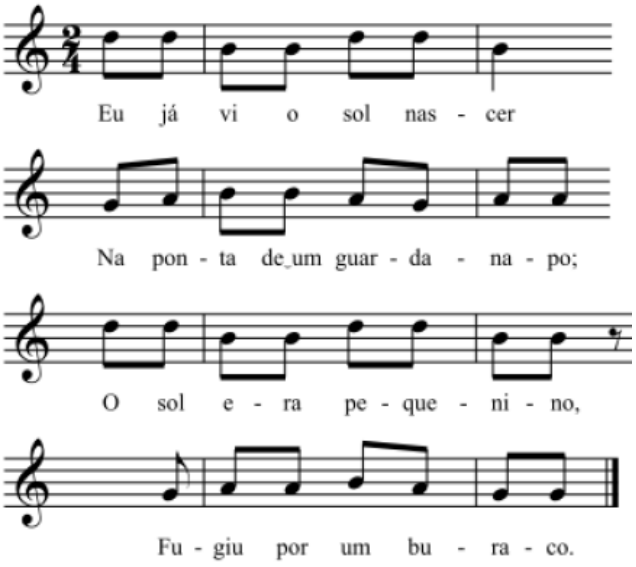
- s-mrd

Título: *A barca virou* (canção infantil com jogo de roda)



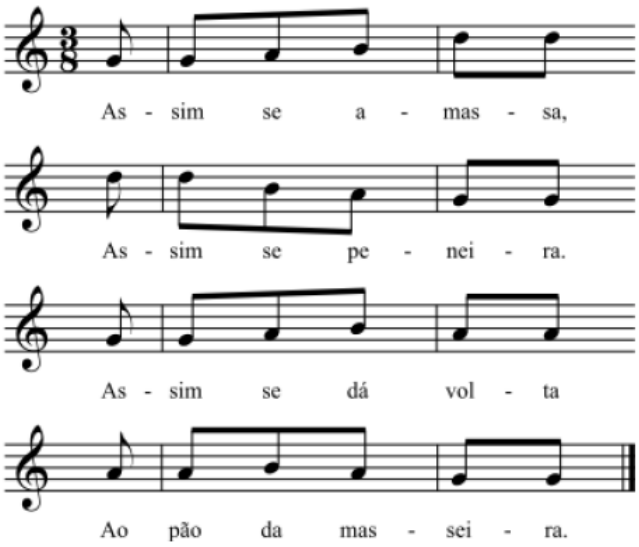
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Fá#3.

Título: *Eu já vi o sol nascer* (lengalenga infantil)



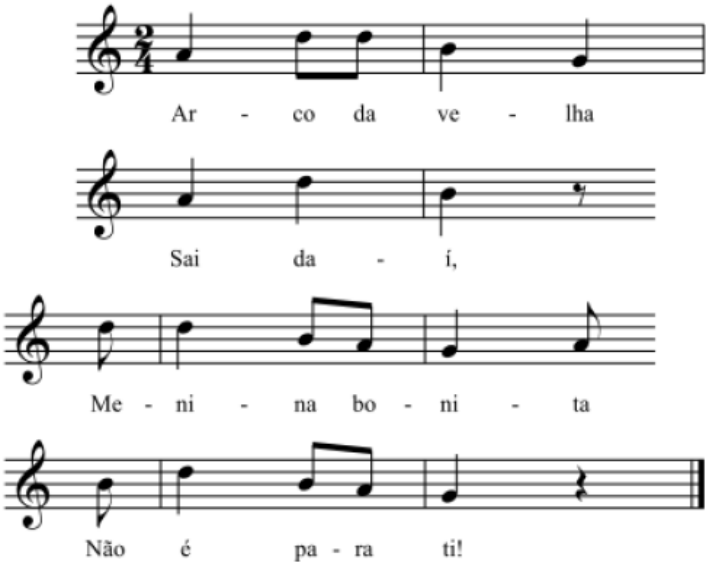
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Lá3.

Título: *Assim se amassa* (lengalenga infantil)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Ré3.

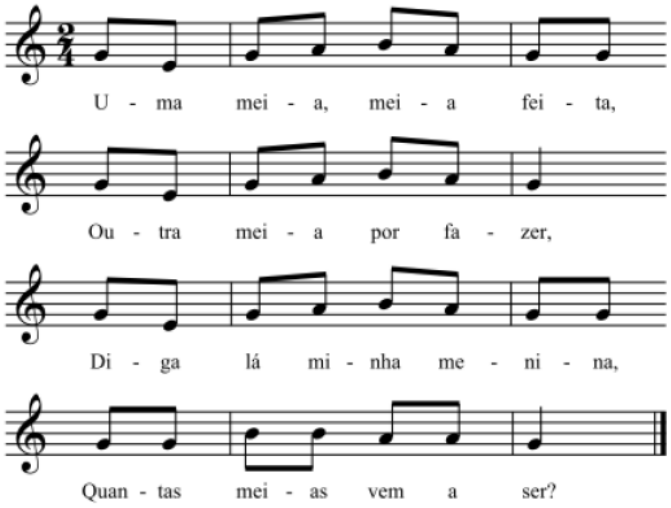
Título: *Arco da velha* (lengalenga infantil)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Mi3.

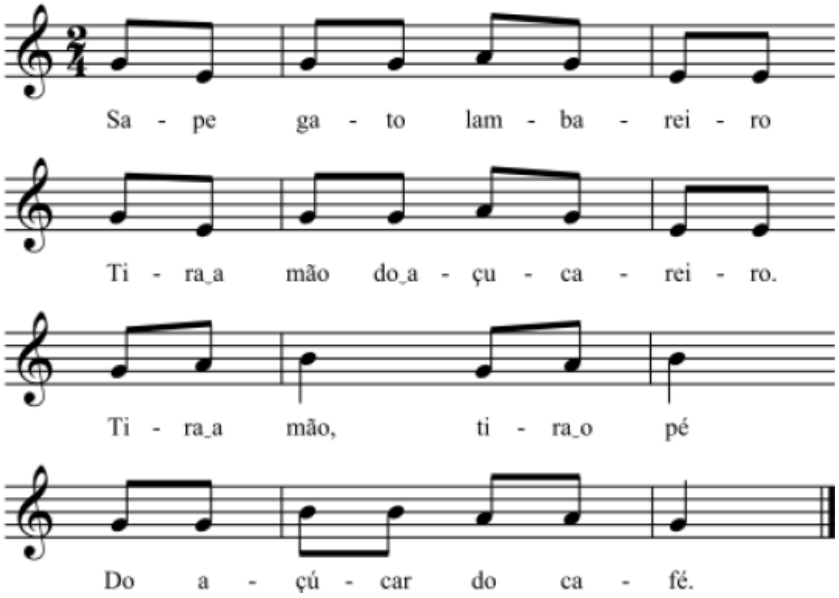
- mrd-l'

Título: *Uma meia* (Adivinha/trava-línguas infantil)



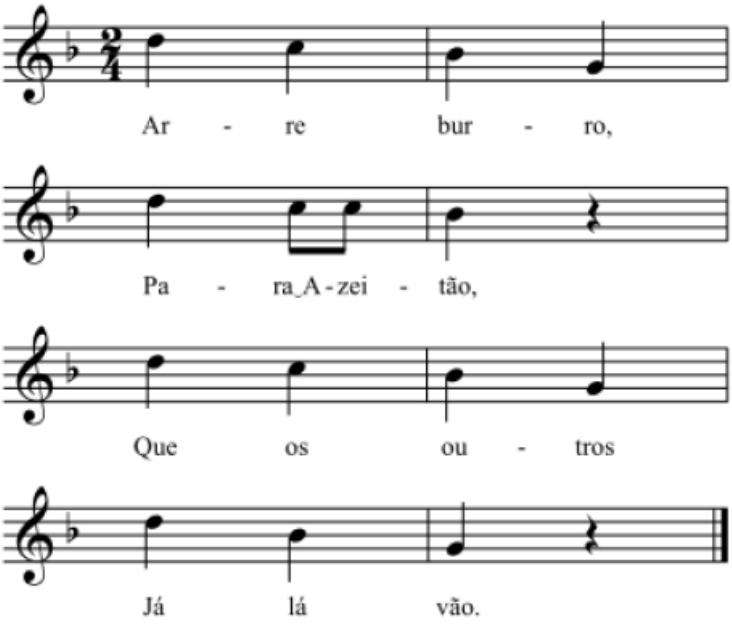
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Sol3.

Título: *Sape gato lambareiro* (lengalenga infantil)



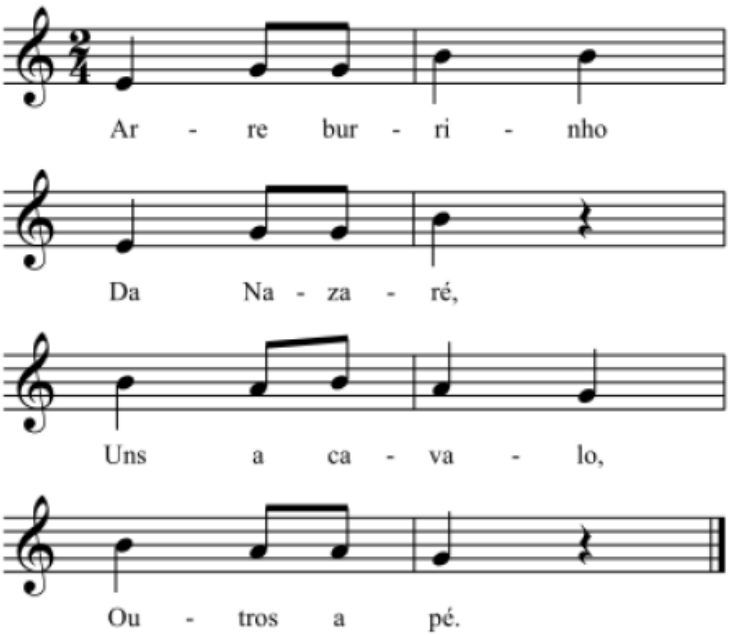
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Sol3.

Título: *Arre burro* (lengalenga infantil)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Si3.

Título: *Burrinho da Nazaré* (lengalenga infantil)

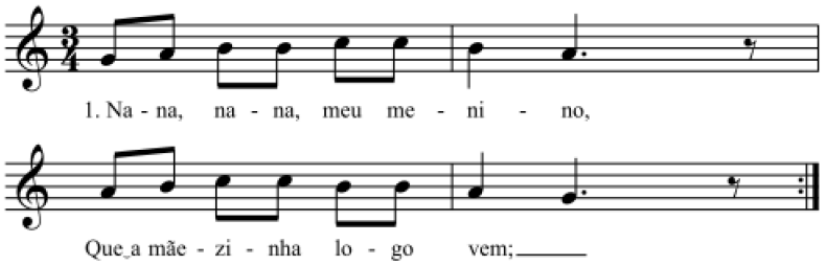


Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Mi3.

Canções para IM II

- fmrd

Título: *Nana, nana meu menino* (canção tradicional de embalar)



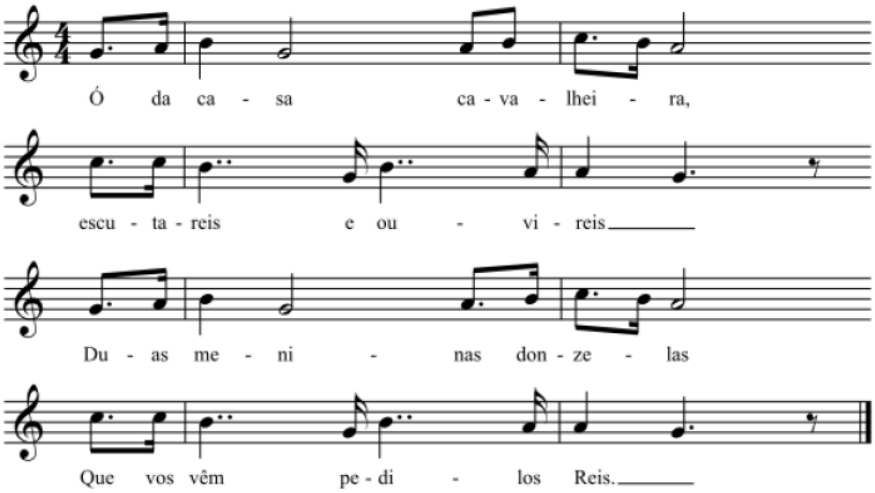
Texto completo:

1. Nana, nana, meu menino,
   Que a mãezinha logo vem;

2. Foi lavar os teus paninhos
   À pocinha de Belém.

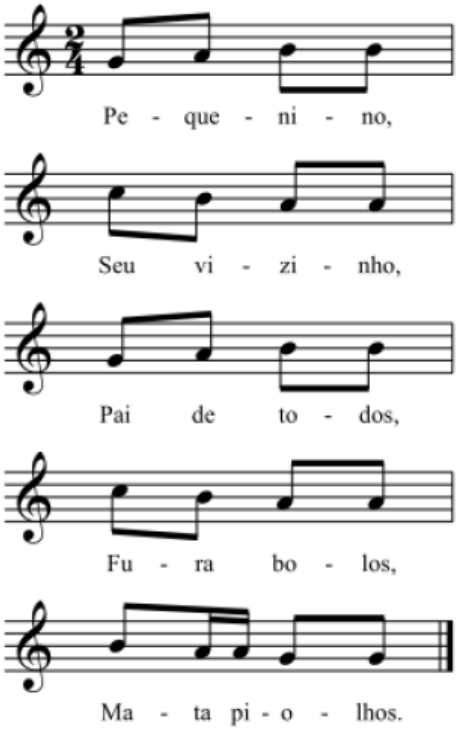
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Mi3.

Título: *Ó da casa cavalheira* (canção tradicional de peditório – Janeiras)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Mi3.

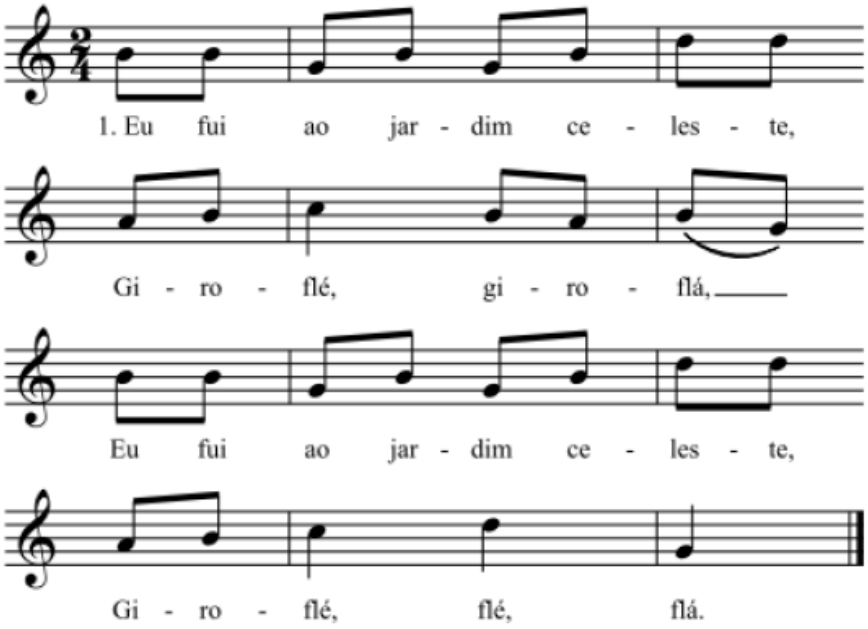
Título: *Dedos da mão* (lengalenga tradicional infantil)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Mi3.

- sfmrd

Título: *Eu fui ao jardim celeste* (canção tradicional infantil)



Texto compelto:

1. Eu fui ao jardim celeste
   Giroflé, Giroflá,
   Eu fui ao jardim celeste,
   Giroflé,flé,flá.

2. O que foste lá fazer?
   Giroflé, giroflá,
   O que foste lá fazer?
   Giroflé, flé, flá.

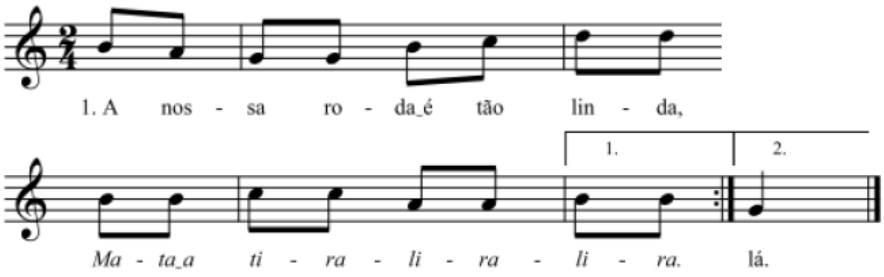
3. Fui lá buscar uma rosa,
   Giroflé, giroflá,
   Fui lá buscar uma rosa,
   Giroflé, flé, flá.

4. Para quem é essa rosa?
   Giroflé, giroflá,
   Para quem é essa rosa?
   Giroflé, flé, flá.

5. É para a/o menina/o (…)
   Giroflé, giroflá,
   É para a/o menina/o (…)
   Giroflé, flé, flá.

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Fá#3.

Título: *Mata a tira-lira-lira* (canção de roda tradicional infantil)



Texto completo:

1. A nossa roda é tão linda
   Mata a tira-lira-lira.
   A nossa roda é tão linda
   Mata a tira-lira-lá

2. A nossa roda é mais linda
   Mata a tira-lira-lira.
   A nossa roda é mais linda
   Mata a tira-lira-lá

3. Mas nós a destruiremos
   Mata a tira-lira-lira.
   Mas nós a destruiremos
   Mata a tira-lira-lá

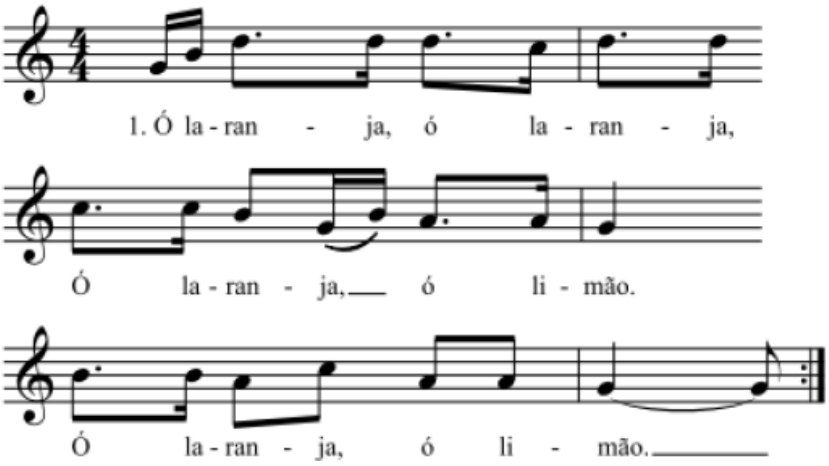
4. Qual escolhereis vós?
   Mata a tira-lira-lira.
   Qual escolhereis vós?
   Mata a tira-lira-lá

5. A/O menina/o (…)
   Mata a tira-lira-lira.
   A/O menina/o (…)
   Mata a tira-lira-lá

6. Que lhe dareis vós?
   Mata a tira-lira-lira.
   Que lhe dareis vós?
   Mata a tira-lira-lá

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Fá#3.

Título: *Ó laranja* (canção tradicional)



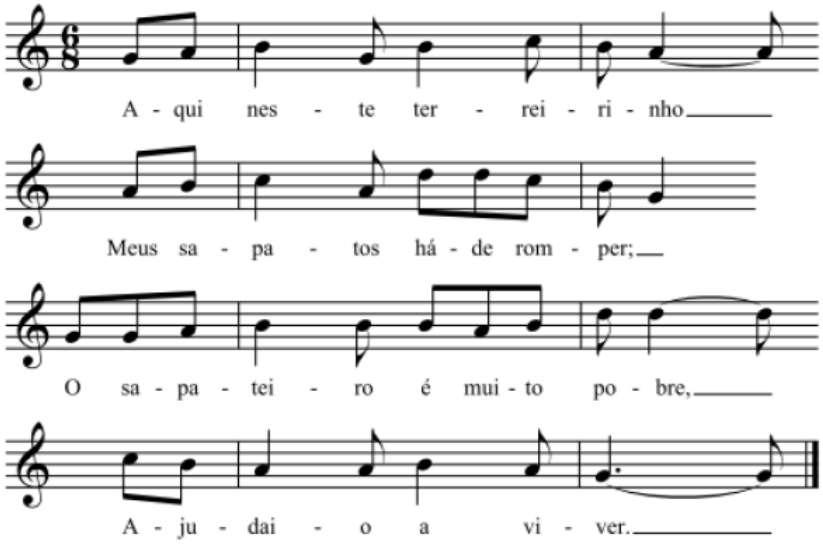
Texto completo:

1. Ó laranja, ó laranja,
   Ó laranja, ó limão,
   Ó laranja, ó limão,

2. O pai quer, a mãe consente,
   E a filha diz que não,
   Ó laranja, ó limão,

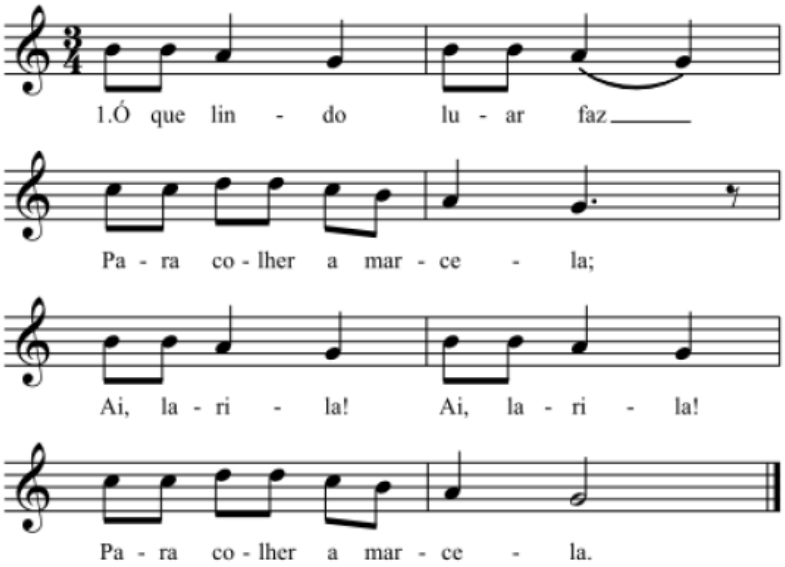
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Ré3.

Título: *Aqui neste terreirinho* (canção tradicional)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Ré3.

Título: *Ai larila!* (canção tradicional de namorados)



Texto completo:

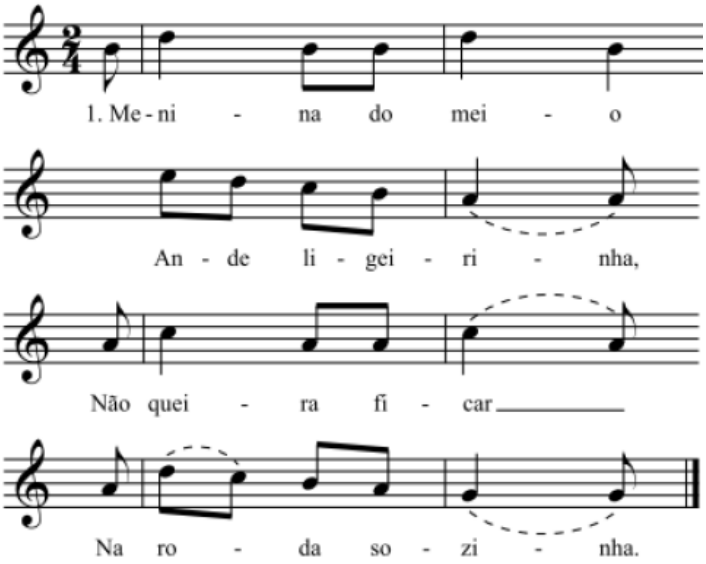
1. Ó que lindo luar faz
   Para colher a marcela;
   Ai , larila! Ai, larila!
   Para colher a marcela.

2. Vamo-la colher ambinhos
   Faremos a cama nela.
   Ai, larila! Ai, larila!
   Faremos a cama nela

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Fá#3.

- Lsfmrd

Título: *Menina do meio* (canção de roda e de escolha de par)



Texto completo:

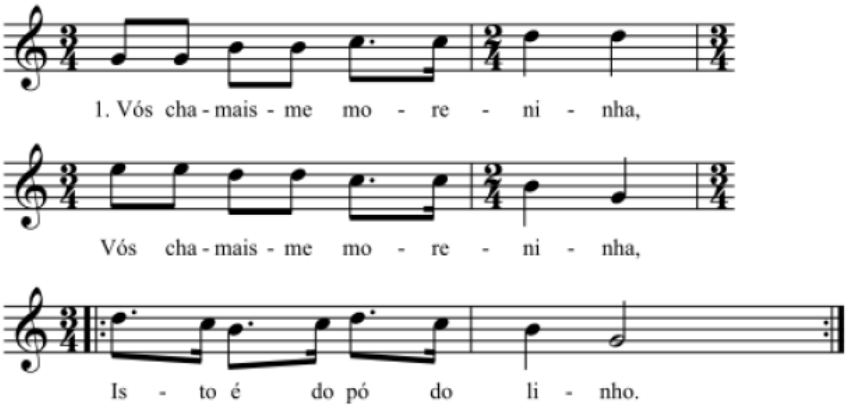
1. Menina do meio
   Ande ligeirinha,
   Não queira ficar
   Na roda sozinha.

2. Na roda sozinha
   Não quero ficar,
   Eu hei-de ir à roda
   Escolher o meu par.

3. Escolha a menina
   O que lhe agradar,
   Um ramo de violetas
   Para acompanhar.

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Fá#3.

Título: *Vós chamais-me moreninha* (canção tradicional que acompanha a maçadela do linho)



Texto completo:

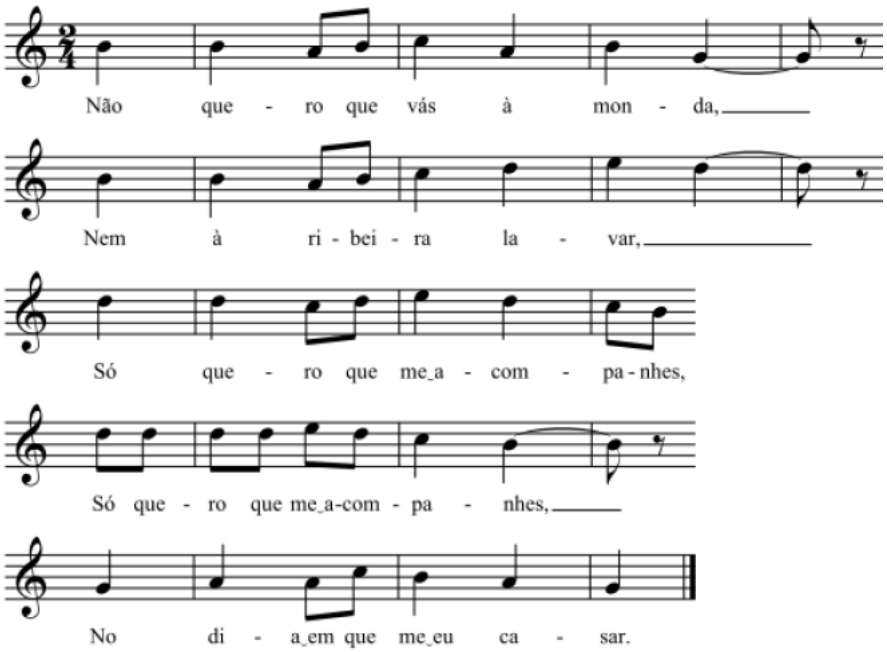
1. Vós chamais-me moreninha (bis)
   Isto é do pó do linho; (bis)
   Lá me vereis ao domingo (bis)
   Como a flor do rosmaninho (bis).

2. O meu amor não é este (bis)
   Não é este nem o quero; (bis)
   O meu tem os olhos pretos (bis)
   O teu tem-nos amarelos (bis).

3. Tu dizes que me quer's muito (bis)
   Esse teu qu'rer é engano; (bis)
   Cortais pela minha vida (bis)
   Como a tesoura no pano (bis).

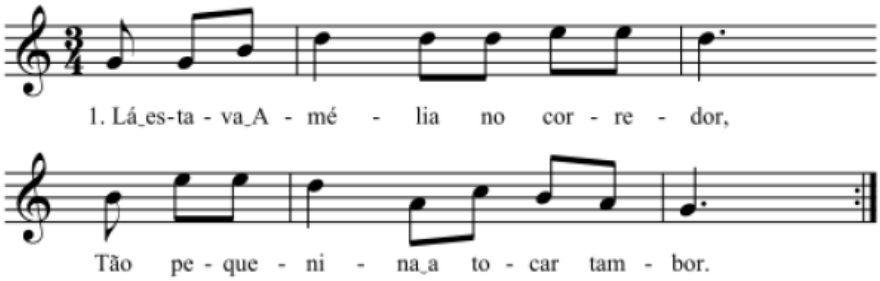
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Ré3.

Título: *Não quero que vás à monda* (canção tradicional)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Fá#3.

Título: *A Amélia* (canção tradicional infantil)



Texto completo:

1. Lá estava a Amélia no corredor
   Tão pequenina a tocar tambor.

2. Lá estava a Amélia no arvoredo
   Tão pequenina, cheia de medo.

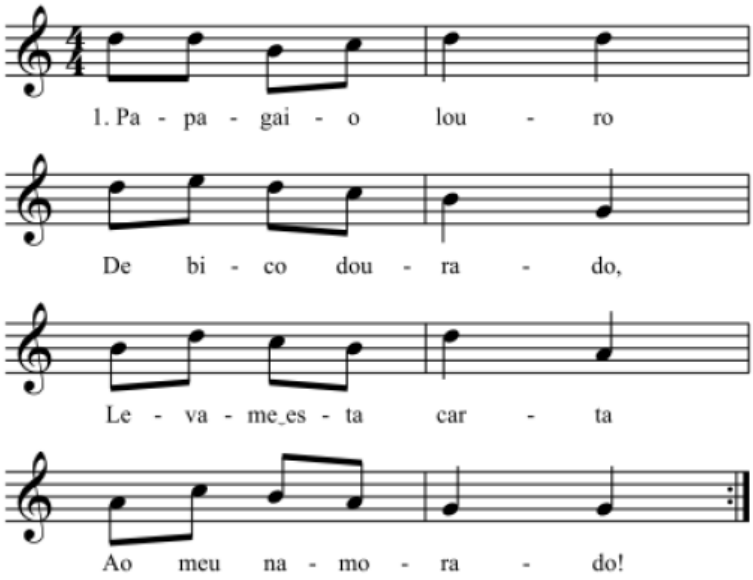
3. Lá estava a Amélia à beira do rio
   Tão pequenina, cheia de frio.

4. Lá estava a Amélia na chaminé
   Tão pequenina, a beber café.

5. Lá estava a Amélia no buraquinho
   Tão pequenina a fazer caldinho.

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Ré3.

Título: *Papagaio louro* (canção de roda)



Texto completo:

1. Papagaio louro
   De bico dourado
   Leva-me esta carta
   Ao meu namorado.

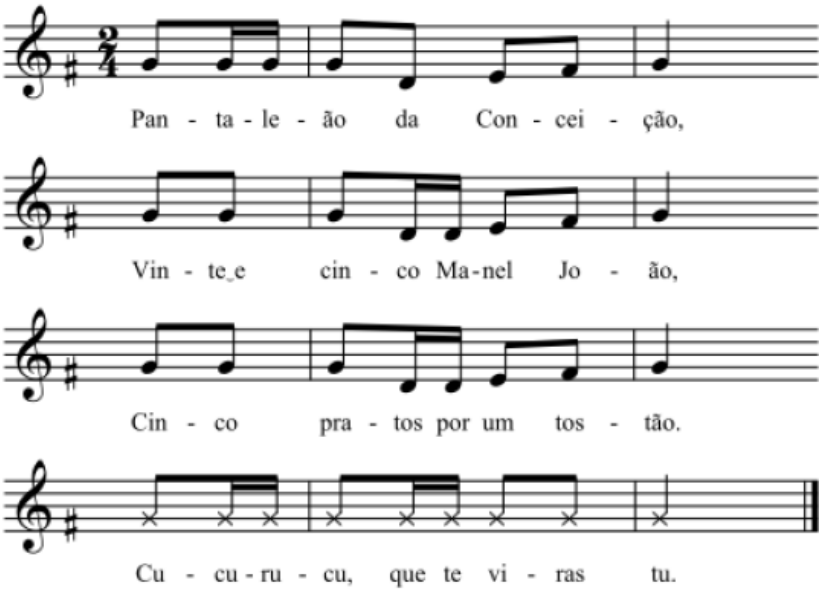
2. Ele não é frade
   Nem homem casado.
   É rapaz solteiro
   Lindo como um cravo.

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Lá3.

Canções para IM III

- dt'l's'

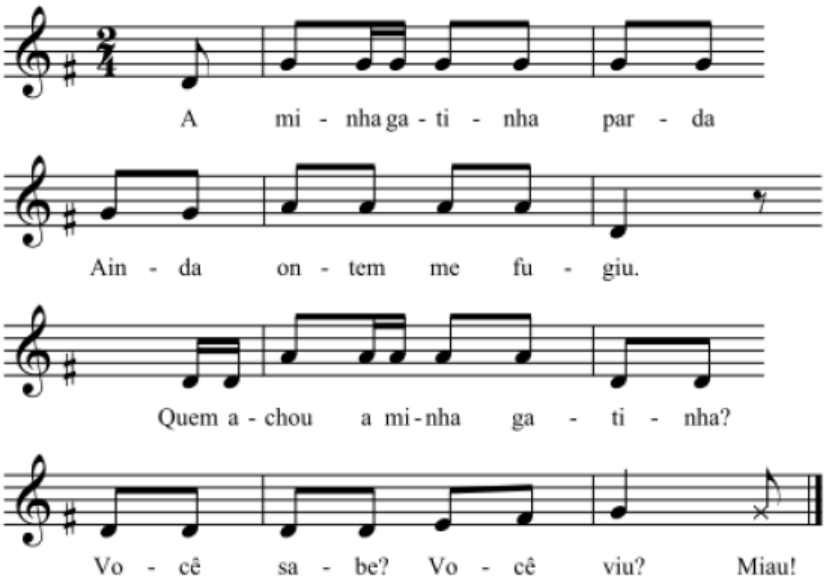
Título: *Pantaleão* (canção de roda)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Lá3.

- rdt'l's'

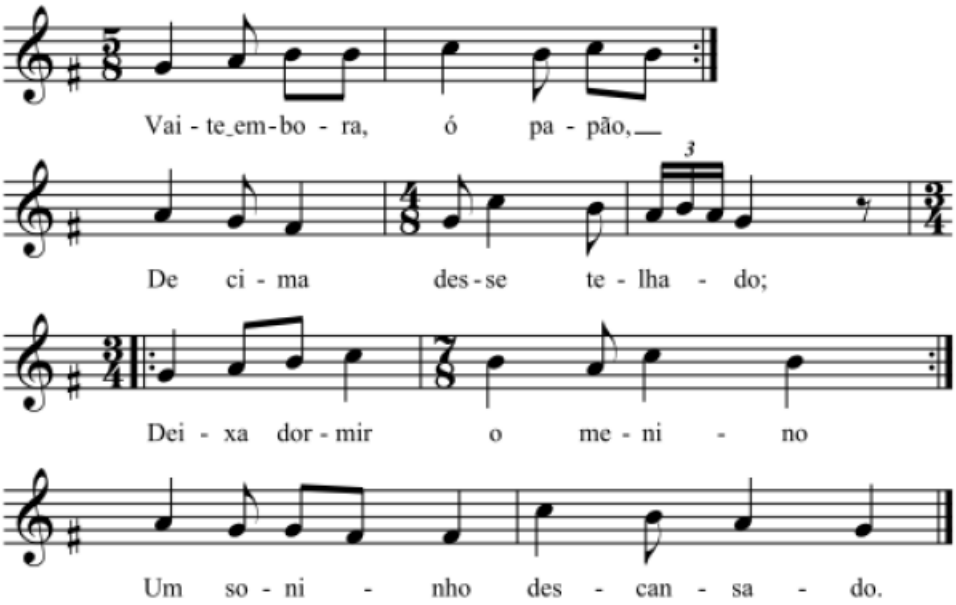
Título: *A gata parda* (canção de roda)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Mi3.

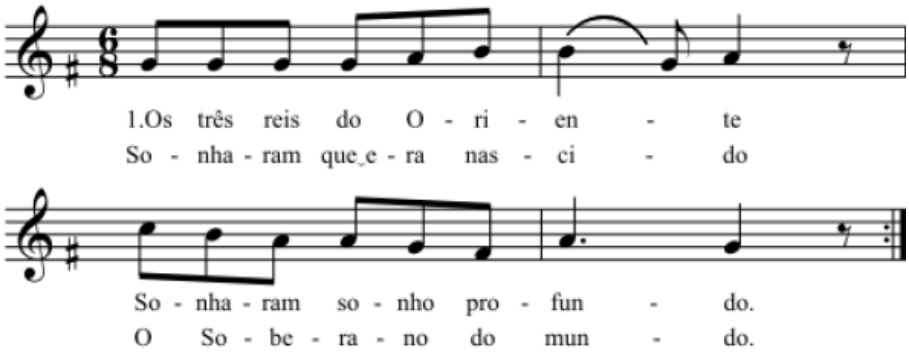
- fmrdt'

Título: *Vai-te embora ó papão* (canção de embalar)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Mi3.

Título: *Os três reis do Oriente* (canção tradicional de Natal)



Texto completo:

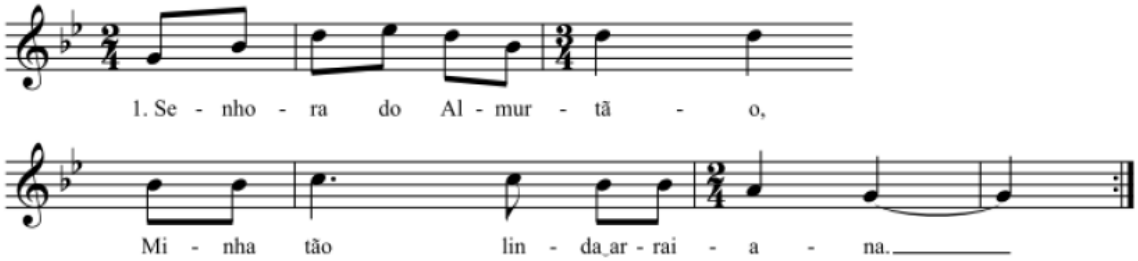
1. Os três reis do oriente
   Sonharam sonho profundo.
   Sonharam que era nascido
   O Soberano do mundo.

2. Guiados por uma estrela
   Que a todo o mundo dá luz.
   Iam ver outra mais bela,
   Que era o menino Jesus.

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Mi3.

- fmrdt'l'

Título: *Senhora do Almurtão* (canção de Romaria)



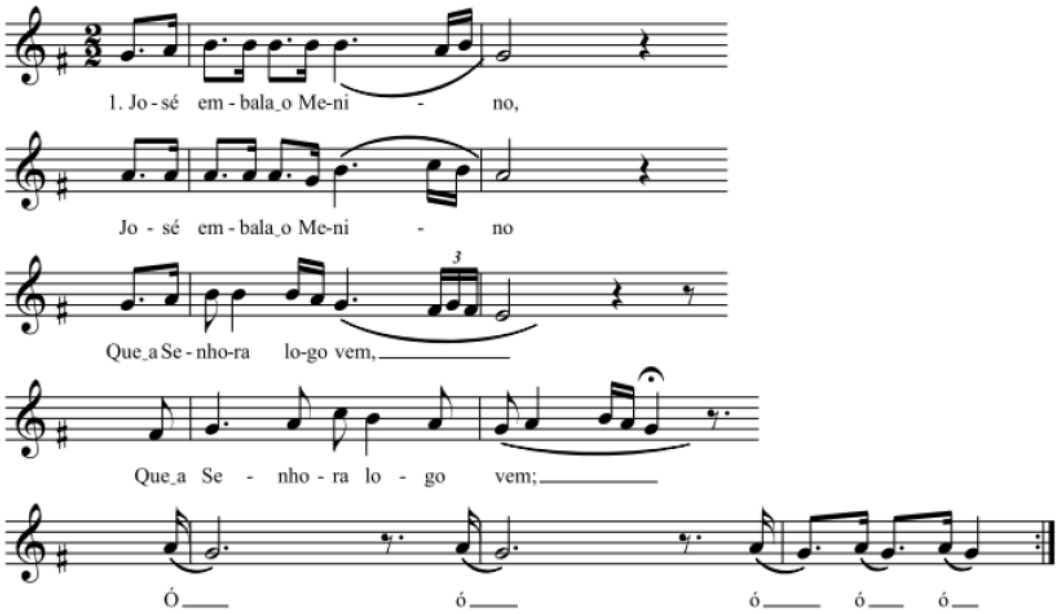
Texto completo:

1. Senhora do Almurtão,
   Minha tão linda arraiana.

2. Voltai costas a Castela,
   Não queirais ser castelhana.

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Ré3.

Título*: José embala o Menino* (canção de embalar)



Texto completo:

1. José embala o Menino, (bis)
   Que a Senhora logo vem. (bis)
   Ó, ó, ó, ó, ó.

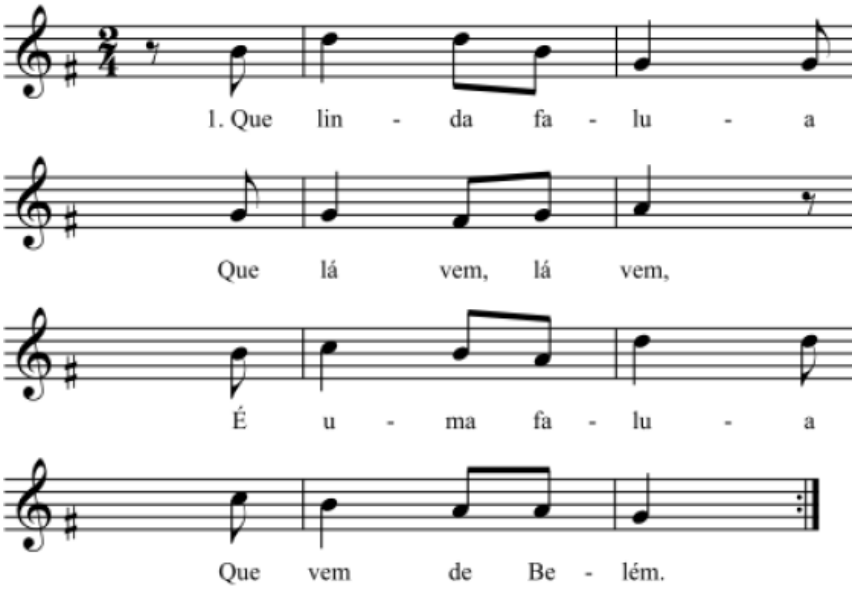
2. Foi lavar os cueirinhos, (bis)
   À fontinha de Belém. (bis)
   Ó, ó, ó, ó, ó.

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Fá3.

Canções para IM IV

- sfmrdt'

Título: *Que linda falua* (canção tradicional com jogo de comboio)



Texto completo:

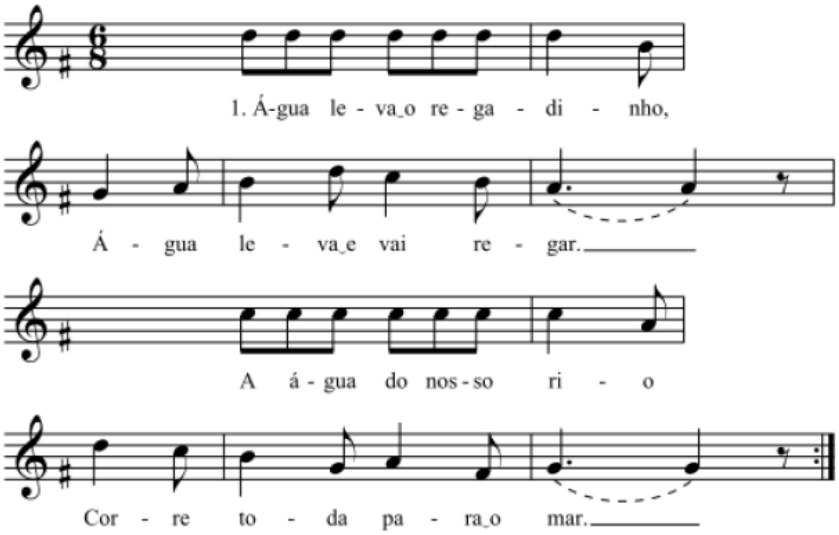
1. Que linda falua
   Que lá vem, lá vem.
   É uma falua
   Que vem de Belém.

2. Vou pedir ao senhor barqueiro
   Que me deixe passar,
   Tenho filhos pequeninos,
   Não os posso sustentar.

3. Passará, passará,
   Mas alguém ficará,
   Se não for a mãe à frente,
   É o filho lá de trás.

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Sol3.

Título: *Regadinho* (canção coreográfica)



Texto completo:

1. Água leva o regadinho,
   Água leva e vai regar.
   A água do nosso rio
   Corre toda para o mar.

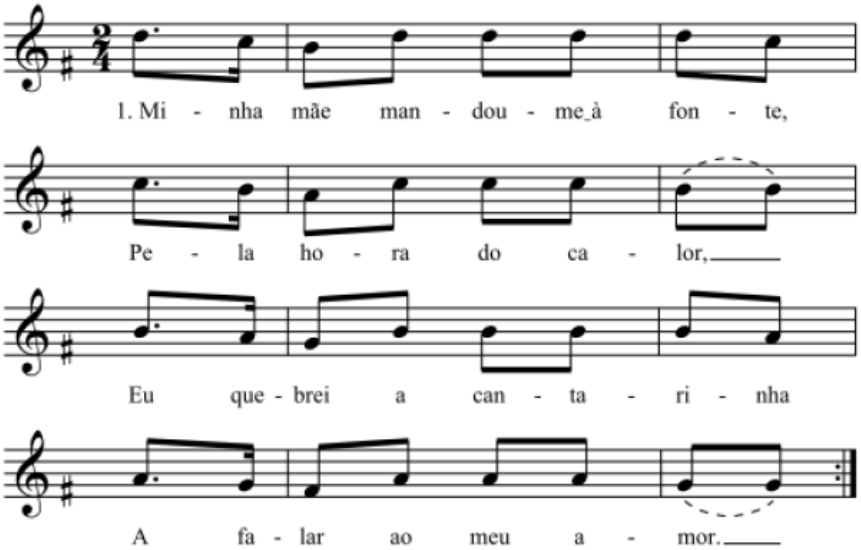
2. Água leva o regadinho,
   Vai regar o meu jardim.
   Enquanto rega e não rega,
   Vou pensando cá p'ra mim.

3. Água leva o regadinho
   Água leva e vai regando,
   Enquanto rega e não rega,
   Em quem devo vou pensando.

4. Água leva o regadinho,
   Água leva o regador.
   Enquanto leva e não leva,
   Vou falar ao meu amor.

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Bb3.

Título: *Minha mãe mandou-me à fonte* (canção tradicional infantil)



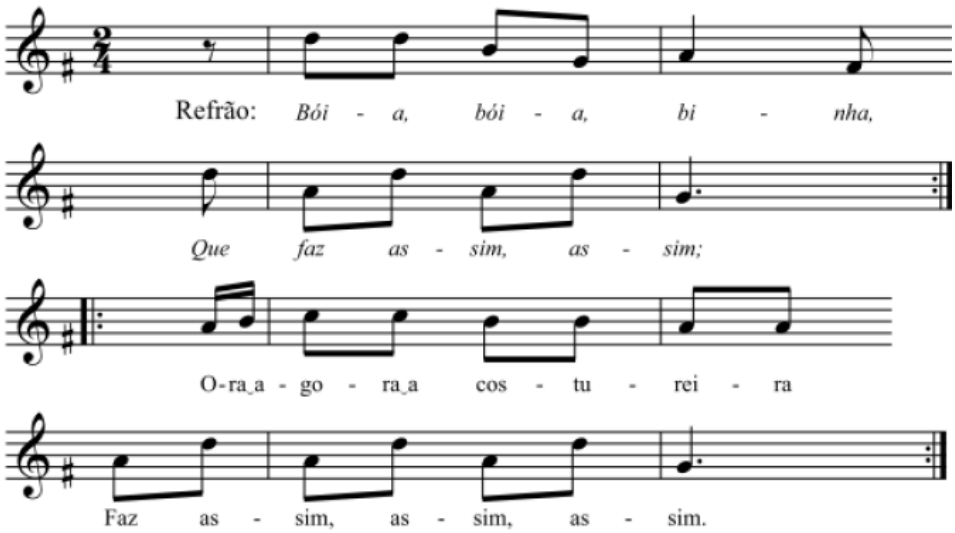
Texto completo:

1. Minha mãe mandou-me à fonte,
   Pela hora do calor,
   Eu quebrei a cantarinha
   A falar ao meu amor.

2. Ó minha mãe não me bata,
   Ainda sou pequenina.
   Eu hei-de ganhar dinheiro
   P'ra comprar a cantarinha.

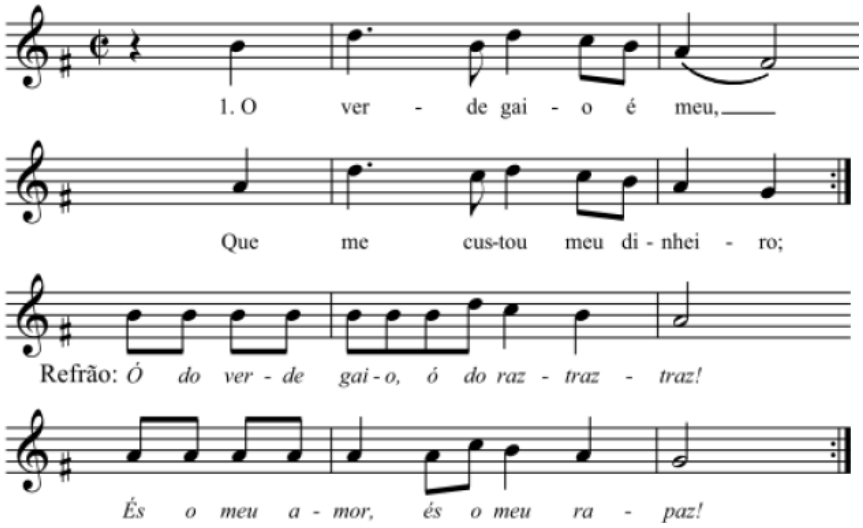
Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Bb3.

Título: *Bóia, bóia, binha* (canção de gestos)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Bb3.

Título: *O verde gaio é meu* (canção tradicional coreográfica)



Texto completo:

1. O verde gaio é meu,
   Que me custou meu dinheiro.

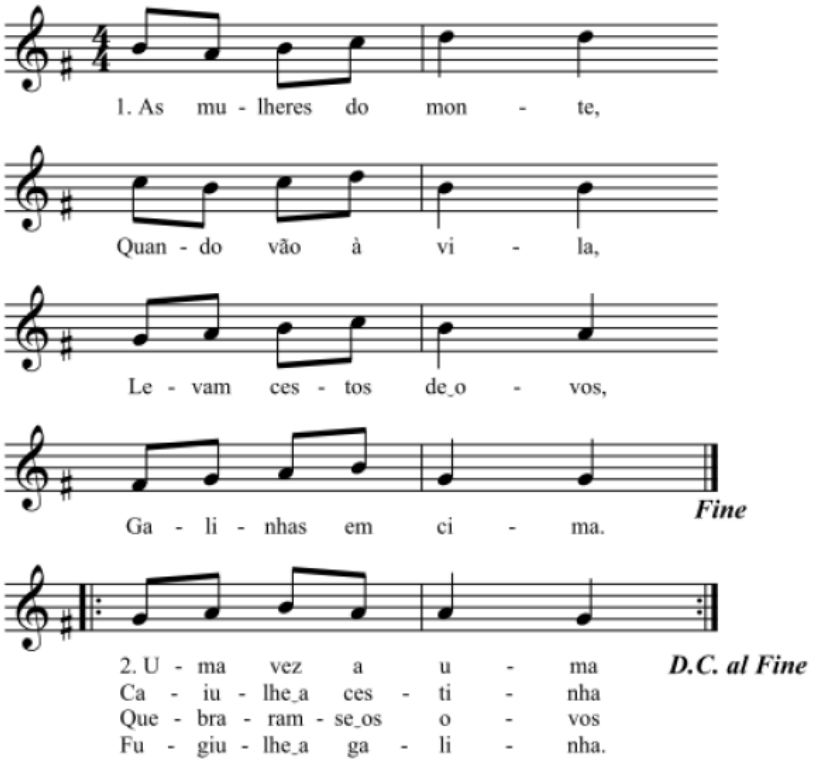
   Refrão:
   Ó do verde gaio, ó do raz-traz-traz!
   És o meu amor, és o meu rapaz!

2. Custou-me quatro vinténs
   Lá no Rio de Janeiro.

   Refrão

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Sol3.

Título: *A galinheira* (canção tradicional infantil)



Texto completo:

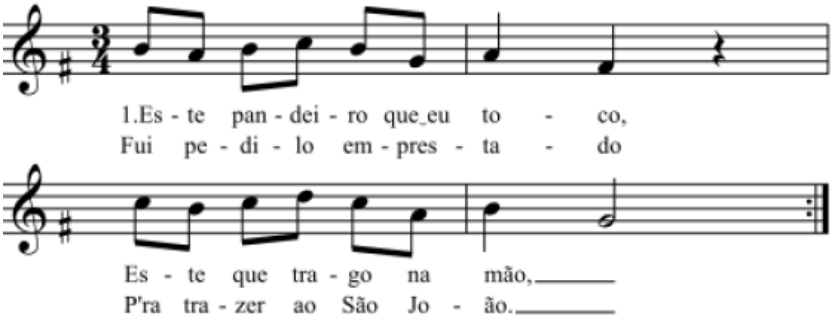
1. As mulheres do monte
   Quando vão à vila
   Levam cestos de ovos,
   Galinhas em cima.

2. Uma vez a uma
   Caiu-lhe a cestinha,
   Quebraram-se os ovos,
   Fugiu-lhe a galinha.

3. Chegou ao outeiro,
   Pira! Pira! Pira!
   Quanto mais chamava,
   Mais ela fugia.

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Sol3.

Título: *Este pandeiro* (canção tradicional de romaria)



Texto completo:

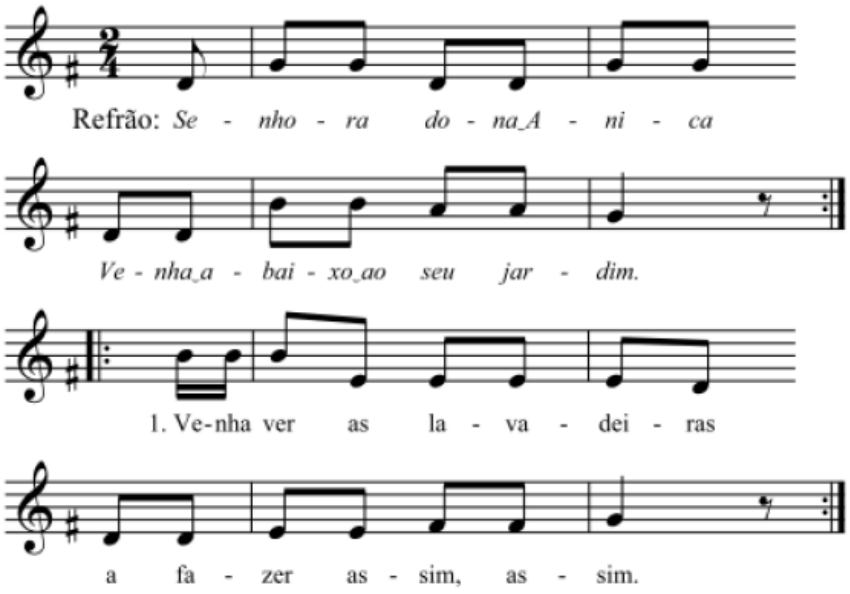
1. Este pandeiro que eu toco,
   Este que tenho na mão,
   Fui pedi-lo emprestado
   P'ra trazer ao São João.

2. P'ra trazer ao São João,
   P'ra trazer à romaria;
   Este pandeiro que eu toco
   Não é meu, é da Maria.

Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Sol3.

- mrdt'l's'

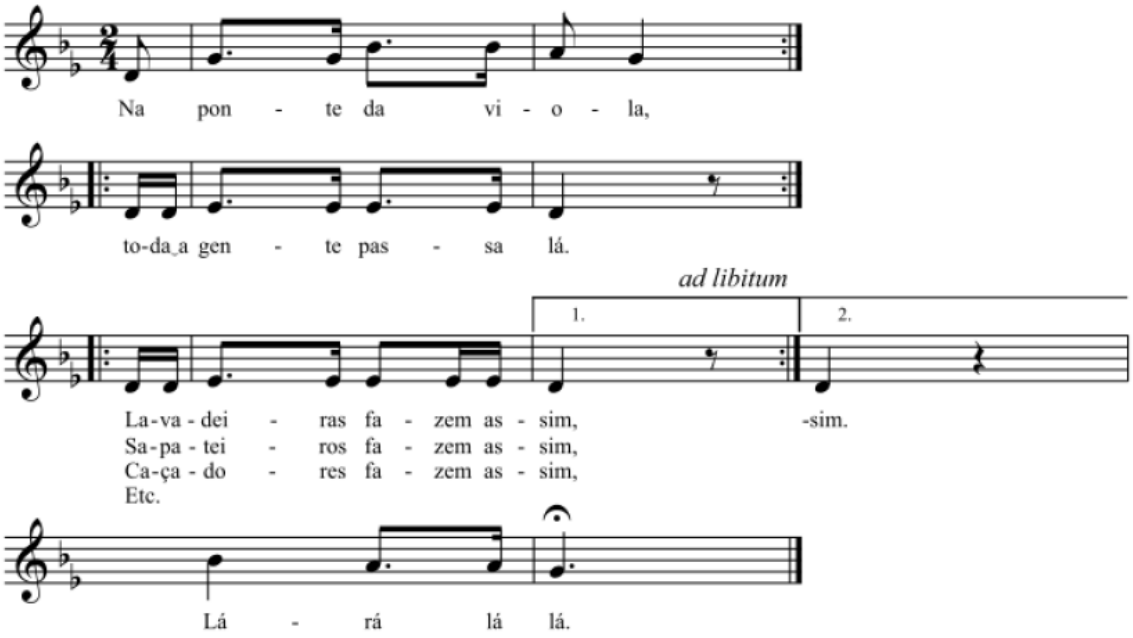
Título: *Senhora Dona Anica* (canção de gestos)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Ré3.

- dt'l's'f'm'

Título: *Na ponte da viola* (canção tradicional com jogo de comboio e gestos)



Sugestão: a canção deve começar na altura absoluta de Ré3.