



**Politécnico
Castelo Branco**

Escola Superior
de Artes Aplicadas

A Improvisação Aplicada ao Conhecimento do Instrumento

Diogo Rafael de Almeida Coelho

Orientador

Miguel Nuno Marques Carvalhinho

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 designação do mestrado, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Outubro de 2025

Composição do júri

Presidente do júri

Professor Adjunto Rui Miguel Silva Sampaio Dias

Vogais

Miguel Nuno Marques Carvalhinho

Professor Adjunto na Escola Superior de Artes Aplicadas

Augusto Domingos Moreira Pacheco

Professor no Conservatório de Música do Porto

Dedicatória

Dedico este trabalho a todos os que se interessam pela improvisação musical, professores, estudantes e futuros educadores, que procuram explorar, implementar e continuar a investigar esta prática no ensino da música.

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Carvalhinho pela sua orientação, disponibilidade e por me guiar ao longo deste percurso académico, contribuindo com o seu conhecimento e experiência para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço também à minha família e à minha namorada pelo apoio, paciência e incentivo constantes, e aos meus amigos, pela compreensão e pelos momentos de descontração que ajudaram a equilibrar esta jornada.

Resumo

O presente relatório de estágio e dissertação de mestrado em Ensino da Música, intitulado “A Improvisação Aplicada ao Conhecimento do Instrumento”, teve como objetivo compreender de que forma é que a improvisação pode ser integrada no ensino da guitarra clássica, promovendo o desenvolvimento técnico, auditivo e expressivo dos alunos.

O estudo teve lugar na disciplina de Técnica, no contexto do estágio pedagógico realizado na Art’J (Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra). A vertente prática consistiu na lecionação e observação de aulas, integrando um projeto focado na aplicação da improvisação na guitarra clássica.

Os resultados obtidos evidenciaram progressos na coordenação motora, na consciência do braço do instrumento, na escuta ativa e na autonomia musical das alunas, bem como uma atitude mais positiva perante o erro e a experimentação.

Conclui-se que a improvisação constitui uma ferramenta pedagógica eficaz no ensino da guitarra clássica, com potencial para ser integrada de forma sistemática no ensino artístico especializado.

Palavras-chave

Improvisação; Guitarra Clássica; Ensino Artístico Especializado; Criatividade; Técnica Instrumental.

Abstract

This internship report and master's thesis in Music Education, entitled "Improvisation Applied to Instrument Knowledge", aims to understand how improvisation can be integrated into classical guitar teaching, promoting students technical, auditory, and expressive development.

The study took place in the Technique course, in the context of the teaching internship carried out at Art'J (Jobra's Professional School of Performing Arts). The practical aspect consisted of teaching and observing classes, integrating a project focused on the application of improvisation to classical guitar.

The results obtained showed progress in motor coordination, awareness of the instrument's neck, active listening and musical autonomy among the students, as well as a more positive attitude towards mistakes and experimentation.

It can be concluded that improvisation is an effective pedagogical tool in classical guitar teaching, with the potential to be systematically integrated into specialised arts education.

Keywords

Improvisation; Classical Guitar; Specialised Artistic Education; Creativity; Instrumental Technique.

Índice Geral

1. Introdução	1
2. Caracterização do Meio	2
2.1. Albergaria-a-Velha	2
2.1.1. Contexto Geográfico	2
2.1.2. Contexto Histórico	3
2.1.3. Contexto Sociocultural	4
3. Caracterização da Escola	4
3.1. Historial	4
3.2. Objetivos, Estratégias e Princípios Reguladores	5
3.3. Instalações e Recursos	6
3.3. População Escolar	6
4. Disciplina de Instrumento (Guitarra Clássica)	7
4.1. Identificação e Caracterização dos Alunos	7
4.2. Objetivos Gerais e Técnicos	7
4.2.1. Aluno do 3º Grau (Ensino Articulado)	7
4.2.2. Aluna do Curso Profissional (Jobra)	8
4.3. Conteúdos e Critérios de Avaliação	8
4.3.1. Aluno do 3º Grau (Ensino Articulado)	8
4.3.2. Aluna do Curso Profissional	9
4.4. Calendário de Aulas	9
4.4.1. Calendário do Ensino Articulado	10
4.4.2. Calendário do Ensino Profissional	11
4.5. Planificações e Reflexões de Aulas	11
4.5.1. Planificação e Reflexão das Aulas do Aluno do 3º Grau	12
4.5.1.1. Aula Observada	12
4.5.1.2. Aula Lecionada	13
4.5.2. Planificação e Reflexão das Aulas da Aluna do Ensino Profissional	14
4.5.2.1. Aula Observada	14
4.5.2.2. Aula Leccionada	15
4.6. Avaliação Interna Semestral Observada	16
5. Disciplina de Classe de Conjunto	17
5.1. Identificação e Caracterização das Alunas	17
5.2. Critérios de Avaliação	18
5.3. Calendário de Aulas	18
5.4. Planificações e Reflexões das Aulas	19
5.4.1. Primeira Aula	19

5.4.2. Última Aula	20
5.5. Disciplina de Técnica	21
5.5.1. Primeira Aula Lecionada	21
5.5.2. Segunda Aula Lecionada	21
5.5.3. Avaliação.....	22
6. Reflexão Final Sobre a Prática de Ensino Supervisionada	23
Parte II – Componente de Investigação do Relatório de Estágio.....	26
1. Enquadramento do Problema e Objetivo da Investigação.....	27
1.1. Enquadramento e Justificação do Tema	27
1.2. Objetivos da Investigação.....	28
1.2.1. Objetivos Gerais.....	28
1.2.2. Objetivos Específicos	28
2. Estado da Arte	29
2.1. Definição de Improvisação	29
2.2. Enquadramento	30
2.3. Breve Percurso Histórico da Improvisação na Música Ocidental.....	31
2.3.1. Antiguidade e Idade Média.....	31
2.3.2. Renascimento e Barroco.....	32
2.3.3. Classicismo e Romantismo.....	33
2.3.4. Século XX e Práticas Contemporâneas	35
2.4. Tipos de Improvisação.....	36
2.5. A Improvisação no Contexto do Ensino Artístico Especializado	38
3. Metodologia Adotada.....	42
3.1. Estudo de Caso.....	42
3.1.1. Justificação da Escolha do Estudo de Caso	42
3.1.2. Contexto e Caracterização dos Participantes	43
3.1.3. Planeamento e Sessões Práticas.....	44
3.1.4. Procedimentos de Recolha de Dados	44
3.1.5. Limitações do Estudo de Caso	45
3.2. Autoetnografia – Definição e Enquadramento	46
3.2.1. Justificação da Escolha Metodológica	46
3.2.2. Descrição do Procedimento de Recolha de Dados	47
3.2.3. Limitações da Metodologia.....	47
4. A Improvisação na Guitarra	48
4.1. Breve Contextualização Histórica da Improvisação na Guitarra.....	48
4.2. A Improvisação na Guitarra Moderna (Jazz, Flamenco e Elétrica).....	49
4.3. A Improvisação na Guitarra Clássica	50
4.4. Obstáculos e Potencialidades no Ensino da Guitarra Clássica.....	51

5. A Improvisação como Ferramenta para o Conhecimento do Braço da Guitarra...	52
5.1. Mapeamento Visual e Auditivo da Guitarra.....	52
5.2. Interligação entre Escalas, Arpejos e Localização de Notas.....	53
5.3. Improvisação como Facilitador da Leitura à Primeira Vista e Memorização	55
6. Exercícios de Improvisação Aplicados ao Ensino da Guitarra Clássica	57
6.1. Exercícios Criados pelo Autor	57
6.1.1. Exercícios de Ligados	58
6.1.2. Exercícios de Barras.....	58
6.1.3. Exercícios de Pulsação Apoiada	59
6.1.4. Exercícios de Mudança de Posição.....	61
6.2. Articulação com Aspectos Técnicos: Ligados, Barras, Apoios e Mudança de Posição..	61
7. Aplicação Prática e Observação Pedagógica	62
7.1. Caracterização dos Alunos Participantes	62
7.2. Descrição das Sessões Práticas e Materiais Utilizados	63
7.2.1. Primeira Sessão	63
7.2.2. Segunda Sessão	64
7.3. Observações e Análise dos Resultados Obtidos	65
7.3.1. Aspectos Técnicos	65
7.3.2. Aspectos Criativos e Expressivos	65
7.3.3. Aspectos Emocionais e Pedagógicos.....	67
7.2.4. Limitações do Estudo	67
7.3.5. Reflexão sobre os Resultados e Perspetivas Futuras	68
7.3.6. Análise dos Casos Práticos	69
7.3.7. Comparação com Casos Práticos da Literatura.....	70
7.4. Discussão dos Resultados Obtidos	71
8. Conclusão.....	73
8.1. Considerações Finais	73
8.2. Contributos da Investigação.....	75
8.3. Perspetivas para Investigações Futuras	76
9. Bibliografia	79
10. Webgrafia	82

Índice de figuras

Figura 1 - Enquadramento Territorial de Albergaria-a-Velha.....	3
Figura 2 - Escola de Artes Performativas da Jobra	5
Figura 3 - Exercício de ligados em mi maior	58
Figura 4 - Exercício de ligados em ré menor.....	58
Figura 5 - Exercício de barras em mi bemol.....	59
Figura 6 - Exercício de barras em mi bemol.....	59
Figura 7 - Exercício de barras em si bemol	59
Figura 8 - Exercício de pulsação apoiada em fá maior.....	60
Figura 9 - Exercício de pulsação apoiada em fá	60
Figura 10 - Exercício de mudança de posição em dó maior.....	61
Figura 11 - Exercício de mudança de posição em fá.....	61

Lista de tabelas

Tabela 1 - Calendário do ensino articulado	10
Tabela 2 - Calendário ensino profissional.....	11
Tabela 3 - Planificação da aula do aluno do 3º grau.....	13
Tabela 4 - Planificação da aula do aluno do 3º grau.....	15
Tabela 5 - Calendário de aulas da disciplina de Classe de Conjunto	18
Tabela 6 - Planificação da primeira aula.....	19
Tabela 7 - Planificação da última aula	20

Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

Art'J – Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra

PES – Práticas de Ensino Supervisionada

ESART – Escola Superior de Artes Aplicadas

IPCB – Instituto Politécnico de Castelo Branco

DGEstE – Direção Geral dos Estabelecimentos Escolares

1. Introdução

O presente Relatório de Estágio, desenvolvido no âmbito da Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada (PES) do Mestrado em Ensino da Música (Instrumento e Música de Conjunto), foi realizado na Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra (Art'J) ao longo do ano letivo 2024/2025. A atividade letiva decorreu entre 30 de setembro de 2024 e 1 de julho de 2025, tendo sido orientada pelo professor cooperante Paulo Margaça e supervisionada pelo professor doutor Miguel Carvalhinho, da Escola Superior de Artes Aplicadas (ESART), do Instituto Politécnico de Castelo Branco (IPCB).

O presente relatório organiza-se em duas grandes partes.

A primeira parte refere-se ao enquadramento escolar da prática pedagógica desenvolvida durante a PES, estando subdividida em três secções. A primeira destina-se ao enquadramento escolar da prática pedagógica, incluindo a contextualização geográfica, histórica e sociocultural do local onde a escola está inserida, bem como a identificação e caracterização detalhada da Jobra e da sua escola profissional, a Art'J.

A segunda secção contempla a caracterização dos alunos de guitarra clássica acompanhados ao longo do estágio, abrangendo diferentes níveis de ensino e contextos (Ensino Articulado e Curso Profissional). São também apresentados os objetivos pedagógicos, conteúdos programáticos e critérios de avaliação definidos pela instituição, assim como as planificações e reflexões das aulas observadas e lecionadas ao longo do ano letivo.

A terceira secção corresponde a uma reflexão crítica sobre todo o percurso de estágio, salientando os principais desafios, aprendizagens e competências desenvolvidas ao longo da prática letiva, numa perspetiva de evolução pessoal e profissional.

A segunda parte do relatório corresponde ao projeto de investigação desenvolvido no âmbito da PES, intitulado “A improvisação aplicada ao conhecimento do instrumento”, neste caso, da guitarra clássica.

Esta organiza-se em quatro secções.

A primeira apresenta a problemática e a relevância do tema no contexto do ensino da música.

A segunda secção consiste numa revisão da literatura, abordando a improvisação sob uma perspetiva histórica e pedagógica.

A terceira secção descreve a metodologia adotada, centrando-se no estudo de caso, abordando a aplicação prática da improvisação em conjunto com alunos de guitarra clássica. Inclui ainda a perspetiva autoetnográfica, de forma a

complementar o estudo de caso, através da reflexão do autor enquanto professor-investigador. Inclui ainda os objetivos, questões de investigação e exercícios aplicados em contexto real de ensino.

A quarta e última secção expõe e analisa os resultados obtidos, discutindo as implicações pedagógicas e artísticas da improvisação no processo de aprendizagem da guitarra clássica.

2. Caracterização do Meio

2.1. Albergaria-a-Velha

2.1.1. Contexto Geográfico

A vila da Branca está situada no município de Albergaria-a-Velha, distrito de Aveiro, integrando a Região Centro de Portugal e a sub-região do Baixo Vouga. Situa-se numa posição geográfica estratégica, próxima de cidades como Aveiro (cerca de 20 km), Águeda (15 km) e Oliveira de Azeméis (18 km), o que lhe confere uma ligação privilegiada a diferentes polos urbanos e culturais. Esta localização central facilita a mobilidade da população escolar e docente, permitindo igualmente um contacto mais próximo com diferentes ofertas artísticas e educativas da região.

O território apresenta uma topografia predominantemente plana, atravessada por pequenas ribeiras afluentes do rio Vouga, e combina características urbanas e rurais. Para além da vila da Branca, o município de Albergaria-a-Velha é composto por seis freguesias: Albergaria-a-Velha e Valmaior, Alquerubim, Angeja, Branca, Ribeira de Fráguas e São João de Loure e Frossos (Município de Albergaria-a-Velha, 2024).

Com uma área aproximada de 158 km² e uma população residente de cerca de 25 mil habitantes, o concelho apresenta uma densidade populacional moderada. Tradicionalmente marcado por atividades agrícolas, o município destaca-se também pelo seu tecido industrial, sobretudo nos setores da metalomecânica, do mobiliário e do papel, beneficiando da proximidade às vias de comunicação que ligam a região ao litoral e ao interior do país.

Em particular, a vila da Branca possui um papel central na dinâmica cultural e associativa do concelho, sendo reconhecida pela forte tradição no movimento associativo juvenil e artístico, do qual a Jobra (Associação de Jovens da Branca) constitui um dos exemplos mais relevantes a nível regional e nacional.



Figura 1 - Enquadramento Territorial de Albergaria-a-Velha.

2.1.2. Contexto Histórico

A freguesia da Branca possui origens antigas, estando historicamente ligada ao desenvolvimento da região do Vouga. O concelho de Albergaria-a-Velha foi formalmente constituído em 1834, destacando-se, desde então, como ponto de passagem entre o litoral e o interior do país.

Ao longo do tempo, a Branca assumiu um papel relevante no desenvolvimento industrial e económico da região, sobretudo nos séculos XX e XXI, com destaque para os setores da metalomecânica, madeiras, têxteis e calçado, contribuindo para o crescimento populacional e o fortalecimento da dinâmica urbana da freguesia.

Paralelamente, a Branca consolidou uma identidade sociocultural própria, marcada pela tradição associativa e pelo ativismo juvenil. A Jobra, fundada em 1981, tornou-se um dos principais agentes culturais e educativos do concelho, promovendo atividades nas áreas da música, dança, teatro e desporto, com impacto a nível regional e nacional. Este movimento associativo culminou na criação da Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra (Art'J), instituição que oferece formação artística especializada e tem desempenhado um papel central na promoção da educação musical e das artes do espetáculo na região.

Desta forma, a Branca apresenta-se como um território que alia tradição histórica e desenvolvimento económico à inovação educativa e cultural, constituindo-se como um espaço privilegiado para a implementação de práticas pedagógicas inovadoras, como aquelas observadas e desenvolvidas ao longo do presente estágio.

2.1.3. Contexto Sociocultural

A vila da Branca apresenta uma diversidade sociocultural significativa, caracterizada por uma comunidade ativa e envolvida em múltiplas iniciativas culturais, artísticas e desportivas. Entre as coletividades e associações locais destacam-se bandas filarmónicas, ranchos folclóricos, associações juvenis e escolas artísticas, que desempenham um papel central na dinamização cultural do território e no fortalecimento do sentido de comunidade.

Neste contexto, a Jobra assume particular relevância, promovendo, desde 1981, o acesso à educação artística e às artes performativas, desenvolvendo projetos de formação e atividades culturais de grande visibilidade, como cursos de música, dança e teatro, concertos, workshops e iniciativas de carácter educativo e social. A Jobra contribui significativamente para a formação de jovens na região, com impacto não apenas local, mas também a nível nacional, consolidando a Branca como um polo de inovação cultural e pedagógica.

Esta dinâmica sociocultural proporciona um ambiente fértil para a implementação de práticas pedagógicas inovadoras, como aquelas observadas e desenvolvidas ao longo do presente estágio, integrando ensino artístico e vivência comunitária.

3. Caracterização da Escola

3.1. Historial

A Jobra, Associação de Jovens da Branca, foi fundada em 1981 como uma entidade sem fins lucrativos, com o objetivo de dinamizar atividades culturais, educativas e artísticas na vila da Branca. Inicialmente centrada na juventude local, a associação cresceu progressivamente, tornando-se uma referência na promoção da educação artística e na formação de jovens na região.

Ao longo dos anos, a Jobra desenvolveu diversos projetos nas áreas da música, dança, teatro e desporto, consolidando-se como um importante agente cultural e educativo, com impacto a nível regional e nacional. Entre as suas iniciativas destacam-se cursos de formação, concertos, workshops, espetáculos e atividades de carácter educativo e social.

Em 2000, foi criada a Art'J, Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra, oferecendo cursos profissionais em música, dança e teatro. Esta escola especializada visa formar artistas e cidadãos críticos, criativos e conscientes do seu papel na sociedade, promovendo um ensino prático, interdisciplinar e personalizado, que valoriza a autonomia e a responsabilidade dos alunos.

Desta forma, a Jobra consolidou-se como um polo de inovação cultural e pedagógica na vila da Branca, enriquecendo o panorama associativo e cultural local e contribuindo significativamente para o desenvolvimento artístico e educativo da região.



Figura 2 - Escola de Artes Performativas da Jobra

3.2. Objetivos, Estratégias e Princípios Reguladores

A missão da Art'J é formar artistas e cidadãos críticos, criativos e conscientes do seu papel na sociedade, apostando num ensino interdisciplinar, prático e personalizado. Os objetivos gerais da escola incluem:

- Desenvolver competências técnicas e artísticas em música, dança e teatro.
- Promover a autonomia, a responsabilidade e a criatividade dos alunos.
- Fomentar o pensamento crítico e a reflexão sobre a prática artística.
- Estimular a participação ativa em projetos culturais e sociais da comunidade.
- Valorizar a inclusão e a diversidade como princípios fundamentais da educação artística.

Para alcançar estes objetivos, a Art'J adota estratégias pedagógicas que combinam:

- Ensino personalizado, adaptado às necessidades e potencialidades de cada aluno.
- Formação prática e interdisciplinar, integrando diferentes áreas das artes performativas.
- Realização de atividades públicas, como concertos, espetáculos, workshops e projetos comunitários.
- Ligação contínua com instituições culturais e artísticas locais, regionais e nacionais.

Os princípios reguladores da instituição assentam na promoção do rigor pedagógico, na valorização da diversidade individual e na integração do ensino artístico com a vida cultural e social da região. A avaliação do progresso dos alunos segue as orientações do Ministério da Educação e da Direção-Geral dos Estabelecimentos Escolares (DGEstE), assegurando transparência, equidade e orientação para o desenvolvimento contínuo.

3.3. Instalações e Recursos

As instalações da Art'J localizam-se na Rua do Forno, nº 2, na vila da Branca. A escola dispõe de espaços específicos para o ensino da música, dança e teatro, incluindo gabinetes para aulas individuais, salas de ensaio de conjunto, estúdios equipados com tecnologia de gravação e produção musical, e um auditório destinado a apresentações públicas. Para além disso, os alunos têm acesso a áreas polivalentes e zonas exteriores de convívio, promovendo momentos de interação e socialização entre a comunidade escolar.

O espaço foi projetado de forma a responder às necessidades pedagógicas e artísticas, garantindo condições adequadas para o desenvolvimento de competências técnicas, criativas e expressivas. A organização das salas e recursos disponíveis permite a realização de atividades diversificadas, desde ensaios individuais a apresentações coletivas, reforçando a integração entre teoria e prática artística.

3.3. População Escolar

A Art'J acolhe anualmente entre 250 a 300 alunos, provenientes de diferentes regiões do país, refletindo a diversidade socioeconómica e cultural da comunidade escolar. A escola promove a inclusão e a integração de alunos com diferentes percursos académicos e experiências artísticas, assegurando um ambiente de aprendizagem plural e enriquecedor.

O corpo docente é constituído por profissionais especializados nas áreas das artes performativas e da educação, com experiência prática e pedagógica em música, dança e teatro. Este conjunto de docentes permite a oferta de um ensino de qualidade, que alia rigor académico, formação técnica e desenvolvimento artístico, promovendo a excelência educativa e a preparação dos alunos para o mercado profissional e para a continuidade dos estudos no ensino superior.

4. Disciplina de Instrumento (Guitarra Clássica)

4.1. Identificação e Caracterização dos Alunos

Ao longo da PES, foram acompanhados dois alunos da disciplina de Guitarra Clássica, inseridos em diferentes níveis de ensino da Jobra e, por consequente, com perfis distintos. O primeiro aluno tinha 13 anos e frequentava o 3.º grau do ensino articulado, sendo orientado pelo professor Daniel Fonseca. As aulas decorreram às segundas-feiras, das 15:20h às 16:10h. O seu percurso na música começou no 1.º grau, também em guitarra clássica. Segundo o professor, tratava-se de um aluno com bastantes capacidades e facilidades, embora irrequieto e falador, acabando, por vezes, por perturbar o ambiente da aula.

A segunda aluna tem 16 anos e integrava o 2.º ano do curso profissional da Jobra, sob orientação do professor Paulo Margaça. As suas aulas decorreram às segundas-feiras, das 10:50h às 11:40h. Começou a estudar guitarra no 10.º ano, tendo a adaptação ao instrumento sido facilitada pela experiência prévia com outros instrumentos de corda dedilhada. A aluna revelava elevada motivação, sensibilidade musical e capacidades técnicas consistentes, demonstrando um compromisso ativo com o seu desenvolvimento artístico.

4.2. Objetivos Gerais e Técnicos

4.2.1. Aluno do 3º Grau (Ensino Articulado)

Objetivos gerais:

- Conhecer e interpretar obras de várias épocas, promovendo diversidade estilística.
- Desenvolver técnica instrumental correta, fluida e expressiva.
- Estimular a memorização, compreensão de estruturas e formas musicais.
- Valorizar rigor rítmico, qualidade sonora, dinâmica e expressividade.

Objetivos técnicos:

Aperfeiçoar escalas, arpejos e mudanças de posição;

Consolidar acordes de tríade;

Iniciar estudo dos ligados ascendentes e descendentes;

Desenvolver resistência e firmeza na execução de barras (2, 3 e 4 cordas);

Praticar exercícios de terceiras paralelas para coordenação e independência dos dedos.

4.2.2. Aluna do Curso Profissional (Jobra)

Objetivos gerais:

- Explorar repertório diversificado, incluindo música contemporânea.
- Desenvolver autonomia técnica e artística, incentivando expressão pessoal.
- Fortalecer competências de leitura à primeira vista e trabalho em conjunto.
- Consolidar postura interpretativa, atenção ao fraseado, dinâmica e nuances expressivas.

Objetivos técnicos:

- Aprofundar escalas maiores e menores, arpejos, ligados, staccato e vibrato.
- Trabalhar resistência e agilidade nas mudanças de posição e execução de barras.
- Desenvolver técnicas avançadas (tremolo, harmónicos, rasgueados).
- Exercitar coordenação e independência dos dedos com exercícios progressivos de intervalos e acordes dissonantes.

4.3. Conteúdos e Critérios de Avaliação

4.3.1. Aluno do 3º Grau (Ensino Articulado)

No 3.º grau do ensino articulado, o aluno foi avaliado em duas provas semestrais. Na primeira prova, os conteúdos incluíram uma obra imposta, com o nome “Comanche”, de William Baulch, dois estudos ou peças adicionais, escalas correspondentes ao nível Guitar Grade 3 e exercícios de leitura à primeira vista.

A avaliação incidu sobre a postura enquanto intérprete, o rigor rítmico e na articulação, clareza na execução, a afinação e projeção e qualidade sonora.

A ponderação de cada parâmetro, foi a seguinte: 40% para a obra imposta, 30% para os estudos ou peças, 20% para as escalas e 10% para a leitura à primeira vista.

Na segunda prova semestral, os conteúdos abrangeram a obra imposta “Valse de Concierto”, dois estudos ou peças adicionais, escalas do mesmo nível e leitura à primeira vista.

Os critérios de avaliação foram idênticos aos da primeira prova, mantendo-se a ponderação relativa de cada componente.

4.3.2. Aluna do Curso Profissional

No Ensino Profissional, a avaliação da aluna foi igualmente realizada em duas provas semestrais. Na primeira prova, os conteúdos incluíram a obra imposta “Cavatina”, de Stanley Myers, cinco peças e três estudos, bem como as escalas correspondentes ao nível Guitar Grade 5.

A avaliação incidiu sobre a postura enquanto intérprete, o rigor rítmico e a articulação, a clareza na execução, a afinação e a projeção e a qualidade sonora. A ponderação dos parâmetros foi distribuída da seguinte forma: 30% para a obra imposta, 50% para as peças e estudos, e 20% para as escalas.

Na segunda prova, os conteúdos abrangeram os estudos “Estudo 1”, de Villa-Lobos, e “Estudo XL”, de Pujol, cinco peças e três estudos adicionais, bem como as escalas correspondentes ao nível Guitar Grade 6. Os critérios de avaliação mantiveram-se idênticos à primeira prova, garantindo a continuidade da avaliação técnica e artística dos alunos.

4.4. Calendário de Aulas

No decorrer do ano letivo 2024/2025, foram observadas e lecionadas diversas aulas da disciplina de Instrumento (Guitarra Clássica), no âmbito da prática de ensino supervisionada. Estas sessões, realizadas entre 30 de setembro e 1 de julho, permitiram acompanhar de forma sistemática a evolução técnica, musical e interpretativa dos alunos, considerando as diferentes fases do seu percurso educativo.

4.4.1. Calendário do Ensino Articulado

Tabela 1 - Calendário do ensino articulado

Data	Teor da Aula	Sumários
30/09	Aula observada	<ul style="list-style-type: none"> - Escala de Dó maior; - Revisão de valores rítmicos e leitura sem partitura; - Exercícios de audição e percepção de intervalos.
14/10	Aula observada	<ul style="list-style-type: none"> - Escalas de Dó maior e Lá menor; - Introdução da peça "Comanche": rítmica e primeiros compassos.
21/10	Aula observada	<ul style="list-style-type: none"> - Continuação da peça "Comanche": execução e posicionamento da mão direita; - Revisão dos arpejos de Mi menor.
28/10	Aula observada	<ul style="list-style-type: none"> - Execução completa da peça "Comanche"; - Foco na clareza rítmica e dinâmica.
11/11	Aula observada	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidação da peça "Comanche"; - Trabalho de leitura à primeira vista com trechos simples.
02/12	Aula dada	<ul style="list-style-type: none"> - Execução de duas peças distintas; - Exploração de articulações: ligados, apoios e dedilhado.
09/12	Aula dada	<ul style="list-style-type: none"> - Leitura e trabalho técnico nas mesmas peças; - Foco no relaxamento da mão esquerda.
06/01	Aula dada	<ul style="list-style-type: none"> - Exercícios de leitura à primeira vista com trechos curtos; - Exploração da expressividade nas frases musicais.

4.4.2. Calendário do Ensino Profissional

Tabela 2 - Calendário ensino profissional

Data	Teor da Aula	Sumários
30/09	Aula observada	- Estudo VI de Brouwer: técnica de mão direita, acentuação no 1.º tempo, transição entre acordes. - Estudo XIII de Pujol: escalas, foco no dedo 4 e coordenação dedos 2-3-4, ritmo alterado para facilitar. - Cloud Nine: dificuldades rítmicas e na fluência, treino conjunto com o professor, foco em passagens com barra.
07/10	Aula observada	- Estudo XIII: trabalho técnico nas passagens com saltos; estabilização da mão esquerda. - Estudo VI: técnica do polegar; exercício lento e rápido com digitação correta; acordes.
14/10	Aula observada	- Estudo XIII: trabalho técnico nas passagens com saltos; estabilização da mão esquerda. - Estudo VI: técnica do polegar; exercício lento e rápido com digitação correta; acordes.
21/10	Aula dada	- Estudo XVI: colocação do cotovelo, passagens técnicas. - Cloud Nine: foco na segunda parte, passagens de acordes e rítmica.
28/10	Aula observada	- Tango esta noite: leitura da peça, correções rítmicas e de digitação. - Trabalho de acentuação e ritmo específico do tango.
11/11	Aula observada	- Preparação para audição: Tango esta noite e Cloud Nine. - Foco em passagens mais rápidas e dificuldades rítmicas.
02/12	Aula dada	- By Candlelight (1.ª página): leitura e trabalho nas passagens com ligados.
06/01	Aula observada	- Estudo 1 de Villa-Lobos: introdução ao arpejo, divisão e prática em partes.
09/12	Aula dada	- Continuação da peça By Candlelight: leitura da última página.
16/12	Aula dada	- Conclusão da leitura da peça By Candelight. - Trabalho em passagens com barra e ligados.
06/01	Aula dada	- Continuação do Estudo 1 de Villa-Lobos: consolidação do arpejo e acordes. - Trabalho nas passagens com ligados no final da peça.
24/02	Aula dada	- Leitura do Prelúdio 3 de Villa-Lobos. - Sugestões de digitação para facilitar fluidez e contraste rítmico/melódico.
24/03	Aula dada	- Leitura de "Home" de André York: correções e sugestões de digitação. - Prelúdio 3 de Villa-Lobos: divisão em partes, demonstração e execução.
10/03	Aula dada	- Estudo 1 de Villa-Lobos: arpejos e compasso de ligados, foco técnico. - Prelúdio 3: trabalho na segunda página (execução ligada) e rallentando.
07/04	Aula dada	- Execução da peça "Home" com análise das dificuldades. - Leitura e sugestões de digitação; correções técnicas pontuais. - Revisão do Prelúdio 3: foco expressivo e execução integral.
01/07	Aula dada	- Preparação para prova de estudos. - Estudo 1 de Villa-Lobos: aquecimento, trabalho de arpejo e ligados, variação de andamento. - Estudo XVII de Pujol: trabalho expressivo, frases musicais e articulação.

4.5. Planificações e Reflexões de Aulas

Durante o período de estágio, foram elaboradas diversas planificações e efetuadas reflexões críticas sobre as aulas observadas e lecionadas na disciplina de Instrumento (guitarra clássica), dirigidas tanto ao aluno do 3.º grau como à aluna do 11.º ano.

As planificações foram estruturadas tendo em conta os recursos pedagógicos disponíveis, os conteúdos programáticos, as competências a desenvolver, os objetivos pedagógicos a alcançar, bem como as estratégias específicas para a resolução de dificuldades técnicas e musicais identificadas em cada aluno.

Cada aula foi organizada de forma a otimizar o tempo e os materiais utilizados, promovendo um ambiente de aprendizagem motivador, eficaz e dinâmico. As reflexões elaboradas procuraram evidenciar não só o progresso técnico e musical dos alunos, mas também as metodologias aplicadas e as adaptações implementadas face às necessidades individuais.

Este processo contínuo de análise e reflexão permitiu ao mestrando aprofundar a sua compreensão sobre a prática docente, desenvolvendo uma visão crítica e fundamentada, que contribuiu significativamente para a sua formação pedagógica e para o aperfeiçoamento das intervenções musicais em contexto educativo.

4.5.1. Planificação e Reflexão das Aulas do Aluno do 3º Grau

4.5.1.1. Aula Observada

Aula observada a 30 de setembro de 2024:

A aula observada com o professor Daniel Fonseca e o aluno do 3.º grau evidenciou uma abordagem pedagógica equilibrada articulando, de forma eficaz, o reforço técnico com o desenvolvimento auditivo.

O foco inicial na revisão da escala de Dó maior permitiu avaliar aspetos fundamentais como a afinação, postura e fluidez técnica. Verificou-se que o aluno apresentava uma base técnica sólida, embora ainda necessitasse de consolidar a leitura rítmica. A inclusão de exercícios sem partitura revelou uma clara preocupação do professor em estimular a memória auditiva e a autonomia interpretativa, aspetos relevantes para o desenvolvimento global do músico. A integração de exercícios de percepção de intervalos mostrou-se eficaz para promover a escuta ativa e a sensibilidade tonal, ainda que tenham surgido algumas dificuldades na identificação de intervalos mais complexos. O ambiente de trabalho manteve-se constantemente motivador, com uma comunicação clara e encorajadora, refletindo uma prática pedagógica consistente e centrada no aluno.

4.5.1.2. Aula Lecionada

Tabela 3 - Planificação da aula do aluno do 3º grau

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Competências	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação	Tempo
- Comanche - Valsa de concerto	- Leitura e interpretação de repertório. - Exploração de articulações: ligados, apoios e dedilhado. - Introdução ao fraseado musical. - Mudanças simples de posição. - Correção postural na execução instrumental.	- Desenvolver fluidez e precisão na execução das peças. - Melhorar a articulação nas passagens ligadas e apoiadas.	- Executar as peças com controlo técnico e musical. - Aperfeiçoar o dedilhado para maior conforto e eficiência. - Aplicar diferentes articulações com controlo técnico. - Compreender e dividir frases musicais. - Executar mudanças de posição com coordenação. - Corrigir hábitos posturais que interfiram na execução musical.	- Executar as peças com controlo técnico e musical. - Aperfeiçoar o dedilhado para maior conforto e eficiência. - Aplicar diferentes articulações com controlo técnico. - Compreender e dividir frases musicais. - Executar mudanças de posição com coordenação. - Corrigir hábitos posturais que interfiram na execução musical.	- Guitarra, - Estante, - Lápis, - Metrônomo	- Observação direta da execução: fluidez, postura, atenção ao fraseado. - Correção de erros técnicos e posicionais. - Registo das dificuldades técnicas e posicionais para acompanhamento contínuo.	- 30 min leitura e técnica - 20 min postura e coordenação

Aula lecionada a 2 de dezembro de 2024:

A aula lecionada teve como objetivo o desenvolvimento técnico e interpretativo do aluno, com foco nas peças “Comanche” e “Valsa de Concerto”. O trabalho técnico centrou-se na exploração das articulações (ligados, apoios e dedilhados), essenciais para a construção de uma execução expressiva. Durante a aula, foram identificadas dificuldades pontuais na articulação de notas ligadas que, por vezes, comprometiam a fluidez sonora. Para responder a estes constrangimentos, foram sugeridas adaptações de dedilhações, promovendo um gesto mais natural e ergonómico, permitindo ao aluno executar com maior conforto e precisão.

A par da componente técnica, foi enfatizada a postura do aluno. A posição do braço esquerdo, o apoio dos pés e a estabilidade do tronco foram cuidadosamente observados, sempre que surgiam desalinhamentos ou tensões que limitassem a liberdade de movimento. Estas intervenções revelaram-se eficazes para melhorar o controlo do instrumento e a segurança na execução.

A aula foi organizada em momentos distintos: leitura orientada das peças, prática lenta com foco técnico e repetição consciente de passagens desafiantes. A divisão das peças em frases facilitou também a compreensão formal, a memorização e a construção de um fraseado mais expressivo.

A participação do aluno foi ativa e colaborativa, demonstrando receptividade às sugestões e aplicando o feedback de forma imediata e eficaz. Este envolvimento

permitiu criar um ambiente de aprendizagem produtivo e motivador. A experiência desta aula reforçou a importância de integrar a técnica, a postura e a musicalidade, promovendo um desenvolvimento equilibrado do aluno e preparando-o para desafios interpretativos futuros.

4.5.2. Planificação e Reflexão das Aulas da Aluna do Ensino Profissional

4.5.2.1. Aula Observada

Aula observada a 30 de setembro de 2024:

A aula iniciou-se com a interpretação do “Estudo VI” de Leo Brouwer, durante a qual o professor centrou o trabalho na técnica da mão direita, com especial atenção à acentuação do primeiro tempo de cada compasso e à clareza da pulsação rítmica. A aluna revelou uma boa preparação, embora ainda tenham sido observadas algumas dificuldades pontuais nas transições entre acordes, que afetavam momentaneamente a execução da peça. Como resposta, o professor implementou estratégias específicas, como a repetição lenta e o planeamento antecipado da colocação dos dedos, de modo a promover uma execução mais segura e consciente.

Seguidamente, foi trabalhado o “Estudo XIII” de Emilio Pujol, com foco na articulação das escalas e na coordenação dos dedos 2, 3 e 4 da mão esquerda. O professor sugeriu a alteração do ritmo habitual nas passagens mais exigentes, estratégia que se revelou eficaz para potenciar o controlo técnico e a precisão dos movimentos.

Na parte final da aula, abordou-se a peça “Cloud Nine” de Nick Powlesland, durante a qual se verificaram dificuldades rítmicas e de fluência, sobretudo em passagens que exigiam o uso de barra. Para superar essas dificuldades, o professor propôs um exercício de execução alternada entre ambos, promovendo assim a estabilidade rítmica e a interiorização da estrutura harmónica. Foram ainda discutidos aspetos técnicos, nomeadamente a colocação da mão esquerda e o relaxamento muscular.

A aluna manteve uma postura atenta e participativa ao longo da sessão, demonstrando empenho e receptividade às orientações do professor. A aula evidenciou uma abordagem pedagógica equilibrada, combinando o rigor técnico com a expressividade musical, num ambiente de trabalho motivador e produtivo.

4.5.2.2. Aula Leccionada

Tabela 4 - Planificação da aula do aluno do 3º grau

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Competências	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação	Tempo
- Estudo 1 de Villa-Lobos e Estudo XVII de Pujol	- Preparação para prova de estudos - Arpejos, ligados, articulação e expressividade	- Consistência técnica - Fraseado e musicalidade	- Reforçar pontos técnicos essenciais - Consolidar interpretação global	- Aquecimento específico - Execução completa com feedback - Treino focado por secções	-Guitarra, - Estante, - Lápis, -Afinador	- Prontidão técnica - Capacidade expressiva - Gestão do tempo de prática	- 25 minutos Estudo 1 - 25 minutos Estudo XVII

Aula leccionada a 1 de julho de 2025:

Nesta aula, preparou-se a aluna para a prova de estudos, concentrando o trabalho em dois estudos, um de carácter técnico, o “Estudo 1” de Villa-Lobos e outro mais expressivo, o “Estudo XVII” de Pujol.

O principal objetivo foi consolidar aspetos técnicos fundamentais, melhorar a fluidez e resistência nos arpejos, assim como garantir a segurança da execução em diferentes andamentos.

No “Estudo 1” de Villa-Lobos, trabalharam-se especificamente o arpejo de mão direita isoladamente e as passagens de ligados descendentes, promovendo maior clareza e resistência. Foram ainda propostas subidas graduais de andamento, de modo a testar a confiança técnica da aluna e verificar a segurança da execução em diferentes velocidades.

No “Estudo XVII” de Pujol, o foco centrou-se na interpretação musical, com ênfase na respiração, nas dinâmicas e na articulação. Identificaram-se as frases musicais e trabalharam-se as transições entre elas, refletindo sobre as intenções expressivas da peça, o que permitiu à aluna compreender melhor o carácter musical a transmitir.

A aluna respondeu positivamente aos desafios propostos, demonstrando segurança crescente e boa capacidade de adaptação às variações de andamento. A aula terminou com um momento de reflexão conjunta, no qual se destacaram os pontos fortes e os aspetos a melhorar em cada estudo, consolidando o trabalho realizado e orientando os próximos passos no desenvolvimento técnico e musical da aluna.

4.6. Avaliação Interna Semestral Observada

No final do ano letivo, o mestrando teve a oportunidade de assistir à prova de avaliação final do aluno do 3.º grau, realizada na sala B6, com o professor Daniel Fonseca a integrar o júri. O aluno apresentou os seguintes conteúdos:

- Escalas do “Guitar Grade 3”
- “Comanche”
- “*Desert song*”
- “Valsa de Concierto”
- “Estudo”
- Uma leitura à primeira vista

Durante a prova foram avaliados diversos aspetos fundamentais, tais como a postura e presença em palco, o rigor técnico (nomeadamente a articulação, afinação e projeção sonora), a coerência interpretativa e a fluência rítmica.

O aluno iniciou a sua prova com a execução das escalas, demonstrando boa memorização e fluência. Apenas recorreu brevemente à partitura para confirmar a ordem das tonalidades, mantendo depois uma execução sólida e controlada.

A interpretação da peça “Comanche” decorreu de forma bastante positiva, evidenciando boa articulação rítmica e projeção sonora.

Na “*Desert Song*”, o aluno apresentou uma execução fluente, ainda que com algumas oscilações nas passagens mais rápidas.

Na interpretação da “Valsa de Concierto” revelou algumas hesitações, particularmente na segunda secção, devido à exigência técnica e às passagens com barras.

O “Estudo” foi executado com bastante segurança e resistência, demonstrando domínio técnico e musical sobre a peça.

Por fim, a leitura à primeira vista evidenciou compreensão rítmica sólida e uma leitura vertical segura, apesar de alguma quebra de fluência nas mudanças de compasso.

Após a execução, o júri discutiu com o mestrando os pontos fortes e os aspetos a melhorar, procedendo posteriormente à atribuição da nota final. A prestação global do aluno foi considerada bastante positiva, refletindo o trabalho desenvolvido ao longo do ano e, evidenciando um progresso claro nas suas competências técnicas, musicais e interpretativas.

Por motivos de calendarização e coincidência de horários, o mestrando não teve a oportunidade de assistir à avaliação interna da aluna do curso profissional.

Ainda assim, foi possível acompanhar de forma contínua o seu processo de preparação ao longo das aulas observadas e lecionadas, o que permitiu avaliar o seu progresso técnico e musical, assim como o desenvolvimento das suas competências interpretativas e performativas.

5. Disciplina de Classe de Conjunto

5.1. Identificação e Caracterização das Alunas

As alunas que integraram o grupo de Música de Câmara no módulo de janeiro a março foram a aluna C e a aluna D, ambas estudantes do 10.º ano do Curso Profissional da Art'J.

A aluna C completou o 5.º grau no conservatório, possuindo uma base técnica razoável, embora ainda apresente algumas dificuldades tanto ao nível da mão esquerda como da mão direita. Apesar disso, tem vindo a demonstrar progressos significativos, nomeadamente na qualidade do som e na independência dos dedos da mão direita. Revela uma postura cada vez mais estável e cuidada perante o instrumento, embora ainda evidencie alguma tensão e tendência em afastar a mão direita da guitarra.

A aluna D frequentou o curso livre do conservatório de música da Jobra, por um período reduzido, não tendo ainda consolidado uma técnica instrumental eficaz. Apresenta dificuldades ao nível da leitura e do sentido rítmico, revelando um conhecimento inicial da guitarra. Contudo, tem demonstrado evolução ao longo do módulo, especialmente na escuta, na perceção da pulsação e na capacidade de integração no grupo.

Durante o módulo, ambas trabalharam a peça “Songe Autumnal”, de Guy Bergeron, acompanhadas pelo mestrando, na terceira guitarra. O foco principal incidiu na escuta mútua, na precisão rítmica e na consolidação da interpretação conjunta, promovendo o equilíbrio entre a componente técnica e a expressividade musical em contexto de grupo.

5.2. Critérios de Avaliação

Para o ano letivo de 2024/2025, foram definidos os conteúdos e critérios de avaliação da disciplina de Classe de Conjunto na Art’J, aplicáveis às alunas do Curso Profissional de Instrumentista de Cordas e Tecla, que integraram o módulo de Música de Câmara entre janeiro e março. Estes critérios têm como objetivo avaliar o desempenho individual e coletivo das alunas, considerando a evolução técnica, rítmica e expressiva, bem como a sua atitude e participação durante os ensaios e apresentações.

A avaliação incidiu sobre seis áreas principais. As competências de aquisição refletem a assimilação de conteúdos e a consolidação das técnicas trabalhadas, avaliando o domínio individual de cada aluna. A aplicação prática dessas competências durante a execução em conjunto permite observar a transferência do conhecimento técnico para a prática musical real. O progresso individual ao longo do módulo mostra a evolução desde o início até ao final do período, evidenciando melhorias no desempenho e na autonomia.

A avaliação formal da execução das peças considerou aspetos como afinação, articulação, fluidez rítmica e coerência interpretativa. Por fim, as atitudes e valores, refletidos no interesse demonstrado, participação ativa e colaboração no trabalho de grupo, completam a avaliação, garantindo uma apreciação equilibrada entre técnica, musicalidade e comportamento em contexto coletivo.

5.3. Calendário de Aulas

Tabela 5 - Calendário de aulas da disciplina de Classe de Conjunto

Data	Teor da Aula	Sumários
24/02	Aula dada	- Leitura dos acordes, repetição das passagens difíceis para memória muscular
10/03	Aula dada	- Trabalho em conjunto das duas primeiras páginas, com foco na junção das vozes e ritmo sincopado
17/03	Aula dada	- Aperfeiçoamento da secção em 9/8, com ênfase na manutenção da pulsação e entrada correta das vozes
24/03	Aula dada	- Continuação do aperfeiçoamento rítmico e apoio à aluna B para sentir melhor a pulsação
31/03	Aula dada	- Ensaio da peça do início ao fim, com atenção às dinâmicas, entradas e junção das vozes, preparação para audição

5.4. Planificações e Reflexões das Aulas

A planificação e reflexão das aulas lecionadas no âmbito da disciplina de Classe de Conjunto (Música de Câmara), a seguir apresentadas, foram realizadas durante o módulo compreendido entre janeiro e março de 2024.

As sessões incidiram sobre o trabalho da peça “Songe Autumnal”, de Guy Bergeron, em trio de guitarras, com a aluna C na primeira guitarra, a aluna D na segunda guitarra e o mestrando na terceira guitarra. O foco do módulo consistiu em desenvolver não apenas a técnica individual das alunas, mas sobretudo a capacidade de tocar em conjunto, promovendo a escuta ativa, a coordenação e a coesão musical.

5.4.1. Primeira Aula

Tabela 6 - Planificação da primeira aula

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Competências	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação	Tempo
- Partitura "Songe Autumnal"	- Leitura rítmica e harmónica	- Precisão rítmica - Memória muscular - Leitura em conjunto	- Precisão rítmica - Memória muscular - Leitura em conjunto	- Repetição de passagens difíceis - Prática individual para reforço técnico	- Guitarras - Partituras - Pedais - Estantes - Cadeiras - Lápis	- Observação direta da execução - Acompanhamento individualizado das dificuldades rítmicas	- 100 minutos

O trabalho centrou-se na secção a partir do compasso 26, que apresenta mudanças harmónicas e desafios na leitura de acordes. Este trecho da peça foi escolhido por exigir uma articulação cuidadosa das mãos e controlo rítmico, permitindo ao mestrando diagnosticar as áreas que necessitavam de maior intervenção.

A aluna C revelou maior domínio técnico, com boa colocação da mão direita e atenção ao timbre. Demonstrou também uma crescente consciência sonora, preocupando-se com a projeção, a uniformidade do som e a expressividade do fraseado. Estas competências permitiram-lhe responder de forma mais autónoma às exigências da peça, apresentando maior segurança durante as passagens mais complexas.

A aluna D apresentou dificuldades na leitura rítmica e harmónica, sobretudo na transição entre acordes e em manter o ritmo interno de forma estável. Para apoiar a execução, foram introduzidas estratégias de marcação rítmica externa, incluindo batidas no corpo da guitarra. A prática segmentada por compassos, aliada à

repetição dirigida, revelou-se particularmente eficaz no desenvolvimento da memória muscular e na consolidação de padrões rítmicos.

O trabalho em trio, com o mestrando a assumir a terceira guitarra, proporcionou às alunas uma referência sonora constante, permitindo-lhes explorar, com mais liberdade, diferentes dinâmicas.

Durante esta primeira aula, observou-se a necessidade de equilibrar o desenvolvimento técnico individual com a coesão do grupo. O acompanhamento próximo do mestrando funcionou como suporte, garantindo que as alunas pudessem experimentar soluções interpretativas e técnicas, sem comprometer a execução coletiva.

5.4.2. Última Aula

Tabela 7 - Planificação da última aula

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Competências	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação	Tempo
- Partitura "Songe Autumnal"	- Execução integral e interpretação	- Execução artística - Expressão musical - Autonomia interpretativa	- Preparar apresentação pública - Consolidar a execução integral da peça	- Execução completa com foco interpretativo - Paragens apenas quando necessário	- Guitarras - Partituras - Pedais - Estantes - Cadeiras - Lápis	- Avaliação global da execução - Análise da interpretação e sensibilidade musical	- 100 minutos

A última aula antes da apresentação pública focou-se na execução completa da peça "Songe Autumnal", com atenção especial às dinâmicas, respirações, entradas e fraseado. Dada a natureza intimista e contemplativa da obra, o trabalho exigiu controlo do som e expressividade coordenada entre as intérpretes.

A aluna C apresentou um domínio técnico mais consolidado, controlando os arpejos com fluidez e mantendo uma sonoridade coerente ao longo de toda a peça. Já a aluna D respondeu de forma muito positiva aos estímulos visuais e auditivos, conseguindo entrar com segurança e manter o tempo, evidenciando uma evolução significativa na autonomia rítmica e na confiança performativa.

Do ponto de vista interpretativo, foram tomadas decisões coletivas quanto às dinâmicas e respirações, promovendo o sentimento de pertença musical no grupo. A sessão terminou com uma reflexão conjunta, na qual as alunas puderam verbalizar o progresso alcançado e expressar satisfação pelo trabalho desenvolvido.

O trabalho com a peça "Songe Autumnal" revelou-se particularmente frutífero devido à riqueza harmónica e à exigência rítmica da peça, permitindo explorar:

- Escuta ativa.
- Coordenação motora fina.
- Comunicação interpessoal em contexto musical.

- Desenvolvimento técnico e expressivo da guitarra clássica em ensemble.

A adaptação das estratégias às necessidades de cada aluna, aliada à presença ativa do mestrande na terceira guitarra, garantiu um ambiente seguro, colaborativo e musicalmente enriquecedor, preparando as alunas para a apresentação pública com confiança e coesão interpretativa.

5.5. Disciplina de Técnica

5.5.1. Primeira Aula Lecionada

Aula lecionada a 9 de dezembro de 2024:

A primeira aula da disciplina de Técnica centrou-se na consolidação das escalas e dos arpejos que vinham a ser trabalhados nas semanas anteriores. As alunas iniciaram a sessão tocando as escalas de cor, permitindo observar o seu nível atual de memorização e fluência técnica.

A aluna B demonstrou uma evolução considerável, executando as escalas com maior segurança e regularidade em relação à aluna A. Revelou uma postura estável, com a mão direita relaxada e uma boa coordenação entre as mãos, o que se refletiu numa sonoridade limpa e homogénea. Já a aluna A mostrou ainda alguma rigidez na execução dos ligados de mão esquerda, apresentando dificuldade em manter a leveza e coesão necessárias para uma boa articulação das notas. Apesar disso, evidenciou esforço e progresso ao memorizar a maior parte das escalas.

Seguidamente, procedeu-se à leitura das escalas correspondentes ao “Guitar Grade 5”. O mestrande forneceu sugestões de digitação para os arpejos, com o intuito de facilitar a fluidez da mão direita e promover maior velocidade e consistência sonora. Este momento foi também utilizado para discutir a importância da ergonomia da mão e da alternância entre os dedos, incentivando a reflexão sobre a relação entre técnica e qualidade de som.

A aula encerrou com uma breve revisão das principais dificuldades encontradas, destacando-se a importância da prática lenta, do controlo do movimento e da atenção à postura.

5.5.2. Segunda Aula Lecionada

Aula lecionada a 10 de fevereiro de 2025:

Nesta sessão, deu-se continuidade ao trabalho técnico iniciado anteriormente, com o objetivo de aprofundar a coordenação entre as mãos e consolidar a nova digitação introduzida. As alunas iniciaram a aula com a leitura das escalas “Guitar Grade 6”, explorando a digitação “imam”. Cada nota foi tocada quatro vezes, de

modo a reforçar a estabilidade e a precisão do movimento, enquanto se promovia a regularidade rítmica e a sonoridade equilibrada.

A aluna B manteve o bom desempenho evidenciado na primeira sessão, demonstrando maior controlo sobre o som e uma execução confiante. A aluna A apresentou progressos visíveis, conseguindo aplicar a digitação “imam” de forma mais fluida e com menor tensão na mão direita. O professor reforçou a importância da prática lenta, do controlo do movimento e da consciência corporal durante a execução, sublinhando que o domínio técnico resulta da constância e da atenção ao detalhe.

Posteriormente, trabalhou-se o arpejo do “Estudo 1” de Heitor Villa-Lobos, explorando-o como exercício de independência e resistência de mão direita. A prática centrou-se na clareza do toque e no equilíbrio dinâmico entre as vozes, incentivando as alunas a ouvir criticamente o resultado sonoro e a ajustar a intensidade conforme a necessidade musical da passagem.

O professor assumiu uma postura orientadora e de acompanhamento próximo, oferecendo feedback imediato e propondo soluções práticas para as dificuldades individuais. Ambas as alunas demonstraram receptividade e empenho, aplicando as correções de forma imediata.

No final, notou-se um avanço significativo na coordenação entre as mãos e na consistência da execução, resultando num som mais homogéneo e controlado.

5.5.3. Avaliação

A avaliação na disciplina de Técnica tem como principal referência os exercícios de escalas, arpejos e padrões técnicos retirados dos níveis de “Guitar Grade” que as alunas se encontram a trabalhar. Estes materiais são utilizados como base para aferir o domínio técnico, a precisão rítmica, a coordenação entre as mãos e a qualidade sonora.

Durante o período de observação e lecionação, o trabalho das alunas centrou-se na consolidação desses conteúdos, permitindo acompanhar o progresso individual em aspetos como a fluência das escalas, a consistência dos arpejos e o controlo da postura e do movimento.

Embora o mestrando não tenha participado diretamente na avaliação formal, foi possível constatar uma evolução gradual na execução técnica e na consciência corporal das alunas. O acompanhamento regular e o trabalho focado na disciplina de Técnica revelaram-se fundamentais para o fortalecimento das bases técnicas e para o desenvolvimento da autonomia no estudo individual.

6. Reflexão Final Sobre a Prática de Ensino Supervisionada

A Prática de Ensino Supervisionada (PES) foi realizada na Jobra, entre 30 de setembro de 2024 e 1 de julho de 2025, no âmbito das disciplinas de Instrumento, Técnica e Música de Câmara.

No domínio da disciplina de Instrumento, o mestrando acompanhou dois alunos com perfis e níveis distintos: um aluno do 3.º grau do regime articulado e uma aluna do 11.º ano do Curso Profissional. Já na disciplina de Música de Câmara, acompanhou um grupo constituído por duas alunas do 10.º ano do Curso Profissional, numa formação em trio que contou com a sua participação.

Todo o estágio contou com a cooperação do professor Paulo Margaça, docente da Jobra, e supervisionado pelo professor Miguel Carvalhinho, professor na Escola Superior de Artes Aplicadas.

As condições de trabalho revelaram-se bastante favoráveis ao bom desenvolvimento do estágio. As salas de aula apresentaram boas condições acústicas, isolamento sonoro adequado e conforto térmico. Os recursos materiais como guitarras, estantes, partituras e equipamentos audiovisuais foram sempre disponibilizados com facilidade, contribuindo para a fluidez e eficácia do trabalho pedagógico.

A equipa docente e não docente da Jobra demonstrou-se acolhedora, disponível e colaborativa. Em particular, o professor Paulo Margaça revelou-se um excelente orientador pedagógico, proporcionando uma integração plena na dinâmica das aulas e criando um ambiente de confiança, onde foi possível esclarecer dúvidas, partilhar reflexões e aplicar estratégias de ensino com liberdade e responsabilidade.

Desde o início, ficou definido que o acompanhamento das aulas seria realizado semanalmente, com a possibilidade de lecionar sessões de acordo com a calendarização conjunta. Este plano foi cumprido com flexibilidade e, apesar de alguns reajustes pontuais, todas as observações e intervenções pedagógicas foram realizadas de forma contínua e produtiva.

A experiência da PES revelou-se profundamente enriquecedora e formadora, permitindo o contacto direto com o processo real de ensino em diferentes níveis de aprendizagem, desenvolvendo competências essenciais à futura prática profissional do mestrando, bem como a planificação de aulas, gestão de tempo, adaptação de estratégias, análise diagnóstica, escuta ativa e promoção da autonomia dos alunos.

O repertório selecionado ao longo do ano mostrou-se, de forma geral, bem-adaptado ao nível de aprendizagem dos alunos, com uma progressão equilibrada entre desafios técnicos e musicais e promovendo o desenvolvimento progressivo das competências.

No caso do aluno do 3.º grau, as obras escolhidas permitiram o desenvolvimento de aspetos como a articulação, o trabalho com arpejos, o uso do polegar, a leitura à primeira vista e a expressividade. Foram estudadas peças como “Romance Anónimo”, “Valsa de Concierto”, “Comanche” e “Desert Song” que, embora tecnicamente acessíveis, colocaram desafios ao nível da consistência rítmica, dinâmicas e sonoridade. A peça “Romance” de compositor anónimo, em particular, mostrou-se muito eficaz para trabalhar o legato melódico e a uniformização dos arpejos, tendo sido possível observar uma clara evolução na execução por parte do aluno.

Ainda assim, considera-se que teria sido interessante incluir neste percurso uma peça com foco no trabalho de escalas, ou com figurações rítmicas menos convencionais, de modo a diversificar os estímulos técnicos e promover uma abordagem mais abrangente à técnica da guitarra clássica.

No caso da aluna do 11.º ano, o trabalho revelou-se mais abrangente e artístico, com uma aposta em peças que favoreceram o desenvolvimento da maturidade interpretativa e da consciência estilística. Foram estudadas obras como “Cavatina” de Stanley Myers, “Home” de Anrew York, “Estudo 1” de Heitor Vila-lobos e “Un Día de Noviembre” de Leo Brouwer.

A diversidade deste repertório permitiu explorar competências variadas, desde a expressividade lírica e o controlo do timbre (Cavatina), à coordenação rítmica e clareza polifónica (*Home*), passando pela resistência física e regularidade técnica (Estudo n.º 1). A abordagem pedagógica centrou-se na memorização estruturada e análise formal, sempre com espaço para o desenvolvimento de uma identidade musical própria.

Foi evidente, ao longo do ano, uma evolução expressiva na postura, no som e na capacidade de organização do estudo, com progressos claros no domínio técnico e na confiança da aluna.

No âmbito da disciplina de Técnica, as aulas focaram-se no aperfeiçoamento de aspetos específicos da coordenação motora, da articulação e da consciência corporal. As sessões lecionadas incidiram sobre a consolidação de escalas e arpejos, seguindo as orientações do programa Guitar Grade, utilizado como referência para a avaliação técnica dos alunos. Estes exercícios, que englobam diferentes combinações rítmicas e de digitação, foram explorados com o objetivo de desenvolver fluência, precisão e controlo do som. Através da prática orientada e da escuta crítica, as alunas demonstraram progressos significativos na regularidade e consistência da execução, evidenciando também maior consciência da importância da postura e da economia de movimento.

No que concerne à disciplina de Música de Câmara, formou-se um trio de guitarras composto por alunas do 10.º ano e o mestrando. Esta atividade promoveu o trabalho de escuta mútua, coordenação rítmica, respiração conjunta e articulação das entradas. A peça selecionada foi adequada ao nível das alunas, permitindo não

só o desenvolvimento da execução conjunta, mas também a experimentação com diferentes papéis musicais dentro da textura (voz principal, acompanhamento, efeitos harmónicos).

Neste contexto, ocorreu uma participação ativa na condução dos ensaios, propondo estratégias como o uso de metrónomo subdividido e o trabalho de secções isoladas. Foi também promovida a reflexão coletiva sobre a interpretação musical, o que contribuiu para um ambiente de trabalho colaborativo e criativo.

Em suma, a Prática de Ensino Supervisionada revelou-se uma experiência formativa de elevado valor, proporcionando um contacto direto com o ensino da música em contexto real e a compreensão das exigências pedagógicas associadas. Foi possível observar progressos técnicos e musicais significativos nos alunos, enquanto se consolidaram as competências do mestrando na planificação, execução e avaliação de aulas.

Esta experiência contribuiu para uma maior consciência da responsabilidade do ensino artístico e confirmou a vocação pedagógica, reforçando o compromisso com uma pedagogia musical ética, consciente e centrada no aluno, bem como a evolução contínua como profissional do ensino da música.

O apoio do professor cooperante, Paulo Margaça, e a estrutura da Jobra foram cruciais para o sucesso desta experiência.

Parte II – Componente de Investigação do Relatório de Estágio

1. Enquadramento do Problema e Objetivo da Investigação

1.1. Enquadramento e Justificação do Tema

A segunda parte deste trabalho corresponde à componente de investigação do Mestrado em Ensino da Música, variante de Guitarra Clássica. Após a descrição e reflexão sobre a prática pedagógica desenvolvida no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada (PES), apresentada no dossier de estágio, esta secção pretende aprofundar uma problemática identificada ao longo dessa experiência pedagógica.

O tema em estudo centra-se na escassa utilização da improvisação no ensino da guitarra clássica, procurando compreender as razões da sua marginalização e propor estratégias que promovam a sua integração no processo de ensino-aprendizagem. Esta problemática emergiu não apenas da observação direta em contexto de estágio, mas também da experiência pessoal do mestrando enquanto estudante e músico ao longo dos anos de formação.

Apesar de a improvisação ter desempenhado, ao longo da história da música ocidental, um papel central na formação dos intérpretes, a sua presença no ensino artístico especializado da guitarra clássica permanece residual, sendo frequentemente considerada secundária face à técnica e à interpretação do repertório.

A escolha deste tema decorre de um interesse pessoal e académico pela improvisação, tanto na sua vertente escrita como na improvisação livre, e da constatação de que esta prática é frequentemente negligenciada no ensino de música erudita, ao contrário do que acontece noutros estilos musicais, como o jazz ou o flamenco.

Esta ausência torna-se particularmente relevante tendo em conta os múltiplos benefícios que a improvisação pode oferecer, não apenas a nível da criatividade e expressividade musical, mas também no domínio técnico e na compreensão aprofundada do braço da guitarra.

Na perspetiva do professor investigador, a improvisação, quando integrada de forma estruturada no processo de ensino-aprendizagem, pode constituir uma ferramenta eficaz para o desenvolvimento da autonomia dos alunos, promover a escuta ativa, facilitar a memorização de padrões e consolidar o conhecimento prático do instrumento.

Desta forma, a presente investigação procura contribuir para uma abordagem pedagógica mais abrangente e criativa no ensino da guitarra clássica, articulando a improvisação com os objetivos curriculares e técnicos do ensino artístico especializado.

1.2. Objetivos da Investigação

Os objetivos desta investigação foram definidos de forma a orientar o estudo, tendo sido estabelecidos com base na problemática identificada e, procurando garantir um alinhamento entre a vertente teórica e prática do trabalho. Partindo do princípio de que a improvisação pode ser uma ferramenta eficaz no ensino da guitarra clássica, apresentam-se, abaixo, os objetivos gerais e os objetivos específicos da investigação.

1.2.1. Objetivos Gerais

- Explorar o papel da improvisação como uma ferramenta pedagógica no ensino da guitarra clássica.
- Avaliar o impacto da improvisação no desenvolvimento da leitura à primeira vista.
- Investigar como a improvisação pode ser usada para melhorar a relação técnica e expressiva do aluno com o instrumento.

1.2.2. Objetivos Específicos

- Desenvolver exercícios práticos que combinem improvisação com leitura à primeira vista.
- Analisar o impacto da improvisação no desempenho técnico e criativo dos alunos.
- Identificar os benefícios pedagógicos de integrar a improvisação no ensino da guitarra clássica.

2. Estado da Arte

2.1. Definição de Improvisação

A palavra “improvisação” é uma palavra polissêmica e, a sua definição, é amplamente utilizada em diferentes contextos, podendo assumir diferentes sentidos consoante a área de aplicação. De acordo como o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, improvisar significa “fazer ou dizer algo de repente, sem preparação” e “compor ou executar sem preparação”; improvisação corresponde ao “ato ou feito de improvisar” e improviso refere-se àquilo que é “feito ou dito de repente, sem preparação”. Estes três termos, embora relacionados, revelam nuances relevantes, pois o verbo remete para a ação, o substantivo “improvisação” para o processo e “improviso” para o resultado imediato dessa ação.

No âmbito musical, essa ambiguidade é ainda mais evidente, porque envolve dimensões criativas, performativas e cognitivas, sendo que a ideia de improvisação como “não preparação” pode ser enganadora.

A improvisação corresponde à criação ou execução musical espontânea de uma passagem musical, normalmente respeitando normas estilísticas do género, mas sem as restrições impostas por um texto musical específico, destacando a capacidade do músico em compor no momento da execução musical. (Britannica, 2012)

Consiste ainda na capacidade de conceber e executar música de forma simultânea. Esta definição suscita questões sobre o que significa realmente “pensar” musicalmente, se se trata apenas da produção de sons ou se implica também a evocação de referências estilísticas, estruturas formais e escolhas expressivas. Além disso, enfatiza que tem de acontecer no momento da performance, o que distingue claramente esta prática da composição tradicional, que é previamente escrita e realizada, fora do contexto performativo. (Milz, 2007)

Por outro lado, Bailey (apud Berliner, 1994), evita uma definição formal sobre o que é a improvisação, mas apresenta uma perspectiva de natureza quase filosófica, entendendo-a como uma celebração do momento presente. Esta visão reforça o carácter imediato e performativo da improvisação, sugerindo que, tal como a própria música, a improvisação vive essencialmente no instante da sua realização. A sua abordagem, embora menos sistemática, contribui para uma compreensão mais sensível e experiencial da improvisação.

Em suma, apesar das diversas definições acerca do que é a improvisação no contexto musical, podemos afirmar que é algo que acontece durante a performance, de forma espontânea e criativa, podendo ou não seguir normas estilísticas.

2.2. Enquadramento

Após a reflexão sobre as diferentes definições de improvisação, é essencial compreender o seu lugar na prática musical e no pensamento pedagógico atual. A improvisação não é algo exclusivo de um género musical ou época específica, mas sim, uma forma de expressão musical presente em diversas culturas e tradições ao longo da história.

Segundo Bailey (apud Berliner, 1994), a improvisação não é um estilo musical ou uma técnica estanque, mas sim uma prática que se manifesta de várias maneiras, consoante o contexto cultural onde se encontra. A sua origem varia bastante, por exemplo, entre a improvisação jazzística, a prática do flamenco, da música indiana ou improvisação livre ocidental. Esta última distingue-se do *free jazz*, embora partilhem as mesmas raízes, a herança da ideia de liberdade. Enquanto o *free jazz* mantém uma identidade fortemente afro-americana, ligada à tradição do jazz, a improvisação livre desenvolveu-se sobretudo no experimentalismo europeu, rompendo qualquer convenção, inclusive as do próprio jazz. Esta diversidade mostra que improvisar é uma maneira de pensar e fazer música, não um género por si só.

Já Nettl (apud Milz, 2007) reforça esta ideia dizendo que a improvisação não se trata de um género, mas sim, uma forma de fazer música que consiga transcender limites culturais e estilísticos. Assim, é possível afirmar que a improvisação funciona como um processo criativo em tempo real, condicionado pelos aspetos técnicos do intérprete, pelos códigos estilísticos do repertório e pelas expectativas do público, envolvendo, assim, uma constante negociação entre liberdade e estrutura. Portanto, a improvisação funciona como um processo criativo em tempo real, condicionado pelos aspetos técnicos do intérprete, pelos códigos estilísticos do repertório e pelas expectativas do público, envolvendo, assim, uma constante negociação entre liberdade e estrutura.

A improvisação é, também, encarada como um estado de abertura interior e escuta profunda, tanto de si como do outro. Descreve o improvisador como alguém que “se entrega ao momento”, com consciência estética e intuição, construídas pela experiência (Nachmanovitch, 1990).

Ao contrário da ideia comum de que improvisar é apenas “tocar notas sem pensar”, várias fontes destacam a sua complexidade, como pudemos verificar na definição dada pelo “*Grove Dictionary of Music and Musicians*” (Milz, 2007), que realça o equilíbrio entre a ação e a reflexão. Podemos, portanto, concluir que a improvisação exige uma grande preparação prévia, conhecimento estilístico e domínio técnico.

No que toca ao contexto educativo, defende-se que deve ser entendida como uma forma de conhecimento, permitindo ao aluno desenvolver o seu pensamento

crítico, a sua escuta ativa e tomada de decisões artísticas em tempo real (Heble, 2016).

Para finalizar, este enquadramento revela que a improvisação é mais do que uma habilidade, podendo ser entendida como uma competência musical central, com implicações técnicas, criativas, cognitivas e até filosóficas.

2.3. Breve Percurso Histórico da Improvisação na Música Ocidental

2.3.1. Antiguidade e Idade Média

Apesar do termo “improvisação” só ter surgido no século XIX, a sua prática está presente desde os inícios da música ocidental, como por exemplo na Grécia e Roma antigas, onde era fundamental em performances teatrais, recitação de narrativas épicas e discursos orais. Esta prática estava também diretamente ligada à “ars rhetorica”, ou arte da retórica, na tradição greco-romana, centrada na persuasão oral e considerada uma competência essencial na formação dos cidadãos, que incluía o domínio da improvisação como competência fundamental para a construção e entrega eficaz de discursos públicos. Neste contexto, instrumentos de corda dedilhada, como o caso da lira e da cítara, desempenhavam um papel crucial no acompanhamento de recitações e danças, exigindo dos músicos uma capacidade de ornamentação e variação espontânea de forma a enriquecer a sua performance (Anderson, 1994).

Já na Idade Média, a música litúrgica vocal, como o canto gregoriano, era amplamente oral e estava sujeita a variações improvisadas, conforme a ocasião. Diferentes práticas musicais como os tropos, que são inserções melódicas ou textuais adicionadas a cânticos litúrgicos preexistentes, reutilizados para ocasiões especiais ou festividades (refrões interpolados no chant medieval); organum, forma primitiva de polifonia medieval baseada na adição de uma voz harmónica paralela (uníssono, quarta ou quinta perfeita) sobre um canto gregoriano, sendo originalmente improvisado, com uma voz escrita e outra cantada de ouvido (vox organalis) e discantus (ou discant), que é a evolução do organum, em que as vozes assumem maior independência rítmica, criando um contraponto mensurado entre o tenor e as outras vozes; eram resultados da prática improvisada sobre os cantos litúrgicos, baseados numa tradição modal e oral, anteriores aos sistemas formais de notação. É importante referir também que, com o surgimento da notação (neumas), a improvisação não foi eliminada, apenas começou a ser registada de forma parcial e limitada, pois a tradição oral continuou a ser o principal meio de transmissão musical, sendo que a escrita musical funcionava mais como um auxílio à memória do que como um registo completo dos temas em si.

Podemos dizer que a improvisação está presente não só na música, mas também em outros tipos de arte, sendo uma habilidade bastante importante no momento da performance.

2.3.2. Renascimento e Barroco

Durante o Renascimento, a improvisação continuou a ser uma prática valorizada, especialmente através da ornamentação vocal e instrumental. Cantores e instrumentistas eram incentivados a improvisar “diminuições” (ou passagi) sobre melodias preexistentes, tocando sequências de notas mais curtas, respeitando a harmonia e o estilo da peça, demonstrando virtuosismo e conhecimento estilístico. Esta prática era formalmente ensinada, como é demonstrado no Tratado de Giovanni Bassano, “Ricercate, passagi et cadentie” (1585), que fornece instruções detalhadas para a execução de diminuições sobre linhas melódicas fixas, e no Tratado “Regola Rubertina” (1542), de Silvestro Ganassi, que instrui intérpretes na arte de improvisar diminuições, defendendo a ornamentação como parte fundamental da expressividade musical do Renascimento.

Já no período Barroco, a improvisação tornou-se ainda mais estruturada, nomeadamente, na execução do baixo contínuo, em ornamentações e cadências, em que o intérprete realizava a harmonização em tempo real, sobre uma linha de baixo cifrada. Esse sistema consiste, sob uma linha de baixo escrita na pauta, cifras que indicam os intervalos que formam acordes acima da nota do baixo, deixando ao intérprete a responsabilidade de completar harmonicamente o acompanhamento. Este procedimento não só exigia domínio técnico e conhecimento harmónico, mas também uma sensibilidade estilística e espontaneidade criativa, sendo comum tanto em excertos sacros (religiosos) como profanos (vida quotidiana, festividades, entretenimento).

A improvisação incluía também ornamentações contextuais: os solistas costumavam improvisar cadências em concertos ou ornamentar repetições de árias, respeitando as convenções estilísticas aprendidas por via tradicional. Entre as ornamentações mais comuns destacam-se o battuto (técnica de rasgueado com efeitos ornamentais deixados à discrição do intérprete), o trillo (repetição rápida do acorde, criando efeito vibrato ou tremolo) e repicco (variante mais elaborada do trillo, com quatro golpes articulados com precisão no rasgueado, criando uma ornamentação rítmica complexa).

Assim, mesmo com o surgimento de novos períodos, a improvisação manteve-se presente, sendo uma prática bastante valorizada pelos compositores e intérpretes.

Relativamente à guitarra barroca, popularizada nos séculos XVII e XVIII, esta desempenhou um papel bastante importante, tanto no repertório a solo, como no

acompanhamento vocal e instrumental, realizando o baixo cifrado e, também, nas práticas de improvisação da época. A maior parte do seu repertório tem uma abordagem flexível, sendo que o executante não lia apenas a notação, adicionava variações, ornamentos e acompanhamentos improvisados. A sua escrita era predominantemente em tablatura italiana (seis linhas representando os cursos, com números a indicar os trastes onde se devia tocar), francesa (letras minúsculas indicando trastes, com linhas dispostas de forma semelhante ao sistema espanhol) ou mista (combinação das anteriores, adaptada conforme a necessidade do compositor ou editor). As harmonias raramente estavam escritas, esperando-se que o músico improvisasse os acordes a partir da linha do baixo, adaptando-se a variações de tempos e robato do solista.

Tratados como o *The False Consonances of Musik*, de Nicola Matteis e *Resumen do Acompañán la Parte com la Guitarra*, de Santiago de Murcia, evidenciam a importância desta prática. Recursos idiomáticos como campanelas e a execução seletiva de bordões nos cursos (par de cordas afinadas em uníssono ou oitava, tocadas simultaneamente como se fosse uma única corda) afinados em oitava, reforçam o carácter improvisatório e flexível da performance barroca, onde cada execução era diferente da anterior. O arpejo é também considerado um ornamento, frequentemente executado de forma irregular (padrões de sete, dez e quinze notas), contrastando com o arpejo regular, típico de épocas posteriores.

A prática da improvisação do barroco, constitui um antecedente histórico para o desenvolvimento de competências do artista moderno como a leitura em tempo real, a adaptação a diferentes estilos e compreensão profunda do braço da guitarra.

Podemos afirmar que a guitarra barroca era bastante popular neste período, popularizando-se tanto com repertório a solo como no acompanhamento vocal e instrumental. Os músicos eram incentivados a improvisar, desde o baixo contínuo a ornamentações rítmicas.

2.3.3. Classicismo e Romantismo

A improvisação continuou com um papel relevante, durante o período Clássico, sobretudo pela prática da cadência improvisada. Nas sonatas, concertos e sinfonias do século XVIII, era comum que os intérpretes improvisassem cadências no final dos andamentos lentos ou rápidos. Estas cadências funcionavam não só como um momento técnico, mas como espaço expressivo para o intérprete, que criava música espontaneamente, dentro das normas estilísticas da época. A liberdade criativa era estruturada, mas também encorajada e esperada, mantendo-se fiel ao carácter da obra e do compositor.

No caso da guitarra clássica, a transição da guitarra barroca de cinco cursos para a guitarra de seis cordas consolidou o instrumento como solista, reforçando o foco em repertório escrito. Entre os guitarristas e compositores do classicismo

tardio/romantismo inicial, como é o caso de Fernando Sor (1778–1839), Mauro Giuliani (1781–1829), Ferdinando Carulli (1770–1841) e Dionisio Aguado (1784–1849), predomina a escrita prescritiva, embora a improvisação ainda exista como ferramenta de composição e em géneros como fantasias e variações. Francisco Tárrega (1852–1909), já romântico tardio, escreve num contexto ainda mais prescritivo, em que a improvisação por parte do intérprete é menos central. Porém, práticas como preludiar, que consiste em tocar pequenos improvisos introdutórios antes de iniciar uma peça ou conjunto de peças, com funções de afinação, exploração tonal, expressão pessoal e transição entre obras, assim como variar e embelezar mantêm uma função formativa e expressiva.

Contudo, mesmo em repertório prescritivo, a improvisação permanecia como ferramenta essencial, sobretudo em peças de tema e variações e fantasias. Aqui, o intérprete precisava de:

- Expressividade rítmica e dinâmica, usando rubato e pequenas alterações de articulação para tornar cada execução única.

- Escolhas de ornamentação, acrescentando ornamentos leves ou variações melódicas em cadências e frases repetidas.

- Interpretação criativa em variações, destacando melodias secundárias, explorando arpejos, ligados ou rasgueados, conferindo individualidade a cada execução.

- Preludiar, prática pedagógica e preparatória que consistia em improvisar pequenos prelúdios livres para afinação, exploração tonal e inspiração interpretativa, mesmo quando não indicado na partitura.

Técnicas, como a ornamentação, algo tão livre no período Barroco foram reduzidas ao mínimo, tendo pouco ou nenhum lugar para improvisar e na execução técnica a performance passou a ser encarada principalmente como reprodução de partituras, em detrimento da expressão criativa e espontaneidade. Teve também grande impacto a nível da performance, porque levou a uma abordagem mais rígida, diminuindo a conexão emocional e a fluidez musical, que caracterizava o período barroco.

Com o avançar do romantismo, a prática da improvisação foi progressivamente desaparecendo do repertório erudito escrito, sendo cada vez mais substituída por composições completamente escritas. Isto deveu-se à crescente valorização da obra musical como texto fixo e imutável.

Contudo, esta técnica ainda era valorizada entre os virtuosos do século XIX, que continuaram a explorar este espaço como forma de autopromoção e expressão pessoal, ainda que a prática da mesma tenha começado a ser vista como uma habilidade cada vez mais rara.

Observa-se ainda que as performances de Liszt eram frequentemente enriquecidas por momentos de improvisação, alguns dos quais viriam mais tarde a transformar-se em obras compostas (Woosley, 2013).

O declínio da improvisação está relacionado com a crescente sacralização da performance como ato de reprodução fiel da partitura. Assim sendo, a improvisação, nesse contexto, começou a ser vista como algo menos relevante, reservada a outros géneros musicais, como o jazz ou a música popular. Desta forma, a valorização do texto do compositor a um estatuto quase sagrado retira aos intérpretes a sua autonomia criativa (Tarloff, 2015).

Apesar do importante papel da improvisação até aqui, a partir do romantismo o seu papel sofreu algumas alterações. Isto deveu-se ao facto de os compositores terem adotado uma composição de repertório mais prescritivo, restringindo o uso livre da improvisação relativo ao seu repertório. Contudo, ela continuou a ter um lugar importante, nomeadamente em certo tipo de repertório como o caso do tema e variações e fantasias, aí, o intérprete tinha mais liberdade musical, podendo criar as suas próprias composições ao vivo.

2.3.4. Século XX e Práticas Contemporâneas

A chegada do século XX trouxe com ele uma grande transformação à paisagem musical ocidental, e a improvisação, progressivamente abandonada no final do século XIX, encontrou novas formas de expressão em diferentes contextos musicais. Por um lado, compositores da música erudita contemporânea começaram a explorar a improvisação como recurso expressivo, por outro lado, teve um papel fulcral, com o surgimento e a consolidação do jazz.

Na música erudita do século XX, a improvisação ressurgiu sobretudo como uma forma de reação contra os modelos formais estabelecidos. Para isso, compositores como John Cage, Karlheinz Stockhausen e Luciano Berio exploraram a aleatoriedade e a participação ativa do intérprete na construção da obra musical. Assim sendo, a improvisação passou a ser usada como uma ferramenta de criação, aproximando o compositor do intérprete. Bailey (apud Berliner, 1994), defende que esta abertura conduziu a um novo tipo de improvisação, denominado de “improvisação livre”, ou “*Free Improvisation*”. Este tipo de improvisação procurava afastar-se das convenções tonais ou rítmicas pré-definidas, tornando-se um espaço para a experimentação pura.

Ao mesmo tempo, o jazz consolidava-se como um género musical no qual a improvisação assumia um papel estruturante. Em “*Thinking in Jazz*”, (Berliner, 1994) é apresentado de que forma é que o improvisador de jazz se envolve num processo altamente sofisticado de construção musical espontânea, baseado numa profunda interiorização do vocabulário musical, em padrões rítmicos, harmónicos e estilísticos. Defende também que a improvisação é ensinada, praticada, detalhada

e herdada, mas nunca completamente previsível. Ela equilibra a liberdade criativa com a responsabilidade estilística.

Distinguem-se duas tradições contemporâneas de improvisação: a afrológica, ligada às práticas afro-americanas como o jazz, enraizadas na criatividade e performance coletiva; e a eurológica, ligada à música experimental europeia do pós-guerra, com foco na abstração e subversão das normas musicais instruídas. Esta distinção ajuda a compreender de que forma é que no século XX, a improvisação continua a expandir-se em diversas direções, atravessando géneros como o jazz contemporâneo, a música eletroacústica, o rock experimental, entre outros. Além disso, a improvisação em contexto académico tem vindo a crescer, refletindo uma maior valorização da criatividade individual do desenvolvimento auditivo e técnico, através da criação espontânea (Lewis, 1996).

No âmbito da guitarra, estas transformações tiveram repercussões tanto na guitarra clássica como na guitarra elétrica.

No caso da guitarra elétrica, o artigo “*The Convergence of Electric Guitar and Modern Fusion Music*” evidencia de que maneira é que a mesma se tornou um veículo privilegiado para a improvisação no jazz, no rock e na fusão, através da exploração de efeitos eletrónicos, distorções e novas sonoridades. Esta abertura reforçou o papel da improvisação não só como recurso performativo, mas também como motor de inovação estética e técnica do instrumento.

Já no domínio da guitarra clássica a discussão sobre a improvisação encontra-se intimamente ligada ao conceito de “idioma da guitarra”. Para o autor, o repertório contemporâneo exige uma constante avaliação do que é considerado “natural” ou idiomático para a guitarra, contrabalançando entre as tradições ibéricas e latino-americanas, e a exploração do potencial expressivo do timbre e das técnicas modernas (Kuźniar, 2024).

Exemplos como “*The Blue Guitar*”, de Michael Tippett, “*Variations on a Theme of Debussy*”, de Tilman Hoppstock e “*Shard*”, de Elliot Carter ilustram de que maneira é que esta tensão se manifesta.

Podemos assim dizer que, a partir do século XX, a improvisação voltou a ganhar voz na música erudita, com o surgimento do repertório contemporâneo, e tornou-se uma prática fulcral de outros géneros musicais, como o caso do jazz.

2.4. Tipos de Improvisação

Na história ocidental, a improvisação manifestou-se de diferentes formas e em diferentes contextos, refletindo mudanças estilísticas, culturais e pedagógicas. Compreender cada uma destas manifestações permite uma abordagem mais clara e intencional da improvisação, especialmente no contexto educativo.

Apresenta-se, de seguida, uma breve distinção dos principais tipos de improvisação:

Improvisação idiomática e improvisação livre: no caso da improvisação idiomática, esta baseia-se num estilo musical específico, como é o caso do jazz, o flamenco e a música barroca, respeitando convenções estilísticas bem definidas. O improvisador trabalha dentro de um determinado vocabulário e gramática musical partilhada, frequentemente ligada a uma tradição. Em contraste, a improvisação livre procura libertar-se de qualquer linguagem musical pré-estabelecida. Afasta-se das convenções harmónicas, rítmicas ou estruturais, assumindo-se como um espaço aberto de experimentação sonora e gestual.

Improvisação solo e improvisação coletiva: a improvisação pode também ser classificada consoante o número de intervenientes. A improvisação solo é quando um único músico cria material musical espontaneamente, assumindo por completo o controlo da narrativa sonora, exigindo uma grande autonomia e domínio técnico. A improvisação coletiva envolve múltiplos músicos a interagir em tempo real. Requer escuta ativa, adaptação e comunicação musical constante, sendo uma prática comum no jazz, na prática contemporânea experimental e projetos pedagógicos colaborativos.

Improvisação estrutural e improvisação ornamental: esta distinção relaciona-se com a função da improvisação no seio da obra musical. A improvisação estrutural contribui diretamente para a forma da obra, podendo incluir secções inteiras criadas no momento, como é o caso das cadências, na música do período Clássico, ou dos solos, no jazz. A improvisação ornamental, por outro lado, consiste na adição de decorações ou variações melódicas a uma linha que já existe, o que é uma prática comum na música do período Barroco e nas tradições orais, como acontece no fado ou na música tradicional indiana, por exemplo.

Improvisação dirigida e improvisação espontânea: a improvisação dirigida parte de parâmetros ou de instruções específicas como, por exemplo, improvisar sobre uma determinada escala, com determinados ritmos, ou seguindo um gráfico ou partitura indeterminada (partituras que não especificam todos os parâmetros musicais como a altura, ritmo e dinâmica, abrindo espaço para decisões interpretativas ou improvisadas do intérprete). A improvisação espontânea, por oposição, é totalmente livre e não está condicionada por restrições prévias. É frequentemente associada à improvisação livre, podendo surgir também em contextos informais ou da exploração criativa individual.

Improvisação pedagógica e improvisação performativa: a improvisação pedagógica é usada como ferramenta de desenvolvimento de competências musicais, como é o caso da escuta ativa, a criatividade, técnica instrumental e a compreensão harmónica. A improvisação performativa tem fins artísticos e comunicativos num contexto de apresentação pública. A distinção entre estes dois tipos de improvisação não é estanque porque, muitas vezes, a improvisação

pedagógica prepara o aluno para a performativa, integrando progressivamente níveis mais complexos de liberdade, responsabilidade e expressão artística.

Podemos assim afirmar que estas diferentes tipologias não são estanques, sobrepondo-se e cruzando-se entre si. Para o ensino da improvisação na guitarra, compreender estas distinções permite desenhar exercícios que envolvam tanto a criatividade espontânea como a consciência estruturada do discurso musical.

2.5. A Improvisação no Contexto do Ensino Artístico Especializado

No contexto do ensino artístico especializado, onde tradicionalmente predomina a reprodução fiel da obra e a interpretação rigorosa da mesma, a improvisação surge como uma ferramenta pedagógica complementar para desenvolver competências musicais e cognitivas essenciais na formação integral do aluno. Permite também explorar a música como processo criativo, e não apenas como produto final, promovendo assim uma relação mais ativa, consciente e autónoma com o instrumento e a linguagem musical.

A improvisação contribui para o desenvolvimento da escuta interna, da memória auditiva e da capacidade interpretativa. Favorece ainda a compreensão dos elementos estruturais da música (harmonia, ritmo, forma e articulação), podendo assumir também um papel transversal no ensino, funcionando como ponte entre a teoria e a prática, técnica e expressão, análise e criação.

A prática da improvisação no percurso performativo do músico não significa substituir os métodos convencionais, mas sim ampliá-los. Dessa forma, o aluno é convidado a experimentar, a tomar decisões em tempo real e a construir significados musicais próprios (competências valiosas tanto na dimensão interpretativa como na composição, análise e performance coletiva).

Pode-se, desta forma, afirmar que a improvisação no ensino artístico é muito mais do que apenas a criação espontânea de música. Ela pretende desenvolver no aluno, competências cognitivas, técnicas, expressivas e sociais, reforçando a sua formação global enquanto músico. É possível afirmar que a improvisação não tem a ver apenas com liberdade, mas é uma atividade criativa e disciplinada, que pode promover uma aprendizagem profunda e um envolvimento genuíno (Sawyer R., 2004).

A improvisação pode também:

- Estimular a criatividade e a expressão pessoal, permitindo que o aluno crie e explore ideias musicais próprias, em contexto seguro e orientado.

- Fomentar a escuta ativa, desenvolvendo a perceção auditiva, tanto em contexto individual como coletivo, essencial na construção da musicalidade e da sensibilidade artística.

- Treinar a capacidade de resposta em tempo real, trabalhando a tomada de decisão rápida, a flexibilidade mental e a gestão da atenção, competências essas transversais que contribuem para a performance interpretativa.

- Promover a autonomia artística, convidando o aluno a experimentar soluções musicais, assumindo riscos criativos e desenvolvendo pensamento musical independente.

- Criar pontes entre disciplinas, como a teoria musical, análise, técnica do instrumento e classe de conjunto.

Este tipo de abordagem contribui para uma aprendizagem significativa e personalizada, respeitando o ritmo e as necessidades de cada aluno. A improvisação no ensino pode ajudar os alunos a compreender a música como um processo dinâmico e não como algo fixo, incentivando o envolvimento profundo com os conteúdos e a participação ativa na construção.

A improvisação pode assumir vários papéis dentro do ensino artístico especializado, dependendo da abordagem do professor, do contexto curricular e dos objetivos definidos para cada etapa da formação do aluno enquanto instrumentista.

Uma primeira abordagem consiste na sua integração como ferramenta pedagógica dentro das aulas de instrumento, onde o aluno explora conteúdos técnicos e musicais, através da criação espontânea. Neste contexto, a improvisação pode servir como auxílio à memorização de escalas, modos, padrões rítmicos e melódicos ou articulações, promovendo maior consistência corporal e sonora. Improvisar sobre motivos técnicos ajuda o aluno a solidificar vocabulário técnico e musical, enquanto estimula a criatividade e o controlo expressivo.

Uma segunda abordagem consiste em considerar a improvisação como disciplina autónoma, onde as aulas se destinam a desenvolver competências específicas de criação, escuta ativa e estruturação musical. Nesta linha, é possível trabalhar diferentes géneros musicais, abordagens estilísticas e níveis de liberdade criativa, muitas vezes em contextos colaborativos, como na classe de conjunto, em que a improvisação assume uma dimensão social e interativa.

Além disso, a improvisação pode estar presente como prática transversal em várias disciplinas, como é o caso da teoria e análise musical. Nestes contextos, improvisar, com determinadas células rítmicas ou padrões melódicos, contribui para a assimilação de conteúdos de forma experimental e criativa. O autor propõe o conceito de “discussão colaborativa como improvisação disciplinada”, aplicável ao contexto musical, onde professores e alunos constroem em conjunto conhecimento em tempo real, num processo aberto e flexível.

A discussão em sala de aula, quando verdadeiramente dialógica, pode ser entendida como uma forma de improvisação disciplinada, na qual professores e alunos contribuem em tempo real para a construção conjunta do conhecimento (Sawyer R. , 2004).

Independentemente da abordagem, é essencial que a improvisação seja encarada como um processo orientado, com objetivos claros e ajustado ao nível do aluno. A eficácia pedagógica não depende apenas da liberdade criativa concedida, mas também da intenção educativa com que é integrada na prática.

A sua introdução deve obedecer a uma lógica progressiva e adaptada ao nível do desenvolvimento técnico e cognitivo de cada aluno. Tal como outros conteúdos curriculares, importa garantir uma estruturação gradual de competências, permitindo uma base sólida que facilite experiências mais complexas ao longo do percurso formativo.

Nos níveis iniciais, a improvisação pode ser explorada de forma lúdica, com propostas simples que estimulem a criatividade, a escuta e a expressividade. Exercícios com notas longas, exploração tímbrica, células rítmicas simples ou respostas musicais a estímulos visuais ou verbais, são exemplos de estratégias eficazes para desenvolver a confiança e a desinibição do aluno. O objetivo desta fase é familiarizar o estudante com a liberdade controlada, dentro de parâmetros definidos.

Com a sua progressão, podem ser introduzidas estruturas mais complexas como escalas, modos, andamentos e formas (ABA, rondó, variações). O foco pode centrar-se na improvisação sobre ostinatos, baixo contínuo, sequências harmónicas ou motivos melódico-rítmicos, sempre com base em objetivos musicais claros. Num nível mais avançado, a prática pode evoluir para improvisações mais livres, estilisticamente informadas e integradas em contextos performativos reais.

Contudo, apesar dos benefícios amplamente reconhecidos, a integração da improvisação enfrenta ainda vários obstáculos que dificultam a sua plena implementação no ensino artístico especializado.

A persistência de uma tradição pedagógica fortemente orientada para a reprodução fiel do repertório e para o rigor técnico tem contribuído para a marginalização da improvisação no ensino da guitarra clássica. Esta prática é, por vezes, incorretamente associada apenas a estilos musicais como o jazz ou o flamenco, sendo raramente integrada de forma estruturada no contexto da música erudita.

Outro fator determinante prende-se com a falta de formação específica dos professores, que, na sua maioria, não se sentem devidamente preparados ou confiantes para abordar a improvisação como componente pedagógica. A ausência de orientações curriculares claras contribui igualmente para este cenário, uma vez que, a improvisação não é contemplada na maioria dos programas, como conteúdo formal, ficando a sua inclusão dependente da iniciativa individual de cada docente.

Adicionalmente, a pressão decorrente das avaliações e provas públicas, frequentemente centradas na execução de repertório fixo, condiciona o tempo disponível e diminui a motivação para o desenvolvimento de atividades improvisatórias. Este contexto é agravado pelo receio do erro e da exposição, pois

a improvisação implica abertura à incerteza e ao risco criativo; aspetos que podem gerar insegurança tanto nos alunos como nos professores, sobretudo num ambiente académico marcado por uma cultura avaliativa exigente e, por vezes, excessivamente crítica.

Por fim, importa reconhecer que o ensino da improvisação exige tempo, progressão gradual e um ambiente seguro, fatores que nem sempre são compatíveis com os constrangimentos temporais e estruturais dos contextos formais de ensino artístico especializado.

Além do valor técnico e criativo, a improvisação desempenha um papel significativo no desenvolvimento emocional e motivacional dos alunos.

Cada intérprete explora a sua voz musical, promovendo confiança, expressão pessoal e presença na sala de aula. A natureza aberta e não julgadora da improvisação encoraja os alunos a correr riscos artísticos e a desenvolver uma relação mais positiva com o erro, integrando-o como parte do processo de aprendizagem.

Estudos demonstram que a improvisação tem um grande impacto tanto no plano social e emocional como no cognitivo (Biasutti, 2017). Para além de contribuir para o bem-estar e para a coesão social e a identidade artística do intérprete, esta prática cria também espaços de partilha onde cada participante tem a oportunidade de influenciar e ser influenciado pelo grupo, reforçando o sentido de presença e colaboração. Para além do impacto social e emocional, ativa processos cognitivos como a memória, a monitorização do desempenho, a perceção sensorial e a capacidade de ajustar a execução em tempo real. A improvisação contribui também para o desenvolvimento da autorregulação, da memória de trabalho e das competências metacognitivas, permitindo que os alunos monitorem e ajustem o seu desempenho em tempo real (Biasutti, 2017).

Estes aspetos remetem diretamente para o conceito de metacognição que é definido como o conhecimento e a regulação dos próprios processos cognitivos, sendo fundamental para promover a autonomia e a motivação na aprendizagem musical (Flavell, 1979).

No mesmo sentido, embora a improvisação ainda seja subvalorizada no ensino artístico especializado, possui potencial transformativo no aumento da motivação, da criatividade e do envolvimento ativo dos alunos no processo musical (Larsson, 2019).

Assim, a improvisação no ensino artístico especializado revela-se uma prática capaz de articular técnica, criatividade e desenvolvimento humano, sendo essencial a sua integração progressiva e estruturada no percurso formativo do músico.

3. Metodologia Adotada

3.1. Estudo de Caso

O estudo de caso é uma metodologia de investigação qualitativa que permite analisar de forma aprofundada um fenómeno específico dentro do seu contexto real. (Yin, 2014)

No âmbito da investigação, o estudo de caso centra-se na aplicação da improvisação no ensino da guitarra clássica, permitindo observar de que forma é que os alunos interagem com o instrumento, exploram diferentes exercícios relativos à improvisação e desenvolvem competências técnicas e musicais. Este método oferece uma perspetiva centrada nos participantes, dando a possibilidade de compreender as suas estratégias de aprendizagem, respostas a diferentes tipos de exercícios e a sua evolução ao longo do tempo.

A escolha do estudo de caso justifica-se ainda pela sua flexibilidade, permitindo ajustar o tipo de exercício às características individuais de cada aluno, mantendo uma abordagem sistemática à recolha de dados. Esta metodologia complementa também a abordagem autoetnográfica, oferecendo uma perspetiva centrada nos alunos e na prática pedagógica, enquanto a autoetnografia proporciona reflexões do professor-investigador sobre a própria experiência.

3.1.1. Justificação da Escolha do Estudo de Caso

A escolha do estudo de caso como metodologia desta investigação justifica-se pela necessidade de compreender o impacto da improvisação no ensino da guitarra clássica, num contexto pedagógico real. Este método possibilita observar, de forma direta e contextualizada, as interações entre professor e aluno, assim como as respostas individuais dos participantes relativamente aos exercícios propostos.

O estudo de caso permite ainda compreender a complexidade de um caso particular, valorizando o seu contexto e as perspetivas dos envolvidos. Portanto, esta metodologia mostra-se especialmente adequada quando o objetivo não é generalizar resultados, mas sim interpretar um fenómeno educativo no seu todo (Stake, 1995).

No contexto desta investigação, o estudo de caso permite explorar o processo de ensino-aprendizagem da improvisação como uma experiência viva, observando de que forma é que as relações pedagógicas, a comunicação e a relação com o instrumento influenciam o desenvolvimento técnico e expressivo dos alunos. Além disso, esta abordagem facilita o registo de aspetos qualitativos que dificilmente seriam captados através de métodos quantitativos, como a motivação, a criatividade e a autonomia artística.

É particularmente relevante quando se pretende responder a questões do tipo “como” e “porquê”, analisando fenómenos contemporâneos sobre os quais o investigador tem pouco controlo. Este enquadramento aplica-se diretamente a esta investigação, que procura compreender como é que a improvisação contribui para o conhecimento do instrumento e porque se revela uma ferramenta pedagógica eficaz no contexto da guitarra clássica (Yin, 2014).

Assim, o estudo de caso apresenta-se como uma das metodologias mais apropriadas para alcançar os objetivos desta investigação, permitindo conjugar observação, análise e reflexão crítica num ambiente educativo real.

3.1.2. Contexto e Caracterização dos Participantes

O estudo de caso foi desenvolvido na Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra (Art’J), instituição localizada na freguesia da Branca, concelho de Albergaria-a-Velha, reconhecida pela sua oferta formativa nas áreas da música, dança e teatro. Oferece também um curso de jazz, o que evidencia a abertura da instituição a práticas musicais criativas e improvisadas, reforçando o enquadramento pedagógico adequado para a implementação deste estudo.

As sessões do estudo foram realizadas no âmbito da disciplina de Técnica de Instrumento, lecionada pelo professor cooperante, Paulo Margaça, durante o ano letivo 2024/2025, entre os meses de setembro e julho. A escolha desta disciplina para a implementação do projeto decorreu da compatibilidade entre o horário letivo e a disponibilidade das alunas. Embora o acompanhamento das alunas tenha sido realizado de forma contínua durante este período, a implementação prática dos exercícios de improvisação ficou condicionada pelo calendário letivo e pela preparação para as provas da disciplina, limitando o número de sessões específicas dedicadas ao projeto.

As participantes são duas alunas do 11.º ano do Curso Profissional de Instrumentista de Cordas e Tecla. Ambas iniciaram o estudo da guitarra no 10.º ano. As estudantes já possuíam experiência prévia em instrumentos de corda dedilhada, o que contribuiu para uma adaptação mais célere ao instrumento e no desenvolvimento técnico inicial.

A aluna A apresenta uma técnica consolidada, evidenciando pequenas dificuldades na execução de barras e algumas repetições de dedos. Demonstra motivação e sensibilidade musical, embora revele alguma timidez quando solicitada a tocar com maior intensidade sonora.

A aluna B revela responsabilidade e empenho no estudo, adotando, contudo, uma abordagem mais reprodutiva do que criativa, o que se reflete nas suas interpretações das peças estudadas ao longo do ano letivo.

3.1.3. Planeamento e Sessões Práticas

O planeamento do estudo de caso foi feito de forma a integrar a improvisação no contexto da disciplina de Técnica, procurando equilibrar os objetivos técnicos com a exploração criativa do instrumento. Assim sendo, cada sessão foi estruturada com base em dois momentos principais: uma fase inicial de preparação técnica e exploração de exercícios propostos e uma fase de aplicação prática através da improvisação guiada ou livre.

Ambas as sessões tiveram a duração de 50 minutos e foram realizadas com o intuito de aplicar, de forma prática, o projeto de investigação. Embora o acompanhamento das alunas tenha decorrido ao longo de todo o ano letivo, apenas foi possível dedicar duas aulas exclusivamente à implementação do projeto, devido às exigências curriculares e à preparação para as provas da disciplina.

3.1.4. Procedimentos de Recolha de Dados

A recolha de dados no âmbito do estudo de caso baseou-se em métodos qualitativos, permitindo uma observação detalhada e contextualizada do processo de ensino-aprendizagem. O objetivo foi compreender de que forma é que as práticas da improvisação influenciam o desenvolvimento técnico, expressivo e criativo das alunas, bem como a sua relação com o instrumento.

Os principais instrumentos de recolha utilizados foram:

- Observação direta: durante as sessões, foi realizada a observação sistemática das reações das alunas perante os exercícios propostos, com especial atenção à postura, articulação, fluidez motora e expressividade musical. Este procedimento permitiu recolher dados sobre a aplicação prática dos exercícios, as dificuldades sentidas e as estratégias utilizadas para as ultrapassar.

- Diário reflexivo do professor-investigador: após cada sessão foram registadas reflexões pessoais sobre o processo, decisões pedagógicas tomadas, reações das alunas e observações relevantes acerca da eficácia dos exercícios. Este diário serviu de complemento à observação direta, permitindo uma análise mais profunda e interpretativa dos dados recolhidos.

- Feedback das alunas: no final de cada sessão, foi promovido um breve momento de partilha e reflexão, no qual as participantes puderam expressar as suas perceções sobre a experiência de improvisar, as dificuldades encontradas e os aspetos que consideraram mais desafiantes ou enriquecedores.

A combinação destes métodos garantiu uma recolha de dados produtiva e coerente com a natureza qualitativa do estudo. Esta abordagem não só permitiu descrever o comportamento musical das alunas, mas também interpretar as suas respostas emocionais e cognitivas, perante o processo da improvisação.

3.1.5. Limitações do Estudo de Caso

Apesar da relevância e da adequação do estudo de caso ao objetivo desta investigação, importa reconhecer algumas limitações inerentes à sua natureza e às condições específicas de realização do projeto.

O número reduzido de sessões práticas limitado a apenas duas aulas especificamente dedicadas a implementação do projeto, constitui uma restrição significativa, condicionando a observação de progressos mais consistentes nas competências técnicas e criativas das alunas, limitando também a amplitude dos dados recolhidos.

A dimensão do grupo participante, composto apenas por duas alunas, não permitiu a generalização dos resultados obtidos. Contudo, esta limitação é inerente à metodologia qualitativa e ao propósito de exploração do estudo, que privilegia a profundidade da análise em detrimento da representatividade estatística.

Outra limitação prende-se com a influência do contexto curricular, uma vez que a investigação decorreu no âmbito da disciplina de Técnica, sujeita a prazos e objetivos impostos pela instituição. Assim sendo, a necessidade de preparar as alunas para as provas de avaliação condicionou o tempo disponível para as atividades de improvisação, afetando parcialmente a continuidade e espontaneidade das experiências.

Apesar destas restrições, o estudo de caso oferece contribuições significativas para a compreensão do impacto da improvisação no ensino da guitarra clássica, evidenciando a influência destas práticas no desenvolvimento da autonomia interpretativa, da criatividade musical e da consciência técnica dos alunos. Estes dados permitem, ainda, refletir sobre estratégias pedagógicas inovadoras, com potencial para integrar de forma estruturada a improvisação no currículo da música erudita.

3.2. Autoetnografia – Definição e Enquadramento

A autoetnografia é uma metodologia de investigação qualitativa que combina a reflexão sobre experiências pessoais com a análise de contextos culturais, sociais ou pedagógicos. Permite explorar a experiência pessoal como fonte de dados, articulando-a com base na literatura existente, de modo a produzir conhecimento que seja simultaneamente pessoal e científico. Assim, estabelece uma ligação entre o pessoal e o cultural, situando o indivíduo dentro de um contexto social e utilizando a experiência pessoal para compreender e esclarecer fenómenos culturais mais amplos (Ellis, 2011).

Este método distingue-se pela centralidade do investigador, que atua simultaneamente como participante e observador, reconhecendo a subjetividade como uma ferramenta epistemológica válida.

No âmbito da guitarra clássica, a autoetnografia oferece uma oportunidade para refletir criticamente sobre a prática pedagógica da improvisação, integrando observações pessoais, experiências de ensino e momentos de performance com fundamentos teóricos e evidência de literatura. Esta abordagem permite compreender não só o efeito da improvisação no desenvolvimento técnico, expressivo e cognitivo do aluno, mas também de que forma é que as decisões pedagógicas e a relação do professor com o instrumento influenciam o processo de aprendizagem.

3.2.1. Justificação da Escolha Metodológica

A escolha da autoetnografia como metodologia para esta investigação justifica-se pela sua capacidade de integrar experiência pessoal, reflexão crítica e análise pedagógica. Este método permite não só documentar e analisar as práticas enquanto professor e instrumentista, mas também situá-las num contexto mais amplo de ensino da improvisação na guitarra clássica.

Ao adotar a autoetnografia, torna-se possível capturar nuances do processo de ensino-aprendizagem que seriam difíceis de identificar apenas através de métodos quantitativos e observacionais. A reflexão sobre experiências concretas em aula, nomeadamente improvisações realizadas com os alunos e momentos de performance permitem evidenciar as interações entre técnica, criatividade e expressão musical, oferecendo uma perspetiva mais rica e fenómeno estudado detalhado.

Além disso, este método é particularmente adequado para explorar o papel da improvisação na construção da autonomia artística e da confiança do aluno. A

autoetnografia facilita uma compreensão profunda das experiências pessoais no seu contexto social e cultural, permitindo que o investigador articule observações subjetivas com teorias pedagógicas e musicais (Chang, 2008).

Desta forma, a autoetnografia apresenta-se como a abordagem mais adequada para esta investigação, por estabelecer uma ligação intrínseca entre a prática, reflexão e fundamentação teórica. Tal articulação revela-se essencial para a análise crítica, contextualizada e significativa do impacto da improvisação no ensino da guitarra clássica, permitindo compreender o fenómeno a partir da experiência direta do professor-investigador e das interações desenvolvidas em contexto pedagógico.

3.2.2. Descrição do Procedimento de Recolha de Dados

A recolha de dados nesta investigação centrou-se em dois elementos principais:

- Registo de aulas observadas e lecionadas: foram anotadas as atividades desenvolvidas, os exercícios de improvisação aplicados, as respostas dos alunos, dificuldades identificadas e estratégias pedagógicas utilizadas. Este registo permitiu documentar o processo de ensino de forma sistemática e objetiva.

- Diário reflexivo pessoal: após cada sessão de ensino, registaram-se reflexões sobre o que funcionou, desafios encontrados, decisões pedagógicas tomadas e o impacto percebido da improvisação no desenvolvimento do aluno. Este diário proporcionou uma visão introspetiva e crítica, permitindo relacionar experiências pessoais com conceitos teóricos e resultados observáveis.

3.2.3. Limitações da Metodologia

Apesar das suas potencialidades, a autoetnografia apresenta limitações que devem ser consideradas na interpretação dos resultados:

- Subjetividade intrínseca: por atuar simultaneamente como investigador e participante, existe a possibilidade de que as perceções e interpretações pessoais influenciem as observações, embora a prática de reflexividade crítica contribua para reduzir esse impacto.

- Número limitado de sessões: devido ao reduzido número de aulas implementadas no âmbito do projeto, a análise empírica apresenta um alcance restrito. Torna-se, assim, necessário reforçar a fundamentação teórica, de maneira a sustentar as conclusões e interpretar os resultados obtidos.

- Generalização limitada: os dados recolhidos refletem a experiência de um contexto específico, com um grupo concreto de alunos e num determinado contexto pedagógico. Assim, as conclusões não devem ser generalizadas, de forma direta, para outros contextos educativos.

- Dependência da documentação reflexiva: a fiabilidade do estudo depende da precisão e da profundidade das anotações e reflexões registadas, podendo existir variações na interpretação dos acontecimentos em função do momento de escrita ou da percepção subjetiva.

Apesar destas limitações, a abordagem autoetnográfica permite uma análise aprofundada e significativa, oferecendo conclusões valiosas sobre a prática pedagógica da improvisação na guitarra clássica.

4. A Improvisação na Guitarra

4.1. Breve Contextualização Histórica da Improvisação na Guitarra

A guitarra, nas suas diferentes variantes históricas (vihuela, guitarra barroca, guitarra romântica e guitarra clássica moderna), manteve sempre uma relação estreita com a improvisação. Durante o Renascimento e o Barroco, por exemplo, era comum que os intérpretes ornamentassem cadências, realizassem variações sobre baixo contínuo e improvisassem passagens de ligação entre diferentes secções de determinadas peças. A prática de realizar estas diferenças (variações sobre padrões harmónicos ou melódicos) na vihuela espanhola ou de improvisar acompanhamentos no baixo cifrado barroco revelam esta tradição criativa. Os vihuelistas desenvolveram a arte das diferenças (técnica de variação musical usada principalmente na Renascença espanhola, especialmente na vihuela), fórmulas harmónicas ou melódicas que exigiam tanto destreza técnica como criatividade na improvisação (Tyler, 2011).

No Classicismo e no Romantismo, embora a improvisação tenha perdido o seu protagonismo face à crescente valorização da partitura escrita, a guitarra manteve sempre espaços de liberdade para o intérprete. A interpretação de cadências em concertos, pequenas variações melódicas e ornamentações continuaram a ser esperadas, sobretudo em contextos solistas. Mesmo com notação cada vez mais detalhada, os intérpretes ainda deviam acrescentar cadências, adornos e gestos ornamentais ocasionais (Swain, 1997).

Já no século XX, a improvisação na guitarra ganhou novos contornos. Por um lado, a guitarra clássica passou a integrar práticas mais experimentais, influenciadas pela música contemporânea e pelo recurso a técnicas estendidas. Por outro lado, a guitarra elétrica emergiu como símbolo da improvisação moderna, sobretudo em géneros como o jazz, o rock e em fusão, consolidando a imagem do guitarrista como criador em tempo real. No jazz, o guitarrista passou a assumir não só o papel de acompanhante, mas também o de solista, cuja improvisação definia o som e a direção do conjunto (Berliner, 1994).

No domínio da guitarra clássica, o idioma do instrumento expande-se através da improvisação, permitindo aos intérpretes reconfigurar o seu vocabulário e explorar novas possibilidades expressivas e técnicas para além do repertório escrito (Kuzniar, 2024).

Assim, ainda que com diferentes funções e relevâncias ao longo dos períodos históricos, a improvisação acompanhou a evolução da guitarra, mantendo-se como recurso essencial para a exploração do instrumento e para a afirmação criativa do intérprete.

4.2. A Improvisação na Guitarra Moderna (Jazz, Flamenco e Elétrica)

A guitarra moderna, em especial na vertente elétrica, jazz e flamenco, consolidou a improvisação como componente central da prática musical. Ao contrário da guitarra clássica, onde a improvisação se manteve historicamente em ornamentações e cadências, a guitarra moderna tornou-se um veículo privilegiado para a criação em tempo real e experimentação sonora.

No jazz, a improvisação é o elemento estruturante do género, sendo inseparável da performance do intérprete. Este processo envolve a composição em tempo real, baseada num vocabulário de padrões harmónicos, melódicos e rítmicos, que permite construir declarações musicais espontâneas (Berliner, 1994).

Isto demonstra que a improvisação no jazz não se limita à liberdade criativa, mas constitui um domínio técnico e estilístico profundamente enraizado. O guitarrista improvisador precisa de conhecer padrões harmónicos, progressões e estilos específicos, enquanto mantém a sua expressividade individual.

No flamenco, a improvisação manifesta-se sobretudo na criação de variações rítmicas e melódicas sobre estruturas predefinidas (palos). O guitarrista flamenco improvisa dentro destas estruturas, adaptando adornos e variações e respondendo à voz e ao compasso, tornando cada interpretação única (Ríos Ruiz, 2004).

Esta prática evidencia a estrita ligação entre a improvisação e a tradição oral, onde o domínio rítmico e a interação com outros músicos (cante e baile) são essenciais para a performance.

Já na guitarra elétrica, esta ampliou o conceito de improvisação através da exploração de efeitos eletrónicos, distorções e novas sonoridades. Estas estratégias permitem aos músicos de jazz, rock e fusão ampliar a paleta sonora do instrumento, consolidando-o como veículo de criação espontânea e inovação musical (Tai, 2025).

Assim sendo, na guitarra moderna, a improvisação assume funções pedagógicas e criativas, permitindo ao intérprete explorar simultaneamente técnica, expressão e interação com outros músicos. O desenvolvimento da improvisação

nesta vertente exige treino, conhecimento estilístico e criatividade, consolidando a guitarra como um instrumento de invenção em tempo real.

4.3. A Improvisação na Guitarra Clássica

Na guitarra clássica, a improvisação pode assumir um papel bastante importante no desenvolvimento técnico, musical e expressivo do instrumentista. Ao contrário da guitarra elétrica, onde o foco recai muitas vezes sobre a experimentação sonora e estilística, a guitarra clássica integra a improvisação de forma estratégica, de maneira a consolidar competências instrumentais e musicais, complementando métodos tradicionais centrados na execução rigorosa do repertório.

A improvisação, num instrumento, clássico fortalece a base técnica do intérprete e promove o pensamento musical expressivo e criativo. Assim, a prática estruturada da improvisação permite ao aluno explorar o braço da guitarra em toda a sua extensão, desenvolver memória auditiva e muscular e melhorar a sua fluidez na execução de escalas, arpejos, ligados, e mudanças de posição (Klickstein, 2009).

Além disso, a exploração livre e a improvisação cultivam a intuição e o envolvimento emocional do músico, tornando a técnica mais significativa e pessoalmente relevante (Nachmanovitch, 1990). Desta maneira, a improvisação não se limita a uma prática criativa isolada, mas articula técnica, expressão e conhecimento teórico de maneira integrada.

No ensino da guitarra clássica, a improvisação pode ser inserida tanto em exercícios estruturados como em práticas mais livres:

- Exercícios estruturados: escalas em diferentes posições, variações sobre motivos melódico-rítmicos, exercícios de arpejos e ligados. Estes exercícios fortalecem o domínio técnico e a consciência auditiva do aluno.

- Práticas livres: improvisações sobre progressões harmónicas, exploração de timbres e dinâmica, variações estilísticas e criação de cadências. Estas atividades promovem autonomia artística, criatividade e pensamento musical independente.

A improvisação contribui para expandir o idioma da guitarra, permitindo aos intérpretes explorar novas possibilidades expressivas e técnicas além do repertório escrito. Esta prática revela-se, assim, essencial para compreender profundamente o instrumento e desenvolver uma abordagem musical mais completa e flexível (Kuźniar, 2024).

A improvisação na guitarra clássica torna-se, assim, num recurso pedagógico multifuncional, fortalecendo competências técnicas, estimulando a criatividade e o envolvimento emocional do aluno e promovendo uma relação consciente e crítica com o instrumento. Quando planeada de forma progressiva, pode ser integrada em diferentes fases do ensino, desde a iniciação até ao nível mais avançado, consolidando o desenvolvimento integral do aluno.

4.4. Obstáculos e Potencialidades no Ensino da Guitarra Clássica

Apesar do seu valor pedagógico reconhecido, a integração da improvisação no ensino da guitarra clássica enfrenta diversos obstáculos estruturais e pedagógicos. Entre os principais desafios encontram-se:

- Tradição pedagógica enraizada: muitos métodos de ensino continuam centrados na execução rigorosa do repertório escrito, marginalizando a improvisação. O ensino clássico frequentemente prioriza a precisão técnica em detrimento da exploração criativa, limitando as oportunidades dos alunos de improvisar (Klickstein, 2009).

- Falta de formação específica dos professores: nem todos os docentes se sentem preparados para guiar improvisações estruturadas. Isto pode levar à exclusão desta prática ou a uma abordagem pouco consistente.

- Pressão curricular e avaliações: o foco na memorização de obras e preparação para exames e audições reduz o tempo disponível para atividades no âmbito da improvisação.

- Medo do erro e exposição: a improvisação exige que o aluno enfrente incerteza e tome decisões em tempo real, algo que o pode intimidar em contexto tradicional. No entanto, a improvisação oferece potencialidades significativas para o desenvolvimento integral do aluno:

- Fortalecimento técnico e auditivo: exercícios de improvisação sobre escalas, arpejos, padrões rítmicos e mudanças de posição consolidam a técnica e reforçam a memória auditiva e muscular (Klickstein, 2009).

- Desenvolvimento expressivo e criativo: a exploração livre e a improvisação cultivam a intuição e o envolvimento emocional do músico, tornando a técnica mais significativa e pessoalmente relevante. Desta maneira, a improvisação não se limita a uma prática criativa isolada, mas articula técnica, expressão e conhecimento teórico de maneira integrada (Nachmanovitch, 1990).

- Autonomia artística e confiança: ao improvisar, o aluno aprende a tomar decisões musicais próprias, promovendo a sua independência enquanto intérprete e a sua capacidade crítica.

- Integração cognitiva e metacognitiva: a improvisação promove a autorregulação, a memória de trabalho e competências metacognitivas, permitindo aos alunos monitorizar e ajustar a sua performance em tempo real (Biasutti, 2017).

- Motivação e envolvimento: a improvisação, muitas vezes subvalorizada no ensino formal da música, possui um grande potencial para fomentar a criatividade, a motivação e o envolvimento ativo dos alunos (Larsson, 2019).

Mesmo com obstáculos existentes, a improvisação na guitarra clássica revela-se uma ferramenta pedagógica poderosa, capaz de articular técnica, criatividade, expressão e reflexão crítica. Quando implementada de forma estruturada e progressiva, contribui para um ensino mais dinâmico, motivador e adaptado às necessidades individuais de cada aluno.

5. A Improvisação como Ferramenta para o Conhecimento do Braço da Guitarra

A improvisação na guitarra clássica não é apenas uma prática criativa, mas também um recurso pedagógico valioso para o domínio técnico e cognitivo do instrumento. Ao improvisar, o aluno utiliza o braço da guitarra de forma ativa, e exploratória reforçando a memória muscular e auditiva, bem como a sua compreensão mais integrada. Este processo consolida a relação entre escalas, arpejos e localização das notas, proporcionando uma percepção espacial e sonora mais consciente.

Desta forma, a prática da improvisação promove competências fundamentais como a leitura à primeira vista e a memorização do repertório.

5.1. Mapeamento Visual e Auditivo da Guitarra

Um dos maiores desafios para o estudante de guitarra clássica é a compreensão global e integrada do braço do instrumento. Dessa maneira, a improvisação constitui uma estratégia pedagógica eficaz para ultrapassar essa dificuldade, permitindo ao aluno criar conexões entre o que vê, o que ouve e o que executa.

Através da exploração improvisada de notas, intervalos e padrões melódico-rítmicos, o estudante desenvolve simultaneamente:

- Percepção visual sobre a localização das notas, o reconhecimento de padrões e o desenho de escalas e arpejos no braço da guitarra.
- Percepção auditiva, ligada à relação intervalar, função harmónica variação tímbrica.

A prática de visualizar e mapear o braço da guitarra ajuda a consolidar mapas mentais do instrumento, facilitando a navegação por diferentes regiões sem depender exclusivamente da notação escrita ou da memorização mecânica. Assim, esta abordagem desenvolve a independência da notação e fortalece a integração entre mente, ouvido e mão (Klickstein, 2009).

De forma a concretizar este mapeamento visual e auditivo, podem ser aplicados exemplos práticos de improvisação, como por exemplo:

- Improvisação cromática: exploração de sequências cromáticas em várias cordas e regiões do braço, promovendo a associação direta entre a nota tocada e a sua sonoridade.

- Saltos intervalares: improvisação de melodias que incluam intervalos grandes, como quartas, quintas ou oitavas, de modo a treinar a percepção auditiva das distâncias e a sua correspondência visual.

- Exploração Posicional: escolha de uma determinada posição (5ª posição, por exemplo) e improvisar apenas dentro desse espaço, incentivando a autonomia e confiança no domínio local.

Para fomentar estes exercícios, a prática sistemática de escalas e arpejos pelo braço da guitarra promove consciência espacial e prepara os alunos para a leitura à primeira vista e fluidez técnica (Glise, 1997).

Dessa forma, os objetivos pedagógicos serão:

- Reduzir a dependência de instrumentos de leitura (partitura, tablatura) ou da leitura constante das mãos, promovendo maior fluidez técnica.

- Estimular a audição interna e a previsão sonora antes da execução.

- Aumentar a autonomia e confiança do aluno na exploração do braço da guitarra.

- Criar uma ligação natural entre a teoria musical e a prática instrumental.

Assim, a improvisação, quando aplicada de maneira estruturada e orientada, favorece o desenvolvimento da autonomia do aluno, tanto ao nível interpretativo como na capacidade de leitura musical.

5.2. Interligação entre Escalas, Arpejos e Localização de Notas

Um dos elementos centrais para a compreensão do braço da guitarra é a capacidade de interligar escalas, arpejos e a localização das notas de forma fluída, portanto, quando utilizada de forma pedagógica, a improvisação permite que o estudante não apenas execute estes elementos de forma mecânica, mas que os integre de maneira consciente, associando som (percepção auditiva), gesto (dimensão motora) e função musical (função harmónica), deixando de ver estes elementos como algo isolado, mas sim, começar a entendê-los como elementos vivos da música, que têm um papel expressivo e estrutural dentro do discurso musical.

A prática de escalas, quando combinada com improvisação, transforma exercícios técnicos em exploração criativa, ligando o conhecimento do braço do instrumento à percepção auditiva e ao controlo expressivo (Klickstein, 2009). Assim, podemos assumir que a prática improvisada sobre escalas em diferentes

tonalidades e posições desenvolve simultaneamente memória muscular, auditiva e harmónica, proporcionando uma visão integral do instrumento.

Por sua vez, os arpejos funcionam como ponte entre técnica e harmonia. Improvisar sobre padrões arpejados fortalece a consciência harmônica e prepara o guitarrista para variações estilísticas na interpretação (Glise, 1997). Portanto, este exercício permite que o aluno compreenda de forma prática a função dos acordes dentro da progressão harmónica, ampliando as suas possibilidades criativas. Desta forma, este exercício permite que o aluno compreenda de forma prática a função dos acordes dentro da progressão harmónica, ampliando as suas possibilidades criativas.

Para além do aspeto técnico, a improvisação fomenta também a dimensão expressiva e criativa. É através da improvisação, que escalas e arpejos deixam de ser exercícios mecânicos, tornando-se veículos para expressão pessoal e descoberta (Nachmanovitch, 1990). Assim, o estudo deixa de ser meramente repetitivo, transformando-se num espaço de experimentação, em que a técnica é colocada ao serviço da musicalidade.

Para ilustrar estas ideias, podemos utilizar exemplos práticos de improvisação, que exploram diferentes modos, arpejos deslocados e combinações entre escalas e arpejos:

- Improvisação em escalas modais: exploração da improvisação em diferentes modos (por exemplo: dórico, frígio, lídio), variando posições ao longo do braço, de maneira a reforçar a ligação entre sonoridade e localização.

- Improvisação com arpejos deslocados: criação de melodias a partir de arpejos em diferentes regiões do braço, desenvolvendo tanto a técnica quanto a percepção harmónica.

- Combinação de escalas e arpejos: alternância de frases

improvisadas que combinem partes de determinada escala e arpejo, treinando a fluidez entre os dois elementos.

Estes exemplos conduzem naturalmente aos objetivos pedagógicos, pois permitem que o aluno interiorize padrões e relações tonais, enquanto pratica de forma criativa e expressiva:

- Consolidar a relação entre técnica, audição e compreensão harmónica.

- Transformar escalas e arpejos de exercícios técnicos em ferramentas criativas.

- Facilitar a leitura à primeira vista, através da percepção de padrões recorrentes no braço da guitarra.

- Estimular a autonomia artística, permitindo que o aluno faça uso de escalas e arpejos como base para a criação musical.

Deste modo, a improvisação aplicada a escalas e arpejos não fortalece apenas a técnica, mas promove, também, uma compreensão musical mais profunda, integrando som, gesto e expressão de forma dinâmica e significativa.

5.3. Improvisação como Facilitador da Leitura à Primeira Vista e Memorização

A leitura à primeira vista e a memorização são competências fundamentais no desenvolvimento do guitarrista clássico, mas são frequentemente trabalhadas de forma independente da improvisação. Contudo, quando interligadas, estas áreas revelam um forte potencial pedagógico, uma vez que a improvisação pode estimular a antecipação auditiva, a percepção de padrões melódico-rítmicos e a interiorização harmônica e melódica.

A leitura à primeira vista depende do reconhecimento de padrões familiares em vez de notas isoladas, podendo relacionar esta prática com a improvisação (Klickstein, 2009). Ao improvisar sobre progressões ou fragmentos melódicos, o aluno treina o reconhecimento imediato de padrões recorrentes como escalas, arpejos e sequências rítmicas, transferindo essa aprendizagem para a leitura musical, podendo relacionar esta prática com a improvisação.

No mesmo sentido, o trabalho com escalas e arpejos, quando realizado em contextos variados, fomenta memória, consciência do braço e flexibilidade interpretativa (Glise, 1997). A improvisação, ao incentivar o aluno a explorar diferentes posições e combinações, favorece a memorização por associação auditiva, motora e visual. Portanto, em vez de decorar mecanicamente cada passagem, o intérprete constrói um conjunto de referências internas que sustenta tanto a execução de memória como a leitura fluída.

Além disso, a improvisação envolve o músico em processos de descoberta, tornando o material significativo e mais facilmente retido (Nachmanovitch, 1990). Este envolvimento criativo não só fortalece a retenção da informação, como também contribui para a redução da ansiedade frequentemente associada à leitura à primeira vista, ao encarar a partitura como um espaço de exploração flexível em vez de uma sequência rígida de notas

De forma a colocar estas ideias em prática, podem ser exploradas estratégias práticas, tais como improvisar pequenas variações rítmicas e melódicas sobre excertos de leitura, transpor fragmentos em diferentes posições do braço da guitarra ou reconstruir frases a partir de padrões de arpejos e escalas. Estas abordagens aproximam a improvisação da leitura e da memorização, transformando o processo de estudo numa atividade mais dinâmica e interativa.

Os objetivos pedagógicos que decorrem desta articulação podem ser sintetizados em quatro pontos principais:

- Promover a percepção rápida de padrões harmónicos e melódicos, facilitando assim a leitura à primeira vista.

- Reforçar a memorização através da associação entre som, gesto e localização no braço da guitarra.

- Reduzir a rigidez e a ansiedade perante a leitura, ao encarar a partitura como ponto de partida para a exploração criativa.

- Desenvolver uma compreensão mais integrada do instrumento, em que a técnica, leitura e memória se apoiam mutuamente.

Assim, a improvisação revela-se como uma ferramenta pedagógica eficaz não apenas para o domínio técnico, mas também para potenciar competências essenciais de leitura e memorização, fundamentais na formação do guitarrista clássico.

6. Exercícios de Improvisação Aplicados ao Ensino da Guitarra Clássica

A improvisação, como prática criativa e pedagógica, revela-se particularmente eficaz quando é traduzida em exercícios concretos, feitos de forma a responder a todas as necessidades técnicas e cognitivas do aluno. No seguinte capítulo, apresentam-se propostas que permitem colocar em prática esses princípios no ensino.

Os exercícios reunidos foram pensados com dois propósitos complementares: por um lado, fornecer ao aluno estratégias de exploração criativa que potenciem o conhecimento do instrumento, por outro lado, articular a improvisação com aspetos técnicos específicos do estudo da guitarra clássica, transformando a prática diária em momentos de experimentação musical.

Desta forma, o capítulo divide-se em três partes: em primeiro lugar, são apresentados exercícios criados pelo autor, concebidos com base na experiência prática de ensino e nas necessidades observadas em alunos de diferentes níveis. Em seguida, reúnem-se exercícios adaptados não só da literatura existente, mas também de outros guitarristas e de excertos musicais, demonstrando de que forma é que a improvisação se encontra presente em diferentes contextos de prática e performance. Por fim, evidencia-se a articulação entre a improvisação e técnica instrumental, explorando de que forma é que elementos como ligados, barras, apoios ou mudanças de posição podem ser integrados em propostas criativas.

Assim, este capítulo constitui a ponte entre a reflexão teórica e a aplicação prática, demonstrando de que forma é que a improvisação pode ser integrada no currículo do ensino da guitarra clássica, tanto como meio de desenvolvimento técnico como de expansão da sua expressão musical.

6.1. Exercícios Criados pelo Autor

Os seguintes exercícios foram concebidos com base na experiência prática de ensino e na observação das dificuldades mais recorrentes dos alunos de guitarra clássica. Partem dos princípios discutidos nos capítulos anteriores e procuram integrar a improvisação como ferramenta pedagógica, de modo a estimular não só a técnica, mas também a criatividade e autonomia interpretativa.

Estes exercícios foram pensados como algo flexível, que permitem ao aluno adaptar e expandir as propostas segundo a sua própria exploração musical.

Através dos mesmos, procura-se transformar o estudo tradicional da guitarra clássica, muitas vezes centrado na repetição, numa prática dinâmica, interativa e musicalmente significativa.

6.1.1. Exercícios de Ligados

Os exercícios de ligados constituem uma técnica essencial no estudo da guitarra clássica, concebidos para desenvolver a agilidade e fluidez da mão esquerda. Permitem ao aluno explorar os diferentes tipos de ligados, como o ascendente e descendente. Contudo, a sua prática é frequentemente reduzida a repetições mecânicas, estimulando pouco a criatividade.

Nos exemplos seguintes, os ligados são explorados em contextos musicais distintos, desde frases inspiradas no *blues* até passagens de carácter flamenco, de modo a incentivar não só a destreza técnica, mas também a expressividade e a improvisação.



Figura 3 - Exercício de ligados em mi maior



Figura 4 - Exercício de ligados em ré menor

6.1.2. Exercícios de Barras

A execução de barras representa um dos maiores desafios técnicos para o guitarrista clássico, uma vez que exige força, resistência e posicionamento preciso da mão esquerda. Tradicionalmente, esta técnica é trabalhada através de exercícios mecânicos ou excertos retirados do repertório, o que pode levar a uma abordagem limitada e pouco envolvente para o aluno.

Nos exercícios seguintes, as barras são integradas em pequenos fragmentos musicais, que alternam entre diferentes posições e contextos harmónicos. O objetivo é que o aluno, em vez de encarar a barra apenas como obstáculo físico, a explore como recurso expressivo dentro de uma frase musical. A improvisação

desempenha aqui um papel fundamental, permitindo variar ritmos, dinâmicas e combinações de notas, transformando a prática em algo mais flexível e criativo.



Figura 5 - Exercício de barras em mi bemol



Figura 6 - Exercício de barras em mi bemol



Figura 7 - Exercício de barras em si bemol

6.1.3. Exercícios de Pulsação Apoiada

A técnica de pulsação apoiada, fundamental para o desenvolvimento da qualidade sonora e da clareza da articulação, pode igualmente ser integrada em contextos de improvisação. Ao invés de se restringir à prática isolada de escalas ou padrões técnicos, o aluno é incentivado a aplicar o apoio em fragmentos melódicos, *riffs* ou pequenas variações criadas no momento.

Desta forma, para além de consolidar o controlo do som e a regularidade da mão direita, a prática transforma-se numa experiência criativa, em que a escolha da direção melódica, do ritmo e da dinâmica passa a ser parte integrante do exercício. Assim, os apoios deixam de ser apenas uma exigência técnica e passam

6.1.4. Exercícios de Mudança de Posição

A mudança de posição constitui um aspeto crucial para a fluidez na guitarra clássica, permitindo a exploração plena da extensão do instrumento. Contudo, é frequentemente trabalhada de forma mecânica, através de escalas ou exercícios repetitivos que pouco estimulam a dimensão musical do gesto.

Ao integrar a improvisação, a deslocação pelo braço adquire um carácter expressivo, em que cada movimento é associado não apenas a um gesto motor, mas também a uma intenção melódica e interpretativa. Assim, a prática de mudança de posição deixa de ser uma tarefa isolada e converte-se num processo criativo, em que o aluno experimenta diferentes caminhos, articulações e soluções musicais para ligar regiões distintas do braço da guitarra.



Figura 10 - Exercício de mudança de posição em dó maior

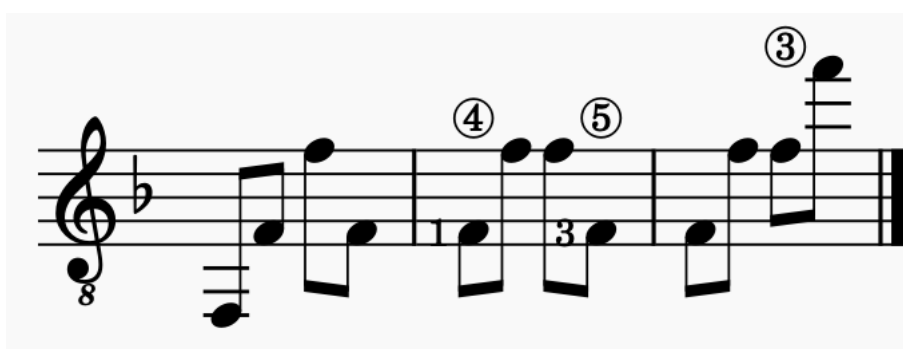


Figura 11 - Exercício de mudança de posição em fá

6.2. Articulação com Aspetos Técnicos: Ligados, Barras, Apoios e Mudança de Posição

Um dos principais desafios no ensino da guitarra clássica reside na consolidação de aspetos técnicos fundamentais, como os ligados, as barras, os diferentes tipos de apoios e a fluidez na mudança de posição. Estes elementos, tradicionalmente trabalhados através de exercícios convencionais ou a partir de repertório específico, podem ganhar uma nova dimensão quando associadas à improvisação.

Ao integrar a prática da improvisação em exercícios técnicos, o aluno é incentivado não apenas a repetir padrões, mas a criar variações, explorar soluções pessoais e a desenvolver uma maior consciência do movimento e do som. Desta maneira, a técnica deixa de ser encarada como algo rígido, passando a constituir um meio para a expressão musical, enquanto fortalece a relação entre corpo, instrumento e imaginação sonora.

7. Aplicação Prática e Observação Pedagógica

Depois de definidos os fundamentos conceituais e propostas práticas de exercícios que integram a improvisação no ensino da guitarra clássica, torna-se essencial observar a sua aplicação em contexto real. O presente capítulo descreve a implementação das estratégias apresentadas junto de alunos com diferentes níveis de aprendizagem, analisando os efeitos na sua relação com o instrumento, na assimilação técnica e na capacidade criativa.

Assim sendo, este capítulo tem como objetivo analisar de que forma é que a prática da improvisação influencia a relação dos alunos com o instrumento, a consolidação técnica e a capacidade auditiva, permitindo refletir sobre a sua eficácia no ensino artístico especializado. Através da caracterização dos participantes, da descrição detalhada das sessões e dos materiais utilizados, da observação pedagógica e da análise dos resultados obtidos, procura-se compreender de que forma é que a improvisação pode ser integrada de forma estruturada e progressista.

A recolha dos dados passou por adotar uma abordagem qualitativa, combinando observação direta, diário reflexivo do professor-investigador e feedback das alunas, sendo o professor o responsável por facilitar e monitorizar a aprendizagem em contexto seguro e encorajador. As sessões foram realizadas no âmbito da disciplina de Técnica, com duração limitada e número reduzido de sessões, devido às exigências curriculares e à disponibilidade das participantes.

A implementação do projeto respeitou também os princípios éticos, garantindo a participação voluntária das alunas, assim como a confidencialidade dos dados recolhidos. Serão ainda apontadas limitações encontradas durante a aplicação, de modo a oferecer uma visão crítica e fundamentada do processo.

7.1. Caracterização dos Alunos Participantes

O estudo foi implementado com duas alunas do 11.º ano do Curso Profissional de Instrumentista de Cordas e Tecla da Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra (Art'J). Ambas iniciaram o estudo da guitarra no 10.º ano, possuindo

experiência prévia em instrumentos de corda dedilhada, o que facilitou a sua adaptação ao instrumento e o desenvolvimento técnico inicial.

A aluna A apresenta uma técnica consolidada, manifestando pequenas dificuldades nas barras e algumas repetições de dedos. Demonstra uma grande motivação e sensibilidade musical, embora revele alguma timidez quando solicitada a tocar com maior intensidade sonora ou em situações de improvisação aberta.

A aluna B caracteriza-se como uma pessoa com bastante responsabilidade e empenho no estudo, adotando frequentemente uma abordagem mais reprodutiva do que criativa, o que se reflete nas suas interpretações das peças estudadas ao longo do ano letivo.

A seleção deste grupo para a implementação do projeto baseou-se, em parte, na disponibilidade das alunas durante o horário da disciplina de Técnica, sendo este o momento em que ambas poderiam participar de forma simultânea nas sessões de improvisação.

Esta caracterização possibilitou uma compreensão mais aprofundada dos diferentes perfis de aprendizagem das participantes, permitindo a adaptação das estratégias pedagógicas de modo a fomentar a criatividade, a autonomia e a expressão musical. Tornou-se possível ajustar os exercícios de improvisação às necessidades e competências individuais de cada participante, assegurando uma intervenção mais direcionada e eficaz.

7.2. Descrição das Sessões Práticas e Materiais Utilizados

O projeto foi implementado em duas sessões práticas, com duração de 50 minutos cada, de forma a explorar a improvisação na guitarra clássica.

Para isso, foram utilizadas guitarras clássicas, partituras para leitura à primeira vista, metrónomo para controlo de ritmo e articulação, e diferentes tipos de exercícios, que permitiram explorar o braço da guitarra. Estes materiais foram selecionados de forma a apoiar o desenvolvimento técnico, musical e criativo das alunas, criando condições para a realização de improvisação guiada e livre.

7.2.1. Primeira Sessão

Na primeira sessão, o foco centrou-se no conhecimento do braço da guitarra. As alunas começaram por um exercício inspirado no guitarrista Mateus Asato, que consistia em explorar todas as notas do instrumento, começando por tocar todos os fás, seguindo pelos fás sustentidos e assim sucessivamente. Este exercício, adaptado ao contexto da guitarra clássica, tinha como objetivo desenvolver uma

percepção completa da disposição das notas e promover uma consciência espacial sólida do instrumento, favorecendo a memorização visual e auditiva das diferentes posições.

Posteriormente, foi realizada uma atividade de leitura à primeira vista, na qual as alunas interpretaram dois excertos: um do tema “*Howl’s Moving Castle*” de Joe Hisaishi e outro do tema “*Nocturne*” de Julian Lage. Estes exemplos apresentavam desafios técnicos e rítmicos distintos, permitindo observar de que forma é que o conhecimento do braço e a escuta ativa influenciam a leitura e a expressividade.

Esta primeira sessão permitiu observar uma maior consciência espacial e auditiva das alunas em relação ao braço da guitarra, bem como um aumento da atenção à afinação e à leitura rítmica. A abordagem gradual e exploratória revelou-se eficaz para criar uma base sólida antes da introdução de elementos de improvisação livre.

7.2.2. Segunda Sessão

Na segunda sessão, o objetivo principal foi aprofundar o conhecimento do braço do instrumento e estimular a criatividade através da improvisação. A sessão iniciou-se com um breve aquecimento técnico, recorrendo às escalas de sol maior e sol menor, exploradas com diferentes articulações (ligados, alternância de dedos e variações rítmicas).

De seguida, foram realizados exercícios de improvisação com número limitado de notas, com a finalidade de promover a escuta ativa, a reação auditiva e a resposta criativa, em formato de diálogo entre professor e alunas, através do método “pergunta e resposta”.

Posteriormente, exploraram-se padrões técnicos improvisados, nos quais as alunas imitavam estruturas rítmicas e melódicas propostas pelo professor, desenvolvendo assim a coordenação motora e a memória auditiva.

Na fase seguinte, foi introduzido um exercício de improvisação sobre uma base harmónica, centrado no acorde de sol maior, que incluiu momentos de criação de ostinatos e alternância entre os papéis de acompanhamento e de improvisação.

A sessão terminou com um momento de improvisação livre e reflexão, no qual as alunas partilharam as suas percepções sobre as zonas do braço mais exploradas, as dificuldades sentidas e as descobertas realizadas durante a prática.

Durante ambas as sessões, o papel do professor foi o de facilitador e observador, promovendo um ambiente seguro e encorajador, onde o erro foi entendido como parte integrante do processo criativo.

A segunda sessão evidenciou uma maior fluidez e confiança na improvisação, com as alunas a demonstrarem melhor coordenação, resposta auditiva mais rápida e maior liberdade expressiva. A introdução progressiva da improvisação revelou-se

fundamental para consolidar aprendizagens técnicas e favorecer uma atitude criativa perante o instrumento.

7.3. Observações e Análise dos Resultados Obtidos

A implementação das sessões de improvisação permitiu observar uma evolução progressiva nas alunas, tanto a nível técnico como expressivo e emocional. A análise dos resultados baseia-se na observação direta, no diário reflexivo do professor-investigador e o feedback das próprias participantes, permitindo uma leitura do impacto da improvisação no processo de aprendizagem e na relação com o instrumento.

7.3.1. Aspetos Técnicos

No plano técnico, foram registados indícios de melhoria na coordenação motora e na localização das notas ao longo do braço da guitarra. As alunas demonstraram também algum conforto na movimentação entre posições e uma atenção crescente à relação entre as notas e a sua função harmónica. A improvisação, mesmo em sessões tão curtas, mostrou-se útil para promover uma abordagem mais intuitiva do instrumento (Klickstein, 2009).

Foram também identificadas algumas dificuldades técnicas, nomeadamente em relação às barras completas e no posicionamento da mão esquerda, que se tornaram evidentes nos momentos de criação espontânea. Estes sinais preliminares sugerem que a improvisação pode servir como ferramenta diagnóstica, permitindo a identificação dos pontos a reforçar em contextos de ensino tradicionais.

7.3.2. Aspetos Criativos e Expressivos

A nível expressivo, verificou-se um aumento da curiosidade na exploração do som, assim como uma atenção crescente à escuta, tanto do próprio instrumento como das propostas apresentadas pelo professor durante as sessões. As alunas começaram também a experimentar pequenas variações melódicas e rítmicas, apesar de ainda existirem sinais de alguma resistência à improvisação livre, relacionadas com o receio de errar e a procura da “nota certa”.

Apesar do número reduzido de sessões, foi possível observar tendências de maior expressividade e intenção musical, à medida que se libertavam da dependência da partitura. Podemos, assim, afirmar que a improvisação é um

processo de libertação interior que requer confiança e entrega, aspetos esses que começaram a emergir durante estas sessões.

7.3.3. Aspectos Emocionais e Pedagógicos

Do ponto de vista emocional, as alunas apresentaram sinais iniciais de motivação e interesse ao explorar o instrumento de maneira mais autónoma. O ambiente seguro sem julgamento facilitou a aceitação do erro como parte do processo criativo, promovendo curiosidade e motivação intrínseca.

O papel do professor assumiu-se como facilitador, incentivando a experimentação e a descoberta pessoal das soluções musicais. Embora limitado pelo número das sessões, este modelo pedagógico mostrou-se promissor para fortalecer a autonomia e o envolvimento das alunas.

7.2.4. Limitações do Estudo

O desenvolvimento deste projeto enfrentou algumas limitações que condicionaram a amplitude dos resultados observados. O número reduzido de participantes, duas alunas, e a curta duração do trabalho de campo não permitiram recolher dados suficientemente extensos de forma a avaliar de maneira aprofundada a progressão técnica e expressiva ao longo do tempo.

A limitação temporal, associada à carga letiva regular das alunas e à calendarização das aulas, impôs restrições à frequência das sessões do projeto, reduzindo a possibilidade de observar uma consolidação mais evidente dos resultados obtidos. Além disso, a improvisação, sendo uma prática que requer tempo e continuidade de forma a gerar mudanças significativas na atitude e na fluência musical, revelou-se um processo limitado neste contexto.

Outro fator a considerar prende-se com a natureza qualitativa da recolha de dados, baseada essencialmente na observação direta, no diário reflexivo e no feedback das participantes. Apesar de fornecerem informações ricas e contextualizadas, estas fontes apresentam um grau de subjetividade inerente à interpretação do investigador e às perceções individuais das alunas.

Por fim, o contexto específico em que decorreu o estudo, em formato de aula de grupo, com duas alunas a participarem simultaneamente nas sessões, embora tenha favorecido a interação e a partilha de ideias musicais, pode também ter influenciado o nível de envolvimento individual, assim como a espontaneidade das respostas criativas, uma vez que a improvisação ainda não é parte integrante das práticas regulares do ensino artístico especializado.

7.3.5. Reflexão sobre os Resultados e Perspetivas Futuras

Apesar dos sinais positivos observados, alguns dos objetivos inicialmente propostos para o projeto não foram plenamente atingidos, sobretudo devido ao número limitado de sessões. Por natureza, a improvisação requer continuidade, prática regular e um ambiente pedagógico que a integre de maneira sistemática, condições essas que não puderam ser plenamente garantidas neste estudo.

Um dos aspetos que se pretendia alcançar com maior clareza era a consolidação do conhecimento funcional do braço da guitarra, através da exploração improvisada de escalas, arpejos e padrões melódicos. No entanto, o tempo limitado impediu que essa exploração se tornasse suficientemente consistente para gerar transformações evidentes no domínio técnico das alunas.

Outro objetivo importante seria o de atuar mais diretamente sobre as dificuldades técnicas observadas, nomeadamente nas barras completas, ligados e na destreza da mão esquerda. As sessões de improvisação revelaram-se úteis para identificar essas fragilidades, mas o número reduzido de aulas não permitiu desenvolver estratégias de superação nem avaliar possíveis melhorias resultantes dessa prática.

Do ponto de vista expressivo, esperava-se observar uma maior fluência na construção de frases e uma relação mais direta entre a escuta ativa e a produção sonora.

A nível pedagógico, o projeto revelou a necessidade de maior integração da improvisação no contexto do ensino artístico especializado, não apenas como atividade complementar, mas também como componente estruturante da aprendizagem instrumental. A inclusão de momentos de improvisação ao longo do ano letivo, de forma progressiva e adaptada ao nível das alunas, poderia permitir observar efeitos mais consistentes na autonomia, na expressividade e no desenvolvimento auditivo.

Assim, este estudo constitui um ponto de partida, demonstrando o potencial da improvisação como ferramenta de ensino, mas também evidenciando a importância do tempo, da continuidade e do planeamento pedagógico para que os seus benefícios se manifestem plenamente.

7.3.6. Análise dos Casos Práticos

A análise individual das participantes permite compreender, de forma mais detalhada, as reações e aprendizagens observadas durante as sessões de improvisação, ainda que de carácter preliminar.

Foi possível observar que a aluna A apresentou inicialmente alguma resistência à improvisação, revelando receio de errar e com tendência para procurar a “nota certa” a tocar. Ao longo das sessões, surgiram sinais de maior abertura relativa à exploração sonora e à experimentação de pequenas variações melódicas. A nível técnico, manteve algumas dificuldades com as barras completas e a coordenação da mão esquerda, nomeadamente na repetição de dedos, mas demonstrou progressos na movimentação entre posições e no reconhecimento auditivo das notas.

Expressivamente, começou a criar frases musicais simples com intenção comunicativa, embora que ainda de forma hesitante.

A aluna B mostrou maior curiosidade inicial e disposição para experimentar, embora também apresentasse limitações semelhantes às da colega, nomeadamente nos ligados e na execução das barras. Durante as sessões, evidenciou algum progresso na perceção auditiva e na exploração de diferentes regiões do braço da guitarra, mostrando uma tendência para integrar variações rítmicas e melódicas nos exercícios improvisados. A nível expressivo, apresentou uma atitude mais espontânea, mas ainda necessitando de reforço na fluidez e coesão das frases musicais.

De maneira geral, ambas as alunas beneficiaram do ambiente seguro e sem julgamento, o que facilitou a experimentação e a aceitação do erro como parte do processo criativo. Apesar do curto período de implementação, a análise dos casos práticos permitiu identificar pontos fortes e fragilidades individuais, bem como progressos a nível de técnica, expressiva e emocional. Estes dados preliminares fornecem indicações importantes para a reflexão pedagógica e para a definição de estratégias futuras que promovam um desenvolvimento mais consistente da improvisação e do domínio do instrumento.

7.3.7. Comparação com Casos Práticos da Literatura

A literatura especializada oferece diversos exemplos que corroboram os resultados observados neste estudo, mesmo que de forma preliminar. Estudos realizados com alunos de instrumentos de corda e música de conjunto demonstram que a improvisação contribui significativamente para a autonomia técnica, a consciência auditiva e a expressão musical.

Por exemplo, Berliner descreve de que forma a improvisação em aulas de jazz com jovens instrumentistas promove maior flexibilidade motora, capacidade de adaptação a diferentes contextos melódicos e desenvolvimento da criatividade. O autor observa que músicos de jazz desenvolvem frequentemente habilidades motoras refinadas através da prática da improvisação, permitindo-lhes adaptar-se rapidamente a diferentes contextos musicais e explorar novas possibilidades sonoras.

De forma semelhante, Glise observa que exercícios improvisados na guitarra clássica favorecem a exploração do braço do instrumento, a articulação entre mãos e a construção de frases musicais mais coerentes, estimulando simultaneamente a atenção auditiva e a resposta expressiva. O autor reforça que a improvisação pode ser um meio eficaz de desenvolver o domínio técnico e interpretativo do aluno, desde que integrada de forma regular no estudo instrumental.

Estes resultados corroboram parcialmente as observações deste estudo, onde as alunas evidenciaram sinais iniciais de exploração sonora, maior atenção à escuta e desenvolvimento de pequenas variações melódicas, apesar das limitações temporais e do número reduzido de sessões. A análise comparativa sugere que, se a improvisação fosse integrada de forma sistemática e ao longo de um período mais longo, seria possível observar progressos mais consistentes em termos técnicos, expressivos e emocionais, em linha com os casos relatados na literatura.

Assim, a comparação com outros estudos reforça a pertinência da improvisação no ensino instrumental, evidenciando o seu potencial pedagógico e fornecendo referências práticas que podem orientar futuras implementações, especialmente no contexto do ensino artístico especializado.

7.4. Discussão dos Resultados Obtidos

A análise global dos resultados obtidos permite reconhecer o potencial da improvisação como ferramenta pedagógica no ensino da guitarra clássica, confirmando várias das perspectivas apresentadas na fundamentação teórica. De modo geral, as observações realizadas apontam para progressos nas dimensões técnica, expressiva e emocional das alunas, ainda que de carácter inicial, demonstrando o impacto positivo da improvisação na aprendizagem instrumental.

Em consonância com Klickstein, que defende a importância da consciência corporal e da relação intuitiva com o instrumento, as sessões de improvisação favoreceram o desenvolvimento de maior familiaridade com o braço da guitarra. As alunas demonstraram progressos no reconhecimento auditivo das notas e na coordenação dos dedos, o que reforça a ideia de que a exploração livre pode complementar eficazmente o treino técnico tradicional, favorecendo a integração entre percepção sonora e execução instrumental.

Por outro lado, a improvisação implica um processo de libertação interior e de aceitação do erro como parte do ato criativo. Este aspeto foi claramente observado nas sessões, à medida que as alunas começaram a encarar o erro não como falha, mas como oportunidade de descoberta. Isto revela-se particularmente relevante no contexto do ensino artístico especializado, onde a pressão pela execução correta, ou quase perfeita, tende a inibir a espontaneidade e a expressão pessoal.

No plano pedagógico, os resultados corroboram a visão de Glise sobre a necessidade de uma abordagem mais flexível e criativa no ensino da guitarra. O papel do professor enquanto facilitador, incentivando a exploração, a escuta e a autonomia, mostrou-se determinante para o envolvimento das alunas. Apesar das limitações temporais, o formato da aula em grupo revelou-se eficaz na promoção da escuta mútua e do diálogo musical, aspetos fundamentais na construção de competências de improvisação.

Contudo, os resultados também evidenciaram que a improvisação requer continuidade e integração sistemática no currículo, de forma a gerar transformações duradouras. O curto período de implementação não permitiu consolidar plenamente o conhecimento técnico nem a fluência musical desejada, confirmando a necessidade de maior tempo de prática e acompanhamento. Esta constatação vai de encontro a Berliner, que sublinha que o domínio da improvisação resulta de um processo progressivo de assimilação e experimentação ao longo do tempo.

Assim, as observações realizadas reforçam a pertinência de incluir a improvisação como componente regular do ensino artístico, não apenas como ferramenta expressiva, mas também como meio para aprofundar o conhecimento técnico, auditivo e criativo do instrumento. O presente estudo demonstra que, mesmo em contexto limitado, a improvisação pode promover uma aprendizagem

mais ativa, autónoma e significativa, alinhada com as exigências contemporâneas da formação musical.

8. Conclusão

8.1. Considerações Finais

O presente estudo teve como objetivo principal compreender de que forma é que a improvisação pode ser aplicada ao ensino da guitarra clássica, potenciando o conhecimento do instrumento, o desenvolvimento técnico e a expressividade musical. Ao longo deste trabalho, exploraram-se as bases conceituais da improvisação, o seu enquadramento histórico e pedagógico, assim como a sua implementação prática em contexto do ensino artístico especializado.

Através da análise teórica e da aplicação prática, verificou-se que a improvisação representa um recurso pedagógico eficaz e motivador, capaz de promover uma relação mais ativa, consciente e criativa com o instrumento. Mesmo num contexto limitado, foi possível observar sinais de evolução nas dimensões técnica, expressiva e emocional das alunas, confirmando o potencial da improvisação como ferramenta de aprendizagem significativa.

No plano técnico, verificou-se uma melhoria na coordenação motora, na localização das notas ao longo do braço da guitarra e na execução de padrões melódico-rítmicos, embora com algumas limitações, como barras completas e posicionamento da mão esquerda, tenham emergido durante momentos de criação espontânea. Estas observações sugerem que a improvisação pode também funcionar como ferramenta diagnóstica, evidenciando pontos a reforçar em contextos tradicionais de ensino.

A nível expressivo e criativo, notou-se uma progressiva libertação em relação à dependência da partitura, com maior atenção à escuta ativa e experimentação de pequenas variações melódicas e rítmicas. O ato de improvisar envolve um processo de libertação interior, em que o erro se transforma em descoberta e a técnica em expressão, experiência essa que foi confirmada na prática observada.

Os resultados obtidos mostraram que a improvisação favorece o desenvolvimento da escuta ativa, a autonomia e a sensibilidade artística, estimulando a curiosidade e a experimentação. Essa perspetiva foi confirmada na prática observada, onde as alunas começaram gradualmente a encarar o erro como parte integrante do processo criativo.

Por outro lado, a aplicação das ideias de Klickstein mostrou que o conhecimento técnico e corporal do instrumento se aprofunda quando a improvisação é integrada no estudo diário. A exploração livre de escalas, arpejos e padrões melódicos reforça a consciência espacial do braço da guitarra, contribuindo para um domínio mais intuitivo e funcional.

Em síntese, as observações realizadas demonstraram que a improvisação, quando orientada pedagogicamente, não apenas estimula a criatividade, mas

também consolida o conhecimento técnico e auditivo, aproximando o aluno de uma compreensão mais global e artística da música.

8.2. Contributos da Investigação

O presente estudo contribui para o campo do ensino artístico especializado ao propor uma abordagem pedagógica que integra a improvisação como ferramenta de desenvolvimento técnico, auditivo e expressivo na guitarra clássica.

Entre os principais contributos destacam-se:

- Integração pedagógica da improvisação: este trabalho demonstrou que é possível incorporar a prática da improvisação de forma estruturada, complementando o estudo tradicional centrado na leitura e reprodução de repertório.

- Desenvolvimento técnico e auditivo: as atividades propostas evidenciaram que a improvisação pode reforçar a coordenação motora, o reconhecimento auditivo e a consciência do braço da guitarra, atuando também como ferramenta diagnóstica para identificar fragilidades técnicas.

- Promoção da Autonomia e da Expressividade: as alunas demonstraram maior envolvimento emocional e iniciativa criativa, o que confirma o potencial da improvisação para fomentar a escuta ativa, a autorregulação e a construção de uma identidade musical própria.

- Pertinência no Contexto do Ensino Artístico: a investigação reforça a necessidade de repensar o papel da improvisação na formação artística e musical do aluno, em consonância com as perspetivas de Glise e Berliner, que sublinham o seu valor enquanto meio de aprofundar a compreensão técnica e expressiva do instrumento.

Apesar da limitação do número de participantes e da curta duração do projeto, este estudo oferece um contributo relevante para o debate sobre metodologias inovadoras no ensino da guitarra clássica.

Os resultados observados apontam para a importância de incluir a improvisação como prática regular, promovendo um ensino mais dinâmico, reflexivo e centrado no aluno.

8.3. Perspetivas para Investigações Futuras

A presente investigação abriu caminho para novas possibilidades de exploração no campo da pedagogia da guitarra clássica, sobretudo no que diz respeito à integração da improvisação em contextos de ensino formal. Apesar dos resultados promissores, a dimensão reduzida da amostra e a curta duração do estudo limitam a generalização das conclusões, pelo que se torna pertinente dar continuidade a esta linha de investigação através de estudos mais amplos e prolongados.

No futuro, seria relevante aprofundar a aplicação da improvisação em diferentes níveis de ensino, desde o primeiro grau até ao ensino superior, analisando de que forma é que esta prática pode ser adaptada às várias fases do desenvolvimento técnico e cognitivo dos alunos. A inclusão de sessões regulares de improvisação, conforme defendido por Nachmanovitch, poderá fortalecer a confiança do aluno, a liberdade criativa e a capacidade de encarar o erro como parte integrante do processo de aprendizagem.

Poder-se-ia também comparar resultados entre um grupo que integrasse a improvisação nas suas práticas (grupo experimental) e outro que seguisse um método tradicional de ensino (grupo de controlo). Esta comparação permitiria recolher dados quantitativos e qualitativos mais consistentes, de modo a avaliar com mais rigor os efeitos pedagógicos da improvisação, em consonância com as perspetivas de Klickstein sobre o papel do corpo e da técnica no desenvolvimento instrumental.

Outra vertente promissora seria o estudo das metodologias específicas de improvisação aplicadas à guitarra clássica, explorando a sua relação com a técnica, a leitura à primeira vista e a interpretação. A criação de materiais didáticos orientados para a improvisação, como exercícios graduais, sequências harmónicas adaptadas ao repertório clássico e estratégias de improvisação coletiva, poderá contribuir para consolidar esta prática no ensino artístico especializado, reforçando o valor da abordagem descrita por Glise.

Dada a sua transversalidade, esta temática abre caminhos para investigação em estudos de doutoramento, abrangendo a guitarra clássica, a guitarra *jazz* e outros cordofones, no âmbito da música atual. Este diálogo entre linguagens e estilos, visível em projetos como “*The Chopin Project*” de Kurt Rosenwinkel, demonstra a fusão entre a sensibilidade harmónica do *jazz* e o lirismo pianístico de Chopin, revelando o potencial expressivo da improvisação sobre repertórios tradicionais. De modo semelhante, em “*Ron Carter Meets Bach*”, o contrabaixista norte-americano recria a obra de Bach sob uma perspetiva jazzística, aproximando o pensamento da improvisação da linguagem barroca. Estes exemplos evidenciam o potencial de integração entre tradição e inovação, bem como a relevância da improvisação como elo entre técnica, estética e expressão artística.

Por fim, sugere-se uma abordagem interdisciplinar, integrando a improvisação com áreas como a composição, a análise e a musicoterapia, de modo a compreender de forma mais abrangente o impacto desta prática no desenvolvimento expressivo, emocional e criativo do músico em formação.

Em suma, esta investigação representa apenas um primeiro passo de um caminho mais vasto, no qual a improvisação se pode afirmar como uma componente essencial na formação de guitarristas mais conscientes, criativos e completos, em sintonia com as perspetivas teóricas de Nachmanovitch, Klickstein e Glise sobre aprendizagem, técnica e expressão musical.

9. Bibliografia

- Anderson, W. D. (1994). *Music and Musicians Ancient Greece*. CORNELL UNIVERSITY PRESS.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Biasutti, M. (2017). Teaching Improvisation through Processes . *Music Education Research* , 1–15 .
- Britannica, T. E. (2012, março 2). *improvisation*. Retrieved julho 28, 2025, from Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/improvisation-music>
- Chang, H. (2008). *Autoethnography as method* . Left Coast Press .
- Ellis, C. A. (2011). Autoethnography: An overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* , 273–290 .
- Flavell, J. H. (1979). Metacognition and Cognitive Monitoring: A New Area of Cognitive–Developmental Inquiry . *American Psychologist* , 906–911 .
- Glise, A. (1997). *Classical guitar pedagogy: A handbook for teachers* . Alfred Music.
- Heble, A. &. (2016). *Improvisation and music education: Beyond the classroom*. Routledge.
- Klickstein, G. (2009). *The musician's way: A guide to practice, performance, and wellness* . Oxford University Press.
- Kuźniar, M. (2024). The idiom of the classical guitar: Analysing the concept in relation to the challenges of contemporary repertoire. *Edukacja Muzyczna*, 187–205.
- Larsson, S. &-H. (2019). Group Improvisation in Music Education: Social and Cognitive Impacts. *International Journal of Music Education* , 242–257 .
- Lewis, G. E. (1996). Improvised music after 1950: Afrological and Eurological perspectives. *Black Music Research Journal*, 91–122.
- Milz, C. (2007, junho 18). *Jazz Improvisation ... and he is only completely a man when he plays!* Retrieved julho 28, 2025, from GRIN: <https://www.grin.com/document/110942>
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free play: Improvisation in life and art*. Jeremy P. Tarcher/Putnam.
- Ríos Ruiz, M. (2004). *La guitarra flamenca* . Editorial Planeta.
- Sawyer, R. (2004). Creative teaching: Collaborative discussion as disciplined improvisation. *Educational Researcher*, 12–20.
- Sawyer, R. K. (2004). Creative teaching: Collaborative discussion as disciplined improvisation. *Educational Researcher*, 12–20.
- Stake, R. E. (1995). *The art of case study research* . Sage Publications.
- Swain, J. P. (1997). The practice of ornamentation in eighteenth-century keyboard music . *College Music Symposium* , 143–157 .
- Tai, X. (2025). The convergence of electric guitar and modern fusion music: Innovations and applications in improvisation and accompaniment. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 354–367.
- Tarloff, E. (2015, março 16). *Classical Cadenzas*. Retrieved from The Atlantic: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2010/02/classical-cadenzas/35353/?utm>
- Tyler, J. (2011). *Music of the Spanish Renaissance: Sources, style, and performance* . Oxford University Press.

Woosley, K. (2013). The Lost Art of Improvisation. *College Music Symposium*, 53.

Yin, R. K. (2014). *Case study research: Design and methods (5th ed.)*. Sage Publications.

10. Webgrafia

AEC Music. (n.d.). *Systematic music notation in teaching*. Recuperado em 26 de agosto de 2025, de https://aec-music.eu/userfiles/File/SMN-04-5-Alterhaug1_%281%29.pdf

Academia.edu. (n.d.). *Improvisation in general music education: A literature review*. Recuperado em 26 de agosto de 2025, de https://www.academia.edu/55760679/Improvisation_in_general_music_education_a_literature_review

Academia.edu. (n.d.). *Plural possibilities of improvisation in music education: An ecological perspective on choral improvisation and wellbeing*. Recuperado em 27 de agosto de 2025, de https://www.academia.edu/64213955/Plural_possibilities_of_improvisation_in_music_education_An_ecological_perspective_on_choral_improvisation_and_wellbeing

Classical Guitar Magazine. (n.d.). *Towards the holy grail: A short history of guitar methods*. Recuperado em 3 de agosto de 2025, de <https://classicalguitarmagazine.com/towards-the-holy-grail-a-short-history-of-guitar-methods>

Critical Improv. (n.d.). *Improvisation in education*. Recuperado em 25 de agosto de 2025, de <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/380/625>

Digital Commons. (n.d.). *Improvisation studies*. Recuperado em 26 de agosto de 2025, de <https://digitalcommons.lib.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1150&context=vrme>

Early Music Muse. (n.d.). *Performing medieval music (2 of 3)*. Recuperado em 30 de julho de 2025, de <https://earlymusicmuse.com/performingmedievalmusic2of3>

Frontiers in Psychology. (2017). *Teaching improvisation: Cognitive and emotional impacts*. Recuperado em 26 de agosto de 2025, de <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2017.00911/full>

Frontiers in Psychology. (2024). *Improvisation and learning outcomes in music education*. Recuperado em 25 de agosto de 2025, de <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2024.1331988/full>

Kenzuckerman. (n.d.). *Improvisation in medieval music*. Recuperado em 30 de julho de 2025, de <https://www.kenzuckerman.com/articles/improvisation-in-medieval-music>

LibreTexts. (n.d.). *Overview of medieval music*. Recuperado em 31 de julho de 2025, de https://human.libretexts.org/Bookshelves/Music/Music_Appreciation/Music_Appreciation_II_%28Kuznetsova%29/08%3A_The_Middle_Ages/8.01%3A_Overview_of_Medieval_Music

Longdom. (n.d.). *Metacognitive reflections in music learning*. Recuperado em 26 de agosto de 2025, de <https://www.longdom.org/open-access/metacognitive-reflections-assessing-and-adjusting-learning-process-108292.html>

Priberam. (n.d.). *Improvisação*. Recuperado em 28 de julho de 2025, de <https://dicionario.priberam.org/improvisação>

Priberam. (n.d.). *Improvisar*. Recuperado em 28 de julho de 2025, de <https://dicionario.priberam.org/improvisar>

Priberam. (n.d.). *Improviso*. Recuperado em 28 de julho de 2025, de <https://dicionario.priberam.org/improviso>

Research Catalogue. (n.d.). *Improvisation research*. Recuperado em 26 de agosto de 2025, de <https://www.researchcatalogue.net/view/1179217/1179218/0/6700>

ResearchGate. (n.d.). *Improvisation and teaching*. Recuperado em 25 de agosto de 2025, de https://www.researchgate.net/publication/298331731_Improvisation_and_Teaching

ResearchGate. (n.d.). *Improvising early-nineteenth-century guitar music: The application of partimento rules with realizations informed by the music of Mauro Giuliani and Fernando Sor*. Recuperado em 26 de agosto de 2025, de https://www.researchgate.net/publication/373161623_Improvising_early-nineteenth_century_guitar_music_the_application_of_partimento_rules_with_realizations_informed_by_the_music_of_Mauro_Giuliani_and_Fernando_Sor

Rubinoff, K. (2009). *Recreating early guitar music*. Recuperado em 26 de agosto de 2025, de https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/K_Rubinoff_Recreating_2009.pdf

SAGE Journals. (n.d.). *Teaching and improvisation research*. Recuperado em 25 de agosto de 2025, de <https://journals.sagepub.com/doi/10.3102/0013189X033002012>

Scribd. (n.d.). *Classical cadenza*. Recuperado em 1 de agosto de 2025, de <https://pt.scribd.com/document/264996890/Classical-Cadenza>

The Atlantic. (2010, 2 de fevereiro). *Classical cadenzas*. Recuperado em 26 de agosto de 2025, de <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2010/02/classical-cadenzas/35353>