

Flauta Transversal: a importância da Mecanização

Constantino Dykiy

Orientadora

Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho

Coorientadora

Katharine Rawdon

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música – Instrumento (Flauta Transversal) e Música de Conjunto, realizada sob a orientação científica Professora Coordenadora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Outubro 2022

Composição do júri

Presidente do júri

Professor António José Ribeiro Carrilho

Professor Adjunto Convidado da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

Vogais

Professora Doutora Monika Streitová

Professora Auxiliar da Universidade de Évora

Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho

Professora Coordenadora da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

Dedicatória

Dedico este trabalho aos meus Pais, que são uns lutadores, e que em busca de melhores condições de vida para os seus filhos, vieram para um país desconhecido, longe do refúgio de quem lhes era mais querido, fazendo de tudo para que eu e os meus irmãos pudéssemos ter uma vida melhor do que a que eles tiveram. Obrigado por acreditarem em nós! Obrigado por nos apoiarem em qualquer circunstância das nossas vidas! Obrigado por serem assim! Sou, quem sou hoje, graças a vocês! Obrigado!

Agradecimentos

À minha família, por todo o apoio, compreensão e paciência demonstrados em cada momento da minha vida.

À Mariana, por ser um dos meus pilares, por me amar, por me incentivar a cada vez ser melhor e por acreditar em mim.

Às minhas orientadoras por toda a ajuda, força e conhecimentos transmitidos, um agradecimento especial à Professora Doutora Maria Luísa Castilho, por estar sempre disponível a ajudar-me nesta etapa.

À professora Katharine Rawdon, por todo o conhecimento que sempre me transmitiu e por fazer de mim um melhor flautista.

À Escola de Música Nossa Senhora do Cabo em Linda a Velha, pela oportunidade em realizar a Prática de Ensino Supervisionada.

A todos os professores de Flauta Transversal que colaboraram na realização deste trabalho, mais concretamente na resposta ao questionário.

A todos os meus amigos e colegas, que direta ou indiretamente, me ajudaram a concluir esta fase do meu percurso académico, sem vocês e o vosso apoio nada seria possível.

Resumo

O presente relatório de estágio incide sobre a unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música refletindo por um lado a prática de ensino supervisionada realizada ao longo do ano letivo de 2020/2021 e, por outro lado, um estudo de investigação no âmbito do ensino.

A Prática de Ensino Supervisionada foi desenvolvida na Escola de Música Nossa Senhora do Cabo em Linda-a-Velha e a primeira parte deste trabalho caracteriza todo o desenvolvimento do estágio, desde a contextualização da escola e do meio envolvente, a caracterização da aluna de instrumento e dos alunos da classe de conjunto, a síntese da prática pedagógica e, por fim, uma reflexão final.

Quanto ao projeto de investigação, a segunda parte deste trabalho, tem por base a investigação desenvolvida relativamente à temática da mecanização, mais especificamente na sua aplicação pedagógica na Flauta Transversal. Esta parte consistiu em desmistificar através de pesquisa bibliográfica, todos os aspetos que estão relacionados com o conteúdo da mecanização, tais como a posição corporal, o processo de respiração (inalação, suspensão e exalação de ar), a posição do corpo em relação à flauta, o movimento dos dedos e a conexão que existe entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal.

A metodologia utilizada foi a descritiva, tendo como instrumentos de recolha de dados um inquérito por questionário a professores de flauta transversal. Os resultados apontam para uma maior consciencialização corporal através de mecanismos de relaxamento.

Palavras chave

Mecanização, Flauta Transversal, Ensino e Aprendizagem, Ensino de Música.

Abstract

This report focuses on the Supervised Teaching Practice course of the master's in music teaching, mirroring on the one hand the practice of supervised teaching carried out throughout the academic year of 2020/2021 and, on the other hand, a study of research in the field of education.

The Supervised Teaching Practice was carried out at the Music School “Nossa Senhora do Cabo” in Linda-a-Velha and the first part of the report contemplates all the work developed throughout the practice, from the contextualization of the school and the surrounding environment, the characterization of the flute student and music ensemble class, the synthesis of the pedagogical practice and, finally, a final reflection.

As for the second part of this work, the reader will be provided with an investigation focusing mechanization and its pedagogical application in the Flute. This part consists mainly in demystifying, through bibliographic research, all aspects that are related to the content of mechanization, such as body position, the breathing process (inhalation, suspension and exhalation of air), the body position regarding the flute, the movement of the fingers and the existing connection between the position of the fingers, the note you want to hear and lastly, the air needed to do so.

For this investigation it was used descriptive research method, having as instruments of data collection a questionnaire survey for transverse flute teachers. The results point to a greater body awareness through relaxation mechanisms.

Keywords

Mechanization, Flute, Teaching and Learning, Music Education

Índice

Dedicatória	V
Agradecimentos	VII
Resumo.....	IX
Abstract.....	XI
Índice.....	XIII
Introdução	1
Parte I – Prática de Ensino Supervisionada.....	3
1. Contextualização Escolar.....	5
1.1. Caracterização Geográfica de Linda-a-Velha e da ESMNSC.....	5
1.1.1. Contextualização do meio.....	5
1.1.2. Organização escolar do concelho de Oeiras.....	6
1.1.3. Escola de Música Nossa Senhora do Cabo	6
1.1.4. Organização e gestão pedagógica	7
1.1.5. Projeto educativo da EMNSC.....	8
2. Caracterização da Classe de Instrumento – Flauta Transversal.....	11
2.1. Caracterização da Classe de Flauta Transversal.....	11
2.2. Competências a desenvolver no 8º grau de Instrumento	11
2.2.1. Competências Gerais.....	11
2.2.2. Competências Específicas.....	11
2.2.3. Avaliação – critérios de avaliação.....	12
3. Caracterização da Classe de Conjunto.....	13
3.1. Competências a desenvolver na Classe de Conjunto no Ensino Básico...	13
3.1.1. Competências gerais	13
3.1.2. Competências específicas	13
3.1.3. Avaliação – critérios de avaliação.....	14
4. Caracterização dos alunos	15
4.1. Caracterização da aluna de instrumento.....	15
4.1.1. Repertório.....	15
4.1.2. Horário.....	15
4.1.3. Avaliações da aluna de instrumento	15
4.2. Caracterização dos alunos da Classe de Conjunto.....	16
4.2.1. Identificação dos alunos do Ensemble de Sopros Jovem.....	16

4.2.2.	Repertório.....	17
4.2.3.	Horário.....	17
5.	Desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada – Instrumento.....	19
5.1.	Síntese da Prática pedagógica de Flauta Transversal.....	19
5.2.	Planificações e Relatórios de Aula.....	22
6.	Desenvolvimento da PES – Classe de Conjunto.....	27
6.1.	Síntese da Prática pedagógica de Classe de Conjunto.....	27
6.2.	Planificações e Relatórios de Aula – Classe de Conjunto.....	28
7.	Reflexão final sobre a Prática de Ensino Supervisionada.....	31
	Parte II – Projeto de Investigação.....	33
	Introdução.....	35
1.	Problema e Objetivos do Estudo.....	37
2.	Fundamentação teórica.....	39
2.1.	Postura Corporal.....	39
2.2.	Use of the Self – “Uso de si mesmo”.....	40
2.3.	Controlo Primário.....	41
2.4.	Posição do corpo em relação à flauta.....	43
2.4.1.	Posição dos pés.....	43
2.4.2.	Pontos de equilíbrio da flauta.....	44
2.4.3.	Posição das mãos e dos dedos.....	45
2.5.	Respiração.....	48
2.6.	Inalação, Suspensão e Exalação de ar.....	49
2.6.1.	Inalação de ar (inspiração).....	49
2.6.2.	Suspensão de ar.....	51
2.6.3.	Exalação de ar (expiração).....	52
2.7.	Apoio.....	53
2.8.	Mecanização.....	55
2.9.	Compreender a conexão entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar que é necessário para tal.....	56
2.10.	Digitação na Flauta Transversal.....	61
2.11.	Conclusão sobre Mecanização.....	63
3.	Plano de Investigação e Metodologia.....	65
3.1.	Questionário.....	66

4.	Análise de Resultados	69
4.1.	Análise do Questionário.....	69
4.1.1.	Síntese da análise ao questionário.....	87
5.	Conclusão.....	91
6.	Bibliografia.....	93
	Apêndice.....	95
	Apêndice A.....	95

Índice de figuras

Figura 1 - Concelho de Oeiras (Esproflucas, s.d.).....	5
Figura 2 - Estrutura Pedagógica EMNSC (EMNSC, 2019, p. 32)	8
Figura 3 - Controlo Primário (Fonte: Lourenço, 2018).....	42
Figura 4 - Três pontos de equilíbrio para segurar a flauta (Fonte: Soldan & Mellersh, 2004)	45
Figura 5 - Noção da força aplicada nos pontos de equilíbrio (Fonte: Soldan & Mellersh, 2004)	45
Figura 6 - Posição das mãos em relação à flauta (Fonte: Soldan & Mellersh, 2004)	46
Figura 7 - Posição mão esquerda (Fonte: Floyd, 1990)	46
Figura 8 - Posição dos dedos em relação à flauta (Fonte: Soldan & Mellersh, 2004)	47
Figura 9 - Posição mão direita (Fonte: Floyd, 1990).....	47
Figura 10 - Exercício de Vocalização (Fonte: Bernold, 2016, p. 7)	57
Figura 11 - Exercício de Intervalos (Fonte: Bernold, 1988, p. 37).....	57
Figura 12 - Exercício de Harmónicos (Fonte: Bernold, 2016, p. 33)	59
Figura 13 - Exercício de “Sons Filés” (Fonte: Bernold, 1988, p. 59)	60
Figura 14 - Exercício de Poupança de Ar e Controlo da Coluna de Ar (Fonte: Bernold, 2016, p. 41).....	61
Figura 15 - Exercício de Técnica de Digitação (Fonte: Taffanel & Gaubert, 1958, p. 2)	62
Figura 16 - Género dos Inquiridos	69
Figura 17 - Idade dos Inquiridos.....	70
Figura 18 - Habilitações Académicas dos inquiridos	70
Figura 19 - Respostas à questão: “É Profissionalizado?”	71
Figura 20 - Respostas à questão: “Em que região(ões) de Portugal leciona aulas de Flauta Transversal?”	71
Figura 21 - Respostas à questão: “A que níveis escolares leciona aulas de Flauta Transversal?”	72
Figura 22 - Respostas à questão: “Quantos anos tem de experiência na área do ensino da Flauta Transversal?”	73

Figura 23 - Respostas à questão: "Na sua opinião, a palavra "mecanização" aplicada à prática na flauta transversal, engloba quais aspetos?"	74
Figura 24 - Respostas à questão: "Quais são os principais problemas que encontra na posição corporal dos alunos quando seguram na flauta?"	75
Figura 25 - Respostas à questão: "No que toca ao processo de respiração, na sua opinião, em qual das fases os alunos apresentam maiores dificuldades?"	77
Figura 26 - Respostas à questão: "Em qual das componentes costuma focar-se mais nas aulas para ajudar os seus alunos a progredir, em termos físicos?"	80
Figura 27 - Respostas à questão: "Defende que os movimentos e posição dos dedos são importantes durante a prática instrumental?"	81
Figura 28 - Respostas à questão: "Acredita que existe uma conexão entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal?"	81
Figura 29 - Respostas à questão: "Que exercícios costuma sugerir aos seus alunos de modo a aperfeiçoarem este campo?"	83
Figura 30 - Respostas à questão: "Tendo em conta tudo o que respondeu no presente questionário, qual a importância que atribui à temática da mecanização aplicada ao estudo na flauta transversal?"	85
Figura 31 - Respostas à questão: "Acha pertinente falar sobre este termo de "mecanização" durante as aulas de flauta com os seus alunos, adaptando-o ao nível de frequência dos mesmos?"	86
Figura 32 - Respostas à questão: "Se respondeu "Sim" na pergunta anterior, em que níveis de ensino?"	86

Índice de tabelas

Tabela 1 - Critérios de avaliação de Instrumento no 8º Grau	12
Tabela 2 - Critérios de Avaliação de Classe de Conjunto	14
Tabela 3 - Descrição dos resultados de avaliação que a aluna obteve ao longo do ano letivo 2020/2021	15
Tabela 4 - Caracterização dos elementos constituintes do Ensemble de Sopros Jovem da EMNSC.....	16
Tabela 5 - Descrição dos Sumários de Aula da disciplina de Flauta Transversal ao longo do ano letivo 2020/2021	19
Tabela 6 - Planificação da Aula de Instrumento do dia 27 de novembro de 2020 .	22
Tabela 7 - Sumário da Aula de Instrumento do dia 5 de março de 2021	24
Tabela 8 - Planificação da Aula de Instrumento do dia 28 de maio de 2021	25
Tabela 9 - Descrição dos Sumários de Aula da disciplina de Classe de Conjunto ao longo do ano letivo 2020/2021	27
Tabela 10 - Sumário da Aula de Classe de Conjunto do dia 20 de novembro de 2020	29
Tabela 11 - Sumário da Aula de Classe de Conjunto do dia 12 de fevereiro de 2021	29
Tabela 12 - Sumário da Aula de Classe de Conjunto do dia 11 de junho de 2021 ...	30
Tabela 13 - Questionário.....	66
Tabela 14 - Análise das respostas à questão: "Que exercícios costuma sugerir aos seus alunos para melhorar as lacunas que apresentam no que toca à posição corporal em relação à flauta, especificadas na sua resposta anterior?"	76
Tabela 15 - Análise das respostas à questão: "Tendo em conta o que respondeu na questão anterior, que exercícios costuma sugerir e aplicar para solucionar os problemas apresentados por parte dos alunos na(s) fase(s) com maior dificuldade?"	78
Tabela 16 - Análise das respostas à questão: "Se respondeu "Sim" na resposta anterior, por favor, justifique a sua opção."	82
Tabela 17 - Análise das respostas às sugestões de exercícios feitos pelos inquiridos	84

Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

EMNSC – Escola de Música Nossa Senhora do Cabo

PES – Prática de Ensino Supervisionada

Introdução

Decorrente da frequência do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco, foi desenvolvido, no ano letivo de 2020/2021, a Prática de Ensino Supervisionada, na Escola de Música Nossa Senhora do Cabo em Linda-a-Velha.

A primeira parte deste trabalho contempla a descrição do período de estágio (nove meses de duração) e está organizada em sete capítulos. O primeiro capítulo conta com uma caracterização da escola e do meio envolvente, no qual se caracteriza a vila de Linda-a-Velha e a Escola de Música Nossa Senhora do Cabo. Os segundo e terceiro capítulos contêm uma caracterização da classe de instrumento e uma caracterização da classe de conjunto (Ensemble de Sopros Jovem), respetivamente. O quarto capítulo contempla a caracterização dos alunos, tanto a aluna de instrumento, como os alunos da classe de conjunto. O quinto capítulo abarca a síntese da prática pedagógica da disciplina de Flauta Transversal, que contém todos os sumários, planificações e relatórios da disciplina, seguindo-se o sexto capítulo que sintetiza a prática pedagógica da disciplina de Classe de Conjunto – Ensemble de Sopros Jovem. A primeira parte termina com o capítulo sete, que contempla a reflexão final acerca do estágio.

A segunda parte do trabalho descreve o Projeto de Investigação, cujo tema é “Flauta Transversal: a importância da Mecanização”.

Parte I - Prática de Ensino Supervisionada

1. Contextualização Escolar

1.1. Caracterização Geográfica de Linda-a-Velha e da ESMNSC

1.1.1. Contextualização do meio

A Escola de Música Nossa Senhora do Cabo (EMNSC), na qual se desenvolveu o estágio, localiza-se na Vila de Linda-a-Velha, na União de Freguesias de Algés, Linda-a-Velha e Cruz Quebrada/Dafundo, no Concelho de Oeiras.

A primeira referência que encontramos à localidade de Linda-a-Velha surge durante o reinado de D. Afonso III no séc. XIII, relativamente ao local onde existia a “herdade de Ninha de Ribamar”, atualmente denominada de Quinta dos Aciprestes. (EMNSC, 2019, p. 40).

Linda-a-Velha é uma povoação bastante antiga, supõe-se que com mais de 750 anos, localizada num lugar alto, o que a enobrece, com uma vasta panorâmica do mar e da Serra de Carnaxide onde se vislumbram vestígios de um vulcão. É uma terra que tem história, proto-história e até pré-história. No início do século XVIII, Linda-a-Velha possuía cerca de 25 habitações e algumas quintas e casais que produziam o suficiente para abastecer a cidade de Lisboa com produtos hortícolas, boas frutas, animais de criação e até caça (ALCD, s.d.).

O Concelho de Oeiras tem uma área aproximada de 46 km² e encontra-se inserido na Área Metropolitana de Lisboa. Situa-se na margem norte do rio Tejo, sendo delimitado a Norte e Poente pelos Concelhos de Sintra e Cascais, a nascente pelos Concelhos de Lisboa e Amadora e a Sul pela barra do rio Tejo, perfazendo uma frente ribeirinha com cerca de 9km de extensão (EMNSC, 2019, p. 40).



Figura 1 - Concelho de Oeiras (Esproflucas, s.d.)

1.1.2. Organização escolar do concelho de Oeiras

“No concelho de Oeiras existem 133 instituições na área da Educação de carácter Público, Privado e Solidário, segundo a seguinte distribuição:

- Na área da Educação, na rede Pública existem 18 jardim-de-infância; 31 escolas do 1.º Ciclo; 11 escolas do 2.º Ciclo; 15 escolas do 3.º Ciclo; oito escolas com ensino secundário; uma escola do ensino profissional e três escolas do ensino superior.
- Na área da Educação, na rede Privada existem 38 jardim-de-infância; 18 escolas do 1.º Ciclo; quatro escolas do 2.º Ciclo; duas escolas do 3.º Ciclo; duas escolas com ensino secundário; quatro escolas do ensino profissional, duas escolas do ensino artístico e uma escola do ensino superior.
- Na área da Educação, na rede Solidária existem 33 jardim-de-infância e uma escola do ensino especial” (EMNSC, 2019, p. 47).

1.1.3. Escola de Música Nossa Senhora do Cabo

A escola foi fundada no ano de 1977, pela Fábrica da Igreja de S. Romão de Carnaxide, nascendo de uma iniciativa de um conjunto de encarregados de educação, na sua maioria ligados à prática e ensino da música, bem como de uma professora de ballet, cujo principal intuito seria corresponder à necessidade de criação de uma série de atividades formativas de ocupação de tempos livres. Após a sua fundação, a EMNSC teve uma preponderância tão grande junto da população que, no final do primeiro ano letivo de existência, já existiam mais de 100 alunos inscritos na oferta curricular disponível que inaugurou a escola: violino, guitarra, educação musical e ballet. Depois de vários anos de funcionamento, em 1982, a escola obteve a autorização definitiva de lecionação de música, sendo que, no ano letivo de 1987/1988, a escola proporcionava aos seus alunos o ensino de 10 instrumentos, bem como Formação Musical, disciplinas teóricas e disciplinas de prática de conjunto (EMNSC, 2019).

O meio envolvente da EMNSC é rico em recursos no domínio da cultura e da educação, estabelecendo diversas parcerias e protocolos de âmbito cultural com diversas entidades do concelho.

Algumas das infraestruturas utilizadas regularmente são:

- Centro Cultural de Belém (em interação com o Concelho de Lisboa);
- Auditório Municipal Ruy de Carvalho;
- Auditório Municipal Eunice Muñoz;
- Fundação Marquês de Pombal - Palácio dos Aciprestes;
- Auditório Municipal Lourdes Norberto;
- Fábrica da Pólvora de Barcarena;

- Teatro Municipal Amélia Rey Colaço;
- Teatro Tivoli BBVA (em interação com o Concelho de Lisboa);
- Teatro Camões (em interação com o Concelho de Lisboa);
- Aula Magna (em interação com o Concelho de Lisboa);
- Palácio Foz (em interação com o Concelho de Lisboa).

Associações com as quais existem parcerias / protocolos:

- Bandas Filarmónicas (Sociedade F. Fraternidade Carnaxide, Grupo S. Musical Desportivo de Talaíde, Sociedade Instrução Musical Porto Salvo, Sociedade Instrução Musical Escolar Cruz Quebradense, Banda de Música do Centro de Cultura e Desporto de Oeiras, Banda de Música da Liga dos Amigos de Castelo Novo);
- Projeto Ala;
- Nova Atena - Associação para a inclusão e bem-estar da pessoa sénior pela cultura e arte, Linda-a-Velha;
- ACSA - Associação Cultural Sénior de Algés;
- Liga dos Amigos de Linda-a-Velha;
- Associação Coral de Linda-a-Velha;
- Coral Cristo Rei;
- Coro Paroquial da Cruz Quebrada;
- Grupo Coral Sol Nascente (EMNSC, 2019, pp. 45-46).

1.1.4. Organização e gestão pedagógica

A direção pedagógica da EMNSC tem acompanhado a evolução que o Mundo está a vivenciar a cada dia que passa. Procura criar, sempre que possível, estruturas de apoio que possam garantir o melhor funcionamento da escola, incentivando a autonomia e a responsabilidade individual de cada um. Desde o ano letivo de 2017/2018 que a EMNSC tem uma direção pedagógica colegial, para corresponder da melhor forma ao aumento de alunos ao longo dos anos (EMNSC, 2019). A estrutura da direção pedagógica da EMNSC está demonstrada no esquema abaixo:

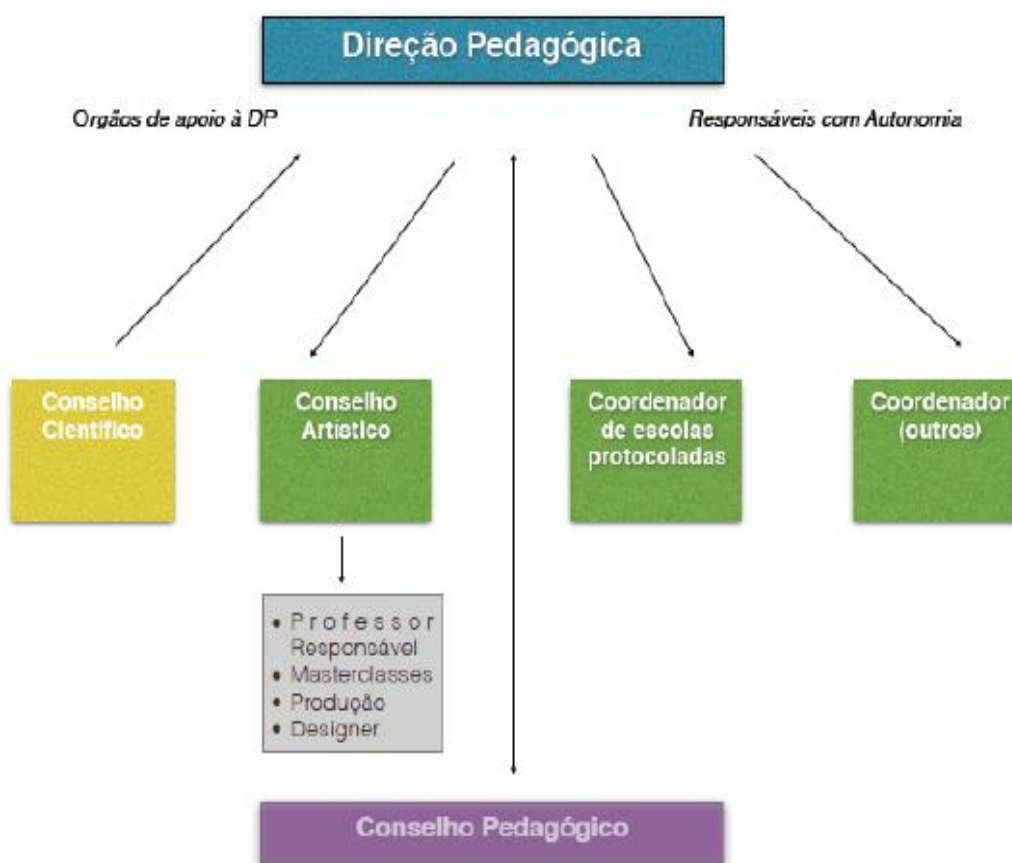


Figura 2 - Estrutura Pedagógica EMNSC (EMNSC, 2019, p. 32)

1.1.5. Projeto educativo da EMNSC

O plano de educação pelo qual a EMNSC rege-se, visa cumprir o lema *ars hominis servitum* (a arte ao serviço do homem), sendo que é no seu projeto educativo que estão definidos os objetivos pedagógicos, a missão, as diretrizes práticas, os recursos académicos, a estrutura organizacional e o meio em que se insere. Neste momento encontra-se em vigor o Projeto Educativo do triénio 2019|2022, assente em três pilares orientadores: Interdisciplinaridade, Autonomia e Transformação (EMNSC, 2019).

A EMNSC tem como objetivos: “posicionar-se regionalmente como um Centro Cultural Polivalente, centrado no desenvolvimento e divulgação musical; alicerçar-se como Centro de Investigação e Inovação na área pedagógica do ensino da música; e constituir um referencial para o desenvolvimento do Ensino Artístico especializado” (EMNSC, 2019, p. 4). Da sua missão pode retirar-se que a EMNSC se propõe a apostar no ensino da música e da prática musical, na formação profissionalizante de músicos, compositores, musicólogos, críticos, e na formação de públicos e amadores de música, inseridos num contexto de diversidade de um Mundo cada vez mais próximo (EMNSC, 2019, pp. 4-5).

Relativamente à oferta educativa, a EMNSC oferece um conjunto diversificado de cursos no domínio da música e da dança:

- Jardim da música;
- Pré Iniciação;
- Iniciações;
- Ateliê Musical;
- Curso Oficial de Música: 2.º e 3.º ciclos (regime supletivo ou regime articulado), ensino secundário;
- Espaço Arte;
- Ver pela Arte (possibilitar a integração de invisuais nas escolas de música);
- Escola Diocesana de Música Sacra (Curso de música sacra, Jornadas corais de música sacra);
- Dança Clássica e Dança Contemporânea (Ballet, Dança Contemporânea, Sapateado);
- Disciplinas de conjunto: Mini Violinos, Mini Guitarras, Vozes de Palmo e Meio, Coro Elementar, Orff, Orquestra da Capo, Ensemble de sopros, Coro juvenil, Coro de Câmara, Coro Feminino, Orquestra Maior, Ensemble de Guitarras, Grupo de Percussão, Quarteto de Saxofones, Ateliê de Música Contemporânea, Ateliê de Ópera, Oficina de Música Antiga;
- Extensão de Paço de Arcos – Pólo;

“O trabalho da EMNSC é o de ajudar cada aluno no seu crescimento espiritual, físico, intelectual e artístico, através da música e do bailado, despertando a sua sensibilidade, a sua vontade e o seu gosto para a Beleza e para o Bem” (EMNSC, 2019, p. 1).

2. Caracterização da Classe de Instrumento - Flauta Transversal

2.1. Caracterização da Classe de Flauta Transversal

A classe de Flauta Transversal da Professora Cooperante na Escola de Música Nossa Senhora do Cabo é constituída por 19 alunos, dos quais três frequentam a Iniciação, 12 frequentam o Curso Básico em regime articulado, três frequentam o Curso Secundário e um frequenta o Curso Livre.

2.2. Competências a desenvolver no 8º grau de Instrumento

2.2.1. Competências Gerais

- Promover a consolidação de todos os processos apreendidos nos anos anteriores;
- Promover o aperfeiçoamento de processos que ainda não estejam concluídos no controlo da embocadura;
- Promover o aperfeiçoamento de processos que ainda não estejam concluídos no controlo da respiração;
- Promover o aperfeiçoamento do Dó 6 e Ré 6;
- Promover o controlo do fraseado e estrutura musical, bem como de noções estilísticas;
- Promover a consolidação dos diferentes tipos de vibrato e sua utilização;
- Promover a aplicabilidade de técnicas contemporâneas;
- Desenvolver e aperfeiçoar a leitura à primeira vista.

2.2.2. Competências Específicas

- Executar *Vocalises*;
- Executar "*Sons filés*";
- Executar diferentes modos de ataque;
- Desenvolver e implementar noções da funcionalidade da cavidade bucal;
- Aperfeiçoar noções de ressonância;
- Desenvolver um maior controlo dinâmico;

- Executar exercícios de direcionamento, dimensão e velocidade da coluna de ar para uma correta emissão sonora dos registos grave, médio e agudo;
- Executar diferentes cores tímbricas;
- Executar diferentes tipos de vibrato;
- Executar técnicas contemporâneas apreendidas nos anos anteriores;
- Implementar a automatização do trabalho individual” (Educação, 2020).

2.2.3. Avaliação - critérios de avaliação

Tabela 1 - Critérios de avaliação de Instrumento no 8º Grau

Áreas	Parâmetros	Ponderação	
Atitudes e Valores	Responsabilidade, comportamento e cumprimento de normas	10%	30%
	Interesse e Empenho	10%	
	Estudo Individual	10%	
Conhecimentos	Desempenho Técnico	20%	40%
	Leitura e Execução	20%	
Performativos	Postura em Palco	10%	30%
	Capacidade de Concentração	10%	
	Fraseado, Qualidade Sonora e Afinação	10%	
TOTAL		100%	

3. Caracterização da Classe de Conjunto

3.1. Competências a desenvolver na Classe de Conjunto no Ensino Básico

3.1.1. Competências gerais

- Despertar e motivar o aluno para a música de conjunto;
- Desenvolver as capacidades musicais dos alunos;
- Possuir conhecimento geral do repertório;
- Ter conhecimento e consciência da sonoridade do grupo;
- Saber conjugar a audição e visão como forma de comunicação e articulação entre os elementos do grupo;
- Promover a aquisição de hábitos de trabalho;
- Fomentar a autonomia do aluno;
- Fomentar a auto e heterocrítica para o desenvolvimento do grupo;
- Desenvolver o sentido de responsabilidade;
- Articular a importância da música de conjunto com as demais disciplinas artísticas.

3.1.2. Competências específicas

- Ter um conhecimento geral das obras a trabalhar;
- Ter conhecimento relativamente ao contexto histórico e cultural das obras, visando uma melhor interpretação;
- Saber/conhecer a distribuição das várias partes individuais;
- Adquirir noção da diferença de execução de partes solísticas ou de acompanhamento;
- Ter boa postura corporal;
- Adquirir projeção de som;
- Adquirir qualidade sonora;
- Ter noção da sonoridade do grupo;
- Saber conjugar timbre e volume para o equilíbrio sonoro do grupo;
- Desenvolver o sentido de afinação em grupo” (Ferreira, 2016, p. 11).

3.1.3. Avaliação - critérios de avaliação

Tabela 2 - Critérios de Avaliação de Classe de Conjunto

Áreas	Parâmetros	Ponderação	
Atitudes e Valores	Responsabilidade, comportamento e cumprimento de normas	10%	30%
	Interesse e Empenho	10%	
	Estudo Individual	10%	
Conhecimentos	Desempenho Técnico, leitura e Execução	40%	40%
Performativos	Postura em Palco	30%	30%
TOTAL		100%	

4. Caracterização dos alunos

4.1. Caracterização da aluna de instrumento

Naturalidade: Linda-a-Velha

A aluna iniciou os seus estudos musicais com 10 anos de idade, 5º ano de escolaridade, na EMNSC em Linda-a-Velha. Integra desde essa altura a Classe da professora Cooperante, concluindo este ano o ensino secundário de Música, 8º grau.

Na escola a aluna sempre obteve aproveitamento a todas as disciplinas e revela-se muito empenhada.

O agregado familiar é composto pelos pais e por uma irmã.

4.1.1. Repertório

Ao longo do ano a aluna tocou:

- Ballade de Carl Reinecke;
- Concertino de Cecile Chaminade;
- Estudos nº1, 5 e 6 de Ernesto Köhler Op. 33-II.

4.1.2. Horário

No ano letivo 2020/2021 a aula de instrumento da aluna realizou-se à sexta-feira, das 14h00 às 14h45.

4.1.3. Avaliações da aluna de instrumento

Tabela 3 - Descrição dos resultados de avaliação que a aluna obteve ao longo do ano letivo 2020/2021

	Instrumento	Formação Musical	Classe de Conjunto	História da Música
1º Período	15	11	17	17
2º Período	15	12	18	18
3º Período	16	13	18	18

De modo a proporcionar uma maior compreensão acerca da aluna, descreve-se, na Tabela 3 os resultados obtidos ao longo do ano letivo de 2020/2021, nas quatro

disciplinas que frequenta na EMNSC, sendo importante referir a existência de uma evolução positiva em todas as disciplinas, como pode ser observado na referida tabela.

4.2. Caracterização dos alunos da Classe de Conjunto

4.2.1. Identificação dos alunos do Ensemble de Sopros Jovem

O Ensemble de Sopros Jovem da EMNSC de Linda-a-Velha é constituído por 16 elementos, com idades compreendidas entre os 9 e os 13 anos e com níveis compreendidos entre a iniciação e o 3º grau, como pode ser observado na tabela 4:

Tabela 4 - Caracterização dos elementos constituintes do Ensemble de Sopros Jovem da EMNSC

Instrumento	Idade (anos)	Grau
Fagotino	9	Iniciação
Saxofone	9	Iniciação
Percussão	10	Iniciação
Trompa	11	1º
Oboé	11	1º
Fagote	12	2º
Percussão	12	2º
Percussão	12	2º
Percussão	12	2º
Flauta	12	2º
Clarinete	12	2º
Oboé	12	2º
Flauta	12	2º
Trompete	13	3º
Trompete	13	3º
Flauta	13	3º

4.2.2. Repertório

Ao longo do ano foram tocadas pelo ensemble as seguintes obras:

- Do Ré Mi de Richard Rodgers – arranjo de Gonçalo Pereira;
- First Noel – Canção tradicional inglesa – arranjo de Gonçalo Pereira;
- Frere Jacques de Gustav Mahler – canção tradicional francesa – arranjo de Gonçalo Pereira;
- Grusinian Rhapsody de Wolfgang Shumann.

4.2.3. Horário

No ano letivo 2020/2021 a aula de Ensemble realizou-se à sexta-feira, das 16h00 às 17h30.

5. Desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada - Instrumento

5.1. Síntese da Prática pedagógica de Flauta Transversal

Tabela 5 - Descrição dos Sumários de Aula da disciplina de Flauta Transversal ao longo do ano letivo 2020/2021

Aula	Aula assistida	Data	Sumário
5	1ª	9/10/2020	- Som – notas longas, insistência nos graves; - Estudo nº5 de E. Köhler, op.33-II – respirações, padrões técnicos;
7	2ª	23/10/2020	- Som – notas longas com atenção à respiração. Exercícios de respiração - Estudo nº5 de E. Köhler, op. 33 II
8	3ª	30/10/2020	- Exercícios de respiração. Notas longas e acentos; - Escala de Fá Maior – treino de respiração e articulação; - <i>Ballade</i> de C. Reinecke – 1ª parte – fraseado e dinâmicas; 2ª parte (início) – qualidade da articulação;
9	4ª	06/11/2020	- Aquecimento – respiração, notas longas, acentos, escalas em legato e treino de articulação; - <i>Ballade</i> de C. Reinecke – 1ª parte – sonoridade e precisão rítmica;
10	5ª	13/11/2020	- Som – notas longas e respiração; - Articulação – legato, articulação simples e dupla; - <i>Ballade</i> de C. Reinecke – sonoridade, ritmo e fraseado;
11	6ª	20/11/2020	- Respiração e som: notas longas, cantar e tocar ao mesmo tempo; - Estudo nº5 de E. Köhler, op. 33-II – respiração, legato e qualidade sonora;
12	7ª	27/11/2020	- Som – notas longas. Escala Dó Maior em 2 oitavas; - Estudo nº5 de E. Köhler, op.33 – II;

			- <i>Ballade</i> de C. Reinecke – última página;
13	8 ^a	04/12/2020	- Aquecimento: respiração, notas longas, articulação; - Estudo nº5 de E. Köhler op.33-II – aperfeiçoamento da última parte; - <i>Ballade</i> de C. Reinecke – última página;
15	9 ^a	18/12/2020	- Aquecimento: notas longas no registo grave, oitavas; - <i>Vocalise</i> nº13 de Ph. Bernold; - <i>Ballade</i> de C. Reinecke: 1 ^a página do Allegro – sonoridade e qualidade da dupla articulação;
16	10 ^a	08/01/2021	- Som – notas longas – posição da mão direita; - <i>Ballade</i> de C. Reinecke completa – considerações sobre a peça;
17	11 ^a	15/01/2021	- Som - notas longas, insistência na qualidade e ressonância do registo médio; - <i>Ballade</i> de C. Reinecke – 1 ^a página – qualidade sonora, dinâmicas, respirações;
18	12 ^a	12/02/2021	(Teams) - Som – notas longas e treino de respiração; - Aperfeiçoamento da peça <i>Ballade</i> de C. Reinecke – dinâmicas, fraseado e andamento;
19	13 ^a	19/02/2021	(Teams) – aula dada pela aluna estagiária Beatriz Valente - Som – notas longas – respiração e apoio diafragmático; - Escala e arpejo de ré menor; - Estudo nº6 de E. Köhler, op. 33-II – igualdade, sonoridade e articulação;
20	14 ^a	26/02/2021	(Teams) - Som – notas longas, acentos, respiração; - Estudo nº6 – legato, acentos e treino de algumas passagens;
21	15 ^a	05/03/2021	(Teams) - Som – notas longas, treino de respiração; - Escala de Ré Maior – treino de velocidade de dedos; - Leitura da 1 ^a página do Concertino de C. Chaminade, até compasso 31 – treino das passagens de escalas, sonoridade e legato;

22	16 ^a	12/03/2021	(Teams) - Som – notas longas. Estudo nº6 de E. Köhler, op. 33-II: andamento, controlo de respiração, fraseado e dinâmicas; - Exercícios de velocidade digital; - Concertino de C. Chaminade – 1 ^a página;
23	17 ^a	19/03/2021	(Teams) - Aquecimento: som e exercícios de técnica digital; - Concertino de C. Chaminade páginas 1 e 2 – indicações de estudo, fraseado e respirações;
24	18 ^a	26/03/2021	(Teams) - Som – notas longas; - Concertino de C. Chaminade - fraseado, dinâmicas e respirações (da letra C à letra J);
25	19 ^a	09/04/2021	(Teams) – notas longas, treino digital de escalas cromáticas e arpejos com inversões; - Concertino de C. Chaminade – 2 ^a metade;
27	20 ^a	23/04/2021	- Som – notas longas, posição da mão direita; - Escala cromática de Ré em 2 oitavas; - Concertino de C. Chaminade – 1 ^a parte;
28	21 ^a	30/04/2021	(Teams) - Som – notas longas; - Exercícios de escalas; - Estudo nº6 de E. Köhler, op.33-II; - Concertino de C. Chaminade, a partir do primeiro “ <i>piu animato</i> ” até ao final da parte de tercinas;
31	22 ^a	21/05/2021	- Som – notas longas – ressonância no registo grave – exercícios de acentos e cantar e tocar simultaneamente; - Escala cromática de Ré – sonoridade; - Concertino de C. Chaminade – cadência;
32	23 ^a	28/05/2021	- Treino de som com a escala de Fá# Maior; - Arpejo com inversões; - Concertino de C. Chaminade – 1 ^a e 2 ^a páginas: respirações, sonoridade e articulação;
33	24 ^a	04/06/2021	- Som – notas longas – ressonância no registo grave – exercícios de acentos e cantar e tocar simultaneamente; - Estudos nº5 e nº6 de E. Köhler, op.33 – II;

5.2. Planificações e Relatórios de Aula

Seguem-se algumas planificações e relatórios de aula, tendo sido selecionada uma aula por cada período letivo, abarcando deste modo todo o período temporal do estágio.

Tabela 6 - Planificação da Aula de Instrumento do dia 27 de novembro de 2020

Aula nº12 (7ª aula assistida)	Data: 27 de Novembro de 2020			
Horário: 14:00 / 14:45	Duração: 45'			
Sumário:				
<ul style="list-style-type: none"> - Som – notas longas. Escala Dó Maior em 2 oitavas; - Estudo nº5 de Ernesto Köhler, op.33 – II; - <i>Ballade</i> de Carl Reinecke – última página; 				
Objetivos:				
<ul style="list-style-type: none"> Desenvolver a capacidade sonora; Desenvolver a capacidade de controlar a velocidade do ar; Desenvolver a capacidade de controlar a quantidade de ar gasto; Desenvolver o sentido da frase; 				
Conteúdos	Recursos Pedagógicos	Metodologia	Recursos Materiais	Tempo
Som	Escala Dó Maior	Notas longas, harmónicos de 2ª oitava, legato e articulação dupla;	Partituras	15'
Técnica	Estudo nº5 de E. Köhler, op.33 – II	Passagem do início ao fim; Identificação de passagens problemáticas; Sugestão de respirações e dedilhações;	Lápis	10'
Ritmo		Passagem do início ao fim da última página; Identificação de passagens problemáticas em questões de ritmo;	Borracha	
Dinâmica	<i>Ballade</i> de C. Reinecke	Sugestão de respirações; Sugestão de jogos de dinâmicas para compreender o leque de dinâmicas;		20'
Afinação		Interpretação do fraseado ao longo dos diversos momentos;		
Avaliação: Avaliação por observação direta				

Reflexão sobre a aula nº12

A aula iniciou-se com notas longas da escala de Dó M, ligadas duas a duas, onde o principal objetivo seria abrir o som e tentar mantê-lo o mais cheio possível. Foram feitos ainda alguns exercícios de harmônicos de 2ª oitava para perceber qual a quantidade de ar que devemos despende, para equilibrarmos a qualidade sonora e a afinação das notas, tanto na posição natural como na posição de harmônico de 2ª oitava. Por fim, como finalização do aquecimento, a aluna tocou a escala de Dó M em 2 oitavas, primeiro em legato e depois com articulação dupla.

De seguida a aluna tocou o estudo nº5 de Ernesto Köhler. Apresentou uma boa qualidade sonora e um domínio técnico limpo em grande parte do estudo. Foi sugerida a alteração de algumas respirações que não estavam bem enquadradas com o contexto musical, bem como algumas dedilhações mais simples que facilitariam o domínio mais consistente do estudo. A aluna apresentou dificuldades em algumas passagens com saltos maiores. Sugeri subdividir a passagem em pequenos trechos e tentar mecanizar e memorizar aos poucos, tendo em conta a quantidade de ar, a velocidade de ar e a sequência de dedilhações. Outra sugestão foi estudar a passagem do final para o início para se ambientar melhor com as notas que o compositor escreveu.

Na parte final da aula, a aluna interpretou a última página da *Ballade* de Carl Reinecke. Como foi a primeira vez que tocou a última página em aula, foi sugerido que estruturasse melhor as suas respirações, de modo a que o conteúdo musical fizesse sentido. Foi sugerido também fazer um jogo de dinâmicas para compreender o seu leque de dinâmicas ao longo da peça, para poder contrastar mais quando o compositor assim o escreve, e frasear de forma mais livre. Foram identificadas algumas passagens técnicas que apresentaram alguns problemas à aluna. Como tal, foi sugerido tocar mais lento, de modo a perceber qual a sequência de dedilhações que a passagem problemática apresentava e tentar descobrir por si mesma, onde estaria o problema. Concluindo, o problema estava na má posição da mão direita, o que fazia com que a aluna não tapasse corretamente a chave de fá.

Tabela 7 - Sumário da Aula de Instrumento do dia 5 de março de 2021

Aula nº21 (15ª aula assistida)	Data: 5 de março de 2021
Horário: 14:00 / 14:45	Duração: 45'
Sumário:	

(Teams) Som – notas longas, treino de respiração;
 - Escala de Ré Maior – treino de velocidade de dedos;
 - Leitura da 1ª página do Concertino de Cécile Chaminade, até compasso 31 – treino das passagens de escalas, sonoridade e legato;

Relatório da Aula nº21 (15ª aula assistida)

A aula iniciou-se com um pequeno comentário da professora em relação à gravação que a aluna enviou atempadamente, derivado às dificuldades em prosseguir uma aula de forma normal pela internet. Nessa mesma gravação, a aluna tocou o estudo nº6 de Ernesto Köhler do Op.33-II. Alguns reparos que lhe foram apontados foi em relação à respiração pouco cuidada ao longo do estudo, bem como foi sugerido a aluna utilizar acentos nas notas mais graves como forma de apoiar melhor e utilizar um pequeno *vibrato*. Uma questão física, que também foi ressaltada, foi que a aluna deve colocar os dedos na flauta de uma forma mais perpendicular, ou seja, tentar que os dedos fiquem num ângulo reto em relação à flauta.

Após o feedback da professora em relação à gravação que a aluna tinha enviado, começou então a aula propriamente dita com um aquecimento. Foram tocadas notas longas, desde a nota si no registo médio até à nota dó no registo grave. De seguida, como continuação do aquecimento, a aluna tocou um exercício de oitavas no registo médio, como forma de ganhar alguma elasticidade para o que iria ser trabalhado no resto da aula. Por fim, como conclusão do aquecimento, a aluna tocou a escala de Ré Maior com dois tipos de articulação: *Leggato* e *Stacatto*.

Na última parte da aula, a aluna tocou pela primeira vez a nova peça que tinha escolhido trabalhar para as próximas aulas de flauta: Concertino de Cécile Chaminade, Op. 107. Foram dadas dicas/sugestões de como trabalhar as partes técnicas que aparecem ao longo da obra: tocar num andamento mais lento, jogar com as articulações, perceber o sentido da frase, subdividir grandes grupos de notas de modo a “limpar” todas as notas que pudessem estar a ser tocadas de forma errada, etc.

Tabela 8 - Planificação da Aula de Instrumento do dia 28 de maio de 2021

Aula nº32 (23ª aula assistida)	Data: 28 de Maio de 2021			
Horário: 14:00 / 14:45	Duração: 45'			
Sumário:				
<ul style="list-style-type: none"> - Treino de som com a escala de Fá# Maior; - Arpejo com inversões. Concertino de Cécile Chaminade – 1ª e 2ª páginas: respirações, sonoridade e articulação; 				
Objetivos:				
<ul style="list-style-type: none"> Desenvolver a capacidade sonora; Desenvolver a capacidade de controlar a velocidade do ar; Desenvolver a capacidade de controlar a quantidade de ar gasto; Desenvolver o sentido da frase; Desenvolver o controlo de dinâmicas 				
Conteúdos	Recursos Pedagógicos	Metodologia	Recursos Materiais	Tempo
Som	Escala Fá # Maior	Notas longas em mínimas, semínimas, colcheias, tercinas, quatro semi-colcheias, cinco semi-colcheias com esquemas (2+3 e 3+2) e seis semi-colcheias; <i>legato</i> ; velocidade de dedilhação; afinação.	Partituras	20'
Técnica				Ritmo
Dinâmica	Concertino de C. Chaminade	Passagem das 1ª e 2ª páginas; Identificação de passagens problemáticas em questões de ritmo; Sugestão de respirações; Sugestão de jogos de dinâmicas para compreender o leque de dinâmicas; Interpretação do fraseado ao longo dos diversos momentos;	Lápis	
Afinação				Borracha
Avaliação: Avaliação por observação direta				

Reflexão sobre a aula nº32

A aula iniciou-se com notas longas da escala de Fá# Maior. Inicialmente foi pedido à aluna que tocasse a escala em mínimas de maneira a conhecer a armação de clave. De seguida, e assim sucessivamente, foi pedido que esta dividisse as durações para metade, ou seja tocar a escala em semínimas, depois em colcheias, tercinas, quatro semicolcheias, cinco semicolcheias com esquemas (2+3 e 3+2) e seis semicolcheias. O principal objetivo deste tipo de aquecimento é fazer com que a aluna em pouco tempo, consiga aquecer diversos elementos necessários para a prática na flauta transversal: respiração, som, velocidade dos dedos, coordenação dos dedos com o ar e sentido de início e fim de frase. Como forma de mecanização, este tipo de aquecimento estimula muito a atenção do flautista e faz com que o mesmo trabalhe uma base de exercícios diários.

Na parte final da aula, a aluna interpretou a 1ª e 2ª páginas do Concertino de Cécile Chaminade. Como a aluna já conhecia a obra, visto não ser a primeira vez que tocava a mesma em aula, foram sugeridas à aluna algumas respirações, de modo a que o texto musical fosse mais fluído. Foi sugerido também fazer um jogo de dinâmicas para compreender o seu leque ao longo da peça, para poder contrastar mais quando a compositora assim o escreve, e frasear de forma mais livre. Foram identificadas algumas passagens técnicas que apresentaram alguns problemas. Como tal, foi sugerido tocar mais lento, de modo a perceber qual a sequência de dedilhações que a passagem problemática apresentava e tentar descobrir por si mesma, onde estaria o problema. Concluindo, o problema estava na má posição da mão direita, o que fazia com que a aluna não tapasse corretamente a chave de fá, por estar a “entortar” desnecessariamente o dedo para o lado da cabeça da flauta.

6. Desenvolvimento da PES - Classe de Conjunto

6.1. Síntese da Prática pedagógica de Classe de Conjunto

Tabela 9 - Descrição dos Sumários de Aula da disciplina de Classe de Conjunto ao longo do ano letivo 2020/2021

Aula	Aula assistida	Data	Sumário
5	1ª	30/10/2020	- Exercícios rítmicos. Música Dó Ré Mi;
6	2ª	06/11/2020	- Exercícios de Solfejo. Ritmo. Música Dó Ré Mi;
7	3ª	20/11/2020	- Escala de Sol Maior. Música Dó Ré Mi;
8	4ª	27/11/2020	- Preparação da Peça "First Noel";
9	5ª	04/12/2020	- Preparação para a gravação de dia 18/12;
11	6ª	18/12/2020	- Gravação da audição;
12	7ª	08/01/2021	(Teams) Definição de objetivos para o 2º período. Exercícios de solfejo;
13	8ª	15/01/2021	- Exercícios de Leitura. 1ª Sinfonia de Mahler;
14	9ª	12/02/2021	- Exercícios de leitura e de respiração. Escalas;
15	10ª	19/02/2021	- Exercícios de articulação. Escala de Ré Maior. Exercícios de leitura;
16	11ª	26/02/2021	- Exercícios rítmicos com escalas. 1ª sinfonia de Mahler;
17	12ª	05/03/2021	- Exercícios de leitura. Música <i>Frere Jacques</i> ;
18	13ª	12/03/2021	- Exercícios de leitura. Música <i>Frere Jacques</i> ;

19	14 ^a	19/03/2021	- Exercícios de leitura. Música <i>Frere Jacques</i> ;
20	15 ^a	26/03/2021	- Exercícios de leitura. Leitura da nova peça <i>Grusinian Rhapsody</i> ;
21	16 ^a	09/04/2021	- Avaliação de Leitura do <i>Frere Jacques</i> . Leitura de nova peça;
23	17 ^a	23/04/2021	- Exercícios de respiração. Exercícios de solfejo. Escalas;
24	18 ^a	30/04/2021	- Exercícios de respiração. Revisão da Peça “Do Ré Mi”;
27	19 ^a	21/05/2021	- Exercícios de respiração. Revisão das peças “1 ^a Sinfonia de Mahler” e “ <i>Frere Jacques</i> ”;
28	20 ^a	28/05/2021	- Preparação para a audição final de período;
29	21 ^a	11/06/2021	- Audição final de período;

6.2. Planificações e Relatórios de Aula - Classe de Conjunto

Seguem-se alguns relatórios de aula, tendo sido selecionada uma aula por cada período letivo, abarcando deste modo todo o período temporal do estágio.

Tabela 10 - Sumário da Aula de Classe de Conjunto do dia 20 de novembro de 2020

Aula nº7 (3ª aula assistida)	Data: 20 de Novembro de 2020
Horário: 14:00 / 14:45	Duração: 45'
Sumário:	

- Escala de Sol Maior. Música Dó Ré Mi;

Relatório da Aula nº7 (3ª aula assistida)

A aula iniciou-se com um exercício de leitura de notas na clave predominante do instrumento dos alunos, cujo principal desafio feito aos mesmos era ver quem conseguia dizer o exercício sem errar mais notas e o mais rápido possível.

De seguida foram feitos alguns exercícios rítmicos de maneira a que os alunos conseguissem sentir o tempo forte, ou seja, o 1º tempo. Como complemento ao exercício anterior, o professor dividiu a turma em duas equipas/grupos, utilizando os bocais, as boquilhas, as baquetas e as cabeças, para que os alunos executassem o exercício proposto, de maneira a que todos pudessem ser ouvidos e obter um feedback por parte do professor.

Por fim, foi tocada a peça “Dó Ré Mi”.

Tabela 11 - Sumário da Aula de Classe de Conjunto do dia 12 de fevereiro de 2021

Aula nº14 (9ª aula assistida)	Data: 12 de Fevereiro de 2021
Horário: 14:00 / 14:45	Duração: 45'
Sumário:	

- Exercícios de leitura e de respiração. Escalas;

Relatório da Aula nº14 (9ª aula assistida)

Tendo em conta o piorar da situação pandémica em Portugal, tivemos de entrar num novo confinamento. Assim, a partir desta aula, todas as aulas foram dadas de forma online na plataforma Teams.

A aula iniciou-se com alguns exercícios de solfejo, de modo a que os alunos pudessem treinar a sua leitura e de seguida foi feito um aquecimento da respiração. Foram ainda tocadas algumas escalas individualmente, assim o professor conseguiu dar um feedback individual a cada aluno.

Tabela 12 - Sumário da Aula de Classe de Conjunto do dia 11 de junho de 2021

Aula nº29 (21ª aula assistida)	Data: 11 de Junho de 2021
Horário: 14:00 / 14:45	Duração: 45'
Sumário:	

- Audição final de período;

Relatório da Aula nº29 (21ª aula assistida)

Nesta aula foi feito um pequeno concerto na rua, tendo em conta as condicionantes da pandemia, de modo a que os pais dos alunos pudessem ouvir a evolução dos mesmos. Foram tocadas as seguintes peças: “Do Re Mi”, “1ª Sinfonia de *Mahler*” e “*Frere Jacques*”.

7. Reflexão final sobre a Prática de Ensino Supervisionada

Num ano em que o País e o Mundo viveram uma pandemia global, e tendo em conta diversas condicionantes que apareceram ao longo do ano letivo 2020/2021, o término da redação deste relatório remete-me para a sensação de objetivo cumprido. O estágio, com a duração de 9 meses, feito na Escola de Música Nossa Senhora do Cabo, sob a supervisão da Professora Katharine Rawdon, e tendo a Professora Lídia Serejo como cooperante, proporcionou-me a oportunidade de crescimento pessoal, académico e profissional, permitindo o enriquecimento e o conjugar entre dois contextos distintos, académico e profissional.

Como já referido, o estágio em questão encontra-se inserido no Mestrado de Ensino em Música da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, constituindo uma das etapas finais no processo de formação académica do estagiário. A escolha da EMNSC como local de estágio tem por base o facto de o estagiário estar a trabalhar diariamente na Zona de Lisboa e por a mesma apresentar uma estabilidade e ser uma referência no panorama musical, levando a que fosse um “casamento” perfeito entre ambas as partes.

O objetivo global deste estágio consistiu na aquisição de competências necessárias à docência em Música, a um nível formal e prático, bem como todo o processo de funcionamento que está por detrás das aulas: planificação de aulas, planeamento de peças a executar ao longo dos períodos para os alunos, marcação de audições, etc. Por vezes, tendo em conta as normas que o Governo atualizava, foi necessário recorrer a aulas *online* na plataforma *Teams*, de modo a que os alunos não perdessem a vontade e a ambição de querer aprender cada vez mais, o que também levou a que o estagiário pudesse observar uma maneira diferente de ensinar Música.

O estágio em si englobou duas partes: a observação de aulas dadas por parte da professora cooperante e a planificação e o desenvolvimento de aulas por parte do estagiário, de modo a que o mesmo pudesse aplicar o tema da vertente da investigação, a que se tinha proposto antes de iniciar o estágio, e pudesse obter um *feedback* por parte da aluna em relação às dicas e conhecimentos transmitidos. Aplicou-se a metodologia de investigação-ação, tendo em conta a evolução que a aluna demonstrava ao longo das aulas e o ajustar das mesmas, tendo em conta algumas dificuldades que pudessem aparecer. No que diz respeito às planificações, as mesmas foram pensadas e planeadas tendo em conta o processo de ensino-aprendizagem. No entanto, deve o professor ser capaz de adaptar a planificação planeada tendo em conta o desempenho e a reação que os alunos apresentassem durante a aula.

Ao longo do ano letivo, foram feitos relatórios semanais das aulas observadas, cujo principal objetivo seria avaliar a evolução da aluna, bem como o registo de todas as dicas e partilhas de conhecimentos que a Professora Cooperante fazia ao longo das aulas.

Referiu-se anteriormente, que este estágio permitiu uma conjugação entre dois contextos diferentes: o académico e o profissional. Quer isto dizer que, aparte do estagiário ser um aluno, durante o ano letivo desempenhou um papel de “futuro professor”, levando a que o mesmo estivesse em constante procura de conhecimentos e dicas para transmitir aos seus “alunos” que observou ao longo do ano letivo, tendo o desafio de ajudar os mesmos a ultrapassar e a resolver dificuldades que fossem aparecendo.

De um modo geral, o estágio foi bastante benéfico e enriquecedor para o crescimento do estagiário enquanto futuro professor de Música. Aparte de toda a situação que se viveu no país, concluo que foram criadas todas as condições para que os alunos pudessem continuar o seu crescimento diário enquanto músicos, pois no fim de contas, os alunos são os que movem os professores a serem constantemente desafiados e daí, serem o nosso principal foco.

Parte II - Projeto de Investigação

Flauta Transversal: a importância da Mecanização

Introdução

Ao longo do meu trajeto enquanto flautista, cruzei-me com diversos professores que tinham múltiplas opiniões em relação aos processos precedentes do “ato de tocar flauta”. Alguns defendiam que a posição corporal era o aspeto mais importante, outros defendiam ser o processo de respiração, e ainda outros defendiam que se devia estudar e aprimorar a técnica de digitação durante o máximo de tempo para dominar as obras.

A junção de todos estes aspetos anteriormente enunciados podem ser caracterizados e unificados pela palavra “mecanização”. Como a própria palavra demonstra, a mecanização é o ato ou efeito de mecanizar, tornando algo mecânico, que se faça sem pensar e de forma automática (Priberam, s.d.). Remetendo este conceito para a Música e de forma a encontrar um paralelismo entre o seu real significado e o momento enquanto tocamos num instrumento, neste caso um instrumento de sopro - flauta transversal, a mecanização pode ser considerada como sendo uma coordenação de diversos elementos interligados que estão diretamente relacionados com a prática instrumental e cuja finalidade é constituir uma base de automatismos sem que o músico esteja preocupado com a colocação em prática ou não dos mesmos. Alguns desses automatismos são a posição corporal para a prática musical, a posição do corpo em relação à flauta transversal, o processo de respiração dos instrumentistas de sopro, e por fim, a conexão que existe entre a nota que pretendemos tocar, os dedos que precisamos de mexer para digitar a posição correta e o ar que necessitamos de gastar para entoar a nota pretendida com a qualidade desejada.

Assim sendo, e tendo em conta a minha frequência na unidade curricular de PES, verifiquei que a aluna com quem trabalhei, não tinha uma base sólida de mecanização na flauta transversal, pois apresentava a ausência de alguns dos automatismos anteriormente enunciados, surgindo assim a ideia da importância de incutir as práticas de mecanização no processo de aprendizagem.

Em relação à fundamentação teórica, que foi a base para o presente projeto de investigação, foi descrito e desmistificado cada automatismo previamente enumerado.

Após todo o trabalho de pesquisa bibliográfica foi realizado um questionário a professores de flauta transversal, e a sua posterior análise, com o objetivo de perceber a opinião dos docentes e metodologias utilizadas nos vários aspetos que envolvem o conceito de mecanização na vertente do ensino.

Por fim, foram retiradas as conclusões possíveis de alcançar neste projeto de investigação, seguindo-se as referências bibliográficas.

1. Problema e Objetivos do Estudo

A problemática na qual incide este estudo de investigação recai no facto de os alunos, na sua maioria, não possuírem uma base sólida de mecanização na flauta transversal, dificultando assim a sua evolução no instrumento.

Incidindo sobre a problemática proposta, coloca-se a seguinte questão de investigação:

- De que forma um conhecimento profundo aliado à sua aplicação prática sobre as diferentes bases no estudo autónomo (respiração, posição corporal, etc.) podem contribuir para uma mecanização eficaz e consistência no progresso da prática musical?

A partir da questão de investigação são definidos objetivos a alcançar, sendo eles:

- Descrever e desmistificar os diversos elementos que estão interligados no processo de mecanização;

- Adotar um conjunto de estratégias para familiarizar o conceito e prática de mecanização;

- Explicar diversos exercícios sobre mecanização à aluna de PES, de maneira a que ela consiga aplicar de forma autónoma nas sessões de estudo fora das aulas;

- Avaliar a eficácia das estratégias e exercícios sugeridos bem como os resultados obtidos pela aluna, tendo em conta a sua performance em aula.

2. Fundamentação teórica

2.1. Postura Corporal

Segundo autores como Wye (1988) e Soldan e Mellersh (2004), a postura pode ser considerada como sendo uma posição que o corpo forma enquanto estamos a tocar um instrumento, quer seja em pé ou sentado, o que faz uma diferença vital para com a respiração, a afinação e a técnica. A postura de todo o corpo é importante, não apenas a posição da cabeça e dos braços.

Para Trevor Wye (2014), flautista e pedagogo, que escreveu no seu livro *6th Practice Book*, a postura é o problema mais frequentemente encontrado por professores, independentemente do nível de ensino que estejam a lecionar. Uma má postura afeta negativamente e em larga escala a respiração, a sonoridade e a técnica. Tanto que muitas das dificuldades experienciadas por alunos iniciantes e avançados não teriam aparecido, ou, pelo menos, não teriam sido «problemas», se a postura correta tivesse sido observada e adereçada logo desde o início (como citado em Lourenço, 2018).

Para Heinrich Neuhaus (como citado em Alcantara, 1997), pianista e pedagogo, “a melhor postura (...) é aquela que pode ser alterada com a máxima velocidade e facilidade (...) mas para tal facilidade acontecer, os músicos devem compreender que deve existir um relaxamento físico” (p. 14). De notar que existem duas suposições falsas quanto à questão do relaxamento físico: uma delas é que o relaxamento pode existir independentemente dos trabalhos da mente, ou seja, a maneira como definimos o conceito “relaxamento” irá moldar a maneira como o procuramos aplicar; a segunda suposição é que algumas pessoas conotam um significado errado para o conceito de “relaxamento”, tais como “posição favorável” ou “conveniência”.

Segundo Giovanni Battista Lamperti (como citado em Alcantara, 1997), que escreveu no seu livro *Vocal Wisdom*, relaxar um músculo é benéfico apenas para educar e disciplinar todos os outros músculos para realizarem a sua parte durante um processo. Caso contrário, isso seria enfraquecer o resultado final. Isto é co-ação (ação cooperada), e não não-ação, que faz com que o esforço controlado pareça fácil.

Em equilíbrio com o relaxamento, deve-se ter também uma noção do conceito de “tensão” durante a prática instrumental. Para Patrick Macdonald (como citado em Alcantara, 1997), a tensão é um complemento adequado do comportamento humano - não se pode viver sem ela. Utilizar a tensão de maneira correta é um pré-requisito do esforço humano dinâmico, energético e vital, onde a mesma cria e sustenta a vida, levando-a para a frente.

2.2. Use of the Self - “Uso de si mesmo”

Por outro lado, e tendo em conta um ponto de vista completamente distinto, segundo Pedro de Alcantara (1997):

Geralmente entendemos postura como sendo a posição corporal que nós mantemos, conscientemente ou inconscientemente, durante uma certa quantidade de tempo (...) a postura (disposição visível das partes corporais) está inevitavelmente ligada a um conjunto de atitudes, pensamentos e sentimentos. Na verdade, postura é equivalente a atitude (p. 13).

A atitude está relacionada com o conceito de “uso de si mesmo” (como dito em inglês, *use of the self*). Segundo a Técnica Alexander, o conceito de “uso de si mesmo” não engloba apenas o posicionamento físico, mas também a soma total das suas reações em relação à vida, música, eventos do dia-a-dia, entre outras. Pode ser considerado como sendo a utilização adequada do nosso organismo, que funciona naturalmente e reage a diversas situações que possam aparecer. Cada ser humano tem uma forma distinta de aplicar o conceito de “uso de si mesmo”, pelo que cada um deve encontrar a forma mais simples de compreender e aplicar o seu significado (Alcantara, 2022).

“Uso de si mesmo” implica também a utilização da tensão corporal – no tipo de tensão, na quantidade, na localização e no tempo utilizado. Todas as partes envolvidas no organismo refletem um todo, que estão sempre conectadas entre si e desempenham um papel, independentemente da situação. Geralmente, as pessoas pensam que o organismo é uma fusão entre as indicações que a mente dá e a forma como o corpo as executa. Contudo, existem duas observações que ajudam a entender que o nosso organismo não é uma combinação entre o corpo e a mente, mas sim, uma entidade que funciona inseparavelmente como um todo. Estas observações dizem respeito a “inteligência”, que se refere aos trabalhos da mente; e “postura”, que se refere aos trabalhos do corpo. As sensações e ações são a fonte de inteligência de qualquer ser humano; um Homem inteligente é aquele que age e vive com inteligência (Alcantara, 1997; Alcantara, 2022).

Não existe um conceito de “postura correta”, existe sim um conceito de “direção correta”, que nos irá ajudar a utilizar da melhor forma possível o nosso corpo, compreendendo a funcionalidade de todos os elementos constituintes, gerando o movimento necessário à expressão de emoções enquanto tocamos, indo ao encontro do conceito de “atitude”. Muitas pessoas associam a técnica Alexander como um método para colocar certas partes do corpo em certas posições, de modo a pensar que estão a manter uma postura melhor. O problema é que mantendo essas posições, criam-se tensões musculares noutros locais. Os objetivos da técnica Alexander são precisamente o oposto, ou seja, que cada parte corporal mantenha a sua liberdade em

relação às outras partes, independentemente da posição adotada (Alcantara, 1997; Brennan, 1992).

O modo como “utilizamos o nosso eu” afeta o modo como funcionamos como um todo, e para melhorar o nosso funcionamento, nós devemos mudar a maneira como utilizamos o “nosso eu” (Alcantara, 1997).

2.3. Controlo Primário

“O Controlo Primário é o principal reflexo do corpo” (Brennan, 1992, p. 33)

Na Técnica Alexander, existe um mecanismo que regula os trabalhos de uma completa “utilização de nós mesmos”, tendo em atenção a relação entre a cabeça e o resto do corpo, sendo ele caracterizado como Controlo Primário. Ainda que outras partes do corpo também possam comprometer o Controlo Primário, este diz respeito essencialmente e de forma indissociável, à relação entre cabeça – pescoço – costas (coluna) e às suas reações, intenções, medos, que possam vir a aparecer (Alcantara, 1997; Alcantara, 2022; Lourenço, 2018).

O Controlo Primário é o reflexo principal do mecanismo de padrão total dentro do “uso de si mesmo”, que tem o poder de controlar todos os outros reflexos para orientar o corpo de forma coordenada e equilibrada. Normalmente, o padrão total está presente de forma inata ou hereditária, tendo ele precedência sobre todos os padrões parciais, cultivados individualmente por cada ser humano. Por outras palavras, todas as ações – movimentos de quaisquer membros corporais: pernas, braços, mãos, dedos, lábios, língua ou queixo – devem ser executados em harmonia com a coordenação da cabeça, pescoço e costas. De notar que, este mecanismo não tem uma relação de posição, mas sim de liberdade, e vai ao encontro do conceito de “direção correta”, que no caso de um instrumentista, deve tentar compreender o funcionamento do seu controlo primário em relação à posição corporal que é necessária para tocar no instrumento musical, tendo em conta que a música é algo orgânico, vivo, que requer movimento, e não algo estático e parado, pelo que a existência de uma “postura fixa” não é de todo recomendada (Alcantara, 2022; Brennan, 1992).

Segundo Lourenço (2018) “O posicionamento do instrumento nunca deve comprometer o Controlo Primário” (p. 42).

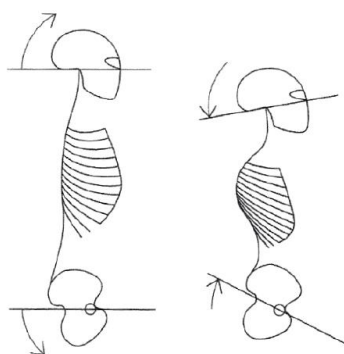


Figura 3 - Controlo Primário (Fonte: Lourenço, 2018)

Pedro de Alcantara (1997), sugere algumas linhas orientadoras para resolver todos os problemas que possam aparecer, sejam eles físicos, mentais, técnicos ou musicais.

- O mais importante na sua mente ao resolver qualquer problema deve ser alterar a forma de utilização do seu controlo primário ou, mais precisamente, evitar interferências no seu funcionamento natural;
- Na melhor das hipóteses, cada procedimento ou exercício que pratica, deve melhorar o funcionamento natural do seu controlo primário. Na verdade, este deve ser o objetivo final de todo o exercício;
- Na pior das hipóteses, nenhum procedimento ou exercício deve exigir a utilização indevida do seu controlo primário. Se o exercício não aumenta o seu controlo primário, pelo menos não deve prejudicá-lo. Não se deixe iludir por benefícios aparentes, de curto prazo ou não, que podem parecer advindos de um exercício, se souber que está a usar de forma errada o seu controlo primário ao executá-lo (Alcantara, 1997).

Utilizar o corpo da melhor maneira irá permitir que os nossos músculos trabalhem num caminho saudável, prevenindo fadiga muscular frequente, cansaço e permitindo-lhe reduzir ao mínimo o seu gasto de energia (López, 2020).

De facto, encontrar uma posição corporal confortável e ergonómica, que nos possa permitir a expressão de sentimentos e emoções enquanto estamos a tocar no nosso instrumento é uma das questões mais negligenciadas na educação musical. Despendemos várias horas de estudo sem estarmos cientes sobre qual a posição mais adequada. O crescimento humano nunca termina, e cada um desenvolve-se num caminho distinto. Se conseguirmos encontrar a “posição correta”, essa será correta apenas para nós e por um curto espaço de tempo (Alcantara, 1997; López, 2020).

2.4. Posição do corpo em relação à flauta

Para muitos jovens músicos, "não foram ensinados os princípios básicos de onde colocar a flauta na boca e como segurar o instrumento para permitir que os seus dedos se movam livremente" (Floyd, 1990, p. 24).

A flauta foi desenhada para ser tocada num ângulo de quarenta graus em relação ao corpo; para conforto e facilidade, o instrumento deve ser mantido bem longe do ombro direito, a cabeça virada para a esquerda e o tronco e as pernas devem-se ajustar para acomodar a esta posição (Soldan & Mellersh, 2004).

Lieberman (1991) afirma que se deve posicionar primeiramente o corpo para o ato de tocar e apenas depois trazer a flauta até nós. A autora sugere a seguinte dica:

Utilize um espelho para ter uma noção da sua posição corporal; mantenha os joelhos desbloqueados e levemente fletidos para ajudar a alinhar com a região lombar. Nunca force o seu corpo a uma nova posição: aprenda a relaxar os músculos na posição correta e depois fortaleça-os para manter o alinhamento (p. 61).

2.4.1. Posição dos pés

Para uma posição confortável, o peso do corpo deve estar distribuído de forma equilibrada, que lhe permitirá respirar corretamente, e segurar a flauta num ângulo correto, devendo-se colocar os dois pés firmemente no chão. Com o seu peso distribuído igualmente em cada perna, os joelhos devem estar ligeiramente fletidos e os pés não podem estar alinhados com os ombros. Porém, o ombro esquerdo deve estar um pouco mais à frente que o ombro direito (López, 2020; Soldan & Mellersh, 2004).

Segundo a pedagoga musical Julie Lieberman (1991),

Certifica-te que ao tocar, os seus pés estão planos no chão e alinhados. Apoiar no lado de dentro ou no lado de fora dos pés, virando em excesso os pés para dentro ou para fora, ou deixar que os joelhos rodem para dentro enquanto se está de pé, pode colocar stress excessivo nas pernas, no encaixe das ancas, ou na região lombar das costas. Além disso, uma má postura irá roubar ao corpo a estrutura de apoio de que este precisa. Uma boa colocação dos pés é

particularmente crucial para cantores e instrumentistas de sopro uma vez que o movimento do diafragma pode ser dificultado com um alinhamento incorreto (p.66).

2.4.2. Pontos de equilíbrio da flauta

Segundo Ivan Galamian, "«Técnica» é a habilidade para controlar mentalmente e para executar fisicamente todos os movimentos necessários das mãos, braços e dedos, para tocar num instrumento" citado em (Alcantara, 1997, p. 172).

Para segurarmos a flauta num ângulo correto e para prevenir que a mesma escorregue das mãos enquanto tocamos, existem três pontos focais de equilíbrio que permitem uma maior facilidade de movimento dos dedos. Quando existe um equilíbrio entre as mãos e pulsos, e não apenas apoiada firmemente pelos dedos, existe menos tensão, rigidez e constrangimento nos movimentos dos dedos (Floyd, 1990; Soldan & Mellersh, 2004).

Os três pontos de equilíbrio são:

- Mão direita (1) – o primeiro ponto de equilíbrio; o polegar da mão direita deve ser colocado diretamente abaixo da chave da nota Fá e ligeiramente atrás da flauta, fazendo pressão contrária à mão esquerda (com o hábito, o dedo polegar ficará mais dorido e com a pele mais endurecida). Mais importante ainda, a primeira articulação do polegar deve ser posicionada quase paralela ao instrumento, o que irá girar a mão levemente para a direita, dando ao dedo mindinho mais comprimento e mobilidade nas notas graves da flauta: Ré#, Dó#, Dó e Si grave;
- Mão esquerda (2) – o segundo ponto de equilíbrio; a flauta descansa entre a segunda articulação da mão e a junta do dedo indicador da mão esquerda (com o hábito, irá formar-se um calo nesta zona); deve ser segurada mais perto da segunda articulação, caso contrário, o dedo indicador estará muito alto;
- Queixo (3) – o terceiro ponto de equilíbrio; o queixo deve permanecer relaxado e descaído (não empurrado para a frente) com a flauta apoiada o suficiente no lábio para permitir que o fluxo de ar seja direcionado para baixo (Floyd, 1990; Soldan & Mellersh, 2004).

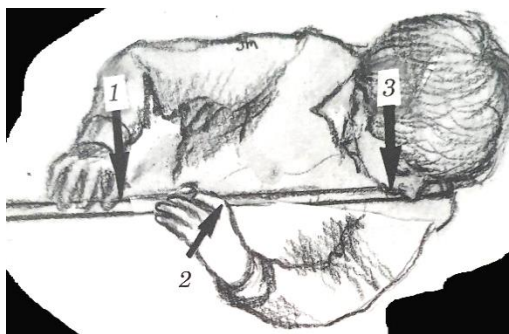


Figura 4 - Três pontos de equilíbrio para segurar a flauta (Fonte: Soldan & Mellersh, 2004)

Utilizar estes pontos de equilíbrio de forma correta ajuda-nos a mexer mais facilmente e fluentemente os nossos dedos sem que sintamos a flauta insegura nas nossas mãos. A pressão equilibrada do queixo contra o dedo indicador faz com que seja possível existir um controlo delicado de movimentos dos lábios e do queixo, necessários para uma boa afinação e um bom foco na qualidade sonora produzida (Soldan & Mellersh, 2004). Na figura 5 abaixo, é possível observar os níveis de força que devem ser aplicados quando seguramos a flauta.

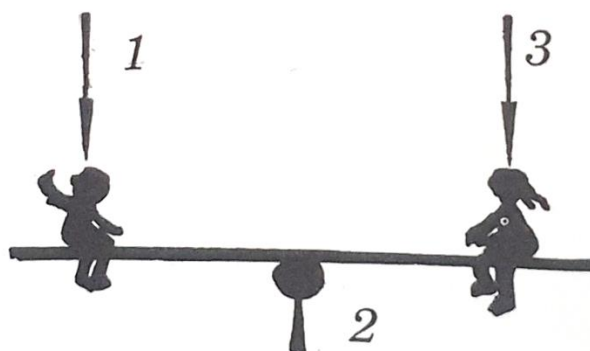


Figura 5 - Noção da força aplicada nos pontos de equilíbrio (Fonte: Soldan & Mellersh, 2004)

2.4.3. Posição das mãos e dos dedos

“Os alunos, muitas das vezes, não equilibram a flauta adequadamente e pressionam com tanta força a chave do Ré# que o dedo se endireita ou se curva e fica apertado, criando problemas mais tarde” (Floyd, 1990, p. 28).

As mãos devem estar por baixo da flauta (figura 6). Isto significa que os pulsos devem estar ligeiramente curvados, num ângulo em relação aos braços (o ângulo varia de pessoa para pessoa).

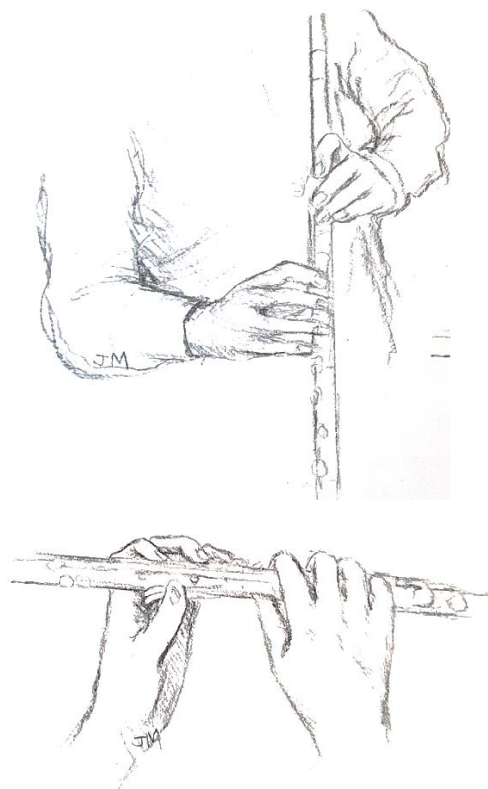


Figura 6 - Posição das mãos em relação à flauta (Fonte: Soldan & Mellersh, 2004)

Os dedos da mão esquerda devem ser curvados para cima sobre as chaves (o punho curvado para baixo), de modo a que um lápis caiba sob a segunda articulação do dedo indicador. Os dedos realizam uma ação de levantamento e nunca devem ser achatados. É recomendado que as unhas sejam curtas. O polegar esquerdo (figura 7) não deve estar dobrado ou torto, mas mantido reto ao tocar as chaves do polegar, sendo mais fácil manter o polegar reto se ele tocar a chave um pouco abaixo da sua primeira articulação. O dedo mindinho da mão esquerda (para tocar a chave Sol#) é curvado e não deve ser levantado muito acima da chave. O dedo deve estar próximo ou a tocar na chave (como se estivesse prestes a ser usada). Este dedo não deve cair abaixo da chave Sol# (figura 7). Isso permitirá que os dedos passem sobre as chaves o mais naturalmente possível - o pulso esquerdo precisará de dobrar um pouco, dependendo do tamanho da mão (Floyd, 1990; Soldan & Mellersh, 2004).



Figura 7 - Posição mão esquerda (Fonte: Floyd, 1990)

Os dedos da mão direita são curvados sobre as chaves e funcionam como os dedos da mão esquerda - levantando a articulação (figura 8 (A) e nunca achatando figura 8 (B e C), ficando livres de tensão.

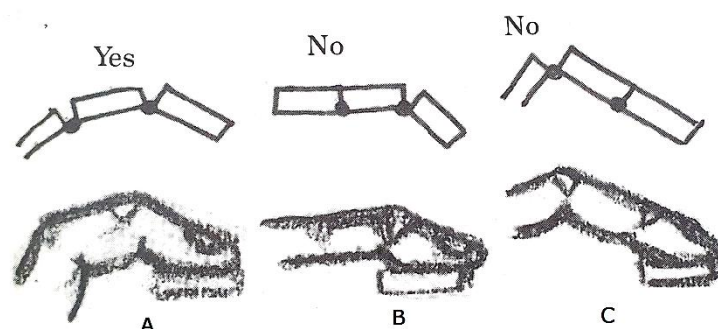


Figura 8 - Posição dos dedos em relação à flauta (Fonte: Soldan & Mellersh, 2004)

O polegar direito - deve estar quase paralelo à flauta - permite maior extensão e flexibilidade do dedo mindinho. Ao tocar a nota Ré# da 1ª oitava, o dedo mindinho permanece curvado em cima da chave. Ao tocar a nota Dó# e Dó da 1ª oitava, o dedo mindinho permanece curvado e desliza para a direita sobre a chave.

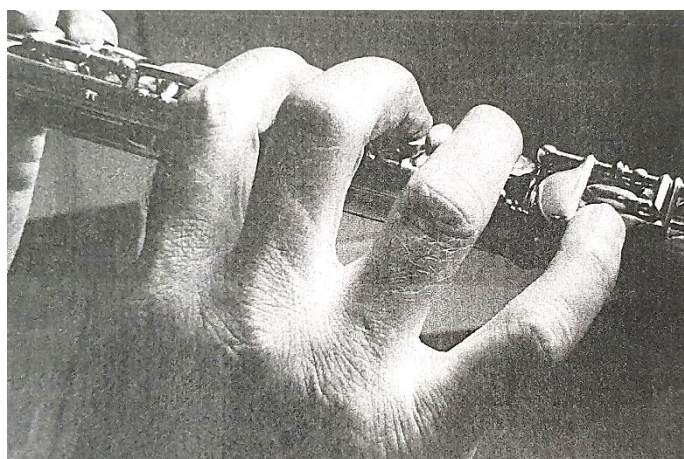


Figura 9 - Posição mão direita (Fonte: Floyd, 1990)

Velocidade e agilidade são características necessárias para uma eficaz utilização dos dedos, pois assim podem estar totalmente sob controlo e movidos com total precisão. Qualquer que seja a velocidade ou dinâmica da música, a ação dos dedos e das chaves deve ser silenciosa (a menos que cliques percussivos nas chaves sejam solicitados pelo compositor). É necessária muito pouca pressão para pressionar as chaves. Tocar rápido ou forte não faz diferença na pressão necessária (Floyd, 1990; Soldan & Mellersh, 2004).

2.5. Respiração

A respiração é uma ação involuntária e natural, fundamental para manter uma pessoa viva, e extremamente necessária para qualquer instrumentista de sopro. Um bom controlo da respiração é a base fundamental para tocar em qualquer instrumento de sopro, especialmente através do domínio de todas as questões técnicas relacionadas à embocadura. A maioria das pessoas pode funcionar satisfatoriamente sem pensar como respirar, pensando apenas em inspirar ar, dado que tomam a expiração do ar como garantida. Os instrumentistas de sopro, por outro lado, devem estudar e assimilar desde cedo, os atos aparentemente simples, de inalar e exalar o ar. Quando feita corretamente, a respiração permite que um instrumentista de sopro alcance o seu desempenho máximo. Quando feita de forma inadequada, os problemas são inevitáveis (Bernold, 2016; Floyd, 1990; Soldan & Mellersh, 2004; Toff, 2012).

Segundo Alexander (como citado em Alcantara, 1997), a respiração, seja ela boa ou má, suportada ou não suportada, é um efeito de algo e não uma causa. A mesma está fora do controlo direto humano. O ato de respirar não é a primeira nem a segunda fase do processo coordenado do mecanismo psicofísico, mas sim uma operação subordinada e necessária que se realizará por si só.

A forma como respiramos pode ser a causa de algumas das tensões no pescoço, nas costas e nos músculos faciais. Brennan (1992) diz-nos que “O tratamento das dificuldades respiratórias requer que determinados músculos relaxem e libertem a caixa torácica; então a respiração começará automaticamente a processar-se com naturalidade. Se deixar de fazer as coisas erradas, as coisas certas surgirão de forma natural” (p. 45).

Miller (2020) afirma que o controlo da respiração é apenas mais uma das complexidades de tocar flauta. É também um dos pilares mais importantes para uma boa produção de timbres. Nem todo o ar que respiramos se transforma em som, pois, parte disso espalha-se. Assim, é necessário respirar de forma eficiente, para que tenhamos ar suficiente à nossa disposição. A flauta deve ser pensada como uma extensão do nosso corpo ao tocar, porque metade do processo de tocar flauta depende da sua posição corporal e do controlo da respiração.

Também Toff (2012) considera que a respiração é um elemento fundamental para a produção sonora, uma vez que é a primeira fase deste processo. Segundo ela, a respiração é constituída por três passos: inalação de ar (inspiração), suspensão e exalação de ar (expiração), sendo este último o mais importante e por vezes o mais menosprezado pelos instrumentistas. É essencial ter a capacidade de controlar a exalação de ar, suportada com os pulmões e os músculos abdominais, antes da coluna de ar gerada chegar à embocadura e, tão-pouco, antes de chegar dentro da flauta, pois a mesma gera a produção sonora.

Segundo Toff (2012) “A respiração é uma ferramenta musical, funciona como a linha de demarcação entre as frases (p. 84)”.

Jean-Pierre Rampal, famoso flautista do século XX, quando questionado sobre se tem algum segredo sobre a respiração, respondeu: "Não, eu apenas abro a minha boca. Você tem um segredo de respiração quando fala? Não, você abre a boca, respira. Quando está a falar, respira naturalmente entre as frases, conforme você precisar. Na música, é a mesma coisa" (Rampal, como citado em Debost, 2002, p.44).

Lieberman (1991) refere-se à arte da respiração como metáfora: "A respiração física move-se num ciclo constante, circular, profundo, fluindo como um rio, enquanto a música flui, ondula, salta e voa num movimento paralelo acima do rio, sempre utilizando o relaxamento em vez da contração para criar fisicamente o som" (p. 48).

Debost (2002), em jeito de conclusão sobre o tema da respiração, afirma:

Respire para tocar como respira para falar. Uma boa coluna de ar tem como precedente uma boa respiração, mas nem sempre resulta vice-versa. A respiração musical é como a pontuação. Respire mais frequentemente como um peixe do que como uma baleia. A respiração no meio é mais controlável do que uma respiração grande. Equilibre o seu som em ambos os lados da respiração e mantenha uma linha musical suave. Utilize pequenas respirações para melhorar a modelagem (p. 45).

2.6. Inalação, Suspensão e Exalação de ar

2.6.1. Inalação de ar (inspiração)

A inspiração é uma das fases mais rápidas do sistema respiratório, pois demoramos cerca de três vezes menos tempo a inspirar do que a expirar. Este fenómeno procede-se de uma característica física dos pulmões, pois como a inspiração é um movimento ativo, a expiração é um movimento passivo, assim gastamos mais energia no momento da inspiração. Desta forma, quando praticamos alguma atividade que exija um esforço físico maior, precisamos de mais energia e oxigénio. Por este motivo, o nosso coração bate mais rápido e respiramos mais vezes (Rego, 2017).

O processo de inspiração é bastante simples de se concretizar: baixar os ombros, abrir a garganta como se dissesse "AHH" para permitir que o ar passe por ela rapidamente, deixar que o ar preencha a zona abdominal para que o tronco médio se expanda tanto para a frente como para as costas e, por fim, emular a mecânica do bocejo (Debost, 2002; Jorge, 2017; Soldan & Mellersh, 2004; Toff, 2012).

Debost (2002) afirma que se inspirarmos com os dentes cerrados, iremos fazer uma inalação de ar defeituosa, e estaremos a respirar com os ombros levantados. Qualquer ruído que por vezes aparece durante a entrada de ar demonstra que a boca e a garganta estão fechadas e que a língua está a obstruir o caminho.

A mecânica do bocejo durante a inalação de ar é defendida por diversos autores. Debost (2002) defende que bocejar é uma linguagem do nosso corpo, que nos diz para relaxar e para nos sentirmos bem. O bocejo ajuda-nos também a entender a mecânica do processo de respiração.

Também Toff (2012) defende que bocejar é um elemento fulcral no momento da inspiração. Na verdade, quando nós inspiramos, nós estamos a fazer um bocejo exagerado e prolongado. Devemos tentar inspirar o máximo de ar possível, da forma mais rápida e com o mínimo de ruídos estranhos possível.

Floyd (1990) menciona que Gilbert defendeu a ideia de relaxar a garganta para abrir a mesma, e desta forma permitir que o ar passe sem obstrução dos pulmões. A autora sugere dois exercícios de maneira a relaxar a garganta:

- Cantar “AHH” como um suspiro;
- Bocejar;

Quando a garganta sente alguma tensão, quer seja a apertar ou simplesmente a fechar, isso afeta negativamente a afinação, fazendo com que a mesma suba e perturbando a qualidade sonora produzida, criando um som menos cheio e mais estridente, e dificultando a capacidade de articulação.

Miller (2020) defende que cantar a vogal “AHH”, ajuda na descontração da garganta e de todos os órgãos constituintes do sistema respiratório. “Tente dizer um forte “HA!” com bastante força. Irá sentir os seus músculos abdominais a envolverem-se. Os músculos abdominais e os músculos circundantes são as principais fontes da sua produção sonora” (p. 28).

Também Wye (como citado em Jorge, 2017) concorda com a mecânica do bocejo. O autor defende que o ato de bocejar pode ajudar na criação de mais espaço na boca e na garganta e a libertar mais as vias nasais.

Se sentirmos o ar frio na maçã-de-Adão, e se conseguirmos ouvir o som “AHH”, estamos a inspirar de forma correta (Debost, 2002).

A inspiração não requer qualquer tipo de esforço. Ela expande naturalmente a caixa torácica e pressiona os órgãos para baixo e para fora. Por norma, se os ombros se contraem e se levantam quando respiramos fundo, é sinal de que não estamos a inspirar fundo, pois os ombros não devem estar envolvidos no processo de respiração. Se inspirarmos superficialmente, levará algum tempo para aprender a relaxar os músculos abdominais o suficiente para receber naturalmente uma inspiração profunda e completa (Lieberman, 1991).

Compreender a mecânica da inspiração pode ajudar-nos a desfazer alguns dos nossos hábitos respiratórios e a má utilização que eles geram. A inspiração não é uma sucção de ar para os pulmões, mas uma necessária e inevitável corrente instantânea de ar no vácuo causada pela expansão automática do tórax. Se o tórax for expandido corretamente, os pulmões serão preenchidos com ar pela pressão atmosférica. Não é necessário pensar como respirar, na verdade, isso é mais ou menos prejudicial fazê-lo. Os instrumentistas de sopro devem organizar o seu discurso musical de maneira a pensar “onde” devem respirar de maneira a que música faça sentido (Alcantara, 1997).

2.6.2. Suspensão de ar

Francisco Sylvius (1660), médico e defensor das obras e teorias de Descartes afirmou “Os pulmões não se expandem porque estão cheios de ar, mas os mesmos estão cheios de ar porque estão expandidos” (Sylvius, como citado por Alcantara, 1997, p. 96).

O segundo e mais curto passo no processo de respiração de um instrumentista de sopro é a suspensão do ar. Embora breve, é muito importante, porque é a preparação para a exalação de ar. Quando sentimos que os pulmões já estão cheios pela sua capacidade máxima, devemos manter a posição de “cheio” momentaneamente; o tronco deve permanecer expandido e a garganta bem aberta enquanto ajustamos os músculos da parede abdominal para a expiração. Deixar de esperar esse microssegundo necessário pode resultar não apenas em hiperventilação, tontura, tensão e tremores de coração, mas também num som ofegante, agudo, que rapidamente perde a ressonância e se torna mais suave e liso. A breve suspensão fornece o suporte muscular necessário que ajuda na duração do som (Alcantara, 1997; Toff, 2012).

Neste segundo passo, entra um aspeto importante no processo de respiração que é a “pressão da respiração”. Este aspeto subdivide-se em dois conceitos muito importantes a ter em conta durante a prática instrumental. São eles o fluxo de ar, que se refere ao volume de ar que será exalado, e a velocidade de ar, que se refere à velocidade real ou velocidade do ar quando o mesmo sai dos lábios. É possível aumentar a pressão da respiração aumentando a velocidade do ar pressionando com mais força o abdómen ao expirar e diminuindo a abertura dos lábios da embocadura. Deve-se manter um fluxo constante e/ou pressão da coluna de ar constante ao tocar, pois a mesma tem efeito direto na qualidade do som, na afinação, na dinâmica, no *vibrato*, na articulação e nas múltiplas técnicas em que a língua é utilizada. Os problemas geralmente aparecem quando a pessoa se concentra na língua ou no movimento dos dedos e esquece-se de soprar de forma consistente e com a pressão adequada. Daí ser de uma extrema importância a fase da suspensão pois é nesta fase que um músico decide o que fazer com o ar inspirado, quer seja na quantidade de ar a expelir como na velocidade, de modo a atingir um objetivo musical (Floyd, 1990).

2.6.3. Exalação de ar (expiração)

A expiração é geralmente a fase passiva da respiração, não apenas involuntária, mas também sem importância. Para os instrumentistas de sopro, no entanto, é a fase ativa e a fase que requer mais controle e sutileza. Esse controle é fornecido pela tensão entre o diafragma e os músculos da parede abdominal e da caixa torácica. Devemos tentar manter a parede da caixa torácica expandida, enquanto ela permitir, para que a parede abdominal se contraia em direção à sua posição de repouso. À medida que os músculos abdominais pressionam a base dos pulmões, o ar é forçado a sair. Somente quando o ar na cavidade abdominal estiver totalmente esgotado é que devemos contrair os músculos da caixa torácica (Toff, 2012).

A respeito da capacidade da caixa torácica, Wye explica que “é a diferença entre a expansão e a contração das costelas que afeta diretamente quanto tempo se consegue tocar sem voltar a precisar de respirar.” O autor aconselha a prática diária de algum exercício com vista ao aumento do volume da caixa torácica, o que irá ajudar na evolução da capacidade respiratória do instrumentista (Wye, como citado por Lourenço, 2018, p.49).

Para Debost (2002), durante a fase da exalação de ar é importante que os músculos peitorais mantenham a abertura da região do tórax. Acrescenta também que, na sua opinião, é mais importante a gestão do ar ao longo da prática musical do que o momento da respiração propriamente dito, uma vez que este é natural.

É verdade que um bom uso de si mesmo é uma condição necessária para que se obtenha uma boa respiração e se faça uso dela. A boa respiração é simplesmente uma característica do bom uso de si mesmo, sendo que a mesma acontece de forma natural e suficiente para viver. Devemos trabalhar o nosso corpo e a nossa mente para obter um bom uso de nós mesmos e tornar-nos-emos em “bons respiradores” automaticamente (Alcantara, 1997).

No final, não precisamos de pensar em nenhuma destas fases do processo respiratório, o corpo responde de maneira natural aos desafios da música, e a respiração simplesmente se torna parte da música (Soldan & Mellersh, 2004).

Michel Debost (2002), defende o seguinte processo de respiração:

1. Antes de inalar, esvazie completamente a cavidade torácica;
2. Em seguida, pelo nariz, encha lentamente a parte superior da cavidade torácica, mantendo o abdómen reto;
3. Quando estiver prestes a tocar, solte o cinto abdominal e inspire com o som “AHH”. Se sentir o ar frio no fundo da garganta, é sinal de que a sua garganta está aberta;

4. Comece a tocar imediatamente para evitar bloquear o som (p.47).

2.7. Apoio

“Você não respira porque move o diafragma. Em vez disso, você move o diafragma porque respira” (Alcantara, 1997, p. 93).

Um dos termos mais utilizados durante a aprendizagem de um instrumento de sopro, e que gera diversas opiniões sobre a forma como o mesmo deve ser ensinado aos alunos, é o “apoio”.

Appoggio é uma técnica de gestão do ar utilizada por cantores da escola italiana. O “*breath support*”, em inglês, não é uma tradução adequada para este termo. *Appoggio* é um sistema que combina e equilibra isometricamente a ação dos músculos abdominais e torácicos no procedimento de inalação, bem como no fenômeno de exalação e produção de som. Para sustentar uma determinada nota, o ar deve ser expelido lentamente; de modo a atingir esse fim, os músculos respiratórios (inspiratórios), continuando a sua ação, esforçam-se para reter o ar nos pulmões e opõem a sua ação à dos músculos expiratórios, o que se chama “*lotta vocale*” ou luta vocal. Se os músculos intercostais (caixa torácica) não se equilibrassem de forma isométrica, a sustentação dos músculos abdominais, sem oposição, levaria a uma rápida desinsuflação dos pulmões. O apoio evita esse mesmo colapso do peito. Ao soprar, a técnica do *appoggio*, que significa o ato de se inclinar em italiano, é o processo que mais se aproxima do que se entende de forma errada por apoio diafragmático (Debost, 2002).

Pedro Couto Soares (2013) afirma que a terminologia do “apoio” são:

“Basicamente as ações musculares que permitem controlar o débito e a pressão da expiração. A sua definição em termos práticos é geradora de confusão pois baseia-se em três aspetos diferentes: as ações musculares que o geram, as sensações decorrentes dessas ações e os resultados pretendidos com efeitos na qualidade do som” (p. 224).

Explica o autor que, apesar de um instrumentista de sopro ter a noção de quais são os processos necessários para a emissão de uma nota com as qualidades pretendidas, nem sempre este conseguirá impulsionar o aluno a repetir os mesmos processos apenas com base na descrição das suas sensações. Este é mais um desafio que se apresenta aos professores pois esta é uma questão que pode gerar confusão na cabeça de quem ouve, pois irá depender na forma como se interpretam as indicações transmitidas.

Helena Wöhl Coelho (como citado por Rego, 2017), refere-se ao apoio como sendo:

“O controlo elástico e consciente da força retrátil passiva e espontânea do movimento de elevação do diafragma ao promover a expiração, e é conseguido pelo domínio dos músculos abdominais e intercostais, com a finalidade de manter o equilíbrio da coluna de ar e aplicá-la à fonação em instrumentos de sopro” (p. 11).

Nos últimos tempos, a temática do apoio tem sido alvo de diversos estudos por parte de diversos investigadores. Um dos últimos estudos que se fez, intitulado “Dinâmica da parede torácica e recrutamento muscular durante o desempenho flautístico profissional”, uma equipa de investigadores analisou as diferenças de performance dos flautistas ao tocarem com apoio e sem apoio. Como parte da conclusão sugerem a seguinte definição:

O apoio respiratório é um mecanismo para evitar o recrutamento de músculos expiratórios para diminuir o volume dos pulmões ao tocar para que estes possam exercer melhor um controlo fino sobre as mudanças de pressão bucal necessárias a um desempenho musical de alta qualidade. Isto é conseguido pelo recrutamento dos músculos inspiratórios, tal como demonstrado pela sua maior atividade elétrica que mantém a caixa torácica aberta, volume dos pulmões mais alto e músculos expiratórios relativamente relaxados. Isto foi demonstrado pela sua ativação mais reduzida durante o desempenho com apoio no final das frases musicais (como citado em Lourenço, 2018, p. 51).

A principal noção que se deve ter quando se ensina e quando se aprende o conceito de “apoio” é de que este é um ajudante à coluna de ar que irá gerar o som num instrumento de sopro. Um erro comum sobre o apoio, induz muitas das vezes numa sensação física incorreta: muitos flautistas pensam que apoiar significa contrair os músculos abdominais (à volta do diafragma) para expelir o ar dos pulmões com mais eficiência. A contração abdominal não aumenta a pressão do ar expirado. O apoio não tem nada a ver com qualquer tensão estática dos músculos abdominais: é o resultado de uma ativação abdominal (não contração) que coloca o ar (na coluna de ar) em

movimento. O ar está sob mais ou menos pressão, dependendo da abertura ou da redução da abertura dos lábios por parte do flautista (Bernold, 2016).

O apoio abdominal é a força motriz quando se toca num instrumento de sopro. O mesmo se não estivesse contrabalançado pelos músculos do peito impedindo o colapso do tórax, faria com que todo o ar fosse gasto rapidamente. A estabilidade no queixo ajuda na gestão do ar, contribuindo para a criação de um som focado, economizando ar e criando diversas sonoridades (Debost, 2002).

2.8. Mecanização

A temática da “mecanização” é a junção dos conceitos anteriormente explicados, de “posição corporal” e “processo de respiração”, aliada a diversos elementos dependentes do flautista, tais como a predisposição para aplicar as técnicas de mecanização durante a sua prática instrumental, a compreensão da estrutura técnica da flauta e a conexão que existe entre o movimento dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal.

Normalmente, os alunos devem ter uma mente aberta para compreender o que se pretende com o termo “mecanização”. Nem todos querem seguir esta linha orientadora pois por vezes torna-se repetitiva e enfadonha. Gilbert (como citado por Floyd, 1990), defende que os professores devem estimular os alunos com comentários positivos pois assim eles estarão mais recetivos a qualquer comentário crítico que possa advir. Uma das estratégias defendidas seria colocar os alunos a pensar sobre um determinado assunto/performance/tema e encorajá-los a comentarem, de forma crítica e justificada, os aspetos positivos e aspetos negativos que possam ter existido, levando assim os alunos a serem os seus próprios professores, tentando sinalizar e resolver os diversos problemas que poderão aparecer durante a sua prática instrumental.

Para Floyd (1990), “é mais provável que o sucesso venha para aqueles alunos que ouvem, observam e aprendem, abrindo as suas mentes para o maior número possível de novas ideias” (p. 20).

Outro dos problemas que muitos professores encontram em relação aos seus alunos é o hábito de “*End-Gaining*”. Este é um termo inglês que significa “querer atingir um determinado objetivo, sem haver uma preparação e normal evolução pelas etapas anteriores bem como a não utilização dos meios existentes para tal” (Alcantara, 1997, p. 18). Como exemplos deste termo, temos: a vontade de querer fazer uma dieta para emagrecimento sem ajustar a alimentação para esse fim; o anseio de algum dia conseguir tocar como um determinado instrumentista de topo sem pensar nem se preparar da forma necessária para tal; a vontade e o objetivo de querer ganhar um concurso de música, sem haver uma preparação necessária para tal experiência. Simplificando, pensar em ir diretamente para um fim (ganhar ou ser o melhor em algo) causa uma má utilização de nós mesmos pois toda a dinâmica e evolução que antecede

o ambicionado momento torna-se indiferente, levando a que o fim se torne algo inatingível (Alcantara, 1997).

Um dos problemas que os alunos apresentam quando são confrontados com alguma técnica de mecanização é o facto de existirem certos hábitos que eles não prestavam a maior atenção sobre eles. Um hábito só se torna um problema quando é automático, prejudicial e fora do controlo da vontade consciente da pessoa (por exemplo segurar a flauta com uma posição corporal deficiente, levantar demasiado os dedos sem que isso seja necessário, fazer tensões nos lábios, tocar com os ombros demasiado levantados, etc.) (Alcantara, 1997).

Para Alcantra (1997), “Quanto mais livre for uma parte do corpo, melhor será capaz de sentir com precisão o que está a fazer” (p. 42).

Gilbert (como citado por Floyd, 1990), afirma que quando um professor decide corrigir um mau hábito em algum aluno, é importante que este quando estiver a praticar, esteja ciente de qual é o significado do conceito correto. Muitos alunos irão reverter para o mau hábito passados alguns segundos ou até minutos, mas isto é o normal processo de mecanização. Depois de reconhecer esta fase, o próximo passo é voltar a corrigir o problema e recomeçar novamente a tocar corretamente durante um período de tempo maior. Repetir este processo diversas vezes ajuda a garantir uma evolução durante o processo normal até atingir determinado objetivo e reduz alguma frustração que possa existir pois os resultados irão aparecer.

Para Floyd (1990):

“Ao praticar, tente fazer o correto durante um compasso - isto é progresso.

Então, da próxima vez, tente mantê-lo correto por dois compassos (...) o fator mais importante ao tocar flauta é a atitude da pessoa em relação à prática. Deve-se ter prazer em tocar e se divertir” (p. 20).

2.9. Compreender a conexão entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar que é necessário para tal

“The line goes up, and the line goes down” (Bernold, 2016, p. 6).

Os flautistas, muitas das vezes ignoram a importância das sessões práticas diárias bem equilibradas e dedicam muito mais tempo à destreza dos dedos e exercícios de língua (técnica) ao invés de investirem no desenvolvimento e aprimoramento do som, embora considerem isso fundamental (Bernold, 1988). Tocar flauta não é comparável com a prática de alguma atividade desportiva, mas a mesma requer uma quantidade considerável de energia, sendo que ela é fornecida através da respiração, cujo principal

e essencial foco é a produção de som, até em dinâmicas “*piano*”, sem perder a consistência desejada. Uma prática instrumental regular irá melhorar a energia da respiração de um instrumentista de sopro. Todos nós possuímos capacidades inatas e uma certa habilidade para respirar com mais ou menos força, no entanto, essas qualidades não devem ser tidas como garantidas, pois elas devem ser cultivadas através da prática diária. Os flautistas nunca devem esquecer que a única energia à sua disposição para produzir um som puro e expressivo é a energia da sua respiração (Bernold, 2016). O autor sugere no capítulo “Aumenta a energia da tua Respiração” (*Increase the energy of your breath*) do livro “*Le souffle, le son*”, um foco na variação da coluna de ar ao tocar exercícios de vocalizações (Fig.10) e intervalos (Fig.11):

Vocalise n° 1 7

L. v. Beethoven (1770-1827)
6^e symphonie op. 68
3^e mouvement, mesure 8

[Allegro] Tempo de travail* ♩ = 69

dolce

Ton original

Figura 10 - Exercício de Vocalização (Fonte: Bernold, 2016, p. 7)

Exercice n° 2

mf / f *sim.*

Fine

D.C. al Fine à l'octave

Figura 11 - Exercício de Intervalos (Fonte: Bernold, 1988, p. 37)

Como no canto, a flauta soa mais alto no registo agudo do que no registo grave. Um cantor utiliza mais ar e energia para cantar sons mais altos: o mesmo se aplica ao tocar flauta. Para passar do registo mais grave para o médio, e mais ainda para o registo mais agudo, a quantidade de ar deve aumentar. Assim, é necessário soprar um pouco mais forte quando a linha musical sobe e um pouco mais suave (mas não excessivamente, e sem deixar o som perder consistência) quando a linha desce. Este princípio aplica-se desde que a linha ascendente não seja diminuendo, nem a linha descendente seja crescendo. Nestes exercícios, o autor aconselha os flautistas a trabalharem quase exclusivamente nas variações da saída da coluna de ar (intensidade), sem criar tensão nos lábios ou mover o queixo: a posição dos lábios deve permanecer mais ou menos a mesma no registo mais agudo como no registo mais grave. O objetivo é aumentar o volume de ar ao tocar alturas mais altas - por outras palavras, soprar um pouco mais forte. O som resultante pode ser um pouco hediondo no início, mas aconselha fortemente os alunos a perseverarem, a praticarem e a acreditarem que serão capazes de atingir o objetivo. O próximo passo será aperfeiçoar a forma de tocar, uma vez que tenham eliminado todas as possíveis fontes de tensão (Bernold, 2016).

Segundo Gilbert (como citado por Floyd, 1990) o principal objetivo de qualquer professor é ajudar os alunos a conseguirem adquirir um som centrado, com uma qualidade consistente e para desenvolver flexibilidade e controlo do mesmo, em todos os registos da flauta. A ideia defendida por si é a de se alterar o mínimo a embocadura entre os vários registos, utilizando para tal a pressão do ar que será empurrada pelos músculos abdominais, aumentando a velocidade do ar para obter os registos médio e agudo, sendo assistida pela abertura dos lábios, deixando-os trabalhar de forma natural. Mudar a embocadura para os diferentes registos pode causar a alteração da qualidade do som e a afinação sofrerá também. Frequentemente, os flautistas criam problemas de flexibilidade ao mudar de registo, bloqueando o som na garganta, pressionando os lábios com força e empurrando o queixo para a frente. Estes fatores resultam num som comprimido, fino e desafinado.

Para Trevor Wye (2017), a capacidade de adquirir flexibilidade tanto nos lábios como no queixo ao mover-se pelas diversas oitavas da flauta é uma habilidade importante nas diversas aparições, quer seja a solo, orquestral ou simplesmente durante o estudo individual em casa. Nos últimos anos, diversos flautistas, em busca de novo repertório, têm explorado esse efeito transcrevendo peças de violino. Um violinista utiliza intervalos amplos para dar suporte harmónico à linha melódica, delineando a linha do baixo e revelando a harmonia. A flauta também é um instrumento que consegue adquirir esse tipo de efeitos em comparação com outros instrumentos de sopro, mas será necessário um estudo lento para começar a trabalhar estes aspetos de modo a garantir que cada nota seja tocada com um bom som e afinação. Logo, torna-se aparente que cada nota tem a sua própria posição de lábios e queixo, bem como velocidade e direção do ar. A atenção a este detalhe é necessária para um bom som e afinação, mas também devem ser encontradas formas de minimizar os movimentos envolvidos, com o objetivo de acelerar as notas e manter a conexão entre elas.

Para Bernold (2016), na flauta podemos utilizar a mesma dedilhação básica para produzir vários sons diferentes com uma oitava de distância. No entanto, deve-se buscar a mesma qualidade de som (em termos de volume, pureza, timbre) em todos os registos. Enquanto as notas graves - notas fundamentais - são muito fáceis de produzir com um bom som e muitas vezes puras (por exemplo, sem ruídos parasitas), tocar notas nos registos médio e agudo com a mesma dedilhação só é possível se combinarmos a quantidade certa de ar com a abertura labial. O autor sugere no capítulo “Desenvolver os Músculos dos Lábios!” (*Develop Those Lip Muscles!*) do livro “*Le soufflé, le son*”, um foco na variação da abertura labial ao tocar exercícios de harmônicos (Fig.12):

Harmonique n° 1

♩ ≈ 60

* ord. = son ordinaire / normal sound.

Figura 12 - Exercício de Harmônicos (Fonte: Bernold, 2016, p. 33)

Este capítulo trata da extremidade superior da coluna de ar do flautista: os lábios. Diminuir a abertura dos lábios minimiza o fluxo de ar, ou seja, a quantidade de ar enviada aos lábios (com o apoio a ajudar a manter a pressão de ar certa) permitindo que possamos tocar inúmeras dinâmicas. É de extrema importância a prática diária para o desenvolvimento dos músculos labiais. Para desenvolver e melhorar a flexibilidade dos lábios e diminuir a abertura (pressionando-os), praticar harmônicos é um bom começo. O próximo passo será fazer o mesmo nas notas fundamentais - isto é indispensável para tocar um diminuendo ou uma dinâmica suave. Deve-se ter atenção que pressionar os dois lábios, um contra o outro, não significa gerar tensão. O objetivo destes exercícios é manter o fluxo de ar constante e reduzir o volume de ar que sai, pressionando os dois lábios e mantendo a pressão mínima na coluna de ar (Bernold, 2016).

Os exercícios seguintes serão os “*Sons Filés*” do livro “*La Technique d’embouchure*” (Fig.13). Este tipo de exercícios propostos por Bernold (1988) pretendem trabalhar sons longos com um controle redobrado na qualidade do som em todos os registos,

bem como melhorar a flexibilidade e desenvolver os músculos dos lábios para se conseguir desempenhar dinâmicas suaves.

Exercise n° 9

Ne pas fermer la gorge dans le passage d'octave.
Open the throat when changing octave.

f < *p* < *f* *f* *sim.*

Exercise n° 10

À travailler aussi à l'envers en commençant par le La#.
To be practised backwards as well, starting from A#.

p < *f* > *p* *p* *sim.*

8^{va}

Figura 13 - Exercício de “Sons Filés” (Fonte: Bernold, 1988, p. 59)

Este género de exercícios é focado para se trabalhar o início e o fim das notas na dinâmica de piano em toda a extensão do instrumento. Bernold (1988) defende que bons resultados requerem prática e paciência. Controlar os músculos abdominais e faciais é a chave para o sucesso, mas treiná-los requer tempo.

Por fim, como síntese de todos os exercícios falados anteriormente, temos um capítulo específico para aplicar tudo o que foi apresentado: “Controlar o Fluxo de Ar” (*Control Your Air Flow!*) do livro “*Le souffle, le son*” (Fig.14). Neste capítulo, Bernold (2016) faz uma síntese dos exercícios de variação do fluxo de ar sem movimento dos lábios (Exercício de vocalização e de intervalos) e os exercícios de constante fluxo de ar em que os lábios devem manter uma abertura mínima para se atingir o objetivo (Exercício de harmónicos).

Souffle n° 2

[Allegro] Tempo de travail ♩ = 88 environ

J.-S. Bach (1685-1750)
Sonate pour flûte et basse continue BWV 1033
2^e mouvement

Fine

Figura 14 - Exercício de Poupança de Ar e Controlo da Coluna de Ar (Fonte: Bernold, 2016, p. 41)

Neste capítulo, Bernold (2016) pretende que o flautista tente tocar frases mais longas com a combinação de um forte fluxo de ar, a abertura dos lábios e um doseamento do ar expirado de modo a ganhar resistência ao longo da prática instrumental.

2.10. Digitação na Flauta Transversal

O processo de mecanização, para além de englobar os aspetos anteriormente referidos (posição corporal, posição da flauta em relação ao corpo, processo de respiração e conexão do ar expelido com a nota pretendida), engloba também o conceito de digitação na flauta transversal. Este termo é semelhante ao conceito de técnica que normalmente os alunos utilizam para caracterizar os exercícios cujo principal foco são os movimentos rápidos e uniformes dos dedos. Grande parte do repertório para flauta exige uma excelente técnica de digitação, levando a que a mesma deva ser levada com extrema atenção durante todo o estudo de qualquer instrumentista, sendo de elevada importância a existência na mesma de uma boa qualidade sonora em toda a extensão do instrumento. De modo a obter uma técnica de digitação que seja de uma qualidade notável são necessárias centenas de horas de estudo diário, baseadas na prática de escalas e arpejos em todas as tonalidades, com articulações e intervalos diversos. Dado que este é um processo moroso, exige-se ao instrumentista alguma perseverança e sacrifício de modo a que se consiga atingir o seu principal objetivo (Pontes, 2019).

A técnica é o controlo e a coordenação de todas as ações musculares que o ato de tocar flauta compreende. Embora o som seja o primeiro pré-requisito para uma eficaz prática na flauta, a técnica, como veículo do movimento melódico, também é de grande importância. Louis Moyse (como citado por Toff, 2012) resume bem isso: “Como

professor, a minha principal preocupação é trazer as ferramentas e dispositivos adequados para os meus alunos, a saber – técnica. Pode-se ter técnica sem música (com muita frequência, infelizmente), mas não se pode expressar a música sem técnica” (p.125).

A técnica de digitação exige uma boa coordenação e agilidade nos dedos que deverá assim iniciar-se com exercícios lentos que permitam trabalhar a transição entre as notas, para que o flautista se aperceba do que acontece nessas transições. Ao praticar a técnica devagar, posteriormente o instrumentista conseguirá ter o controlo necessário para tocar mais rápido. A velocidade deverá ser aumentada gradualmente, de forma a permitir uma evolução consistente do aluno, para que este consiga focar-se nos aspetos essenciais sem negligenciar a qualidade do som (Pontes, 2019). Abaixo temos um exemplo de um exercício de técnica de digitação (Fig.15):

The image shows a musical score for a fingering exercise. The first line consists of ten measures of eighth-note patterns, numbered 1 to 10. The second line is a repeat sign with the instruction "Reprise à l'octave — オクターヴ上で繰り返す。" followed by six staves of eighth-note patterns in a higher register.

Figura 15 - Exercício de Técnica de Digitação (Fonte: Taffanel & Gaubert, 1958, p. 2)

Neste exercício, os autores sugerem a utilização de dez tipos de articulação diferentes de modo a uniformizar a técnica de digitação com diversas articulações e a desafiar o flautista a explorar diferentes movimentos dos dedos. Como auxílio ao ganho de destreza consistente dos dedos, recomenda-se a utilização de um metrônomo, cujo principal objetivo será compreender se está a conseguir controlar o ritmo e a técnica de digitação de acordo com as metas pretendidas (Pontes, 2019).

2.11. Conclusão sobre Mecanização

Estudar regularmente produzirá inevitavelmente melhores resultados, é claro, mas praticar no mesmo horário todos os dias é ainda mais benéfico, embora nem sempre seja possível. Para aproveitar um pouco mais o tempo de prática, deve-se fazer o mesmo tipo de exercícios no mesmo horário todos os dias, tais como exercícios de técnica de digitação, exercícios de som, escalas e estudos (Wye, 2017).

Peter-Lukas Graf, famoso flautista e pedagogo, defende no seu livro *Check-up* (1992), que o propósito de toda a técnica é fazer boa música. Se desejarmos evitar o virtuosismo por si só, então devemos esquecer a técnica quando fazemos música e focar numa expressão viva e distinta. Quanto melhor for a técnica, maiores serão as possibilidades para uma execução musical mais expressiva. O progresso não deve ser forçado: praticar de forma concentrada e paciente, levará o flautista a progredir aos poucos, devendo este preparar-se com confiança para o passo seguinte. Graf (1992) sugere “sete regras de ouro para praticar”:

1. Resolução: não confie irrefletidamente na prática; deve considerar se é o prazer o único aspeto positivo quando se toca ou se pretende melhorar tecnicamente e musicalmente;
2. Corpo: lembre-se que a flauta é apenas uma parte do seu instrumento. Quando tocar flauta, o seu corpo deve estar envolvido também (órgãos respiratórios, língua, lábios, garganta, mãos, pés);
3. Programar: deve estudar flauta com um propósito definido e um objetivo claro em mente, escolhendo um exercício para tal, bem como adaptar os exercícios de forma a manter a forma ou para resolver problemas particulares;
4. Som: deve ter a consciência de qual o som desejado em exercícios de respiração, digitação e articulação, devendo ser consistente e com uma qualidade superior;
5. Ritmo: deve organizar o tempo da música ritmicamente, utilizando para tal o metrónomo;
6. Variedade: não deve praticar o mesmo exercício por muito tempo, tente alternar entre os diversos exercícios que o método poderá conter;
7. Prazer: aponte para um humor positivo quando está a estudar; quando não conseguir manter o mesmo entusiasmo, interrompa o estudo e faça algo para espalhar, pois estudar contra a própria vontade será um desperdício de tempo.

Bernold (1988) defende que bons resultados requerem prática e paciência. Controlar os músculos abdominais e faciais é a chave para o sucesso, mas treiná-los requer tempo.

3. Plano de Investigação e Metodologia

Houve necessidade de alterar a metodologia, mais concretamente os objetivos que inicialmente foram definidos. Numa primeira fase, o objetivo seria efetuar uma metodologia de investigação-ação com a aluna observada, mas devido ao facto de as aulas terem passado para o regime online, houve a necessidade de adaptar o rumo da investigação, neste caso para a idealização de um questionário.

A terceira parte do trabalho centrou-se na investigação realizada entre o período de 12 de setembro de 2022 e 26 de setembro de 2022. O principal objetivo desta investigação foi perceber, a perspetiva de diversos docentes de flauta transversal, de variados níveis de ensino, quais os principais problemas que encontram nas aulas com os seus alunos, bem como as bases necessárias para uma boa prática instrumental, através do conceito de Mecanização, e dos recursos e/ou metodologias utilizados.

Para a presente investigação utilizou-se a “investigação descritiva”, cujo principal objetivo é estudar, compreender e explicar a situação atual do objeto em investigação, com o intuito de analisar as características de uma população, de um fenómeno ou experiência e opiniões através das respostas obtidas. A sua valorização está baseada no pressuposto de que os problemas podem ser resolvidos e as práticas podem ser melhoradas através de descrição e análise de observações objetivas e diretas sobre determinados problemas. As técnicas utilizadas para a obtenção de dados numa investigação descritiva são recolhidas mediante a aplicação de questionários, a realização de entrevistas e recorrendo à observação real da questão em investigação (Carmo & Ferreira, 2009).

Como descreve Esteves (2018) “Salienta-se ainda que a investigação descritiva se preocupa em observar factos, registá-los, analisá-los, classificá-los e interpretá-los, tendo sempre em conta que o investigador não pode interferir nos mesmos. Assim sendo, os fenómenos são estudados, mas não manipulados pelo investigador” (p.73).

Quanto às ferramentas de recolha de dados, numa primeira fase, recorreu-se à utilização de um questionário, que foi entregue via e-mail, a vários professores de ensino superior, básico e secundário de Flauta Transversal que lecionam atualmente em Portugal.

Pretendia-se com o questionário analisar a partir da opinião dos docentes acerca da palavra “Mecanização” aplicada às aulas de flauta, as principais dificuldades demonstradas pelos alunos dos docentes inquiridos, bem como as metodologias de ensino utilizadas pelos mesmos, de maneira a ajudar os seus alunos a progredirem melhor. Assim, foi feito um levantamento de diversos problemas que estão diretamente relacionados com o conceito de “Mecanização”, tentando encontrar, tanto na bibliografia existente como nas respostas dadas pelos inquiridos, soluções e achegas para tais contrariedades existentes nos alunos.

3.1. Questionário

A importância deste questionário, feito a professores, remete para a recolha de opiniões acerca da consciencialização sobre o conceito de Mecanização aplicado ao ensino da Flauta Transversal, bem como à enumeração e contextualização das diversas variáveis que complementam esta temática.

O questionário foi enviado em formato digital, através do programa de questionários *online* “*Google Forms*”, tendo sido respondido por 61 docentes a nível nacional.

O questionário aplicado era constituído por questões de resposta aberta e fechada, contendo duas categorias: caracterização dos inquiridos (sete questões) e questões do âmbito da importância da Mecanização aplicada ao estudo da flauta transversal (14 questões) – Apêndice A.

Apresenta-se de seguida a tabela de questões presentes no questionário, dividida em duas categorias, a caracterização dos inquiridos e as questões relativas à temática da Mecanização.

Tabela 13 - Questionário

Categorias	Questões
A – Caracterização dos Inquiridos	<ul style="list-style-type: none"> - Género - Idade - Habilitações académicas - É profissionalizado? - Em que região(ões) de Portugal leciona aulas de Flauta Transversal? - A que níveis escolares leciona aulas de Flauta Transversal? - Quantos anos tem de experiência na área de ensino da Flauta Transversal?
B – A importância da Mecanização	<ul style="list-style-type: none"> - Na sua opinião, a palavra “mecanização” aplicada à prática na flauta transversal, engloba quais aspetos? - Quais são os principais problemas que encontra na posição corporal dos alunos quando seguram na flauta? - Que exercícios costuma sugerir aos seus alunos para melhorar as lacunas que apresentam no que toca à posição corporal em relação à flauta, especificadas na sua resposta anterior?

- No que toca ao processo de respiração, na sua opinião, em qual das fases os alunos apresentam maiores dificuldades?
- Tendo em conta o que respondeu na questão anterior, que exercícios costuma sugerir e aplicar para solucionar os problemas apresentados por parte dos alunos na(s) fase(s) com maior dificuldade?
- Em qual das componentes costuma focar-se mais nas aulas para ajudar os seus alunos a progredir, em termos físicos?
- Defende que os movimentos e posição dos dedos são importantes durante a prática instrumental?
- Acredita que existe uma conexão entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal?
- Se respondeu “Sim” na resposta anterior, por favor, justifique a sua opção.
- Existem diversos exercícios que ajudam na compreensão e na familiarização sobre esta conexão que existe entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal, enquanto tocamos flauta. Que exercícios costuma sugerir aos seus alunos de modo a aperfeiçoar este campo?
- Caso tenha a rotina de aplicar outro exercício que não estava nas opções anteriores, queira por favor deixar o seu contributo:
- Tendo em conta tudo o que respondeu no presente questionário, qual a importância que atribui à temática da mecanização aplicada ao estudo na flauta transversal?
- Acha pertinente falar sobre este termo de “mecanização” durante as aulas de flauta com os seus alunos, adaptando-o ao nível de frequência dos mesmos?
- Se respondeu “Sim” na pergunta anterior, em que níveis de ensino?

4. Análise de Resultados

4.1. Análise do Questionário

Neste subcapítulo irá proceder-se à análise do questionário feito a professores da disciplina de Flauta Transversal com o título “Flauta Transversal: a importância da Mecanização”. O questionário foi desenvolvido no programa de questionários *online* “Google Forms”, foi enviado a cada professor por e-mail e foi respondido por um total de 61 docentes, sendo eles docentes de ensino superior e de escolas de ensino básico e secundário oficial e não oficial.

Em seguida, apresentar-se-á os resultados obtidos relativamente à Categoria A - identificação dos inquiridos.

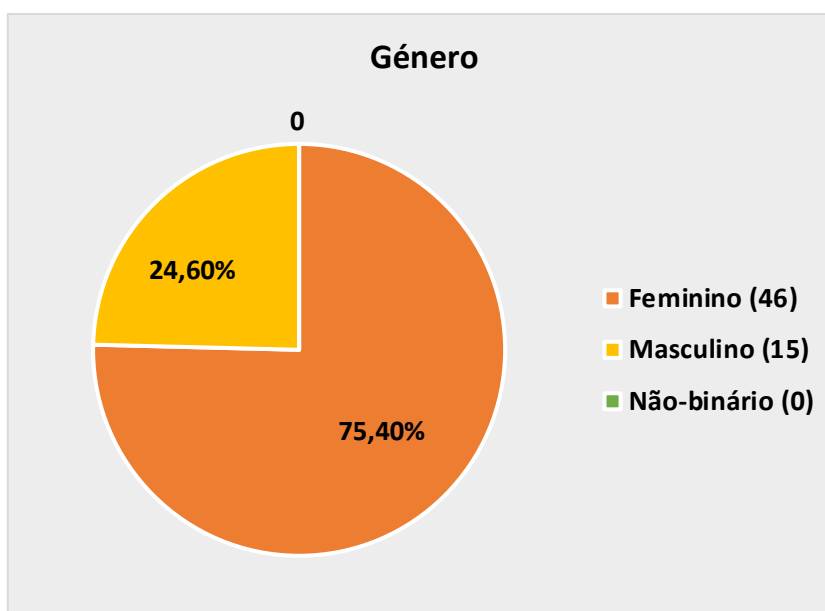


Figura 16 - Género dos Inquiridos

Quanto ao género, foram obtidas respostas de 46 docentes do sexo feminino, correspondente a 75,4% e 15 docentes do sexo masculino, correspondente a 24,6% (fig. 16).

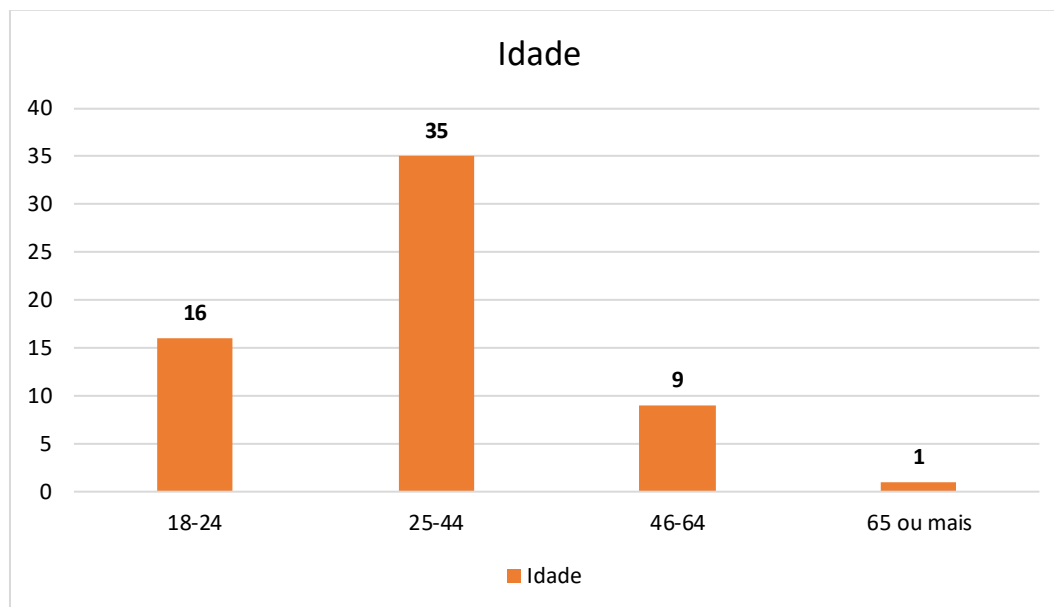


Figura 17 - Idade dos Inquiridos

Relativamente às idades, 16 inquiridos (26,2%) apresentam idades entre os 18 e os 24 anos, 35 inquiridos (57,4%) apresentam idades entre os 25 e os 44 anos, nove inquiridos (14,8%) apresentam idades entre os 45 e os 64 anos e um dos inquiridos (1,6%) apresenta idade superior a 65 anos. A maioria dos inquiridos (57,4%) situa-se entre os 25 e os 44 anos de idade (fig. 17).

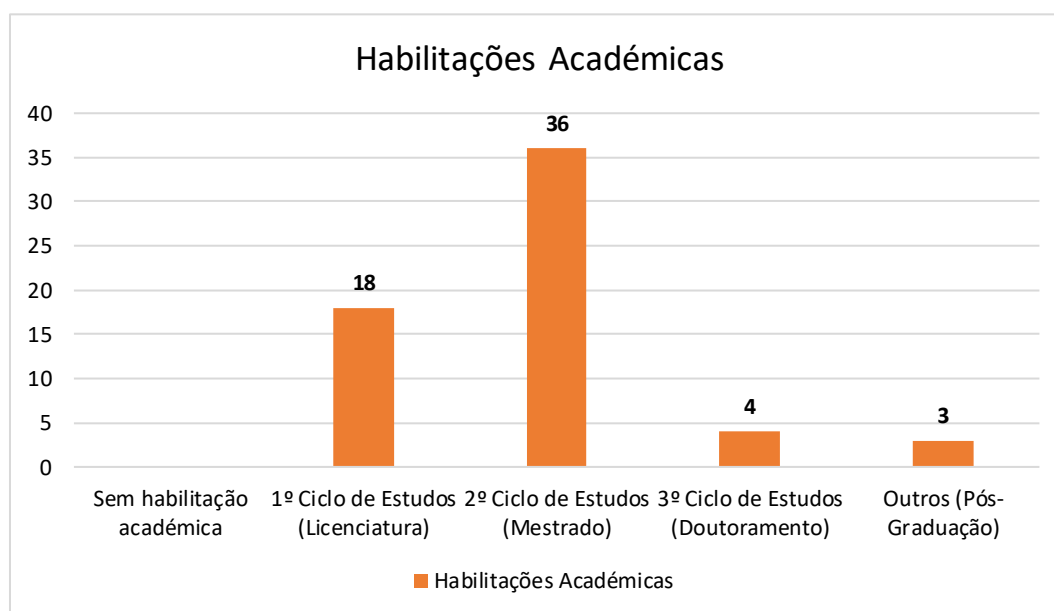


Figura 18 - Habilitações Académicas dos inquiridos

No que toca à habilitação académica dos inquiridos, todos os docentes apresentam pelo menos o primeiro ciclo de estudos, tornando assim, este estudo mais fidedigno. Sendo assim, 18 docentes (29,5%) apresentam o primeiro ciclo de estudos (Licenciatura), 36 (59%) apresentam o segundo ciclo de estudos (Mestrado), quatro

(6,6%) apresentam o terceiro ciclo de estudos (Doutoramento) e por fim, três (4,9%) apresentam outro tipo de habilitações académicas como por exemplo uma pós-graduação. De ressaltar que mais de metade dos inquiridos apresentam o segundo ciclo de estudos, Mestrado, demonstrando que grande parte dos docentes de flauta transversal a nível nacional têm formação específica para o ensino (fig. 18).

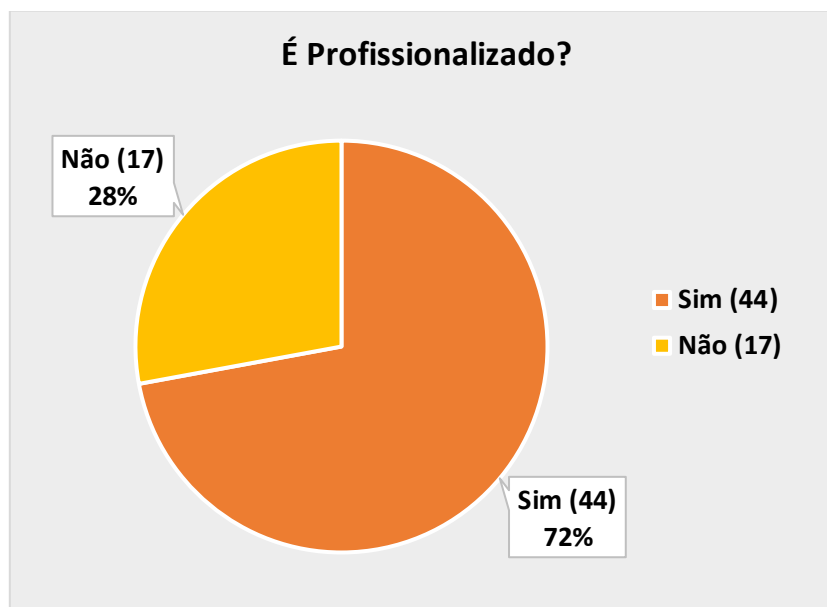


Figura 19 - Respostas à questão: “É Profissionalizado?”

No que diz respeito à questão se os inquiridos são profissionalizados, 44 (72%) responderam afirmativamente, sendo que 17 (28%) responderam negativamente (fig. 19).

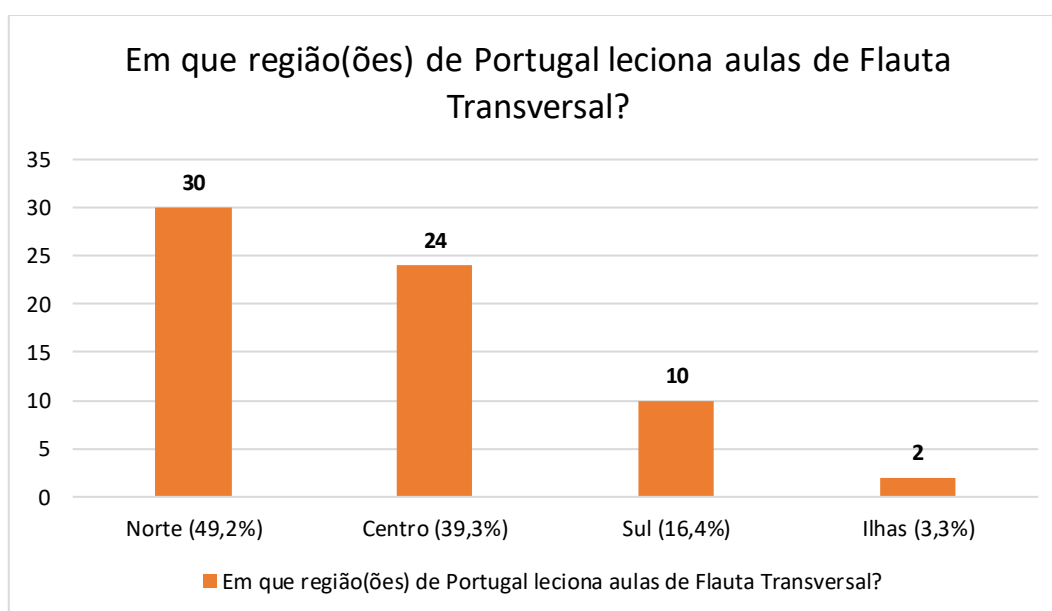


Figura 20 - Respostas à questão: “Em que região(ões) de Portugal leciona aulas de Flauta Transversal?”

A questão “Em que região(ões) de Portugal leciona aulas de Flauta Transversal?”, apresentava a hipótese de os inquiridos escolherem mais do que uma zona onde lecionassem aulas de flauta transversal. Assim, e tendo em conta este facto, 30 docentes (49,2%) responderam que lecionam aulas no norte do país, 24 (39,3%) responderam que lecionam no centro, 10 (16,4%) responderam que lecionam no sul e dois (3,3%) responderam que lecionam nas ilhas. De notar que praticamente cinquenta por cento dos inquiridos (49,2%) leciona aulas no norte de Portugal (fig. 20).

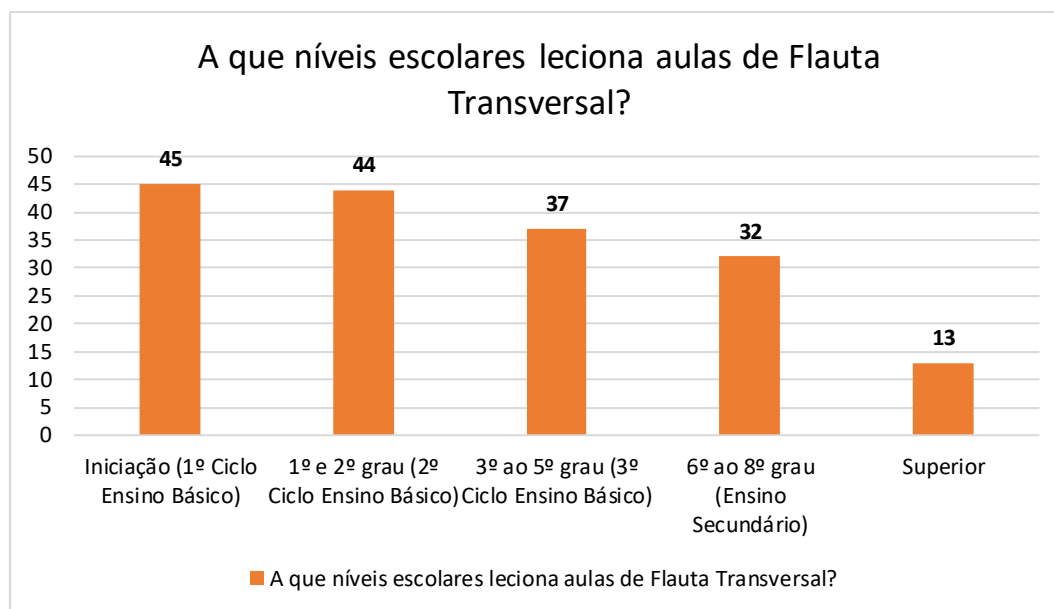


Figura 21 - Respostas à questão: “A que níveis escolares leciona aulas de Flauta Transversal?”

A questão “A que níveis escolares leciona aulas de Flauta Transversal?”, apresentava a hipótese de os inquiridos escolherem mais do que uma opção quanto aos níveis que lecionassem. Assim, e tendo em conta este facto, 45 inquiridos (73,8%) lecionam aulas ao nível da iniciação, 44 inquiridos (72,1%) lecionam aulas ao nível dos 1º e 2º graus, 37 inquiridos (60,7%) lecionam aulas ao nível dos 3º aos 5º graus, 32 inquiridos (52,5%) lecionam aulas ao nível dos 6º aos 8º graus e 13 inquiridos (21,3%) lecionam aulas ao nível do ensino superior (fig. 21). Tal como tinha afirmado (Floyd, 1990), “Para muitos jovens músicos, não foram ensinados os princípios básicos de onde colocar a flauta na boca e como segurar o instrumento para permitir que os seus dedos se movam livremente” (p.24), tendo em conta este facto e observando os resultados em que mais de 70% dos docentes leciona aulas na fase inicial da aprendizagem das crianças (iniciação e 1º ciclo básico), é de extrema importância um acompanhamento personalizado de modo a que os alunos progredam de forma mais eficaz sem lacunas que no futuro serão mais difíceis de corrigir.

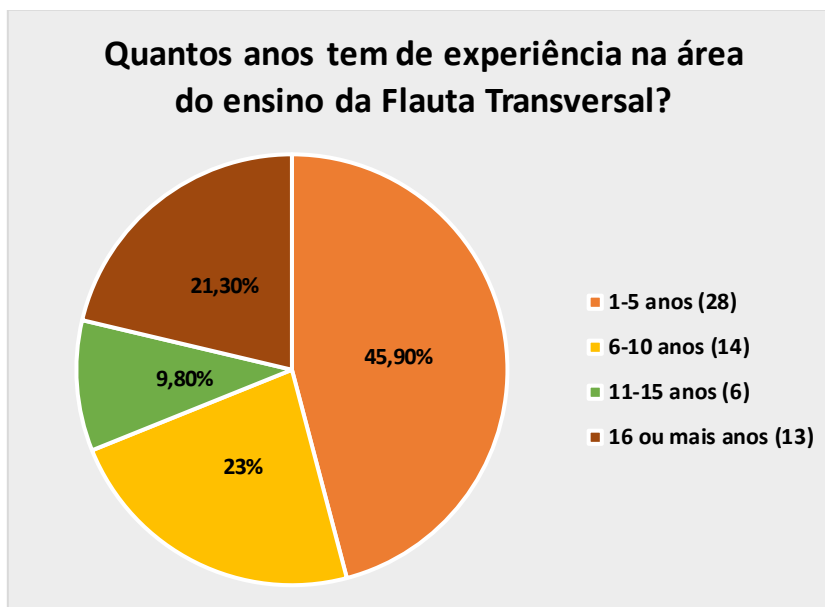


Figura 22 - Respostas à questão: “Quantos anos tem de experiência na área do ensino da Flauta Transversal?”

Quanto à questão “Quantos anos tem de experiência na área do ensino da Flauta Transversal?”, 28 inquiridos (45,9%) responderam ter entre 1 e 5 anos de experiência, 14 inquiridos (23%) responderam ter entre 6 e 10 anos de experiência, seis inquiridos (9,8%) responderam ter entre 11 e 15 anos de experiência e 13 inquiridos (21,3%) responderam ter 16 ou mais anos de experiência na área do ensino da flauta transversal. Constata-se que a maior parte dos inquiridos (45,9%) tem poucos anos de experiência na área de ensino (fig. 22).

Terminadas assim as questões de identificação dos inquiridos, apresenta-se de seguida os resultados obtidos relativamente às questões da Categoria B, relacionadas com a temática da mecanização aplicada ao estudo na flauta transversal. A análise de dados relativos a estas questões de resposta aberta será explicitada mais pormenorizadamente em tabelas, com categorias de análise, exemplos de unidades de registo e número de unidades.

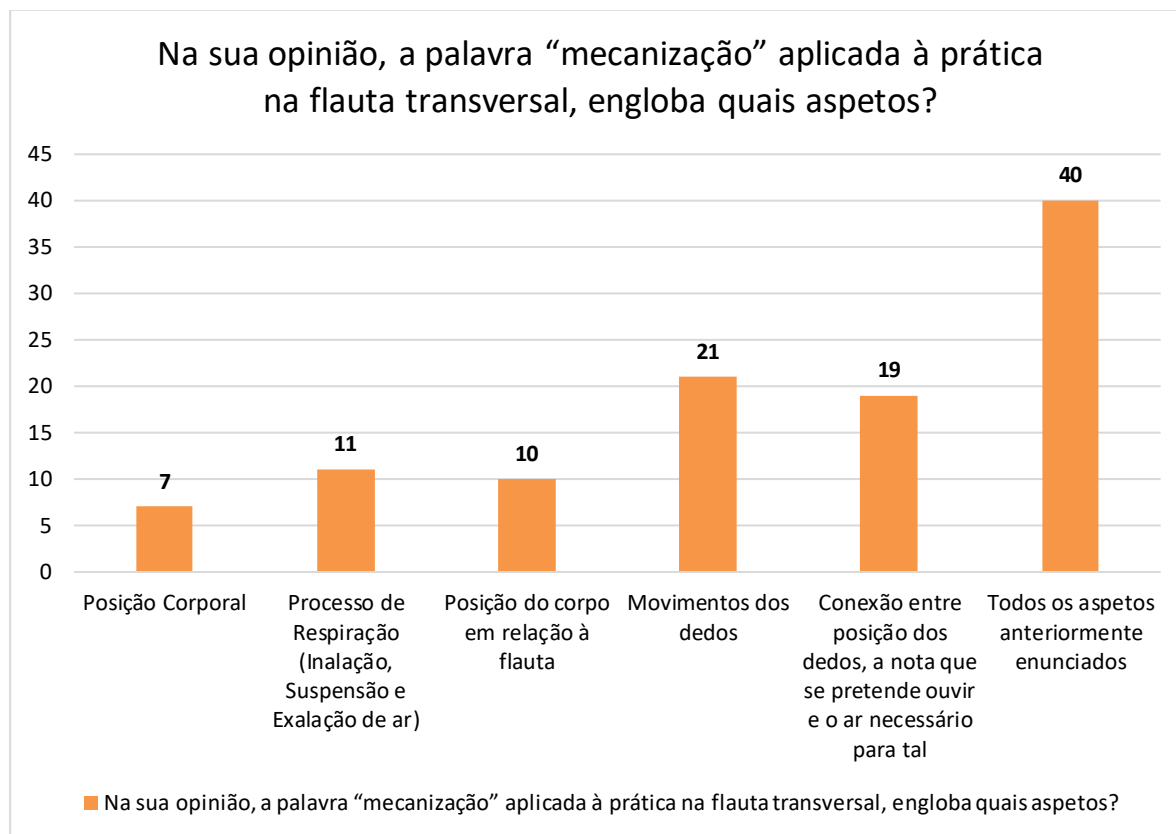


Figura 23 - Respostas à questão: “Na sua opinião, a palavra “mecanização” aplicada à prática na flauta transversal, engloba quais aspetos?”

Primeiramente, os inquiridos foram questionados acerca do que entendiam sobre o conceito de mecanização aplicado à prática na flauta transversal. Para esta questão, os inquiridos puderam escolher as opções que iam ao encontro da sua opinião. Desta forma, sete inquiridos (11,5%) responderam que a mecanização engloba a posição corporal, 11 inquiridos (18%) responderam que a mecanização engloba o processo de respiração (inalação, suspensão e exalação de ar), dez inquiridos (16,4%) responderam que a mecanização engloba a posição do corpo em relação à flauta, 21 inquiridos (34,4%) responderam que a mecanização engloba os movimentos dos dedos, 19 inquiridos (31,1%) responderam que a mecanização engloba a conexão entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal e, 40 inquiridos (65,6%) respondeu que a mecanização engloba todos os aspetos enunciados anteriormente. Ressalva-se que 65,6% dos inquiridos afirma que a palavra mecanização engloba todas as opções apresentadas, demonstrando algum conhecimento nos diversos processos inerentes à prática na flauta transversal (fig. 23).

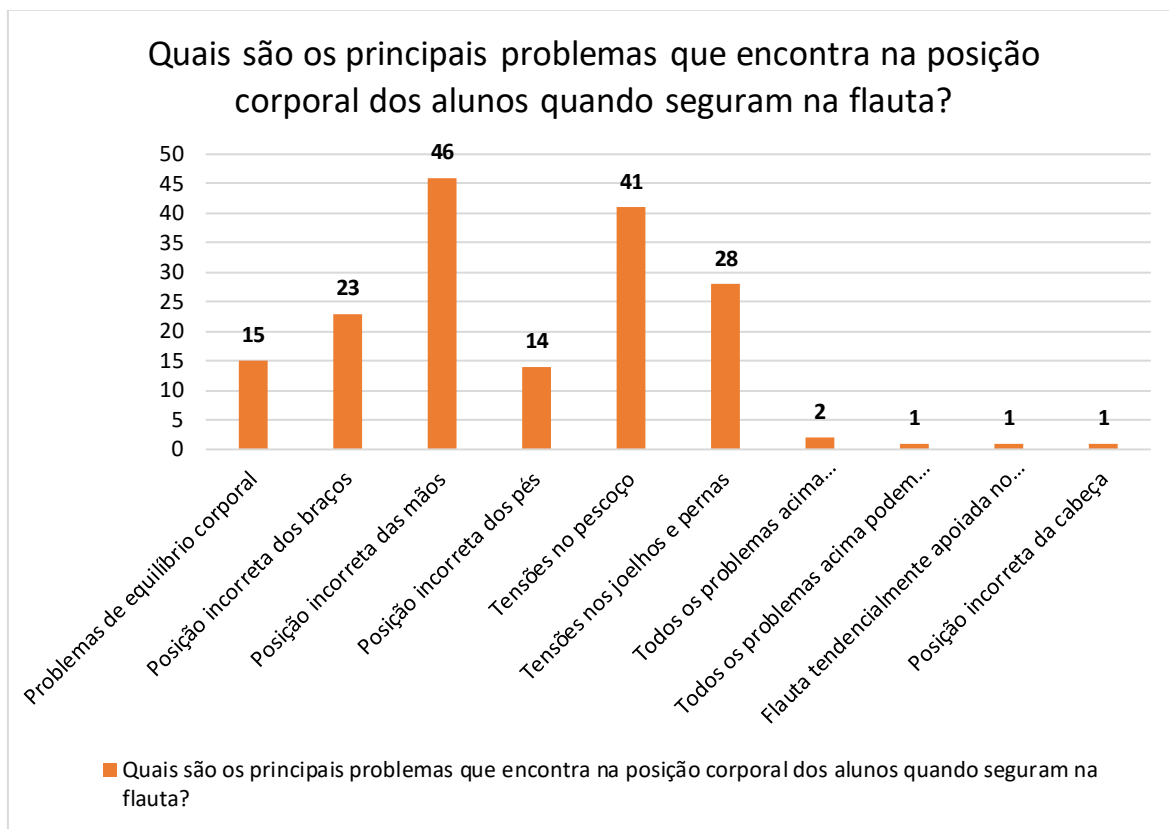


Figura 24 - Respostas à questão: "Quais são os principais problemas que encontra na posição corporal dos alunos quando seguram na flauta?"

A questão seguinte estava relacionada com os principais problemas que os docentes encontravam na posição corporal dos alunos quando eles seguram na flauta. Foi colocada uma restrição para que os inquiridos pudessem escolher ou adicionar no máximo três problemas. Desta forma, 15 inquiridos (24,6%) responderam que os principais problemas que encontram na posição corporal dos seus alunos quando seguram na flauta estão relacionados com problemas de equilíbrio corporal, 23 inquiridos (37,7%) com a posição incorreta dos braços, 46 inquiridos (75,4%) com a posição incorreta das mãos, 14 inquiridos (23%) com uma posição incorreta dos pés, 41 inquiridos (67,2%) com tensões no pescoço, 28 inquiridos (45,9%) com tensões nos joelhos e pernas, dois inquiridos (3,3%) com todos os problemas acima mencionados, e três inquiridos (4,9%) adicionaram uma nova opção à resposta sendo elas "todos os problemas acima podem aparecer num aluno que inicia os estudos. Com o controlo do professor, deixo de os identificar", "A Flauta tendencialmente apoiada no ombro esquerdo" e "Posição incorreta da Cabeça" (fig. 24). Tal como Pedro de Alcantara (1997) diz, "geralmente entendemos postura como sendo a posição corporal que nós mantemos, conscientemente ou inconscientemente, durante uma certa quantidade de tempo" (p.13), e Trevor Wye (2014) completa que "postura é o problema mais frequentemente encontrado por professores, independentemente do nível de ensino que estejam a lecionar" citado por (Lourenço, 2018), corroborando assim os resultados obtidos para esta questão, onde os inquiridos afirmam que os alunos apresentam

diversos problemas na posição corporal, mais concretamente na posição incorreta das mãos (75,4%).

Tabela 14 - Análise das respostas à questão: "Que exercícios costuma sugerir aos seus alunos para melhorar as lacunas que apresentam no que toca à posição corporal em relação à flauta, especificadas na sua resposta anterior?"

Categorias de Análise	Exemplos de unidades de registo	Número de unidades de resposta
Exercícios de relaxamento	"Tentar relaxar o aluno ao máximo"	31
Tocar em frente ao espelho	"Tocar em frente ao espelho e observar todos os movimentos diretamente relacionados com o tocar flauta"	22
Tocar encostados à parede	"Tocar encostados à parede o mais direitos possível"	9
Consciência corporal	"Direcionar a atenção do aluno para a sensação de bem-estar enquanto toca"	28
Técnica Alexander	"Alexander Technique" "Tocar em <i>monkey position</i> "	4
Pilates Clínicos	"Utilizar bola de pilates... Fazer exercícios de pilates clínicos"	2

De seguida, foi colocada a seguinte questão aos inquiridos: "Que exercícios costuma sugerir aos seus alunos para melhorar as lacunas que apresentam no que toca à posição corporal em relação à flauta, especificadas na sua resposta anterior?". Esta questão foi respondida por todos os 61 inquiridos, pois era uma questão de resposta obrigatória. Como as respostas dadas pelos inquiridos abrangiam diversas categorias de análise, as mesmas foram contabilizadas para cada uma das categorias, levando a que o número de unidades de resposta seja superior ao número total de respostas dadas pelos inquiridos. Por conseguinte, 31 inquiridos (51%) sugerem que os alunos façam exercícios de relaxamento, 22 inquiridos (36%) que toquem em frente ao espelho, nove inquiridos (15%) que toquem encostados à parede, 28 inquiridos (46%) que se

sensibilize os alunos a ter uma maior consciência corporal, quatro inquiridos (6,5%) que se fale da técnica Alexander e dois inquiridos (3,2%) que se façam exercícios de pilates clínicos (Tabela 14). Tal como Giovanni Battista Lamperti defende, “relaxar um músculo é benéfico apenas para educar e disciplinar todos os outros músculos para realizarem a sua parte durante um processo” citado por (Alcantara, 1997), comprovando assim a opinião dos 31 inquiridos que sugerem que os alunos façam exercícios de relaxamento de modo a libertar a tensão dos músculos que têm uma função específica durante a prática instrumental.

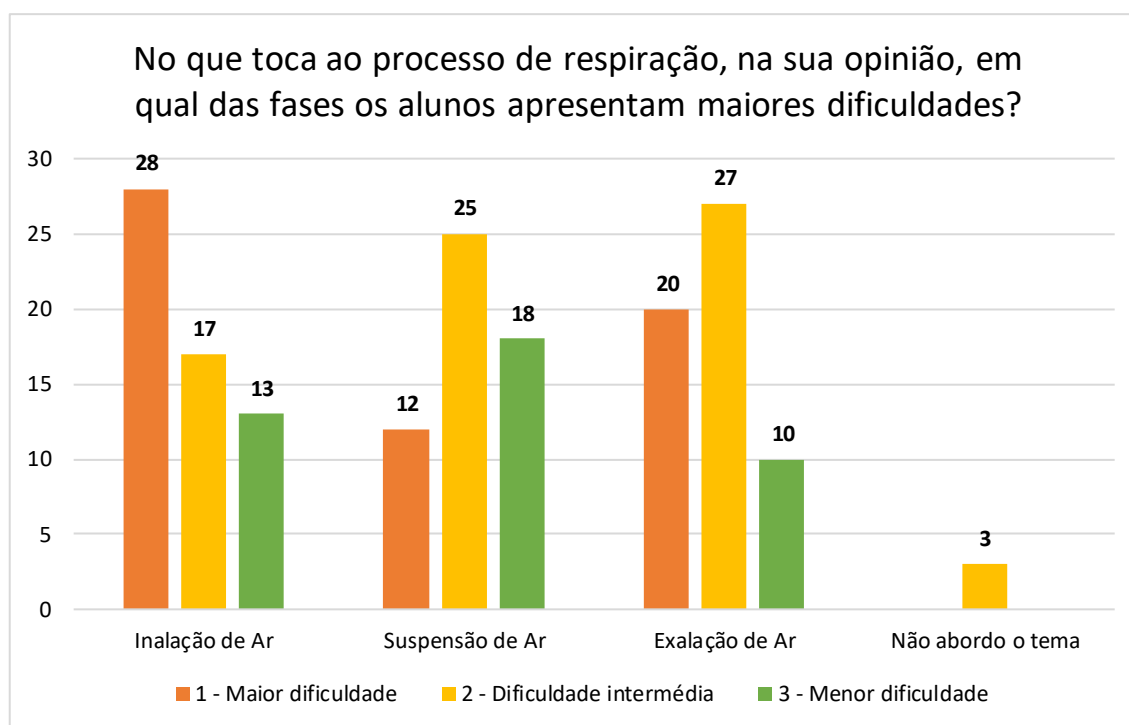


Figura 25 - Respostas à questão: “No que toca ao processo de respiração, na sua opinião, em qual das fases os alunos apresentam maiores dificuldades?”

A questão seguinte está relacionada com as dificuldades apresentadas no processo de respiração por parte dos alunos nas diversas fases do processo. De modo a aferir com maior exatidão as respostas a esta questão por parte dos inquiridos, foi apresentada uma escala que se caracterizava por três níveis de dificuldade: o nível 1, que estava relacionado com a maior dificuldade apresentada pelos alunos numa certa fase do processo de respiração; o nível 2, que estava relacionado com a dificuldade intermédia apresentada pelos alunos numa certa fase do processo de respiração; e o nível 3, que estava relacionado com a menor dificuldade numa certa fase do processo de respiração. Caso existisse algum inquirido em que não abordasse a temática da respiração nas suas aulas, bastava responder ao nível 2 na resposta “Não abordo o tema”. Deste modo, e tendo em conta as respostas, 28 inquiridos (45,9%) afirmam que a fase do processo com maiores dificuldades por parte dos alunos é na inalação de ar; 12 inquiridos (19,7%), a suspensão do ar, e 20 inquiridos (32,8%) a exalação de ar. No que toca à dificuldade intermédia, 17 inquiridos (27,7%) afirmam que os alunos

apresentam uma dificuldade intermédia na fase da inalação de ar; 25 inquiridos (41%) na fase da suspensão de ar; e 27 inquiridos (44,3%) na fase da exalação de ar. Quanto à menor dificuldade, 13 inquiridos (21,3%) afirmam que os alunos apresentam menor dificuldade na fase da inalação de ar; 18 inquiridos (29,5%) na fase da suspensão de ar; e 10 inquiridos (16,4%) na fase da exalação de ar. Três inquiridos (4,9%) afirmaram que não abordam o tema da respiração nas suas aulas. Tendo em conta o explicitado, conclui-se que a fase em que os alunos revelam maiores dificuldades durante o processo de respiração é na inalação de ar, pelo contrário, a fase onde os alunos revelam menores dificuldades é na suspensão de ar (fig. 25).

Tabela 15 - Análise das respostas à questão: "Tendo em conta o que respondeu na questão anterior, que exercícios costuma sugerir e aplicar para solucionar os problemas apresentados por parte dos alunos na(s) fase(s) com maior dificuldade?"

Categorias de Análise	Exemplos de unidades de registo	Número de unidades de resposta
Utilização de objetos para demonstração do ato de exalar ar	"Pneumo pro, Balões, Palhinhas, Chama de isqueiro, Bola de Ping Pong"	6
Exercícios de controlo da saída de ar e diversidade na velocidade de ar	"Com sopro, segurar uma folha de papel junto à parede com diversas alturas"	8
Exercícios de respiração longa	"Fazer respirações longas"	6
Utilizar metrónomo	"Exercícios de respiração utilizando o metrónomo"	9
Consciencialização corporal	"Ter consciência de como respirar corretamente"; "Sentir o diafragma a crescer"	21
Técnica Alexander	"Tocar aplicando a técnica Alexander"	2
Utilizar o Canto como relaxamento	"Relaxamento do aparelho respiratório superior através do canto"	5

Exercícios de livros de pedagogos de flauta	“Livro <i>Check-Up</i> – Peter Lukas Graf”; “Livro de Som – Trevor Wye”; “ <i>Vocalises</i> – Philippe Bernold”	5
Exercícios de relaxamento	“Prática do Yoga”; “Pilates Clínicos”	3

De seguida, foi colocada a questão aos inquiridos que estava relacionada com a pergunta anterior: “Tendo em conta o que respondeu na questão anterior, que exercícios costuma sugerir e aplicar para solucionar os problemas apresentados por parte dos alunos na(s) fase(s) com maior dificuldade?”. Esta questão de resposta aberta foi respondida por 52 inquiridos, no entanto o número de unidades de resposta foi superior ao número total de respostas dadas pelos inquiridos. Como resultado, seis inquiridos (11,5%) sugerem que se utilizem objetos específicos para demonstrar o ato de exalar o ar, oito inquiridos (15,4%) sugerem que se façam exercícios de controlo da saída do ar fomentando a diversidade na velocidade de ar, seis inquiridos (11,5%) sugerem que se façam exercícios com respirações longas, nove inquiridos (17,3%) sugerem utilizar o metrónomo de modo a trabalhar a resistência e o máximo de tempo a inalar e exalar, 21 inquiridos (40,4%) sugerem que se sensibilize os alunos para terem uma maior consciência corporal de modo a perceberem como devem respirar e o que acontece quando respiram de forma correta, dois inquiridos (3,8%) sugerem que se aplique a Técnica Alexander, cinco inquiridos (9,6%) sugerem que se utilize o canto como relaxamento do aparelho respiratório superior, cinco inquiridos (9,6%) sugerem que se façam exercícios específicos de livros de pedagogos de flauta e três inquiridos (5,8%) sugerem que se façam exercícios de relaxamento através do Yoga ou Pilates Clínicos (Tabela 15). Alcantara (1997) corrobora a opinião dos 21 inquiridos (40,4%) pois sugere que se sensibilize os alunos para terem uma maior consciência corporal, pois assim irão compreender como é que a mecânica da inspiração pode ajuda-los a desfazer alguns dos hábitos respiratórios e a má utilização que por vezes eles geram.

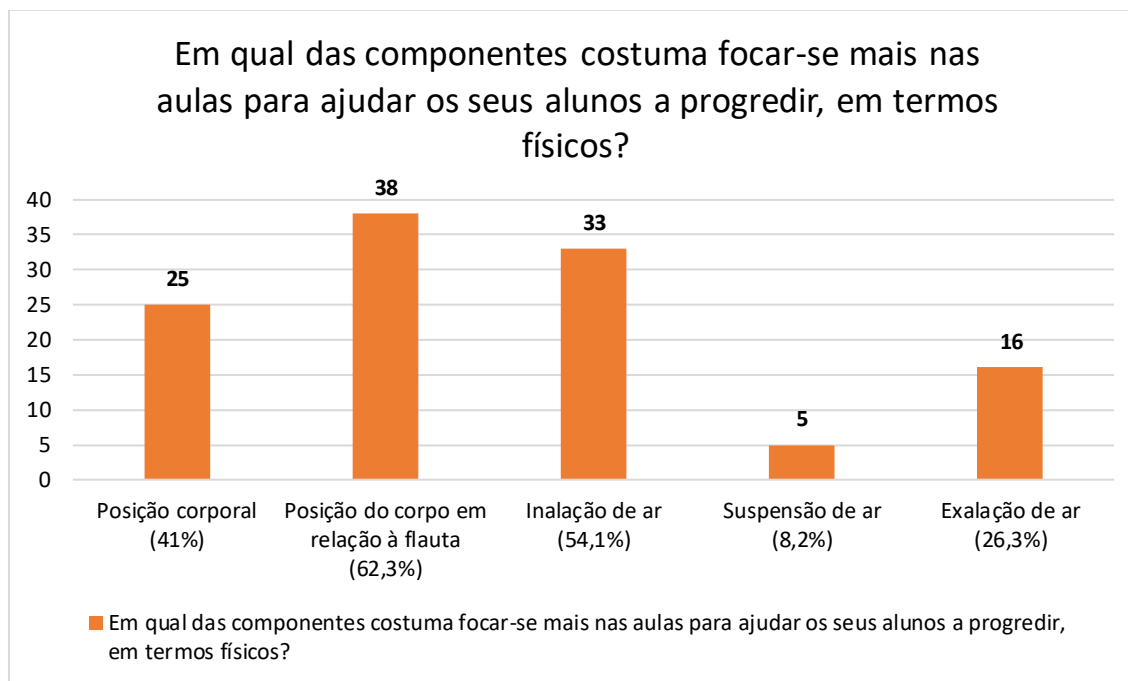


Figura 26 - Respostas à questão: "Em qual das componentes costuma focar-se mais nas aulas para ajudar os seus alunos a progredir, em termos físicos?"

No que toca à questão "Em qual das componentes costuma focar-se mais nas aulas para ajudar os seus alunos a progredir, em termos físicos?", mais de metade dos inquiridos (38) afirmou que se foca mais na posição do corpo em relação à flauta e na inalação de ar (33), de modo a ajudar os seus alunos a progredirem melhor em termos físicos. De ressaltar que foi colocada uma restrição para esta questão onde os inquiridos apenas poderiam selecionar duas componentes no máximo. Assim sendo, 25 inquiridos (41%) afirmam que por norma focam-se mais na posição corporal dos seus alunos, 38 inquiridos (62,3%) na posição do corpo em relação à flauta, 33 inquiridos (54,1%) na fase da inalação de ar durante o processo da respiração, cinco inquiridos (8,2%) na fase da suspensão de ar durante o processo de respiração e 16 inquiridos (26,3%) na fase da exalação de ar durante o processo de respiração (fig. 26). Mais de metade dos inquiridos (62,3%) afirma que se foca mais nas aulas na posição do corpo em relação à flauta, convergindo assim com a opinião que Lieberman (1991) defende, em que se deve posicionar primeiramente o corpo para o ato de tocar e apenas depois trazer a flauta até nós, sugerindo que se utilize um espelho para se ter uma noção da sua posição corporal, mantendo os joelhos desbloqueados e levemente fletidos para ajudar a alinhar com a região lombar.



Figura 27 - Respostas à questão: "Defende que os movimentos e posição dos dedos são importantes durante a prática instrumental?"

De seguida os docentes foram inquiridos relativamente ao facto de defenderem que os movimentos e posição dos dedos são importantes durante a prática instrumental. A esta questão 60 inquiridos (98,4%) responderam que sim e um inquirido (1,6%) respondeu que não (fig. 27).

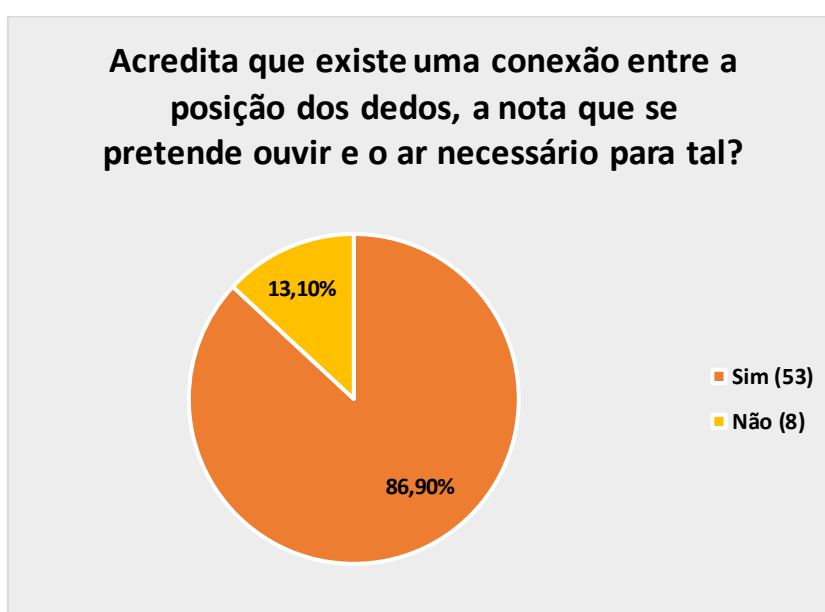


Figura 28 - Respostas à questão: "Acredita que existe uma conexão entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal?"

Quanto à questão "Acredita que existe uma conexão entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal?", 53 inquiridos (86,9%) afirmam que sim e oito inquiridos (13,1%) afirmam que não (fig. 28).

Tabela 16 - Análise das respostas à questão: "Se respondeu "Sim" na resposta anterior, por favor, justifique a sua opção."

Categorias de Análise	Exemplos de unidades de registo	Número de unidades de resposta
Consciência corporal	"Pensar nesta questão auxilia a preparar a nota previamente"; "Conexões com o sistema neural central"	32
Tentativa-erro	"Pela tentativa-erro, os alunos conseguem aprender as dedilhações corretas"	4
Repetição	"Através da repetição de movimentos e exercícios, os alunos conseguem aprender melhor"	2
Coordenação	"Coordenações psico-motoras"; "Tudo está interligado"; "Conexão entre dedos, velocidade de ar e quantidade de ar"	25

A pergunta seguinte estava condicionada para quem tivesse respondido "Sim" na questão anterior, mas apenas 44 inquiridos responderam à seguinte questão: "Se respondeu "Sim" na resposta anterior, por favor, justifique a sua opção". Como as respostas dadas pelos inquiridos abrangiam diversas categorias de análise, as mesmas foram contabilizadas para cada uma das categorias, levando a que o número de unidades de resposta seja superior ao número total de respostas dadas pelos inquiridos. A esta questão, 32 inquiridos (72,7%) justificam a sua opção como havendo a necessidade de sensibilizar os alunos para a sua consciência corporal, quatro inquiridos (9,1%) justificam a sua opção como havendo a necessidade dos alunos aprenderem através da tentativa-erro, dois inquiridos (4,5%) justificam a sua opção como havendo a necessidade dos alunos aprenderem através da repetição dos movimentos e exercícios e, 25 inquiridos (56,8%) justificam a sua opção como havendo a necessidade dos alunos aprenderem através da coordenação motora entre dedos e ar (tabela 16). Novamente, mais de metade dos inquiridos (72,7%) afirma que existe a necessidade de sensibilizar os alunos para a sua consciência corporal, indo assim ao encontro do conceito de *Use of the Self* (Uso de Si Mesmo), defendido por Pedro de Alcantara (1997), dando ainda maior ênfase à ideia de que os alunos têm de compreender melhor o seu corpo, de modo a que os mesmos, percebam como ele funciona e como tirar o melhor partido dele.

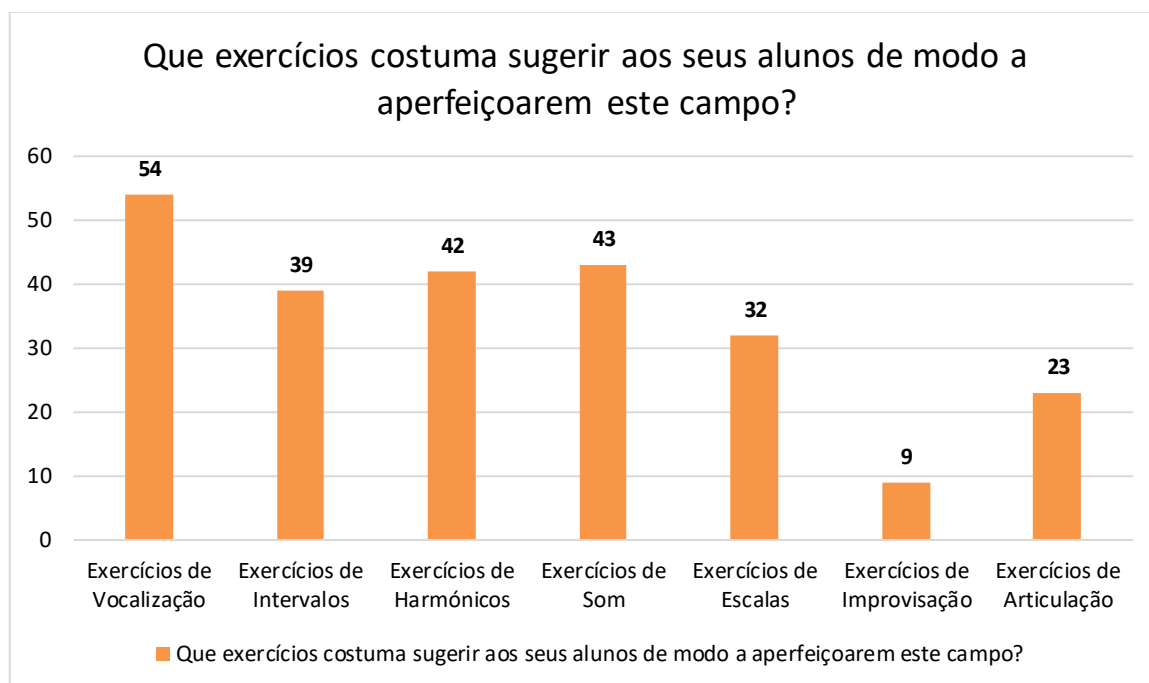


Figura 29 - Respostas à questão: "Que exercícios costuma sugerir aos seus alunos de modo a aperfeiçoarem este campo?"

Existem diversos exercícios que ajudam na compreensão e na familiarização sobre esta conexão entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal, enquanto tocamos flauta. Tendo em conta o enunciado, foi questionado aos inquiridos "Que exercícios costuma sugerir aos seus alunos de modo a aperfeiçoarem este campo?". Esta pergunta não tinha quaisquer condicionantes de resposta, pelo que os inquiridos poderiam selecionar as opções que pretendessem. Posto isto, 54 inquiridos (88,5%) responderam que sugerem exercícios de vocalização, 39 inquiridos (63,9%) responderam que sugerem exercícios de intervalos, 42 inquiridos (68,9%) sugerem exercícios de harmónicos, 43 inquiridos (70,5%) sugerem exercícios de som, 32 inquiridos (52,5%) sugerem exercícios de escalas, nove inquiridos (14,8%) sugerem exercícios de improvisação e 23 inquiridos (37,7%) sugerem exercícios de articulação (fig. 29). Bernold (2016) corrobora com a opinião dos 88,5% dos inquiridos que sugere aos seus alunos que façam exercícios de vocalização, pois o próprio afirma que o capítulo do seu livro *Increase the energy of your breath* (Aumenta a energia da tua Respiração), é muito positivo para evoluir na forma como respiramos, defendendo também que os flautistas nunca devem esquecer que a única energia à sua disposição para produzir um som puro e expressivo é a energia da sua respiração.

Tabela 17 - Análise das respostas às sugestões de exercícios feitos pelos inquiridos

Categorias de Análise	Exemplos de unidades de registo	Número de unidades de resposta
Transposição	“Transposição”	1
Solmização	“Solmização: feita com gestos, cantando e a posição correta no instrumento”	1
Golpada de ar	“Golpada de ar”	1
Cantar e tocar ao mesmo tempo	“Cantar e tocar ao mesmo tempo”	3
Cantar a nota antes de a tocar	“Cantar a nota antes de a tocar, com a ajuda de um piano”	2
Consciência corporal	“Comparar a coluna de ar entre articulado e ligado”; “Trabalhar diferentes velocidades de ar para diferentes oitavas”	3
Repetição	“Utilizar a repetição de forma a tornar mais consistente cada um dos exercícios”	1
Memorização	“Memorização”	1

Como as opções poderiam ser redutoras, foi dada a oportunidade aos inquiridos de deixarem um contributo com alguma sugestão de exercícios ou outro tipo de atividades, que sugiram aos seus alunos de modo a que estes possam compreender e aperfeiçoar da melhor forma a conexão que existe entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal. Esta questão foi respondida só por nove inquiridos, pois era uma questão de resposta facultativa. Como as respostas dadas pelos inquiridos abrangiam diversas categorias de análise, as mesmas foram contabilizadas para cada uma das categorias, levando a que o número de unidades de resposta seja superior ao número total de respostas dadas pelos inquiridos. Como resultado, um inquirido (11,1%) sugere utilizar a transposição, um inquirido (11,1%) sugere a solmização, um inquirido (11,1%) sugere a golpada de ar, três inquiridos (33,3%) sugerem cantar e tocar ao mesmo tempo, dois inquiridos (22,2%) sugerem cantar a nota antes de a tocar, três inquiridos (33,3%) sugerem que se sensibilize os alunos para terem uma maior consciência corporal, um inquirido (11,1%) sugere a repetição e um inquirido (11,1%) sugere a memorização (tabela 17).

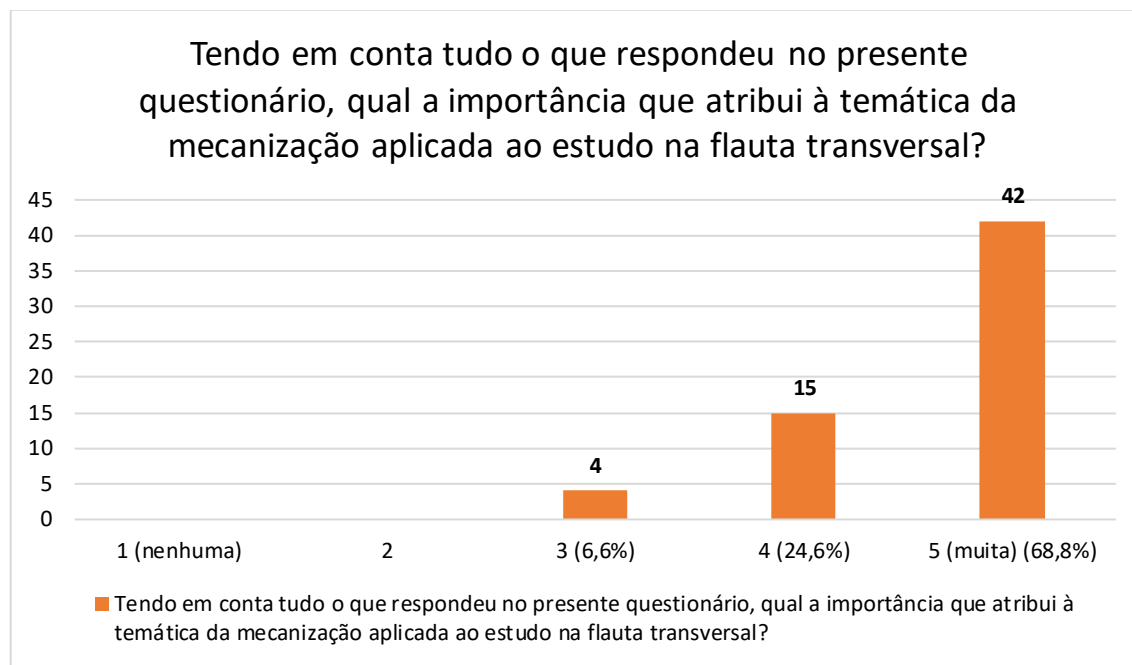


Figura 30 - Respostas à questão: "Tendo em conta tudo o que respondeu no presente questionário, qual a importância que atribui à temática da mecanização aplicada ao estudo na flauta transversal?"

Terminadas as questões relacionadas com a investigação do estudo, foram feitas aos inquiridos algumas questões relacionadas com a pertinência do estudo em questão.

A primeira questão feita aos inquiridos foi "Tendo em conta tudo o que respondeu no presente questionário, qual a importância que atribui à temática da mecanização aplicada ao estudo na flauta transversal?". Foi colocada à disposição uma escala de um (nenhuma importância) a cinco (muita importância), de modo a ajudar na avaliação da questão. Por conseguinte, 42 inquiridos (68,8%) atribuíram o valor cinco à importância da temática da mecanização, 15 inquiridos (24,6%) atribuíram o valor quatro e quatro inquiridos (6,6%) atribuíram o valor três (fig. 30). Conclui-se que 68,8% dos inquiridos atribui uma grande importância à temática da mecanização, dando uma importância superior ao estudo de investigação realizado.

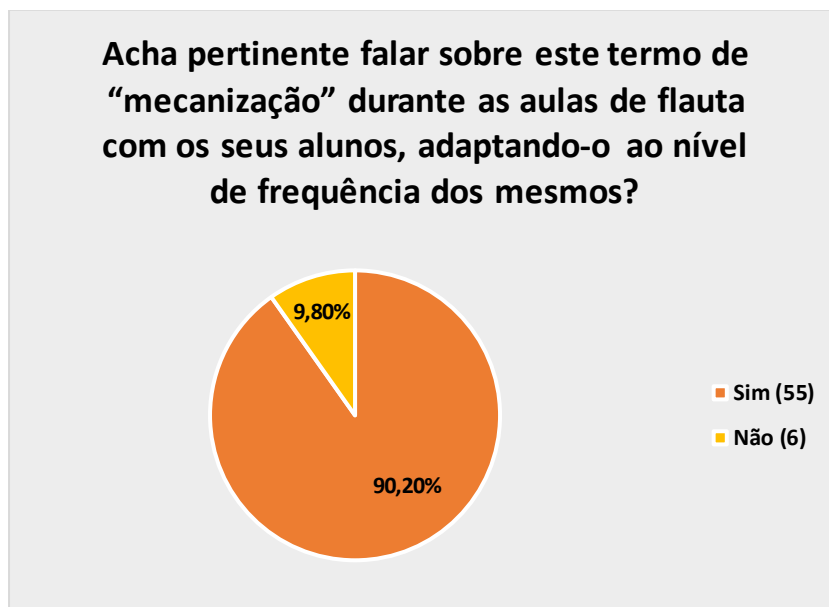


Figura 31 - Respostas à questão: "Acha pertinente falar sobre este termo de “mecanização” durante as aulas de flauta com os seus alunos, adaptando-o ao nível de frequência dos mesmos?"

A questão seguinte referia-se sobre se seria relevante falar sobre este termo de “mecanização” durante as aulas de flauta com os alunos, adaptando-o ao nível de frequência dos mesmos. Desta forma, 55 inquiridos (90,2%) acham que seria pertinente falar sobre o termo de “mecanização” durante as aulas de flauta com os alunos e seis inquiridos (9,8%) acham que não seria pertinente (fig. 31).

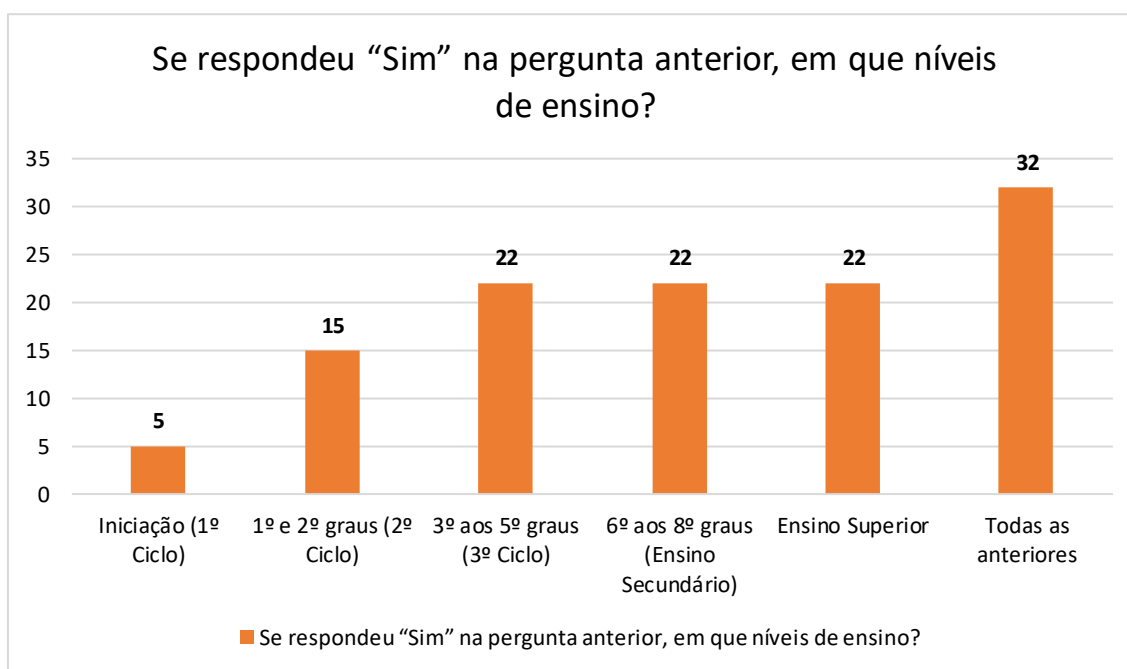


Figura 32 - Respostas à questão: "Se respondeu “Sim” na pergunta anterior, em que níveis de ensino?"

Aos 55 inquiridos que responderam que achavam pertinente falar sobre o termo da “mecanização” durante as aulas de flauta com os seus alunos, foi questionado em que

níveis achavam mais pertinente falar-se desta temática. Assim, cinco inquiridos (9%) acham que se deve falar logo na iniciação, 15 inquiridos (27,3%) acham que se deve falar no 2º Ciclo, 22 inquiridos (40%) acham que se deve falar no 3º Ciclo, 22 inquiridos (40%) acham que se deve falar no ensino secundário, 22 inquiridos (40%) acham que se deve falar no ensino superior e 32 inquiridos (58,2%) acham que se devem falar em todos os níveis anteriormente enumerados (figura 32). Depreende-se dos resultados obtidos por parte dos inquiridos nesta questão, que é pertinente falar sobre o termo da mecanização nas aulas de todos os níveis de ensino, acrescentando, que se deve adaptar o tipo e forma de interação para cada nível de ensino.

4.1.1. Síntese da análise ao questionário

Fazendo uma análise geral das respostas dos questionários, os inquiridos são maioritariamente do sexo feminino (75,4%) em oposição aos (24,6%) do sexo masculino. Observando a faixa etária e as habilitações académicas, mais de metade dos inquiridos situa-se entre os 25 e os 44 anos de idade e são detentores de pelo menos o primeiro ciclo de estudos (Licenciatura), e é de notar que existem 36 inquiridos com o segundo ciclo de estudos, mais de metade do total de inquiridos. Constatou-se também que 44 inquiridos (72,1%) são profissionalizados, sendo que apenas 17 inquiridos (27,9%) não são, demonstrando que grande parte dos docentes de flauta transversal a nível nacional têm formação específica para o ensino.

No que diz respeito ao ensino da disciplina de Flauta Transversal, 49,2% dos inquiridos afirmou que leciona aulas de flauta transversal no norte do país. Em relação aos níveis de ensino, o 1º e 2º Ciclos do Ensino Básico são onde a maior parte dos inquiridos leciona aulas (cerca de 73%). No que toca à experiência, 45,6% dos inquiridos tem entre um e cinco anos de experiência na área do ensino da flauta, sendo que os restantes 54,4% dos inquiridos tem seis ou mais anos de experiência na área do ensino da flauta.

Fazendo uma síntese dos inquiridos, o inquirido-tipo era mulher, com idades compreendidas entre os 25 e os 44 anos, com mestrado, era profissionalizada, lecionava no norte do país, ao nível da iniciação e com experiência entre um e cinco anos.

Analisando as questões relacionadas com a temática da mecanização, mais especificamente com a opinião dos inquiridos acerca deste tema, observa-se que 65,6% dos inquiridos afirma que a mecanização engloba a posição corporal, o processo de respiração (inalação, suspensão e exalação de ar), a posição do corpo em relação à flauta, os movimentos dos dedos e a conexão que existe entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal.

No que toca aos principais problemas que os docentes encontram na posição corporal dos seus alunos é maioritariamente a posição incorreta das mãos (75%) e tensões no pescoço (67%). De modo a auxiliar os alunos nestas dificuldades, 51% dos

inquiridos afirma que os exercícios de relaxamento ajudam os alunos a relaxar as zonas corporais que apresentem maiores tensões e, 46% dos inquiridos afirma que se deve sensibilizar os alunos para uma consciência corporal, direcionando a atenção dos alunos para a sensação de bem-estar enquanto tocam.

Relativamente ao processo de respiração, 46% dos inquiridos defende que a fase em que os alunos revelam maiores dificuldades durante o processo de respiração é na inalação de ar, pelo contrário, 30% dos inquiridos defende que a fase onde os alunos revelam menores dificuldades é na suspensão de ar. De modo a auxiliar os alunos nestas dificuldades, 34% dos inquiridos afirma que se deve sensibilizar os alunos para uma consciência corporal, no sentido de como respirar corretamente e sentir a forma como os diversos órgãos do aparelho respiratório trabalham de forma interligada e coordenada, e ainda por outro lado, 13% dos inquiridos afirma que se deve sugerir para que os alunos façam exercícios de controlo da saída de ar e variar a diversas velocidades de ar. De maneira a que os alunos possam progredir melhor em termos físicos, os professores afirmaram que se focam mais na posição do corpo em relação à flauta (62,3%) e na forma como os alunos inalam ar (54,1%).

No que concerne à questão “Defende que os movimentos e posição dos dedos são importantes durante a prática instrumental?”, as respostas foram praticamente todas afirmativas (98%), havendo apenas um inquirido (2%) que não defende a importância que os movimentos e posição dos dedos têm durante a prática instrumental.

No que diz respeito à questão “Acredita que existe uma conexão entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal?”, as respostas de 86,9% dos inquiridos foram maioritariamente afirmativas, sendo que apenas 13,1% dos inquiridos não acredita que exista uma conexão entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal. Aos 53 inquiridos que concordaram com a questão apresentada, foi-lhes pedido que, de forma facultativa, justificassem a sua resposta. Assim sendo, 52% dos inquiridos justifica a sua resposta como sendo importante sensibilizar os alunos para terem uma maior consciência do funcionamento do seu corpo, pois segundo eles “pensar nesta questão auxilia a preparar a nota previamente”, estando isto relacionado com as “conexões com o sistema neural central”, por outro lado, 41% dos inquiridos justifica a sua resposta como sendo importante explicar aos alunos os diferentes processos que devem estar “coordenados e interligados”, de maneira a que tudo esteja devidamente equilibrado.

De modo a que os alunos possam aperfeiçoar o campo da conexão existente entre a posição dos dedos, a nota que pretendem ouvir e o ar necessário para tal, 88,5% dos inquiridos sugere aos seus alunos que façam exercícios de vocalização, 70,5% dos inquiridos sugere aos seus alunos que façam exercícios de som e, por fim, 68,9% dos inquiridos sugere aos seus alunos que façam exercícios de harmónicos. Foi ainda sugerido pelos inquiridos que os alunos façam exercícios de cantar e tocar ao mesmo tempo, e mais uma vez, que ganhem um pouco de consciência corporal, “comparando

a coluna de ar entre a articulação separada e ligada” e “trabalhando diferentes velocidades de ar para diferentes oitavas”.

Por fim, os inquiridos foram questionados acerca da sua opinião tendo em conta tudo o que tinham respondido no questionário, mais concretamente, qual era a importância que atribuíam à temática da mecanização aplicada ao estudo na flauta transversal. A maioria dos inquiridos (68,9%) atribuiu a avaliação máxima quanto à temática em estudo. De maneira a compreender se os inquiridos concordam em que se fale do conceito de mecanização nas aulas com os alunos, 90,2% dos inquiridos concorda, sendo que 9,8% não concorda. Aos inquiridos que concordaram, foi-lhes questionada em que níveis eles achavam ser pertinente falar sobre esta temática, desta forma, 58,2% dos inquiridos acha que esta temática deve ser abordada em todos os níveis de ensino, desde a iniciação até ao ensino superior.

5. Conclusão

Este relatório de estágio assumiu como objetivo compreender como é que os alunos de flauta transversal podem ter um maior e melhor progresso na prática musical.

Tendo por base o estudo desenvolvido, havia como principal meta, responder à seguinte questão de investigação: De que forma um conhecimento profundo aliado à sua aplicação prática sobre as diferentes bases no estudo autónomo (respiração, posição corporal, etc.), podem contribuir para uma mecanização eficaz e consistência no progresso da prática musical?

Realizou-se em primeiro lugar uma revisão de literatura, onde a principal finalidade seria desvendar e detalhar todos os aspetos que estão relacionados com o conceito de mecanização, sendo eles a posição corporal, o processo de respiração dos instrumentistas de sopro, a posição do corpo em relação à flauta transversal e, por fim, a conexão entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal.

Com esse propósito, esta análise apoiou-se em diversos pedagogos de flauta, tais como Philippe Bernold, Peter-Lukas Graf, Michel Debost ou Trevor Wye, bem como pedagogos de outros instrumentos, tais como Pedro de Alcantara, Nancy Toff, Richard Brennan ou Julie Lieberman. Todos eles contribuíram para uma eficiente contextualização dos aspetos diretamente relacionados com a prática instrumental.

Partindo da revisão bibliográfica referida anteriormente, foi desenvolvida uma pesquisa descritiva, que contou com um momento crucial de investigação, sendo ele a criação de um questionário elaborado a vários professores de Flauta Transversal com o objetivo de apurar opiniões relativamente ao conceito de mecanização, bem como a metodologias utilizadas pelos mesmos para ajudar os seus alunos a progredirem mais eficazmente na prática instrumental.

A amostra de inquiridos no questionário elaborado a professores de Flauta Transversal teve uma participação muito positiva, 61 no total, dando um maior relevo e credibilidade ao estudo desenvolvido, chegando a docentes de diversas zonas do país, podendo retirar conclusões de forma mais completa.

A primeira conclusão que se chega é que mais de metade dos professores concorda que a mecanização aplicada à flauta transversal engloba todos os aspetos diretamente relacionados com a prática musical, demonstrando que o estudo em questão vai ao encontro da opinião dos mesmos. A segunda conclusão que se chega é que, novamente, mais de metade dos professores afirma que sugere exercícios de relaxamento para resolver a maior parte dos problemas que os alunos possam apresentar, quer seja tensões na posição corporal durante a prática instrumental ou tensões durante o processo de respiração. Tal como Alcantara (1997) defende, “Quanto mais livre for uma parte do corpo, melhor será capaz de sentir com precisão o que está a fazer”. A terceira e mais importante conclusão que se chega com o presente estudo é a importância que

os professores expressam sobre a necessidade de os alunos ganharem uma maior consciência corporal. Um facto, é que em todas as questões de resposta aberta, existiu sempre uma grande quantidade de respostas cujo principal foco era a consciência corporal. Isto vai ao encontro, citando novamente Pedro de Alcantara (1997), da forma como “utilizamos o nosso eu” poder afetar o modo como funcionamos como um todo, e para melhorarmos o nosso funcionamento, nós devemos mudar a maneira como utilizamos o “nosso eu”. Isto apenas será possível estimulando os alunos para ganharem um espírito crítico acerca de todas as variantes diretamente relacionadas com o seu corpo, não apenas dizer que algo deve ser assim para estar bem, mas eles próprios têm que descobrir, através dos conselhos dos professores, a melhor forma de se sentirem bem, neste caso a estudar Flauta Transversal.

“As sensações e ações são a fonte de inteligência de qualquer ser humano” (Alcantara, 1997).

Por fim, e respondendo à questão de investigação colocada no início, este estudo constitui um contributo para a sistematização de um conceito no panorama de ensino da Flauta Transversal, sendo ele agregado de diversos aspetos e automatismos que são necessários para os alunos progredirem melhor na sua evolução durante a prática instrumental ao longo da sua vida. Assim, com os ensinamentos dos professores derivados da sua experiência artística, os alunos terão de conseguir, inevitavelmente, de ganhar consciência sobre o funcionamento do seu corpo, pois só assim, utilizando o corpo da melhor maneira, irá permitir, que este trabalhe direcionado para um caminho saudável (López, 2020).



6. Bibliografia

- Alcantara, P. d. (1997). *Indirect Procedures*. Oxford University Press.
- Alcantara, P. d. (2011). *Integrated Practice*. Oxford University Press.
- Alcantara, P. d. (27 de Abril de 2022). Indirect Procedures. (C. Dykiy, Entrevistador)
- ALCD, U. (s.d.). *União das Freguesias Algés, Linda a Velha e Cruz Quebrada/Dafundo*. Obtido em 17 de Junho de 2021, de <https://www.uniao-alcd.pt/uniao-alcd-linda-a-velha/706-historia.html>
- Bell, J. (1993). *Como realizar um projeto de investigação*. Gradiva.
- Bernold, P. (1988). *La Technique d'embouchure*. França: Gérard Billaudot.
- Bernold, P. (2016). *Le souffle, le son*. Gérard Billaudot.
- Boehm, T. (2011). *The Flute and Flute-Playing*. New York: Dover Publications.
- Brennan, R. (1992). *La Técnica Alexander*. (C. G. Féron, Trad.) Espanha: Plural.
- Cameira, A. (2019). *Relatório de Prática de Ensino Supervisionada - O estudo de escalas alternativas no ensino da flauta transversal*. Évora: Universidade de Évora.
- Carmo, H., & Ferreira, M. (2009). *Metodologia da Investigação - Guia para Auto-Aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Castilho, L., & Ferreira, P. (31 de Janeiro de 2019). Metodologias de estudo para uma melhor prática instrumental na Flauta Transversal. *Revista Convergências*.
- Debost, M. (2002). *The Simple Flute: From A to Z*. New York: Oxford University Press.
- Educação, S. R. (2020). *Programa de Flauta Transversal*. Madeira: Conservatório - Escola de Artes - Eng^o Luíz Peter Clode.
- EMNSC. (2019). *Projeto Educativo 2019-2022*. Linda a Velha: EMNSC.
- Esproflucas. (s.d.). *Escola Secundária Professor José Augusto Lucas*. Obtido em 21 de Junho de 2021, de Esproflucas: http://esproflucas.net/site_espjal_antigo/instalacoes/mapa.gif
- Esteves, C. (2018). *Vibrato. A problemática da aplicação pedagógica na flauta transversal*. IPCB.
- Ferreira, P. A. (2016). *Metodologias de estudo para uma melhor prática instrumental da Flauta Transversal*. IPCB.
- Floyd, A. S. (1990). *The Gilbert Legacy*. Winzer Press.
- Graf, P.-L. (1992). *Check-up*. Alemanha: Schott.
- Jorge, B. (2017). *Utilização de técnicas de canto como forma de potenciar a prática da flauta transversal*. IPCB.
- Kaplan, B. (2004). *Practicing for Artistic Success*. Perception Development Techniques.
- Lieberman, J. L. (1991). *You Are Your Instrument*. New York: Huiksi Music.
- López, T. M. (2020). *How to play without pain*. Amazon Italia.
- Lourenço, J. (2018). *A importância da respiração no processo didático da flauta*. IPL.
- Miller, K. (2020). *Flute for Begginers*. USA: Kevin Miller.
- Nyfenger, T. (1986). *Music and the Flute*.
- Pontes, L. (2019). *Compilação de exercícios e estratégias, com guia para consolidação dos aspetos técnicos no ensino da flauta transversal*. Universidade do Minho.
- Priberam. (s.d.). *Priberam Dicionário*. Obtido de Priberam Dicionário: <https://dicionario.priberam.org/>

- Quantz, J. J. (2010). *On Playing the Flute*. (E. R. Reilly, Trad.) London: Faber and Faber.
- Rego, S. (2017). *A respiração na prática do ensino da Flauta Transversal*. Universidade do Minho.
- Soares, P. C. (2013). *A Ingerência do Conhecimento Explícito no Conhecimento Tácito: A Técnica Alexander e a prática e ensino da flauta*. Universidade de Aveiro.
- Soldan, R., & Mellersh, J. (2004). *Illustrated Fluteplaying*. United Kingdom: London Minstead Publications.
- Stevens, R. (1967). *Artistic Flute, Technique and Study*. Highland Music Company.
- Taffanel, P., & Gaubert, P. (1958). *17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme*. Paris: Alphonse Leduc.
- Toff, N. (2012). *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* (3^a ed.). New York: Oxford University Press.
- Wye, T. (1988). *Proper Flute Playing*. London: Novello.
- Wye, T. (2014). *Practice Book for the Flute: Book 6 - Advanced Practice*. Novello.
- Wye, T. (2017). *Flute Secrets: Advice for students, teachers and professionals*. London: Novello.


Apêndice

Apêndice A

Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

Questionário de Investigação no âmbito do Mestrado em Ensino da Música com o tema: "Flauta Transversal: a importância da Mecanização"

constantinodykiy@gmail.com (não partilhado) [Mudar de conta](#)


*Obrigatório

CONSENTIMENTO INFORMADO ESCLARECIDO E LIVRE PARA INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

Este documento, designado Consentimento Informado Esclarecido e Livre, contém informação importante em relação ao estudo para o qual foi abordado/a, bem como o que é expectável acontecer, se decidir participar no mesmo. Leia atentamente toda a informação aqui contida. Deve sentir-se inteiramente livre para colocar qualquer questão, assim como para discutir com terceiros (amigos, familiares) a decisão da sua participação neste estudo.

Propósito do Estudo

O presente questionário está inserido na Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música, do mestrando Constantino Dykiy. O tema da dissertação é "Flauta Transversal: a importância da Mecanização". O principal objetivo desta investigação é obter através do levantamento de dados, a perspetiva de diversos docentes, relativamente aos principais problemas que encontram nas aulas com os seus alunos, bem como às bases necessárias para uma boa prática instrumental, através do conceito de Mecanização na flauta transversal, e dos recursos e/ou metodologias utilizados por parte dos mesmos para incutir tais técnicas de mecanização de modo a auxiliar os seus alunos a progredirem melhor.

O questionário tem a duração de cerca de **sete minutos** para a sua participação. Salaria-se ainda que o questionário é respondido de forma anónima, que todos os dados e respostas são confidenciais e a sua utilização é única e exclusivamente para fins académicos acima especificados.

Após a análise dos resultados da investigação, será feito um levantamento das respostas enviadas por parte dos inquiridos e os mesmos serão publicados e defendidos na dissertação final do mestrando acima identificado, com o propósito de se criar uma coletânea de exercícios que irá ajudar os docentes a orientar os seus alunos para a ultrapassagem das dificuldades encontradas em diversos elementos relacionados com o conceito de Mecanização.

Para quaisquer dúvidas sobre o estudo, basta enviar um e-mail para: constantinodykiy@gmail.com

Li o Consentimento Informado Esclarecido e Livre para investigação científica e estou consciente do que esperar quanto á minha participação no projeto ou estudo, "Flauta Transversal: a importância da mecanização". Tive a oportunidade de colocar todas as questões e as respostas esclareceram todas as minhas dúvidas. Assim, aceito voluntariamente participar neste estudo *

- Sim
- Não

Seguinte



Página 1 de 3

Limpar formulário

A – Caracterização do Inquirido**Género: ***

- Feminino
- Masculino
- Não-binário

Idade: *

- 18-24
- 25-44
- 45-64
- 65 ou mais

Habilitações Académicas: *

- Sem habilitação académica (Ex: autodidata, amador)
- 1º Ciclo de estudos (Licenciatura)
- 2º Ciclo de Estudos (Mestrado)
- 3º Ciclo de Estudos (Doutoramento)
- Outros (Pós-Graduação)

É profissionalizado? *

- Sim
- Não

Em que região(ões) de Portugal leciona aulas de Flauta Transversal? *

- Norte
- Centro
- Sul
- Ilhas

A que níveis escolares leciona aulas de Flauta Transversal? *

(pode seleccionar as opções que se adequam à sua resposta)


- Iniciação (1º Ciclo do Ensino Básico)
- 1º e 2º grau (2º Ciclo do Ensino Básico)
- 3º ao 5º grau (3º Ciclo do Ensino Básico)
- 6º ao 8º grau (Ensino Secundário)
- Superior

Quantos anos tem de experiência na área do ensino da Flauta Transversal? *

- 1 - 5 anos
- 6 - 10 anos
- 11 - 15 anos
- 16 ou mais anos

Anterior

Seguinte

 Página 2 de 3

Limpar
formulário

B – Flauta Transversal: a importância da Mecanização

Tendo em conta o conceito de **mecanização**, a mesma pode ser considerada como sendo uma coordenação de diversos elementos interligados que estão diretamente relacionados com a prática instrumental e cuja finalidade é constituir uma base de automatismos para os alunos poderem progredir mais eficazmente (Priberam, s.d), por favor, responda às seguintes questões.

Na sua opinião, a palavra “mecanização” aplicada à prática na flauta transversal, * engloba quais aspetos?

(pode responder mais do que uma opção)

- Posição Corporal
- Processo de Respiração (Inalação, Suspensão, Exalação de ar)
- Posição do corpo em relação à flauta
- Movimentos dos dedos
- Conexão entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal
- Todos os aspetos anteriormente enunciados

Quais são os principais problemas que encontra na posição corporal dos alunos * quando seguram na flauta?

(selecione no máximo 3 problemas)

- Problemas de equilíbrio corporal
- Posição incorreta dos braços
- Posição incorreta das mãos
- Posição incorreta dos pés
- Tensões no pescoço
- Tensões no queixo e lábios
- Tensões nos joelhos e pernas
- Outra: _____

Que exercícios costuma sugerir aos seus alunos para melhorar as lacunas que apresentam no que toca à posição corporal em relação à flauta, especificadas na sua resposta anterior? *

A sua resposta

No que toca ao processo de respiração, na sua opinião, em qual das fases os alunos apresentam maiores dificuldades?

(selecione a opção tendo em conta a escala apresentada)

	1 (Maior Dificuldade)	2	3 (Menor Dificuldade)
Inalação de Ar	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Suspensão de Ar (entende-se por suspensão do ar, a fração de segundo existente entre a inalação de ar e o início da exalação de ar para a produção sonora)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Exalação de Ar	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Não abordo o tema (basta selecionar o nível 2 para esta resposta)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Tendo em conta o que respondeu na questão anterior, que exercícios costuma sugerir e aplicar para solucionar os problemas apresentados por parte dos alunos na(s) fase(s) com maior dificuldade?

(caso não aborde este tema nas suas aulas, passe para a pergunta seguinte)

A sua resposta

Em qual das componentes costuma focar-se mais nas aulas para ajudar os seus alunos a progredir, em termos físicos? *

(pode seleccionar no máximo 2 opções)

- Posição Corporal
- Posição do Corpo em relação à flauta
- Inalação de Ar
- Suspensão de Ar
- Exalação de Ar

Defende que os movimentos e posição dos dedos são importantes durante a prática instrumental? *

- Sim
- Não

Acredita que existe uma conexão entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal? *

- Sim
- Não

Se respondeu "Sim" na resposta anterior, por favor, justifique a sua opção.

A sua resposta

Existem diversos exercícios que ajudam na compreensão e na familiarização sobre esta conexão que existe entre a posição dos dedos, a nota que se pretende ouvir e o ar necessário para tal, enquanto tocamos flauta. Que exercícios costuma sugerir aos seus alunos de modo a aperfeiçoar este campo? (pode seleccionar mais do que uma opção) *

- Exercícios de Vocalização (Exercícios de legato e de mudança de notas, à semelhança do que os cantores fazem com a voz)
- Exercícios de Intervalos
- Exercícios de Harmónicos
- Exercícios de Som
- Exercícios de Escalas
- Exercícios de Improvisação
- Exercícios de Articulação

Caso tenha a rotina de aplicar outro exercício que não estava nas opções anteriores, queira por favor deixar o seu contributo:

A sua resposta

Tendo em conta tudo o que respondeu no presente questionário, qual a importância que atribui à temática da mecanização aplicada ao estudo na flauta transversal? *

- | | | | | | | |
|---------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | |
| Nenhuma | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | Muita |

Acha pertinente falar sobre este termo de "mecanização" durante as aulas de flauta com os seus alunos, adaptando-o ao nível de frequência dos mesmos? *

- Sim
- Não


Se respondeu "Sim" na pergunta anterior, em que níveis de ensino?

- Iniciação (1º Ciclo do Ensino Básico)
- 1º e 2º grau (2º Ciclo do Ensino Básico)
- 3º ao 5º grau (3º Ciclo do Ensino Básico)
- 6º ao 8º grau (Ensino Secundário)
- Superior
- Todas os anteriores

Obrigado pela sua participação!

Se desejar receber mais informação sobre este estudo, deixe o seu endereço de email abaixo:

A sua resposta

[Anterior](#)[Enviar](#) Página 3 de 3[Limpar
formulário](#)