



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Utilização da Música Tradicional Portuguesa no Processo de Desenvolvimento da Perceção Auditiva dos alunos de Formação Musical

Rafael Alexandre Guerreiro Abreu

Orientadores

Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão

José Filomeno Martins Raimundo

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão e do Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

novembro de 2021

Composição do júri

Presidente do júri

Professora Doutora, Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho

Vogais

Professora Doutora, Maria do Amparo Carvas Monteiro

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

Professora Doutora, Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão

Professora Coordenadora da Escola Superior de Educação – Instituto Politécnico de Castelo Branco

Agradecimentos

Primeiramente agradeço à minha família pela possibilidade de poder estudar e de me auxiliarem no que precisei ao longo do meu percurso acadêmico. Depois agradecer aos Professores que durante a minha vida acadêmica acreditaram em mim e me ajudaram a chegar até aqui e, não poderia deixar de mencionar, os meus amigos e colegas que sempre me apoiaram nos diversos aspectos da minha vida.

A todos vocês. Obrigado!

Resumo

O presente relatório vem no âmbito do Mestrado em Ensino de Música – Variante de Formação Musical e Música de Conjunto e está dividido em duas partes.

Na primeira parte, descreve-se a Prática de Ensino Supervisionada que foi realizada no ano letivo 2020-2021 no Conservatório de Música de Seia “Collegium Musicum”. Nela encontram-se os diversos dados relativos a este estágio como contextualização da escola e da turma, sumários, planificações e reflexões.

Na segunda parte, desenvolvemos a problemática orientadora do estudo de investigação conduzido ao longo da Prática de Ensino Supervisionada, e tentamos, a partir da Música Tradicional Portuguesa, encontrar mecanismos e estratégias para ultrapassar a problemática do desenvolvimento da perceção auditiva dos alunos de Formação Musical. O estudo foi desenvolvido através de uma metodologia de índole qualitativa na forma de investigação-ação (I-A). Foram criados inquéritos por questionário e usadas as fichas de avaliação para analisar os resultados obtidos pelos alunos de modo a obter os resultados e deles inferir conclusões. Concluímos que é positivo o impacto do uso da música tradicional portuguesa no processo de desenvolvimento da perceção auditiva bem como na motivação dos alunos de Formação Musical.

Palavras chave

Música Tradicional Portuguesa; Perceção auditiva;

Abstract

This report within the scope of the Master in Music Teaching – Variant of Musical Formation and Ensemble Music and is divided in two parts.

The first will describes the Supervised Teaching Practice that was carried out in the school year 2020/2021 at the Conservatory of Music of Seia “Collegium Musicum”. It contains the various data related to this internship, such as the context of the Conservatory and the class, summaries, planning and reflections.

In the second part, we develop the guiding problematic of the research study conducted throughout the Supervised Teaching Practice, and try, based on Portuguese Traditional Music, to find mechanisms and strategies to overcome the problem of developing de auditory perception of Musical Education students. The study was developed through a qualitative methodology in the form of action-research (A-R). Questionnaire surveys were created and evolution sheets were used to analyze the results obtained by the students in order to obtain the results and infer conclusions from them. We concluded that is positive impact of the use of Portuguese Traditional Music on the process of developing auditory perception as well as on motivation of Musical Education students.

Keywords

Tradicional Portuguese Music; Auditory Perception;

Índice geral

Introdução.....	1
Parte I - Prática de Ensino Supervisionada.....	3
1. Contextualização do Espaço.....	5
1.1 Conservatório de Música de Seia.....	7
1.2 Instalações do Conservatório.....	8
1.3 Projeto Educativo Ano letivo 2020/2021.....	9
1.4 Número de alunos.....	12
2. Caracterização da turma.....	13
3. Formação Musical.....	15
3.1 Sumários das aulas de Formação Musical.....	15
3.2 Reflexões de aulas assistidas.....	21
3.2.1 Descrição e Reflexão das aulas 7 e 8.....	21
3.2.2 Descrição e Reflexão das aulas 11 e 12.....	22
3.2.3 Descrição e Reflexão das aulas 25 e 26.....	22
3.2.4 Descrição e Reflexão da aula 45 e 46.....	23
3.4.5 Descrição e Reflexão das aulas 47 e 48.....	24
4. Classe de Conjunto.....	25
4.1 Sumários Classe de Conjunto.....	25
5. Aulas Dadas.....	31
5.1 Planificações.....	31
5.1.1.1 - Formação Musical, 6 de outubro de 2020.....	31
5.1.1.2 - Classe de Conjunto, 6 de outubro 2020.....	33
5.1.2.1 - Formação Musical, 3 de novembro de 2020.....	33
5.1.2.2 - Classe de Conjunto, 3 de novembro de 2020.....	36
5.1.3.1 - Formação Musical, 19 de janeiro de 2021.....	37
5.1.3.2 - Classe de Conjunto, 19 de janeiro de 2021.....	39
5.1.4.1 - Formação Musical, 9 de fevereiro de 2021.....	40
5.1.4.2 - Classe de Conjunto, 9 de fevereiro de 2021.....	42
5.1.5.1 - Formação Musical, 16 de fevereiro de 2021.....	43
5.1.6.1 - Formação Musical, 27 de abril de 2021.....	44

5.1.7.1 - Formação Musical, 11 de maio de 2021	46
5.1.7.2 - Classe de Conjunto, 11 de maio de 2021	49
5.2 Reflexões	51
5.2.1.1 - Formação Musical, 6 de outubro de 2020	51
5.2.1.2 - Classe de Conjunto, 6 de outubro 2020	52
5.2.2.1 - Formação Musical, 3 de novembro de 2020	53
5.2.2.2 - Classe de Conjunto, 3 de novembro de 2020	54
5.2.3.1 - Formação Musical, 19 de janeiro de 2021	55
5.2.3.2 - Classe de Conjunto, 19 de janeiro de 2021	56
5.2.4.1 - Formação Musical, 9 de fevereiro de 2021	57
5.2.4.2 - Classe de Conjunto, 9 de fevereiro de 2021	58
5.2.5.1 - Formação Musical, 16 de fevereiro 2021	58
5.2.6.1 - Formação Musical, 27 de abril de 2021	59
5.2.7.1 - Formação Musical, 11 de maio de 2021	61
5.2.7.2 - Classe de Conjunto, 11 de maio de 2021	62
5.2.8 - Classe de Conjunto, 25 de maio de 2021	63
5.3 Reflexão Final	64
PARTE II - Estudo de Investigação	67
1. Problema, Questões de Investigação e Objetivos de Estudo	69
2. Fundamentação Teórica	71
2.1 A Música Tradicional Portuguesa	71
2.1.1 Conceito e Contexto histórico	71
2.1.2 Características da Música Tradicional Portuguesa	75
2.1.3 Cancioneiros	77
2.1.4 Canção Tradicional como material didático	80
2.2 Perceção Auditiva	83
2.2.1 Conceito	83
2.2.2 Estratégias para o desenvolvimento da Perceção Auditiva	85
2.2.2.1 Treino Auditivo	85
2.2.2.2 Gesto	85
2.2.2.3 Jogos	86
2.2.2.4 Reprodução Vocal	86
2.2.2.5 Imitar, repetir e memorizar	87

2.3. Motivação	87
3. Metodologia	89
3.1. As Canções Tradicionais Portuguesas seleccionadas e os conteúdos trabalhados.....	91
4. Apresentação de dados e análise dos Resultados	95
4.1 Respostas dos alunos na parte auditiva da Ficha de Avaliação	95
4.2 Análise dos Resultados da Ficha de avaliação	97
4.3 Inquérito por Questionário aos alunos.....	98
4.4 Análise dos resultados obtidos através dos Questionários dos Alunos	105
4.5 Inquérito por Questionário aos Professores	106
4.6 Análise dos Resultados obtidos através dos Questionários dos Professores	110
5. Conclusões e Reflexões finais.....	111
BIBLIOGRAFIA	113
Anexos.....	119
Anexo A - Canções abordadas como material didático.	119
Anexo B - Instrumentos de Recolha de Dados.....	135
Anexo C - Grelhas de Observação	139
Anexo E - Plano de Contingência.....	143

Índice de figuras

Figura 1 Cidade de Seia. Fonte: https://ointerior.pt/regiao/cidade-de-seia-comemora-semana-europeia-da-mobilidade/ a 10 de fevereiro de 2021.....	5
Figura 2 Raio de incidência do Conservatório de Música de Seia. Fonte: Conservatório de Música de Seia, 2020.....	7
Figura 3 Conservatório de Música de Seia "Collegium Musicum". Fonte: https://www.cm-seia.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=139&Itemid=378 a 10 de fevereiro de 2021.....	8
Figura 4 Alecrim. Fonte: Anónimo (S.d) músicas infantis.....	119
Figura 5 A loja do Mestre André. Fonte: Anónimo (S.d) músicas infantis.....	120
Figura 6 Fui ao Jardim da Celeste. Fonte: Anónimo (S.d) músicas infantis.....	120
Figura 7 Já lá vem o Sol Nascendo. Fonte: Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981).	121
Figura 8 Quem compra sapatos e Loíça de Folha Barata. Fonte: Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981).	122
Figura 9 Ó Ó Menino Ó. Fonte: Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981).	123
Figura 10 Minha mãe lá vem o Jorge. Fonte: Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981).	124
Figura 11 Machadinha. Fonte: Anónimo (S.d) músicas infantis.....	125
Figura 12 A Ciranda. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.	126
Figura 13 Dorme, dorme, meu menino. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.	128
Figura 14 Não quero que vás à monda. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.	128
Figura 15 Meu coletinho aos ramos. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.	129
Figura 16 Ó minha farrapeirinha. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.	130
Figura 17 Papagaio loiro. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.	131
Figura 18 Se fores o meu rapaz. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.	132
Figura 19 Senhora do Almurtão. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.	133
Figura 20 Inquérito realizado aos alunos.	136
Figura 21 Inquérito realizado aos Professores.	138

Índice de Quadros

Quadro 1 Aulas de Formação Musical lecionadas em que foi aplicado o tema de investigação.	90
Quadro 2 - Reportório de Música Tradicional Portuguesa e conteúdos que permite abordar	94

Índice de Gráficos

Gráfico 1 - Alunos do Conservatório por ano letivo.	12
Gráfico 2 Caracterização dos alunos por instrumento.....	13
Gráfico 3 Idade dos alunos da turma.	13
Gráfico 4 - Percentagem dos intervalos auditivos acertados pelos alunos na ficha de avaliação do 1º período.....	95
Gráfico 5 - Percentagem dos acordes auditivos acertados pelos alunos na ficha de avaliação do 1º período.....	96
Gráfico 6 - Percentagem das respostas dos alunos quanto aos intervalos auditivos na ficha de avaliação do 3º período.....	96
Gráfico 7 Percentagem dos acordes auditivos acertados pelos alunos na ficha de avaliação do 3º período.....	97
Gráfico 8 Questionário alunos. Pergunta 1.....	98
Gráfico 9 Questionário dos alunos. Pergunta 1.1.....	99
Gráfico 10 Questionário dos alunos. Pergunta 2.....	99
Gráfico 11 Questionário dos alunos. Pergunta 3.....	100
Gráfico 12 Questionário dos alunos. Pergunta 4.....	101
Gráfico 13 Questionário dos alunos. Identificação de intervalos.	101
Gráfico 14 Questionário dos alunos - Identificação de acordes.	102
Gráfico 15 Questionário dos alunos. Identificação de células rítmicas.	102
Gráfico 16 Questionário dos alunos. Identificação de modo.	103
Gráfico 17 Questionário dos alunos. Entoação/Afinação.	103
Gráfico 18 Questionário alunos. Pergunta 6.	104
Gráfico 19 Questionário alunos. Pergunta 7.	104
Gráfico 20 Questionário alunos. Pergunta 7.1.....	105
Gráfico 21 Questionário Professores. Pergunta 1.....	107
Gráfico 22 Questionário Professores. Pergunta 2.....	107
Gráfico 23 Questionário Professores. Pergunta 2.2.	108
Gráfico 24 Enumeração das canções usadas pelos Professores.....	109

Introdução

Este relatório de estágio, vem no decorrer do estágio profissional realizado no Conservatório de Música de Seia no âmbito da Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música – variante de Formação Musical e Música de Conjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, que confere o grau de Mestre em Ensino de Música, que é habilitação profissional para as escolas de ensino especializado de música.

Na primeira parte, Prática de Ensino Supervisionada, apresentamos a contextualização da cidade de Seia e zona de incidência do Conservatório de Música de Seia, o Conservatório, as suas instalações, projeto educativo e número de alunos. É também refletida a caracterização da turma com a qual o estagiário trabalhou, os sumários das aulas assistidas, reflexões, planificações e sumários das aulas dadas pelo estagiário.

Na segunda parte, Estudo de Investigação emerge da Prática de Ensino Supervisionada, irá ser estudada uma problemática muito presente do estudo da música que é a dificuldade de os alunos de Formação Musical desenvolverem a sua percepção auditiva. Assim, nasce o tema “Utilização da Música Tradicional Portuguesa no Processo de Desenvolvimento da Percepção Auditiva dos alunos de Formação Musical”. Com este tema proponho a utilização da Música Tradicional Portuguesa, como material didático, e o impacto desta no desenvolvimento da percepção auditiva dos alunos. Para isso, haverá uma fundamentação sobre a música tradicional portuguesa, a percepção auditiva e motivação, passando pela metodologia trabalhada e terminando com a apresentação e análise dos resultados e as conclusões a que chegámos.

Parte I - Prática de Ensino Supervisionada

1. Contextualização do Espaço

A cidade de Seia é um dos 26 municípios da Beira Interior e localiza-se na zona ocidental da Serra da Estrela, a 550 metros de altura, pertence ao distrito da Guarda e é sede de concelho. Está circunscrita pelos concelhos de Nelas, Mangualde, Gouveia, Manteigas, Covilhã, Oliveira do Hospital e Arganil (Dias, 2014).

Tornou-se cidade a 3 de julho de 1986, tem uma área de 436 quilómetros quadrados e uma população de 22323 habitantes (Pordata, 2019).

Os senenses sempre demonstraram um espírito empreendedor e trabalhador. Seia, representa atividades económicas variadas, desde o agroalimentar, têxtil e calçado, passando pelo setor da energia e serviços, destacando-se o crescimento no setor do turismo, em boa parte pelos seus recursos naturais (Seiaempreende, 2015).

Seia tem uma localização privilegiada com entrada natural para a Serra da Estrela (Fig. 1). As paisagens, ar puro, lagoas, encostas e vales são algumas das belezas naturais presentes. Pode ser visitada todo o ano, com uma Primavera amena, convida a participar em atividades ao ar livre, o Verão quente leva às diversas praias fluviais existentes em toda a região, no Inverno, com a queda de neve, toda a Serra fica coberta com um manto branco, permitindo ver a neve ou praticar desportos de inverno na estância de Ski da Torre (Dias, 2014).



Figura 1 Cidade de Seia. Fonte: <https://ointerior.pt/regiao/cidade-de-seia-comemora-semana-europeia-da-mobilidade/> a 10 de fevereiro de 2021.

Socialmente, a região, caracteriza-se pelo envelhecimento da população e, por consequência, decréscimo acentuado da população, baixa qualificação profissional, dispersar da população e desemprego, particularmente, feminino, reduzidas

capacidades de inovar e aderir às novas tecnologias e para finalizar o elevado fluxo migratório (Conservatório de Música de Seia, 2020).

Denominada Oppium Sena, quando fundada pelos Túrdulos no séc. V a.C. foi edificado um castro no lugar de Nogueira que era defendido por outros três em São Romão, no Crestelo e na atual Seia. Foi, por muito tempo, dominada pelo povo árabe tendo sido conquistada em 1055 por Fernando Magno que mandou construir um castelo. Nos anos de formação da nação portuguesa, o cunhado de D. Teresa, Bermudo Peres, começou uma revolução no Castelo de Seia, com fracasso pois, D. Afonso Henriques, teve conhecimento da sua ideia e foi para Seia com os seus soldados, expulsando-o do Castelo. Em 1132, no ano seguinte à revolta de Seia, D. Afonso Henriques, doou Seia a João Viegas pelo reconhecimento dos seus serviços e, passados quatro anos, concede a Seia o seu primeiro floral, designando-a de Civitatem Senam (Cidade de Seia), habitada na altura por meia dúzia de povoações próximas. Foi cedido o seu segundo floral por D. Manuel I, no ano de 1510, sendo o concelho constituído por Pinhanços, Passarela, Lages, Santa Comba, Folgosa, Sameice e outros pequenos casais. O concelho de Seia cresce potencialmente no século XIX com a agregação de Santa Marinha, Vila Verde, São Romão, Torroselo, Vila Cova à Coelheira, Sandomil, Valezim, Loriga, Alvoco da Serra e Vide. Em meados do século XX o concelho era constituído por 29 freguesias e cerca de 115 povoações. Com a união de freguesias, em 2013, o concelho passou a ser composto por 21 freguesias: Alvoco da Serra, União de freguesias de Carragozela e Várzea de Meruge, Girabolhos, Loriga, Paranhos da Beira, Pinhanços (área urbana de Seia), Sabugueiro, União de freguesias de Sameice e Santa Eulália, Sandomil, Santa Comba, União de freguesias de Santa Marinha e São Martinho (área urbana de Seia), Santiago (área urbana de Seia), Sazes da Beira, União de freguesias de Seia, São Romão e Lapa dos Dinheiros, Teixeira, União de freguesias de Torrozelo e Folhadosa, União de freguesias de Tourais e Lajes, Travancinha, Valezim, União de freguesias de Vide e Cabeça, Vila Cova à Coelheira (Dias, 2014).

1.1 Conservatório de Música de Seia

O Conservatório de Música de Seia é uma escola que, como centro de difusão e promoção do conhecimento e prática musical, promove a educação artística. Este foi criado com o propósito da formação artística especializada em música, enquadrado na compreensão do universo musical detetando e potenciando as aptidões, formando musicalmente a população local ao valorizar e dignificar as Artes Musicais, as obras e práticas no conjunto das atividades musicais.

O Conservatório de Música de Seia, Collegium Musicum, constitui-se, também, como centro da vida musical na região, tendo reconhecimento pelas suas iniciativas e atividades públicas.

Atualmente tem a sua sede em Seia e expandiu o seu raio de ação (Fig.2), com polos nos concelhos de Nelas e Oliveira do Hospital, assinando protocolos de articulação com o Agrupamento de Escola Dr. Guilherme Correia de Carvalho, Seia, desde 2002, Agrupamento de Escolas de Nelas, desde 2008, Agrupamento de Escolas de Oliveira do Hospital, desde 2010 (Conservatório de Música de Seia, 2020).



Figura 2 Raio de incidência do Conservatório de Música de Seia. Fonte: Conservatório de Música de Seia, 2020.

O Conservatório de Música de Seia - Collegium Musicum, é propriedade da Associação de Fomento do Ensino Artístico (AFEA) que rege pelos estatutos presentes na escritura pública de 24 de junho de 1997. Está sediado na Casa Municipal das Artes,

na Praça da República em Seia, espaço cedido pela Câmara Municipal de Seia (Conservatório de Música de Seia, 2020).

1.2 Instalações do Conservatório

O Conservatório de Música de Seia - Collegium Musicum está sediado na Casa Municipal das Artes, na Praça de República em Seia. Propriedade da Câmara Municipal de Seia, este edifício remonta ao séc. XVII, está classificado como património cultural e foi cedido ao Conservatório em 2002 através de um protocolo aprovado em sessão de câmara por unanimidade.



Figura 3 Conservatório de Música de Seia "Collegium Musicum". Fonte: https://www.cm-seia.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=139&Itemid=378 a 10 de fevereiro de 2021.

O edifício é composto por três pisos, um átrio de entrada com acesso a pequeno bar-refeitório e jardim. No primeiro piso está situada a secretaria, o bar-refeitório, os WC, o gabinete da direção e o Auditório, com palco, iluminação cénica, cinco janelas amplas e sessenta cadeiras individuais com acesso pela entrada principal e pelo jardim lateral.

No segundo piso estão situadas, a biblioteca e centro de documentação e sala de professores, cinco salas de estudo individual, duas salas de aulas para turmas (formação musical e classe de conjunto). No terceiro piso situam-se, duas salas de formação musical (turma), o estúdio de electroacústica e composição e uma sala de estudo individual. No total existem onze salas de estudo individual e de turma e um estúdio de composição (Conservatório de Música de Seia, 2020).

1.3 Projeto Educativo Ano letivo 2020/2021

O Ensino vocacional de Música é uma componente artística do Ensino Básico e Secundário que se pode desenvolver de forma articulada com o ensino regular.

Assim, o Conservatório de Música de Seia oferece Curso de Iniciação Musical (1º ao 4º ano de escolaridade), o Curso Básico (5º ao 9º ano) e Curso Secundário (10º ao 12º ano).

Curso de Iniciação Musical

Este curso não pertence ao ensino vocacional especializado da Música, mas serve de preparação para o ingresso no Curso Básico de Música.

O Plano de Estudos do Curso de Iniciação Musical consta da Portaria nº 223/2018 de 3 de agosto (artigo 7.º). Nele se incluem as disciplinas de Formação Musical, de Classe de Conjunto e Instrumento, com uma carga horária de 45 minutos semanais de Instrumento para dois alunos, 45 minutos de Formação Musical e 45 minutos de Conjunto/Coro. O principal objetivo deste curso é introduzir as crianças do 1º ciclo nas práticas de audição e produção musical, sob os valores e ideais do Collegium Musicum, que é realizada com o contacto com os sons, com o canto e outros instrumentos musicais.

Todas as atividades são fundamentadas na prática musical direcionada na voz e instrumentos variados, com atenção na percepção dos sons. No final da realização do Curso de Iniciação Musical os alunos têm as competências instrumentais para realizar com sucesso a prova de acesso aos Cursos Básicos de música. Desde 2008, o Conservatório proporciona aulas e ateliers aos alunos do primeiro ciclo de Seia e São Romão dando a conhecer o Ensino Especializado da Música, promovendo o contacto com instrumentos das diferentes famílias e desenvolver o interesse pela prática musical.

Curso Básico de Música

Os Planos de Estudo dos Cursos Básicos de Música ministrados no Collegium Musicum estão definidos na Portaria nº 223/2018, de 3 de agosto e Anexos IV e V à Portaria nº 55/2018 de 6 de Julho. O plano curricular do Curso Básico de Música — 2.º Ciclo e 3.º Ciclo toma como referência a matriz curricular-base e as opções relativas à autonomia e flexibilidade curricular, com vista ao desenvolvimento do Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória.

O Conservatório oferece os seguintes cursos básicos: Canto; Percussão e Bateria; Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo; Flauta Transversal, Saxofone, Clarinete, Oboé e Fagote; Trompete, Trompa, Trombone, Eufónio/Tuba; Piano; Viola dedilhada (“Guitarra Clássica”).

O Curso Básico de Música organiza-se em tempos letivos de 45 minutos semanais, o que reflete as normas da Portaria nº 233/2018 para a Matriz Curricular, apresentando as seguintes especialidades: 2 tempos letivos de instrumento (90min) nas seguintes modalidades, dependendo dos anos/graus dos alunos: 2 tempos individuais, 1 tempo individual e 1 tempo partilhado por 2 alunos do mesmo grau/instrumento ou dois tempos letivos partilhados por 2 alunos do mesmo ano/grau; 2 tempos letivos de Formação Musical. As turmas com mais de 15 alunos têm desdobramento em simultâneo com as aulas de instrumento: metade da turma tem 2 tempos de formação musical enquanto a outra metade se desdobra nos 2 tempos de aulas dos vários instrumentos. A turma troca nos 2 tempos seguintes. A disciplina de Classe de Conjunto tem uma carga letiva de 3 tempos letivos. No 2º ciclo a Disciplina de Classe de Conjunto é dedicada ao canto coral (turmas do 5º e 6ºs anos). Há, ainda, dois tempos letivos para ensaio do Coro e um tempo letivo para ensaio com a Orquestra (“Orquestra Didática”), a formação da sinfónica resulta das Classes de Conjunto do 3º Ciclo (alunos do 7º, 8º e 9º) e dos Cursos Secundários.

A Classe de Conjunto do 3º Ciclo tem 4 tempos letivos, em que um destes está ligado à Oferta Complementar (nos termos no n.º 9 do art.º 13.º do Dec.-Lei 55/2018) dedicada à prática orquestral. A carga horária de Classe de Conjunto e de Oferta Complementar nos Cursos Básicos do 3º ciclo distribui-se em: 1 tempo letivo de Orquestra com Coro, 1 tempo letivo de prática orquestra-ensaio de naipes e 2 tempos letivos de prática sinfónica.

A mancha letiva dos alunos é construída em articulação com os Agrupamentos garantindo o encontro dos alunos das várias turmas de forma racional, exequível e respeitando o bem-estar de alunos e Encarregados de Educação, reservando 4 tempos letivos das 14:00 às 17:15 para a disciplina de Classe de Conjunto. Desta disciplina resulta a Orquestra Didática, formação coral-sinfónica central no processo de ensino aprendizagem e na integração da escola na vida cultural da região. Serve também de ponto de contacto entre alunos dos diferentes polos.

No biénio de 2018-2020 os Cursos Básicos tiveram 15 turmas do regime articulado no total de 240 alunos, todos participantes nas Orquestras Didáticas formadas nos

Agrupamentos de Escolas com protocolos para o Regime Articulado (Seia, Nelas e Oliveira do Hospital).

Curso Secundário de Música

Os Planos de Estudo dos Cursos Secundários de Música ministrados no Collegium Musicum constam da Portaria n.º 229-A /2018 de 14 de agosto que define as regras e a operacionalização do currículo dos vários cursos, bem como da avaliação e certificação das aprendizagens, tendo em vista o Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória, Anexo VII à Portaria n.º 55/2018 de 6 de julho.

O Collegium Musicum tem na sua oferta formativa o Curso Secundário de Canto e Instrumento, tendo os seguintes instrumentos disponíveis: Percussão, Bateria; Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo; Flauta transversal, Saxofone, Clarinete, Oboé, Fagote; Trompete, Trompa, Trombone, Eufónio/Tuba; Piano; Viola dedilhada;

A oferta do Curso Secundário está disponível em dois regimes, regime articulado e regime supletivo.

O Curso Secundário privilegia a prática instrumental, a inclusão em orquestra e trabalhos de grupo.

A disciplina de Análise e Técnicas de Composição desenvolve-se com a de História da Cultura e das Artes apoiando constantemente o reportório das Orquestras. A abordagem multidisciplinar às várias culturas musicais é um elemento fulcral nos cursos secundários de música.

A Matriz Curricular dos Cursos Secundários (parte Científica e Técnico-Artística) está organizada em: 2 tempos letivos de Instrumento em aula individual (complementado com um (1) terceiro tempo (oferta complementar) para a participação em projetos artísticos dedicados); 2 tempos letivos de Formação Musical; 3 tempos letivos de Classes de Conjunto, complementado com um quarto tempo (oferta complementar) para a integração na prática de Música de Câmara (Camerata Ensemble, instrumento de corda friccionada), no Quinteto de Sopros (instrumento de sopro), na Orquestra de Guitarras ou na prática sinfónica- “Orquestra Didática”; 3 tempos letivos de Análise e Técnicas de Composição; 3 tempos letivos de História e Cultura das Artes; 1 tempo letivo (com a possibilidade de dois) para a Disciplina de Opção: Instrumento de Tecla (Conservatório de Música de Seia, 2020).

1.4 Número de alunos

O Conservatório de Música de Seia tem, atualmente, 260 alunos distribuídos pelos seguintes anos de escolaridade: Iniciação Musical – 14, 1º Grau – 43, 2º grau – 62, 3º grau – 48, 4º grau – 39, 5º grau – 38, 6º grau – 8, 7º grau – 5, 8º grau – 3 (Gráf.1).

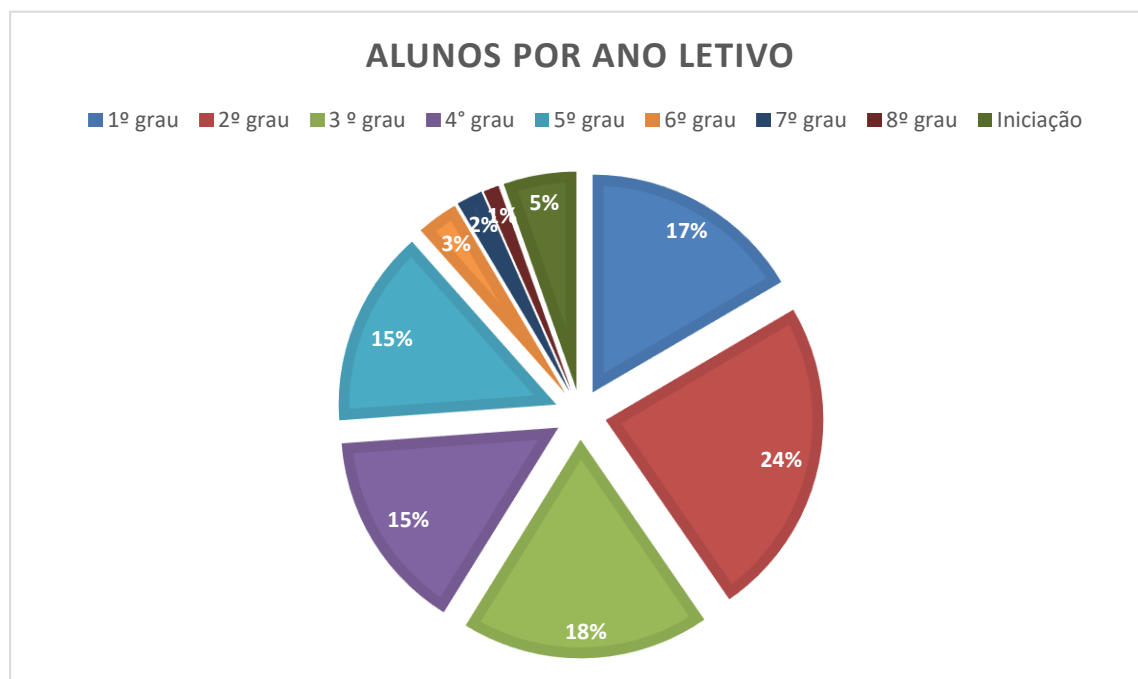


Gráfico 1 - Alunos do Conservatório por ano letivo.

2. Caracterização da turma

A Prática de Ensino Supervisionada foi por nós realizada, enquanto estagiário, com uma turma de 6º ano do segundo ciclo, 2º grau no Conservatório. A turma é composta por 12 elementos e está distribuída de acordo com o Gráfico 2.

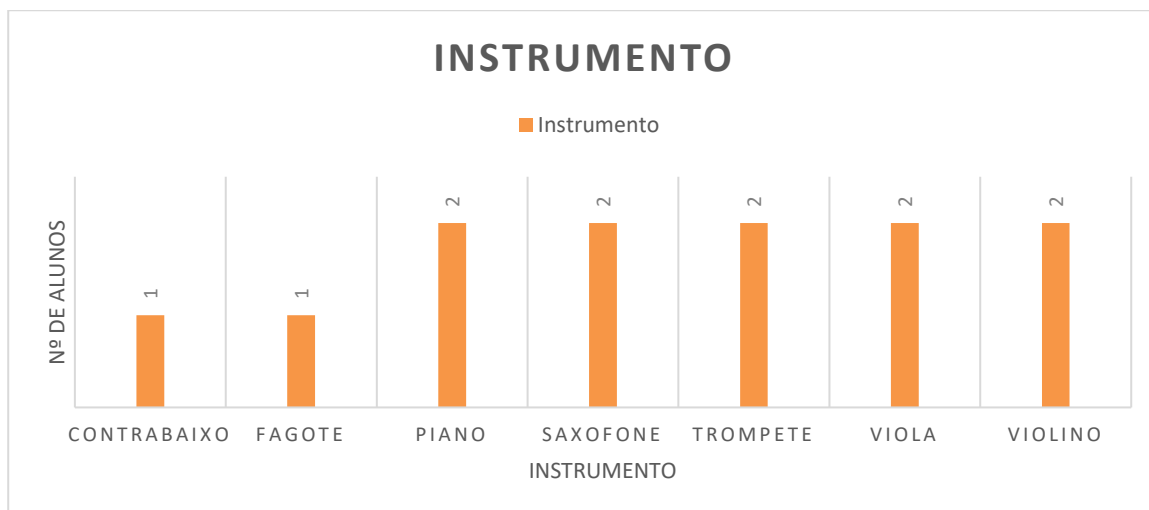


Gráfico 2 Caracterização dos alunos por instrumento.

Quanto à idade a turma apresenta uma forma quase homogénea sendo representada no Gráfico 3.

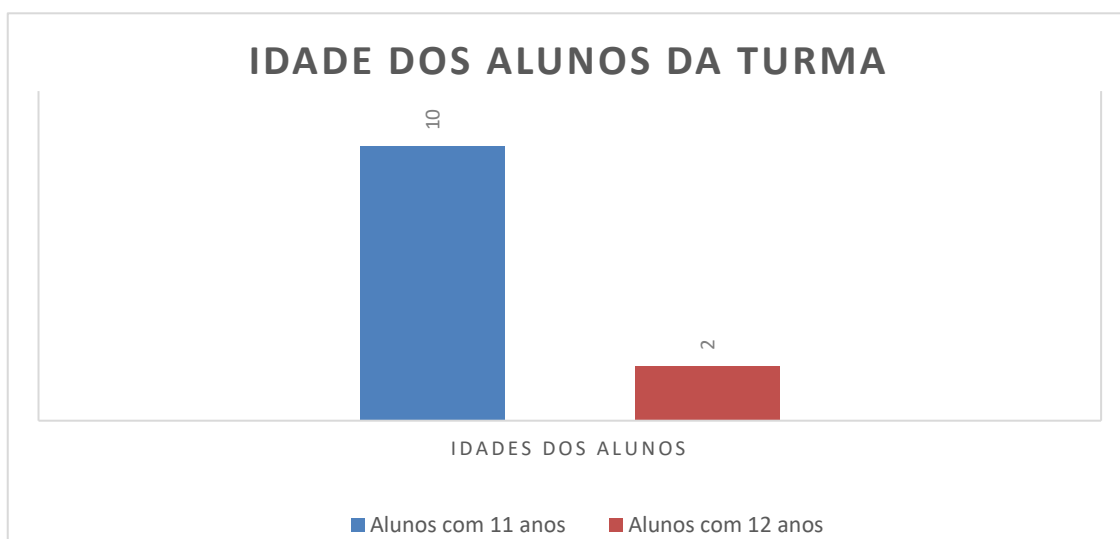


Gráfico 3 Idade dos alunos da turma.

3. Formação Musical

3.1 Sumários das aulas de Formação Musical

Neste ponto do Relatório apresentamos os sumários das aulas da nossa Prática de Ensino Supervisionada através dos temas abordados, embora nem todas as aulas tenham sido desenvolvidas pelo estagiário.

Aulas nº 5 e 6 (assistida a outra turma de formação musical)

06/10/2020

Sumário: Pulsação e células rítmicas.

Introdução à colcheia com ponto e semicolcheia.

Leitura rítmica. Reconhecimento rítmico.

Tonalidade de Dó Maior, tônica e dominante.

Leitura melódica não entoada.

Aula nº 5 e 6 (aula dada pelo estagiário)

06/10/2020

Sumário: Revisões das escalas Maiores.

Entoação de canções.

Leitura rítmica de obras tradicionais.

Ditado Rítmico na divisão binária.

Aula nº 7 e 8

13/10/2020

Sumário: Consolidação da matéria rítmica. Pulsação simples.

Pulsação composta, semínima com ponto igual a um.

Exemplos rítmicos.

Leitura melódica não entoada.

Audição Sinfonia 40, 1º andamento de Mozart.

Aula nº 9 e 10

20/10/2020

Sumário: Ditados rítmicos a uma parte nas divisões binária e ternária.

Ditados de sons.

Classificação de intervalos e acordes.

Aula nº 11 e 12

27/10/2020

Sumário: Divisão binária e ternária: compassos e ditados.

Revisões dos acordes perfeito maior e perfeito menor.

Aula nº 13 e 14 (aula assistida)

03/11/2020

Sumário: Escala menor natural: explicação e exercícios.

Revisões para a questão de aula.

Aula nº 13 e 14 (aula dada pelo estagiário)

03/11/2020

Sumário: Definição de intervalo.

Intervalos de 2m, 2M, 3m, 3M, 5P e 8P. Técnicas de identificação auditiva.

Reprodução vocal dos intervalos de 2m, 2M, 3m e 3M. Canção tradicional "Alecrim".

Identificação auditiva de intervalos de 2m, 2M, 3m, 3M, 5P e 8P.

Aula nº15 e 16

10/11/2020

Sumário: Questão de aula oral.

Revisão para o teste escrito.

Aula nº 17 e 18

17/11/2020

Sumário: Teste de avaliação

Aula nº19 e 20

24/11/2020

Sumário: Entrega e correção do teste escrito.

Aula nº 21 e 22

15/12/2020

Sumário: Visualização de um filme sobre música.

Aula nº 23 e 24

05/01/2021

Sumário: Revisões da componente teórica: escala menor natural e acordes perfeito maior e perfeito menor.

Identificação auditiva de escalas, intervalos e acordes.

Aulas nº 25 e 26

12/01/2021

Sumário: Escala menor harmónica: explicação e exercícios.

Ditados e leituras rítmicas nas divisões binária e ternária.

Aulas nº 27 e 28 (aula dada pelo estagiário)

19/01/2020

Sumário: As canções tradicionais “Alecrim”, “Jardim da Celeste”, “Ó Ó Menino Ó” e “Machadinha”, identificação de intervalos e canto.

Intervalos de 2ºm, 2ºM, 3ºm, 3ºM e 4º P e 5ºP.

Aula nº 29 e 30 (aula dada pelo estagiário)

09/02/2021

Sumário: Canções tradicionais, “A loja do mestre André” e “Já lá vem o sol nascendo”. Entoação e leitura rítmica.

Identificação de células rítmicas.

Aula n.º 31 (dada pelo estagiário)

16/02/2021

Sumário: Canção tradicional "O papagaio loiro" e "Não quero que vás à monda" canto e identificação de intervalos.

Aula n.º 32

16/02/2021

Sumário: Conclusão da ficha de revisões teóricas.

Aula n.º 33 e 34

23/02/2021

Sumário: Revisões para o teste oral.

Aula n.º 35 e 36

02/03/2021

Sumário: Teste de avaliação Oral.

Aula n.º 37 e 38

09/03/2021

Sumário: Intervalos, acordes, escalas e compassos: exercícios de construção.

Ditado rítmico e leitura solfejada.

Aula n.º 39 e 40

16/03/2021

Sumário: Apresentação oral dos trabalhos sobre os compositores.

Aula n.º 41 e 42

23/03/2021

Sumário: Continuação da apresentação oral dos trabalhos sobre os compositores.

Aula n.º 43 e 44

06/04/2021

Sumário: Revisões da matéria dada no período anterior.

Aula nº 45 e 46

13/04/2021

Sumário: Figuras rítmicas da divisão ternária: com colcheias e semicolcheias.

Leituras rítmicas e exercícios de identificação auditiva.

Aulas nº 47 e 48

20/04/2021

Revisões das figuras rítmicas dadas na aula anterior.

Ditado melódico a uma voz.

Classificação de intervalos de 7^am e 7^a M.

Aula nº 49

27/04/2021

Sumário: Leituras em clave de sol e fá.

Aula nº 50 (aula dada pelo estagiário)

27/04/2021

Sumário: Identificação de intervalos escritos.

Leitura e entoação da canção tradicional “Se fores o meu rapaz”.

Aula nº 51 e 52

04/05/2021

Sumário: Acordes diminuto e aumentado.

Leituras solfejadas nas claves de sol e fá.

Aula nº 53

11/05/2021

Sumário: Leituras Rítmicas e solfejadas.

Aula nº 54 (Aula dada pelo estagiário)

11/05/2021

Sumário: Identificação de intervalos escritos.

Preparação e entoação das canções “minha mãe, lá vem o Jorge” “Quem compra Sapatos?” e “Loiça de Folha Barata”.

Aulas nº 55 e 56

18/05/2021

Sumário: Escalas relativas: explicação e exercícios.

Ditado melódico e rítmico nas divisões binária e ternária.

Aulas nº 57 e 58

25/05/2021

Sumário: Revisões para o teste escrito.

Aulas nº 59 e 60

01/06/2021

Sumário: Teste escrito.

Aulas nº 61 e 62

08/06/2021

Sumário: Revisões para o teste oral.

Aulas nº 63 e 64

15/06/2021

Sumário: Teste de avaliação oral.

3.2 Reflexões de aulas assistidas

Neste ponto, e como evidências da nossa Prática de Ensino Supervisionada, apresentamos as descrições e reflexões das aulas em que tomamos parte, de observação ou de prática. Apresentamos, em anexo, os recursos didáticos, com identificação das aulas em que foram usados e didaticamente explorados.

3.2.1 Descrição e Reflexão das aulas 7 e 8.

As aulas 7 e 8, foram lecionadas pela Professora Cooperante, no dia 13 de outubro de 2020.

Nesta aula a professora falou sobre os acordes maiores e menores e realizou leituras rítmicas nas divisões ternárias e binárias.

Ao começar a aula, a Professora perguntou o que era um acorde e explicou que o acorde era um conjunto de três ou mais notas tocadas em simultâneo e, por sua vez, se essas notas fossem tocadas separadamente, uma a uma, designava-se de arpejo.

De seguida, a professora deslocou-se ao quadro e explicou que um acorde maior é o conjunto de uma 3^a maior e uma 3^a menor e a partir da nota dó fez uma exemplificação prática da construção de um acorde maior. Fez também o apontamento, dizendo que o acorde maior também se podia chamar de acorde perfeito maior, pois da nota fundamental para a terceira nota era um intervalo de 5^a Perfeita e da fundamental para a segunda nota era um intervalo de 3^a Maior e daí o nome perfeito maior (PM).

Posteriormente, explicou o acorde menor, que se construía, a partir da nota fundamental com uma 3^a menor e depois uma 3^a maior, em seguida é feita a explicação prática da construção do acorde menor a partir da nota ré. Assim como o acorde maior, também o menor pode ser designado de acorde perfeito menor pois da sua fundamental para a terceira nota vai um intervalo de 5^a perfeita e da fundamental para a segunda nota um intervalo de 3^a m, e assim a designação acorde perfeita menor (Pm).

Na segunda parte da aula, foram realizadas pequenas leituras rítmicas em divisão binária.

A Professora fez uma revisão geral da diferença entre a divisão binária e ternária e os alunos praticaram algumas células rítmicas, de forma individual, para entenderem o funcionamento das células.

Depois de entendidas as células, os alunos fizeram em conjunto as leituras rítmicas propostas pela Professora.

Este solfejo foi realizado com algumas repetições e o resultado final foi positivo.

3.2.2 Descrição e Reflexão das aulas 11 e 12

As aulas 11 e 12, foram lecionadas pela Professora Titular no dia 27 de outubro de 2020.

Nestas aulas a professora falou da divisão binária e ternária, dos seus compassos, figuras, foram realizados ditados em cada uma das divisões e uma revisão dos acordes maiores e menores.

Para começar foi feita a revisão dos acordes maiores e menores, assim como feita a construção de alguns acordes com toda a turma em que os alunos iam respondendo ao que a professora perguntava ao longo da construção dos acordes.

Para explicar a divisão binária, a professora desenhou um “bolo” partido ao meio, em que o bolo era o tempo da divisão binária e ao estar dividido em dois mostrava as duas partes que constituem o tempo. Foram mostrados aos alunos os compassos de divisão binária: $2/4$, $3/4$ e $4/4$.

Já no compasso ternário, a professora desenhou um “bolo” que dividiu em três, em que cada uma das partes era uma parte do tempo do compasso ternário. Foi dito que os compassos de divisão ternária mais utilizados são: $6/8$, $9/8$ e $12/8$.

Depois de a professora exemplificar como funcionam os tempos na divisão binária e ternária, a professora escreveu as células rítmicas utilizadas na divisão binária e ternária.

Para finalizar, foram realizados um ditado rítmico em divisão binária e um em divisão ternária.

3.2.3 Descrição e Reflexão das aulas 25 e 26

As aulas 25 e 26, foram lecionadas pela professora titular no dia 12 de janeiro de 2021.

Nestas aulas, a professora, falou da escala menor harmónica, fez a sua explicação e propôs exercícios a serem resolvidos pelos alunos.

Para explicar a escala menor harmónica foi feita a revisão da escala menor natural, dizendo que a escala menor natural tem os seus meios tons da segunda para a terceira nota e da quinta para a sexta. Ao escrever a escala de lá menor natural no quadro, a professora explicou que para obter a escala menor harmónica deveriam subir meio tom ao sétimo grau da escala, passando a escala de menor natural para menor harmónica.

Depois disso foram pedidas diversas escalas menores harmónicas para os alunos praticarem a construção deste tipo de escala. Fazendo com que os alunos, indiretamente, trabalhassem a obtenção das relativas menores e das armações de clave

nas diversas escalas, pois para saberem a armação de uma escala menor, os alunos teriam de recorrer à relativa maior dessa escala para saberem a sua armação de clave.

Na segunda parte da aula, foram realizados ditados rítmicos nas divisões binária e ternária.

3.2.4 Descrição e Reflexão da aula 45 e 46

A Professora começou por rever as células rítmicas de divisão ternária, três colcheias e seis semicolcheias de forma a introduzir as novas células rítmicas.

Depois apresenta e revê a célula rítmica duas colcheias com duas semicolcheias, figura que já tinha sido lecionada no ensino à distância. Continuando são apresentadas as seguintes células: duas semicolcheias e duas colcheias; colcheia, duas semicolcheias, colcheia; colcheia, quatro semicolcheias; quatro semicolcheias, colcheia; duas semicolcheias, colcheia, duas semicolcheias; colcheia com ponto semicolcheia colcheia (siciliana); colcheia com ponto e três semicolcheias.

Depois de apresentadas e reproduzidas pela professora, os alunos reproduziram com a professora com efeito de imitação/ memória para os alunos compreenderem como se reproduzem todas as células rítmicas lecionadas. A partir das seis semicolcheias, com várias ligaduras, foi explicado diferentes formas de apresentar essas mesmas figuras. A partir da figura colcheia com ponto semicolcheia é dito que está célula tem o nome de Siciliana. Siciliana = colcheia com ponto semicolcheia, colcheia. A Professora explica aos alunos que Siciliana, Santa Siciliana, é a padroeira dos músicos.

A Professora reforça que todas as células rítmicas, apesar de " grandes " todas têm um tempo. Foi realizada a reprodução de todas as células rítmicas em conjunto entre a professora e a turma. Depois disso foram realizadas leituras rítmicas com as figuras musicais aprendidas.

Foi feita a identificação auditiva de células rítmicas. Das células aprendidas na aula, a professora reproduziu quatro das células para os alunos identificarem.

No geral, os alunos não apresentaram dificuldade, porém houve alguns alunos que não estavam a conseguir identificar as células pedidas.

Para finalizar, foi feita a identificação auditiva de intervalos, acordes e escalas.

3.4.5 Descrição e Reflexão das aulas 47 e 48

As aulas 47 e 48 foram lecionadas pela professora titular no dia 20 de abril de 2021.

Para começar a aula a professora começou por ensinar aos alunos os intervalos de sétima, no quadro, escreveu os intervalos de sétima menor e maior explicou aos alunos que os intervalos estão à distância de cinco tons e cinco tons e meio. Depois disso fez a revisão dos intervalos de sexta menor, sexta maior e oitava perfeita.

Para continuar a explicar as sétimas e como elas soam auditivamente a professora foi ao piano tocar os intervalos, e para ajudar os alunos foram explicadas músicas que contêm estes intervalos, para a sétima menor foi dado o exemplo dos ABBA, The Winner Takes it All e navegantes da lua, para a sétima maior foi o exemplo da música Take on me.

Face à pergunta de um aluno se existiam intervalos de primeira, a professora disse explicou o uníssono e os meios tons cromáticos de forma a tirar as dúvidas dos alunos.

Os alunos rapidamente perceberam o porquê de não existir intervalo de primeira, visto que quando aparece um intervalo com a mesma nota, como dó e dó sustenido, a designação dada é meio tom cromático.

Para prosseguir com a aula, foi feito um exercício de classificação de intervalos escritos.

O Ditado melódico, em três por quatro, tinha 17 compassos e os alunos teriam de preencher os espaços em branco, visto ser uma turma de segundo grau, a professora deu notas de apoio para ajudar os alunos a realizar o ditado melódico. A melodia utilizada foi “A queda do Império”, uma melodia conhecida por ter sido usada por diversos músicos portugueses.

Sendo um ditado melódico e a parte auditiva ser o que mais tempo demora a desenvolver num aluno de formação musical, os alunos, naturalmente, apresentam algumas dificuldades na realização, mas essa mesma dificuldade deve-se à desistência e falta de concentração de alguns alunos perante o problema. Os alunos mais empenhados, foram realizando o ditado com entusiasmo tentando sempre participar com a professora ao cantar as notas que eram tocadas.

Para terminar foi feita a entoação do ditado e a correção do mesmo por parte dos alunos.

4. Classe de Conjunto

Neste ponto, apresentamos os sumários, com elementos que identificam cada uma das aulas da turma de Classe de Conjunto, dadas pelo professor cooperante e aquelas em que intervimos, no âmbito da Nossa Prática de Ensino supervisionada.

Tal como fizemos para as aulas de Formação Musical, também no subponto 4.2 apresentamos a descrição e reflexão de aulas.

4.1 Sumários Classe de Conjunto

Aula nº3 (Dada pelo estagiário)

06/10/2020

Sumário: Dia Mundial da música.

Beethoven, vida e obra.

Audição da Concerto Nº5 “imperador” de Beethoven.

Aula nº4

13/10/2020

Sumário: Breve história sobre o compositor Vivaldi.

As 4 estações de Vivaldi.

Resposta a um questionário.

Aula nº5

20/10/2020

Sumário: Visualização de um documentário sobre o compositor Beethoven.

Aula nº 6

27/10/2020

Sumário: Formação da Orquestra: disposição e famílias dos instrumentos.

Aula nº 7 (aula dada pelo estagiário)

03/11/2020

Sumário: Audição do Concerto para dois violinos de J.S Bach.

Bach vida e obra.

A orquestra de cordas.

Aula nº 8

10/11/2020

Sumário: Continuação da atividade sobre os instrumentos da orquestra.

Aula nº 9

17/11/2020

Conclusão da atividade dos instrumentos da orquestra.

Aula nº 10

24/11/2020

Sumário: A história do Pedro e do Lobo.

Aula nº 11

15/12/2020

Sumário: Visualização de um filme sobre música.

Aula nº 12

05/01/2020

Sumário: Realização de uma ficha auditiva sobre os sons e famílias dos instrumentos.

Aula nº 13

12/01/2020

Sumário: Compositor Verdi: Biografia e obra.

Aula nº14 (Coro aula dada pelo estagiário)

19-01-2021

Sumário: Vida e Obra de Lopes-Graça.

Análise auditiva de obras.

Aula nº15 (Dada pelo estagiário)

09/02/2021

Sumário: Aquecimento.

Canto da canção tradicional “Já lá vem o sol nascendo”.

Aula nº 16

16/02/2021

Sumário: Palestra conjunta com o músico Carlos Damas.

Aula nº17

23/02/2021

Sumário: Continuação do ensaio da peça “Vê o girassol” de Margarida Fonseca Santos.

Aula nº18

02/03/2021

Sumário: Palestra com o músico Tiago Santos.

Aula nº 19

09/03/2021

Sumário: Audição individual dos alunos.

Aula nº 20

16/03/2021

Sumário: Ensaio da peça: “O Soldadinho de Corda” de Margarida Fonseca Santos.

Aula nº 21

23/03/2021

Sumário: Autoavaliação e discussão sobre os resultados obtidos.

Aula nº 22

06/04/2021

Sumário: Visualização de um documentário sobre os compositores: Alfredo Khail e Vivaldi.

Aula nº 23

13/04/2021

Sumário: Visualização de um documentário sobre os compositores W.A Mozart e L. V. Beethoven.

Aula nº 24

06/04/2021

Sumário: Visualização de um documentário sobre Beethoven (continuação) e Luís de Freitas Branco.

Aula nº 25

27/04/2021

Sumário: Revisão das peças: “Vê um girassol”, “Eu tenho um amigo” e “Soldadinho de corda” de Margarida Fonseca Santos.

Aula nº 26

04/05/2021

Sumário: Ensaio da peça: “Marinheiro de Sonho” do compositor Carlos Gonçalves.

Aula nº 27 (Aula dada pelo estagiário)

11/05/2021

Sumário: Canção “Senhora do Almurtão” Entoação e preparação de ostinato rítmico. Audição da canção na sua vertente e tradicional e erudita.

Aula nº 28

18/05/2021

Sumário: Ensaio da peça “Marinheiro de Sonho” do compositor Carlos Gonçalves.

Aula nº 29 (lecionada pelo estagiário substituição prof. Ludovina)

25/05/2021

Sumário: Canção “Se o gato soubesse” de Margarida Fonseca Santos e arranjo de Francisco Cardoso.

Aula nº 30

01/06/2021

Sumário: Canção “O inverno está a chegar Inverno”.

Aula nº 31

08/06/2021

Sumário: Ensaio das peças: O inverno está a chegar e Marinheiro de sonho”.

Aula nº 32

15/06/2021

Sumário: Visualização de um documentário sobre Mendelssohn e Mahler.

5. Aulas Dadas

Nos quadros que apresentamos, evidenciam-se as Planificações das disciplinas de Formação Musical e de Classe de Conjunto, com os elementos didáticos necessários para o decurso das aulas dadas no âmbito da nossa Prática de Ensino Supervisionada.

5.1 Planificações

5.1.1.1 - Formação Musical, 6 de outubro de 2020

Organizador	Objetivos	Estratégias	Tempo	Recursos	Conteúdos	Observações	Avaliação
Leitura e Escrita	- Rever escalas maiores e a sua construção.	- A partir da tonalidade de diversas canções tradicionais, identificar e construir a escala a elas associadas. - Canções: “Dorme, dorme, meu menino” *, “O meu coletinho aos ramos” *, “A Ciranda” *.	25 min	Partitura; Piano; Quadro e caneta;	Tons e meios tons; Escalas Maiores; Ordem dos sustenidos e bemóis;		Avaliação formativa por observação direta e diálogo com feedback dos alunos.

Sensorial	- Desenvolver a percepção auditiva. - Intervalos de 2 ^a m, 2 ^a M, 3 ^a m e 3 ^a M.	- Entoação da canção tradicional "Dorme, dorme, meu menino" e "Ó minha farrapeirinha".	25min	Partitura; Piano;	Percepção auditiva de intervalos de 2 ^a m, 2 ^a M, 3 ^a m e 3 ^a M; Memorização; Entoação; Figuras rítmicas;	
Leitura e Escrita	- Desenvolver a leitura rítmica.	- Solfejo da canção tradicional "Alecrim" *, e "A ciranda".	25min	Partituras;	Células rítmicas: mínima, semínima, semínima com ponto, colcheia, colcheia com duas semicolcheias.	*As partituras das canções encontram-se em Anexo.
Leitura e Escrita	- Desenvolver percepção auditiva rítmica.	- Ditado rítmico com seis tempos.	15min		Identificação de células rítmicas; Memória; Audição interior;	Apenas com as figuras presentes nas canções tradicionais "Alecrim", e "A ciranda".

5.1.1.2 - Classe de Conjunto, 6 de outubro 2020

Organizador	Objetivos	Estratégias	Tempo	Recursos	Conteúdos	Observações	Avaliação
Leitura e Escrita	- Conhecer a vida e obra de Beethoven.	- Apresentação de um Power Point da vida e Obra de Beethoven. - Realização de uma ficha sobre a apresentação.	15min	Computador; Ficha de trabalho;	História da Música; Compositores; Obras;	Trabalho feito em celebração aos 250 anos do nascimento do compositor L. V. Beethoven.	Avaliação formativa por observação direta e diálogo com feedback dos alunos.
Sensorial	- Conhecer reportório. - Identificar timbres.	- Audição do concerto "Imperador" de Beethoven.	30min	Computador; Colunas;	Reportório; Agrupamentos; Noção tímbrica;		

5.1.2.1 - Formação Musical, 3 de novembro de 2020

Organizador	Objetivos	Estratégias	Tempo	Recursos	Conteúdos	Observações	Avaliação
	- Saber o que é um intervalo.	- Explicar, teoricamente o	10 min	Quadro; Caneta;	Intervalos;		Avaliação formativa

Leitura e Escrita		que é um intervalo.		Apagador;			por observação direta e diálogo com feedback dos alunos.
Leitura e Escrita	- Saber os intervalos, 2m, 2M, 3m, 3M, 5P e 8P.	Através dos tons e meios tons explicar os diferentes intervalos. Identificar intervalos de forma escrita.	25 min	Quadro; Caneta; Apagador;	Intervalos de 2m, 2M, 3m, 3M, 5P e 8P;		
Sensorial	- Percepção auditiva dos intervalos.	- Utilização de pequenos excertos de músicas de modo aos alunos terem uma noção auditiva de cada intervalo.	25min	Piano; Quadro; Caneta; Apagador;	Intervalos auditivos de 2m, 2M, 3m, 3M, 5P e 8P;		
Sensorial	- Reproduzir intervalos. 2m, 2M, 3m, 3M	- Entoação de intervalo, canto da canção tradicional "Alecrim" *.	15min	Piano;	Entoação; Audição; Intervalos de 2m, 2M, 3m, 3M e 6M;		
Sensorial	- Identificação auditiva de intervalos,	- Reprodução de intervalos ao piano.	15min	Piano;	Audição; Memorização;	*As partituras das canções encontram-se em Anexo.	

	2m/M,3m/M 5P e 8P.				Intervalos. 2m, 2M, 3m, 3M, 5P e 8P;		
--	--------------------	--	--	--	--------------------------------------	--	--

5.1.2.2 - Classe de Conjunto, 3 de novembro de 2020

Organizador	Objetivos	Estratégias	Tempo	Recursos	Conteúdos	Observações	Avaliação
Sensorial	- Sensibilização auditiva, andamento, intensidade, agógica.	- Audição da Obra Concerto para dois violinos de J.S.Bach.	20min	Computador; Coluna;	Andamento; Intensidade; Agógica;		Avaliação formativa por observação direta e diálogo com feedback dos alunos.
Ciências Musicais	- Conhecer o compositor J.S. Bach	-Leitura de um texto sobre a vida e obra de Bach.	13min	Computador;	Vida e obra de Bach;		
Sensorial	- Conhecer a orquestra de cordas, instrumentos e disposição.	- Através da audição da obra anterior, dizer os instrumentos que nela participam e explicar a sua disposição na orquestra.	12min	Computador; Coluna;	Instrumentos musicais; Timbre; Orquestra de cordas;		

5.1.3.1 - Formação Musical, 19 de janeiro de 2021

Organizador	Objetivos	Atividades/Estratégias	Tempo	Recursos	Conteúdos	Observações	Avaliação
Sensorial	<ul style="list-style-type: none"> - Identificar intervalos de 2^am, 2^aM, 3^am, 3^aM. - Desenvolver a percepção auditiva. - Identificar o Modo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Escrita dos intervalos da canção “Alecrim”. - Canto da canção “Alecrim” *. 	20min	<ul style="list-style-type: none"> Partitura; Piano; Lápis e borracha; 	<ul style="list-style-type: none"> Identificação e reprodução de intervalos. Identificação do modo Maior. Memorização. Entoação. 	A Canção “Alecrim”, tem essencialmente na sua constituição os intervalos de 2 ^a m, 2 ^a M, 3 ^a m, 3 ^a M. Contudo no início da parte B tem um intervalo de 6 ^a M, este intervalo vai servir como um primeiro contacto com este intervalo.	Avaliação formativa por observação direta e diálogo com feedback dos alunos.
Sensorial	<ul style="list-style-type: none"> - Identificar intervalos de 3^aM e 5^aP. - Desenvolver percepção auditiva. 	<ul style="list-style-type: none"> - Escrita de intervalos da canção “Fui ao Jardim da Celeste” *. - Canto da canção “Fui ao Jardim da Celeste”. 	20min	<ul style="list-style-type: none"> Partitura Piano; Lápis e borracha; 	<ul style="list-style-type: none"> Identificação e reprodução de intervalos; Identificação do modo Maior; 	<ul style="list-style-type: none"> A Canção “Fui ao Jardim da Celeste” Tem grande ênfase no intervalo de 3^aM e acaba com 5^oP. 	

	- Identificar o Modo.						
Leitura e Escrita. Sensorial	- Identificar intervalos de 3 ^a m. - Desenvolver a percepção auditiva. - Identificar o Modo.	-Escrita de intervalos da canção "Ó Ó Menino Ó" *. -Canto da canção "Ó Ó Menino Ó".	20min	Partitura; Piano; Lápis e borracha;	Identificação e reprodução de intervalos; Identificação do modo menor;	A Canção "Ó Ó Menino Ó" tem como característica a utilização dos intervalos de 3 ^a m.	
Leitura e Escrita; Sensorial	- Identificar Intervalo de 4 ^a P. - Desenvolver a percepção auditiva. - Identificar o Modo.	-Escrita de intervalos da canção "Machadinha" *. -Canto da canção "Machadinha".	20min	Partitura; Piano; Lápis e borracha;	Identificação e reprodução de intervalos; Identificação do modo menor;	A canção "Machadinha" apresenta diversas vezes o intervalo de 4 ^a P.	
Sensorial	- Identificar intervalos. - Desenvolver percepção auditiva.	- Identificação de intervalos isolados, 2 ^a m, 2 ^a M, 3 ^a m, 3 ^a M, 4 ^a P e 5 ^a P.	10min	Piano;	Identificação de intervalos 2 ^a m, 2 ^a M, 3 ^a m, 3 ^a M, 4 ^a P e 5 ^a P;	*As partituras das canções encontram-se em Anexo.	

5.1.3.2 - Classe de Conjunto, 19 de janeiro de 2021

Organizador	Objetivos	Atividades/Estratégias	Tempo	Recursos	Conteúdos	Observações	Avaliação
Ciências Musicais	- Conhecer o compositor Fernando Lopes-Graça.	- Vida e Obra de Lopes-Graça.	5min		História da Música Portuguesa; Compositores;		Avaliação formativa por observação direta e diálogo com feedback dos alunos.
Sensorial	- Desenvolver a percepção auditiva, agógica e tímbrica.	- Audição “Os homens que vão para a Guerra”, “Acordai”, “Canção da Vindima”, “Ó Ó Menino ó” e “Firmeza” de Lopes Graça e análise auditiva das mesmas.	40min	Computador com internet; Colunas; Caderno; Papel e Caneta;	Tipos de agrupamentos; Andamentos; Dinâmicas; Intensidades;		

5.1.4.1 - Formação Musical, 9 de fevereiro de 2021

Organizador	Objetivos	Estratégias	Tempo	Recursos	Conteúdos	Observações	Avaliação
Leitura e Escrita	- Identificar intervalos escritos.	- Identificar os intervalos presentes nas canções “Já lá vem o sol Nascendo” *, “Quem Compra sapatos” *,	20 min	Piano; Partitura;	Intervalos melódicos; Figuras rítmicas;	Utilizar a melodia sem a componente rítmica. Através do canto e usando como material didático as canções tradicionais proceder ao desenvolvimento auditivo melódico ajudando na descodificação de intervalos.	Avaliação formativa por observação direta e diálogo com feedback dos alunos.
Leitura e Escrita	- Desenvolver a leitura rítmica.	- Realizar o solfejo, sem nome de notas, das canções tradicionais “A loja do Mestre André” *, “Já lá	20 min	Partitura;	Leituras rítmicas; Figuras, semínimas, colcheias, semínima com ponto, colcheia com ponto semicolcheia e quatro semicolcheias;		

		vem o sol Nascendo” *.					
Sensorial	- Desenvolver a perceção auditiva.	- Identificação auditiva de intervalos e células rítmicas.	5 min	Piano;	Intervalos e células rítmicas; Audiação; Memorização;	*As partituras das canções encontram-se em Anexo.	

5.1.4.2 - Classe de Conjunto, 9 de fevereiro de 2021

Organizador	Objetivos	Estratégias	Tempo	Recursos	Conteúdos	Observações	Avaliação
Sensorial e Leitura e Escrita	- Desenvolver a prática vocal, percepção auditiva e leitura.	- Leitura da canção. - Canto da canção tradicional "Já lá vem o sol nascendo" *.	30 min	Computador; Piano; Partitura;	Entoação; Memorização; Leitura;	*As partituras das canções encontram-se em Anexo.	Avaliação formativa por observação direta e diálogo com feedback dos alunos.

5.1.5.1 - Formação Musical, 16 de fevereiro de 2021

Organizador	Objetivos	Estratégias	Tempo	Recursos	Conteúdos	Observações	Avaliação
Leitura e Escrita	- Identificar intervalos escritos.	- Identificar os intervalos nas partituras das canções “Papagaio loiro” * e “Não quero Que vás à monda” *.	5 min	Piano; Partitura;	Intervalos escritos.;	Canções em Ré Maior.	Avaliação formativa por observação direta e diálogo com feedback dos alunos.
Sensorial	- Desenvolver a percepção auditiva.	-Cantar as canções tradicionais: “Papagaio loiro” e “Não quero Que vás à monda”.	20min	Piano; Partitura; Lápis e borracha;	Entoação; Intervalos; Modo; Leitura; Memória;	As canções tradicionais usadas têm os intervalos de 3 ^a m, 3 ^a M e 4 ^a P como característicos.	
Sensorial	- Identificar intervalos auditivos.	- Identificação de intervalos.	5min	Piano;	Intervalos; Audição; Memória;	*As partituras das canções encontram-se em Anexo.	

5.1.6.1 - Formação Musical, 27 de abril de 2021

Organizador	Objetivos	Estratégias	Tempo	Recursos	Conteúdos	Observações	Avaliação
Leitura e Escrita	- Identificar intervalos escritos.	- Identificar os intervalos presentes na canção “Se fores o meu rapaz” *.	5 min	Piano; Partitura;	Intervalos;	*As partituras das canções encontram-se em Anexo.	Avaliação formativa por observação direta e diálogo com feedback dos alunos.
Leitura e Escrita	- Desenvolver a leitura rítmica.	- Realizar o solfejo, sem nome de notas, da canção tradicional “Se fores o meu rapaz”.	5min	Partitura;	Figuras rítmicas de divisão ternária; Figura rítmica “siciliana”;	A figura rítmica “siciliana” foi lecionada na aula de dia 13 de abril, a canção “Se fores o meu rapaz” vai ajudar a solidificar essa figura e outras nela presentes.	
Sensorial	- Desenvolver a percepção auditiva.	- Canto da canção “Se fores o meu rapaz”.	15min	Partitura; Piano;	Entoação; Afinação; Memorização; Intervalos melódicos; Audição;		

					Figuras rítmicas de divisão ternária;	
Leitura e Escrita	- Identificação da tonalidade e modo.	- A partir da canção “Se fores o meu rapaz”, identificar a tonalidade e modo da canção.	10min	Partitura; Piano;	Escala menor e menor harmónica; Modo menor;	A partir da análise da obra ver a escala que está presente na canção, escala menor harmónica.
Sensorial	- Desenvolver a perceção auditiva.	- Identificação auditiva de intervalos, acordes.	10 min	Piano;	Intervalos melódicos dentro da oitava; Acordes M e m; Audição; Memorização;	Identificar os intervalos e exemplificar formas para os alunos entenderem e memorizarem os intervalos.

5.1.7.1 - Formação Musical, 11 de maio de 2021

Organizador	Objetivos	Estratégias	Tempo	Recursos	Conteúdos	Observações	Avaliação
Leitura e Escrita	- Identificar intervalos escritos.	- Identificar os intervalos presentes nas canções “Minha mãe, Lá vem o Jorge” *, “Quem compra Sapatos?” * e “Loiça de folha barata” *.	10min	Piano; Partitura;	Intervalos escritos dentro da oitava;		Avaliação formativa por observação direta e diálogo com feedback dos alunos.
Leitura e Escrita	- Desenvolver a leitura rítmica.	- Realizar o solfejo das canções “Minha mãe, Lá vem o Jorge”, “Quem compra Sapatos?” e “Loiça de folha barata”.	5min	Partitura;	Leituras em compasso simples; Síncopa; Pulsção; Anacrusa; Contratempo;		

Sensorial	- Desenvolver a percepção auditiva.	- Canto das canções “Minha mãe, Lá vem o Jorge”, “Quem compra Sapatos?” e “Loiça de folha barata”. - Canto de intervalos simples ascendentes e descendentes dentro da oitava.	20min	Partitura; Piano;	Entoação; Afinação; Memorização; Intervalos melódicos dentro da oitava; Audição;	“Minha mãe, Lá vem o Jorge” – consolidar conteúdos e trabalhar o intervalo de 7 ^a m. “Quem compra Sapatos?” intervalo de 8 ^a P “Loiça de folha barata” – consolidar intervalos de 2 ^a e trabalhar a diferenciação de 2 ^a m e 2 ^a M	
Leitura e Escrita	- Identificação da tonalidade e modo.	- A partir das canções “Minha mãe, Lá vem o Jorge”, “Quem compra Sapatos?” e “Loiça de folha barata” identificar a tonalidade e modo da canção.	5min	Partitura; Piano;	Escala Maior; Escala menor; Ordem dos sustenidos e bemóis; Relativas;	*As partituras das canções encontram-se em Anexo.	

Sensorial	- Desenvolver a percepção auditiva.	- Identificação auditiva de intervalos, acordes.	5min	Piano;	Intervalos melódicos; Acordes M e m; Audição; Memorização;	Identificar os intervalos e exemplificar formas para os alunos entenderem e memorizarem os intervalos.	
-----------	-------------------------------------	--	------	--------	---	--	--

5.1.7.2 - Classe de Conjunto, 11 de maio de 2021

Organizador	Objetivos	Estratégias	Tempo	Recursos	Conteúdos	Observações	Avaliação
Leitura e Escrita	- Solfejar a canção “Senhora do Almutão” *.	- A partir da canção proceder à leitura da canção com apenas ritmo e depois com ritmo e notas.	5min	Partitura;	Leitura em divisão binária; Mudança de compasso; Pulsação;	*As partituras das canções encontram-se em Anexo.	Avaliação formativa por observação direta e diálogo com feedback dos alunos.
Leitura e Escrita	- Saber a letra da canção e o seu ritmo.	- Solfejar a canção “Senhora do Almutão” com a letra da canção.	5min	Partitura;	Letra; Leitura em divisão binária; Pulsação;		
Sensorial	- Desenvolver a perceção auditiva.	- Cantar a canção “Senhora do Almutão”.	10min	Partitura; Piano;	Entoação; Audição; Memorização; Leitura;		
Sensorial	- Reprodução rítmica.	- Reproduzir o ritmo em ostinato que está na canção.	5min	Partitura;	Rítmo - Colcheia e duas semicolcheias;		

Sensorial	- Desenvolver Polirritmia/ - Coordenação motora.	- Reproduzir o ritmo em ostinato que está presente na canção enquanto se canta a canção.	10min	Partitura; Piano;	Entoação; Audição; Memorização; Leitura; Coordenação motora; Polirritmia;	
Sensorial	-Conhecer reportório	- Ouvir a obra "Senhora do Almutão" na versão tradicional, Pop/Rock, e Erudito.	10min	Computador; Colunas;	Reportório;	Ver a adaptação feita pelo compositor sobre temas tradicionais portugueses.

5.2 Reflexões

5.2.1.1 - Formação Musical, 6 de outubro de 2020

No dia 6 de outubro de 2020, lecionamos a nossa primeira aula que corresponde aos sumários das aulas nº 5 e 6 e à correspondente planificação.

Para esta aula, foi utilizado como material didático, canções tradicionais portuguesas, que será enquadrado no tema de investigação escolhido pelo estagiário para a realização do seu relatório. As canções para esta aula foram retiradas do livro “As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música” de Rosa Maria Torres, também de referir que todas as canções escolhidas para esta aula são de origem beirão, este facto deve-se ao estagiário ser natural da Beira Alta e ter estudado na Beira Baixa e, assim, querer mostrar algumas canções desta região e o seu potencial para a aprendizagem dos alunos.

Esta aula começou com a revisão das escalas maiores, foi feita a explicação do que são escalas maiores, onde se encontravam os seus meios tons e técnicas para descobrir a tonalidade de uma obra.

As obras escolhidas estavam em ré maior, “Dorme, dorme meu menino”, lá maior, “O meu coquinho aos ramos” e sol maior, “A ciranda”. Foi perguntado aos alunos qual as tonalidades das músicas e como todas as músicas tinham sustentidos na armação de clave, os alunos não demonstraram muitas dificuldades na identificação das tonalidades das mesmas, ficando solidificado o que são as escalas maiores, onde se encontram e como se constroem.

No ponto seguinte foi abordado a entoação de duas canções “Dorme, dorme, meu menino” e “Ó minha farrapeirinha”, a escolha destas canções deve-se ao facto de terem como base intervalos de 2^am, 2^aM, 3^am e 3^aM, que eram os primeiros intervalos queríamos trabalhar com a turma. Assim, em conjunto com a turma, fez-se a identificação dos intervalos presentes nas peças e, de seguida, ao piano, cantámos as duas canções e foi pedido aos alunos para acompanharem a partitura. O segundo passo, foi a entoação em conjunto, foram feitas algumas repetições para os alunos memorizarem as obras, de seguida realizou-se uma espécie de jogos em grupo, com a turma dividida em 3 grupos, sem os alunos saírem do lugar, um grupo começava a cantar quando nós disséssemos e o grupo seguinte tinha de continuar onde o grupo anterior tinha parado e por aí adiante. Para terminar este exercício o estagiário perguntamos, forma individual, alguns intervalos, dentro dos utilizados nas canções.

Os alunos mostraram-se animados quanto ao exercício, realizando com relativa facilidade. De referir que estes tipos de exercícios iram ser abordados em futuras aulas.

No exercício seguinte, apresentámos três canções: “Alecrim”, “Senhora do Almurtão” e “A ciranda”, com estas foi realizada uma leitura rítmica, com “tá”, solfejando apenas o ritmo sem as notas. O exercício foi abordado com base na repetição, memorização e interiorização de células rítmicas.

Foi feita a repetição de forma individual e em grupo. No âmbito geral, a turma mostrou empenho e conseguiu realizar o solfejo das canções, por vezes havia alguns problemas no que toca às semínimas com ponto ou às pausas de colcheia mas depois de feita a explicação e a demonstração com ajuda corporal, os alunos conseguiam fazer a células rítmicas propostas. Posteriormente, foi feito um ditado rítmico com as células usadas nas canções, aqui o resultado foi positivo, mas o repetimos o ditado as vezes que foram necessárias para os alunos identificarem as células rítmicas, e quando foi preciso também isolamos célula a célula, para ajudar os alunos.

Para finalizar, houve espaço para abordarmos os alunos sobre as dificuldades sentidas e conversar sobre o seu conhecimento acerca da música tradicional portuguesa.

5.2.1.2 - Classe de Conjunto, 6 de outubro 2020

No dia 6 de outubro de 2020, lecionámos a aula nº 3 de Classe de Conjunto.

Nesta disciplina, devido às condições da pandemia mundial da COVID-19, foi realizada uma adaptação curricular em que os alunos não realizam a prática vocal, fazendo um trabalho mais “teórico” enquadrado na classe de conjunto.

Nesta aula, aplicamos o plano de aula que já tinha sido decidido pela Professora Titular. Assim, através de uma apresentação em PowerPoint foi lecionada de forma sucinta a vida e obra do compositor L. V. Beethoven, a escolha deste compositor deve-se ao facto de se celebrarem os 250 anos do seu nascimento. Depois de feita a apresentação os alunos tiveram de preencher uma ficha de trabalho com as questões que tinham sido abordadas na apresentação.

Na segunda parte da aula, foram ouvidos vários excertos do concerto nº 5 para piano, o “Imperador”, de Beethoven. No decorrer da audição íamos colocando questões à turma para alertar que instrumentos estavam a tocar, o andamento e agógica.

A aula decorreu de forma positiva e os alunos mostraram-se interessados nos conteúdos que estavam a trabalhar.

5.2.2.1 - Formação Musical, 3 de novembro de 2020

No dia 3 de novembro de 2020, lecionámos as aulas nº 13 e 14 de forma a substituir a professora titular, que teve necessidade de faltar. Apesar de não ser a turma com a qual estamos a realizar a Prática de Ensino Supervisionada foi-nos pedido para efetuarmos esta substituição. A aula foi às 8:30 da manhã e houve um atraso de vários alunos o que levou a um sequente atraso no plano de aula.

Demos início à sua abordando o que era um intervalo e a definição do mesmo, apesar de ser uma turma de 2º grau os alunos ainda não tinham noção do que era um intervalo musical. Continuando, explicamos aos alunos que havia vários intervalos, abordando apenas a 2ªmenor, 2ªMaior, 3ªmenor,3ªMaior, 5ª Perfeita e 8ª Perfeita pois são os intervalos que constam do plano curricular do primeiro período do Conservatório de Música de Seia.

Depois dos alunos saberem que os tons e meios tons que cada intervalo tem, apresentámos dois exercícios que consistiam em escrever duas notas em que os alunos tinham de dizer qual era o intervalo entre as notas pedidas. Este exercício foi rapidamente interiorizado pela maioria dos alunos, que entendeu a estratégia de contar os tons e meios de cada intervalo de modo a saber o intervalo escrito, porém, houve alguns alunos que tiveram algumas dificuldades o que fez com que tivéssemos de explicar novamente como se “descobria” o intervalo escrito. No decorrer deste exercício houve um aspeto que suscitou alguma preocupação, foi o facto de alguns alunos não terem perfeitamente interiorizado os tons e meios tons que existem entre as notas, desencadeando dificuldades em saber os intervalos escritos. Enquanto os alunos iam realizando o exercício, íamos tocando, no piano, os intervalos que estavam escritos no exercício de forma a começar a preparar os próximos exercícios.

De seguida, ao piano, tocámos os intervalos que estavam a ser ensinados dando alguns “truques” para os alunos identificarem auditivamente os mesmos intervalos. Para os intervalos de 2ªmenor foram dados os exemplos, “Fur Elise”, “Tubarão” e “é sexta-feira”, na 2ªMaior “Parabéns a você”, para a 3ªmenor “Shape of you” e “O balão do João”, 3ª maior “o patinho Barnabé” e “campainha”, na 5ª Perfeita foi dado o exemplo da introdução do tema da saga “Star Wars” e na 8ª perfeita a canção dos desenhos animados “Dartacão”.

Devido ao comportamento dos alunos esta explicação demorou algum tempo, pois nem todos os alunos ouviam à primeira o que era dito, levando a ter de ser repetido diversas vezes até que todos tivessem o registo dos exemplos dados.

Posteriormente, foi pedido que entoassem os intervalos ensinados de maneira a serem interiorizados, preparando o próximo exercício.

Por último, trabalhámos a identificação auditiva de intervalos e a percepção auditiva dos alunos mostrou-se positiva, apesar de apenas terem sido realizados dois intervalos por aluno devido à escassez de tempo. Contudo, pareceu-nos que a percepção auditiva, de forma geral, era um aspeto em que os alunos tinham uma relativa facilidade.

Devido ao comportamento dos alunos e à demora em copiar os registos que lhes eram pedidos, não foi possível cumprir todo o plano de aula que nos tínhamos proposto, ficando em falta o canto da canção tradicional “Alecrim” que iria servir para ajudar a consolidar os intervalos de 2ªmenor, 2ªMaior, 3ªmenos e 3ª maior pois a canção tem, quase exclusivamente, estes intervalos na sua melodia.

Outro aspeto que ficou por efetivar foi a identificação auditiva de intervalos, apesar de ter sido realizada, não houve tempo para repetir e aprofundar.

Como esta turma não pertencia à turma em que estávamos a realizar a Prática de Ensino Supervisionada e a professora titular de turma não esteve presente, posteriormente, comunicámos todos os dados à professora titular, como plano de aula, sumário, exercícios, dificuldades apresentadas e comportamento dos alunos.

5.2.2.2 - Classe de Conjunto, 3 de novembro de 2020

No dia 3 de novembro de 2020, lecionámos a aula nº 7 de Classe de Conjunto, de forma a substituir a professora titular, que teve necessidade de faltar. Apesar de não ser a turma com a qual estamos a realizar a Prática de Ensino Supervisionada foi-nos pedido para efetuar esta substituição.

Para começar, colocámos os alunos a ouvir a obra “Concerto para dois violinos” de J.S Bach. Foi pedido aos alunos que fizessem apontamentos sobre a obra, instrumentação, tempo, dinâmicas e agógica. De seguida, foi apresentada uma pequena contextualização sobre o compositor visto que os alunos nunca tinham ouvido falar do mesmo.

Por fim, falámos sobre a orquestra de cordas, algo que a maioria dos alunos já tinha noção do que era. Abordámos os instrumentos da orquestra e a sua disposição.

Devido às atuais condições da pandemia Covid-19, o Conservatório de Música de Seia optou, nesta fase, por uma classe de conjunto de nível mais teórico em vez de usar o canto, como seria normal, de modo a haver mais segurança no ambiente de sala de aula.

5.2.3.1 - Formação Musical, 19 de janeiro de 2021

A aula de Formação Musical de dia 19 de janeiro de 2021, aula 27 e 28, foi por nós lecionada, na totalidade. Nesta aula, continuámos o nosso trabalho de investigação, assim toda a aula utilizou como material didático canções tradicionais portuguesas. Cada uma delas tinha um objetivo específico para o desenvolvimento da percepção auditiva dos alunos.

A aula começou pela canção “Alecrim”. Em conjunto, com a turma, foram identificados os intervalos que estavam presentes na partitura, foi então reparado que os predominantes eram 2ª menor, 2ª Maior, 3ª menor e 3ª Maior, também foi encontrado o intervalo de 6ª Maior, este último serviu como introdução a este intervalo, que até então a turma ainda não tinha trabalhado.

Após isso, ao piano, trabalhámos a canção com os alunos, depois de cantada toda a canção foi-lhes indicado o que significava o DC (Da Capo) na sua partitura, foi explicado que era uma expressão musical para designar “do início”, estas informações foram rapidamente absorvida por parte dos alunos. Voltando ao canto, fizemos algumas repetições da canção para que memorizassem a melodia, depois disso, foram perguntados os intervalos, de forma auditiva, que estávamos a tocar no piano, esses intervalos eram sempre retirados de partes da canção.

Na segunda canção “Fui ao Jardim da Celeste”, foi efetuado o mesmo trabalho de identificação dos intervalos presentes na partitura, assim evidenciou-se o uso da 3ª Maior e com isso realizou-se a preparação da identificação deste intervalo. Depois de cantada a obra várias vezes, tocámos vários intervalos, reforçando as terceiras Maiores. A resposta dos alunos, de forma geral, mostrou-se positiva.

Na obra “Ó Ó Menino Ó”, foi efetuado o mesmo trabalho que nas obras anteriores. O objetivo desta peça era a identificação e reconhecimento das terceiras menores. Esta obra também foi usada para demonstrar aos alunos o modo menor, esta encontra-se em si menor e ao ser tocada com acompanhamento harmónico os alunos perceberam rapidamente que a peça estava em modo menor.

No final desta obra, o reconhecimento da 3ª menor foi, de forma global, apreendido. Contudo, esta obra apresentou algumas dificuldades na sua reprodução, por um lado, o facto de os alunos estarem habituados a ouvir o canto da professora titular, provou-se ser um problema, pois, quando os alunos nos ouviam e porque tínhamos necessidade de cantar no nosso registo, havia a dificuldade de os alunos manterem o seu registo. Por outro lado, o facto da peça estar em compasso de “C cortado” e ter sido o primeiro contacto com este compasso, os alunos

demonstraram alguma dificuldade na reprodução rítmica, mas sendo um compasso que os alunos, no Conservatório de Música de Seia, só aprendem no 3º grau, o resultado, com uma turma de 2º grau e sendo a primeira vez a interpretarem este compasso, mostrou-se promissor.

Com a última peça “Machadinha”, foi efetuado o trabalho já feito anteriormente, e tendo esta peça o intervalo de 4ª perfeita como elemento principal, foi este o elemento a ser trabalhado. Ao tocar o início da peça com acompanhamento harmónico, e questionados os alunos sobre qual o modo desta peça, maior ou menor, os alunos, de forma rápida e intuitiva, responderam corretamente, modo menor. Após o canto desta obra, e da identificação de intervalos, com reforço na 4ª perfeita, os alunos demonstraram forte reconhecimento deste intervalo, sendo, de todos os intervalos trabalhados nesta aula, o que pensamos ter ficado mais bem sedimentado.

A aula cumpriu com os objetivos que tínhamos definido e evidenciou-se o potencial que este repertório pode ter para o desenvolvimento auditivo dos alunos.

Depois de conversado com a professora titula, ficou combinado que também ela iria trabalhar estas peças, quer ritmicamente quer em ditados melódicos, para no final termos mais meios de suporte à nossa investigação.

5.2.3.2 - Classe de Conjunto, 19 de janeiro de 2021

Esta aula de Classe de Conjunto, aula nº 14, foi lecionada no dia 19 de janeiro de 2021. Nesta aula abordámos o compositor Fernando Lopes-Graça. Este compositor foi escolhido devido ao seu importantíssimo papel na recolha e transcrição da música tradicional portuguesa, um pouco à imagem de Zoltán Kodaly na Hungria.

Inicialmente, na aula foi abordada a vida e obra de Lopes-Graça, assim como a sua importância na cena musical portuguesa.

A seguir, foi pedido aos alunos para fazerem uma análise auditiva das obras que iam ouvir, nela devia constar tipo de instrumentação, dinâmicas, andamentos, e tipo de compasso (simples ou composto). As obras ouvidas foram: “Os homens que vão para a guerra”, “Acordai”, “Canção da Vindima”, “Ó Ó Menino Ó” e “Firmeza”. É de referenciar o interesse e gosto que os alunos demonstraram pelas obras ouvidas.

Quanto à análise, de forma geral, os alunos fizeram uma boa descrição auditiva das obras.

Ao longo das obras, o estagiário, foi fazendo pequenos apontamentos históricos sobre as obras, os alunos demonstraram conhecimentos sobre diversos aspetos da história de século XX.

A obra “Ó Ó Menino Ó” com orquestração de Lopes-Graça tem uma combinação em simultâneo de compasso composto e compasso simples, e os alunos nas suas resposta diziam se se tratava de compasso simples ou composto, mas muitos viram

que algo de diferente se estava a passar, depois de explicado o motivo de ambos terem uma certa razão, os alunos demonstram satisfação e interesse por entender o que se passava na obra.

O objetivo de dar a conhecer o compositor foi cumprido.

5.2.4.1 - Formação Musical, 9 de fevereiro de 2021

A aula de dia 9 de fevereiro, aula 29 e 30, foi a primeira aula do ano letivo 2020/2021 que lecionámos à distância.

O Conservatório de Música de Seia optou por dividir os blocos da aula de Formação Musical, no primeiro bloco será aula síncrona pela plataforma Google-Meets, e o segundo bloco será aula assíncrona. Neste tipo de aula, o professor, faz chegar trabalhos/tarefas para os alunos realizarem de forma autónoma. Devido a problemas técnicos, a aula não decorreu da maneira que tínhamos idealizado, pois a aula começou com um atraso de uma hora, não tendo sido possível realizar a planificação pensada.

A aula começou com a canção tradicional “A Loja do Mestre André” e trabalhámos apenas a parte do desenvolvimento da leitura e percepção rítmica, visto aa aula passada ter sido focada no desenvolvimento melódico e identificação auditiva de intervalos. Esta canção continha as seguintes figuras: semínima, colcheias, colcheia com duas semicolcheias e semicolcheia com colcheia e semicolcheia.

Para começar, tocámos duas vezes a canção com acompanhamento ao piano, depois pedimos para os alunos cantarem em conjunto connosco. Como a aula foi síncrona foi pedido para os alunos desligarem os microfones dos computadores de forma a não haver sobreposição de vozes e de tempos. Foi repetido várias vezes de forma a ajudar os alunos a entender as figuras utilizadas, com principal foco para a sincopa, que é uma figura que os alunos não estavam tão habituados a cantar/solfejar. Na fase seguinte, foi pedido que cada aluno, individualmente, solfejasse a canção, e fomos apoiando e retirando as dúvidas que cada aluno tinha.

De uma forma geral, os alunos mostraram um bom aproveitamento e conhecimento das figuras musicais contidas na canção, apesar de não ter havido tempo suficiente para todos os alunos entenderem de forma perfeita as figuras usadas. O resultado foi positivo e numa próxima aula as canções que estavam planificadas para esta aula serão novamente utilizadas como material didático.

5.2.4.2 - Classe de Conjunto, 9 de fevereiro de 2021

No dia 9 de fevereiro de 2021, lecionámos a aula nº 15 de Classe de Conjunto. Nesta disciplina, devido às condições da pandemia mundial da COVID-19, foi realizada uma adaptação curricular em que os alunos não realizam a prática vocal. Com o começo das aulas à distância o Conservatório de Música de Seia optou por usar este tempo de ensino à distância para fazer a prática vocal, recorrendo à plataforma Google-Meets.

No começo da aula, fizemos com os alunos um aquecimento vocal, este aquecimento consistiu no canto de escalas menores, visto a canção ser em modo menor, com vocalizes e ritmos, abordamos a escala menor natural, harmónica e melódica e ao longo dos exercícios fizemos a contextualização teórica do que os alunos estavam a cantar. O segundo exercício consistia em cantar do primeiro ao quinto grau de forma cromática com diversos vocalizes.

Com a canção “Já lá vem o sol nascendo”, primeiramente foi usado apenas o texto com o ritmo a ele associado, seguidamente apenas a melodia foi praticada por partes repetindo cada parte diversas vezes, e no que toca a melodia com o nome de notas. Na fase final foi-se acrescentado o texto à melodia. Foram feitas repetições com acompanhamento harmónico e melódico, só harmónico e à capela (com o estagiário a cantar com a turma”, quando questionados os alunos, estes disseram que o que acharam mais fácil foi o canto à capela.

Os alunos não demonstraram dificuldade e mostraram gosto e interesse pela canção escolhida.

Devido à questão do ensino à distância e ao curto tempo, não foi possível ouvir os alunos individualmente para conseguirmos identificar alguma dificuldade ou erro que tivesse de ser corrigido.

5.2.5.1 - Formação Musical, 16 de fevereiro 2021

A aula de Formação Musical de dia 16 de fevereiro, aulas 31 e 32, foi lecionada pelo estagiário em conjunto com a professora titular. Esta aula síncrona foi lecionada pela plataforma Google-Meets e usufruímos de 30 minutos para a realização das tarefas propostas.

Para começar a aula, projetámos a partitura da canção “Papagaio Louro”, e, em conjunto com os alunos, fez-se a identificação escrita/teórica dos intervalos que estavam na partitura, os alunos mostraram muita facilidade em fazê-lo, porém, nos intervalos que continham a nota fá sustenido, devido à tonalidade de ré maior, os

alunos mostravam alguma dificuldade pois como estão habituados a fazer esta identificação em dó maior não se estavam a preocupar com a armação de clave presente na partitura, assim foi necessário alertar os alunos para a armação de clave. Depois disso os alunos passaram a identificar os intervalos com destreza. A seguir, foi tocada a canção, ao piano, com acompanhamento harmónico e foi pedido para os alunos identificarem se a canção estava em modo maior ou menor, ao qual foi respondido de forma quase unânime que estava em modo maior. Prosseguindo, foi realizado o canto da canção dividida por partes, depois de cantada cada parte eram perguntados alguns intervalos auditivos, dentro daqueles usados na canção, de forma aos alunos irem interiorizando e identificando de forma intuitiva os intervalos auditivos isolados. Para terminar a canção “Papagaio Louro”, foi cantada a canção de início ao fim.

A segunda parte da aula teve como material didático a canção “Não quero que vás à monda”, tendo sido tocada só a melodia da canção, e feita a identificação dos intervalos escritos, como esta canção também estava em ré maior e como os alunos já tinham sido alertados para a armação de clave na canção anterior, desta vez já tiveram mais atenção e resolveram os intervalos de uma forma rápida. Depois de identificados os intervalos, foi tocada a canção para os alunos identificarem auditivamente o modo em que estava a canção e, mais uma vez, de forma rápida, responderam corretamente “modo maior”. A canção foi dividida em duas partes, conforme o texto, e os alunos cantaram a primeira e segunda parte separadas e novamente ia sendo perguntado intervalos auditivos de forma isolada. Depois foi feito o canto de toda a canção e pedido para dois alunos, de forma individual, cantassem um excerto da canção. O primeiro aluno, devido à mudança de voz, sozinho, não conseguia cantar o excerto que lhe tinha sido proposto, mas quando acompanhado pelo estagiário o resultado foi bastante mais positivo. O segundo aluno estava a mostrar alguma dificuldade em respeitar o ritmo/tempo da canção, assim, foi feito um trabalho individual de maneira a corrigir o ritmo que o aluno estava a fazer errado, e o erro ficou corrigido.

Para terminar, foi perguntado à turma se achavam que as canções que trazíamos os ajudava, ou não, na identificação de intervalos, ao qual os alunos, em geral, responderam afirmativamente. Esta resposta é muito positiva para o trabalho de investigação que o estagiário está a desenvolver.

5.2.6.1 - Formação Musical, 27 de abril de 2021

A aula nº 50 foi lecionada pelo estagiário no dia 27 de abril de 2021.

Nesta aula, usamos a música tradicional “Se fores o meu rapaz” como material didático.

Com esta canção foi trabalhada a identificação de intervalos escritos e auditivos, identificação do modo, escala menor harmónica, identificação de relativas, entoação, afinação, leitura e memória.

Para começar foi feita a identificação escrita dos intervalos presentes na canção. Para segundo exercício foi feita a leitura rítmica da canção, em grupo, com a turma, não tendo este exercício revelado quaisquer dificuldades. Foi enfatizada a figura colcheia com ponto, semicolcheia e colcheia, “Siciliana”, célula rítmica que os alunos tinham começado a trabalhar no 3º período e que é célula a característica desta canção.

Continuado foi feito o canto com o nome dos intervalos para ajudar os alunos a memorizá-los, potenciando a audição interna. Este exercício, sendo complicado, conduziu a alguma insegurança por parte da turma.

Depois, os alunos tiveram de cantar “Se fores o meu rapaz”. Com o nome das notas, este exercício, mostrou-se simples para turma, tendo a canção repetições de primeira e segunda vez e “anacrusa” foi explicado o funcionamento destes conteúdos. Houve algumas questões neste exercício; a canção tem uma amplitude sonora grande, os alunos mostraram alguma dificuldade em cantar no seu registo, pois, como nós cantávamos uma oitava abaixo do que o que está escrito na canção os alunos tentavam imitar e isso tornou-se um problema. Para resolver esse problema, com um exercício pedido pela professora titular, foi feito o canto apenas com os alunos e o piano e a partir daí os alunos conseguiram entoar e afinar melhor.

Para trabalhar os modos e as escalas pediu-se à turma para identificar o modo da canção, para isso o estagiário harmonizou a canção, e com alguma ajuda os alunos chegaram à conclusão de que a canção se encontra no modo menor. Então foi perguntado aos alunos qual a tonalidade da canção, tendo sido perguntado qual a escala maior que tinha o fá sustenido, com a ajuda do estagiário os alunos responderam que era a escala de sol maior, foi depois perguntado qual seria a escala menor que também tinha um sustenido ao qual os alunos responderam que era mi menor, os alunos descobriram esta escala através de escalas que praticavam no seu instrumento. Assim foi visto que a canção “Se fores o meu rapaz” estava em mi menor. Perguntamos se a canção estava em mi menor natural e harmónica e perguntamos qual era a característica da escala menor harmónica, os alunos disseram a escala tinha sétimo grau subido e como a canção tinha ré sustenido, sétimo grau de mi, os alunos com a nossa ajuda chegaram à conclusão de que a canção estava na escala de mi menor harmónica.

Para terminar, foram pedidos intervalos auditivos e foram feitos “truques” e associações para os alunos conseguirem, auditivamente, identificar os intervalos ouvidos. Foi dito aos alunos para confiarem na sua audição, pois muitos estavam a acertar os intervalos, mas quando repensavam a sua resposta mudavam-na fazendo

com que errassem, depois de ter sido dito para dizerem a primeira resposta que pensavam, de forma intuitiva, os alunos melhoraram nos intervalos acertados.

No geral, os alunos apresentaram um aproveitamento muito positivo.

5.2.7.1 - Formação Musical, 11 de maio de 2021

A aula nº 54 foi lecionada por nós, no dia 11 de maio de 2021.

Esta foi a nossa última aula, assim foi planeada de forma a rever as aulas anteriores e a colmatar algumas dificuldades detetadas.

Para começar a aula, fizemos a identificação dos intervalos pertencentes às três canções escolhidas para a revisão dos conteúdos. Visto que este exercício foi realizado nas várias aulas lecionámos, não representou qualquer problema tendo sido realizado de forma rápida.

O exercício seguinte foi realizado com a canção “Minha mãe, lá vem o Jorge” que é uma canção com uma variedade grande de intervalos, assim foi feita a entoação de cada intervalo que aparecia ao longo da obra, este exercício tem como função ajudar os alunos na interiorização e memorização da sonoridade de cada intervalo. Depois disso foi feito o canto da canção com repetição. Chamamos à atenção para a célula que estava presente no penúltimo compasso e perguntou-se se alguém sabia o que era, ao que os alunos reponderam de forma negativa, foi então explicado que a célula era uma síncope e feita a explicação da mesma. Para terminar foi perguntado a tonalidade e modo em que a canção estava escrita.

A canção “Minha mãe, lá vem o Jorge” tinha como pressuposto a revisão de intervalos lecionados noutras aulas e ajudar com o intervalo de sétima menor.

A segunda canção foi “Quem compra Sapatos?”, para esta canção foi feito o mesmo trabalho que tinha sido feito anteriormente. Com esta canção o objetivo era trabalhar o intervalo de oitava perfeita que ainda não tinha sido trabalhado de forma mais isolada e fazer a revisão do conceito de anacrusa que tinha sido colocado na aula anterior que tínhamos lecionado.

Para a terceira canção “Loiça de folha barata”, foi desenvolvido o trabalho como anteriormente. Foi feita a ponte entre esta canção e a canção “Quem compra Sapatos”, pois a segunda canção está em Ré maior e a terceira na sua relativa menor Si menor.

Esta ponte serviu de introdução para os conteúdos das escalas menores e relativas que a Professora cooperante lecionaria nas aulas 55 e 56.

Outro objetivo da canção “Loiça de folha barata” era consolidar os intervalos de segunda menor e maior.

Para terminar, foi feita a identificação auditiva de intervalos, acordes e ritmos.

No global, a aula foi proveitosa e foram trabalhados vários conteúdos, os nossos objetivos para esta aula foram cumpridos, porém, notou-se alguma reticência por parte dos alunos pelo facto de a Professora supervisora estar a assistir à aula o que levou aos alunos a participarem menos na aula do que o normal.

5.2.7.2 - Classe de Conjunto, 11 de maio de 2021

A aula nº 26 de Classe de Conjunto de dia de 11 de maio de 2021, foi lecionada por nós.

Por questões de transporte que não foi possível contornar a aula teve de terminar antes da hora prevista para os alunos conseguirem ir de autocarro até à escola sede.

Para esta aula foi escolhida a canção tradicional “Senhora do Almurtão”.

Com o tempo que tínhamos e tendo em mente que queríamos conseguir preparar a obra, saltámos o primeiro passo da planificação. Assim, a aula começou com a preparação da letra da canção com o ritmo, os alunos conseguiram facilmente encaixar a letra. Talvez por alguns já conhecerem a obra todo o processo se tornou mais simples. Seguindo, foi cantada a primeira estrofe da canção e repetida algumas vezes de forma aos alunos “decorarem” a canção. Foi feita a mesma estratégia para a segunda estrofe. Com o ritmo em ostinato pertencente à canção tradicional, o estagiário pediu que todos os alunos, em grupo, realizassem esse ritmo, colcheia e duas semicolcheias.

Com a falta de tempo não era possível trabalhar com os alunos a coordenação motora em que todos os alunos teriam de cantar e executar o ritmo ao mesmo tempo.

Porém, de forma a preparar a obra, o estagiário pediu a quatro alunos para fazerem o ritmo em ostinato enquanto os outros cantavam.

O resto da obra foi trabalhada em dois grupos, grupo coral e grupo de percussão.

Apesar das dificuldades em encaixar o ritmo com a voz, que por vezes os alunos baralhavam-se fazendo com que os tempos não batessem sempre certos.

No final os alunos conseguiram cantar toda a canção com o ritmo em ostinato, mesmo não sendo à velocidade pretendida mas o resultado foi muito positivo.

Para terminar a aula o estagiário mostrou três exemplos da canção “Senhora do Almurtão”, primeiro na sua vertente mais tradicional, segunda numa vertente mais atual com a versão para guitarra e voz do grupo Lavoisier e a terceira o andamento

“Senhora do Almortão” pertencente à obra “Três canções populares” de Lopes-Graça para violoncelo e piano.

5.2.8 - Classe de Conjunto, 25 de maio de 2021

No dia 25 de maio de 2021, lecionamos a aula nº 29 de Classe de Conjunto, Coro, de uma outra turma de 2º grau pelo facto de a professora não poder estar presente na aula ficamos como professor substituto.

Nesta aula foi continuado o trabalho que os alunos já vinham fazendo com a sua Professora, assim, foi ensaiada a canção “Se o gato soubesse” de Margarida Fonseca Santos e arranjo de Francisco Cardoso. Começamos por pedir para os alunos cantarem a primeira parte da canção, depois de ouvir e reparar que havia alguns erros de ritmo, foi feita a correção desses mesmos erros. Ao perguntar qual a tonalidade da peça, a turma mostrou-se confusa e com alguma dificuldade em identificar a tonalidade. Para colmatar esta lacuna foi feita uma revisão geral pela construção das escalas maiores, ordens dos sustenidos e bemóis e relativas menores. Depois de orientados os alunos, o trabalho foi voltado para a canção. Foi trabalhada a segunda parte da canção e algumas questões de afinação que estavam a acontecer quando os alunos não ouviam a melodia tocada no piano. No final, os alunos estavam a conseguir cantar a canção apenas com acompanhamento harmónico e, sendo assim, obteve-se um resultado satisfatório.

5.3 Reflexão Final

Chegando ao fim da Prática de Ensino Supervisionada é natural e expectável que se faça uma introspeção e reflexão de todo o processo, quer pessoal, quer pedagógico.

O facto de ter realizado a Prática de Ensino Supervisionada no Conservatório de Música de Seia, escola onde dei os meus primeiros passos no ensino da música, fez com que o primeiro impacto fosse mais fácil visto conhecer vários professores desta escola. O ambiente em que fui inserido foi muito positivo e a professora cooperante, que apenas conheci no início do estágio, deixou-me muito à vontade sendo um apoio precioso ao longo de todo o processo.

Até ao momento, só tinha lecionado em escolas de música de bandas filarmónicas, aulas particulares e atividades de enriquecimento curricular de música. Durante este ano letivo, 2020-2021, tive o meu primeiro contacto com o ensino artístico especializado. Deste contacto nasceram novas experiências, perspetivas, estratégias e horizontes. O facto de a experiência, envolvida pela teoria, ser um grande ponto, sinto que a Prática de Ensino Supervisionada produziu uma “catapulta” na minha formação.

A turma com a qual fiz a minha Prática de Ensino Supervisionada era uma turma de 2º grau de ensino articulado, ou seja, 6ºano do ensino regular.

Ao assistir às aulas de Formação Musical, lecionadas pela Professora, deparei-me com estratégias e aspetos diferentes de abordar os conteúdos, o que foi muito pedagógico e motivador, assim como a maneira com que a professora cooperante tenta chegar a todos os alunos utilizando vários “caminhos” para o conseguir. A professora mostra sempre uma simpatia e empenho que a caracterizam o que faz com que tenha muita facilidade em criar um bom ambiente de sala de aula que é refletido no aproveitamento e empenho da turma.

Ao longo do ano letivo, fiz uma reflexão crítica sobre as planificações de modo a ajustá-las ao contexto escolar da turma, mas mantendo o propósito da minha investigação, conforme orientado pela supervisora professora Maria Adélia Abrunhosa, as planificações não estão pormenorizadas em relação às atividades/tempo para haver a possibilidade de criar espaço para as adequações do processo ensino-aprendizagem e do bom ritmo de aula. Quando lecionei a primeira aula, senti algum nervosismo, porém esse nervosismo passou em pouco tempo e este sentimento nunca mais apareceu ao longo do processo de Prática de Ensino Supervisionada, dando-me segurança para conseguir lecionar as aulas. Nas aulas que lecionei, os objetivos foram quase sempre cumpridos, a turma apresentou um bom comportamento e vontade de aprender o que fez com que as aulas corressem bem dando-me confiança e motivação no que estava a ensinar. Durante as aulas valorizei a avaliação formativa tendo, de forma constante, mantido um diálogo construtivo ao longo das mesmas. Os alunos mostraram-se abertos ao uso da música

tradicional portuguesa como material didático, o que levou a um bom ritmo de trabalho que se refletiu nas suas aprendizagens.

Quanto às aulas de Classe de Conjunto, Coro, as mesmas também eram lecionadas pela professora cooperante e os alunos também eram os mesmos. Devido à situação pandémica a nível mundial da COVID-19, as aulas de Coro tiveram uma “reformulação” por parte do Conservatório, optando por trabalhar questões mais teóricas como tipos de agrupamentos (Coro, Orquestra Sinfónica, Orquestra de Cordas, Orquestra de Sopros, Orquestra de Jazz e agrupamento de música de câmara) compositores, obras...

Os alunos apenas começaram a trabalhar a parte coral no início do ensino à distância assim como no terceiro período de forma presencial. Neste aspeto, foi muito interessante ver a capacidade de adaptação da professora cooperante ao trazer materiais diversos e dinâmicos para os alunos, livros, material audiovisual e materiais lúdicos. No aspeto do ensino presencial adaptado para a Classe de Conjunto, penso que foi muito positivo para os alunos, apesar do canto ser fulcral para o seu desenvolvimento, trabalharam outros aspetos musicais que lhes serão muito úteis no seu percurso musical. Nas aulas online, quando os alunos puderam começar a cantar é feito um trabalho de peças corais para uma voz e os alunos ao longo das aulas foram cantando em grupo, com o microfone desligado para não se perturbarem mutuamente e à vez, de forma individual, para que a professora cooperante os pudesse ouvir e auxiliar, mais uma vez foram adotados diversos recursos para ajudar os alunos. Já no terceiro período a professora tem optado por fazer diversas canções a uma voz para os alunos poderem cantar e evoluir.

Quanto às aulas de Classe de Conjunto que lecionei as mesmas tiveram dois focos, o primeiro no conhecimento de compositores portugueses, obras corais e obras que tivessem como base músicas tradicionais portuguesas, de forma aos alunos poderem ver diversas maneiras de tratar a música tradicional portuguesa. E o segundo foco, conhecer e trabalhar músicas tradicionais portuguesas. Penso que o resultado obtido nas aulas foi positivo, os alunos mostraram interesse nos compositores e obras nacionais assim como no canto de canções tradicionais.

Para terminar, é com grande satisfação que acabo esta experiência que foi muito proveitosa e enriquecedora a vários níveis. Desenvolvi muito as minhas capacidades e estratégias enquanto docente e a nível pessoal foi um alargar de horizontes. Assim, do meu ponto de vista a minha Prática de Ensino Supervisionada teve um resultado bastante positivo.

PARTE II - Estudo de Investigação

1. Problema, Questões de Investigação e Objetivos de Estudo

No ensino da música existe a necessidade de ter uma boa percepção auditiva de forma a ser possível descodificar e dar significado aos sons que ouvimos com a finalidade de conseguir bons resultados no estudo da música.

A problemática encontrada está relacionada com o facto de os alunos, nos seus primeiros anos de aprendizagem musical, terem uma grande dificuldade em desenvolver a sua percepção auditiva. Tal leva-os a ter uma lacuna que os vai perseguir no seu desenvolvimento musical se não for trabalhada e tratada o mais cedo possível.

Portanto, depois de feita alguma pesquisa bibliográfica, este estudo procura dar resposta a esta problemática tentando, a partir da Música Tradicional Portuguesa, reportório fracamente usado no ensino da música, e que pode proporcionar benefícios ao colmatar as dificuldades e desenvolver a percepção auditiva dos alunos.

Este estudo procura um caminho não ortodoxo para a desenvolvimento da percepção auditiva dos alunos de formação musical, utilizando, assim, a Música Tradicional Portuguesa como material didático, refletida no canto.

Com esta problemática, levantam-se várias questões de investigação sendo a principal e mais ampla: “Qual o impacto da música tradicional portuguesa no desenvolvimento da percepção auditiva dos alunos de formação musical?”

A partir desta primeira pergunta, seguem as seguintes questões:

- 1) Estratégias que envolvem a música tradicional portuguesa levam ao desenvolvimento da percepção auditiva dos alunos de Formação Musical?
- 2) A música tradicional portuguesa contribui para o interesse e motivação dos alunos nas aulas de Formação Musical?

Da problemática emergem os seguintes objetivos de estudo:

- 1) 1.1 - Identificar canções tradicionais que desenvolvam elementos específicos da percepção auditiva;
1.2 - Planificar, implementar e avaliar as estratégias usadas para o desenvolvimento da percepção auditiva dos alunos;
- 2) Analisar o resultado do uso da música tradicional portuguesa, na motivação dos alunos;

Com este estudo, é esperado perceber qual o impacto da música tradicional no ensino da Formação Musical, especificamente no desenvolvimento auditivo dos alunos de Formação Musical.

2. Fundamentação Teórica

2.1 A Música Tradicional Portuguesa

2.1.1 Conceito e Contexto histórico

De acordo com Alves (2016), o conceito de música tradicional não é compreendido da mesma forma pelos diversos estudiosos deste tema, situação que é corroborada por Nunes (2016), que evidencia que os critérios para a definição da música popular são ambíguos, o que coloca em causa a cientificidade destes estudos.

Assim, como retratado em Corte-Real (1996), Música Popular Portuguesa, é a designação mais generalizada, em Portugal, para retratar a Música Tradicional Portuguesa de uma forma geral, mas também a podemos encontrar sob os termos de “música folclórica” e “música regional”. Outro termo é atribuído, segundo Alves (2016), que se apoia na fundamentação de Castelo Branco e Toscano (1988), sendo ele “canção rústica”. Ficam, assim, as designações “música popular”, “música tradicional”, “música folclórica”, “música regional” e “canção rústica” como definições referidas para designar a “Música Tradicional Portuguesa”.

Para Nunes (2016), existem diversas formas para designar o que é popular na música, mas a única que aparenta ser consensual é que a música está ligada a pessoas indiferenciadas, seja como autores/criadores, como recetores. Lacerda (2018), reflete a dificuldade em definir uma só terminologia pois o significado semântico das palavras muda historicamente e difere nas diferentes culturas.

No dizer de Fernando Lopes-Graça (S.d, p. 173) “A tradição identifica-se com a própria evolução histórica, no seu jogo dialéctico de acções e reacções.”

Segundo Lacerda (2018), os termos “popular” e “tradicional” convergem, mas a vertente “popular” está direccionada para a música como mensagem poética do povo, já a vertente “tradicional” associa a música ao trabalho laboral. Em Portugal, segundo Dias (2016), a palavra “popular”, tanto designa a popularidade como é utilizada como sinónimo do “tradicional”. Assim, “tradicional”, é a música que se transmite de forma oral, com autor anónimo, apresentada por um ou mais indivíduos de uma comunidade associando-se a atividades rurais e sociais. “(...) aquela música anónima, de carácter popular, que tem chegado aos nossos dias através da tradição oral” (Raposo, 2009, citado por Resende, 2008). Rodrigues

(2015), refere que para Lopes-Graça é difícil de estabelecer limites ou diferenças entre a música tradicional e popular.

Para Lopes-Graça (1984) a música popular é designada como:

Companheira da vida e trabalhos do povo português, a canção segue-o do berço ao túmulo, exprimindo-lhe as alegrias e as dores, as esperanças e as incertezas, o amor e a fé, retratando-lhe fielmente a fisionomia, o género de ocupações, o próprio ambiente geográfico, de tal maneira ela, a canção, o homem e a terra, onde uma floresce e o outro labuta, e ama, e crê, e sonha e a que entrega por fim o corpo, formam uma unidade, um todo indissolúvel.
(p. 24)

Redol (1950 citado por Pinheiro, 2018) menciona que a música popular é a que o povo desenvolve ou interioriza e guarda. Já para Lopes-Graça (citado em Resende, 2017)

o conceito de popular, na sua associação às artes, encontra-se estritamente ligado com a manifestação de sensações e sentimentos por parte do povo e com as actividades, laborais ou ociosas, a que o mesmo se dedica. Sem estes contextos sociais, a arte/cultura popular perde o seu significado, deixa de ter o seu propósito – que existe somente pelo contexto em que se insere e passa a ser algo sem significado. (p.10)

De acordo com Fernandes (2012), música tradicional é a que designa a música de um povo, de transmissão oral, proveniente de uma região geográfica e com um determinado contexto social, remetendo ao passado e a autores desconhecidos. Esta definição é, segundo Lacerda (2018) também defendida pelos autores Castelo-Branco e Toscano (1988). Porém, estes acrescentam, ao termo, a associação às rotinas laborais no trabalho agrícola. Para Corte-Real (1996), este conceito de música tradicional tem, de forma implícita, diversos princípios fundamentais como a autenticidade, a transmissão oral, o arcaísmo e a proveniência popular que tem ligação direta com a sua vida quotidiana. Já para Raposo (2009 que cita Dias, 2016) podemos considerar música tradicional aquela que serve diferentes atividades

como dança, baile, canção, são antigas e chegaram até nós através de esforços individuais e coletivos de quem as interpreta.

A música popular é descendente de etapas históricas, o conceito adquiriu diversos nomes, por vezes em coincidência e com uma mudança constante em diversos fatores quer sociais, culturais ou políticos (Magalhães, 2016).

Voltando a Nunes (2016), a música popular terá a sua origem numa tradição oral que nos remete para a sociedade pré-industrial. Outro autor, que vai ao encontro do referido por Nunes é Herzfeld (1992), quando salienta uma arte musical de valor desigual criada, no século XI, por vagabundos que cantavam temas como: o vinho, a guerra, os jogos, a natureza e o amor. Esta arte desigual, por momentos, consegue um equilíbrio; os séculos XV e XVI devem a sua riqueza musical ao equilíbrio entre a música popular e a erudita. Mas este equilíbrio nunca mais aconteceu, como é referido por Herzfeld (1992).

Correia, (1984) considera música de transição oral, mas não de forma exclusiva, com um carácter intrínseco e funcionalidade que refletem o relacionamento íntimo com a sociedade rural. Herzfel (1992), por sua vez, aborda esta relação citando:

Quando os primitivos derrubavam uma árvore, transportavam um fardo pesado, ou enterravam uma estaca, notavam que o trabalho lhes parecia mais leve, se, num determinado tempo, mantivessem um ritmo determinado. O trabalho rítmico em grupos alivia o esforço de cada indivíduo que faz parte do grupo. [...] Nesses trabalhos foi-se desenvolvendo a pouco e pouco o sentido do ritmo. O ritmo é um dos elementos mais essenciais da música. Talvez se lhe possa atribuir a sua origem. [...] A este ritmo adaptavam palavras que lhes ocorriam à memória, e assim se formavam com o tempo pequenas canções que ajudavam a suportar a solidão. (pp. 12 e 13)

O termo “popular” emite a autenticidade de um povo assim como o seu sentimento musical, como diz Fernando Lopes-Graça, citado em Magalhães (2016). Vários compositores viram o valor a música tradicional, e o seu valor “tonificante”, o que os leva a utilizá-la nas suas composições, como Haydn, Beethoven, Chopin, Mussorgsky, Falla, Ravel, Stravinsky ou Bartók. Lopes-Graça, quanto ao uso de

material tradicional na sua obra “24 Canções Populares Portuguesas” aponta que “[...] não me interessou saber qual seria a “versão autêntica” das canções – coisa que, aliás, me parece absolutamente mítica e paradoxal: se a canção é, de facto, popular, todas as suas versões são autênticas, como documento folclórico;” (Lopes-Graça, S.d, p. 121).

Assim, podemos demarcar duas formas de tradição, a “tradição petrificada”, construída com ideias fixas feitas de conceções antiquadas e a “tradição viva e eficaz”, que do passado retira os elementos dinâmicos de forma a preparar o presente e o futuro (Lopes-Graça, S.d).

Para o mesmo autor (Lopes-Graça, 1989), em Portugal, existe a falta de conhecimento sobre as nossas canções tradicionais, falta de conhecimento que parece não existir por parte de outras nações, referindo que:

é que no meio de tanta gente, de tantos grupos [de pessoas de outros países] que mostravam admirável conhecimento das suas canções e as entoavam, se não como perfeitos cantores, ao menos com profunda convicção e legítimo desvanecimento, os portugueses presentes foram os únicos que emudeceram, ou quase. Nós, intelectuais deste jardim da Europa, não sabíamos as nossas canções... (p. 103)

A Música Tradicional Portuguesa está subjugada a alterações e adaptações textuais, o que faz com que haja dificuldade em identificar o que é autêntico do que é adaptado em longo termo (Raposo, 2009). Segundo Lopes-Graça (1989), não podemos dissolver um fundo primitivo no qual se vêm integrar certos elementos e influências, mas neste fundo é difícil de isolar as decorrentes estratificações da quais a música tradicional sofre e são estas contínuas estratificações que lhe oferecem o carácter evolutivo e que nos levam à música tradicional atual. Gonçalves (2011), considera que a verdadeira música popular portuguesa está em fase de extinção sendo ela a música que se escute nas aldeias portuguesas e sem qualquer tipo de alteração por fatores externos.

Atualmente, a Música Tradicional Portuguesa, que era de certo modo popular no seio do povo português encontra-se hoje escutada e trabalhada por uma minoria erudita. Existem grupos folclóricos que fazem o esforço de preservar a nossa tradição musical, noutro caminho temos músicos com vasta formação musical

erudita que exploram a música tradicional portuguesa combinando elementos da música erudita com elementos da música tradicional. A interculturalidade e as fusões culturais típicas de um mundo globalizado são determinantes para a reinvenção da música tradicional portuguesa (Porto, s.d).

Negus (1996, citado por Nunes, 2016) considera que “as identidades culturais não são fixadas de uma forma essencialista, sendo antes criadas activamente através de determinados processos comunicativos, de práticas sociais e de ‘articulações’ em circunstâncias específicas”.

Existem, pois, diversas opiniões sobre o conceito. Assim, nesta investigação, será usado o termo “Música Tradicional Portuguesa” para denominar a canção que resulta da cultura e da tradição portuguesas.

2.1.2 Características da Música Tradicional Portuguesa

A canção tradicional, para Corte-Real (1996), tem parecenças estéticas com a designada “canção de intervenção”. Simples, objetiva e direta, tem como base uma linguagem à imagem daqueles a quem se dirige, com uma linha melódica simples que poderia ser harmonizada, cantada num tom de voz íntimo e apelativo, tem características diatónicas e costuma ser tonal mas havendo exemplos de canções em modo modal, tem métrica regular e tem hábito de ser acompanhado por um instrumento, por norma a guitarra ou o piano, mas podendo também ser por um agrupamento de instrumentos tradicionais portugueses dando um acompanhamento essencialmente harmónico e rítmico. De acordo com Lopes-Graça (1984), é uma canção do tipo *voix-de-ville*, isto é, melodias que são adaptadas a diversas letras, não só em questões temporais como regionais. A quadra serve de fundamento para a melodia. Giacometti (1981, citado por Pinheiro, 2018) refere que melodicamente, muitas vezes é tocada em polifonia, nas formas antigas do *gymel* (canto por terceiras) e do *fabordão* (canto em terceiras e sextas) e é, na sua maioria, cantado por mulheres, menos na zona do Alentejo, onde os homens assumem esse papel. Em termos estruturais Pinheiro (2018), que se baseia em Rossini Tavares Lima, diz que a música tradicional apresenta uma uniformidade formal e estrutural, não ultrapassando, em termos de extensão, entre os oito e os dezasseis compassos, divididos por quadraturas.

A música tradicional portuguesa, seguindo Lopes-Graça (S.d), é, em boa parte, de âmbito tonal: oscila entre tónica e dominante, o que poderá ser considerado um dilema harmonicamente impossibilitando a de um “tratamento superior”.

Para Pinheiro (2018), apresenta um âmbito tonal limitado, maioritariamente, é harmonizada entre acordes de tónica e dominante sofrendo, assim, uma certa pobreza harmónica. O “problema” da “Música Tradicional Portuguesa” não é que se limita à tónica-dominante, mas sim se ela for banal, inferior como expressão (Lopes-Graça, S.d). De acordo com Correia (1984, p. 187) trata-se de “...obras num “estado de invulgar empobrecimento, devido à simplificação das estruturas melódicas e harmónicas” e o encarar do nosso folclore musical com uma imagem adquirida “caracterizadamente infantil e inconsequente.”

Segundo Pinheiro (2018, com base em Dias, 1971), a estrutura formal da música tradicional portuguesa, apresenta-se alegre ou melancólica, reflexos do gosto do povo português. As palavras de Pinheiro (2018) vão no mesmo sentido das de Correia (1984) reitera as palavras de Pinheiro dizendo, esse autor:

As composições do nosso cancionero popular são entretecidas de veemência sentimental, de delicadezas amorosas a contrastar com atitudes de sensualidade, de expansões eufóricas ou, mais frequentemente, de dolorida melancolia, de manifestações em que domina a graça simples a par de chistes grosseiros, de fantasia e sonhos mesclando-se a cada passo com argutas observações da realidade. (pp. 186 e 187)

Poderemos dividir a nossa música tradicional em dois tipos de canção, canção monódica e canção polifónica ou, por outro lado, numa classificação de canção tonal, canção modal e canção cromática. A canção tonal baseia-se no dualismo maior-menor. A canção modal poderá ser mais apreciável e compreender os exemplos mais preciosos da nossa música. O modo que predomina, ao que parece, é o modo mixolídio. A canção cromática, tem uma vaga/imprecisa determinação. Está dentro do modo modal mas não é, totalmente, identificado como modos litúrgicos, devido às várias “alterações” com intervalos de 2ª aumentada e 2ªdiminuta, podendo, assim, denominar-se de modos exóticos, este tipo de canções são predominantes da Beira Baixa e são talvez as mais raras e antigas do cancionero tradicional português (Lopes-Graça, 1984).

A canção tradicional portuguesa não apresenta o rigor formal, a elaboração ou o classicismo da canção francesa, inglesa, alemã ou espanhola. Assemelha-se, às características primitivas da canção dos povos europeus ou ázio-europeus que, durante séculos, permaneceram com um atraso cultural e social (Lopes-Graça, 1984). Para Pinheiro (2018), que se baseia em Gallop (1937), a música tradicional

portuguesa não é absolutamente portuguesa, existindo na canção portuguesa influências italianas e francesas e o instrumento divulgador seria a guitarra. Não se retira a capacidade de criação ao povo português, porém, na sua origem, aparecem influências culturais.

Para Lopes-Graça (1989, p.198) “Três influências, principalmente: a francesa, a italiana e a espanhola, teriam modelado a fisionomia da canção portuguesa, tal como a conhecemos depois do século XVIII, época em que, segundo o Sr. Gallop, «o folclore português assumiu a sua forma definitiva»”. As palavras do compositor Fernando Lopes-Graça referem a riqueza da música tradicional portuguesa referindo: “[...] a canção popular portuguesa é muito mais rica do que eu próprio supunha e do que nos podem fazer entrever os estudos” (Lopes-Graça, S.d , p. 121)

2.1.3 Cancioneiros

Segundo Torres (2019), a preocupação e recolha pela música tradicional portuguesa foi feita apenas no final do século XIX e princípios do XX, mas num processo lento, em outros países, com a invenção da grafonola, a recolha era realizada através de dispositivos de áudio, contudo, em Portugal ainda era feita a recolha através do processo oral. Foi um feito muito importante, mas a falta de registo não deixou que ficassem guardados pormenores rítmicos ou melódicos necessários para atribuir a elegância e a originalidade das canções. Torres (2019), refere este cuidado citando:

Durante o século XIX, em vários países da Europa, os homens das letras e das artes começaram a olhar para os povos menos evoluídos tecnologicamente, como os seus diversos rituais e a aperceberem-se da importância das suas culturas. Enveredou-se, então, por um estudo sério dos comportamentos dos povos, seus conhecimentos e manifestações artísticas, a que se chamou *folklore, etnografia e etnologia*. (p. 27)

Abordando Magalhães (2016), os primeiros estudos desta área, remetem para um Portugal rural, à procura de formas “arcaicas” de música fazendo a tradução para um público mais letrado. O primeiro aparecimento é o livro “Músicas e Canções Populares Coligadas da Tradição” de Adelino António Neves e Melo, havendo outros

da mesma altura como o “Cancioneiro de Músicas Populares” de César das Neves e Gualdino Campos. As iniciativas para o estudo, documentação e divulgação da música tradicional portuguesa partiram de um esforço individual não havendo nenhuma instituição que fomentasse a iniciativa (Castelo-Branco, 1991). Para Torres (2019), em Portugal aparecem nomes como: Adolfo Coelho, José Leite Vasconcelos, António Rocha Peixoto e Jorge Dias, entre outros. Estes autores contribuíram de forma significativa para o desenvolvimento da etnomusicologia e da cultura portuguesa, as suas obras são, até hoje, indispensáveis para o estudo desta área em Portugal. De acordo com Lopes-Graça (1984), o estudo e recolha da música tradicional portuguesa era algo necessário de realizar de forma urgente, com vista à realização de um Cancioneiro Popular Geral. As contribuições com mais de três décadas têm sido dadas a eruditos, praticamente sempre sozinhos e só em casos raros eram acompanhados por especialistas da área. Dias (2016) corrobora afirmando que até aos primeiros vinte anos do século XX, os estudiosos não realizavam trabalho de campo, e recorrendo a Sardo (2009) cita:

Chamavam a casa os trabalhadores rurais das suas propriedades, pedindo-lhes para cantar para si. Outras vezes, solicitavam a colaboração de correspondentes em diversas localidades do País, e mesmo nas então colónias portuguesas, como foi o caso de César das Neves, que lhes enviavam exemplares transcritos de música local. (p. 39)

Torres (2019), que enumera diversos estudiosos desta altura e posteriores, refere:

São conhecidos dessa época os trabalhos de autores como César das Neves (1893, 1895, 1898), Pedro Fernandes Tomás (1913, 1919, 1923, 1934), António Avelino Joyce (1939), José Diogo Correia (1938), Kurt Schindler (1941), Gonçalo Sampaio (1944), António Marvão (1955) e António Mourinho (1984, 1987). As recolhas de Armando Leça (1942), valiosas como registo sonoro, são algumas vezes acompanhadas de trabalhos escritos, embora estes nos pareçam muito dispersos e imprecisos. (p. 28)

Para Lopes-Graça (1984) estas recolhas, mesmo sendo valiosas, estão limitadas pelo facto de apenas referirem uma certa zona do país. Alguns Cancioneiros regionais: na região do Minho temos os cancioneiros, “Cancioneiro Minhoto” de G. Sampaio de 1991, “Corais Geresianos” de V. Pereira de 1957, “Cancioneiro Musical de Vilarinho da Furna” de M. Dias, 1983, entre outros cancioneiros gerais; Douro Litoral e Beira Alta, podemos ver o “Cancioneiro de Cinfães, de Resende e Arouca” de V. Pereira, 1950, 1957 e 1959, “Cancioneiro Popular de Cete” de Cardoso e Oliveira, 1963 e “Cancioneiro Popular Português” de Giacometti e Lopes-Graça, 1981. Estas regiões são tratadas em conjunto por terem características semelhantes; Da Beira Baixa, “Catares de Malpica” de Correia 1938, “Relatório do Júri da Beira-Baixa”, Joyce 1939, “A Canção Popular Portuguesa” de Lopes-Graça, 1991, “Cantares do Povo Português” de Gallop, 1960, “Cancioneiro Popular Português”, Giacometti e Lopes-Graça, 1981 e “Etnografia da Beira” de Dias, 1964 e 1971; Da região do Alentejo, “Cancioneiro Alentejano “de Marvão, 1955, “Música Tradicional Portuguesa – Cantares do Baixo-Alentejo” de Nazaré, 1979, “Momentos Vocais do Baixo-Alentejo”, Nazaré, 1986, e “Cancioneiro Popular Português”; Trás-os-Montes e Alto Douro, “Folclore de Vinhais I e II” de Martins, 1987, “Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas I e II” de Mourinho, 1984, 1987, “Cancioneiro de Rio de Onor”, Dias, 1984, “Cancioneiro Popular Português”, Giacometti e Lopes-Graça, 1981 e “Cantares do Povo Português” de Gallop 1960 (Torres, 2019).

Como apresenta Magalhães (2016, citado por Sardo, 2008), os investigadores

procuravam a representação das canções populares, denunciavam maiores preocupações com o texto do que propriamente com a música, e tinham como objetivo não só o registo, mas, e sobretudo, a divulgação de um repertório que, por “ser português” e “fazer parte da tradição”, deveria ser difundido e apresentado. (p. 1)

Só no início do século XX é que a nossa tradição musical vê os primeiros registos, por parte da gravação para a transcrição, e eram muitas vezes acompanhados de estudos etnográficos e análise das canções. Fizeram este trabalho Rodney Gallop (1960), Vergílio Ferreira (1950, 1957, 1959), Fernando Lopes-Graça (1981) e João Ranita Nazaré (1979, 1984, 1986). Estes autores devem ser destacados como os pioneiros portugueses com trabalhos académicos em etnomusicologia (Torres, 2019).

Como referido por Lopes-Graça, no seu livro “A Canção Popular Portuguesa” de 1984

À pessoa, entidade ou empresa que lançasse ombros à organização e publicação do nosso Cancioneiro Popular Geral empreenderia trabalho de magno alcance nacional. Os pedagogos conscientes e de boa vontade teriam aí material idóneo e são para empreenderem uma reforma da «mentalidade musical» da nossa gente [...] Por seu turno, os nossos compositores poderiam dele, desse Cancioneiro, extrair o material, as sugestões ou premissas estilísticas necessárias e eficientes para a criação de uma música culta que, pela linguagem e pelo conteúdo [...] afirmasse o seu autêntico carácter nacional, coisa que até agora só como ideal se tem posto sem que os meios de o realizar [...] se tenham afirmado com a força de um credo, de uma doutrina ou de um método. (p.20)

As transcrições feitas das últimas décadas da música tradicional, que no meio rural estava praticamente inalterada há séculos, num tempo próximo, as novas tecnologias iram modificar de forma progressiva (Torres, 2019).

2.1.4 Canção Tradicional como material didático

Este tópico poderá causar certas polémicas acerca da sua viabilidade, assim como aconteceu em outros países. Só nos séculos XIX e XX, é que a música entra no ensino regular de forma geral, assim a música começa a ser vista como um contributo ao desenvolvimento da criança. (Torres, 2019)

Neto (2010, p.99) evidencia que “Há décadas, países da Escandinávia (em especial a Suécia), Grã-Bretanha, Austrália e Estados Unidos, entre outros, contemplam a música popular nos currículos relativos à Educação [...]”

Para Kodaly (1966, citado por Torres, 2019) o estudo da música é essencial para o desenvolvimento do ser humano:

A música é uma parte indispensável da cultura humana universal. Aqueles que não a possuem têm um desenvolvimento intelectual imperfeito. Sem a música não existe o homem completo. Por isso é absolutamente natural que se integre a música no curriculum escolar. (p. 43)

Para Gordon (2015), o apogeu da aprendizagem de uma criança está no momento do seu nascimento. Certas culturas acreditam que a aprendizagem começa na concepção da criança ou antes e diminui de forma contínua a partir daí. É no estágio de aptidão musical evolutiva que se atinge expoente máximo para aprender música. Raposo (2009), refere que assim como aprende a falar ao contactar desde a nascença, com a sua língua materna, a criança deve desde cedo contactar com as músicas tradicionais, estas irão contribuir como base para a aprendizagem musical. As canções tradicionais têm elementos que podem ser aprendidos/trabalhados de forma empírica. Referia Gordon (2015, p.305) que “Considerando duas crianças nascidas com idênticas capacidades e motivação, aquela que for orientada para a aquisição numa base de aprendizagem numa idade mais tardia nunca aprenderá tanto quanto a outra, que recebe uma formação similar em tenra idade”.

As metodologias usadas eram baseadas na capacidade física e psicológica da criança, no interesse e motivação, utilizando experiências sensoriais em primeiro lugar como: movimento corporal, vivências mentais com o canto, apoio instrumental, coordenação entre movimento, canto e performance instrumental (Torres, 2019). Já para Neto (2010), relacionar a música popular e a educação musical, acrescenta reportório e deve ficar situado sob uma perspectiva ampla no que toca a referências críticas e teóricas para o estudo da música. “Mas não seria muito mais educativo e muito mais são [...] se fosse, direta ou indiretamente, buscar ao nosso folclore o material adequado a uma séria obra de educação musical infantil?” (Lopes-Graça, 1989, p. 102)

De acordo com Resende (2017), alguns autores entendem que a aplicação deste reportório é o mais propício para o início do estudo da música, porque existe uma ligação entre os alunos e as músicas, por terem um contacto prévio com elas no seu meio sociocultural, e, com isto, têm a sensação de que progridem mais rápido no instrumento o que influencia a motivação e o gosto pela música.

Segundo Blacking (1973, citado em Neto, 2010):

A etnomusicologia tem o poder de criar uma revolução no mundo da música e da educação musical, se forem seguidas as implicações de suas descobertas e desenvolvimentos como um método – e não meramente como uma área – de estudo. Acredito que a etnomusicologia deveria ser mais do que um ramo da musicologia ortodoxa preocupado com a música “exótica” ou “popular”: ela poderia desbravar novos caminhos para analisar a música e a história da música. (p. 38)

De acordo com Pessoa (1984), a canção é uma das maneiras mais eficazes para uma ponte de comunicação e reflexão afetiva entre professor e aluno como entre colegas pertencentes ao mesmo grupo. Raposo (2009) acrescenta que o desenvolvimento da voz é essencial no progresso musical da criança, o canto realizado através da canção tradicional torna-se um importante elemento nas aulas/atividades de expressão musical. Willems (1970, citado em Alves, 2016), considera que a canção é das melhores formas para desenvolver a audição interior sendo a “chave de toda a verdadeira musicalidade”. Para Raposo (2009) a canção tradicional trabalhada desde cedo é o local de partida para o desenvolvimento musical.

Torres (2019) enuncia que com o uso das canções, as crianças não só aprendem os aspectos musicais como passam a conhecer melhor a sua língua. Raposo (2009) adiciona que assim como aprende a falar ao contactar desde a nascença, com a sua língua materna, a criança deve desde cedo contactar com as músicas tradicionais, e estas irão contribuir como base para a aprendizagem musical. As canções tradicionais têm elementos que podem ser aprendidos/trabalhados de forma empírica. Neto (2010) corrobora com os autores supramencionados alegando que a incorporação de reportórios e práticas da música tradicional na educação tem ligações com mudanças no âmbito educacional. Retomando as ideias de Torres (2019, p.53): de que “A música tradicional de cada país assenta na respectiva língua materna. Cada idioma possui uma acentuação própria, o que origina ritmos e movimentos melódicos distintos, especialmente quando se trata de poesia tradicional”.

Apesar de poder ter aplicação específica, diversos pedagogos, como Willems, Kodaly, Orff, Martenot e Ward deram lugar à canção. A Canção poderá ser o “click” para o desenvolvimento artístico, a melodia, a harmonia, o suporte rítmico, a palavra e a mensagem são fatores que podem desencadear a sensibilidade da criança (Pessoa, 1984). Com base na investigação de Willems, Alves (2016) transmite que o professor deve escolher as canções tradicionais que se direccionam para o que ele pretende ao nível rítmico, melódico, intervalar, de acordes ou modos. De uma

perspetiva de psicologia musical podemos distinguir diversos tipos de canção: umas para o desenvolvimento rítmico, outras favorecem a audição por meio de intervalos característicos ou pelas harmonias que se fazem sentir. A canção pode explorar uma variedade de características que ajudam o desenvolvimento musical do aluno e oferece muitas vantagens em termos melódicos e rítmicos. Deve ser feita a ponte entre a prática e a teoria, assim o professor deve proceder à entoação de uma canção onde predominam certas células rítmicas e, só depois, passar para a explicação do que acabaram de executar. Este tipo de método pode ser usado, por exemplo, para intervalos melódicos com a utilização de intervalos característicos.

Cantar, segundo Kodaly, é fundamental para a evolução musical da criança, pois, através dele, ela consegue assimilar e vivenciar todas as noções musicais (Alves, 2016). Segundo Rodrigues (2015), Kodaly, tinha a preocupação com a forma como a música era ensinada às crianças. A música não tem de ser torturante ou secante, mas sim um prazer, devemos, assim, inculcar a vontade de procurar e fazer “boa música”, vontade essa que deve durar a toda a vida.

Willems (1970, citado por Alves, 2016) admite que há alguns anos que tinha introduzido as canções tradicionais no solfejo e nos métodos instrumentais para iniciantes, ao substituir vantajosamente os exercícios de entoação ou técnica que eram metódicos, mas sem musicalidade.

Para Lopes-Graça (1989), as crianças cantam o que as rodeia no seu meio envolvente ou o que lhes é transmitido. “E então se impunha uma obra das mais meritórias e de alto alcance pedagógico, artístico e nacional.” (Lopes-Graça, 1984, p. 52).

2.2 Percepção Auditiva

2.2.1 Conceito

A percepção auditiva é o meio de entendimento dos sons que nos rodeiam. Assim, a percepção musical está diretamente ligada ao ouvido sendo fulcral para o ouvinte, músico intérprete ou compositor (Pereira, 2016). Segundo Barbosa (2009), a percepção auditiva baseia-se no reconhecer e reproduzir parâmetros musicais, notas, ritmos, acordes, compasso, dinâmicas... Para Fornari (Sd, p.127) “A percepção musical inicia-se pela audição humana, que trata da captação simultânea pelos dois ouvidos do sinal acústico; as sucessivas ondas de oscilação aproximadamente periódica de compressão e expansão do meio elástico, que é normalmente o ar.”

O ouvido é o órgão responsável por receber as sensações auditivas, é recetor de sons mas necessita da mente para os organizar e lhe atribuir significado. Quando ouvimos, sem “intenção” o ouvido apenas capta sucessões de sons mas quando escutamos existe uma “intenção”, há, desta forma, a diferença entre ouvir e escutar (Pereira, 2016).

A percepção auditiva acontece, segundo Gordon (2015), quando ouvimos um som, mas só audiamos quando percebemos/compreendemos o que ouvimos. A percepção auditiva lida com elementos sonoros imediatos, já a audição lida com elementos sonoros/musicais que podem não estar a acontecer no imediato. A audição acontece quando, interiormente, assimilamos e compreendemos algo que acabámos de ouvir ou que ouvimos num momento passado. Também é audiar quando compreendemos algo que ouvimos ou não, mas que vimos em notação, compomos ou improvisamos. Segundo Pereira (2016), que cita Wuytack, a audição é o fenómeno que é desenvolvido por diversos processos, assim, o conceito de audição musical é a sensação auditiva que leva à percepção musical. Para Otutumi (2008), a percepção auditiva, está, normalmente, repartida em três ramificações: melódica, rítmica e harmónica.

Para Willems, o desenvolvimento sensorial auditivo é parte fulcral da educação musical (Rendeiro, 2019). Jesus, Uriarte e Raabe (2007, p.1) “o desenvolvimento da percepção auditiva é um dos pilares da construção do conhecimento musical.”. De acordo com Otutumi (2008), desenvolver a percepção auditiva é considerado, por um leque abrangente de educadores, como muito importante pois quando é bem estruturada e direcionada faz de grande suporte para a carreira musical. Gordon (2015, p. 17) refere: “a audição é a base da aptidão musical”. Há uma ligação entre as experiências musicais de qualidade que uma criança tem e a sua capacidade, enquanto adulto, de entender os elementos musicais. As crianças que não sejam estimuladas auditivamente possivelmente não conseguiram desenvolver com plenitude as suas capacidades musicais (Jesus, Uriarte, & Raabe, 2007). Acerca do desenvolvimento da percepção auditiva/audição, Gordon (2015), menciona:

...ninguém pode ensinar as crianças a audiar. Isso surge naturalmente. A audição é uma questão de aptidão musical. Contudo, facultando às crianças o conhecimento e as experiências apropriadas, podemos ensinar-lhes como devem audiar, isto é, como devem usar o seu potencial de audição, determinado pela sua aptidão musical, maximizando o seu desempenho musical. (p. 17)

E, também, como refere Otutumi (2008, p.12), “É preciso, em nossa opinião, substituir o “ouvir corretamente”, já que não há um único caminho e ainda ‘ideal ou

correto' percorrido pela audição. Trata-se de conceitos relativos tornando-se inapropriado fechar tal questão de forma simplista." (Otutumi, 2008, p. 12).

2.2.2 Estratégias para o desenvolvimento da Percepção Auditiva

O desenvolvimento da percepção auditiva tem como base uma série de exercícios baseados em reportório específico e tem um grau de dificuldade crescente desenvolvendo a identificação dos elementos e estruturas musicais (Barbosa, 2009).

2.2.2.1 Treino Auditivo

O treino auditivo tem como propósito acordar para uma audição consciente e fundamentada. Este processo tem um grau de dificuldade que aumenta de forma gradual conforme o desenvolvimento dos alunos e é feito através de exercícios específicos como: a identificação auditiva de intervalos, acordes, escalas, realização de ditados melódicos e ritmos, reprodução vocal de intervalos e melodias e de forma mais abrangente as questões de agógica, dinâmicas, métricas, andamentos, estruturas. Este tipo de estratégia tenta trabalhar a concentração dos alunos fazendo a ponte entre os exercícios isolados e os diversos elementos musicais.

Ao utilizar esta estratégia de desenvolvimento auditivo é focada uma ideia mais objetiva e mais retrógrada (séc. XIX e XX) com base na escola transmissora, porém esta estratégia tem as suas vantagens como: adquirir conhecimentos específicos, facilidade em aproveitar as aprendizagens realizadas neste treino, o sucesso em exercícios específicos que depois pode ser interligado com exercícios mais abrangentes criando uma espécie de "esquema em rede", forma simples de consolidar conteúdos. Este tipo de exercícios que se baseiam em repetições podem não ser os mais animadores, porém, certas vezes, são necessários para colmatar as dificuldades e promover o desenvolvimento dos alunos (Pereira, 2016).

2.2.2.2 Gesto

Segundo Greboje (2013), na metodologia de Orff/Wuytack, o principal foco está no desenvolvimento auditivo a partir da participação ativa do aluno. "Jos Wuytack baseia-se no provérbio chinês "Diz-me, eu esqueço; mostra-me, eu recordo; envolve-me, eu compreendo"" (Borges, 2016, p. 47).

A audição ativa ajuda numa audição atenta que leva ao brotar do sentido crítico e o desenvolvimento da percepção de estruturas musicais. Esta metodologia tem fundamento no *musikae* grego, termo que definia a expressão verbal, corporal e musical o que legitima a utilidade do gesto como elemento no auxílio das atividades auditivas. O gesto aparece como figuração explicativa/exemplificativa de algum conteúdo musical, posteriormente a haver um gesto para uma “ideia musical” cria-se uma relação entre si. O gesto revela, assim, uma ponte tangível entre os elementos sonoros e os movimentos realizados pelo aluno (Greboje, 2013).

2.2.2.3 Jogos

O desenvolvimento da percepção auditiva e dos conteúdos musicais em geral, necessita da realização de exercícios com base na repetição, carecendo de concentração, esforço e dedicação para ultrapassar os obstáculos, sendo habitual, num ensino tradicional, que seja pouca ou nenhuma a associação entre a aprendizagem pessoal e o prazer. Logo, o jogo é uma ferramenta útil para atenuar esta desassociação. O jogo é uma estratégia utilizada desde a antiguidade e teve muito impacto durante o século XX com o estudo do desenvolvimento psicológico das crianças. Assim, o jogo, tem duas funções vitais, lúdica e educativa, deve ser de carácter gradual, explorar o erro, estimular a descoberta e procurar uma perspectiva intrínseca sobre a aquisição de conhecimentos.

O jogo didático tem o objetivo de equilibrar certas aprendizagens, existindo como forma alternativa para melhorar o rendimento dos alunos em conteúdos específicos com um nível de dificuldade mais acentuado. O jogo mostra-se, assim, um meio de aprendizagem através de processos lúdicos (Pereira, 2016).

2.2.2.4 Reprodução Vocal

Martenot, de acordo com Borges (2016), valoriza a reprodução vocal, defendendo que o que importa é educar a musculatura do aparelho vocal para a ação do canto. Segundo Pereira (2016), enumera outros pedagogos como Kodály, Dalcroze, Willems, Orff, entre outros, que veem no canto a ferramenta principal para o desenvolvimento e consolidação das aprendizagens musicais. A entoação proporciona o desenvolver de competências como a identificação da relação entre a altura das notas, relacionar os sons com os respetivos símbolos, estimula a memória, sendo a consciencialização do que vai ser ouvido.

2.2.2.5 Imitar, repetir e memorizar

Segundo Borges (2016), são vários os autores que revelam a importância da imitação e da repetição. Martenot, crê na imitação como aspeto desenvolvedor da aprendizagem musical, assim, o autor, vê desenvolver a memória musical através da imitação. Martenot e Suzuki são dois autores que acreditam na repetição como fundamental para a aprendizagem musical. Já Pereira (2016), reitera escrevendo que os Professores de Formação Musical recorrem à audição e imitação como forma de desenvolver competências musicais. Para Burnsed e Fiocca (1990, citado em Pereira, 2016), a aprendizagem através da imitação é importante para adquirir competências auditivas melódicas pois desenvolve a consciência auditiva. Karpinsky (1990, abordado em Pereira, 2016), vê três etapas para a realização de um ditado melódico, ouvir, memorizar, compreender e escrever. Na primeira fase, ouvir é o processo em que o ouvido capta o som e transmite a informação ao cérebro. Na segunda fase, memorizar, deve-se ter a capacidade de memorizar para posteriormente poder recorrer à repetição as vezes que forem necessárias. Terceira fase, é a compreensão e organização daquilo que foi ouvido.

O trabalho feito através do canto, gesto, experiências, novas realidades sonoras, escuta, imitação e repetição forma um leque de aspetos que concebe uma educação musical para todos, e que, em parte, modifica a forma como a audição é interpretada (Borges, 2016).

2.3. Motivação

A motivação é um estado psicológico desenvolvido interiormente que incita um sujeito à execução de uma ação. Tem como base as emoções e procura experiências essencialmente positivas. As atividades do quotidiano são realizadas com base na motivação quer positiva quer negativa. A motivação apresenta dois pontos: necessidade e impulso. A necessidade acontece por meio de uma carência psicológica que faz com que aconteça um impulso que direciona o realizar de uma atividade e uma mudança comportamental. Existem várias fontes de motivação sendo elas de natureza biológica, social ou psicológica (Sampaio, 2017). Para Pinheiro (2018) o conceito de motivação pode ser definido como um conjunto de processos psicológicos internos que levam o sujeito à ação, à perseverança, e o retorno afetivo/emocional sentido em prol dos resultados obtidos. A motivação pode ser fisiológica, com o que é necessário à sobrevivência do ser humano, e psicológica quando há o desejo de maior poder, reconhecimento ou prestígio. Diversos estudiosos abordaram a motivação sob diversas perspetivas como:

motivação que provém do interior, motivação que advém de fatores externos, e motivação proveniente da interação do indivíduo com o ambiente (Pereira, 2011).

Existem, assim, dois grandes tipos de motivação, intrínseca e extrínseca.

Para Pereira (2011), motivação intrínseca é aquela que advém da satisfação interior ao realizar determinada atividade e não por questões externas. De acordo com Neves (2011), esta é

a grande responsável pela procura do conhecimento e pelo desejo de aquisição de competências. Só o indivíduo intrinsecamente motivado realiza todo o esforço associado à prática de um instrumento musical de uma forma prazerosa, sem considerar que esse esforço é superior à recompensa esperada (p. 26).

Esta forma de motivação referida por Neves (2011) é a mais favorável para a recolha e o desenvolvimento de conhecimentos.

Segundo Pereira (2011), a motivação extrínseca é aquela causada por fatores externos. Para Cardoso (2013, abordado em Sampaio, 2017), aparecem quatro elementos da motivação extrínseca: encarregados de educação, professores, pares, e as experiências positivas anteriores. Estas motivações não são realistas e estáveis, visto que as atividades são realizadas com a ideia de agradar a alguém, receber algo ou evitar ser punido. Por vezes, esta motivação torna-se pouco afetiva e é base para a ansiedade e frustração sendo muito negativo para o desempenho do aluno. Por outro lado, em diversas ocasiões, o fator extrínseco de evitar a reprovação é suficiente para incentivar o aluno ao estudo. Assim o objetivo do professor será, a partir da motivação extrínseca que é estabelecida por ele, gerar motivação intrínseca nos conteúdos lecionados e desenvolver a vontade de aprender (Sampaio, 2017).

3. Metodologia

Neste ponto, procura-se definir investigação, clarificar o tipo de metodologia de investigação que se adequa a um estudo cujo a problemática emergiu da Prática de Ensino Supervisionada e que, nesta, foi concretizada através das estratégias planificadas, implementadas e refletidas, e dos instrumentos de recolha de dados e técnicas de análise.

Para Morais (S.d) uma investigação procura a resolução de problemas, aprofundar termos e conhecimentos. Para Palheiros (1999) investigar é um meio que o ser humano tem para compreender a natureza dos fenómenos, e pode ter duas necessidades: anseio de conhecer a realidade e resolver problemas da prática ou então como reflexão teórica. Qualquer investigação tem como princípio a definição de um problema. São levantadas questões que advêm do conhecimento aprofundado do investigador em relação ao assunto abordado. É necessária uma grande experiência e conhecimento para se poder tomar uma decisão sobre o problema de investigação (Kamp, 1995).

Segundo Swanwick (1984, citado em Palheiros, 1999), existem três pontos numa boa investigação que sirva a Prática de Ensino: o profissionalismo do professor é brotado pela sua investigação, a comunidade fica fortalecida pelo aprofundamento de conhecimentos e todos ficam mais bem preparados para planificar e avaliar. Morais (S.d) acrescenta ainda:

Investigar é uma atitude e uma prática de permanente procura da verdade ou da realidade, um procedimento ou conjunto de procedimentos com método de pensamento reflexivo que requer um tratamento científico para conhecer a realidade ou descobrir verdade, um processo de construção do conhecimento, ou ainda, uma forma de validar ou refutar conhecimento existente. (p. 2)

A investigação que decorreu na nossa Prática de Ensino Supervisionada foi baseada em questões de investigação e nos seus objetivos de estudo. A metodologia que enquadra estes pontos é de natureza tendencialmente qualitativa, descritiva, interpretativa e reflexiva - a investigação-ação (I-A).

A investigação-ação é uma metodologia com potencial para melhorar e transformar as práticas e as aprendizagens dos alunos, assim como adquirir

conhecimentos. Alguns investigadores aplicam este método ao desenvolvimento curricular, profissional e à avaliação educativa. A investigação-ação, desenrola-se num ou mais ciclos, em cada um dos quais se necessita de planeamento, ação, observação e reflexão. O conhecimento que daí advém é importante para resolução de problemas da prática (Anderson & Herr, 2016). Borges (2016) reitera estas ideias, ao abordar que a investigação-ação tem como centro o envolvimento do Professor relativamente aos seus alunos e aplica-se à necessidade de obtenção de conhecimento sobre um assunto específico, querendo realizar uma ação para solucionar esse mesmo assunto, em que as partes integrantes desta metodologia acima referidas acrescenta o ponto da replanificação, para o possível início de um novo ciclo de I-A.

No âmbito do nosso estudo, foi feita inicialmente uma pesquisa e análise de reportório de Música Tradicional Portuguesa, particularmente para planificar e implementar um ensino que contribua para o desenvolvimento da perceção auditiva dos alunos na Formação Musical. Cada canção contém conteúdos específicos que queremos desenvolver conforme apresentado no Quadro 2 do ponto seguinte.

A nossa investigação foi aplicada através das aulas de Formação Musical, por nós lecionadas, durante a Prática de Ensino Supervisionada (Parte I do presente Relatório). As aulas de Formação Musical nº 5, 6, 13, 14, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 50 e 54 puseram em prática o nosso tema de investigação “Utilização da Música Tradicional Portuguesa no Processo de Desenvolvimento da Perceção Auditiva dos alunos de Formação Musical”, os dados referentes a estas aulas como: planificação, sumário e devida descrição e reflexão encontram-se discriminadas na Parte I deste Relatório.

Aula	Data
Nº 5 e 6	06/10/2020
Nº 13 e 14	03/11/2020
Nº 27 e 28	19/01/2021
Nº 29 e 30	09/02/2021
Nº 31 e 32	16/02/2021
Nº 50	27/04/2021
Nº 54	11/05/2021

Quadro 1 Aulas de Formação Musical lecionadas em que foi aplicado o tema de investigação.

Para que a recolha de dados possa traduzir a implicação dos envolvidos no processo de ensino-aprendizagem no tema por nós aplicado, é utilizada uma metodologia de índole qualitativa através de inquéritos por questionário realizados aos alunos da turma com que fizemos a nossa Prática de Ensino Supervisionada e aos Professores de Formação Musical do Conservatório de Música de Seia (os

inquéritos referidos anteriormente encontram-se no ponto 2 de Anexos), assim como através das respostas auferidas aos alunos a partes das fichas de avaliação feitas pela Professora Cooperante no final do primeiro e do terceiro período do ano letivo 2020/2021.

3.1. As Canções Tradicionais Portuguesas selecionadas e os conteúdos trabalhados

De acordo com o que se refere na Metodologia (ponto anterior), encetamos uma pesquisa de canções da Música Tradicional Portuguesa, e, fazendo uma análise das obras, identificámos os conteúdos que cada uma delas podia verter para as planificações e para o ensino na Formação Musical (Quadro 2). Todas as canções que seleccionámos se evidenciaram muito ricas para o efeito pretendido de desenvolvimento da perceção auditiva dos alunos, além de oferecerem outras potencialidades.

Canção:	Conteúdos
<p>A Ciranda</p> <p>Fonte: Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Intervalo de 3ª Maior; • Acorde e arpejo maior; • Intervalos por graus conjuntos; • Célula rítmica de semínima com ponto colcheia; • Conhecer reportório tradicional beirão;
<p>Dorme, dorme meu menino</p> <p>Fonte: Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Intervalos por graus conjuntos; • Acordes maiores; • Colcheias; • Mudança de compasso; • Barras de Repetição; • Conhecer reportório tradicional beirão;
<p>O meu coletinho aos ramos</p> <p>Fonte: Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Anacrusa; • Intervalo de 4ª Perfeita; • Intervalo de 3ª Maior e menor; • Repetições; • Mudanças de compasso; • Colcheia com ponto semicolcheia; • Contratempo

	<ul style="list-style-type: none"> • Conhecer reportório tradicional beirão;
<p>Ó minha farrapeirinha Fonte: Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Intervalos por graus conjuntos; • Intervalo de 3ª menor; • Intervalo de 4ª Perfeita; • Colcheias; • Contratempo; • Conhecer reportório tradicional beirão;
<p>Alecrim Fonte: Anónimo (S.d). Músicas infantis.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Intervalos por graus conjuntos; • Intervalo de 3ª menor e Maior; • Intervalo de 6ª Maior; • Forma binária; • Noção de Da capo al fine; • Conhecer músicas tradicionais portuguesas;
<p>Fui ao jardim da Celeste Fonte: Anónimo (S.d). Músicas infantis.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Intervalo de 3ª Maior; • Arpejo Maior; • Intervalos por graus conjuntos; • Intervalo de 5ª Perfeita; • Conhecer músicas tradicionais portuguesas;
<p>Ó Ó menino Ó Fonte: Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981). Cancioneiro Popular Português.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Modo menor; • Acorde menor; • Compasso “C” cortado; • Intervalos por graus conjuntos; • Intervalo de 3ª menor; • Intervalo de 4ª Perfeita; • Conhecer músicas tradicionais portuguesas;
<p>Machadinha Fonte: Anónimo (S.d). Músicas infantis.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Modo menor; • Acorde menor; • Intervalo de 4ª Perfeita; • Intervalos por graus conjuntos; • Colcheia e duas semicolcheias; • Quatro semicolcheias; • Conhecer músicas tradicionais portuguesas;
<p>Já lá vem o sol nascendo Fonte: Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981). Cancioneiro Popular Português.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Anacrusa; • Intervalos por graus conjuntos; • Intervalo de 3ª Maior; • Intervalo de 5ª Perfeita; • Colcheia com ponto e semicolcheia; • Semínima com ponto e colcheia;

	<ul style="list-style-type: none"> • Conhecer músicas tradicionais portuguesas;
<p>Quem compra sapatos? Fonte: Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981). Cancioneiro Popular Português.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Anacrusa; • Contratempo; • Intervalo de 4ª Perfeita; • Intervalo de 8ª Perfeita; • Intervalo de 2ª menor; • Colcheia com ponto e semicolcheia; • Conhecer músicas tradicionais portuguesas;
<p>A loja do mestre André Fonte: Anónimo (S.d). Músicas infantis.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Anacrusa; • Intervalo de 4ª Perfeita; • Intervalos de 2ª menor e Maior; • Intervalos de 3ª menor e Maior; • Sincopa de semicolcheia, colcheia e semicolcheia; • Conhecer músicas tradicionais portuguesas;
<p>Papagaio Louro Fonte: Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Intervalos de 3ª Maior e menor; • Intervalo de 4ª Perfeita; • Acordes Maiores; • Conhecer músicas tradicionais portuguesas;
<p>Não quero que vás à monda Fonte: Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Anacrusa; • Intervalos de 2ª menor e Maior; • Intervalos de 3ª menor e Maior; • Intervalo de 4ª Perfeita; • Suspensão; • Conhecer músicas tradicionais portuguesas;
<p>Se fores o meu rapaz Fonte: Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Modo menor; • Escala menor harmónica; • Relativas; • Anacrusa; • Compasso 3 por 8; • Célula colcheia com ponto, semicolcheia, colcheia; • Intervalo de 4ª perfeita; • Intervalos por graus conjuntos; • Intervalos de 3ª Maior e menor; • Intervalo de 5ª Perfeita;

	<ul style="list-style-type: none"> • Conhecer músicas tradicionais portuguesas;
<p>Minha mãe lá vem o Jorge</p> <p>Fonte: Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981). Cancioneiro Popular Português.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Anacrusa; • Intervalo de 6ª Maior; • Intervalo de 7ª menor; • Intervalos de 3ª Maior e menor; • Intervalos por graus conjuntos; • Arpejo Maior; • Sincopa de colcheia, semínima e colcheia; • Conhecer músicas tradicionais portuguesas;
<p>Loiça de folha barata</p> <p>Fonte: Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981). Cancioneiro Popular Português.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Intervalos de 2ª Maior e menor; • Conhecer músicas tradicionais portuguesas;
<p>Senhora do Almurtão</p> <p>Fonte: Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Modo menor; • Acordes menores; • Arpejo menor; • Alternância entre compasso 2 por 4 e 3 por 4; • Intervalos de 3ª Maior e menor; • Intervalos por graus conjuntos; • Semínima com ponto e colcheia; • Ostinato rítmico com colcheia e duas semicolcheias; • Coordenação motora; • Polirritmia; • Conhecer reportório tradicional Beirão;

Quadro 2 - Reportório de Música Tradicional Portuguesa e conteúdos que permite abordar

4. Apresentação de dados e análise dos Resultados

4.1 Respostas dos alunos na parte auditiva da Ficha de Avaliação

Os resultados foram conseguidos a partir da análise das respostas dadas pelos alunos nas suas fichas de avaliação no primeiro e terceiro período do ano letivo 2020/2021. Foram analisados a quantidade de intervalos e acordes acertados pelos alunos na parte auditiva das fichas de avaliação.

Devido a um dos alunos não ter realizado a sua ficha de avaliação por motivos de saúde e um outro aluno só a ter realizado mais tarde, os resultados destes alunos na ficha de avaliação não foram contabilizados para os resultados do presente estudo.

Na ficha de avaliação do primeiro período, a turma, em 54 intervalos auditivos feitos, no seu conjunto, acertou 42 intervalos, obtendo-se a percentagem explícita no Gráfico 4, ou seja, 78% de acertos e os restantes 22% de erros.

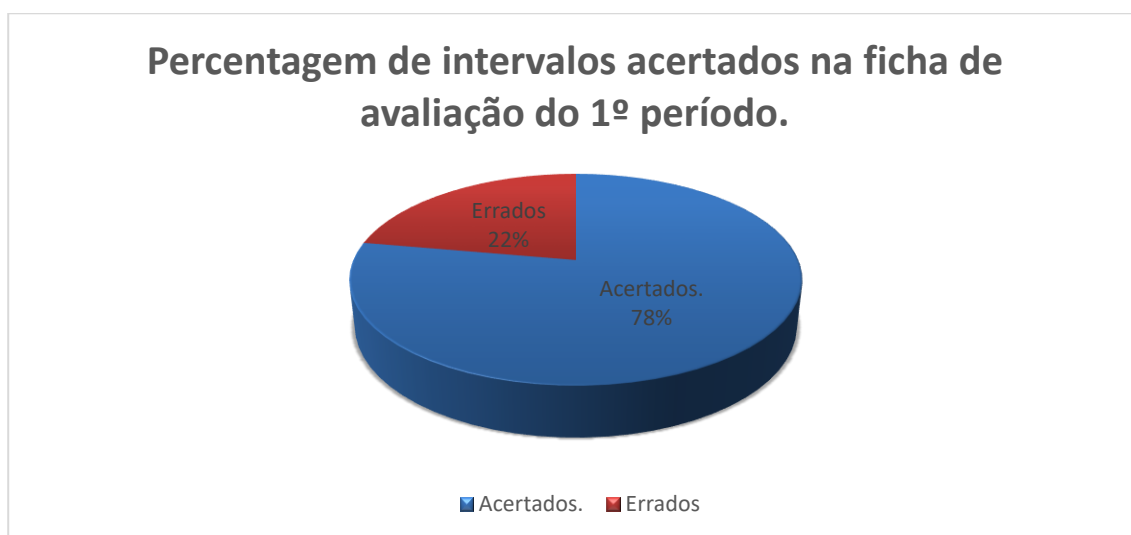


Gráfico 4 - Percentagem dos intervalos auditivos acertados pelos alunos na ficha de avaliação do 1º período.

De acordo com o Gráfico 5, na identificação de acordes auditivos, em 54 realizados no total da turma, a mesma acertou 54, o que equivale a 100% de êxito.

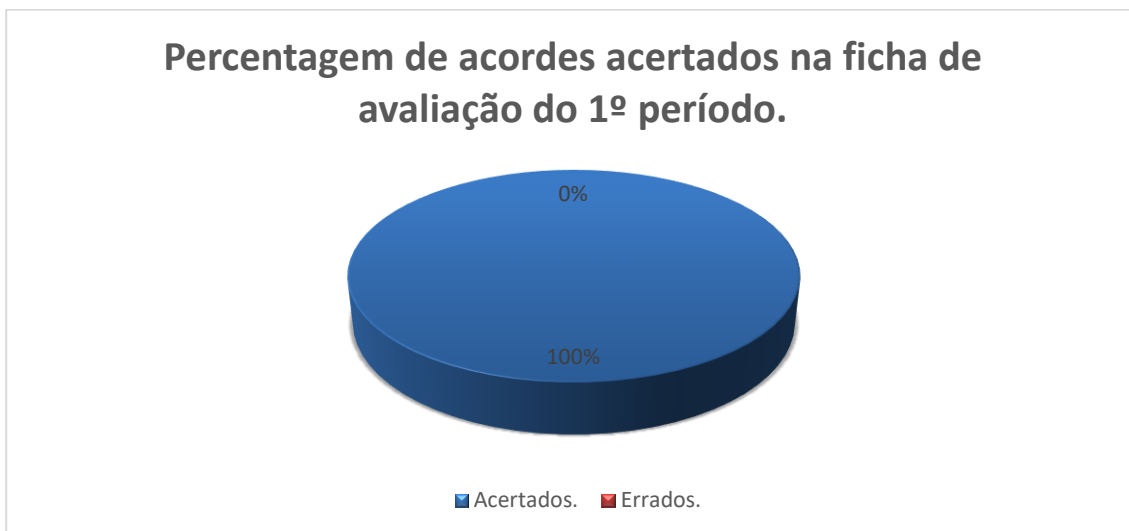


Gráfico 5 - Percentagem dos acordes auditivos acertados pelos alunos na ficha de avaliação do 1º período.

Na ficha de avaliação do terceiro período, em 54 intervalos auditivos feitos, no seu conjunto, a turma acertou 38 intervalos dando a percentagem de 70% de acertos (Gráfico 6).

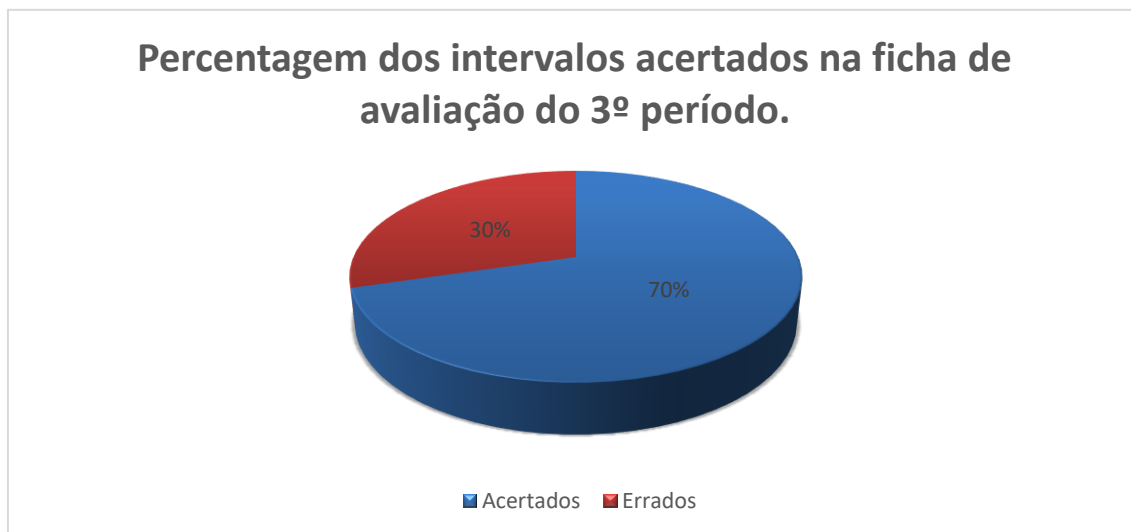


Gráfico 6 - Percentagem das respostas dos alunos quanto aos intervalos auditivos na ficha de avaliação do 3º período.

Já na identificação de acordes auditivos em 54 realizados no total da turma, a mesma acertou 53. Conforme o Gráfico 7, a percentagem foi muito próxima de 100% (98%).



Gráfico 7 Percentagem dos acordes auditivos acertados pelos alunos na ficha de avaliação do 3º período.

4.2 Análise dos Resultados da Ficha de avaliação

Com base nos resultados obtidos pelos alunos nas suas fichas de avaliação do primeiro e terceiro períodos, obtiveram-se as seguintes percentagens: no primeiro período os alunos acertaram 78% dos intervalos contra 70% no terceiro período e acertaram 100% dos acordes no primeiro período contra 98% no terceiro período.

Na identificação auditiva de acordes, a diferença de percentagens entre o primeiro período e o terceiro período é mínima, de apenas 2%, o que equivale a que um aluno tenha errado um dos seis acordes pedidos na sua ficha de avaliação.

Na identificação auditiva de intervalos, vê-se um decréscimo de 8% do primeiro para o terceiro período. Embora estes resultados possam parecer negativos, visto observar-se um abaixamento de rendimento, porém, são bastante positivos, pois, enquanto que no primeiro período os alunos tinham de identificar intervalos de 2ª menor, 2ª Maior, 3ª menor, 3ª Maior, 5ª Perfeita e 8ª Perfeita, no terceiro período os alunos tinham de identificar intervalos de 2ª menor, 2ª Maior, 3ª menor, 3ª Maior, 4ª Perfeita, Tritono, 5ª Perfeita, 6ª menor, 6ª maior, 7ª menor, 7ª Maior e 8ª Perfeita, ou seja, os alunos tinham de saber mais seis intervalos, o que corresponde a mais 50% de intervalos que os alunos tinham de preparar em relação ao primeiro período. Deste modo, o facto de o decréscimo em termos percentuais ter sido de apenas 8%, no caso da identificação auditiva de intervalos, num leque de intervalos e de grau de exigência muito maior, torna estes resultados muito positivos.

4.3 Inquérito por Questionário aos alunos

Neste ponto, embora o número de respondentes, correspondente ao número de alunos da turma de Formação Musical, em que desenvolvemos a nossa Prática de Ensino Supervisionada, seja baixo, os gráficos com as diferentes percentagens dão uma perceção baseada na tendência das respostas dos alunos. Em algumas questões, foi solicitada uma justificação, que complementa ou elucida alguns aspetos, por outra diferente forma.

Na pergunta 1 do inquérito “Gostas de ouvir músicas tradicionais portuguesas?” (Gráfico 8), 5 alunos responderam que *sim*, 3 responderam que *não*, 1 aluno respondeu *mais ou menos*, 1 respondeu *às vezes sim* e outro *não respondeu* à pergunta de forma direta.

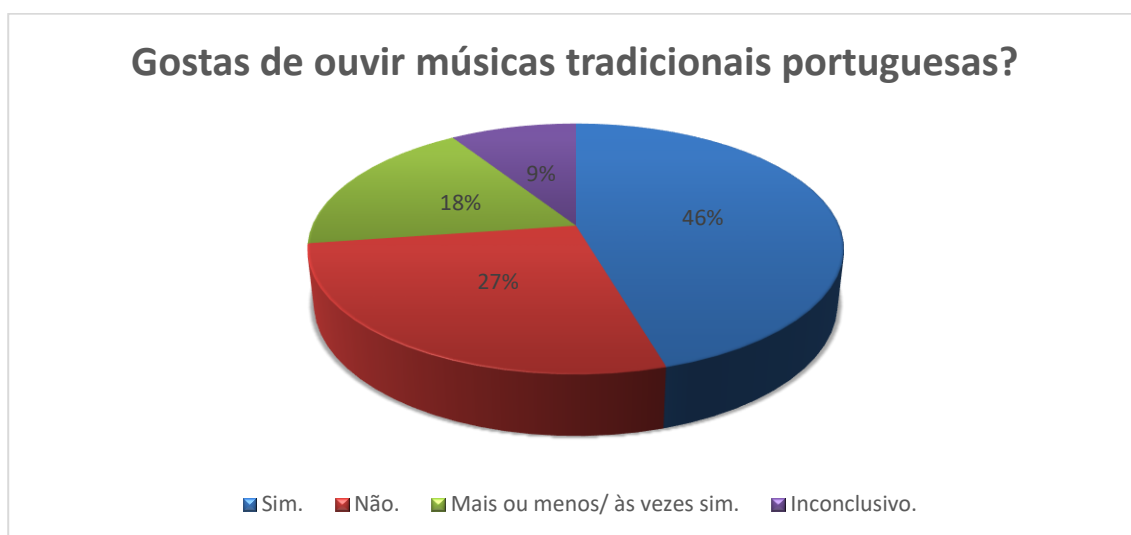


Gráfico 8 Questionário alunos. Pergunta 1.

Na pergunta 1.1 “Costumas ouvir músicas tradicionais portuguesas”, as respostas foram muito variadas. Assim, as respostas podem ser divididas em três grupos (Gráfico 9), grupo que respondeu *não* e grupo que respondeu de forma variada, o que respondido de forma direta seria *por vezes*, e grupo que respondeu *sim*. Desta forma, 3 alunos responderam *não*, 1 aluno respondeu *sim*, mas que não gostava muito do que ouvia, 7 deram respostas variadas ao *por vezes*.



Gráfico 9 Questionário dos alunos. Pergunta 1.1.

À pergunta 2 “Gostaste de trabalhar, nas aulas de Formação Musical, músicas tradicionais portuguesas?”, 10 alunos reponderam *sim* e 1 aluno respondeu *mais ou menos*.



Gráfico 10 Questionário dos alunos. Pergunta 2.

Nas respostas à pergunta 3 “Achas que a música tradicional portuguesa deve ser incluída nas aulas de formação musical. Justifica?”, (Gráfico 11) apenas 1 aluno respondeu *não*, 1 respondeu *talvez* e 9 responderam *sim*.



Gráfico 11 Questionário dos alunos. Pergunta 3.

Quanto às justificações as respostas foram as seguintes:

- “Sim, porque poderemos conhecer mais da nossa Cultura.”
- “Sim porque ajuda-me a compreender as notas.”
- “Sim, porque nós conseguimos conhecer mais músicas o que nos enriquece de conhecimento.”
- “Sim, porque devemos conhecer mais músicas da cultura portuguesa.”
- “Sim. Fazem parte da cultura e ajuda a melhorar alguns aspetos.”
- “Sim, porque devemos aprender músicas do nosso país.”
- “Sim, porque é bom que saibamos sobre a nossa cultura.”
- “Sim, deve. Porque acho que é ótimo aprendermos mais sobre a cultura musical do nosso país.”
- “Sim. Para sabermos mais sobre as músicas do nosso país.”
- “Talvez, às vezes eu me perdia, mas ajudou muito a perceber a matéria.”
- “Não, porque eu não gosto de músicas tradicionais portuguesas.”

Das respostas à pergunta 4 “Quando estavas a trabalhar as canções tradicionais portuguesas, sentias-te mais motivado para realizar as atividades e desenvolver as tuas aprendizagens?”, 6 alunos responderam *sim*, 4 responderam *em parte* e 1 respondeu *não* (Gráfico 12).

Quando estavas a trabalhar as canções tradicionais portuguesas, sentias-te mais motivado para realizar as atividades e desenvolver as tuas aprendizagens?

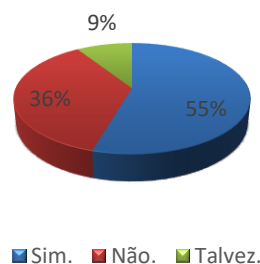


Gráfico 12 Questionário dos alunos. Pergunta 4.

Na pergunta 5 “De 1 a 5, em que 1 é o que achaste mais importante e 5 o que achaste menos importante, seleciona os conteúdos em que o uso das canções tradicionais portuguesas, nas aulas, mais te ajudou?” foi a identificação de intervalos o conteúdo que o maior número de alunos (6 alunos) colocou em 1º lugar, tendo 2 alunos colocado em 2º lugar e 3 alunos colocado em 3º lugar, conforme se explicita, percentualmente, no Gráfico 13.

Identificação de Intervalos

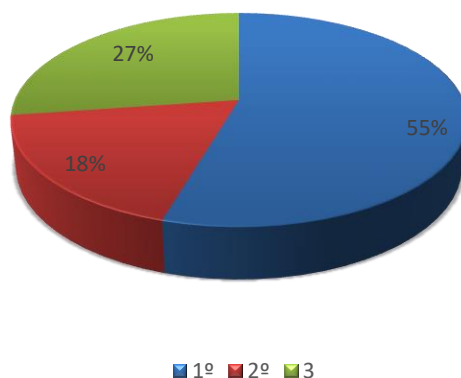


Gráfico 13 Questionário dos alunos. Identificação de intervalos.

Na “identificação de acordes”, 1 aluno colocou este conteúdo em 1º lugar, 5 alunos em 2º lugar, 2 alunos em 3º lugar, 2 alunos em 4º lugar e 1 aluno em 5º lugar,

tal como evidencia, percentualmente, o Gráfico 14. Ou seja, os dois primeiros lugares foram selecionados pela maioria dos alunos.

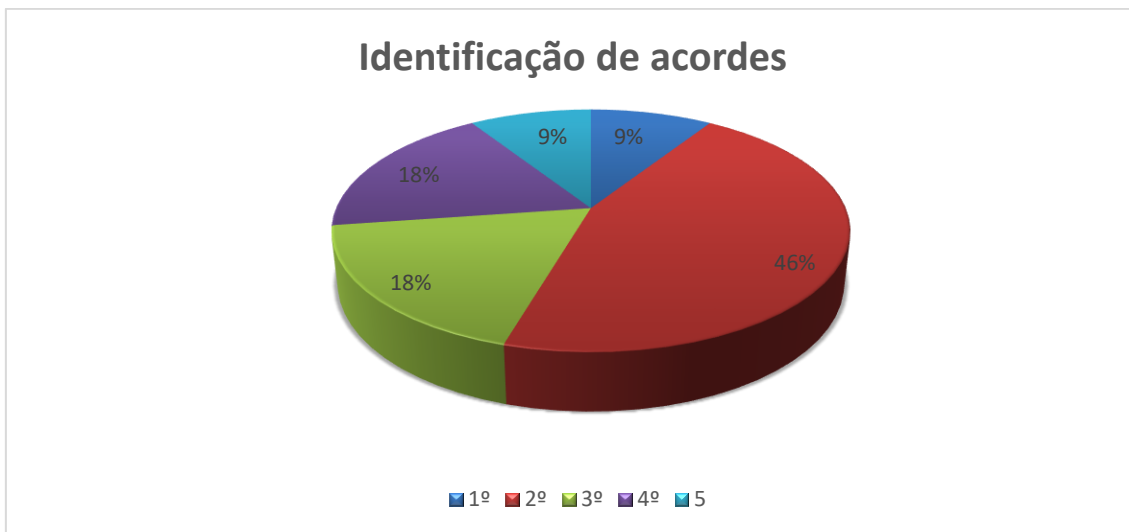


Gráfico 14 Questionário dos alunos - Identificação de acordes.

Na “identificação de células rítmicas (Gráfico 15), 3 alunos selecionam em 1º lugar, 1 aluno em 2º lugar, 3 alunos em 3º lugar, 3 alunos em 4º lugar e 1 aluno em 5º lugar.

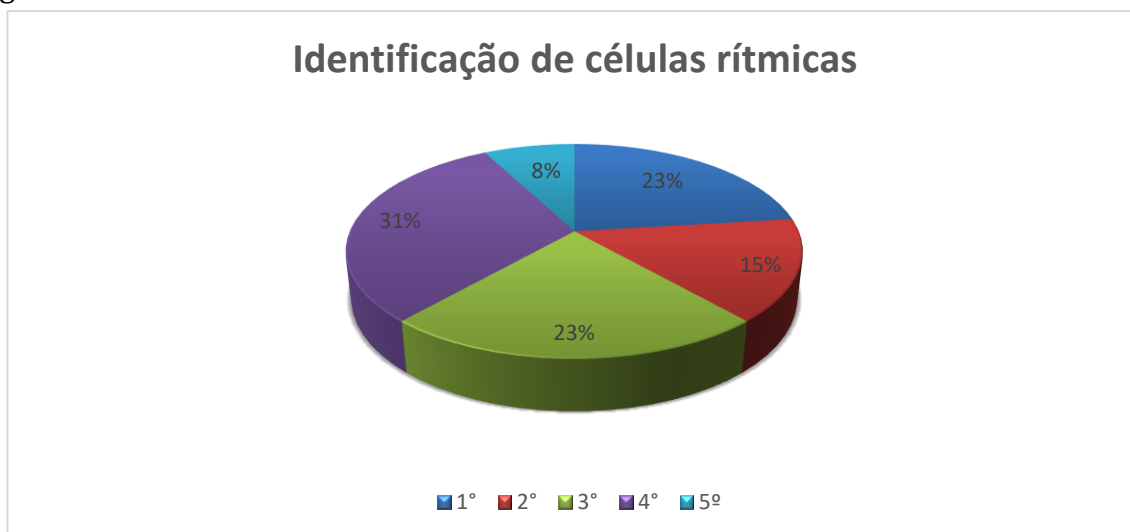


Gráfico 15 Questionário dos alunos. Identificação de células rítmicas.

Quando à “identificação de modo” (Gráfico 16) as escolhas foram as seguintes: 2º lugar, 1 aluno, 3º lugar, 1 aluno, 4º lugar, 6 alunos, 5º lugar, 3 alunos.

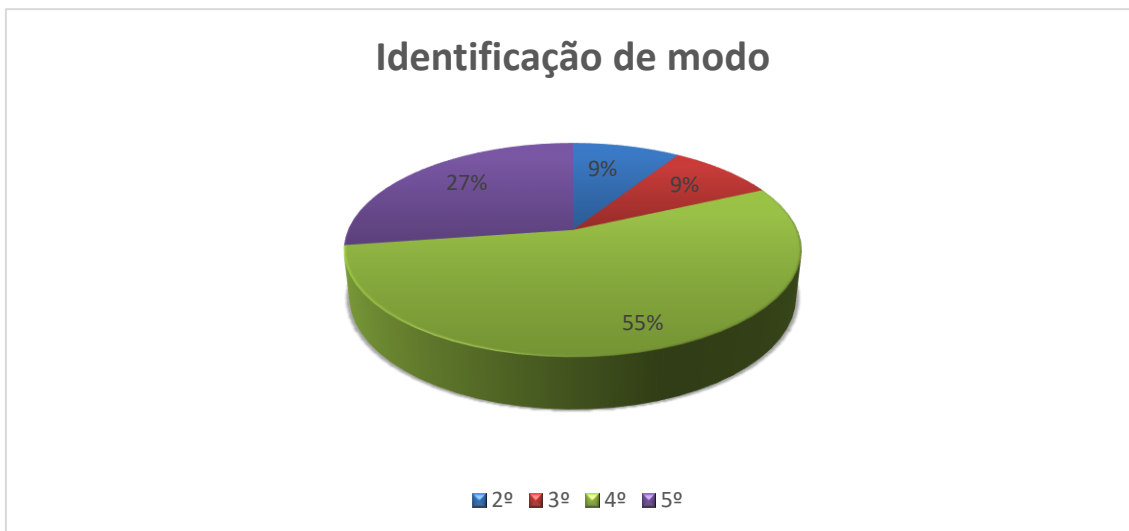


Gráfico 16 Questionário dos alunos. Identificação de modo.

Em relação à “Entoação/Afinação” (Gráfico 17), 1 aluno colocou em 1º lugar, 2 alunos em 2º lugar, 2 alunos em 3º lugar e 6 alunos em 5º lugar.

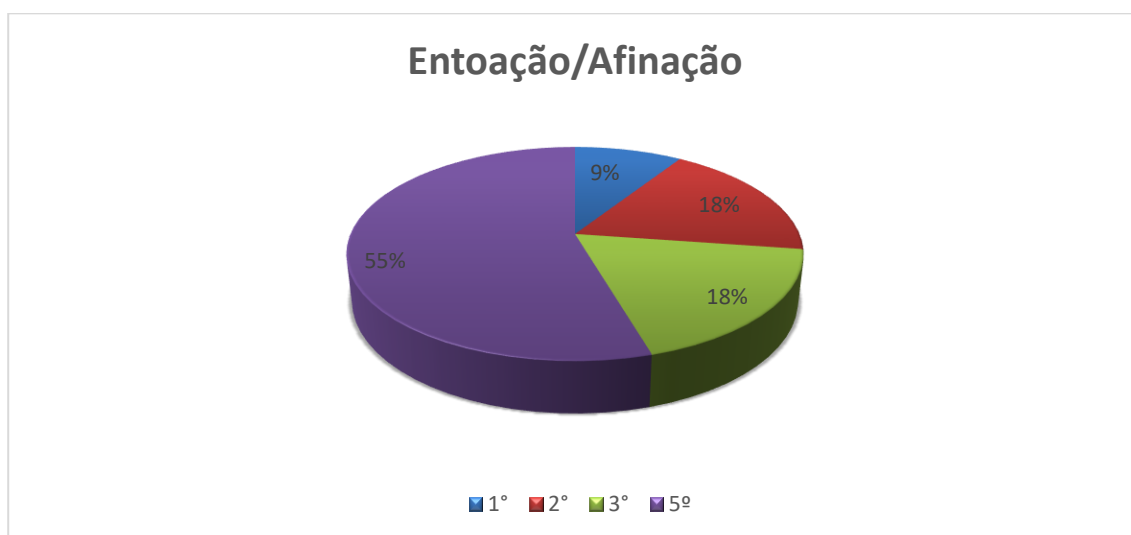


Gráfico 17 Questionário dos alunos. Entoação/Afinação.

Na pergunta 6 “Pensas que o uso de músicas tradicionais portuguesas foi benéfico para o desenvolvimento da tua percepção auditiva?” os alunos responderam da seguinte maneira: 8 alunos responderam *sim*, 2 reponderam *mais ou menos/talvez*, e 1 aluno respondeu *não* (Gráfico 18).



Gráfico 18 Questionário alunos. Pergunta 6.

Na pergunta 7 “Das canções trabalhadas quais as que mais gostaste?”, a resposta foi explicitada no Gráfico 19. “Senhora do Almurtão” atingiu 4 votos seguida de “Minha mãe lá vem o Jorge” que atingiu 3 votos, “Machadinha” com dois votos e as restantes 1 voto (“Alecrim”; “Se fores meu rapaz”; “Ó Ó menino Ó”).

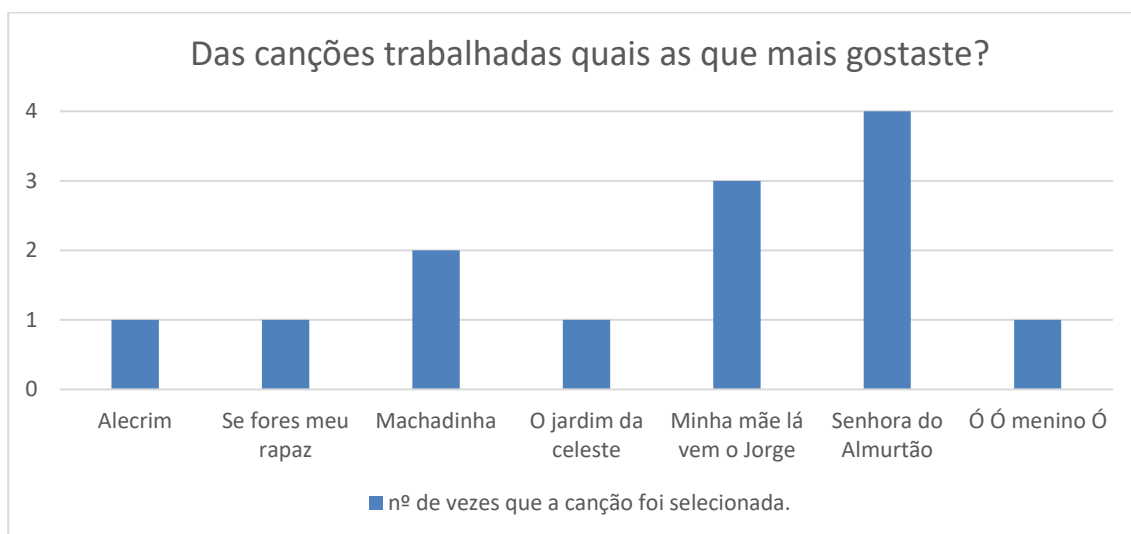


Gráfico 19 Questionário alunos. Pergunta 7.

Da pergunta 7.1, “Indica outras [músicas tradicionais] que conheças” resulta uma reponsta unânime em que nenhum dos alunos enunciou qualquer outra canção (Gráfico 20).



Gráfico 20 Questionário alunos. Pergunta 7.1.

4.4 Análise dos resultados obtidos através dos Questionários dos Alunos

A partir dos Questionários realizados aos alunos podemos ver o impacto da música tradicional portuguesa em quatro parâmetros: quotidiano dos alunos; o uso deste material em sala de aula; motivação em sala de aula; desenvolvimento da percepção auditiva.

Através das respostas dos alunos às perguntas 1 e 1.1, vemos que apenas 46% dos alunos dizem gostar da música tradicional portuguesa, quando perguntado se os alunos costumam ouvir este género de música, embora não muito expressivamente, temos a maioria (64%) a responder que *não ouve frequentemente* este repertório. Com estas respostas podemos ver que a música tradicional portuguesa não é um repertório que esteja presente no dia-a-dia das crianças desta turma. Estando num mundo globalizado, poderemos retirar uma conclusão de que este repertório não pertence aos hábitos musicais das crianças na atualidade. Os vários contextos em que os alunos se movem não lhes passam as canções tradicionais, o que acontecia em gerações anteriores, em que faziam parte da vivência quotidiana de adultos e crianças.

No ambiente de sala de aula, o questionário diz-nos que a esmagadora maioria, 91% dos alunos, gostou de trabalhar músicas tradicionais portuguesas nas aulas de Formação Musical, mas apenas uma maioria pouco expressiva (64%) dos alunos acha que este repertório *deve ser incluído* nas aulas de Formação Musical, sendo que 25% acha que *não deve ser incluído* e 11% *não tem opinião formada*.

Em termos motivacionais, o uso das músicas tradicionais portuguesas como material didático tem uma perspetiva positiva, mas com apenas 55%, sendo que houve vários alunos, 36%, que não se sentiram motivados por este material e 9% que não deu uma resposta concreta a este ponto.

Quanto ao desenvolvimento da perceção auditiva, o conteúdo que os alunos pensam que o uso da música tradicional portuguesa como material didático mais os ajudou é, segundo a quantidade de vezes que os conteúdos foram colocados em nº 1 na pergunta 5 é: em primeiro lugar com 55%, a identificação de intervalos auditivos, segundo lugar com 23% identificação de células rítmicas, e em terceiro temos dois conteúdos, ambos com 9%, que são a identificação de acordes e a entoação/afinação. Por outro lado, se analisarmos os conteúdos por ordem de resposta em cada um dos números, fica a seguinte ordem: primeiro a identificação de intervalos, segundo identificação de acordes, terceiro as células rítmicas (seria a identificação de intervalos, mas visto este ter ficado em primeiro, não é possível ser mais uma vez atribuído), quarto lugar a identificação de modo e em quinto lugar a entoação/afinação. Assim, temos 73 % dos alunos da turma a responder de forma afirmativa quando perguntados se pensavam que o uso da música tradicional portuguesa tinha sido benéfico para o seu desenvolvimento auditivo.

A música que os alunos mais gostaram de trabalhar foi a “Senhora do Almurtão”, tendo sido referida 4 vezes.

Os alunos, quando pedido para enumerarem outras canções tradicionais que conhecessem, de forma unânime, responderam *não sei*, o que vem reforçar o que foi abordado anteriormente que o reportório tradicional português não pertence aos hábitos quotidianos da sociedade atual.

4.5 Inquérito por Questionário aos Professores

O inquérito por questionário foi entregue aos professores de Formação Musical do Conservatório de Música de Seia com o objetivo de perceber qual o uso e o impacto da música tradicional portuguesa, como material didático, nas suas aulas.

Na pergunta 1, “Nas suas aulas tem por hábito utilizar a música tradicional portuguesa como material didático? Selecione a opção”, as respostas dividem-se, de acordo com o gráfico 21. Ou seja, nenhum professor de Formação Musical do Conservatório de Música de Seia responde *Não*. Domina a resposta *Algumas vezes* atingindo uma maioria de 67%; os restantes 33% corresponde à resposta *Sim*.

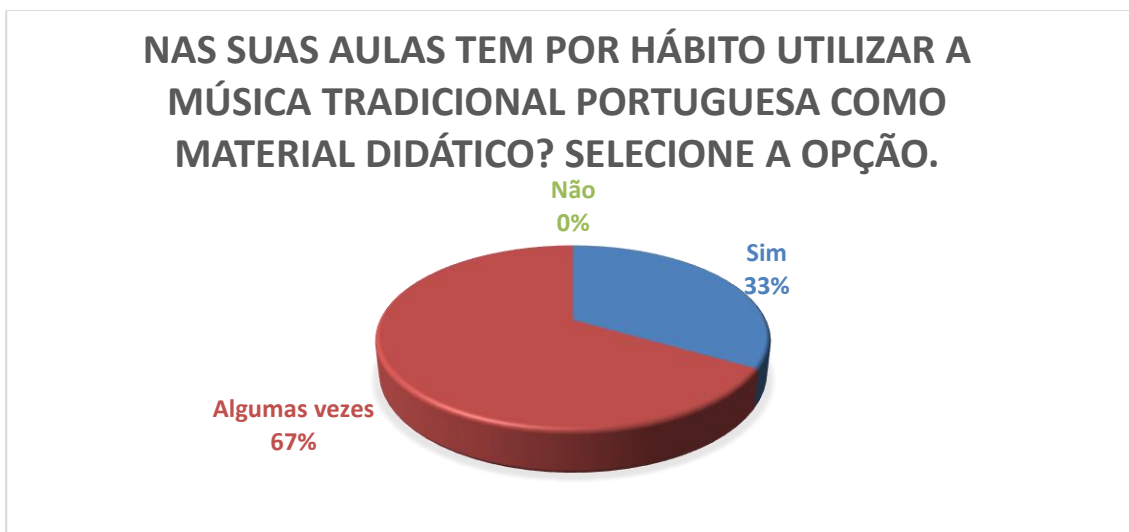


Gráfico 21 Questionário Professores. Pergunta 1.

Na pergunta 2, “Pensa que a prática da música tradicional portuguesa é benéfica para o desenvolvimento musical dos alunos de Formação Musical. Selecione a sua opção”, as respostas são divididas da forma que o Gráfico 22 evidencia.



Gráfico 22 Questionário Professores. Pergunta 2.

A pergunta 2.1, “Se sim, em que aspetos este material beneficia os alunos?”, as respostas obtidas foram as seguintes:

“- Reconhecer músicas portuguesas e trabalhar conteúdos programáticos com esses recursos.”

- “Os alunos podem beneficiar de um conhecimento mais vasto a nível de repertório, trabalhando e aprimorando os seguintes aspetos:

- Perceção auditiva de intervalos
 - Perceção auditiva das harmonias (que, por norma, são mais simples)
 - Solfejo (é um repertório, por norma, mais acessível a nível rítmico, o que facilita a leitura
- Assim, as aulas tornam-se mais dinâmicas, fazendo com que os alunos permaneçam mais concentrados e motivados durante mais tempo.”

Na pergunta 2.2, “Existem algumas desvantagens na utilização deste tipo de material nas aulas de formação musical?”, a resposta dos professores inquiridos expressou um *Não* unânime.

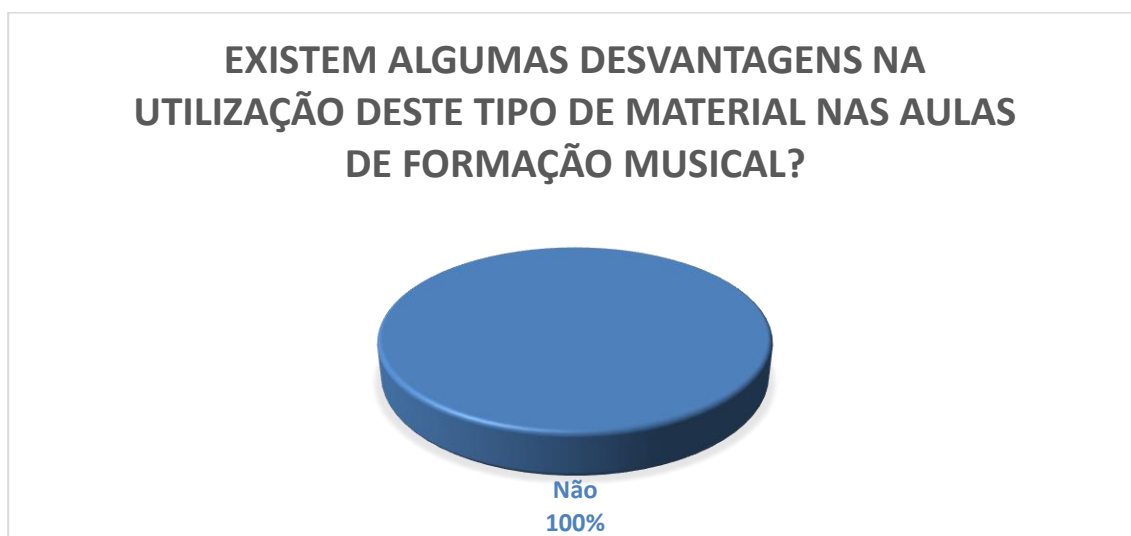


Gráfico 23 Questionário Professores. Pergunta 2.2.

Na pergunta 2.3, “Se sim, ou em parte, indique quais.”, nenhum professor necessitou de responder a esta pergunta visto que nenhum respondeu “sim” à pergunta 2.2.

A pergunta 3 “Caso use a música tradicional portuguesa como material didático para as aulas de Formação Musical, enumere as canções tradicionais que usa e com que finalidade” conduziu às seguintes respostas:

- “Balão do João; Tia Anica; Come a papa Joana; Frére Jacke; exemplos para trabalhar intervalos”.

- “O balão do João” – reconhecimento auditivo do intervalo de 3ª menor descendente.
- “O pretinho Barnabé” – reconhecimento auditivo do intervalo de 3ª Maior ascendente.
- “Eu fui ao Jardim da Celeste” - reconhecimento auditivo do intervalo de 3ª Maior descendente.
- “Na loja do mestre André” - reconhecimento auditivo do intervalo de 4ª Perfeita ascendente.
- “Na loja do tio Manel” - reconhecimento auditivo do intervalo de 4ª Perfeita descendente.
- “Brilha, brilha lá no céu” - reconhecimento auditivo do intervalo de 5ª Perfeita ascendente.
- “Ó Rosa arredonda a saia” - reconhecimento auditivo do intervalo de 6ª Maior ascendente.
- “As pombinhas da Catrina” – explicação do uso da barra de repetição.”

- “Alecrim; o pretinho Barnabé; Ah, ah ah minha machadinha... Uso para trabalhar ritmo, afinação intervalar, intervalos escritos e sobretudo intervalos auditivos e solfejo.”

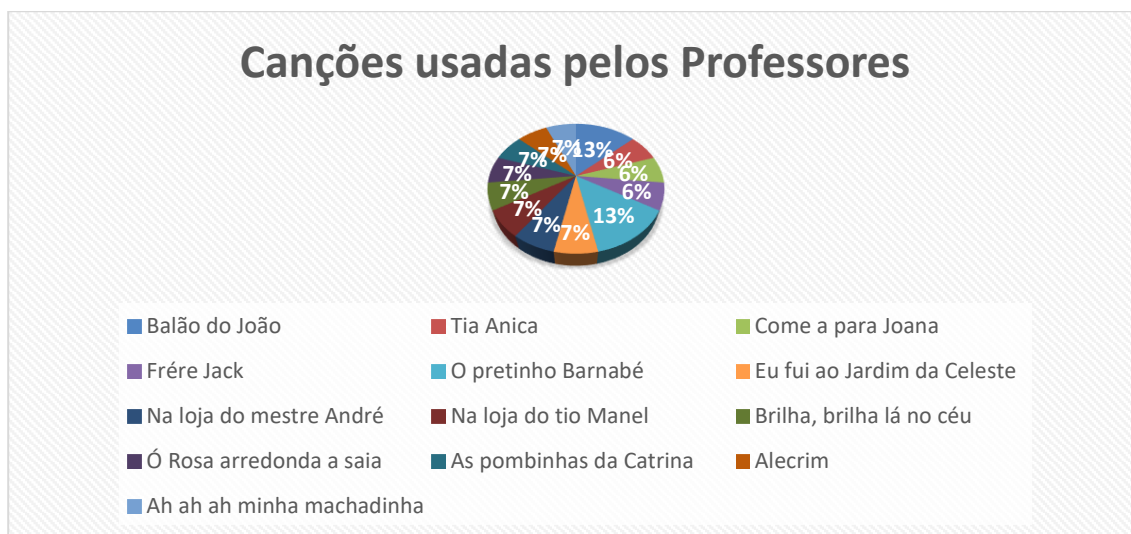


Gráfico 24 Enumeração das canções usadas pelos Professores.

Assim, as canções que foram enumeradas por mais de um professor foram “Balão do João” e “O pretinho Barnabé”. Todas as restantes colheram apenas a enumeração por parte de um professor (Gráfico 24)

4.6 Análise dos Resultados obtidos através dos Questionários dos Professores

Os questionários realizados aos docentes da disciplina de Formação Musical do Conservatório de Música de Seia tinham como propósito perceber se a música tradicional portuguesa fazia parte do material didático utilizado por estes, qual o seu uso e impacto nas suas aulas.

Vemos, então, que este género de música faz parte do material utilizado pelos professores nas suas aulas, em que 67% respondeu que o utilizava algumas vezes e 33% que o usava de forma mais regular. Todos os professores reconheceram que havia algum tipo de benefício em abordar este repertório sendo que 67% respondeu que era benéfico para o desenvolvimento musical dos alunos na Formação Musical e 33% respondeu que o era mas apenas em parte. Os docentes que responderam *sim*, enumeraram diversos aspetos em que este material beneficia os alunos como: conhecimento de repertório, trabalhar os conteúdos através deste género de música, desenvolvimento da perceção auditiva e de leituras. Outro aspeto referenciado é uma melhor dinâmica no ambiente de sala de aula. Já quanto às desvantagens, nenhum professor assinalou qualquer desvantagem do uso deste repertório. Quanto à finalidade da música tradicional nas aulas destes docentes prendeu-se, essencialmente, com o desenvolvimento da perceção auditiva, sendo também usado para o desenvolvimento rítmico, solfejo e alguns conteúdos programáticos.

5. Conclusões e Reflexões finais

Chegado o fim da Prática de Ensino Supervisionada e da elaboração do presente Relatório de Estágio, chega também o fim do estudo feito ao longo da mesma, em que nós, como professor estagiário, nos envolvemos num ciclo de Investigação-Ação, com vista a tornar-nos melhor profissional do Ensino de Música – Formação Musical e Música de Conjunto, vertendo-se na aprendizagem dos alunos através da estratégia e recursos que usamos ao longo das aulas em que desenvolvemos o nosso Estágio.

Nesta investigação, devido à pandemia mundial da COVID-19, que dificultou os transportes e os acessos à informação, toda a investigação foi feita através de documentos disponíveis online e de livros das Bibliotecas Municipais de Seia e Gouveia. Todavia, foi muito satisfatório ver uma boa quantidade de informação, sobre o tema de investigação que nos propusemos conduzir, disponível nas bibliotecas da nossa zona de residência.

Penso que o tema “Utilização da Música Tradicional Portuguesa no Processo de Desenvolvimento da Percepção Auditiva dos Alunos de Formação Musical” foi bem escolhido e traz algo diferente, pois aprofunda, de forma focada, o impacto da música tradicional portuguesa no desenvolvimento da percepção auditiva dos alunos de Formação Musical, aspeto que, por norma, mais demora a desenvolver e aprimorar.

A música tradicional portuguesa é aquela música de transmissão oral, quase sempre com autor anónimo, que é passada pelas diversas gerações, muitas vezes conectada ao trabalho no campo. Esta música reflete os sentimentos e vontades do povo. É uma canção com estrutura, harmonias e melodias mais simples e diretas, porém, conforme vários autores, tem características únicas e essenciais para o desenvolvimento da aptidão musical em tenra idade.

Pudemos ver que a música tradicional portuguesa, em conjunto com as várias estratégias de percepção auditiva, se revelou importante no progresso dos alunos da turma em que desenvolvemos a Prática de Ensino Supervisionada, tanto a nível cognitivo, com o desenvolver da percepção auditiva, como a nível motivacional, apesar da música tradicional portuguesa não ser atualmente um reportório tão conhecido como foi outrora. Conforme refletido nos questionários respondidos pelos alunos, é possível ver uma ligação positiva entre este reportório e os resultados da aprendizagem. Esta positividade relativa ao reportório também se deve à idade dos alunos, que estão num patamar de aceitação e de abertura para novas experiências; esta investigação feita com alunos mais velhos poderia não ter o mesmo grau de receptividade.

Respondendo às questões de investigação, podemos, desta forma, afirmar que a música tradicional portuguesa como material didático mostrou-se impactante de forma positiva no processo de desenvolvimento da percepção auditiva dos alunos de Formação Musical com o implementar das diferentes estratégias como: treino auditivo, gesto, reprodução vocal, jogos e imitação, reprodução e memorização. Apesar de não conseguirmos identificar qual a melhor estratégia, o conjunto das mesmas demonstrou o seu impacto quando aliadas à música tradicional portuguesa como podemos examinar nos resultados das fichas de avaliação (ponto 4.1 e 4.2) e como podemos consultar no inquérito aos alunos quando perguntamos “Pensas que o uso de músicas tradicionais portuguesas foi benéfico para o desenvolvimento da tua percepção auditiva?” em que 73% dos alunos respondeu *sim* (ponto 4.3). Na componente motivacional, tentámos criar uma ponte afetuosa com os alunos de forma a que se sentissem à vontade para trabalhar e para expor as suas dificuldades e ligando isto ao reportório da música tradicional portuguesa encontramos bons indícios no seio da turma, de acordo com as respostas dadas pelos alunos nos instrumentos de recolha de dados onde temos uma margem positiva em que 55% dos alunos reponderam que se sentiam mais motivados ao trabalhar as músicas tradicionais portuguesas, apesar de não ser uma percentagem muito favorável continua a ser um resultado apelador para continuarmos neste sentido (ponto 4.3).

Apesar de os alunos não estarem tanto em contacto com a música tradicional portuguesa e esta continuar a mostrar-se positiva no seu desenvolvimento poderá ser indício de que a música tradicional portuguesa está, de alguma forma, presente intrinsecamente nas crianças da sociedade atual, o que os leva a absorver de uma forma mais acessível os conteúdos presentes nas nossas canções tradicionais que influenciam diretamente o seu desenvolvimento cognitivo.

Pessoalmente, é com satisfação que concluímos este projeto que nos acompanhou durante o presente ano letivo, foram momentos de aprendizagem, organização, dedicação, foco e superação, que nos ajudou no desenvolver das capacidades e a ganhar ferramentas fulcrais quando futuro docente profissionalizado.

BIBLIOGRAFIA

Alves, S. P. (2016). A Música Tradicional Portuguesa no Formação Musical: vantagens e desvantagens de um repertório esquecido. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo - Escola Superior de Educação. Obtido em 17 de março de 2021, de <http://hdl.handle.net/10400.22/9135>

Anderson, G., & Herr, K. (2016). O docente-investigador: a investigação-ação como uma forma válida de geração de conhecimentos. *Revista artes de educar*. doi:10.12957/riae.2016.21236

Anónimo. (S.d). Músicas Infantis. Obtido em 15 de setembro de 2020, de <http://houdelier.com>

Barbosa, M. F. (2009). Percepção Musical como compreensão da obra musical: contribuições a partir da perspectiva histórico-cultural. Tese de doutoramento em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Obtido em 4 de maio de 2021, de <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-09092009-162831/en.php>

Boal-Palheiros, G. (1999). Investigação em Educação Musical: perspectivas para o seu desenvolvimento em Portugal. *Revista Música, Psicologia e Educação*. doi:<https://parc.ipp.pt/index.php/rmpe/article/view/2392>

Borges, C. S. (2016). A audição musical: estratégias para o seu desenvolvimento. Relatório de estágio para a obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música. Escola Superior de Música e Artes dos Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto. Obtido em 25 de maio de 2021, de <http://hdl.handle.net/10400.22/9131>

Castelo-Branco, S. E.-S. (1991). A etnomusicologia, a política e acção culturais e a música tradicional: o caso de Portugal e as suas relações com Espanha e países de expressão portuguesa. *Revista Portuguesa de Musicologia*.

Conservatório de Música de Seia. (2020). Collegium Musicum - Projeto Educativo 2020. Obtido em 24 de fevereiro de 2021, de <https://www.conservatorio-collegiummusicum.com/projeto-educativo-2014-2017>

Correia, M. (1984). *Música Popular Portuguesa*. Centelha.

Corte-Real, M. d. (1996). Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974. Obtido em 10 de março de 2021, de <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/92/96>

Dias, A. S. (2016). Utilização de Canções Tradicionais Portuguesas em Aulas de Formação Musical. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música. Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro. Obtido em 10 de abril de 2021, de <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/17923/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf>

Dias, D. (2014). Uma Nova Abordagem no Ensino de Iniciação de Fagote: O Método de Suzuki. Dissertação de Mestrado em Ensino da Música. Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Obtido em 23 de fevereiro de 2021, de <http://hdl.handle.net/10400.11/2692>

Fernandes, M. M. (2012). Criação de arranjos para classes de conjunto instrumentais. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro. Obtido em 20 de março de 2021, de <https://ria.ua.pt/handle/10773/9813>

Fornari, J. (sd). Percepção, Cognição e Afeto Musical .

Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Círculo de Leitores.

Gonçalves, C. M. (2011). A Música Popular Folclórica: estratégia de ensino aprendizagem na disciplina de Educação Musical. Dissertação de Mestrado em Educação - Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Obtido em 9 de abril de 2021, de <http://repositorio.ipv.pt/handle/20.500.11960/1610>

Gordon, E. E. (2015). *Teoria da Aprendizagem Musical competências, conteúdos e padrões*. (2ª edição ed.). (M. d. Albuquerque, Trad.) Fundação Calouste Gulbenkian.

Greboje, A. L. (2013). O Gesto na Audição Ativa do Método Orff/Wuytack. Obtido em 24 de maio de 2021, de <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/143>

Herzfeld, F. (1992). *Nós e a Música*. (L. d. Branco, Trad.) Livros do Brasil.

Jesus, E. A., Uriarte, M. Z., & Raabe, A. L. (2007). Desenvolvendo a percepção musical em crianças através de um objeto de aprendizagem.

Kamp, A. E. (1995). *Introdução à Investigação em Educação Musical*. FUNDAÇÃO KALOUSTE GULBENKIAN.

Lacerda, N. A. (2018). A canção tradicional portuguesa no ensino básico do canto. Dissertação de Mestrado em Ensino da Música, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo – Escola Superior de Educação. Obtido em 5 de abril de 2021, de https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/12383/1/Andre_Lacerda_MEM_2018.pdf

Lopes-Graça, F. (1984). *A Canção Popular Portuguesa* (3ª edição ed.). Publicações Europa-América.

Lopes-Graça, F. (1989). *A música portuguesa e os seus problemas I* (2ª edição ed.). Caminho.

Lopes-Graça, F. (1989). *A música portuguesa e os seus problemas II* (2ª edição ed.). Caminho.

Lopes-Graça, F. (2006). *A Canção Popular Portuguesa*. Editorial Carminho. Obtido em abril de 2 de 2021

Lopes-Graça, F. (S.d). *Páginas escolhidas de crítica e estética musical*. Prelo.

Magalhães, G. D. (2016). A aplicação da Música Popular Portuguesa no ensino do violoncelo: construção de um corpus de obras de cariz didático. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro. Obtido em 9 de abril de 2021, de <https://ria.ua.pt/handle/10773/18767>

Morais, C. (S.d). *Investigação: Do problema aos resultados*. Bragança: Instituto Politécnico de Bragança. Obtido em 31 de maio de 2021, de http://www.ipb.pt/~cmmm/conteudos/invest_topicos.pdf

Neto, D. A. (2010). *Aprendizagens em Percepção Musical: Um estudo de caso com alunos de um curso superior de música popular*. Programa em Pós-graduação.

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Obtido em 4 de maio de 2021, de <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-8MSN9F>

Neves, M. A. (2011). A Performance Musical; Factor de Motivação no Estudo do Instrumento. Dissertação de Mestrado em Ensino da Música. Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Obtido em 26 de maio de 2021, de <http://hdl.handle.net/10773/7412>

Nunes, P. (2016). Estudos de música popular: Obejcto, abordagens, temas e problemas. *Revista Portuguesa de Musicologia*.

Otutumi, C. H. (2008). Percepção Musical: Situação Atual da Disciplina nos Cursos Superiores de Música. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Estadual de Campinas. Obtido em 1 de maio de 2021

Pereira, M. J. (2011). Motivação dos Alunos no Ensino Especializado da Música. Implementação de uma Ferramenta Metodológica. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música. Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro. Obtido em 26 de maio de 2021, de <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/7574/1/244881.pdf>

Pereira, P. (2016). Estratégias para o desenvolvimento da Percepção Auditiva na Formação Musical. Dissertação de Mestrado em Ensino da Música, Escola Superior de Artes Aplicadas - Instituto Politécnico de Castelo Branco. Obtido em 3 de maio de 2021, de <http://hdl.handle.net/10400.11/5269>

Pessoa, A. M. (1984). *Histórias Cantadas*. Plátano Editora.

Pinheiro, N. M. (2018). A Música Tradicional da Beira Baixa: Aplicação e Contributos no Ensino da Formação Musical. Obtido em 31 de março de 2021, de <https://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/6391>

Pordata. (2019). *Pordata - Base de dados de Portugal contemporâneo*. Obtido em 23 de fevereiro de 2021, de Pordata - Base de dados de Portugal contemporâneo: <https://www.pordata.pt/Municipios>

Porto, S. M. (s.d). Tradição musical portuguesa e contemporaneidade. Obtido em 12 de maio de 2021, de <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/5294/1/Susana%20Porto.pdf>

Raposo, M. M. (2009). As canções de embalar nos cancionários populares portugueses. Sugestões para a sua aplicação didáctica no ensino pré-escolar. Tese

de mestrado em estudos da criança Especialização em Educação Musical. Instituto de Estudos da Criança - Universidade do Minho. Obtido em 5 de maio de 2021, de <http://hdl.handle.net/1822/11015>

Rendeiro, M. M. (2019). A música tradicional portuguesa como recurso na iniciação musical. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Escola Superior de Artes Aplicadas - Instituto Politécnico de Castelo Branco. Obtido em 21 de abril de 2021, de <http://hdl.handle.net/10400.11/6920>

Resende, J. M. (2017). A música tradicional portuguesa como estratégia de ensino da guitarra clássica: construção de um manual didático. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música. Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro. Obtido em 20 de março de 2021, de <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/21844/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf>

Rodrigues, L. M. (2015). A música tradicional portuguesa na disciplina de classes de conjunto/coro : 1º e 2º graus do ensino vocacional da música. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música - Universidade Católica Portuguesa. Obtido em 11 de março de 2021, de <http://hdl.handle.net/10400.14/20675>

Sampaio, D. M. (2017). "Clarinetisses" - Uma ferramenta motivadora para o ensino e aprendizagem do clarinete. Relatório de estágio para a obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto. Obtido em 26 de maio de 2021, de <http://hdl.handle.net/10400.22/10597>

Schafer, M. (1986). *O Ouvido Pensante*. Arcana Editions.

Seiaempreende. (2015). *seiaempreende*. Obtido em 23 de fevereiro de 2021, de [seiaempreende: https://www.seiaempreende.pt/](https://www.seiaempreende.pt/)

Torres, R. M. (2019). *As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música contribuições da metodologia de Zoltán Kodály* (3ª edição ed.). Caminho.

Anexos

Anexo A - Canções abordadas como material didático.

Alecrim



Figura 4 Alecrim. Fonte: Anónimo (S.d) músicas infantis.

A loja do Mestre André

Andantino

Foi na lo - ja do Mes - tre An - dré, que eu com - prei um pi - ta -
ri - lo, fi - ro - li - ro li - ro um pi - ta - ri - lo. Ai o - lá, ai o -
lá, foi na lo - ja do Mes - tre An - dré.

The image shows a musical score for the song 'A loja do Mestre André'. It is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andantino'. The score consists of three staves of music. The lyrics are written below the notes. The first line of music corresponds to the first line of lyrics, the second line to the second line, and the third line to the third line. The lyrics are: 'Foi na lo - ja do Mes - tre An - dré, que eu com - prei um pi - ta - ri - lo, fi - ro - li - ro li - ro um pi - ta - ri - lo. Ai o - lá, ai o - lá, foi na lo - ja do Mes - tre An - dré.'

Figura 5 A loja do Mestre André. Fonte: Anónimo (S.d) músicas infantis.

Fui ao jardim da Celeste

Fui ao jar - dim da Ce - les - te, gi - ro - lá, gi - ro - lá - Fui ao jar - dim da Ce -
les - te, gi - ro - lá, lá, lá.

The image shows a musical score for the song 'Fui ao jardim da Celeste'. It is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The score consists of two staves of music. The lyrics are written below the notes. The first line of music corresponds to the first line of lyrics, and the second line to the second line. The lyrics are: 'Fui ao jar - dim da Ce - les - te, gi - ro - lá, gi - ro - lá - Fui ao jar - dim da Ce - les - te, gi - ro - lá, lá, lá.'

Figura 6 Fui ao Jardim da Celeste. Fonte: Anónimo (S.d) músicas infantis.

131. JÁ LÁ VEM O SOL NASCENDO
(O Conde de Alemanha)
Romance de assunto carolingio

P. Fernandes Tomás
 (?) *Beira Baixa*
 C. s. 1890

Adagio

Já lá vem o Sol nas - cen - do. Já lá vem o cla - ro di - a. e o con - de de A - le - ma - nha com a ra - i - nha dor - mi - a.

Já lá vem o Sol nascendo,
 já lá vem o claro dia,
 e o conde de Alemanha
 com a rainha dormia.
 Não o sabe nem el-rei,
 nem quantos nu corte havia:
 sabe-o só a dona Infanta,
 filha da mesma rainha.
 — Minha filha, se o sabes,
 não o dês a descobrir,
 que o conde é muito rico,
 de oiro te há-de vestir.
 — Não quero os seus fatos d'oiro,
 que tenho os meus de damasco;
 inda meu pai não é morto,
 já me querem dar padrasto.
 As mangas desta camisa
 eu as não chegue a romper,
 que em meu pai vindo da missa,
 eu lho saberei dizer!



Figura 7 Já lá vem o Sol Nascendo. Fonte: Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981).

186. QUEM COMPRA SAPATOS?

T. Borba
Porto
1.º quartel do século

1866

Quem com - pra sa - pa - tos, quem com - pra bo - ti - nhas?

The musical notation is on a single staff in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The melody consists of the following notes: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllable placement under the notes.

187. LOIÇA DE FOLHA BARATA!

C. das Neves e G. de Campos
(?)
1870-1898

1872

The musical notation is on a single staff in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The melody consists of the following notes: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.

Figura 8 Quem compra sapatos e Loiça de Folha Barata. Fonte: Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981).

4. Ó, Ó, MENINO, Ó
Canção de berço

K. Schindler
Nozede de Cima, Tuiçelo/Vinhais, Bragança
1932



Ó, me-ni-no, ó, ó, me-ni-no, ó, teu pai foi ao ei-ró, c'u-ma
va-ra d'a-guz-lhão, pra ma-tar o per-di-gão, pra ma-
-tar o per-di-gão. Ó, ó, me-ni-no, ó, teu pai foi ao ei-
ró, tu-a mae a bor-bo-le-ta, lo-go se vem dar a
te-ta, lo-go se vem dar a te-ta.



Figura 9 Ó Ó Menino Ó. Fonte: Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981).

135. MINHA MÃE, LÁ VEM O JORGE*

Romance novelesco

Joel Canhão
Glória do Ribatejo/Salvaterra de Magos, Santarém
 1964

♩ = 152

135

—Mi — nha mãe lá vem o Jor — ge —
 — no seu ca — va — l'a — mon — ta — do, — mi — nha
 — Bo — a
 tar — d'ô Ju — li — a — na, — diz co — m'ê que tens pas —
 — sa — do. — Bo — a tar — d'ô Ju — li — a — na, —
 — diz co — m'ê que tens pas — sad'.

2

4

— Ainda ontem me *dizeram*
 que tu estavas para casar.
 — É verdade, ó Juliana,
 que te vou a convidar.

— O que meteste no copo,
 o que meteste no vinho,
 trago a minha vista *targa*,
 já não vejo bem o caminho.

3

5

— Espera aí um bocado,
 espera aí um bocadinho,
 eu vou ali ao sobrado
 buscar um copo de vinho.

— Quando a minha mãe julgava
 que tinha o seu filho vivo.
 — Também a minha julgava,
 que tu casavas comigo.

6

Torradas, novas torradas,
 que a faca corta o limão,
 a menina Juliana
 é mulher de opinião.

Nota — No canto, cada distico das quadras é repetido.

Na página da direita: Pomenor da cabeça de uma guitarra (primeiro quartel do século)

Figura 10 Minha mãe lá vem o Jorge. Fonte: Giacometti, M., & Lopes-Graça, F. (1981).

A Machadinha

Ai, ai, ai mi - nha Ma - cha - di - nha, quem te pôs a
mão sa - ben - do que és mi - nha. Sa - ben - do que és mi - nha tam - bém eu sou
tu - a sal - ta Ma - cha - di - nha pa - ra o meio da ru - a.

Figura 11 Machadinha. Fonte: Anónimo (S.d) músicas infantis.

Rosa Maria Torres

26. A Ciranda

Moderato

Oliveira do Hospital

A ci - ran - da foi ao Por - to, s' e - la foi há - de vol - tar. Que - ro dar mei - a vol - ti - nha, ou - tra mei - a que - ro dar.

Âmbito: G Maior (V- 6)

s, l, t, d, r, m, f, s, l
D E Fis G A B C D E

A ciranda foi ao Porto,
s'ela foi há-de voltar.
Quero dar meia voltinha,
outra meia quero dar.

Nota: Esta melodia foi recriada para orquestra em 1950 pelo compositor F. Lopes-Graça em *Suite Rústica n.º 1 (Sobre Melodias Tradicionais Portuguesas)*, 1950.

148

Figura 12 A Ciranda. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.

As C... no Ensino da Música

1. Dorme, dorme, meu menino

Cercosa, Viseu

$\text{♩} = 58$

Dor-me, dor-me, meu me - nino, que_a tua mãe tem que fa -
E - la tem mui - to tra - balho, e tem pou - co que co -

zer. Ah, - ah! Ru, - ru!
mer.

Âmbito: D Maior (1 - 3)

d r m
D E Fis

Nota: A coda do embalo foi modificada por nós para que o âmbito não excedesse os três sons da canção. O embalo apresentado na recolha é o seguinte:

Ah, - ah! Ru, - ru!

Figura 13 Dorme, dorme, meu menino. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.

As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música

8. Não quero que vás à monda

Reguengos de Monsaraz,
Évora

$\text{♩} = 58$

Não que - ro que vás à mon - da, — nem à ri - bei -
ra la - var. — Só que - ro que me_a - com -
pa - nhes, só que - ro que me_a - com - pa - nhes — no
dia em que m'eu ca - sar.

Âmbito: D maior (1- 6)

d r m f s l
D E Fis G A B

Figura 14 Não quero que vás à monda. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.

As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música

20. Meu coletinho aos ramos

Covilhã e Castelo Branco

$\text{♩} = 126$

Meu co - le - ti - nho aos ra - mos man - dei - o bor - dar no
Por - to. ———— Meu Deus quei - ra que ve - nha
lin - do, que ve - nha bor - da - di - nho ao meu gosto. ———— Deus
gos - to. Lem - bra - te ó A - na, ———— lem - bra - te a -
in - da, a - que - la noi - te for - mo - sa e lin - da.
Oh! não t'es - que - ças, de no - vas tu - as! Nem um mo -
men - to me'es - que - ceu a - in da. ———— Oh! não t'es - in da.

Figura 15 Meu coletinho aos ramos. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.

As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música

30. Ó minha farrapeirinha

Moderato Casegas, Covilhã

Ó mi - nha far - ra - pei - ri - nha, ó meu bem, vi - ra - te_a - go -
ra. La - ri - ló - lé - la, ó meu bem, vi - ra - te_a -
go - ra, vi - ra - te cá pa - ra mim, não ha - ja tan - ta de -
mo - ra. ———

Âmbito: G Maior: (VII - 5)

t,	d	r	m	f	s
Fis	G	A	B	C	D

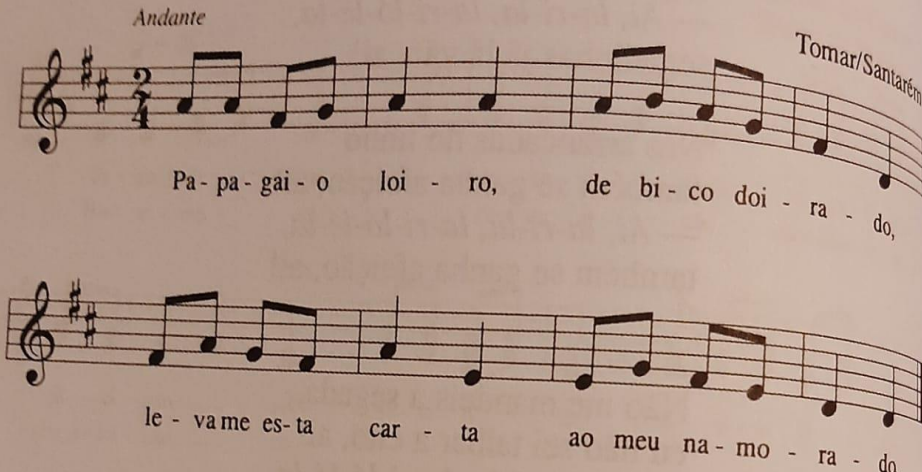
Ó minha farrapeirinha,
ó meu bem, vira-te agora.
La-ri-lo-le-la,
ó meu bem, vira-te agora,
vira-te cá para mim,
não haja tanta demora.

Figura 16 Ó minha farrapeirinha. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.

Rosa Maria Torres

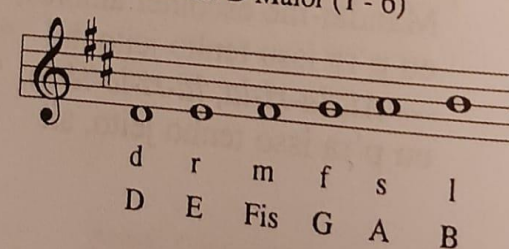
7. Papagaio loiro

Andante *Tomar/Santarém*



Pa - pa - gai - o loi - ro, de bi - co doi - ra - do,
le - va me es - ta car - ta ao meu na - mo - ra - do.

Âmbito: D Maior (1 - 6)



d r m f s l
D E Fis G A B

Papagaio loiro,
de bico doirado,
leva-me esta carta
ao meu namorado.

Ele não é frade,
nem homem casado,
é rapaz solteiro,
lindo como um cravo

Figura 17 Papagaio loiro.Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.

As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música

46. Se fores o meu rapaz

Moderato Proença-a-Velha

Se fo - res o meu ra - paz, quan - do é que lá
ides, quan - do é que lá vais? — Ai, ao jar - dim
a co - lher flo - res, meus lin - dos a - mo - res, lá
m'en - con - tra - rás. — Ai, ao rás.

Âmbito: E menor (1 -10)

l, t, d r m f s si l t d'
E Fis G A B C D Dis E Fis G

Se fores o meu rapaz,
quando é que lá ides, } bis
quando é que lá vais? (1) }
Ai, ao jardim a colher flores, } bis
meus lindos amores,
lá m'encontrarás.

... se vás, para rimar com rapaz.

Figura 18 Se fores o meu rapaz. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.

Rosa Maria Torres

42. Senhora do Almurtão

Idanha-a-Nova

$\text{♩} = 132$

Se - nho - ra do Al - mur - tão, mi - nha
vi - rai cos - tas a Cas - te - la, não quei -

tão lin - da ar - rai - a - na,
rais ser cas - te - lha - na.

Âmbito: F menor (1 - 6)

l, t, d r m f
F G As Bes C Des

Esta canção era acompanhada pelos adufes no seguinte ritmo:

Senhora do Almurtão, } *bis*
minha tão linda arraiana, }
virai costas a Castela, } *bis*
não queirais ser castelhana. }

Senhora do Almurtão, } *bis*
quem tendes por companhia? }
O Divino São Romão } *bis*
Capitão da Mouraria. }

174

Figura 19 Senhora do Almurtão. Torres (2019). As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música.

Anexo B - Instrumentos de Recolha de Dados

INQUÉRITO

Idade: ____ **Ano:** ____ **Género:** _____ **Instrumento:** _____

O presente inquérito insere-se numa investigação com o tema "Utilização da Música Tradicional Portuguesa no Processo de Desenvolvimento da Perceção Auditiva dos Alunos de Formação Musical", com vista à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música pela Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Por favor, responda a todas as questões, o que demora, aproximadamente, 15 minutos. É garantido o anonimato das respostas, sendo os dados usados apenas na investigação referida.

Obrigado pela colaboração!

1- Gostas ouvir músicas tradicionais portuguesas?

1.1- Costumas ouvir músicas tradicionais portuguesas?

2- Gostaste de trabalhar, nas aulas de formação musical, músicas tradicionais portuguesas?

3- Achas que a música tradicional portuguesa deve ser incluída nas aulas de formação musical? Justifica.

4- Quando estavas a trabalhar as canções tradicionais portuguesas, sentias-te mais motivado para realizar as atividades e desenvolver as tuas aprendizagens?

- a) Sim
- b) Em parte
- c) Não

5- De 1 a 5, em que 1 é o que achaste mais importante e 5 o que achaste menos importante, seleciona os conteúdos em que o uso de canções tradicionais portuguesas, nas aulas, mais te ajudou?

Identificação de intervalos: __ Identificação de acordes: __
Identificação de células rítmicas: __ Identificação de modo: __
Entoação/Afinação: __

6- Pensas que o uso de músicas tradicionais portuguesas foi benéfico para o desenvolvimento da tua perceção auditiva.

7- Das canções trabalhadas quais as que mais gostaste?

7.1-Indica outras que conheças.

Figura 20 Inquérito realizado aos alunos.

INQUÉRITO PROFESSORES DE FORMAÇÃO MUSICAL

Idade: _____ **Género:** _____

O presente inquérito insere-se numa investigação com o tema "Utilização da Música Tradicional Portuguesa no Processo de Desenvolvimento da Percepção Auditiva dos Alunos de Formação Musical", com vista à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música pela Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Por favor, responda a todas as questões, o que demora, aproximadamente, 15 minutos. É garantido o anonimato das respostas, sendo os dados usados apenas na investigação referida.

Obrigado pela colaboração!

1- Nas suas aulas tem por hábito utilizar a música tradicional portuguesa como material didático? Selecione a sua opção.

- a) Sim
- b) Algumas vezes
- c) Não

2- Pensa que a prática da música tradicional portuguesa é benéfica para o desenvolvimento musical dos alunos de Formação Musical. Selecione a sua opção.

- a) Sim
- b) Em parte
- c) Não

2.1 Se sim, em que aspetos este material beneficia os alunos?

2.2 Existem algumas desvantagens na utilização deste tipo de material nas aulas de formação musical?

- a) Sim
- b) Em parte
- c) Não

2.3 Se sim, ou em parte, indique quais.

3- Caso use a música tradicional portuguesa como material didático para as aulas de Formação Musical, enumere as canções tradicionais que usa e com que finalidade.

Figura 21 Inquérito realizado aos Professores.

Anexo C - Grelhas de Observação

Grelha de Observação de Formação Musical

Cotação qualitativa: Muito insuficiente (MI); Suficiente (S); Bom (B) e Muito Bom (MB)	Atitude e Participação	Pulsção/Ritmo / Leitura Rítmica	Afinção/Entoção/Leitura melódica/Intervalos escritos	Reconhecimento auditivo de intervalos, acordes, e células rítmicas	Compasso/Tonalidade/Intervalos característicos/Ritmos característicos
Aluno 1					
Aluno 2					
Aluno 3					
Aluno 4					
Aluno 5					
Aluno 6					
Aluno 7					
Aluno 8					
Aluno 9					
Aluno 10					
Aluno 11					

Grelha de Observação de Classe de Conjunto

Cotação qualitativa: Muito insuficiente (MI); Suficiente (S); Bom (B) e Muito Bom (MB)	Atitude/ Participação/ Postura	Afinação/qualidade vocal	Ritmo/ Texto
Aluno 1			
Aluno 2			
Aluno 3			
Aluno 4			
Aluno 5			
Aluno 6			
Aluno 7			
Aluno 8			
Aluno 9			
Aluno 10			
Aluno 11			

Anexo D - Conteúdos Programáticos e Critérios de Avaliação



Conservatório de Música de Seia
Grupo disciplinar: Formação Musical
Ano 2015/2016



Critérios de Avaliação

Peso percentual de cada período na avaliação final de frequência:
1º Período = 25%; 2º Período = 40%; 3º Período = 35%

2º CICLO				
Domínio da Avaliação	Critérios Gerais	Critérios Específicos	Instrumentos indicadores de Avaliação	%
COGNITIVOS: APTIDÕES CAPACIDADES COMPETÊNCIAS	Aquisição de competências essenciais e específicas; Domínio dos conteúdos programáticos; Aplicação de conhecimentos a novas situações Evolução na aprendizagem; Habilidades de estudo;	Coordenação psico-motora; Regularidade e métodos de estudo; Sentido de: Pulsação; balanço; métrica; tonalidade; modalidade; centro tonal; centro modal; fraseado; afinação; temporal/métrico em termos polifónicos; articulação/dinâmica; características estilísticas de fraseado; expressividade; contornos melódicos; contornos rítmicos; Capacidade de relacionar a notação com o som obtido; Agilidade, fluidez, rigor e segurança na execução. Capacidade de: Concentração; memorização; abordar a ambiência e estilo do material musical trabalhado; formulação e apreciação crítica; abordar e explorar material musical novo; diagnosticar problemas e resolvê-los.	<u>AVALIAÇÃO CONTÍNUA</u> Observação direta dos conhecimentos em termos de execução aula a aula.*	25 %
			<u>AVALIAÇÃO PERIÓDICA/ FINAL /GLOBAL</u> Testes de Avaliação escritos e orais.	60 %
ATTITUDES E VALORES	Desenvolvimento do sentido de responsabilidade e autonomia Desenvolvimento do espírito de: tolerância; seriedade; cooperação; equipa; turma; solidariedade Manifestação de hábitos de trabalho Motivação; Postura; Cívismo;	Assiduidade e pontualidade; Apresentação do material necessário para a aula; Interesse e empenho na disciplina; Métodos de estudo; Atitude na sala de aula; Cumprimento das tarefas propostas; Cumprimento dos trabalhos de casa; Regularidade e qualidade do estudo; Participação nas atividades da escola (dentro e fora da escola); Respeito pelos outros, pelos materiais e equipamentos escolares; Postura em apresentações públicas, como participante e como ouvinte;	<u>AVALIAÇÃO CONTÍNUA</u> Observação direta.*	15%
*é inteiramente do critério do professor o tipo de trabalhos e métodos de avaliação a aplicar				



Conservatório de Música de Seia
Grupo disciplinar: Formação Musical
Ano 2015/2016




2º GRAU/6º ANO
CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

MELODIA:

- Escrita de frases melódicas, não modulantes com uso de intervalos de 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 6ª M e m, 8ª P, maiores (até 3 alterações na armação de clave) e menores harmónicas (até 2 alterações na armação de clave) em métrica simples e composta;
- Leitura entoada de frases melódicas escritas, não modulantes, com uso de intervalos de 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P, maiores (até 3 alterações na armação de clave) e menores harmónicas (até 2 alterações na armação de clave) em métrica simples e composta, a uma, duas ou três vozes;
- Identificação, reconhecimento e discriminação auditiva de:
 - escalas maiores e menores (natural, harmónica e melódica);
 - intervalos de 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P.

RITMO:

- Batimentos / leituras: 
- Compassos regulares simples e compostos;
- Escrita de frases rítmicas a uma parte em métrica simples com ut=semínima (até 4 pulsações) e em métrica composta com ut=semínima com ponto (até 4 pulsações);
- Leituras:
 - rítmicas a uma parte em métrica simples e composta;
 - solfejadas em pauta dupla nas claves de sol e fá;
 - solfejadas na claves de sol, na clave de fá e dó na 3ª linha.

HARMONIA:

- Identificação, reconhecimento e discriminação auditiva de séries de acordes maiores, menores no estado fundamental, na 1ª e 2ª inversões (com e sem lógica tonal funcional).

CONCEITOS TEÓRICOS:

- Quiáteras;
- Contratempo;
- Ligadura de prolongação;
- Pausas;
- Síncopa regular;
- Contratempo regular;
- Modo maior / menor;
- Escala menor melódica;
- Tetracorde;
- Inversões de acordes;
- Construção de:
 - acordes maiores, menores no estado fundamental e invertidos de tonalidades até 4 alterações na armação de clave;
 - escalas maiores e menores (natural, harmónica, melódica) até 4 alterações na armação de clave.
- Classificação de intervalos de 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P (harmónicos e melódicos);
- Identificação auditiva (estilo/época; modo; compasso) das obras do programa;
- Noções básicas sobre as características expressivas, estruturais e instrumentais da música no período barroco e clássico.

Anexo E - Plano de Contingência





Índice

1.1	INTRODUÇÃO	3
1.2	PRINCIPAIS SINTOMAS E TRANSMISSÃO DA INFEÇÃO	4
1.3	TEMPO DE INCUBAÇÃO E FORMAS DE MANIFESTAÇÃO	4
2.1	Informação à Comunidade Escolar	5
2.2	Medidas de higiene pessoal	7
2.3	Medidas de higiene e segurança do ambiente escolar	8
2.4	Sala de Isolamento	9
3.1	INFORMAÇÃO DA COMUNIDADE EDUCATIVA	12
4.1	GESTÃO CASO SUSPEITO	13
4.2	CASO SUSPEITO VALIDADO	15
4.3	VIGILÂNCIA DE CONTACTOS PRÓXIMOS	16
5.1	PONTO FOCAL (Local e auxiliares a contactar)	18
5.2	DEFINIÇÃO DE RESPONSABILIDADES	18
5.3	OS RESPONSÁVEL PELA SALA DE ISOLAMENTO	18
5.4	IDENTIFICAÇÃO DOS PROFISSIONAIS DE SAÚDE E OS SEUS CONTACTOS	19



CAPÍTULO I

1.1 INTRODUÇÃO

As escolas e estabelecimentos de ensino têm um papel fundamental na prevenção e controlo da transmissão de COVID-19 em contexto escolar, adotando medidas que visam capacitar a comunidade educativa para:

- a) adoção de comportamentos de prevenção adequados,
- b) capacitando os alunos, funcionários e famílias para a sua proteção individual e grupal (literacia) e
- c) prontidão dos serviços educativos numa resposta adequada ao risco, em estreita colaboração com o Ministério de Educação, o Município, a Saúde Escolar e o SNS24.

Neste quadro, o Conservatório de Música de Seia atualiza o seu Plano de Contingência que consiste num conjunto de medidas e de ações aplicadas de modo a prevenir e a controlar o COVID-19, em estreita articulação com os parceiros educativos (em especial com os Agrupamentos com os quais desenvolve o Ensino Artístico Especializado de Música no regime articulado), os serviços de saúde e as outras estruturas da comunidade educativa.

O Plano de Contingência do Conservatório de Música de Seia apresenta as medidas a implementar visando a prevenção e controlo da transmissão de SARS-CoV-2 e define os procedimentos no que respeita à gestão de casos, contactos e surtos de COVID-19 em contexto escolar.



1.2 PRINCIPAIS SINTOMAS E TRANSMISSÃO DA INFEÇÃO

A COVID-19 é uma doença causada pela infeção pelo novo Coronavírus (SARS-CoV-2).

Os sintomas são semelhantes a uma gripe: febre, tosse e dificuldade respiratória, odinofagia (dor de garganta), dores musculares generalizadas, perda de olfacto e paladar, dor de cabeça, entre outros. A pessoa infetada pode não apresentar sinais ou sintomas (assintomática). As crianças e jovens diagnosticados com COVID-19 têm habitualmente uma manifestação ligeira da doença, com menor risco de complicações e hospitalização. A transmissão de pessoa para pessoa foi confirmada e julga-se que esta ocorre durante uma exposição próxima a uma pessoa com a COVID-19, através da disseminação de gotículas respiratórias produzidas quando a pessoa infetada tosse, espirra ou fala, as quais podem ser inaladas ou pousar na boca, nariz ou olhos de pessoas que estão próximas e ainda através do contacto das mãos com uma superfície ou objeto contaminado com o novo coronavírus e, em seguida, o contacto com as mucosas oral, nasal ou ocular (boca, nariz ou olhos).

1.3 TEMPO DE INCUBAÇÃO E FORMAS DE MANIFESTAÇÃO

O período de incubação (tempo decorrido desde a exposição ao vírus até ao aparecimento de sintomas) situa-se entre 1 a 14 dias. A transmissão de SARS-CoV-2 pode ocorrer cerca de dois dias antes da manifestação de sintomas. Como medida de precaução, a vigilância ativa dos contactos próximos decorre durante 14 dias desde a data da última exposição a um caso confirmado.



CAPÍTULO II

2.1 PROCEDIMENTOS GERAIS

2.1.1 Informação à Comunidade Escolar

A informação sobre as medidas de prevenção – higiene pessoal e do ambiente escolar – será garantida. O envolvimento dos alunos e dos pais nas medidas de prevenção serão promovidas.

Cartazes, de fácil compreensão sobre higienização das mãos em todos os locais onde esta possa ser feita (WC e junto aos dispensadores de solução antisséptica de base alcoólica, entrada da Escola, secretaria).

Sensibilizar, através de campanhas de divulgação, medidas de higiene pessoal e transmitir informação aos encarregados de educação;

Comunicação com os encarregados de educação por via digital e telefónica (sms, email) Nos casos em que seja necessário reunir presencialmente, estas reuniões deverão ser, preferencialmente, individuais, mantendo as medidas de higiene e distanciamento.

Informações importantes serão publicadas na página do Conservatório de Música de Seia (no site <https://www.conservatorio-collegiummusicum.com> e redes sociais <https://www.facebook.com/Conservatório-de-Música-de-Seia-263356277018958>) e afixadas na Escola.



Estão previstas diversas ações de formação informal que serão

Destinatários	Data	Assunto	Intervenientes
Professores	17/9/2020	Desinfeção de espaços e materiais. Lidar com situações de alunos que possam apresentar febre ou outros sintomas.	Professores Técnico responsável Plano
Alunos	17, 18, 21, 22, 23 setembro	Bons hábitos de higiene, sessões de sensibilização, divulgação do plano (medidas adotadas pela escola)	Professores de instrumento e turmas
Comunidade Educativa	15 setembro	Divulgação do Plano de Contingência. (Publicação na página)	Direção Pedagógica e Responsável do Plano
Funcionários	15 setembro	"Limpeza e desinfeção de superfícies em ambiente escolar, no contexto da pandemia COVID-19"	Direção da AFEA



Funcionários	7 setembro	Bons hábitos de higiene, sessões de sensibilização, divulgação do plano (medidas adotadas pela escola)	Direção da Escola
--------------	------------	--	-------------------

Tabela 1 – Cronograma de sessões de informação e formação

2.1.2 Medidas de higiene pessoal

- Lavar frequentemente as mãos, com água e sabão, caso tal não seja possível, usar solução à base de álcool, cobrindo toda a superfície das mãos, esfregando-as até ficarem secas;
- Reforçar a lavagem das mãos antes e após as refeições, após o uso da casa de banho e sempre que as mãos estejam sujas;
- Usar lenços de papel (de utilização única) para se assoar;
- Deitar os lenços usados num caixote do lixo e lavar as mãos de seguida ou usar solução à base de álcool;
- Tossir ou espirrar para o braço com o cotovelo fletido, ou usar lenço de papel de uso único;
- Evitar tocar nos olhos, no nariz e na boca com as mãos sujas ou contaminadas com secreções respiratórias;
- Cada um dos alunos deverá ser aconselhado a trazer consigo lenços de papel, uma garrafa de água (é proibido beber diretamente das torneiras, mas podem encher as garrafas próprias) e um frasco de álcool gel.



2.1.3 Medidas de higiene e segurança do ambiente escolar

- Deve ser utilizado por todo o pessoal docente e não docente equipamentos de proteção, nomeadamente máscaras, luvas (aquando da limpeza de equipamentos) e viseiras (sempre que necessário);
- Arejamento dos espaços: manhã, intervalos e após aulas.
- Nas salas de aula as janelas devem permanecer abertas, mesmo durante o período de aulas.
- O professor será a pessoa responsável por deixar as janelas da sala abertas durante os intervalos.
- Os funcionários da escola assegurarão:

A limpeza/higienização regular, diária e intensa com detergente apropriado, assim como solução antisséptica de base alcoólica (SABA) de maçanetas e puxadores de portas, portas de casas de banho, armários, torneiras; telefones; teclados, monitores e ratos de computador, interruptores, torneiras e autoclismos, mesas de trabalho dos alunos no final de cada período de trabalho, mesas de trabalho dos alunos aquando cada mudança de cada turno de alunos e outros acessórios/materiais de uso partilhado regularmente manipuláveis.

Estão disponíveis, caixotes do lixo nas casas de banho, sacos herméticos para forrar caixotes do lixo, em todos os espaços interiores, máscaras protetoras, lenços de papel, produtos de desinfecção para limpeza de superfícies, rolo de papel, resguardo plastificado, termómetros.



Estão disponíveis dispositivos com soluções de limpeza das mãos à base de álcool (SABA), em todos os pisos, na sala de isolamento, secretaria, sala dos professores, biblioteca;

No final do dia, os funcionários deverão repor o stock de lenços de papel e da solução desinfetante nos dispositivos de parede, assim como dos consumíveis das casas de banho.

2.1.4 Sala de Isolamento

No Conservatório existe uma Sala de Isolamento equipada com cadeira, água e alguns alimentos não perecíveis. A sala de isolamento está devidamente localizada e assinalada. [\[ver percursos\]](#)

Na Sala de Isolamento existe ainda um contentor de resíduos, solução antisséptica de base alcoólica (SABA); toalhetes de papel; máscara(s) cirúrgica(s); luvas descartáveis, termómetro e lenços de papel.

O responsável pela Sala de Isolamento no Conservatório é o funcionário **Pedro Jorge Santos**.

Em caso de deteção de Caso Suspeito devem seguir-se os procedimentos descritos no Capítulo **III Gestão Caso Suspeito**.



2.2. ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO

Os alunos deverão sentar-se em todas as aulas de acordo com as plantas das salas de aulas e sempre na mesma secretária/mesa e cadeira;

Devem evitar-se concentrações nas idas à casa de banho, devendo ir apenas um aluno, de cada turma, de cada vez.

Estão definidos e identificados circuitos no interior da escola, de modo a promover o distanciamento físico, nomeadamente no percurso desde a entrada da escola até à sala de aula, as escadas, zonas de recreio e acesso às casas de banho.

2.3 PRÁTICAS PEDAGÓGICAS

Especificidades do Ensino Especializado de Música

O ensino especializado de música tem especificidades com implicações nas medidas preventivas e de controlo da transmissão do COVID 19. Assim, são tomadas as seguintes medidas organizacionais, segundo os princípios da flexibilidade e adequação na organização de aulas, atividades, rotinas, espaços e materiais utilizados:

- Os horários e as aulas estão organizadas por turmas do ensino regular articulado por forma a manter a integridade do coorte (bolha).
- Os horários de desdobramento estão concebidos por forma que os alunos da disciplina de Formação Musical e de Instrumento não se cruzem.



- As disciplinas de classe (Formação Musical e Classe de Conjunto) são desdobradas ou segmentadas por forma a limitar o número máximo de alunos em sala de aula a 15.
- O posicionamento dos alunos nas salas é sempre o mesmo, assim como o espaço para o tempo de espera para o desdobramento da disciplina de instrumento;
- Nas salas de classes/grupos, a distância entre professor e aluno é sempre de 2 metros. O espaço para cada aluno é de 1,70 por 1,50 metros.
- As salas médias serão destinadas aos instrumentos de sopro e as salas pequenas aos instrumentos de cordas.
- Todas as salas estão sinalizadas com marcas no chão indicando o espaço para o professor e aluno.
- Nas salas de turmas/grupos de mesas duplas está indicada a posição de cada aluno no tempo da secretária.
- Estão indicados os lugares/espacos de espera entre aulas de desdobramento para os alunos da disciplina de instrumento.
- Todas as aulas de instrumento são individuais.
- As disciplinas de Classe de Conjunto de Canto Coral e de Instrumentos de Sopro estão limitadas a 8 alunos com espaçamento mínimo de 3 metros e em sessões não superiores a 20 minutos, mantendo, no entanto, o tempo letivo total previsto na matriz curricular (135 minutos).
- Em caso de falta do professor, haverá sempre um professor substituto que assegura o tempo letivo.
- Estão canceladas festividades, comemorações, semanas temáticas e visitas de estudo.



2.4 PERCURSOS

Os percursos de entrada e saída das salas do piso térreo e 1º piso estão devidamente definidos e marcados por forma a manter o distanciamento e a separação de turmas.

Os percursos para a sala de isolamento e wc estão devidamente assinaladas.

[Colocar as plantas dos dois pisos com:

- a. Acesso às salas de aula
- b. Saídas das salas de aula
- c. Acesso à Sala de Isolamento
- d. Acesso aos WC.
- e. Outros acessos importantes.]



CAPÍTULO III

3.1 GESTÃO CASO SUSPEITO

De acordo com a DGS, define-se como “caso suspeito” quem, entre alunos, professores e pessoal auxiliar, apresente como critérios clínicos infeção respiratória aguda (febre ou tosse ou dificuldade respiratória), associados a critérios epidemiológicos (contacto com caso confirmado ou provável de infeção por SARS-CoV-2/COVID-19 nos 14 dias antes do início dos sintomas ou profissional de saúde ou pessoa que tenha estado numa instituição de saúde onde são tratados doentes com COVID-19).

São sintomas que podem configurar um “caso suspeito”: febre, tosse e dificuldade respiratória acompanhadas ou não de dor de garganta, dores musculares generalizadas, perda de paladar ou de olfato, diarreia, dor no peito e dor de cabeça, entre outros.

Quem apresente sintomas compatíveis com a definição de “caso suspeito” ou com sintomas de COVID-19, comunica com o Ponto Focal, i.e. informa o responsável operacional, preferencialmente por via telefónica e, caso se encontre na escola, é o responsável operacional que leva o suspeito para a Sala de Isolamento definida neste plano de contingência, assegurando o uso de máscaras para evitar a propagação do contágio a outros membros da comunidade escolar. Se no decorrer de uma aula um aluno manifestar estes sintomas, o professor deve chamar o responsável operacional pelo isolamento pelo telefone 92 647 80 59 (Pedro Jorge Santos). O responsável operacional acompanha o aluno até à sala de isolamento pelo percurso definido neste plano e contacta imediatamente os pais/encarregados de educação. Quem acompanhe o aluno ou outro membro da comunidade



escolar com sintomas, deve cumprir as precauções básicas de controlo de infeção quanto à higiene das mãos.

Já na Sala de Isolamento o responsável operacional contacta o Encarregado de Educação e, na sua presença ou em concordância com este, contacta a linha SNS 24 (808 24 24 24). O profissional de saúde do SNS 24 questiona o suspeito ou o Encarregado de Educação (ou acompanhante) quanto a sintomas e ligação epidemiológica compatíveis com um caso suspeito de COVID-19.

Após avaliação do SNS 24:

- Se não se tratar de caso suspeito de COVID-19: define os procedimentos adequados à situação clínica;

- Se se tratar de caso suspeito de COVID-19: o SNS 24 contacta a Linha de Apoio ao Médico (LAM), da DGS, para validação da suspeição.

Seguidamente contactam-se as Autoridades de Saúde Locais que devem ser imediatamente informadas do caso suspeito. Devem ser comunicados os dados (nome, data de nascimento, contato telefónico) das pessoas que integram o(s) respectivo(s) grupo(s)/turmas (alunos, pessoal docente e não docente) do caso suspeito, de forma a facilitar a aplicação de medidas de saúde pública aos contactos de alto risco. Deve-se proceder à limpeza e desinfeção das superfícies mais utilizadas pelo caso suspeito, bem como da sala de isolamento, nos termos da Orientação nº 14/2020 da DGS. Os resíduos produzidos pelo caso suspeito devem ser acondicionados em dois sacos de plástico, resistentes, com dois nós apertados, preferencialmente com um adesivo/atilha e devem ser colocados em contentores de resíduos coletivos após 24 horas da sua produção (nunca em ecopontos). Os pais/encarregados de



educação serão informados das indicações emanadas pelos serviços de saúde contactados e dos procedimentos a adotar.

3.2 CASO SUSPEITO VALIDADO

Desta validação o resultado poderá ser:

1. **Caso Suspeito Não Validado:** este fica encerrado para COVID-19. O SNS24 define os procedimentos habituais e adequados à situação clínica do membro da comunidade escolar.

2. **Caso Suspeito Validado:** a DGS ativa o Instituto Nacional de Emergência Médica (INEM), o Instituto Nacional de Saúde Doutor Ricardo Jorge (INSA) e a Autoridade de Saúde Local, iniciando-se a investigação epidemiológica e a gestão de contactos.

- A Direção da Escola informa de imediato o delegado regional de educação da respetiva área de circunscrição sobre a existência do caso suspeito validado.

A DGS informa a Autoridade de Saúde Regional dos resultados laboratoriais, que por sua vez informa a Autoridade de Saúde Local.

A Autoridade de Saúde Local informa dos resultados dos testes laboratoriais e:

- Se o caso for **não confirmado:** este fica encerrado para COVID-19, sendo aplicados os procedimentos habituais de limpeza e desinfeção. Nesta situação são desativadas as medidas do plano de contingência;

- Se o caso for **confirmado:** a Sala de Isolamento deve ficar interdita até à validação da descontaminação (limpeza e desinfeção) pela Autoridade de Saúde Local. Esta interdição só poderá ser levantada pela Autoridade de Saúde.



Na situação de caso confirmado:

A escola deve:

- Providenciar a limpeza e desinfeção (descontaminação) da Sala de Isolamento;
- Reforçar a limpeza e desinfeção, principalmente nas superfícies frequentemente manuseadas e mais utilizadas pelo doente confirmado, com maior probabilidade de estarem contaminadas;
- Dar especial atenção à limpeza e desinfeção do local onde se encontrava o doente confirmado (incluindo materiais e equipamentos utilizados por este);
- Armazenar os resíduos do caso confirmado em saco de plástico (com espessura de 50 ou 70 micron) que, após ser fechado (ex. com abraçadeira), deve ser segregado e enviado para operador licenciado para a gestão de resíduos hospitalares com risco biológico.

3.3 VIGILÂNCIA DE CONTACTOS PRÓXIMOS

Considera-se “contacto próximo” quem não apresenta sintomas no momento, mas que teve ou pode ter tido contacto próximo com um caso confirmado de COVID-19.

O contacto próximo com caso confirmado de COVID-19 pode ser de:

1. “Alto risco de exposição”:

- Quem partilhou os mesmos espaços (sala, gabinete, secção, zona até 2 metros) do caso;
- Quem esteve face-a-face com o caso confirmado ou em espaço fechado com o mesmo;



- Quem partilhou com o caso confirmado louça (pratos, copos, talheres), toalhas ou outros objetos ou equipamentos que possam estar contaminados com expectoração, sangue, gotículas respiratórias.

2. **"Baixo risco de exposição"** (casual), é definido como:

- Quem teve contacto esporádico (momentâneo) com o caso confirmado (ex. em movimento/circulação durante o qual houve exposição a gotículas/secreções respiratórias através de conversa face-a-face superior a 15 minutos, tosse ou espirro);

- Quem prestou assistência ao caso confirmado, desde que tenha seguido as medidas de prevenção (ex. utilização adequada de meios de contenção respiratória; etiqueta respiratória; higiene das mãos).

Como medida de precaução, **a vigilância ativa dos contactos próximos decorre durante 14 dias** desde a data da última exposição a caso confirmado.



CAPÍTULO IV

EQUIPA DE CONTINGÊNCIA COVID

4.1 PONTO FOCAL (Local e auxiliares a contactar)

Local: Secretaria da Escola

Pedro Jorge Santos Telf: 92 647 80 59

Ricardo Ventura Telf: 96 919 14 53

Carla Rodrigues Telf: 96 846 08 36

4.2 DEFINIÇÃO DE RESPONSABILIDADES

- Coordenador principal do Plano: António José Rodrigues Tilly dos Santos
- Responsáveis Operacionais (Ponto Focal)

Ricardo Ventura, Pedro Jorge Santos, Carla Rodrigues.

4.3 RESPONSÁVEL PELA SALA DE ISOLAMENTO

Pedro Jorge Lopes dos Santos: telefone 926 478 059



4.4 IDENTIFICAÇÃO DOS PROFISSIONAIS DE SAÚDE E OS SEUS CONTACTOS

Linha Saúde 24: 808 24 24 24

Delegado de Saúde: 238 315 715

Delegação Regional de Saúde: 271 200 200

Nota: É recomendável a leitura atenta das Orientações, Informações e Notas da DGS, a consultar na página da DGS disponível no link: <https://www.dgs.pt/> que, como referido, vão sendo atualizadas sempre que exista evolução da situação.

Toda a informação relativa à situação epidemiológica local relativa à COVID-19 está disponível no link: <https://covid19.min-saude.pt/ponto-de-situacao-atual-em-portugal/>

Seia, 15 de setembro de 2020

O Diretor



António José Roubo dos Santos