

Relatório de Estágio

Introdução às Técnicas Contemporâneas para Flauta no Ensino de Conservatório

Adriana Sofia Viegas Rebelo

Mestrado em Ensino de Música

Setembro de 2018

Orientador: Professor Olavo Barros

Relatório de Estágio

Introdução às Técnicas Contemporâneas para Flauta no Ensino de Conservatório

Adriana Sofia Viegas Rebelo

Relatório Final do Estágio do Ensino Especializado, apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, conforme Decreto-Lei n.º 79/2014, de 14 de Maio.

Setembro de 2018

Orientador: Professor Olavo Barros

Ano Letivo 2017 / 2018

Declaração de Aceitação do Orientador

No cumprimento do disposto no n.º 5 do art.º 17.º do Regulamento do Mestrado em Ensino da Música, declaro que o Relatório de Estágio de

se encontra em condições de ser apreciado em provas públicas.

Data ___ / ___ / _____

O(s) orientador(es)

PARECER DO ORIENTADOR COOPERANTE

Nome do Mestrando: Adriana Rebelo	Data: 20 de Junho de 2018
Professor Cooperante: Ana Maria Geraldo	Local: Conservatório de Música D. Diogo
Professor Orientador (ESML): Cláudio Barros	

Apreciação global qualitativa:
A minha apreciação do trabalho/estágio desenvolvido pela Adriana é muito boa. Teve uma excelente relação com os alunos do prof. orientador, partilhando com grande interesse nas audições, ensaios e outras atividades desenvolvidas na classe.
Resumindo fez um excelente estágio.

Data 20/06/2018

O Professor Cooperante



“Há a polémica da sala de concerto lotada para a apresentação da nona de Beethoven, que todo o mundo gosta, ou a pouca plateia que assiste com um sorriso conflituoso à estreia da obra contemporânea que rompe com a ideia de nota musical.”

- Afonso Galvão

Índice Geral

Índice de Anexos e Apêndices	v
Índice de Esquemas	vi
Índice de Figuras	vii
Índice de Gráficos	viii
Índice de Tabelas	viii
Lista de Termos e Abreviaturas	xi
Agradecimentos	xiii
Resumo I (Prática Pedagógica)	xv
Resumo II (Investigação)/Palavras-chave	xvi
Abstract I (Teaching)	xvii
Abstract II (Research)/Keywords	xviii
Prefácio	xix
Secção I – Prática Pedagógica	
1. Âmbitos e Objetivos	1
1.1. Competências a Desenvolver	1
1.2. Expectativas Iniciais em Relação ao Estágio	2
1.3. Análise SWOT	4
2. Caracterização da Instituição	6
2.1. Historial e Contextualização	6

2.2. Enquadramento e Caracterização	7
2.3. Organização e Gestão da Escola	9
2.3.1. Projeto Educativo	9
2.3.2. Regulamento Interno	10
2.4. Oferta Educativa	10
2.4.1. Pré-Iniciação	11
2.4.2. Iniciação	12
2.4.3. Curso Básico	12
2.4.4. Curso Secundário	13
2.4.5. Cursos Livres	14
2.5. Ligação à Comunidade	14
2.6. Protocolos e Parcerias	15
2.7. Ambiente Educativo	16
2.7.1. Instalações	16
2.7.2. Alunos	17
2.7.3. Corpo Docente	19
2.8. Resultados	19
2.9. Plano de Atividades	20
2.10. Atividades Extracurriculares	20
2.11. Reflexão	21

3. Práticas Educativas Desenvolvidas	23
3.1. Caracterização da Classe	23
3.2. Caracterização dos Alunos Seleccionados	24
3.2.1. Aluna A (1º Grau)	24
3.2.2. Aluna B (5º Grau)	31
3.2.3. Aluna C (7º Grau)	36
3.3. Descrição das Aulas Lecionadas/Observadas	40
4. Reflexão Final e Análise Crítica da Atividade Docente	45
4.1. Nível de Consecução dos Objetivos	45
4.2. Facilidades/Dificuldades Sentidas	46
4.3. Formação Contínua e Desenvolvimento Profissional	49
Secção II – Investigação	
5. Aplicação das técnicas contemporâneas para flauta no ensino de conservatório.	51
5.1. Descrição do Projeto de Investigação	51
5.2. Motivações e Objetivos	52
5.3. Estado da Arte e Revisão da Literatura	53
5.3.1. Fontes Bibliográficas para Iniciação às Técnicas Contemporâneas	59
5.3.1.1. Livros	59
5.3.1.2. Internet	62
5.3.2. Índice de técnicas contemporâneas aplicáveis ao ensino	63

5.3.2.1. Som eólico	64
5.3.2.2. <i>Key Clicks</i> ou Percussão de Chave	66
5.3.2.3. Glissando e <i>Pitch-Bend</i>	67
5.3.2.4. <i>Jet Whistle</i>	68
5.3.2.5. Harmónicos	69
5.3.2.6. Multifónicos	71
5.3.2.7. <i>Bisbigliando</i>	73
5.3.2.8. <i>Lip pizzicato</i> e <i>tongue pizzicato</i>	74
5.3.2.9. <i>Tongue-ram</i>	75
5.3.2.10. <i>Flutterzunge</i>	76
5.3.2.11. Toque simultâneo com canto	77
5.3.2.12. Quartos-de-tom	78
5.3.2.13. Técnicas combinadas	79
5.4. Metodologia de Investigação	80
5.4.1. Inquérito	81
5.4.2. Entrevistas	82
5.4.3. Aplicação da Investigação nas Aulas Lecionadas	83
5.5. Recolha de Dados Primários	84
5.5.1. Inquérito	84
5.5.2. Entrevistas	92

5.5.2.1. Amália Tortajada, dia 20 de dezembro de 2017.	92
5.5.2.2. João Pereira Coutinho, dia 12 de março de 2018.	94
5.5.3. Aplicação da Investigação nas Aulas Lecionadas	97
5.6. Análise e Discussão dos Resultados	99
5.6.1. Inquérito	99
5.6.2. Entrevistas	103
5.6.3. Aplicação da Investigação nas Aulas Lecionadas	105
5.7. Limitações do Estudo	106
5.8. Reflexão Final	108
6. Conclusão	109
Bibliografia e Referências Bibliográficas	111
Webgrafia	113

Índice de Anexos

ANEXOS – Parte I (Parte Pedagógica)

Anexo 1 – Modelo do Pedido de Autorização aos Encarregados de Educação para a gravação das aulas.	114
Anexo 2 – Autorização da Aluna A.	115
Anexo 3 – Autorização da Aluna B.	116
Anexo 4 – Autorização da Aluna C.	117

Anexo 5 – Pedido de Autorização à Direção Pedagógica para gravar nas instalações no CMDD.	118
Anexo 6 – Plano Anual de Atividades do Conservatório D. Dinis, 2017-2018.	119
Anexo 7 – Objetivos por período para o 1º grau.	122
Anexo 8 – Objetivos por período para o 5º grau.	123
Anexo 9 – " <i>The Fog is Lifting</i> ", C. Nielsen.	125
Anexo 10 – Objetivos por período do 7º grau.	126
Anexo 11 – Planificação e Objetivos do CMDD.	128
Anexo 12 – Testes e Provas Globais do Departamento de Sopros.	129
ANEXOS – Parte II (Investigação)	
Anexo 13 – Inquérito.	130
Anexo 14 – Transcrição da Entrevista a Amália Tortajada.	142
Anexo 15 – Transcrição da Entrevista a João Pereira Coutinho.	146

Índice de Esquemas

Esquema 1 – Objetivos Gerais dos Cursos Básico e Secundário de Flauta Transversal.	24
Esquema 2 – Objetivos Específicos do 1º grau.	25
Esquema 3 – Objetivos Específicos do 5º grau.	32
Esquema 4 – Objetivos específicos do 7º grau.	36

Índice de Figuras

Figura 1 – União das Freguesias de Póvoa de Santo Adrião e Olival Basto.	8
Figura 2 – O brinquedo.	29
Figura 3 – Os Círculos de Offermans	58
Figura 4 – Exemplos de notação do som eólico.	65
Figura 5 – Exemplos de Notação de Key Clicks.	66
Figura 6 – Notação do glissando.	67
Figura 7 – Notação de glissando com recurso a dedilhação especial.	68
Figura 8 – Notação do Jet Whistle.	69
Figura 9 – Notação de harmónico.	70
Figura 10 – Estratégia para trabalhar um multifónico.	71
Figura 11 – Exercício para estudar Multifónicos	72
Figura 12 – Notação do bisbigliando.	73
Figura 13 – Notação do lip/tongue pizzicato.	74
Figura 14 – Exemplo de notação de tongue-ram.	75
Figura 15 – Notação de flutterzunge.	76
Figura 16 – Exemplo de notação do toque simultâneo com canto.	77
Figura 17 – Exemplos de notação dos quartos-de-tom.	78
Figura 18 – Exemplos de notação dos quartos-de-tom.	79

Índice de Gráficos

Gráfico 1 – Distribuição dos alunos por Cursos.	17
Gráfico 2 – Distribuição dos alunos por graus (dos Cursos Básico e Secundário).	18
Gráfico 3 – Distribuição dos alunos por instrumento (não inclui pré-iniciação).	18
Gráfico 4 – Distribuição do Corpo Docente por classes.	19
Gráfico 5 – Distribuição dos alunos da classe de flauta por graus.	23
Gráfico 6 – Uso das Técnicas Contemporâneas para Resolver Problemas de Sonoridade dos Alunos	86
Gráfico 7 – Distribuição dos alunos inquiridos por idades.	88
Gráfico 8 – Distribuição dos inquiridos por graus	88
Gráfico 9 – Técnicas Contemporâneas conhecidas pelos alunos inquiridos	89
Gráfico 10 – Comparativo das respostas do uso de técnicas contemporâneas para resolver problemas de sonoridade/técnica da flauta em sala de aula e no estudo diário.	91

Índice de Tabelas

Tabela 1 – Análise SWOT.	5
Tabela 2 – Cursos disponíveis no CMDD.	11
Tabela 3 – Carga curricular da pré-iniciação	11
Tabela 4 – Carga curricular da iniciação	12
Tabela 5 – Carga curricular do Curso Básico	13

Tabela 6 – Carga curricular do Curso Secundário: formação científica.	13
Tabela 7 – Carga curricular do Curso Secundário: formação técnica-artística.	14
Tabela 8 – Composição física do CMDD	17
Tabela 9 – Eventos Extracurriculares promovidos pelo CMDD.	21
Tabela 10 – Técnicas Contemporâneas aplicáveis a determinados graus de ensino (nível de Conservatório).	63
Tabela 11 – Obras trabalhadas nas aulas lecionadas no âmbito do EEE.	98

Lista de Termos e Abreviaturas

AEC – Atividades de Enriquecimento Curricular; aulas de carácter lúdico e cultural, facultativas e lecionadas durante o 1º Ciclo do Ensino Básico regular.

CMDD – Conservatório de Música D. Dinis.

E.B. – Escola Básica.

EEE – Estágio do Ensino Especializado.

EEPC – Escolas do Ensino Particular e Cooperativo.

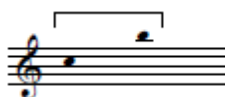
ESML – Escola Superior de Música de Lisboa.

ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

Extended flute techniques – termo inglês para “técnicas contemporâneas para flauta”.

Leitura à primeira vista – concretização em tempo real de uma partitura musical, sem qualquer tipo de preparação prévia e sem a oportunidade de corrigir erros.

Registos da flauta, tradicionalmente entendidos como,



RA – Regime Articulado.

RS – Regime Supletivo.

ME – Ministério da Educação.

MEM – Mestrando em Ensino da Música.

SWOT: sigla formada a partir da junção das palavras *Strengths* (forças), *Weaknesses* (fraquezas), *Opportunities* (oportunidades) e *Threats* (ameaças).

Agradecimentos

Antes de mais, agradecer à Escola Superior de Música de Lisboa, pela oportunidade de realizar este Mestrado e por todo o conhecimento e experiências adquiridas ao longo destes últimos anos.

Agradecer ao meu Orientador, o Professor Olavo Barros, pelo apoio e disponibilidade no decurso deste Mestrado.

Ao Conservatório de Música D. Dinis, por todos os anos que lá estudei, todas as oportunidades e todas as vivências que fazem de mim a flautista que sou hoje, e de onde guardo recordações e amigos. Agora, acrescento às minhas memórias este Estágio, que mais uma vez contribuiu para realização de um sonho.

Ao professor Ricardo Alves, certamente um dos professores que mais marcou o meu percurso académico e a quem pude acompanhar ao longo deste Estágio. Obrigada por toda a partilha de experiências e ideias, pelo seu apoio e pela sua genuína vontade de ajudar, estarei eternamente grata.

Às alunas da classe do professor Ricardo, com as quais ganhei muito – inclusive novas amizades.

Aos meus colegas do Mestrado em Ensino de Música – é raro encontrar quem nos ajude ao invés de competir connosco e entre nós sempre nos tentámos ajudar.

E por fim, mas não menos importante, à minha família: mãe, irmão e avó, obrigada por partilharem comigo todas as minhas conquistas, assim como todas as minhas frustrações.

Meu amor, obrigada por toda a ajuda e apoio.

Resumo I (Prática Pedagógica)

Inserido no Concelho de Odivelas, o Conservatório de Música D. Dinis é um dos centros da cultura e do ensino especializado da música da região e arredores. Durante o ano letivo 2017/2018, pude concretizar nesta instituição, onde eu mesma fui estudante, o meu Estágio de Ensino Especializado. Tal como no passado cresci como aluna e flautista, ao longo deste ano pude crescer como professora, observando as aulas de três alunas (de 1º, 5º e 7º graus), com a realização de mais de 60 fichas de observação, e com uma aula dada e previamente planeada a cada uma delas, uma vez por período letivo. Desta maneira, pude confrontar-me com as dificuldades diárias de ser professor, com vários tipos de alunos e instrumentistas e com o dia-a-dia de um conservatório regional.

A atividade docente precisa constantemente de ser revista e criticada, atualizada e refletida, porque toda e qualquer prática pedagógica precisa de ser avaliada tendo em vista o futuro dos nossos discentes.

Resumo II (Investigação)

Esta investigação – Introdução às Técnicas Contemporâneas para Flauta no Ensino de Conservatório – teve como objetivo estudar a introdução ao ensino das técnicas contemporâneas para este instrumento aos jovens flautistas que atualmente frequentam os ciclos básicos e secundários do ensino especializado da música. Este trabalho contou com uma revisão da literatura, de forma a organizar as melhores fontes bibliográficas e de pesquisa para quem se queira introduzir nas técnicas contemporâneas para flauta ou começar a ensinar aos seus alunos. Inclui ainda um índice de técnicas contemporâneas que podem ser lecionadas aos alunos deste nível, onde descrevo algumas estratégias e os benefícios que a prática desse efeito podem trazer ao jovem flautista. Outra vertente desta investigação recolhe experiências a três níveis distintos: uma mais generalizada com recurso a um inquérito, outra com um carácter mais pessoal e intimista através de duas entrevistas realizadas a dois importantes flautistas do panorama nacional, e por fim, a aplicação da minha própria pesquisa nas aulas lecionadas no decorrer do Estágio do Ensino Especializado.

Palavras-chave: música contemporânea, técnicas contemporâneas para flauta, ensino.

Abstract I (Teaching)

In Odivelas, the *Conservatório de Música D. Dinis* is one of the cultural centers specialized in music teaching. During the academic year 2017/2018, I attended my Specialized Teaching Internship, where once I was a student too. In the past, I grew up as a young student and flutist in this institution, this year I had the chance to grow up as a teacher as well. I observed three students (of 1st, 5th and 7th grades), adding up to more than 60 observation sheets and a previously planned lesson per academic period to each of them. This way, I could confront myself with the daily problems of being a teacher, different types of students and instrumentists, and the daily proceedings of a regional music school.

Teaching needs to be constantly reviewed and criticized, updated and reflected upon, because any pedagogical practice needs to be evaluated with eyes on the future; we as a teachers, do not just teach today's students, but future musicians that can be teachers themselves one day.

Abstract II (Research)

This research – Introduction to Extended Flute Techniques in Musical School Teaching – intends to study the introduction of the teaching of extended flute techniques to the younger flute students that are today studying at specialized music schools. The present work has a consistent literature research to better organize the best search and bibliographic sources to the ones who want to introduce themselves at the extended flute techniques or start teaching them. It includes as well an index of the extended techniques that may be taught to the above referred students and some strategies that could be applied at the classroom as well the benefits that extended techniques can bring to the young flutists. On another hand, it was collected three kind of experiences: at first, a generalized way with an inquiry, secondly in a more personal and intimist way with two interviews to two important flutists in Portugal and at last, with pratic application in my internship lessons of my own research.

Keywords: contemporary art music, extended flute techniques, teaching.

Prefácio

Este Relatório de Estágio foi elaborado no âmbito da Unidade Curricular de Didática do Ensino Especializado (DEE) do Mestrado em Ensino de Música. O presente documento está dividido em duas partes: Parte I – Prática Pedagógica e Parte II – Investigação.

A Parte I, referente à prática pedagógica exercida ao longo do Estágio do Ensino Especializado (EEE), em modo de observação, começa por descrever a instituição onde decorreu o EEE, o seu contexto geográfico, histórico, assim como a sua organização e gestão, oferta educativa, ligação à comunidade, protocolos e parcerias e a descrição do ambiente educativo. De seguida, temos a caracterização das práticas educativas desenvolvidas, da classe e de cada um dos alunos selecionados e do dia-a-dia das suas aulas. Por fim, é feita uma reflexão final e uma análise crítica da atividade docente.

A Parte II, referente à parte de Investigação, tem como tema a introdução das técnicas contemporâneas para flauta no ensino de conservatório. Esta escolha está relacionada com a minha experiência pessoal e com uma lacuna que persiste nos dias que correm no panorama nacional do ensino da música. Primeiramente, é explicado o Projeto de Investigação, assim como as minhas motivações e objetivos. Posteriormente, é feita uma Revisão da Literatura, que inclui uma pequena seleção de Fontes Bibliográficas para quem se queira iniciar na música contemporânea e um índice de técnicas contemporâneas para flauta com estratégias e benefícios que se tiram da prática dessas técnicas, que certamente será útil tanto a flautistas como a compositores. A investigação também é posta em prática, com a análise de um inquérito, de duas entrevistas a dois importantes flautistas residentes em Portugal e ainda com a descrição da aplicação do projeto nas aulas lecionadas durante o EEE. Para concluir é realizada uma reflexão final.

Secção I – Prática Pedagógica

1. Âmbitos e Objetivos

No âmbito do Mestrado em Ensino de Música, da Escola Superior de Música de Lisboa, o presente Relatório de Estágio tem como finalidade expor o trabalho desenvolvido ao longo do Estágio do Ensino Especializado, na modalidade de observação, tendo em conta que atualmente não exerço atividade docente em nenhuma instituição do ensino especializado da música.

Oficialmente, a minha professora cooperante é a Diretora Pedagógica, que leciona piano no mesmo conservatório. Acabei por assistir às aulas de um dos professores de flauta, que havia sido meu professor nos meus tempos de estudante no CMDD – daqui em diante referenciado como professor titular.

Assisti às aulas de três alunas, de 1º, 5º e 7º grau e com cada uma gravei três aulas, uma por cada período, substituindo assim as aulas presencialmente assistidas pelo Orientador de Estágio, o professor Olavo Barros. As gravações foram devidamente autorizadas pelos pais (Anexos 1, 2, 3 e 4), assim como foi dada autorização pela Direção Pedagógica do CMDD em usar as suas instalações para realizar as mesmas gravações (Anexo 5).

Neste Relatório serão feitas descrições das aulas assistidas e lecionadas; será feita uma reflexão, uma análise crítica e autocrítica da atividade docente, assim como a respetiva conclusão.

1.1. Competências a Desenvolver

No decorrer do EEE, o mestrando tem como obrigação desenvolver os seguintes deveres e competências:

- ♦ Assistir a tantas aulas quanto possível dos três alunos selecionados;

- Para cada uma das aulas assistidas preencher uma ficha de observação que inclui a descrição da aula, dos conteúdos lecionados, das estratégias usadas e dos objetivos alcançados ou por alcançar;
- Refletir sobre cada uma das aulas observadas, com base na descrição da ficha de observação;
- Criar uma conceção de uma perspetiva de formação e desenvolvimento profissional, de forma a potenciar a articulação entre os conhecimentos adquiridos e os seus modos de transmissão, observando docentes com larga experiência no ensino;

Espera-se no decorrer do EEE, no meu caso em modalidade de observação, aprender com alguém mais experiente, aprender estratégias e o modo de interagir com os alunos; colaborar e assistir a outros eventos educativos, como ensaios com piano ou outras formações de música de câmara, audições e testes/provas, desenvolvendo uma opinião própria da prestação dos alunos e discuti-la com o professor; acompanhar outros processos do ensino como a atribuição de notas e outras avaliações.

Resumidamente, a competência principal a desenvolver é o ensino e a capacidade de transmitir conhecimento, da maneira mais sustentável e eficaz possível, de forma a facilitar o meu futuro enquanto professora do ensino especializado da música.

1.2. Expectativas Iniciais em Relação ao Estágio

As minhas expectativas iniciais em relação ao EEE estavam algo influenciadas pela minha memória dos meus anos de conservatório, tanto das aulas que eu outrora tivera, assim como de um espaço único no meio da freguesia da Póvoa de Santo Adrião. Cada vez que se entrava, ouviam-se os alunos a estudar ou a terem aulas nas salas, ou a conviver no pátio, muitas vezes com a guitarra na mão, ou cantando as melodias que aprendiam nas classes de conjunto ou nas aulas de Formação Musical – era de facto um espaço cheio de música viva.

As minhas expectativas não esmoreceram no momento em que entrei no Conservatório, no dia em que vou falar com o meu antigo professor para assistir às suas aulas, que agradavelmente aceitou. O espaço do CMDD estava diferente, para melhor, com algumas obras feitas no pátio e no parque de estacionamento, assim como dentro das salas que foram pintadas e redecoradas.

Comecei por assistir às aulas das duas alunas mais velhas, que me foram apresentadas e que simpaticamente me receberam nas suas aulas. Assistir às aulas do professor titular foi um total reviver de memórias, fazendo-me lembrar muitos aspetos técnicos da flauta que eu tinha adquirido e desenvolvido com ele e que já eram intrínsecos na minha maneira de tocar.

Segundo Jorgensen (2008), os jovens professores que ingressam no ensino têm como limitação principal a pouca experiência, o que pode prejudicar os alunos. Uma das maneiras de construir a nossa experiência é precisamente procurar ajuda e assistir a aulas de professores mais velhos, entenda-se, com mais experiência, ou procurar que eles assistam às nossas (Jorgensen, 2008:7-8). Creio que seja mesmo nesta linha de pensamento que surge o EEE, enquadrado num mestrado em ensino – dar aos futuros ou jovens professores do ensino especializado da música a oportunidade de ver o trabalho de outros professores de reconhecido mérito na área do ensino artístico assistirem ao nosso trabalho como docentes ou aspirantes a docentes em sala de aula (neste caso em concreto, o nosso orientador de estágio).

Nesta fase, não pude apenas contar com a cooperação do meu antigo professor de conservatório, como também com a orientação do professor Olavo Barros, que tem uma longa carreira no ensino da música e em vários níveis de aprendizagem, desde o conservatório até ao Ensino Superior.

Em conclusão, as minhas expectativas iniciais passariam por aprender como ensinar os alunos, perceber as minhas lacunas e quais os aspetos positivos da minha ação como docente que ainda posso melhorar; conhecer e reconhecer o

desenvolvimento e aprendizagem dos alunos de níveis totalmente distintos e por fim conseguir encaixar a minha investigação no decorrer do estágio.

Também tive como expectativa estabelecer uma relação positiva com os alunos, não sendo apenas uma figura observadora, mas poder partilhar com eles as minhas próprias vivências, estratégias e opiniões.

A verdade é que todas as minhas expectativas acabaram por ser largamente ultrapassadas.

1.3. Análise SWOT

Segundo Neves (2009, citado por Guerreiro, 2014, e por Alves, 2017), a análise SWOT é uma ferramenta que surgiu no final dos anos 60, criada por dois professores da Harvard Business School – Kenneth Andrews e Roland Christensen – e foi inicialmente desenvolvida com o intuito de auxiliar e aprimorar o planeamento estratégico empresarial. É um instrumento que permite identificar a forma como determinada organização se relaciona com o seu meio envolvente, através dos seus principais aspetos internos e externos. Desdobrando a sigla, SWOT é a junção das palavras *Strengths*, *Weaknesses*, *Opportunities* e *Threats*, que respetivamente significam forças, fraquezas, oportunidades e ameaças; oportunidades e forças são os atributos positivos que nos ajudam a atingir o objetivos, por outro lado, as ameaças e as fraquezas são os fatores que nos poderão impedir de alcançar os mesmos.

Na tabela seguinte, farei uma análise SWOT do Conservatório de Música D. Dinis.

Tabela 1 – Análise SWOT.

<i>Strenghts</i>	<i>Weaknesses</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Boa oferta educativa; • Instalações adequadas à prática da educação musical; • Corpo Docente estável, experiente e com bom espírito colaborativo; • Gestão pedagógica e administrativa eficiente; • Boa imagem dentro da comunidade envolvente. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inserido num contexto socioeconómico díspar e débil; • Participação fraca da Associação de Pais e dos Encarregados de Educação; • Baixo número de alunos a frequentar cursos secundários; • Apresentações musicais pouco divulgadas para o exterior.
<i>Opportunities</i>	<i>Threats</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Participação em vários eventos do Concelho, mostrando assim o trabalho desenvolvido na escola, e assim educando também a comunidade para a prática musical erudita; • Apresentação em sessões de animação musical em jardins de infância e escolas do ensino básico, de maneira a despoletar interesse pela música e, quem sabe, angariar novo alunos; • Desenvolver novas parcerias/protocolos com instituições na região. 	<ul style="list-style-type: none"> • Conjuntura económica pouco favorável; • Abandono escolar devido ao poder económico fraco e instável; • Pouco apoio por parte da Administração Local; • Corte significativo no financiamento das EEPC que ministram cursos de Ensino Artístico Especializado da Música.

Fonte: Elaboração da autora.

2. Caracterização da Instituição

2.1. Historial e Contextualização ¹

Sendo um dos principais concelhos suburbanos atualmente, Odivelas estará sempre ligada à figura do Rei Dom Dinis que – segundo reza a lenda – fazia visitas regulares ao mosteiro que ele próprio mandou erguer em 1295, o Mosteiro de São Dinis. Numa noite em que a rainha suspicaz o esperava, ela interpelou-o dizendo “*Ide vê-las senhor*” e a partir daí a expressão “*Ide vê-las*” foi evoluindo para Odivelas.

A presença humana na região de Odivelas tem registo desde o Megalítico; em freguesias como Caneças, Ramada e Póvoa de Santo Adrião existem vestígios romanos, e na Pontinha “os achados árabes (...) confirmam o território como uma zona fértil e agradável (...)”². Devido a essa razão, vários quintais surgem na zona de Odivelas, cujos proprietários estariam sempre ligados ao comércio e à agricultura.

Depois do terramoto de 1755, que destruiu grande parte da zona lisboeta, vários se alojaram em Odivelas à procura de ares mais saudáveis.

A vida municipal de Odivelas começa a desenvolver-se no início do século XX, pois vários senhores de Lisboa procuravam esta terra pelos prazeres de Verão. As freguesias de Odivelas e Pontinha, que até então faziam parte do Município de Belém, passam a fazer parte do Município dos Olivais em 1885. No ano seguinte, passam a integrar o Município de Loures, recém-instituído.

Começa-se a desenvolver a construção, ao invés da agricultura, com a criação de bairros sociais e de uma estrada que liga Odivelas a Lisboa; vários grupos económicos

¹ Câmara Municipal de Odivelas (2018). *Site Oficial da Câmara Municipal de Odivelas*. Recuperado em abril de 2018 no sítio <http://www.cm-odivelas.pt/index.php/concelho/94-historia>.

² *Idem*.

compram grandes propriedades na região e a alta burguesia procura aqui terrenos para descanso e férias.

A partir de 25 de Abril de 1974, a paisagem sofre uma grande mudança devido à intensificação do loteamento de terrenos – há falta de preços acessíveis na região de Lisboa, é verificada uma subida explosiva na construção civil.

Ao longo dos anos 80 e 90, são criadas as Freguesias da Pontinha, Olival Basto, Ramada e Famões, que mais tarde ascendem a vila, assim como a Póvoa de Santo Adrião. Odivelas é elevada a cidade no ano de 1990. Em 1997, um grupo de cidadãos inicia o “Movimento Odivelas a Concelho” e no dia 19 de novembro de 1998, a Assembleia da República votou com unanimidade a criação do Município de Odivelas, a pertencer ao Distrito de Lisboa.

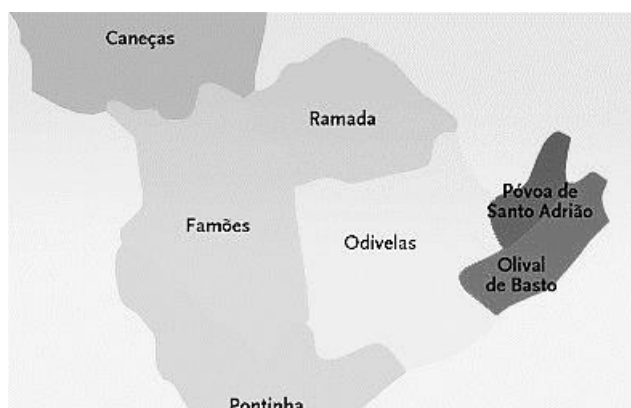
Com a Reorganização Administrativa do Território das Freguesias, decretada em Janeiro de 2013 em Diário da República, foram unidas as Freguesias onde se localizam o Conservatório de Música D. Dinis (CMDD) – originalmente Póvoa de Santo Adrião, agora União de Freguesias da Póvoa de Santo Adrião e Olival Basto.

2.2. Enquadramento e Caracterização³

O Conservatório D. Dinis situa-se na União de Freguesias da Póvoa de Santo Adrião e Olival Basto, pertencentes ao Concelho de Odivelas, com localização exata na Póvoa de Santo Adrião (Figura 1).

³ Conservatório D. Dinis | O Conservatório de Música D. Dinis (2018). *Conservatório de Música D. Dinis, Odivelas*. Recuperado em abril de 2018 no sítio <http://www.conservatorio-dinis.pt/pt/18/instituicao>.

Figura 1 – União das Freguesias de Póvoa de Santo Adrião e Olival Basto.



Fonte: www.odivelas.com

O crescimento demográfico que se sentiu na região levou a uma despersonalização do ordenamento urbano, da economia e da cultura.

Devido à procura por parte da comunidade e devido à falta de uma escola de música, foi criado o Conservatório de Música, no início dos anos 90. Inicialmente chamado Conservatório Regional de Loures, foi celebrado o contrato em 1991 com a Câmara de Loures e com o Ministério da Educação.

Com a criação do Município de Odivelas em 2000, a escola de música é renomeada para Conservatório de Música D. Dinis, personagem real e lendária ao mesmo tempo, que ficou também conhecido pelo seu incentivo à cultura e à arte em Portugal durante o seu reinado.

Hoje, o Conservatório de Música D. Dinis é uma escola especializada no ensino da música com Autorização Definitiva do Ministério da Educação nº 2008 de 4 de outubro de 1991, integrada na rede de Ensino Particular e Cooperativo e detentor de autonomia pedagógica (Despacho de 13 de novembro de 2012, do Sr. Diretor Regional Adjunto de Educação de Lisboa e Vale do Tejo)⁴. Assim sendo, ao ser reconhecido pelo Ministério

⁴ Conservatório de Música D. Dinis (2017). *Regulamento Interno – Ano Letivo 2017/2018*, Recuperado em abril de 2018 do sítio <http://www.conservatorio-dinis.pt/pt/26,detalhe/regulamento-interno>.

da Educação o seu carácter autónomo, encarrega à instituição dois instrumentos de gestão – o Projeto Educativo e o Regulamento Interno – de forma a unificar a sua missão com plenitude e eficácia.

2.3. Organização e Gestão da Escola

Sendo uma Escola de Ensino Particular e Cooperativo (EEPC), goza de autonomia pedagógica, administrativa e financeira, ao abrigo do Artigo 37º do Decreto-Lei nº 152/2013 de 4 de novembro, onde pode ler-se a seguinte definição:

A autonomia pedagógica consiste no direito reconhecido às escolas de tomar decisões próprias nos domínios da organização e funcionamento pedagógicos, designadamente da oferta formativa, da gestão de currículos, programas e atividades educativas, da avaliação, orientação e acompanhamento dos alunos, constituição de turmas, gestão dos espaços e tempos escolares e da gestão do pessoal docente.⁵

O funcionamento do Conservatório assenta assim numa estrutura composta por três direções: Administrativa, Financeira e Pedagógica. A sua gestão está entregue à Direção da Escola, que por sua vez é composta por um Diretor Administrativo, um Diretor Financeiro e um Diretor Pedagógico.

2.3.1. Projeto Educativo

Não só procurando corresponder às necessidades da comunidade, o CMDD pretende contribuir para a formação de um vocabulário estético, essencial ao desenvolvimento cultural. O projeto educativo assenta em três componentes básicas com vista ao desenvolvimento dos aspetos intelectual, sócio-educativo e cultural, nomeadamente:

- ♦ Incentivar e promover o estudo da música;
- ♦ Desenvolver e inovar o ensino da música;

⁵ Decreto-Lei 152/2013 (2018). *Diário da República Eletrónico*. Recuperado em abril de 2018 do sítio <http://data.dre.pt/eli/dec-lei/152/2013/11/04/p/dre/pt/html>.

- Promover a inserção dos alunos no meio musical.

Para atingir tal finalidade, o empenho de todos os que participam de uma forma ativa e contínua neste projeto é absolutamente necessário.

No final de cada ano letivo, é feita uma avaliação do Projeto Educativo pela Direção Pedagógica, pela Direção Administrativa e pelo Conselho Pedagógico e tendo como base o relatório anual de atividades. Aqui, as estratégias e objetivos são alvo de uma reflexão, comparação e avaliação (Alves, 2017: 29).

2.3.2. Regulamento Interno

Com base nas mesmas três premissas referidas no Projeto Educativo, espera-se que este regulamento seja desenvolvido em mútua colaboração com todos os participantes ativos da escola e da comunidade onde está inserido.

O Regulamento Interno define o modo de funcionamento do Conservatório, assim como dos seus órgãos de administração e gestão, estabelecendo os direitos e deveres de todos os intervenientes da comunidade educativa (docentes, não docentes, alunos e encarregados de educação).

2.4. Oferta Educativa⁶

A oferta educativa da escola contempla os seguintes cursos de música:

- Pré-Iniciação
- Iniciação
- Curso Básico em Regime Articulado ou Regime Supletivo

⁶ Conservatório de Música D. Dinis (2017). *Regulamento Interno – Ano Letivo 2017/2018*, Recuperado em abril de 2018 do sítio <http://www.conservatorio-dinis.pt/pt/26,detalhe/regulamento-interno> e Conservatório D. Dinis | Carga Curricular. *Conservatório de Música D. Dinis, Odivelas*. Recuperado em abril de 2018 do sítio <http://www.conservatorio-dinis.pt/pt/7,detalhe/carga-curricular>.

- Curso Secundário em Regime Articulado ou Regime Supletivo
- Cursos Livres

Todos estes cursos são reconhecidos pelo ME e a formação coincide com a conclusão do 12º ano, concedendo uma habilitação e desenvolvimento que possibilitam a inserção no mercado de trabalho e acesso aos cursos superiores de música.

A oferta educativa engloba os seguintes cursos:

Tabela 2 – Cursos disponíveis no CMDD.

Teclas	Cordas	Sopros	Outros
Acordeão Piano	Violino Viola d’arco Violoncelo Guitarra Contrabaixo	Oboé Clarinete Flauta Transversal Saxofone Trompete Trombone Trompa Fagote	Percussão Bateria Canto Pop/Jazz Formação Musical Técnica de Dança

Fonte: www.conservatorio-dinis.pt

2.4.1. Pré-Iniciação

O curso inclui alunos a partir dos 4 anos de idade, até ingressarem no 1º ano de escolaridade.

Contempla a seguinte carga curricular:

Tabela 3 – Carga curricular da pré-iniciação

Disciplina	Carga horária semanal
Iniciação Música Infantil	1 x 45 minutos

Fonte: www.conservatorio-dinis.pt

2.4.2. Iniciação

São inscritos os alunos que transitaram para o 1º ciclo e frequentam até à sua transição para o 2º ciclo (5º ano). A carga curricular é a seguinte:

Tabela 4 – Carga curricular da iniciação

Disciplina	Carga horária semanal
Iniciação Musical	1 x 45 minutos
Classe de Conjunto	1 x 45 minutos
Instrumento 1º e 2º ano	2 alunos/hora ou 4 alunos/hora
Instrumento 3º e 4º ano	2 alunos/hora

Fonte: www.conservatorio-dinis.pt

2.4.3. Curso Básico

Seguindo a Portaria nº 225/2012 de 30 de julho, podem ser admitidos aos Cursos Básicos de Música em regime supletivo os alunos que ingressam no 5º ano de escolaridade até ao 9º ano. Para frequência do Curso Básico de Música em regime articulado, o aluno interessado precisa de realizar uma prova de seleção, com carácter eliminatório.

A carga curricular do curso básico é:

Tabela 5 – Carga curricular do Curso Básico

Disciplina	Carga horária semanal
Formação Musical	1 x 90 minutos (ou 2 x 45 minutos)
Classe de Conjunto vocal e ou instrumental	1 x 90 minutos (+ 45 minutos)
Instrumento	1 x 45 minutos

Fonte: www.conservatorio-dinis.pt

2.4.4. Curso Secundário

O Curso Secundário corresponde ao ensino secundário (do 10º ao 12º ano). O ingresso nos cursos secundários faz-se mediante uma realização de uma prova de acesso, podendo também ser admitidos os alunos que se encontrem numa das seguintes situações:

- a) Tenham concluído o curso básico de música;
- b) Tenham completado todas as disciplinas de um curso de música no regime supletivo;
- c) Que possuam o 9º ano de escolaridade ou equivalente.

A carga curricular do curso secundário dispõe-se da seguinte maneira:

Tabela 6 – Carga curricular do Curso Secundário: formação científica.

Disciplina	Carga horária semanal
Formação Musical – 6º ao 8º grau	1 x 90 minutos
Análise e Técnicas de Composição – 1º ao 3º ano	1 x 135 minutos
História da Cultura e das Artes – 1º ao 3º ano	1 x 135 minutos

Oferta Complementar (Seminário de Acústica)	1 x 90 minutos
---	----------------

Fonte: www.conservatorio-dinis.pt

Tabela 7 – Carga curricular do Curso Secundário: formação técnica-artística.

Disciplina	Carga horária semanal
Instrumento / Educação Vocal / Composição	1 x 90 minutos (ou 2 x 45 minutos)
Classe de Conjunto	1 x 135 minutos
Disciplina de opção: Instrumento de Tecla	1 x 45 minutos
Oferta Complementar (Harmonia e Improvisação)	1 x 90 minutos

Fonte: www.conservatorio-dinis.pt

2.4.5. Cursos Livres

Os cursos livres são direcionados aos alunos que queiram aprender música sem pretenderem uma certificação oficial dos seus estudos.

2.5. Ligação à Comunidade

O CMDD tem uma interessante ligação à comunidade, pois representa uma das instituições que mais dinamiza a cultura na região.

O Conservatório disponibiliza um Plano Anual de Atividades onde é possível observar vários eventos em todos os meses do calendário letivo, não só dentro do espaço do CMDD como em vários pontos de interesse de Odivelas (Igreja Matriz de Odivelas, Paços do Concelho, Igreja da Póvoa de Santo Adrião, Igreja da Ramada, Mosteiro S. Dinis, Biblioteca Municipal...), como também nas várias escolas com as quais existe protocolo (Anexo 6).

Mais regularmente, o CMDD promove várias audições no seu espaço físico das várias classes de instrumento, dos coros, das classes infantis e das orquestras e outras classes de conjunto ou de câmara.

Para todos estes eventos são convidados assistir familiares, colegas e amigos, sempre com entrada livre.

São de destacar alguns eventos que são uma tradição com vários anos e que representam a maior ligação à comunidade do CMDD, como o Concerto de Natal na Igreja da Póvoa de Santo Adrião, em Dezembro; em Janeiro o Concerto de Ano Novo na Igreja da Ramada; o “D. Dinis em Festa”, equivalente a um concerto de final de ano letivo realizado ao ar livre no pátio do CMDD e por fim o Estágio de Sopros e Percussão, que se tem revelado um dos estágios de verão mais importantes da região de Lisboa, contando com vários alunos externos ao conservatório, maioria deles músicos das bandas das redondezas.

2.6. Protocolos e Parcerias⁷

O CMDD mantém um protocolo para os alunos do Regime Articulado e Supletivo com algumas escolas do concelho de Odivelas, possibilitando a oportunidade dos alunos conciliarem a formação académica regular com a formação do Conservatório.

Atualmente tem parceria com as seguintes escolas:

- E.B. Carlos Paredes (Póvoa de Santo Adrião)
- E.B. Vasco Santana (Ramada)
- E.B. D. Dinis (Pombais)
- E.B. António Gedeão (Colinas do Cruzeiro)
- E.B. Moinhos da Arroja (Colinas do Cruzeiro/Arroja)

⁷ Conservatório D. Dinis | Renovações de Matrícula 2018-2019 (2018). *Conservatório de Música D. Dinis, Odivelas*. Recuperado em abril de 2018 do sítio <http://www.conservatorio-dinis.pt/pt/3/cursos>.

- E.B. Pontinha (Pontinha)
- Escola Secundária Pedro Alexandrino (Póvoa de Santo Adrião)

2.7. Ambiente Educativo

2.7.1. Instalações

Em 2003, na sequência do encerramento da antiga Escola Secundária da Póvoa de Santo Adrião e após ter estabelecido com o Município de Odivelas um contrato de comodato, foi cedido ao CMDD a utilização desse mesmo espaço e instalações⁸.

As instalações do CMDD incluem várias salas preparadas para a lecionação de aulas individuais e de conjunto; todas as salas possuem cadeiras e mesas; grande maioria das salas tem ainda um piano acústico ou digital, um aquecedor ou ventoinha, um sistema de som, um espelho e pelo menos uma estante. Algumas salas ainda possuem um quadro, um computador e um projetor. Existe ainda uma sala com instrumentos de percussão, onde se lecionam as aulas de percussão e bateria, e onde se dão os ensaios das orquestras (Orquestra de Sopros e Ensemble). Todas as salas cumprem as especificações obrigatórias de acessibilidade, espaço, equipamento, iluminação e segurança.

Na seguinte tabela pode-se observar a composição física do CMDD:

⁸ Projeto Educativo | O Conservatório de Música D. Dinis (2018). *Conservatório de Música D. Dinis, Odivelas*. Recuperado em abril de 2018 no sítio <http://www.conservatorio-dinis.pt/m/1165/projeto-educativo-2015-18.pdf>.

Tabela 8 – Composição física do CMDD

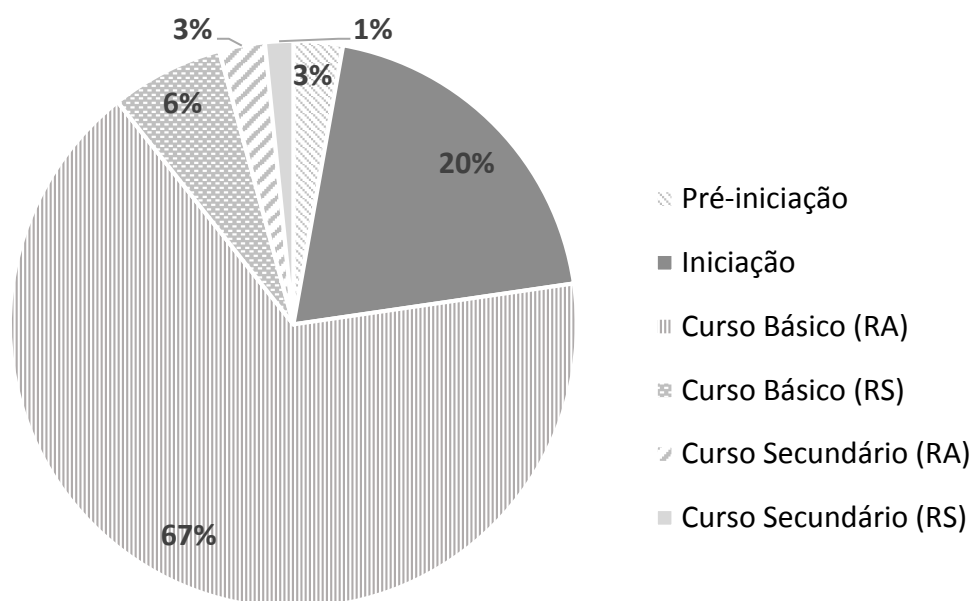
22 Salas de Aula	Auditório	Estúdio de Dança	Balneários
Pátio de Recreio	2 Gabinetes de Direção	Bar	Sala de Professores
3 Salas de Apoio e de Arrumação	Sala de Estudo	Secretaria	Portaria
2 Parques de Estacionamento	Instalações Sanitárias	Horta	Jardim

Fonte: Alves, 2017:32

2.7.2. Alunos

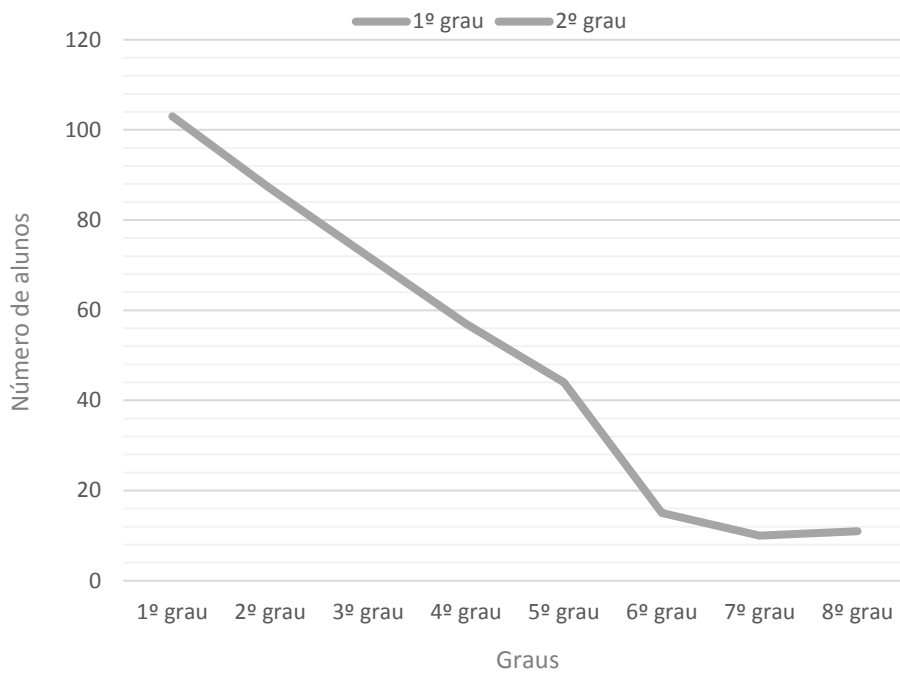
O Conservatório de Música D. Dinis alberga, de momento, 514 alunos, grande maioria residente no Concelho de Odivelas. Os estudantes encontram-se distribuídos pelos vários cursos acima referidos. Na amostra representada nos gráficos seguintes, não se incluem os alunos do Curso Livre e do Curso de Dança.

Gráfico 1 – Distribuição dos alunos por Cursos.



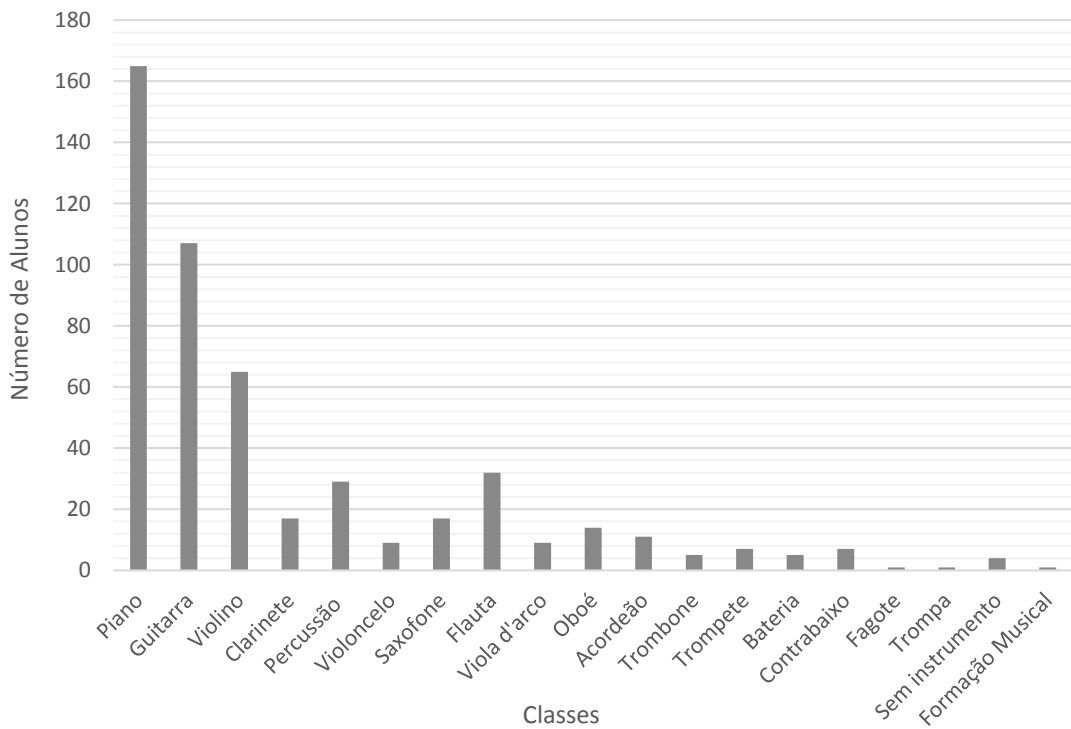
Fonte: Elaboração da autora.

Gráfico 2 – Distribuição dos alunos por graus (dos Cursos Básico e Secundário).



Fonte: Elaboração da autora.

Gráfico 3 – Distribuição dos alunos por instrumento (não inclui pré-iniciação).

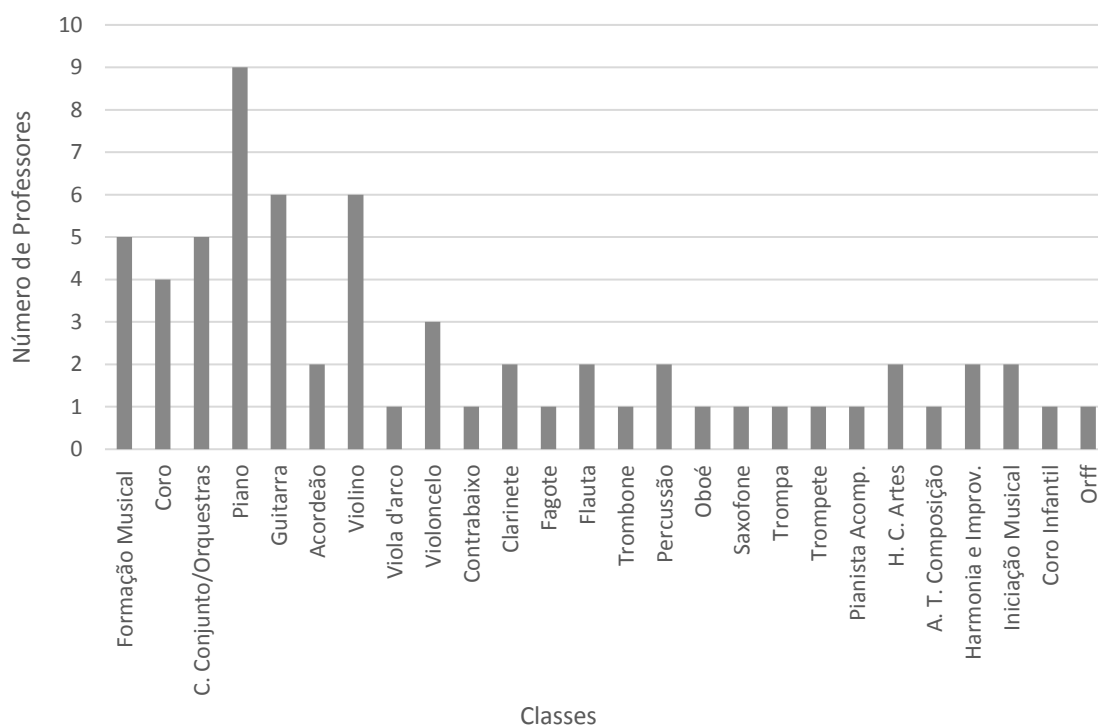


Fonte: Elaboração da autora.

2.7.3. Corpo Docente

Atualmente o CMDD conta com 49 docentes, distribuídos pelas várias disciplinas que o conservatório oferece (sendo que alguns dão mais do que uma disciplina) (Gráfico 4)⁹ e 6 funcionários com tarefas repartidas entre a secretaria, auxílio ao pátio, manutenção e limpeza.

Gráfico 4 – Distribuição do Corpo Docente por classes.



Fonte: Elaboração da autora.

2.8. Resultados

O Conservatório de Música D. Dinis tem revelado um interessante desenvolvimento da cultura musical da região. Os alunos podem ser continuamente acompanhados até ao ensino superior, com a conclusão do 12º ano, com formação

⁹ Conservatório D. Dinis | Corpo Docente – Música (2018). *Conservatório de Música D. Dinis, Odivelas*. Recuperado em abril de 2018 do sítio <http://www.conservatorio-dinis.pt/pt/23/corpo-docente>.

adquirida que permite o acesso a Cursos Superiores de Música, Musicologia ou Pedagogia Musical. Sendo uma escola de música com Alvará emitido pelo Ministério da Educação, os cursos aqui lecionados são oficiosamente reconhecidos.

O CMDD colabora em Atividades de Enriquecimento Curricular no 1º ciclo do ensino curricular, cooperando com vários agrupamentos do concelho.

Recentemente, em 2011, o CMDD foi condecorado com a Medalha de Mérito (grau de Ouro) pela Câmara Municipal de Odivelas¹⁰.

2.9. Plano de Atividades¹¹

O Plano Anual de Atividades, que pode ser consultado no Anexo 6, feito pelo Concelho Pedagógico, é publicado no sítio oficial do Conservatório D. Dinis, antes do começo do novo ano letivo. O Plano Anual pretende divulgar o projeto educativo do CMDD, através de variadas iniciativas, em que se pretende promover o trabalho artístico desenvolvido ao longo do ano junto da comunidade escolar.

2.10 Atividades Extracurriculares¹²

Ao longo do ano letivo, o CMDD promove diversas atividades extracurriculares que promovem a aquisição de conhecimentos e enriquecem as experiências performativas dos alunos; parte dessas atividades podem ser observadas no Plano Anual de Atividades, no Anexo 6.

¹⁰ Conservatório D. Dinis | Medalha de Mérito – Grau Ouro (2011). *Conservatório de Música D. Dinis, Odivelas*. Recuperado em junho de 2018 do sítio <http://www.conservatorio-dinis.pt/pt/134/medalhas-cmo>.

¹¹ Conservatório D. Dinis | Plano Anual de Atividades (2017). *Conservatório de Música D. Dinis, Odivelas*. Recuperado em junho de 2018 do sítio <http://www.conservatorio-dinis.pt/pt/511/plano-anual-de-atividades>.

¹² Conservatório de Música D. Dinis – Página Inicial (Página Oficial do Facebook do CMDD). Recuperado em Agosto de 2018 do sítio <https://www.facebook.com/conservatoriodinis/>.

Outras atividades que foram decorrendo ao longo do ano letivo e nas quais os alunos de flauta participaram podem ser observadas na seguinte tabela:

Tabela 9 – Eventos Extracurriculares promovidos pelo CMDD.

Data	Eventos
18 a 20 de Dezembro	I Ciclo de Masterclasses de Sopros do Conservatório de Música D. Dinis.
18 de Dezembro	Concerto de Natal no Metro de Odivelas (inserido no evento “Concertos de Natal” do Metropolitano de Lisboa).
10 de Março	Grupo de Música Contemporânea de Lisboa – ação pedagógica e concerto.
19 a 24 de Março	VIII Semana Aberta (ciclo de concertos)
5, 12, 18, 19 e 26 de Maio	Concertos de Maio às 21h30.
19 de Maio	Workshop – Aplicações Móveis como Ferramentas de Treino Auditivo.
3 a 6 de Julho	Estágio de Orquestra de Sopros e Percussão.

Fonte: Elaboração da autora.

2.11. Reflexão

O Conservatório de Música de D. Dinis é, sem sombra de dúvida, uma instituição com um carisma único no concelho de Odivelas; mais do que um pequeno centro de formação de jovens músicos, é um ponto de promoção da cultura musical e artística,

gerada pelo intenso e imenso trabalho de toda a comunidade educativa, que além de incluir os professores, alunos e funcionários, envolve também os pais e encarregados de educação de maneira singular e fiel.

A promoção do trabalho desenvolvido ao longo de um mês, de um período ou até mesmo de um ano, através de pequenas audições ou grandes concertos em espaços de relevante importância de Odivelas, sempre cheios e bastante conhecidos dentro da população, é a prova do carisma a que me refiro no parágrafo anterior. Tanto às audições como aos concertos, não faltam pais, avós, outros familiares, colegas e amigos dos intérpretes, assim como de população anónima aos mesmos, que decide assistir ao bem-conhecido trabalho da comunidade do CMDD.

É com regularidade que ingressam alunos do conservatório no Ensino Superior, havendo já alguns casos de alunos que emigram para o estrangeiro e que são membros de orquestras; outros, são professores em conservatórios, escolas de música e academias e outros são músicos de banda militares nacionais, comprovando-se assim que o trabalho desenvolvido é de real qualidade no mundo artístico profissional.

Como ex-aluna do CMDD, contínuo com os mesmos amigos que ganhei nos dias passados no Conservatório; os professores ainda me reconhecem e cumprimentam com um sorriso quando nos cruzamos, algures e por acaso; as funcionárias da secretaria ainda se lembram de mim e dos meus pais, assim como os funcionários auxiliares do CMDD – e com isto pretendo afirmar apenas uma coisa: eu passei tanto tempo naquele espaço como outras tantas centenas de alunos, e no entanto não fui esquecida, tal como acontece com muitos desses alunos, certamente; o CMDD foi quase uma segunda casa para mim, e a comunidade educativa é uma família. Todos nos relacionamos com amizade e com confiança, e graças a isso é que o trabalho é desenvolvido de maneira surpreendente, conquistando os corações de quem está de fora e assim adquirindo novas inscrições no arrançar do novo ano letivo.

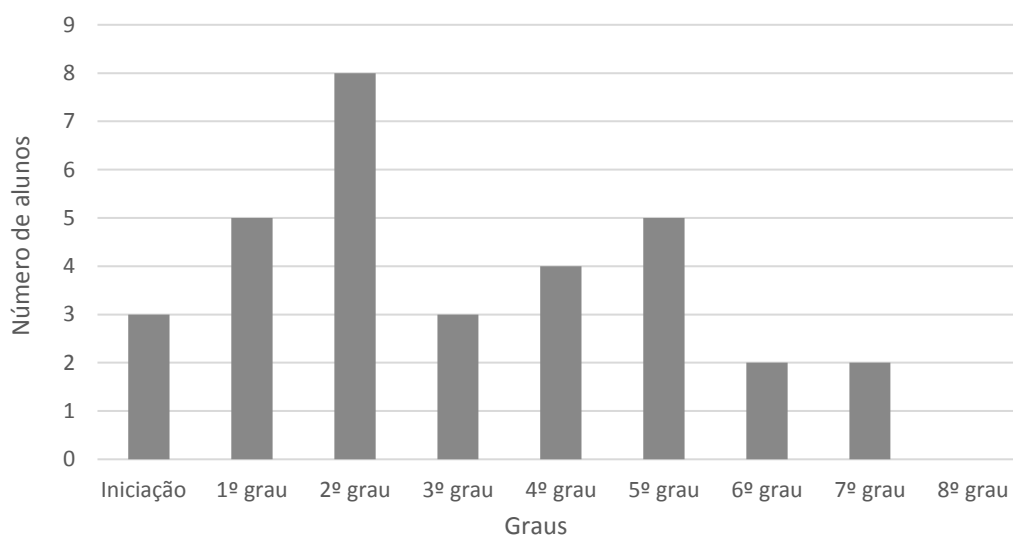
3. Práticas Educativas Desenvolvidas

3.1. Caracterização da Classe

Neste ano letivo, o Conservatório de Música D. Dinis contava com 32 alunos de flauta, distribuídos pelos dois docentes efetivos.

O seguinte gráfico mostra a distribuição desses mesmos alunos por graus:

Gráfico 5 – Distribuição dos alunos da classe de flauta por graus.

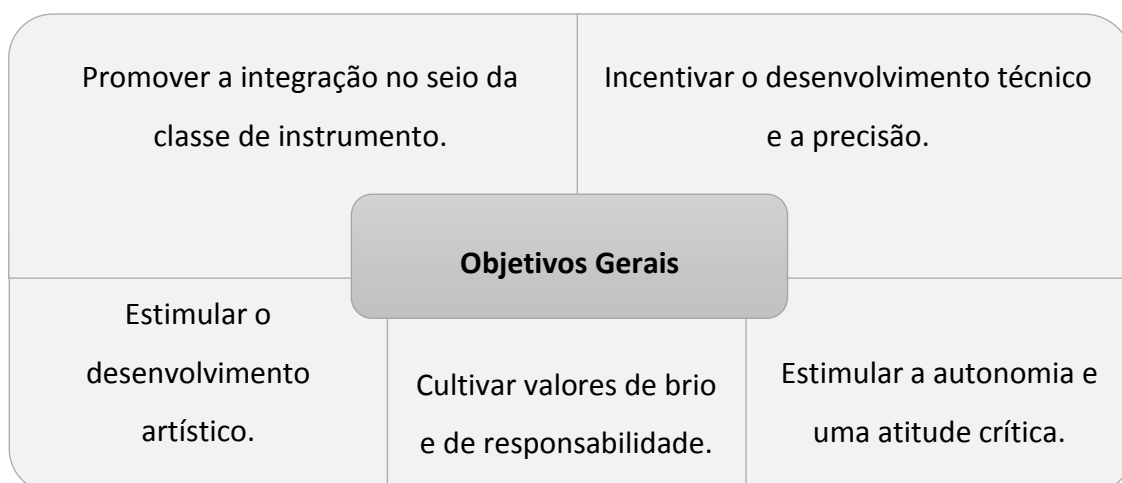


Fonte: Elaboração da autora.

Até ao 5º grau todos os alunos pertencem ao Regime Articulado, sendo que dentro do secundário apenas um aluno de 6º grau está inserido no mesmo regime.

No seguinte esquema (Esquema 1) encontram-se os objetivos gerais do Curso Básico e Secundário de Flauta Transversal.

Esquema 1 – Objetivos Gerais dos Cursos Básico e Secundário de Flauta Transversal.



Fonte: Planificações e Objetivos do Departamento de Sopros – Classe de Flauta Transversal do CMDD (2013/2014).

3.2. Caracterização dos Alunos Selecionados

Tendo em conta que, no presente ano letivo, não exerço funções em nenhuma escola do ensino especializado da música, realizei o EEE na modalidade de observação, e ao falar com um dos professores titulares de flauta do CMDD, selecionámos três alunas da sua classe, de três níveis diferentes: uma aluna de 1º grau, que não frequentou o Curso de Iniciação e nunca tinha estudado música anteriormente (exceto a oferta escolar de AEC); uma aluna do 5º grau e por fim uma aluna do 7º grau. A escolha destas três alunas deve-se essencialmente a conveniência de horário. Além disto, o professor não tinha alunos a frequentar o Curso de Iniciação, daí ter optado por uma aluna de 1º grau, que estava a frequentar o conservatório pela primeira vez.

Seguidamente irei caracterizar cada uma das alunas, identificando-as como A, B e C, de maneira a proteger a sua identidade.

3.2.1. Aluna A (1º Grau)

A Aluna A, com 11 anos de idade (nascida em Outubro de 2007), e residente em Odivelas, frequenta pela primeira vez o CMDD e o Curso de Básico de Música. Da sua experiência musical apenas consta a frequência em AEC's de Música, oferta escolar do

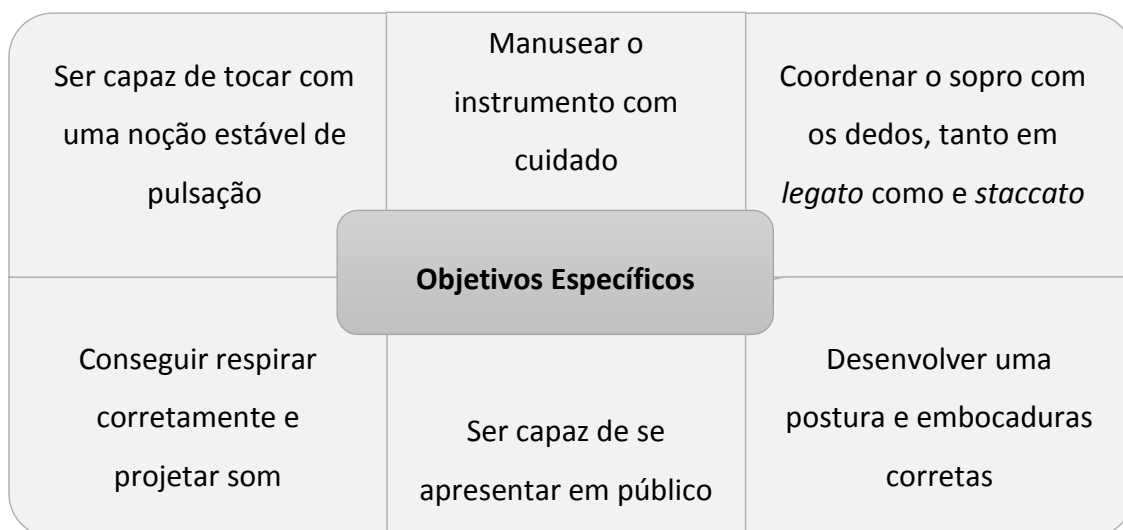
primeiro ciclo do Ensino Básico regular, e nela inclui o trabalho com a flauta de bisel; agora frequenta o 5º ano de escolaridade. A sua primeira opção era piano, mas devido à falta de vagas a aluna optou pela flauta transversal. A par da disciplina de flauta, tem também Formação Musical e Coro (Classe de Conjunto).

A aluna é bastante bem-disposta e simpática, porém demonstrou-se um pouco tímida durante os primeiros meses de aulas, ganhando só absoluto à vontade praticamente no fim do 2º Período; é uma aluna inteligente, mais madura do que se espera de uma criança da idade dela, perfeccionista, rigorosa e trabalhadora.

A discente sempre demonstrou uma grande vontade de aprender e um estudo regular em casa, tendo tido uma evolução muito positiva ao longo do ano letivo.

Em seguida o esquema mostra os objetivos específicos anuais atribuídos ao 1º grau do Curso Básico de Flauta Transversal:

Esquema 2 – Objetivos Específicos do 1º grau.



Fonte: Planificações e Objetivos do Departamento de Sopros – Classe de Flauta Transversal do CMDD (2013/2014).

No Anexo 7 estão resumidos os conteúdos e competências a adquirir ao longo de cada período letivo.

É hábito no CMDD os alunos não se iniciarem de imediato com uma flauta transversal regular (de metal, com sistema Boehm). Isto deve-se ao facto de boa parte dos alunos que ingressam no curso nunca terem tido contacto com o instrumento. Os alunos iniciam então a sua formação com uma *fife flute* (ou flauta *fife*) – uma flauta transversal feita de plástico resistente, mais pequena e mais leve que a flauta regular. Esta flauta adapta-se melhor à estrutura corporal dos iniciantes (que geralmente é mais pequena) e tem fácil emissão de som, não sendo muito diferente da flauta normal quanto à moldagem da embocadura, assim como da dedilhação. Outra vantagem da aquisição desta flauta é tratar-se de um instrumento muito menos dispendioso, que poderá facilitar a vida económica das famílias, que no início do ano letivo têm demasiados encargos financeiros relativos à educação, em especial com a compra dos manuais e materiais escolares. Por outro lado, evita perdas de possíveis desistências e de acidentes iniciais resultantes de distrações ou mau manuseamento de uma flauta normal.

Posteriormente, a transição para a flauta Boehm irá ocorrer consoante a disponibilidade financeira dos encarregados de educação, bem como da evolução e desenvolvimento do aluno. Porém, espera-se que esta transição ocorra até ao final do 1º período.

A aluna começou então o seu trabalho com a flauta *fife*, em paralelo com o livro de Liz Goodwin, *The Fife Book*, que contém várias peças de cariz tradicional e infantil totalmente adaptado a flauta *fife*. Foi dado prioridade à emissão de som, à respiração e à postura. Daquilo que observei, o professor teve sempre muita exigência e rigor à produção sonora, que se queria bem expandida e se possível sempre em *forte*, para que a aluna desenvolvesse as suas capacidades – e que, ao longo do ano, foi melhorando visivelmente.

A respiração, além da função orgânica e biológica mais importante do ser humano, é a base da técnica da flauta transversal, tendo sido ensinada como tal e com claras noções da sua importância na produção de som do instrumento. Foi transmitido à aluna,

ao longo do ano, que a inspiração deve ser relaxada e profunda, assim como a expiração deve ser contínua, estável e sem quebras – só desta maneira se terá um som fluído e projetado. Neste campo a aluna não teve particulares dificuldades, sendo que a sua capacidade respiratória foi se desenvolvendo ao longo do ano. A inspiração foi se tornando gradualmente mais natural e não se criaram tensões desnecessárias na garganta nem nos ombros; a expiração também se desenvolveu positivamente, mas de maneira mais trabalhada pois é preciso pedir aos alunos que soprem o máximo possível e para dentro da flauta – de maneira a terem um som bastante projetado e com dinâmica – e por outro lado que controlem a saída do ar da embocadura, não expirando o ar todo nos primeiros momentos de emissão de som, por exemplo.

No que toca à postura corporal em relação ao instrumento e posteriormente à estante, o professor transmitiu à aluna que a posição deve ser o mais confortável e natural possível, sem criar tensões nos ombros e no pescoço nem desconforto físico, e sem “extremos físicos” no que toca à horizontalidade do instrumento – nem muito para baixo, nem muito para cima. A aluna não teve dificuldades em adotar a postura natural da flauta, se bem que por vezes teve que ser ligeiramente corrigida, nomeadamente a posição do pé direito (que punha de frente e não de lado) e a rotação da anca que tinha alguma tendência em estar demasiado para a frente. Do meu ponto de vista, o maior “problema” da postura discente era a sua relação com a estante – muitas vezes encontrava-se a tocar muito perto da partitura e a consequência mais frequente era mau posicionamento da cabeça da aluna, pois se a peça ou exercício que estivesse a tocar na aula estivesse no fim da página, era motivo suficiente para baixar a cabeça.

Quanto à embocadura, o professor procurou que a aluna tivesse a melhor qualidade de som com o mínimo de esforço, explicando que deve manter o lábio inferior relaxado e espaço dentro da boca. Tendo em conta que a embocadura é algo que difere bastante de aluno para aluno, para o professor sempre foi importante que a aluna se sentisse confortável e que a emissão de som ocorresse de forma simples e natural. A aluna recebeu bem todas as informações e a sua evolução ao longo do ano foi bastante satisfatória.

A aluna começou por estudar algumas peças clássicas e tradicionais do livro *The Fife Book*, de Liz Goodwin – este livro acompanhou-a até meados do 2º período. O professor acompanhava quase sempre ao piano, de maneira que a aluna criasse noções de pulsação (e mais tarde de harmonia) de forma a desenvolver o seu sentido rítmico. Ocasionalmente também foi usado o metrónomo, e era a ferramenta aconselhada pelo professor titular no estudo em casa. O professor recorria especialmente à dança, ao movimento corporal e ao canto como solução para resolver imprecisões rítmicas, sempre que necessário – para Gordon, este é o modo de compreender o ritmo, “através do movimento do corpo e da audição do movimento do corpo” (Gordon, 2015:99, citado por Alves, 2017:43).

A leitura da aluna era fluida o suficiente, não tendo particulares dificuldades de leitura de notas ou de ritmo. Ocasionalmente, a aluna trocava alguns ritmos e com o tempo foi sendo perceptível que ela tinha tendência para tocar de memória – uma memória auditiva que ela criava, pois na verdade ela não tinha quaisquer dificuldades no solfejo das peças. Esta tendência foi-se tornando cada vez menos frequente ao longo do ano.

A primeira audição no 1º período correu bastante bem, e a aluna fez a transição para a flauta Boehm. Durante a interrupção letiva do Natal, o professor encontrou-se com ela e com os encarregados de educação para dar uma pequena aula sobre a flauta recém-adquirida, dando-lhes noções de manuseamento e cuidados, e explicando à aluna a montagem da flauta e experimentando de maneira a que o primeiro contacto com o instrumento fosse com a assistência do professor.

Ao longo do 2º período, a aluna não teve grandes dificuldades de adaptação à nova flauta. Apenas quando se sentia mais cansada, tinha algumas dificuldades em manter a estabilidade do instrumento, tendo alguma tendência em deixar descair a flauta, encostar os braços ao tronco e rodar a flauta para dentro. Ao longo deste período, foram adotadas várias estratégias para que progredisse na projeção de som.

Uma das estratégias utilizadas – e a menos ortodoxa, talvez – foi a aquisição de um brinquedo (Figura 2), pedido pelo professor titular. Este brinquedo é composto por um pequeno tubo em madeira, pelo qual se sopra, e por uma chaminé na parte superior, com uns pequenos furos. Além desta composição em madeira, o brinquedo ainda inclui uma bola de esferovite. O objetivo seria soprar para dentro do brinquedo e a bola subir gradualmente e depois manter-se a um determinado nível acima da chaminé; por fim, lentamente e controlando o ar, descer-se a bola de maneira a ela pousar novamente na chaminé, sem cair para o chão. Esta “brincadeira” obriga a ter um excelente controlo do ar e, inconscientemente, aprender a usar a zona abdominal, de maneira a manter a pressão de ar indicada para que a bola suba e desça de forma controlada. O professor aconselhou a aluna a soprar para este brinquedo diariamente e as diferenças foram notórias. A aluna ganhou inclusive o hábito de o fazer antes da aula, deixando por vezes o som com mais potência que o normal, como é descrito na Aula 4.

Figura 2 – O brinquedo.



Um mês e meio depois de se ter iniciado o 2º período, a aluna iniciou os estudos com o *Begginer's Book for the Flute – Part One* de Trevor Wye, começando por aprender algumas notas alteradas como o Sol sustenido e o Si bemol; em paralelo continuava o trabalho com o *The Fife Book*. Mesmo a aprendizagem de algumas peças mais extensas e complexas desenrolou-se de maneira natural e mesmo que algumas delas tivessem que ser revistas ao longo de duas ou até três aulas, todas as dificuldades foram ultrapassadas. No final de 2º período a aluna teve também uma boa apresentação em público, com claras diferenças na sua evolução em relação à audição anterior.

No terceiro período, a aluna deixou o *The Fife Book*, trabalhando apenas com o livro de Wye. Foram sendo introduzidos alguns exercícios de escalas – os *Scale Exercise*, algumas com armações de clave até quatro alterações. A aluna ia trabalhando o livro página a página, e foi várias vezes recomendada pelo professor titular a ouvir o CD que o acompanha, de maneira a escutar um exemplo correto da concretização das peças. Na minha opinião, e como irei referir em outras ocasiões diferentes, o ouvir e escutar é parte essencial no estudo diário de um jovem músico – seja ele iniciante ou avançado. Para mim a ideia não será apenas “imitar” o que se ouve (até porque tal é impossível), mas sim a tentativa do aluno aproximar a sua performance àquela que escuta no CD – seja a nível rítmico, pulsativo ou de som. Poderá ser colocada a questão do aluno não estar a ler o que está escrito, mas sim a reproduzir aquilo que ouviu de memória; porém, nesta fase de desenvolvimento da aluna, já se sabia que a discente não tinha quaisquer problemas de leitura e por várias vezes se pediu à aluna para solfejar as novas figuras rítmicas quando apareciam. A verdade é que desde que a aluna começou a ouvir o CD das performances de Trevor Wye em casa que o desenvolvimento se tornou muito mais rápido, e o avançar das páginas no *Begginner’s Book* tornou-se cada vez mais fluído, sendo que ocasionalmente se tinha de rever alguma peça ou exercício.

A aluna evoluiu de forma fabulosa ao longo do ano, destacando em especial o 3º período, quando a mesma cimentou uma estratégia de estudo em casa que funcionou e que fez revelar um excelente trabalho e uma boa prova no final do ano letivo, tendo tido Muito Bom na apresentação de 3 peças do *Begginner’s Book* e de duas escalas (Sol Maior e Fá Maior, articulado e ligadas quatro a quatro). Várias vezes foi comunicado o bom trabalho da aluna à mãe, que a acompanhava sempre até ao Conservatório.

As circunstâncias que fizeram culminar o bom desenvolvimento da aluna, além das capacidades e maturidade da mesma, foram obviamente algumas estratégias, usadas dentro e fora da sala de aula. Dentro da sala de aula, além da exigência do professor quanto à sua capacidade sonora, o acompanhamento ao piano ao longo de toda a aula fez a aluna desenvolver ainda mais o som, tanto a nível de qualidade como de dinâmica, pois tocar acompanhado com um instrumento que é capaz de tocar muito mais *forte*

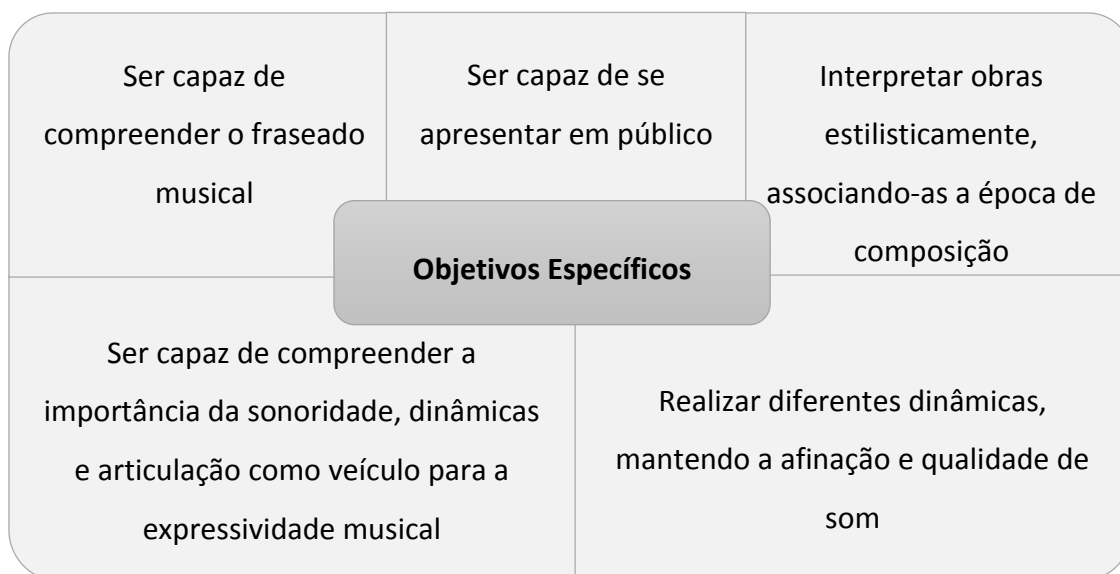
que o nosso faz-nos explorar novos limites; e também porque por várias vezes o piano foi termo de comparação por todas as suas notas serem iguais, por exemplo. Por outro lado, ajudou na introdução de algumas noções de afinação. Fora do ambiente da sala de aula, a audição do CD e o brinquedo acima referidos, assim como o acompanhamento dos pais e a organização da aluna foram fundamentais. A aula de flauta por si só, sendo apenas uma hora por semana, não pode sustentar um bom desenvolvimento de um aluno, se o trabalho em casa não for devidamente acompanhado pelos encarregados de educação e pelas capacidades de organização dos alunos.

3.2.2. Aluna B (5º Grau)

A Aluna B tem hoje 15 anos e nasceu em Outubro de 2003; mora na freguesia da Ramada (União de Freguesias de Ramada e Caneças) e está a frequentar o 9º ano de escolaridade, numa das escolas com que CMDD tem parceria e em Regime Articulado. Está a frequentar o conservatório desde a Iniciação e foi sempre acompanhada pelo mesmo professor. Além das aulas de instrumento, ainda frequenta as disciplinas de Formação Musical e Coro (Classe de Conjunto). A aluna é simpática e bem-disposta, porém não é muito trabalhadora, nem rigorosa.

O esquema seguinte mostra os objetivos específicos anuais atribuídos ao 5º grau do Curso Básico de Flauta Transversal:

Esquema 3 – Objetivos Específicos do 5º grau.



Fonte: Planificações e Objetivos do Departamento de Sopros – Classe de Flauta Transversal do CMDD (2013/2014).

No Anexo 8 resumem-se os conteúdos e competências a adquirir ao longo de cada período letivo.

Ao longo do ano letivo observado, a aluna mostrou ter dificuldades a nível de teoria musical, de leitura da partitura e de autocorreção. Por vezes, as coisas mais simples são as que geram mais problemas; muito tempo da aula é dedicado a resolver detalhes da partitura que poderiam perfeitamente ser resolvidos em casa, como a leitura de ritmos (algumas das vezes a aluna não concretizava leituras simples de semínimas e colcheias) ou de notas (especialmente as alteradas pela armação de clave). Inicialmente, a aluna não tinha qualquer “estilo” musical nem capacidade de interpretação, fazendo apenas o que era pedido para enriquecer a partitura, nomeadamente a nível de dinâmicas; porém, ao longo do período foi evoluindo nesse aspeto, graças às várias estratégias utilizadas, e foi gradualmente procurando respeitar as dinâmicas escritas e por si só já percebendo através da linguagem musical, quando tocar mais *piano* ou mais *forte* (por exemplo, em compassos repetidos já sabia que a repetição tinha de ser tocada mais *piano* como se de um eco se tratasse).

Apesar da fraca autonomia e das dificuldades, pode-se dizer que a aluna era relativamente atenta e recetiva durante as aulas de flauta, não sendo muito ativa. A aluna não tinha grandes dificuldades em concretizar o que era pedido e tocava reportório algo exigente para o seu grau.

No decorrer do ano letivo foi trabalhada a seguinte bibliografia: *Progress in Flute Playing*, Op. 33 (1º livro) de E. Köhler (a partir do estudo nº 9 até ao fim do livro); *Sonata em Fá Maior* de B. Marcello; *The Fog is Lifting from Helge Rode's play "The Mother"*, Op. 41 de C. Nielsen e os *18 Exercícios ou Estudos para Flauta* de B. T. Berbiguier (até ao estudo nº 5), por esta ordem cronológica.

As aulas, de maneira geral, seguiam a seguinte organização: aquecimento (escalas ou exercícios derivados de escalas e arpejos, como mencionados na tabela acima), durante 10 a 20 minutos no máximo; trabalho de um estudo dos compositores acima mencionados, que poderia durar entre 20 a 30 minutos; e eventualmente o trabalho de uma peça dentro do programa de 5º grau, cujo trabalho em aula poderia durar entre 15 a 30 minutos.

No início do ano letivo, verifiquei que a aluna não tinha uma qualidade de som muito boa, tendo muito ruído. O professor já andava a trabalhar com ela esta questão, e o aquecimento era o momento principal onde o som era trabalhado. Falou-se de embocadura e da posição da língua dentro da boca. A aluna tinha tendência a soprar muito para fora do orifício da flauta (o que justificava tanto ruído de aresta) e, quando se sentia mais cansada, tinha alguma tendência para fechar a flauta e assim a afinação descer muito. A falta de qualidade era mais evidente à medida que se ia subindo no registo. Ao longo do ano, foi melhorando um pouco este aspeto, mas claramente não era uma questão muito trabalhada em casa no seu estudo diário. A estratégia do professor titular passava essencialmente por instruções concretas na reposição da embocadura – soprar mais para dentro da flauta e recolocar a língua dentro da boca eram as instruções mais eficazes.

Tal como mencionei acima, a discente tinha muitas dificuldades de leitura, especialmente leitura rítmica, e por várias vezes ritmos simples geravam grandes problemas. Estas secções problemáticas eram trabalhadas e resolvidas isoladamente, recorrendo ao solfejo e ao uso do metrónomo. A nível da leitura de notas, por várias vezes fazia confusão com as notas alteradas, especialmente quando alteradas pela armação de clave, sendo que aqui a resolução passava por escrever na partitura a nota certa, todas as vezes que fossem necessárias.

A Aluna B também tinha algumas dificuldades em associar notas do registo agudo às digitações corretas – a partir do Fá agudo, não sabia algumas dedilhações, especialmente de notas como Mi bemol, Sol sustenido ou Si bemol. Por vezes também foram escritas na partitura as digitações dessas notas, pois de uma aula para a outra a aluna esquecia. O mesmo também acontecia para a concretização de *trills*, algo que foi bastante evidente durante a execução da peça *The Fog is Lifting* de Nielsen.

Durante o 1º período, foram trabalhados alguns estudos de Köhler e a Sonata de Marcello. O objetivo seria a apresentação de toda a Sonata, porém apresentou os dois primeiros andamentos, apresentando a Sonata completa no final do período seguinte. O trabalho desta Sonata começou de maneira muito frustrante e exaustiva devido à fraca leitura da aluna e do pouco trabalho em casa. Depois da audição de Natal, a aluna compreendeu que a sua prestação não foi suficiente e durante o 2º período a evolução da Sonata foi um pouco mais rápida.

Ao longo do 2º período o professor focou o trabalho em aula nos restantes estudos de Köhler, deixando um pouco a obra de Marcello de lado. Este trabalho também foi lento, especialmente antes da prova intercalar, que se realizou logo no início de Janeiro. O trabalho da aluna em casa era insuficiente ou ineficaz e trazia os estudos com demasiados erros de leitura e frequentemente mal preparados. Depois de ter tido apenas nível 3 neste teste (até aí a aluna tinha tido sempre nível 4) e depois de uma conversa com o professor, penso que ela terá refletido no seu trabalho e a partir daí foi

melhorando um pouco. A audição, por fim, correu melhor que a audição do período anterior.

No terceiro período o trabalho da aluna parecia ter mais consistência e houve algum acréscimo na autonomia pois começou a apresentar as obras com menos erros, com mais apontamentos na partitura e com mais intenção musical (especialmente a concretização de dinâmicas). O professor entregou a peça de Carl Nielsen, que é um obra com algum grau de dificuldade, e a aluna iniciou também os estudos de Berbiguier. A peça de Nielsen nunca chegou a ser apresentada em audição, mas foi arduamente trabalhada, especialmente a secção intermédia, onde a escrita se adensa um pouco mais a nível rítmico e técnico devido às alterações e aos *trills* (Anexo 9). Inicialmente a peça estava muito pobre mas com o trabalho em aula foi ganhando algum brio.

Os apontamentos da partitura foram uma estratégia frequentemente utilizada para facilitar a leitura da aluna, e é também frequentemente usada pelo professor titular em todos os seus alunos, seja de que nível for. Na opinião do professor, a leitura da partitura já é de si difícil – pois trata-se de uma leitura em dois eixos – e mesmo profissionais têm, por vezes, entraves na leitura da pauta musical. Os apontamentos podem clarificar e facilitar a leitura da partitura, sejam eles linguísticos ou esquemáticos e assim diminuir o tempo de “tentativa-erro” no processo de estudo.

A aluna realizou por fim um teste no final do período, onde apresentou dois estudos, o nº 14 de Köhler e o nº 3 em Si bemol Maior de Berbiguier, e a peça de Nielsen, *The Fog is Lifting*, além de uma leitura à primeira vista. A classificação total foi de 55%, que corresponde ao nível 3, que foi também a classificação de final de período (Anexo 12).

Não se chegou a concretizar nenhuma audição devido à falta de disponibilidade do auditório da escola e também pela proximidade das datas das provas finais do conservatório e dos exames nacionais do ensino regular.

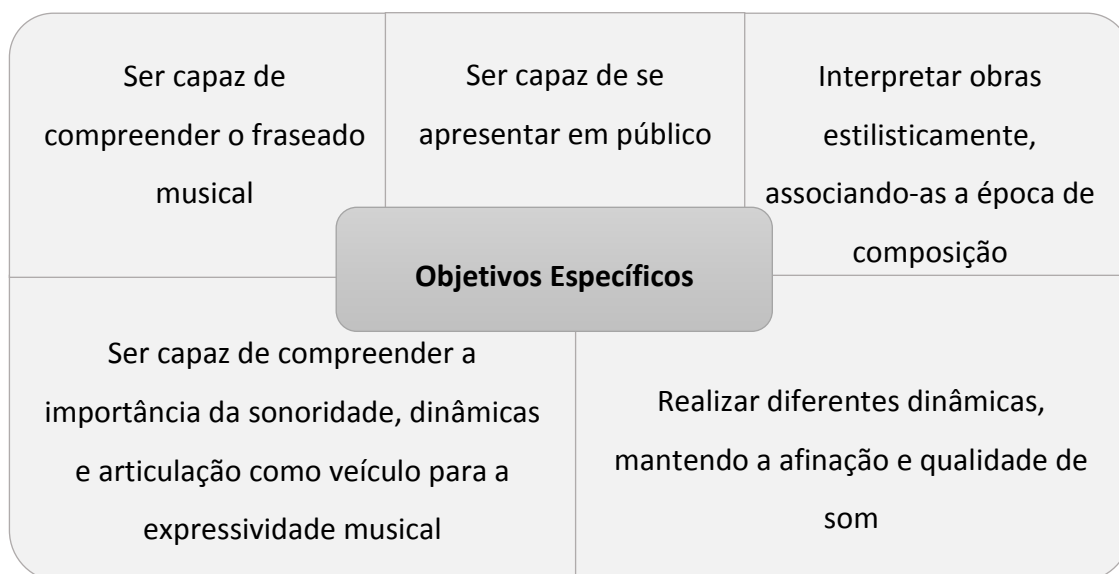
A avaliação da Aluna B foi feita com base na avaliação contínua (prestação em sala de aula), nas audições, no teste intercalar e na prova global.

3.2.3. Aluna C (7º Grau)

A Aluna C tem 16 anos (nascida da Novembro de 2001) e é residente na Ramada (União de Freguesias de Ramada e Caneças). Está a frequentar o 11º ano do Ensino Secundário regular, no Curso de Ciências e Tecnologias; a aluna frequenta o CMDD desde o 1º grau, atualmente em RS, mas é apenas acompanhada pelo professor titular desde o 2º grau. Além da disciplina de Flauta, tem ainda Formação Musical, Análise e Técnicas de Composição (ATC), História da Música e Harmonia, frequenta a orquestra de câmara do CMDD e ainda incorpora um ensemble, no âmbito da disciplina de Harmonia. Responsável e trabalhadora, pode dizer-se que tem uma sensibilidade musical extraordinária. Porém, a aluna tem um pouco de “inércia”, sendo que é preciso incentivá-la várias vezes para atingir novos limites, ou para simplesmente marcar um ensaio com piano.

O esquema seguinte mostra os objetivos específicos anuais atribuídos ao 7º grau do Curso Básico de Flauta Transversal:

Esquema 4 – Objetivos específicos do 7º grau.



Fonte: Planificações e Objetivos do Departamento de Sopros – Classe de Flauta Transversal do CMDD (2013/2014).

No Anexo 10 encontra-se um resumo dos conteúdos e competências a adquirir ao longo de cada período letivo.

Logo nas primeiras aulas a que assisti da Aluna C, pude confirmar que era uma boa flautista, tendo em conta o grau em que se encontrava. Espantou-me a qualidade de som e a musicalidade, assim como a sua postura durante a performance. A aluna não tem praticamente problemas de afinação, tem um excelente controlo de *vibrato* (que no caso dela é natural), e em técnica de dedos também algumas facilidades; em passagens mais complexas comete alguns erros com frequência.

Ao nível de interpretação musical a aluna tinha facilidades, todavia tocava qualquer repertório de qualquer época praticamente com o mesmo “estilo” – e falo do seu “estilo” pessoal, da sua maneira de tocar; tinha sempre uma maneira muito agradável e calma de tocar, independentemente do carácter da partitura; tinha algumas dificuldades em expandir o som e em concretizar dinâmicas iguais ou acima de *forte*, e tal começou a tornar-se evidente na execução de algum repertório, do qual falarei à frente. Também ao longo do ano letivo, a par da evolução do som, o professor titular foi-se apercebendo da sua qualidade da sua respiração, que não era suficiente. A aluna tinha pouca resistência e tinha necessidade de respirar muitas vezes durante a execução. Mais uma vez este tipo de problemas foi sendo trabalhado e resolvido em aula, com especial incidência no momento do aquecimento, onde trabalhava exercícios de autores como Reichert e Trevor Wye. Durante este momento, a preocupação principal do professor era a profundidade de som, a colocação da embocadura, a afinação, o *vibrato*, a respiração e o controlo do ar.

O repertório trabalhado ao longo ano letivo foi o seguinte: *Fantasia nº3* de G. P. Telemann (inserido nas *Twelve Fantasias for Transverse Flute without Bass TWV 40*), os últimos estudos do livro *18 Exercícios ou Estudos para Flauta* de B. T. Berbiguier (a partir do 15), a *Sonata para flauta e piano* de P. Hindemith, a *Ballade Op. 288* de C. Reinecke, os primeiros 2 estudos do *Progress in Flute Playing*, Op. 33 (3º livro) de E. Köhler, e

excertos de orquestra do livro *Orchester Probespiel – Flöte und Piccoloflöte*, compilação de Dürichen e Kratsch.

No decorrer das primeiras aulas, a aluna estava a estudar a *Fantasia* de Telemann, sendo que o foco seria a interpretação estilística e a articulação. Esta peça seria para apresentar a solo numa próxima audição, mas o professor considerou que não estava a compreender o estilo – apesar do trabalho realizado em aula – especialmente no último andamento. A meio do 1º período, o professor lançou um desafio à aluna: estudar a *Sonata* de Paul Hindemith, uma obra em tudo contrastante com o seu trabalho. Em paralelo a aluna continuava a fazer progressos nos estudos de Berbiguier, onde se dava especial importância à regularidade dos dedos e à continuidade de som, falando aqui na respiração e do controlo do ar usando o apoio abdominal – por esta altura o professor titular recomendou-lhe a comprar o mesmo brinquedo que a Aluna A. A *Sonata* de Hindemith foi um marco importante na evolução da potência sonora. Na primeira aula que a aluna apresentou o primeiro andamento, ficou evidente de que tinha que ultrapassar os seus limites, tanto interpretativos como sonoros. A discente acabou mesmo por apresentar os três primeiros andamentos da *Sonata* no final do período, com acompanhamento ao piano. De notar que esta *Sonata* é bastante exigente a nível técnico e musical, e que a aluna, além do trabalho em aula que foi fundamental, fez um trabalho consciente em casa.

O objetivo principal, que seria expandir o som, foi atingido quando a aluna apresenta a *Ballade* de Reinecke, ainda no final do 2º período. Durante esta fase do calendário letivo, concluiu os estudos de Berbiguier e o estudo da *Sonata* de Hindemith, tendo apresentado por completo numa audição no início do mês de Março, e o segundo e o quarto andamento na prova intercalar, juntamente os estudos 12 e 16 de Berbiguier, e três excertos de orquestra (solos das Sinfonias nº 1 e nº 4 de Brahms e o solo do *Boléro* de Ravel). Nesta prova, teve uma cotação de 76%, que equivale a 15 valores; a sua prestação nesta prova foi boa mas ainda assim um pouco abaixo das expectativas, especialmente na apresentação da *Sonata* e do estudo nº 16. Quanto aos excertos de orquestra, a aluna ainda não estava familiarizada com a performance dos mesmos em prova. Durante o trabalho destes excertos, assim como os do 3º período, foi sublinhada

a importância de, acima de tudo, manter uma pulsação correta e estável, tocar sem erros e durante o processo de estudo ouvir gravações em plataformas como o *YouTube* ou o *Spotify* de artistas de orquestras de referência a interpretar esses mesmos solos, nomeadamente as recomendadas pelo professor titular em aula. Considero que escutar boas gravações de flautistas importantes e de reconhecido talento são importantes para o processo de estudo de qualquer obra, mas ainda mais importante no contexto dos excertos de orquestra pelas seguintes razões:

- Contextualiza o papel da flauta dentro da cena da orquestra;
- Define uma pulsação adequada;
- Facilita a leitura e a interpretação do excerto;
- Melhora a definição dos objetivos a traçar pelo aluno, criando uma ideia concreta do que ele quer ouvir dele próprio a tocar o excerto;
- Explora os ambientes de afinação;
- Se o aluno tiver interesse em ouvir toda a obra, enriquecimento do repertório auditivo.

Por fim, no 3º período, a aluna iniciou o terceiro caderno de estudos de Köhler, *Progress in Flute Playing*, que são estudos extremamente exigentes e que poucos alunos tocam no CMDD. O professor considerou que a aluna estaria à altura do desafio, e o trabalho do primeiro estudo foi bastante satisfatório, acabando por ser apresentado na prova final (a aluna fez apenas este estudo em vez de dois, como está definido na matriz das provas finais de flauta transversal para o 7º grau, devido à sua considerável extensão) (Anexo 12). Também foi concluído o trabalho de *Ballade*, que culminou também na apresentação em prova; a aluna acabou por ter uma prestação bastante positiva nesta obra, tendo sido clara a sua evolução em termos musicais e dinâmicos, em relação à sonata de Hindemith. Nesta prova também foram apresentados três excertos de orquestra: o *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, de Debussy; o solo de flauta da *Paixão Segundo São Mateus* de J. S. Bach e o solo de *Intermezzo* da *Carmen* de Bizet. A discente concretizou bastante bem o excerto de Bizet, sobre o qual teve mais facilidades durante o trabalho em aula; o excerto de Bach na primeira aula tinha pouco carácter estilístico e alguns erros de leitura rítmica, mas evoluiu bastante até à altura da

prova; o excerto menos seguro seria o *Prélude*, devido à respiração, que em prova revelou ainda a fraca resistência da aluna. O professor comentou com o restante júri que a aluna está em Regime Supletivo, e que não tem tanto tempo para se dedicar a estudar flauta como outros alunos no Regime Articulado secundário, pois tem muito mais horário no ensino regular; desenvolver a caixa torácica implicaria várias horas de estudo diário que a aluna não consegue concretizar – ainda assim, ela já trabalha bastante tendo em conta os resultados noutros aspetos musicais que foram evidentes na execução da prova.

A discente acabou por ter uma classificação final de 78%, equivalendo a 16 valores, sendo também a sua classificação final de período, pesando também a sua avaliação contínua, audições e o teste intercalar do período anterior. O professor considera que a aluna tem muitas capacidades artísticas, mas que peca pela sua falta de tempo para se dedicar verdadeiramente ao instrumento e alcançar outro nível.

No final do ano letivo acabou por não se fazer nenhuma apresentação entre a classe de flautas devido à proximidade do calendário de exames do ensino regular, das provas finais, além da indisponibilidade física do auditório do Conservatório de Música D. Dinis.

3.3. Descrição das Aulas Lecionadas/Observadas

As aulas, de carácter semanal e individuais, tinham uma duração aproximada de 45 minutos a 1 hora, sempre no mesmo horário afixado no início do ano letivo e por norma sempre na mesma sala.

Todas as aulas que observei – a não ser casos excepcionais – seguiam um modelo organizado pelo professor titular.

As aulas de qualquer grau começavam com um aquecimento. Nesta fase, que pode demorar entre 5 a 15 minutos, as alunas tocam algumas notas longas e de seguida faziam alguns exercícios com bases em escalas ou arpejos, de compositores/flautistas/pedagogos como Trevor Wye ou Reichert. Em qualquer uma das aulas, o trabalho era totalmente direcionado na qualidade de som e na respiração –

dois elementos que são a base para a técnica da flauta. O professor procurava sempre a melhor qualidade de som das alunas, corrigindo a embocadura e trabalhando os vários registos. A respiração muitas vezes também era debatida, pois é parte integral de uma boa qualidade sonora.

Apesar de o aquecimento ser o momento central para se procurar o melhor som, a verdade é que o professor não deixava em qualquer momento da aula que o som fosse de menor qualidade do que aquela que se procurou durante o aquecimento. Por várias vezes o professor titular dizia às alunas que o mais importante na música era o som, e não tanto o número de notas certas ou erradas dadas durante a performance.

De seguida, o trabalho prosseguia para o reportório. No caso da aluna de 1º grau, para as peças ou exercícios propostos nos livros referidos; no caso das alunas de 5º e 7º grau, o trabalho era direcionado para os estudos ou peças que haviam sido propostos anteriormente pelo professor para serem trabalhados em casa. No caso de as alunas terem uma peça ou um estudo para apresentar, normalmente o professor tinha preferência em ouvir o estudo primeiro, a não ser em casos que a peça tivesse mais urgência em ser trabalhada por motivos exteriores, como a aproximação de uma prova, audição ou de um ensaio com piano.

A aluna de 1º grau tocava todas as peças ou exercícios pela ordem apresentada no livro que seguia. Regra geral, o professor acompanhava a aluna ao piano durante praticamente a aula inteira.

Os estudos constituem parte essencial da prática da flauta, pois em poucas páginas, e com a “liberdade” e riqueza de uma obra para flauta solo, é possível trabalhar em contexto de sala de aula variadíssimos aspetos da técnica da flauta. As alunas trabalharam essencialmente os compositores Berbiguier e Köhler. O tempo gasto em aula no trabalho de um estudo podia variar entre 20 a 30 minutos.

A maioria dos estudos trabalhados tem imensa componente de técnica de dedos. Os estudos têm uma ordem progressiva de dificuldade e de tonalidade – começando muitas vezes em Dó maior seguido da relativa menor, e acrescentado a cada estudo uma

alteração, e depois reduzindo novamente; são na sua essência escalas e arpejos convertidos e rearranjados e normalmente seguem uma cadência harmônica muito similar entre eles e muito óbvia, sendo possível analisar qualquer estudo praticamente sem dificuldades. A densidade técnica dos estudos obriga as alunas a terem uma leitura eficaz e a algumas horas de estudo até dominar toda a obra.

Com todas estas características é possível trabalhar os seguintes conteúdos no mesmo estudo: leitura, técnica de dedos e regularidade, respiração, coordenação dedos/som/articulação, vários tipos de articulação, qualidade e uniformidade de som, continuidade de som/ar, afinação e pulsação; e desenvolver noções harmônicas. Durante as aulas que assisti todos ou praticamente todos estes aspetos eram referidos durante o trabalho do estudo.

Posteriormente, as alunas de 5º e 7º grau poderiam apresentar ainda uma peça, ou (no caso da aluna de 7º grau) excertos de orquestra. As peças escolhidas constam no programa do conservatório (Anexo 11) e são – tal como os estudos – previamente entregues na aula para que sejam trabalhadas em casa e apresentadas por norma na aula seguinte. As obras escolhidas poderiam ser obras para flauta solo ou para flauta e piano. Aqui eram trabalhados aspetos estilísticos e musicais, assim como outros aspetos técnicos como articulação, respiração, manutenção da pulsação, qualidade de som e leitura rítmica e melódica.

Por fim, os excertos de orquestra são parâmetro de avaliação obrigatória nas provas de flauta do 7º grau, e por norma eram mais trabalhados nessas alturas do ano letivo. Tal como as peças, eram trabalhados aspetos estilísticos-interpretativos, manutenção da pulsação, leitura rítmica e melódica, qualidade de som e afinação, respiração e articulação. Também era discutido o papel da orquestra em determinado excerto e escutadas durante a aula algumas gravações disponíveis no *YouTube*.

Em todas as aulas do professor titular eram usados diferentes recursos para desenvolver estratégias de estudo em casa e para resolver os problemas que surgiam em sala de aula. O metrónomo seria talvez o instrumento mais usado para resolver problemas de rítmicos ou de instabilidade de pulsação, que por sua vez são os

erros/dificuldades mais recorrentes nos alunos. Por outras vezes, o professor usou o solfejo ou a leitura acompanhada de um batimento introduzido por ele próprio. No caso da aluna de 1º grau, o metrónomo tomou uma posição de recurso em casa, pois na aula era o acompanhamento ao piano que definia uma pulsação estável. Para as alunas mais velhas já se esperava que o uso de metrónomo tivesse um papel obrigatório no estudo diário.

Em quase todas as salas do CMDD, e nomeadamente nas salas onde se lecionavam as aulas de flauta, existe um piano vertical. O uso do piano já foi referido para o caso da aluna de 1º grau; mas para as alunas mais velhas também era frequentemente usado, não para acompanhar as alunas mas sim para resolver questões de afinação.

O lápis é o recurso mais utilizado ao longo de toda a aula. Todos os alunos do professor titular aprenderam a apontar: seja para corrigir erros na partitura, seja para escrever o nome daquela nota que estamos constantemente a falhar a sua leitura, seja para apontar elementos expressivos, dinâmicos ou correções de afinação, marcar respirações, ou para reproduzir expressões/frases ditas pelo próprio professor para dar ênfase a determinada ideia musical – qualquer coisa que ajude na interpretação correta da partitura é digno de ser apontado no papel, desde que não rasure a pauta musical e dificulte ainda mais a leitura.

O espelho, recurso menos usado, seria útil para resolver problemas de embocadura ou de postura. O aluno, ao ver o seu reflexo, é capaz de se corrigir pois, assim, ganha mais um elemento – o visual – à sua propriocepção.

As aulas que lecionei seguiam mais ou menos o mesmo plano definido pelo professor. Optei por assim fazer, pois eu própria seguia este modelo de organização do tempo de aula em estudante; por outro lado, é um modelo que faz sentido, pois existe um progresso na complexidade do que se trabalha. Por exemplo, durante a fase de aquecimento dá-se mais atenção ao som, respiração e postura, que são os elementos base da técnica da flauta; depois, os estudos acrescentam atenção à técnica de dedos, leitura e articulação; por fim, as peças além de se trabalhar todos os conteúdos descritos, trabalha também carácter estilístico e recursos interpretativos da obra.

Algo fundamental do decorrer da aula – e sobre o qual pequei um pouco (ver ponto 4.2.) – é a instrução. Para Jorgensen, a instrução ocorre no momento em que as nossas ideias, aquilo que nós desejamos fazer ou cumprir enquanto professores, se encontram com as realidades dos alunos (2008:215). Pode ocorrer tanto no decorrer da aula como noutros momentos muito concretos e é a manifestação da inter-relação entre professor-aluno (2008:216). Para a autora Estelle Jorgensen existem vários tipos de instrução, mas dois deles remeteram-me por completo àquilo que frequentemente assisti nas aulas do professor.

A exposição ou explicação talvez seja o tipo de instrução mais frequente entre nós, e tal não foi exceção nas aulas a que assisti. Jorgensen chama a atenção para “quando explicamos qualquer coisa aos nossos alunos (...) estamos a apelar às suas capacidades intelectuais para raciocinar, intuir ou imaginar o que estamos a dizer”¹³ (2008:218). A nossa explicação tem que ser adaptada a cada um dos nossos alunos, visto que todos nós temos capacidades diferentes. O que assisti das aulas foi de facto o que é aconselhado por Jorgensen: a explicação dada a cada uma das alunas era diferente, não só pela diferença de graus e conteúdos, mas também moldada às capacidades das alunas e ao seu desenvolvimento – mais uma vez, as minhas instruções inicialmente tinham pouco significado, pois não eram suportadas no ponto de vista do aluno. Acredito que, ao longo do estágio observado, tenha melhorado um pouco esse aspeto, algo que posso observar na minha autoanálise das aulas gravadas ao longo do ano.

Outro tipo de instrução que acabei por adotar, e que verifiquei ser usado muitas vezes ao longo das aulas assistidas, foi aquele que Jorgensen chama de “Interrogação ou Questão”¹⁴. Por várias vezes o professor interrogava/questionava as alunas sobre o que fazer para melhorar o som, ou alguma passagem, por exemplo, ou para tocar mais forte na flauta sem desafinar, ou sobre outros aspetos técnicos da flauta. Outras vezes, quando pedia às alunas para melhorar o som e subitamente melhorava bastante, ele perguntava o que é que elas tinham feito de diferente para se dar tal melhoria.

¹³ “When we explain something to our students (...) we are appealing to our students’ intellectual powers to reason, intuit, or imagine what we are saying.”

¹⁴ *Interrogation, or Questioning.*

Jorgensen afirma que aconselha aos seus alunos estagiários a adotarem essa estratégia – “supor como algo pode ocorrer induz pensamentos divergente e analógicos e promove a construção de hipóteses que podem ser testadas”¹⁵ (Jorgensen, 2008:223). Desta maneira, os professores e os alunos são induzidos a pensar em como podem explicar determinadas coisas por eles próprios (Jorgensen, 2008:223). Por um lado, o aluno tem que descobrir por ele próprio o que fez de diferente, por outro lado, o professor absorve (eventualmente) a explicação do aluno, entendendo assim o seu ponto de vista, e recicla essa explicação para outros alunos de desenvolvimento semelhante.

4. Reflexão Final e Análise Crítica da Atividade Docente

A reflexão e análise crítica da atividade docente deve ser uma prática regular do professor, pois é importantíssima para a sua formação e desenvolvimento ao longo da carreira e não deve apenas incidir-se nas práticas pedagógicas, mas também em aspetos éticos, deontológicos e pessoais – pois ser professor não passa apenas pela transmissão de conhecimento e a definição de estratégias.

Ao fim de um ano letivo rico em experiências e em partilha de conhecimentos com professores e colegas, considero fundamental uma profunda reflexão e análise crítica ao observado, praticado e experienciado ao longo dos últimos meses. Serão abordados os aspetos positivos, as facilidades e dificuldades sentidas, a consecução dos objetivos e por fim a importância da formação contínua e do desenvolvimento profissional.

4.1. Nível de Consecução dos Objetivos

Tendo em conta que os objetivos delineados para este EEE consistiam na observação de aulas do professor orientador e na realização de uma aula por período a cada um dos alunos selecionados, considero que os objetivos foram alcançados.

¹⁵ *“Guessing how something might happen prompts divergent an analogical thought and fosters the framing of hypotheses that can be tested.”*

A prática profissional foi bem mais intensa do que seria esperado, pois apesar de o estágio ser em observação, a minha presença na sala de aula acabou por ser muito mais que isso: fui incentivada pelo professor titular a participar, a colaborar e a dar a minha opinião, assim como tive liberdade para fornecer também as minhas estratégias e as minhas ideias musicais. Desta maneira, acabei por exercer em alguns momentos da aula e ser aconselhada presencialmente pelo professor das alunas. Por outro lado, o professor à medida que ia dando a aula ia-me explicando as suas intenções em aplicar determinada estratégia ou ideia musical. Esta relação entre a minha presença na sala, o professor e as alunas resultou, na minha opinião, num enorme crescimento pessoal da minha parte enquanto docente e flautista; como disse anteriormente, observar estas aulas fez-me reviver os tempos de aluna do mesmo professor e tomar consciência de imensos aspetos da minha prática instrumental que adquiri ao longo da minha formação – algo que é essencial para quem quer dar aulas de um instrumento musical.

A presença do professor, nos momentos em que eu assumia a aula, e as gravações das aulas lecionadas também me ajudaram no desenvolvimento da minha prática docente, como a clareza e a organização do discurso, a objetividade das instruções e uma observação mais atenta da reação dos alunos às instruções. De referir que os alunos não transpareceram desconforto com as aulas gravadas, possivelmente devido ao tamanho e discrição da câmara usada (usei um modelo de *action cam*).

4.2. Facilidades/Dificuldades Sentidas

Um dos aspetos mais positivos e que devo recordar com maior nostalgia, foi a estreita relação que estabeleci com as alunas: uma proximidade suficiente e com o respeito devido numa relação professor-aluno de ambas as partes, e também uma relação de confiança e de à vontade, nunca havendo por parte das alunas constrangimento, indisposição ou pouca vontade em ter aulas comigo e de aprender.

Tal como referi no ponto acima, a abertura do professor titular à minha participação ativa nas aulas foi algo extremamente positivo e certamente um dos aspetos que mais contribuiu para o meu desenvolvimento ao longo deste estágio.

Graças a isto, tive imensa facilidade em integrar-me no ambiente educativo do Conservatório de Música D. Dinis e em começar a lecionar (seriam as minhas primeiras aulas de flauta lecionadas); também o facto de já ter sido aluna do CMDD e inclusive do professor titular foram outros fatores fundamentais para a minha integração ao longo do EEE.

A nível de pontos menos positivos, tenho apenas a apontar alguns aspetos da minha atividade docente. Uma das principais problemáticas da minha atividade docente prende-se com a falta de clareza e direção das minhas instruções – nas aulas que observei, o professor foi sempre extremamente rigoroso com todas as alunas. Tentei transpor este rigor para as minhas aulas, embora inicialmente tivesse mais dificuldade em perceber o que de facto devia dizer às alunas para que elas chegassem ao que eu pretendia. Ao longo do tempo fui reparando que o professor falava sempre às alunas de aspetos extremamente concretos, como abrir mais a boca, puxar o queixo mais para trás ou simplesmente relaxar os lábios. Eu própria fui experimentando essas instruções no meu estudo diário e constatei que de facto era algo que eu já fazia de maneira inconsciente, e devido a essa inconsciência não seria capaz de explicar às alunas o que era necessário fazer para que a qualidade de som fosse melhor. Jorgensen refere com toda a razão que “(...) precisamos de tanto conhecimento prático como teórico se a nossa função é para ajudar os nossos alunos a tornarem-se músicos (...)”¹⁶ (2008:217) – e esta situação prova exatamente isso; eu acrescento que além de estarmos a ajudar a formar músicos, estaremos possivelmente a ajudar a formar professores, que um dia precisarão de conhecer explicitamente o que estão a fazer. Eu sabia o que queria ouvir, mas não sabia o que precisava de corrigir para lá chegar; também acontecia eu própria não ter consciência ou estratégias para chegar a determinado fim, e por isso uma das dificuldades que mais senti ao longo das aulas lecionadas foi a resolução de problemas mais insistentes (ou seja, quando se esgotavam as minhas estratégias para solucionar tal dificuldade).

¹⁶ “(...) we need practical as well theoretical knowledge if we are to help our students become musicians (...)”.

Couto Soares descreve o mesmo sentimento que tive nestas minhas primeiras aulas na sua tese de doutoramento: “O meu conhecimento declarativo era limitado: ‘sabia fazer’, sem saber precisar ‘como fazia’. E por vezes pensava que sabia quando na realidade não o sabia. A minha ignorância, não me impedia no entanto de tocar e aparentemente ensinar.” (Soares, 2013:23). A este tipo de conhecimento é chamado de conhecimento tácito – o tipo de conhecimento que não é passível de ser expressado ou ensinado (Soares, 2013:24). Na minha prática instrumental do dia-a-dia sabia o que fazer para tornar certa frase mais melódica, concretizar determinado recurso expressivo ou simplesmente provocar um timbre diferente, mas no momento de explicar às minhas alunas o que era suposto fazer, não sabia o que dizer. Penso que, inconscientemente, defendia-me da minha ignorância usando expressões “vazias” como «esta peça precisa de mais carácter» ou «imagina que...», algo que para os alunos significa muito pouco ou até mesmo nada.

Posteriormente discuti isto com o professor titular, e foi ele que me chamou a atenção para esse tipo de instruções; ele próprio inicialmente sentia-se da mesma maneira que eu, mas foi procurando no seu estudo diário as estratégias que usava para melhorar a sua qualidade de som ou para resolver outros problemas técnicos da flauta – já para não falar das estratégias que foi aprendendo enquanto estudante, que todos nós colecionamos. Esta capacidade é extremamente importante num professor, pois não estamos a formar apenas instrumentistas de curto prazo – no mínimo, não é essa a nossa intenção – mas sim estamos a formar músicos que, muito provavelmente, vão ser professores um dia, e que necessitam tanto de saber a verdade concreta como eu, docente presente.

Outra dificuldade sentida foi conciliar a data das aulas gravadas com o restante calendário dos alunos. As aulas de flauta, por si só, são extremamente densas pois precisam de cumprir um longo programa letivo; por outro lado, os alunos outras responsabilidades para além das aulas de música, e boa parte dela é dedicada aos estudos no ensino regular, já para não dizer que são dependentes da disponibilidade dos seus encarregados de educação. Por estas razões e por outras, optei sempre por dar aulas no fim de cada período letivo, depois de todas as provas e audições terem sido

realizadas, de forma a não atrapalhar o seu trabalho e muito menos o seu sucesso; tenho ainda que acrescentar a minha vida profissional, que por si só não é muito estável, tendo sido por vezes difícil conciliar horários.

4.3. Formação Contínua e Desenvolvimento Profissional

A formação de um professor é contínua e interminável, não sendo por isso o término de mais um ciclo de estudos o fim da continuidade do desenvolvimento profissional de qualquer docente. Como filha de uma professora de matemática, sempre vi a carreira da minha mãe a evoluir com a aquisição de variadas competências, graças à frequência de várias formações ao longo do seu percurso docente.

Deste exemplo familiar tiro a minha vontade de continuar a minha formação, não deixando que este Mestrado seja a minha última fase de aprendizagem e tão pouco a minha última habilitação.

A frequência do Mestrado em Ensino de Música e essencialmente esta última fase de Estágio de Ensino Especializado trouxe-me uma nova perspetiva do processo ensino-aprendizagem, graças a todas as Unidades Curriculares frequentadas, aos docentes que as lecionavam e à experiência vivida em plena instituição do ensino especializado da música.

Muito possivelmente, não poderei pôr em prática os meus conhecimentos do ensino especializado da música tão brevemente quanto desejava, mas certamente que os transportarei para a minha atual profissão, como professora de Atividades de Enriquecimento Curricular de Música, e desta maneira progredir na minha carreira docente e continuar a desenvolver na prática profissional.

Secção II – Investigação

5. Aplicação das técnicas contemporâneas para flauta no ensino de conservatório.

5.1. Descrição do Projeto de Investigação

Neste trabalho, procurei perceber como se desenvolve atualmente o ensino das técnicas contemporâneas para flauta – também frequentemente chamadas com o termo inglês *extended flute techniques* – e como é incluído no ensino especializado da música, desde o 1º grau do conservatório até ao ensino superior. Para tal, realizei um inquérito *online* e recolhi experiências, entrevistando vários flautistas, entre eles intérpretes de música contemporânea, professores, instrumentistas de orquestra e solistas.

Procurei também aplicar a minha investigação nas poucas aulas que lecionei durante o Estágio do Ensino Especializado, no Conservatório de Música D. Dinis – em todas as minhas aulas gravadas, incluí uma peça contemporânea que contivesse técnicas contemporâneas para flauta.

Nesta investigação também está incluída uma revisão da literatura, que inclui um separador dedicado às fontes de pesquisa e bibliográficas para melhor conhecer as técnicas contemporâneas, bem como um índice criado por mim de técnicas contemporâneas que podem ser ensinadas a nível de conservatório.

Gostaria de acrescentar que, em meados de Maio, fui convidada para conferenciar sobre as técnicas contemporâneas para flauta, na ESML, no âmbito da Semana da Composição, projeto que se tem realizado anualmente, em parceria com a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE, Porto) e com a Universidade de Évora – algo que contribuiu bastante para a realização do presente trabalho de investigação.

5.2. Motivações e Objetivos

As razões desta minha investigação partem todas da mesma origem – a minha própria experiência como estudante. Não conseguirei introduzir devidamente esta secção sem contar resumidamente a minha história e como começou o meu interesse pela música contemporânea para flauta.

Durante todo o meu percurso académico, foram raras as vezes que ouvi falar de música contemporânea. Foi ao chegar à Escola Superior de Música de Lisboa, no meu segundo ano de licenciatura que me foi proposto interpretar uma peça para flauta solo, escrita por um antigo colega do CMDD que estava na altura a frequentar o curso de Composição. A obra proposta apresentava uma notação que eu desconhecia por completo, mas aos poucos, foi lendo e experimentando todos os efeitos que iam sendo propostos ao longo da partitura; recorri ao *YouTube* para visualizar e perceber concretamente como se executava cada efeito; o próprio compositor deu-me um livro de um flautista do qual eu tinha ouvido falar, Artaud, que explicava toda a notação e tinha várias tabelas de multifónicos com variadíssimas dedilhações.

Ao fim de uma semana apercebi-me que a peça era perfeitamente exequível. Desde então, passei a ser recomendada pelo compositor e frequentemente convidada em participar em projetos que envolviam música contemporânea para flauta.

Depois desta experiência apercebi-me também da grave lacuna que o meu percurso académico sofria, e que iria continuar a sofrer se eu tivesse recusado aquele convite, ou se por graça do destino não me chegasse sequer aquela proposta.

Foi devido a esta experiência que decidi começar esta investigação: porque é que eu nunca tinha ouvido falar em *extended flute techniques* antes? Porque é que nunca tinha ouvido alguém tocar esses efeitos? Serei eu a única a partilhar esta experiência?

Comecei a observar os meus colegas e amigos, que repugnavam esta escrita. Porque é que ninguém gosta de interpretar esta música? Porque é que existe preconceito entre os próprios músicos?

A minha investigação é então debruçada sobre esta problemática; não pretendo que os alunos terminem o seu ano letivo como intérpretes de música contemporânea, mas sim dar-lhes a conhecer este novo mundo, dar-lhes a conhecer a existência das chamadas *extended flute techniques*, da sua notação e da sua execução.

Portanto, os objetivos para o presente trabalho de investigação são: trabalhar com alunos e aqui catalogar algumas das técnicas mais acessíveis e recorrentes do repertório, como por exemplo, o *lip* e/ou *tongue pizzicato*, outros tipos de embocadura que podem estar associados a efeitos como o *tongue-ram*, sons eólicos, *keyclicks* ou percussão de chaves, harmónicos e alguns multifónicos; pretendo – dentro do possível – estudar o impacto que a música contemporânea pode ter nos alunos, na sua performance e na sua visão de música; vou inquirir os professores ao longo do país se inserem as técnicas contemporâneas no trabalho com os seus alunos; por fim, vou também tentar explorar o porquê da música contemporânea é ainda tão “marginalizada” da realidade musical em Portugal.

5.3. Estado da Arte e Revisão da Literatura

Numa era em que é possível interpretar variados estilos de música de épocas extremamente distintas, acabei por não ter muitas dificuldades em encontrar bibliografia relacionada com o ensino de técnicas contemporâneas de qualquer instrumento, apesar de não ter encontrado em abundância.

Porém, consegui delinear a minha investigação ao ler várias teses de Portugal, do Brasil e dos Estados Unidos, nas quais é debatido o ensino de técnicas contemporâneas em várias perspetivas. Muitas destas teses baseiam-se em livros de autores que são uma referência no universo da música contemporânea.

Os músicos começam a tomar consciência de que é cada vez mais importante o conhecimento das técnicas contemporâneas, de maneira a reagir aos novos desafios propostos no atual mercado de trabalho.

Na sua dissertação de mestrado sobre a implementação da música contemporânea no ensino secundário de conservatório para saxofone, Tiago Costa pôde constatar que “(...) o repertório tradicional é predominante” (Costa, 2011:6) nos planos curriculares. Com a pesquisa de alguns currículos de conservatórios ao longo do país, pude constatar que o mesmo se pode dizer na flauta: grande parte do repertório está compreendido entre as épocas Barroca e Romântico, sendo que muito esporadicamente se refere um ou outro compositor contemporâneo, ou se encontram nos objetivos específicos dos programas o ensino de algumas técnicas contemporâneas para flauta; para qualquer uma das maneiras, apenas está associado a graus do ensino secundário e nunca do ensino básico de conservatório. É compreensível que seja verificada esta situação ao longo do país, pois a flauta é um dos instrumentos mais antigos da história da música e tem repertório associado a todas as épocas. É justificado o ensino predominante nesse tipo de repertório pelas seguintes razões:

- têm variados graus de dificuldade;
- são amplamente interpretadas por flautistas profissionais e;
- esse repertório é o mais indicado para o desenvolvimento do aluno.

Sobre este último ponto li variada bibliografia que refuta em parte esta premissa. Alguns consideram que a prática de técnicas contemporâneas pode comprometer o desenvolvimento do aluno. Porém vários autores, alguns deles reconhecidos intérpretes internacionais de música contemporânea, defendem exatamente o inverso – ou seja, que as técnicas contemporâneas para flauta podem ajudar no desenvolvimento do aluno, especialmente em níveis de controlo e aperfeiçoamento da sonoridade e de problemas técnicos da flauta, como a respiração ou articulação. Alguns autores defendem inclusive que as técnicas contemporâneas devem ser ensinadas nos primórdios da aprendizagem do instrumento.

Monika Streitová, umas das intérpretes mais importantes de música contemporânea em Portugal, pegou no livro de Robert Dick, *Tone Development Through Extended Techniques* (2008) – onde se afirma que o trabalho através das técnicas contemporâneas pode ajudar a desenvolver competências ao nível da sonoridade como potência, flexibilidade e sensibilidade da embocadura – e aplicou-o à sua investigação com os seus alunos da Universidade de Évora. A flautista e professora concluiu através da sua investigação que “(...) a aplicação das técnicas contemporâneas, previamente escolhidas, pode contribuir de modo considerável para o aumento das habilidades na execução sonora” (Streitová, 2011:143).

Robert Dick (1978) escreve na introdução do seu livro *The Other Flute: Tone Development Through Extended Techniques*, o seguinte parágrafo:

Outra importante – e não tão bem conhecida razão para os flautistas trabalharem com novas sonoridades é que estas trazem grandes benefícios na execução tradicional [não contemporânea]. Este trabalho desenvolve força, flexibilidade e sensibilidade da embocadura e no suporte da respiração, ampliando a paleta de cores, dinâmicas e projeção do flautista. O ouvido é reforçado também: deve ouvir-se claramente a altura desejada antes de tocar quando as dedilhações familiares não são usadas, e os quartos-de-tom e microtons mais pequenos laminam também o sentido de afinação.¹⁷

O referido livro apresenta vários exercícios com variadas técnicas como harmónicos, *bending*, *whisper tones*, sons “bambu”, multifónicos entre outros; para cada um deles, Robert Dick explica o seu propósito – se reforça os lábios, o apoio abdominal, se relaxa a embocadura ou melhora a flexibilidade entre outros aproveitamentos.

¹⁷ “Another important – and not well enough known reason for flutists to work new sonorities is that this will greatly benefit traditional playing. This work develops the strength, flexibility and sensitivity fo the embouchure and breath support, increasing the player’s range of color, dynamics, and projection. The ear is strengthened, too: one must hear the desired pitch clearly before playing it when familiar fingerings are not used, and quarter-tones and smaller microtones sharpen the sense of pitch as well.” (Dick, 1978:7).

Jennifer Borkowski defende, da mesma maneira, que as técnicas contemporâneas podem ajudar na resolução de vários problemas da execução da sonoridade tradicional e da embocadura, como a pouca energia, articulação fraca, a embocadura tensa, rigidez peitoral e a afinação no registo agudo (Borkowski, 2008:36), apontando, inclusivamente, as técnicas específicas que podem ajudar na resolução desses problemas.

Uma outra questão pertinente prende-se com o momento em que se deve começar a introduzir as técnicas contemporâneas para flauta no percurso do aluno.

Dick refere que um flautista que seja capaz de tocar, por exemplo, a Sonata de Hindemith, estará pronto para começar o trabalho com as técnicas contemporâneas (1978:7) – portanto, um jovem flautista com alguns anos de experiência, não demasiado iniciante, e no caso nacional que no mínimo frequente o ensino secundário de música (a partir do 6º grau de conservatório). Contudo, a minha investigação pretende abranger todas as idades, com a crença de que algumas técnicas contemporâneas poderão ser já aplicadas nos primeiros anos com a flauta Boehm, com a variante de que ainda não se possa tirar grande partido das suas vantagens a nível de melhoramento da técnica da flauta. Essa possibilidade, porém, não será descartada e será reservada para uma investigação futura.

A minha ideia de introduzir algumas técnicas contemporâneas em flautistas mais novos surgiu a partir da dissertação de mestrado da flautista brasileira Valentina Daldegan (2009), que trabalha as técnicas e música contemporânea com crianças. A autora defende que a fase inicial da aprendizagem da flauta é uma boa altura para começar a trabalhar as *extended flute techniques*, pois além das crianças terem maior abertura para as novas sonoridades, muitas vezes acabam por produzir alguns efeitos ao tentar produzir sons tradicionais (Daldegan, 2009:3).

Somando agora outras perspetivas, Kallie Rogers fez um trabalho de investigação debruçado nas técnicas contemporâneas, mas sobre a visão de Wil Offermans (um flautista holandês, referência como intérprete de música contemporânea). Rogers

descreve a pedagogia de Offermans durante o curso de verão, o *International Summer Course For the Contemporary Flutist*; a mesma cita várias vezes o intérprete ao longo da sua tese, afirmando que “Offermans acredita que as técnicas «modernas» para flauta não são «novas» (...) todas as técnicas «modernas» são na realidade técnicas mais antigas, algumas praticadas há centenas de anos (...)”¹⁸ (Rogers, 2015:2).

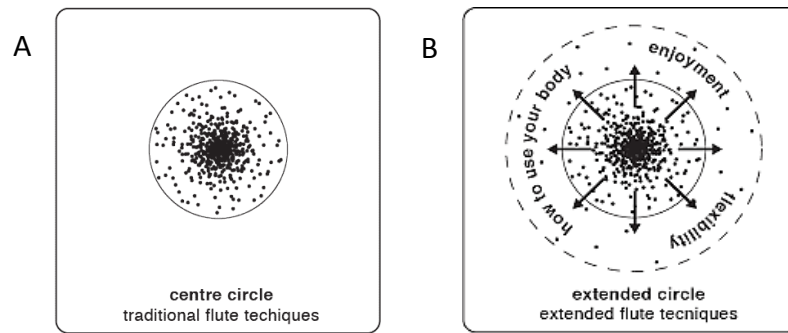
Rogers faz referência ao *website* de Offermans, que funciona como apêndice ao seu livro *For the Contemporary Flutist*, sendo possível visitar em www.forthethecontemporaryflutist.com. Juntando estas duas referências, é possível perceber a visão de Offermans, que está intimamente relacionada com a descoberta do corpo do instrumentista, na medida que o flautista ao praticar as técnicas contemporâneas toma melhor consciência do funcionamento do seu corpo na execução tradicional (entenda-se, não contemporânea), acrescentando ainda maior flexibilidade musical (Offermans, 1992:5).

Offermans (2012) considera que as *extended flute techniques* são mais do que “efeitos especiais” na flauta, estas constituem ferramentas que podemos usar para desenvolver uma parte do nosso corpo (*body-part*) da maneira mais bem-sucedida. Para ele, podemos dividir o nosso instrumento em duas partes: a parte exterior, que é composta pela flauta e pelos dedos; e a parte interior, que é composta pelo nosso corpo, que inclui a respiração, a flexibilidade (labial) e a qualidade de som.

Nas imagens seguintes podemos compreender um pouco melhor a visão de Wil Offermans:

¹⁸ “Offermans agrees that «modern» flute techniques are not «new». (...) all the «modern» techniques [turn] out to be in reality most antique techniques, practiced for sometimes thousands of years (...)”

Figura 3 – Os Círculos de Offermans



Fonte: www.forthethecontemporaryflutist.com

No círculo A temos o “círculo central” que é relativo às técnicas tradicionais, a nossa zona de conforto. Quanto mais próximo do centro, mais fáceis e familiarizado está o flautista com essa técnica – por exemplo, no centro do círculo pode-se dizer que estão técnicas como tocar um Ré médio em *mf*, ou fazer um *trill* de Lá e Si. Mais para o limite do círculo estarão técnicas mais difíceis como tocar um Dó sobreagudo em *pp*.

No segundo círculo, B, somos capazes de observar alguns pontos fora do círculo original – estes pontos representam técnicas “estendidas” (*extended techniques*), entenda-se, as técnicas fora da nossa zona de conforto, que nem se quer precisam de ser técnicas contemporâneas – pode ser, por exemplo, improvisação ou tocar para um público sem partitura; mas também pode representar multifônicos e outras técnicas com as quais não estamos familiarizados. Offermans defende que os músicos, em vez de trabalharem e desenvolverem o círculo central, deveriam de estudar as técnicas nas áreas mais remotas, sempre com a segurança de que podem voltar ao seu “centro” a qualquer momento (Offermans, 2012, citado por Rogers, 2015:23).

Sumariamente, segundo a bibliografia revista, aprender técnicas contemporâneas é parte essencial da formação de um flautista, devendo ser consideradas “(...) parte integral da sonoridade da flauta”¹⁹ (Offermans, 1992:4), não apenas com o objetivo de o enriquecer musicalmente e explorar novos mundos musicais, mas também para o

¹⁹ “(...) [the extended techniques] as an integral part of flute sound.”

ajudar a desenvolver a sua técnica, ajudando em pontos cruciais, como a qualidade de som, o controlo da afinação e a paleta de timbres. Em termos práticos, trabalhar técnicas contemporâneas, mesmo sem o objetivo de as dominarmos numa partitura que as inclua, permitirá a descoberta de movimentos do nosso corpo e consciencializarmo-nos do que realmente funciona ao praticarmos determinada técnica tradicional. Também segundo a bibliografia, em grosso modo, quanto mais cedo forem devidamente ensinadas as técnicas contemporâneas, mais facilmente serão compreendidas e assimiladas pelos aprendizes, pela sua melhor pré-disposição para as aprender e pela sua facilidade “acidental” em concretizar determinadas técnicas modernas da flauta.

5.3.1. Fontes Bibliográficas para Iniciação às Técnicas Contemporâneas

Quando comecei a interpretar música contemporânea, não tinha nenhuma referência ou alguém a quem perguntar como fazer aquelas técnicas ou como realizar determinado efeito. Um compositor (não flautista) terá sempre a possibilidade de nos explicar, tanto ao vivo como na partitura, qual é a sua intenção ou efeito, mas ser-nos-á sempre difícil compreender como concretizar tal efeito, que já dominamos o nosso instrumento e pensamos que conhecemos as suas limitações.

Para tal, faço no presente trabalho uma recolha e análise de algumas fontes de pesquisa que poderão ajudar o futuro intérprete a concretizar uma obra ou o professor a introduzir aos seus alunos a música contemporânea.

5.3.1.1. Livros

Pierre-Yves Artaud foi uma das minhas primeiras referências para concretizar algumas técnicas contemporâneas. O seu livro *Flûtes au Présent* (1980) é um catálogo de várias técnicas, desde o *flutterzunge* até aos multifónicos, dedicado a todo o tipo de flautas (flautim, flauta em Dó, flauta alto e flauta baixo), com organização dos efeitos por dificuldade (muito fácil, fácil, dificuldade média, difícil e muito difícil), com a notação, explicação de todos os efeitos contidos e tabelas de multifónicos, *glissandi*, harmónicos e respetivas dedilhações possíveis. É um livro de grande utilidade a um

flautista que se queira iniciar nas técnicas contemporâneas a até a compositores, pois cataloga quase todas as possibilidades das técnicas contemporâneas da flauta. Artaud tem também outro livro intitulado de *La Flûte Multiphonique* – todo um tratado dedicado aos multifônicos, que para o autor “é uma das técnicas mais espetaculares específicas da flauta”²⁰ (Artaud, 1995:4).

Apesar do trabalho de Artaud ser bastante completo, existem trabalhos mais recentes de outros autores. Duas grandes referências nos dias de hoje são Robert Dick e Wil Offermans. Dick é popular com os seus livros dedicados às técnicas contemporâneas, como por exemplo *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques* (1975), *The Other Flute: Tone Development Through Extended Techniques* (1978) e *Tone Development Through Extended Techniques* (1986). O primeiro trata-se de um manual com bastantes *extended techniques* usadas no repertório, com exemplos, estratégias, tabelas e dedilhações; o segundo é da mesma coleção do primeiro livro e tem uma constituição semelhante, com a diferença do autor acrescentar no seu texto os benefícios técnicos que a prática daquele efeito pode trazer ao flautista; posteriormente, deste livro resultou o terceiro – aqui o autor é mais assertivo e organizado na forma como defende que o estudo das técnicas contemporâneas pode auxiliar no aperfeiçoamento da sonoridade tradicional da flauta, dividindo esse trabalho em capítulos: o primeiro aborda o aperfeiçoamento da embocadura, o segundo trabalha o timbre da flauta através dos sons difusos, brilhantes e “*bamboo*” *scales* e o terceiro foca-se no trabalho dos multifônicos (e em todos os benefícios que o trabalho dos mesmos pode trazer) (Daldegan: 2009:14).

Também o trabalho de Wil Offermans, o flautista e compositor holandês tem uma aproximação holística quanto à pedagogia da música contemporânea para flauta. Para além do seu *website* (ver 5.3.1.2.), tem um livro intitulado *For the Contemporary Flutist – Twelve studies for the flute with explanations in the supplement*; trata-se de um

²⁰ “[Multisounds are certainly] one of the most spectacular techniques specific to the flute.”

compêndio de 12 estudos escritos pelo próprio dirigidos ao “(...) flautista ou estudante de flauta que ambiciona um desenvolvimento instrumental e tonal”²¹. Este livro não é apenas dirigido aos flautistas, sendo também um guia para os compositores, de forma a os ajudar a perceber como aplicar as técnicas e a estimular a integração das *extended flute techniques* como parte integral do som da flauta (Offermans, 1992:4). Os primeiros estudos são dedicados à execução de uma técnica isoladamente, com exercícios complementares, e os últimos estudos estão relacionados com a improvisação e o *body movement*.

Por último, gostaria de referir um livro – Tilmann Dehnhard é um flautista do mundo do *jazz*, formado na Alemanha. Este manual em particular, *The New Flute*, é outro compêndio de variadas técnicas contemporâneas, muito além das técnicas contemporâneas mais recorrentes, incluindo: *reverse sound*, *trills* de alta velocidade, embocadura de trompete, mortalha como ressonador, entre outras. Algo que eu considero particularmente interessante neste livro é um capítulo dedicado ao *fluteboxing* – isto é, a prática de *beat box* (associada à música *pop* e *hip-hop*) simultaneamente com o toque da flauta. O autor é extremamente cuidadoso com a organização dos sons (neste caso, por exemplo, associa-os a cada um dos instrumentos que compõem a bateria) e respetivos exercícios, sendo que o livro é dirigido a quem se queira iniciar tanto nas técnicas contemporâneas, como para os curiosos na prática do *fluteboxing* (também tem um livro totalmente dedicado a esta técnica). Este manual inclui um DVD onde Dehnhard exemplifica os exercícios propostos no seu livro (que têm uma explicação rigorosa de como os concretizar); este detalhe é fundamental para qualquer iniciante, pois considero que ler apenas é insuficiente para quem quer aprender, sendo que o ouvir o resultado sonoro do efeito, e ver o que se está a fazer é absolutamente necessário para qualquer flautista que se inicie no estudo da música contemporânea.

²¹ “(...) the flutist and flute student, who is striving for instrumental and tonal development.”

5.3.1.2. Internet

A internet é de facto um mundo de informação sem limites; apesar da informação não ser filtrada e podermos encontrar tanta informação certa como errada, a verdade é que temos uma componente que raramente encontramos nos livros (além do acesso extremamente facilitado): o ouvir e ver fazer. Na internet, mais concretamente em plataformas como o *YouTube*, podemos encontrar vários flautistas a exemplificar as técnicas contemporâneas mais recorrentes, alguns deles com uma explicação detalhada da realização da técnica.

Tal como referi acima, além do seu livro *For the Contemporary Flutist*, Offermans tem como “complemento” o seu *website* com o mesmo nome (www.forthecomtemporaryflutist.com); aqui o flautista-compositor fala mais da sua ideia de pedagogia e de como considera o conhecimento e a prática das técnicas contemporâneas para flauta importante para qualquer intérprete nos dias que correm. Para cada estudo, é dedicado um separador com uma explicação do estudo e dos efeitos envolvidos. O *site* ainda tem uma galeria de vídeos onde é possível ouvir o flautista a interpretar pequenos excertos dos seus estudos – a totalidade dos estudos só é possível com a aquisição de um dos seus CD's, *Daily Sensibilities*.

Existem também alguns *blogs* de flautistas que se dedicam a divulgar as técnicas contemporâneas para flauta. Helen Bledsoe (www.helenbledsoe.com) é uma flautista que vive em Colónia e foi aluna de Robert Dick; no seu *blog* partilha dicas, exercícios, experiências e concertos, tudo no contexto da música contemporânea para flauta – serve igualmente tanto para intérpretes como para compositores.

Matthias Ziegler e Shanna Gutierrez são criadores de outro *website* – *FluteXpansions* (<https://www.flutexpansions.com/>) “é um laboratório *online* para os *performers* e compositores para aprenderem e explorarem os sons da flauta

contemporânea”²². Os autores aconselham a todos os que se estão a iniciar na música contemporânea, a primeiramente escolher as técnicas que lhes interessam ouvir e aprender, através de vídeos e das explicações anexadas, sem qualquer subscrição; atualmente os vídeos encontram-se em Inglês e Alemão, mas brevemente existirão em Português e Espanhol. Além dos vídeos, o *site* reserva um espaço de diálogo para os compositores e uma lista de reportório graduada, com a colaboração da Helen Bledsoe.

5.3.2. Índice de técnicas contemporâneas aplicáveis ao ensino

Dominar as técnicas contemporâneas na flauta pode ser um processo mais ou menos demorado, dependendo de vários fatores, nomeadamente: a pré-disponibilidade tanto do professor como do aluno, da idade ou experiência do mesmo, do seu interesse e gosto pela música contemporânea, ou simplesmente aprender algo diferente e – obviamente – da técnica contemporânea propriamente dita. Pretende-se aqui nesta secção da Revisão de Literatura catalogar algumas técnicas contemporâneas que podem ser ensinadas em determinados graus de ensino, que se apresentam resumidas na Tabela 10. Seguidamente, poderá encontrar-se uma pequena definição das referidas técnicas, o seu modo de execução e eventualmente os benefícios que essa técnica trará para efeitos da melhoria da sonoridade.

Tabela 10 – Técnicas Contemporâneas aplicáveis a determinados graus de ensino (nível de Conservatório).

Grau	Técnicas Contemporâneas
1º - 2º grau	- Som eólico; - <i>Key clicks</i> (percussão de chave); - Glissando e <i>pitch bend</i> ; - <i>Jet whistle</i> ; - Harmónicos até à segunda oitava.
3º - 4º grau	(além de todas as anteriores)

²² “[*FluteXpansions*] is an online laboratory for the performers and composers to learn and explore sounds of the contemporary flute.”, About *FluteXpansions* | *FluteXpansions – Contemporary flute resources; A laboratory for flutists and composers*. Recuperado em Agosto de 2018 do sítio <https://www.flutexpansions.com/about>.

	<ul style="list-style-type: none"> - Alguns multifônicos; - Transições de som normal para som eólico e vice-versa; - <i>Bisbigliando</i>; - <i>Lip pizzicato</i>; - <i>Tongue-ram</i>; - Harmônicos até à terceira oitava.
5º - 6º grau	(além de todas as anteriores) <ul style="list-style-type: none"> - <i>Flatterzunge</i>; - Toque simultâneo com canto; - <i>Tongue pizzicato</i>; - Quartos-de-tom; - Multifônicos fáceis.
7º - 8º grau	(além de todas as anteriores) <ul style="list-style-type: none"> - Técnicas combinadas.

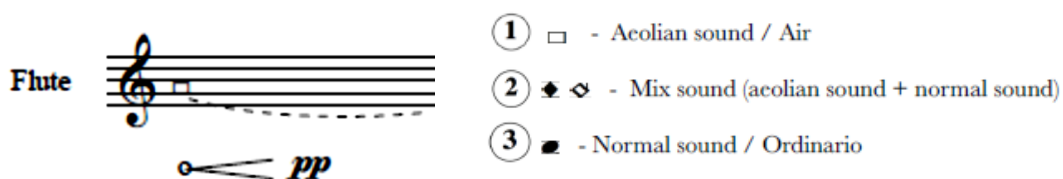
Fonte: Elaboração da autora.

Estas técnicas contemporâneas podem ser abordadas a qualquer momento do processo de ensino, desde que o aluno esteja tecnicamente preparado para as aprender. Porém, existem algumas *extended techniques* que não precisam do total domínio da técnica tradicional: por exemplo, para executar o som eólico, o aluno não precisa já de ter o *som naturale* consolidado (desde que tal não interfira com o desenvolvimento natural da embocadura do aluno).

5.3.2.1. Som eólico

A primeira técnica referida, o som eólico, também conhecido como *wind tone* ou *wind sound*, é um efeito cujo resultado sonoro é apenas “ar” – ou seja, ruído de aresta com altura de som. Nas figuras seguintes estão representados alguns exemplos de notação.

Figura 4 – Exemplos de notação do som eólico.



Fonte: *Le vent murmure Ithaque*, Diogo da Costa Ferreira.

A notação usada vai de acordo com a preferência do compositor, se bem que mais usualmente seja usada uma nota com um formato diferente da notação normal – ou em forma de quadrado como é possível observar do lado esquerdo da figura ou em forma de diamante/losango como se pode constatar do lado direito da Figura 4.

Para executar este efeito, é necessário que o sopro expelido vá mais em direção à aresta do bisel da flauta do que para dentro do orifício. É uma técnica que pode ser difícil de dominar rapidamente pois o flautista está muito habituado a utilizar um certo tipo de embocadura para concretizar o som tradicional o mais puro possível – uma estratégia possível será rodar ligeiramente a flauta para fora, fazendo assim com que os lábios se direcionem um pouco mais para a frente (Streitová, 2011:85).

Dehnhard (2013:60) explica mais dois truques para rapidamente conseguir concretizar o efeito de som eólico: um deles é fechar os maxilares, sem ser necessária muita força e tentar tocar assim com a flauta; o outro implica colocar a língua onde normalmente colocamos para articular e mantê-la aí, tentando soprar assim para dentro da flauta.

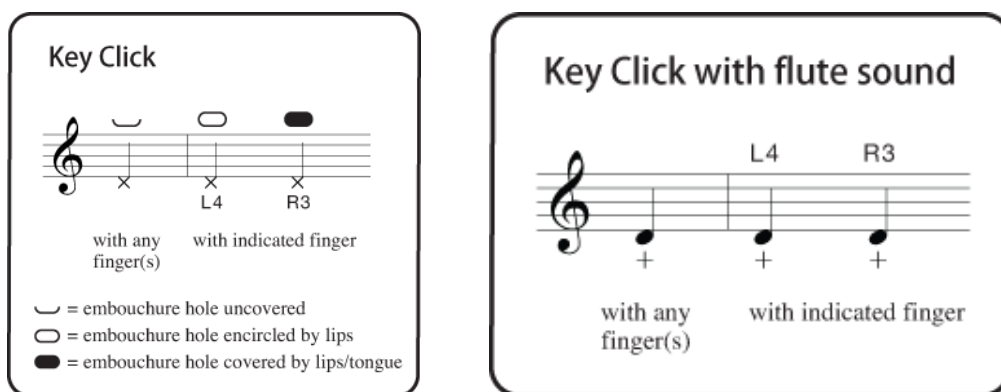
Para explicar a uma criança, pode-se optar por explicar de maneira mais técnica (usando as mesmas estratégias mencionadas no parágrafo anterior) ou recorrer a estratégias mais figurativas como sugere Valentina Daldegan, pedindo para imaginar que a flauta está a fugir dos lábios da criança (2009:86) – esta imagem fará que o aluno sopre mais para frente, movendo os lábios igualmente para a frente e assim concretizar o efeito.

A realização deste efeito poderá fortificar os músculos circulares dos lábios, estimulando a flexibilidade da embocadura para criar diversos timbres e também melhorar o aproveitamento de ar expirado. Também é benéfico para a fortificação do diafragma (Streitová, 2011:87).

5.3.2.2. Key Clicks ou Percussão de Chave

Este efeito faz parte do grupo das técnicas percussivas e apenas implica uma digitação um pouco mais agressiva com uma chave ou várias, criando uma ressonância dentro do tubo da flauta e assim provocar som²³.

Figura 5 – Exemplos de Notação de Key Clicks.



Fonte: www.forthethecontemporaryflutist.com

A notação difere consoante se o efeito é feito com ou sem som. Olhando para a figura acima (Figura 5), à esquerda temos o exemplo de uma percussão de chave sem som, mas com vários tipos de embocadura (normal, bisel coberto pelos lábios e bisel coberto pelos lábios e pela língua); do lado direito temos um exemplo de *key click* com som, que na figura apenas mostra com *som naturale* mas que pode ser combinado com

²³ For the Contemporary Flutist Online | Percussive – Breath Sounds (2012). *For the Contemporary Flutist Online*. Recuperado em Agosto de 2018 no sítio <https://www.forthethecontemporaryflutist.com/etude/etude-09.html>.

outros efeitos sonoros. As chaves que percutem são opção do intérprete, mas podem ser selecionadas pelo compositor (Figura 5, lado direito).

No caso da percussão de chave sem som, o efeito pode ser amplificado usando a cavidade bucal como ressoador, moldando a cavidade bucal com a vogal “o”²⁴.

5.3.2.3. Glissando e *Pitch-Bend*

O efeito de *glissando* consiste na transição de uma nota para outra, passando por todos os microtons. Existem duas maneiras de fazer *glissandi*: uma com a embocadura (o *lip gliss*) e outra usando determinadas dedilhações. Ainda existe o *pitch-bend*, onde a afinação de uma nota é “esticada” até outra nota (normalmente meio-tom abaixo ou acima) e depois volta à nota original.

Apesar das possibilidades apresentadas, a notação do *glissando* é sempre a representada na Figura 6.

Figura 6 – Notação do *glissando*.



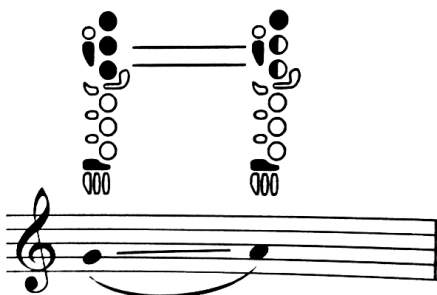
Fonte: www.flutexpansions.com

O *lip gliss*, assim como o *pitch-bend*, são concretizados através de movimentos da embocadura, acompanhando a rotação da cabeça da flauta para dentro e para fora, provocando assim alterações significativas na afinação da nota. Quanto menos chaves estiverem fechadas, mais curto se torna o tubo e assim é mais fácil descer ou subir na afinação (Dehnhard, 2013:73).

²⁴ *Idem*.

Os *glissandi* que requerem dedilhações especiais precisam preferencialmente (se não obrigatoriamente) de uma flauta com chaves abertas, para que os dedos deslizem vagarosamente pela chave, tapando/destapando um ou mais orifícios gradualmente, até chegar à nota pretendida – exemplo na Figura 7.

Figura 7 – Notação de *glissando* com recurso a dedilhação especial.



Fonte: Dehnhard, T. – *The New Flute*.

Streitová (2011) demonstrou na sua investigação que a execução de *glissando* com recurso à embocadura foi uma mais-valia para a flexibilidade do lábio superior e do maxilar inferior, provando também que “a produção de *glissandi* ajuda muito o aluno a conseguir um bom controlo na passagem entre os vários registos da flauta” (Streitová, 2011:109-111).

Em termos de concretização do efeito por parte dos alunos, a demonstração será recurso suficiente, pois o *glissando* é uma técnica relativamente conhecida do repertório – porém é preciso verificar se o aluno não altera demasiado a embocadura quando volta à nota original.

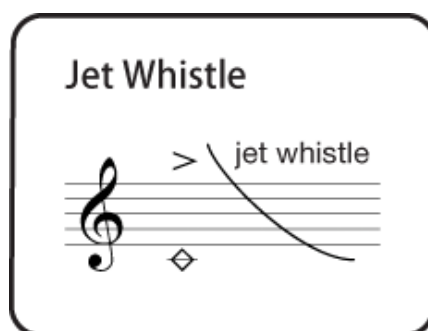
5.3.2.4. Jet Whistle

O *jet whistle* é produzido colocando-se o bisel da flauta entre os lábios e pressionando-os contra o *lip plate* para que não saia ar (Dick, 1975:133), soprando de seguida vigorosamente para a parede interna da cabeça da flauta (Daldegan, 2009:18). Este efeito é curiosamente praticado pela maioria dos flautistas, muitos deles

possivelmente sem o saber, quando pretendem aquecer o tubo do instrumento sem produzir som – a diferença apenas está na velocidade, energia e quantidade de ar, que no caso do *jet whistle* são muito superiores. O som produzido é uma espécie de “vento” rico em harmônicos, gerados pela ressonância do tubo.

Robert Dick considera que existem quatro parâmetros que determinam o volume, altura e timbre do *jet whistle*: o ângulo do bisel da flauta, a vogal que molda a embocadura, a dedilhação e a pressão de ar (1975:133-134). Desta maneira, o efeito pode ser concretizado de várias formas, havendo notações que ajudam o compositor a clarificar a direção, altura e intensidade do *jet whistle* (no exemplo da Figura 8 temos um *jet whistle* com direção descendente).

Figura 8 – Notação do *Jet Whistle*.



Fonte: www.forthethecontemporaryflutist.com

Praticar este efeito faz-nos tomar consciência da zona abdominal usada para o tocar da flauta – algo que muitas vezes é difícil descrever aos nossos alunos. Como disse anteriormente, este efeito é comumente praticado para aquecer o instrumento de forma instantânea, por isso começar por explicar isso aos alunos e demonstrar, fazê-los experimentar e corrigir o que for necessário até que seja expirado ar bastante para fazer ressoar o tubo é suficiente para dominar a técnica.

5.3.2.5. Harmónicos

Os harmónicos são “sons que se criam a partir de um tom fundamental que coexistem e são responsáveis pela qualidade sonora” (Streitová, 2011:123), e são

obtidos enfatizando-se um dos harmónicos parciais de determinada nota em vez da fundamental (Daldegan, 2009:27). Portanto, concretizar um harmónico não será à partida um problema para o jovem intérprete e existem várias estratégias para o fazer. É importante que o aluno domine pelo menos dois registos da flauta para começar a produzir harmónicos; a estratégia mais frequente e eficaz é pedir ao aluno que comece por tocar a nota resultante, com a dedilhação original e de seguida tocar a mesma nota mas com a dedilhação escrita na partitura (Figura 9). Em alunos mais avançados, poderá apenas ser necessário pedir para imaginarem o som resultante para que adaptem a sua embocadura e pressão de ar e assim concretize o harmónico.

Figura 9 – Notação de harmónico.



Fonte: www.flutexpansions.com

A execução de harmónicos apresenta qualidades reconhecidas na resolução de problemas de sonoridade. Segundo Dick, a “prática dos harmónicos naturais é valiosa por aumentar a força dos lábios e desenvolver conhecimento da melhor embocadura necessária para produzir um som bem centrado em cada nota”²⁵ (1978:13); Streitová também reconheceu os benefícios da prática dos harmónicos na sua investigação, tendo observado que este efeito enriquece o espetro sonoro, ajuda a controlar a embocadura, nomeadamente o equilíbrio tensão-relaxamento dos lábios, a sua posição e abertura, e também ajuda no controlo e pressão de ar, possibilitando assim maior apoio abdominal e um claro desenvolvimento da flexibilidade dos lábios (2011:127-128).

²⁵ “Practice of natural harmonics is valuable for increasing the strength of the lips and developing knowledge of the best embouchure position required to produce a full centered sound on each pitch.”

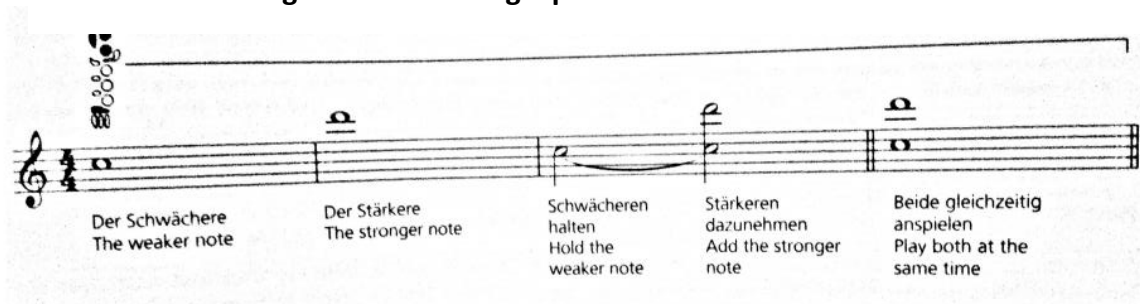
5.3.2.6. Multifônicos

Os multifônicos são na minha opinião uma das técnicas contemporâneas para flauta mais difíceis de dominar. Porém existem multifônicos que se concretizam com alguma facilidade e não deixam por isso de ser um efeito extremamente interessante e que poderá cativar facilmente os alunos, que até aí conheciam a flauta como um instrumento monofônico. Valentina Daldegan usa multifônicos em alguns dos estudos incluídos na sua Dissertação de Mestrado, dirigidos a crianças iniciantes – e o mesmo pode ser feito na nossa sala de aula.

O multifônico é então o efeito que combina duas ou mais notas que soam ao mesmo tempo, resultante do uso de uma dedilhação especial combinada e não ortodoxa, assim como de ajustes da embocadura e da coluna de ar do flautista (Streitová, 2011:94).

Existem variadas estratégias para executar os multifônicos. Dick e Dehnhard (Figura 10) têm uma abordagem muito semelhante para começar a trabalhar um multifônico. Primeiro, sugere-se que o flautista toque os dois sons em separado, para que ele se familiarize com as alturas. Depois o flautista começa por tocar a nota mais grave na dedilhação do multifônico (ou para Dehnhard, a nota “mais fraca”) e depois gradualmente levar a embocadura à nota mais aguda (ou “mais forte”), e em algum momento as duas notas vão soar ao mesmo tempo. O trabalho deverá ser realizado no sentido de procurar estabilizar o multifônico e depois atacar ambas as notas ao mesmo tempo (Dick, 1978:32; Dehnhard, 2013:112).

Figura 10 – Estratégia para trabalhar um multifônico.



Fonte: Dehnhard, T. – *The New Flute*.

Offermans sugere ainda outra estratégia, com recurso ao uso das vogais. Este processo implica quatro passos: 1) Tocar a nota mais grave e imaginar a vogal [o] localizado na parte mais baixa da cavidade bucal; 2) Tocar a nota mais aguda e imaginar a vogal [i] localizada na parte mais alta da cavidade bucal; 3) Tocar ambas as notas lenta e separadamente em *legato* e mudando as vogais, primeiro da mais grave para a mais aguda e depois vice-versa; 4) Depois tentar tocar as duas notas ao mesmo, começando por focar na vogal mais grave [o] e depois adicionar a vogal mais aguda [i], sem criar qualquer tipo de tensão labial (Figura 11) ²⁶.

Figura 11 – Exercício para estudar Multifónicos

Exercise (B)
four basic steps to study multiphonics

① [o] ② [ee] ③ [o] → [ee] ④ [ee] → [o] ⑤ [ee]
[o]

○ = key is up ● = pitch
● = key is depressed ◐ = only rim of key is depressed
◊ = fingering

Fonte: www.forthethecontemporaryflutist.com

O trabalho com multifónicos pode começar cedo no percurso académico do aluno, começando sempre pelos mais fáceis e progressivamente passando para os de dificuldade média. Artaud no seu livro *Flûte au Présent* (1980) organizou ele próprio uma

²⁶ For the Contemporary Flutist Online | Multiphonics (2012). *For the Contemporary Flutist Online*. Recuperado em Agosto de 2018 no sítio <https://www.forthethecontemporaryflutist.com/etude/etude-05.html>

tabela de dedilhações de variados multifônicos classificados de Muito Fáceis (grau alfa), Fáceis (beta), Dificuldade Média (delta), Difícil (sigma) e Muito Difícil (épsilon).

Tal como se pode observar nas figuras anteriores, a notação do multifônico é a mesma de qualquer escrita polifónica, com as notas dispostas no mesmo eixo vertical; eventualmente a dedilhação poderá estar disposta na pauta por cima do efeito, ou no prefácio/legenda da obra.

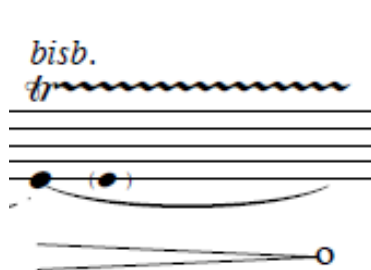
A execução de multifônicos poderá trazer vários benefícios à performance do flautista, nomeadamente um excelente controlo da embocadura e da coluna de ar, que na execução dita tradicional.

5.3.2.7. *Bisbigliando*

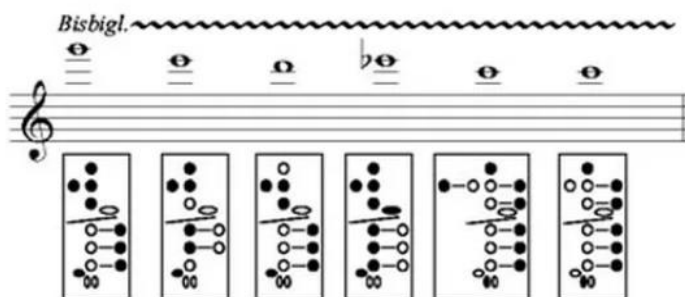
Esta técnica em particular não é propriamente “moderna”, pois já é muito utilizada na interpretação de música antiga. Também chamado de “trilos timbrais” ou *trimbral trils* consiste em fazer um *trill* sobre a mesma nota, alterando-lhe ligeiramente o timbre e a afinação usando uma determinada dedilhação, que pode ser resultante de uma opção do ou do compositor.

Na figura abaixo (Figura 12) temos um exemplo de notação do *bisbigliando*.

Figura 12 – Notação do *bisbigliando*.



Fonte: *Le vent murmure Ithaque*,
Diogo da Costa Ferreira.



Fonte: www.flutexpansions.com

5.3.2.8. *Lip pizzicato* e *tongue pizzicato*

Segundo o meu orientador, estas técnicas consistem na libertação explosiva de ar residual que se encontra dentro da boca sob pressão, pelo relaxamento súbito dos lábios e maxilar – no caso do *lip pizzicato*, usando o fonema “p” – e no caso do *tongue pizzicato*, através do relaxamento súbito da língua, usando a sílaba “t”. A glote tem que ficar sempre fechada, e antes da produção de som, o ar é pressionado ou pela língua contra o céu-da-boca (*tongue pizzicato*), ou pelo maxilar inferior no caso do *lip pizzicato*. Quando é ar é libertado, atinge a aresta fa flauta e assim provoca um som de curta duração, que é reforçado pela cavidade bucal, que funciona assim como uma caixa-de-ressonância.

Figura 13 – Notação do *lip/tongue pizzicato*.



Fonte: www.flutexpansions.com

Ambas as técnicas podem ter alguma dificuldade de execução, sendo por isso recomendadas a alunos mais avançados, que já dominem a articulação tradicional. A demonstração e a explicação do uso dos fonemas “t” e “p” será suficiente para a compreensão por parte desses alunos. Posteriormente, durante a experimentação, chamar eventualmente a atenção para alguns problemas, como por exemplo soprar depois de articular.

A utilização sistemática das técnicas de *pizzicato*, nomeadamente do *pizzicato* de língua, faz com que os alunos tomem consciência do movimento exato da língua e no ponto exato onde a colocar, podendo ajudar assim na execução do *staccato* tradicional, em especial no registo grave que é onde residem mais comumente as dificuldades (Streitová, 2011:118).

5.3.2.9. *Tongue-ram*

Tal como as duas técnicas mencionadas no ponto anterior, o *tongue-ram* (T.R.) é outra técnica percussiva que se baseia no aproveitamento de ar residual do tubo (Streitová, 2011:119). O *lip plate* da flauta completamente coberto pela boca, sendo que depois a língua é colocada diretamente na abertura, num movimento rápido e brusco, produzindo um som uma 7ª Maior abaixo da dedilhação original.

Para executar esta técnica da melhor maneira, é preciso que haja uma expiração enérgica – quase como se fosse executar um *jet whistle* – e ao mesmo tempo e com a mesma rapidez executar o movimento da língua. Esta poderá ser também uma das estratégias, além da demonstração, primeiramente sem flauta. O aluno deverá primeiro experimentar sem o instrumento e depois do movimento da língua estar devidamente dominado, acrescentar a flauta.

A notação usada no *tongue-ram* é variada, sendo mais frequente o uso de notação em forma de triângulo, tal como apresentado na Figura 14.

Figura 14 – Exemplo de notação de *tongue-ram*.



Fonte: *Le vent murmure Ithaque*, Diogo da Costa Ferreira.

Ao executar esta técnica, os músculos abdominais contraem-se naturalmente – tais músculos indispensáveis tanto à execução de uma respiração rápida e eficaz, como posteriormente no apoio da coluna de ar (Streitová, 2011:121).

5.3.2.10. *Flutterzunge*

Talvez o efeito mais usado e conhecido do repertório para flauta, o *flutterzunge*, ou *flutter tongue* ou ainda *frullato*, consiste em sucessivas interrupções do som da flauta em intervalos pequenos através do uso da língua, resultando numa espécie de efeito trilo (Dehnhard, 2013:117).

O *flutterzunge* pode ser obtido de duas maneiras: rolando a ponta da língua contra a base dos dentes incisivos superiores ou rolando a parte de trás da língua contra o palato mole. No primeiro caso, o efeito é instável nos registros grave e médio, pode ser mais lento e o som perder alguma cor, e pode complicar passagens articuladas; no caso do *frullato* com a parte de trás da língua é bom em todos os registros, mais rápido e o som não perde a sua cor, porém também instável nas passagens articuladas (Artaud, 1980:19).

A notação usada no *flutterzunge* é a representada na Figura 15.

Figura 15 – Notação de *flutterzunge*.



Fonte: Streitová, 2011:123

Idealmente, o *frullato* terá que ser trabalhado com um aluno com alguma maturidade e experiência no instrumento. Poder-se-á explicar ao aluno e demonstrar a técnica, usando a estratégia de pronunciar a letra “R” enquanto toca e perceber se o aluno tem mais facilidade com o *flutter* de língua ou de garganta, havendo a possibilidade de se trabalharem ambos.

Segundo Streitová (2011:104), este efeito traz vários benefícios à execução do flautista como a fortificação dos lábios, do suporte abdominal, melhoramento da

orientação do ar expirado e mais abertura da cavidade da garganta, muitas vezes ponto de tensão dos alunos – esta técnica poderá ser uma estratégia para o relaxamento da zona da garganta.

5.3.2.11. Toque simultâneo com canto

Esta técnica consiste, tal como o nome indica, em cantar ao mesmo que se toca na flauta, criando assim uma sonoridade muito curiosa no instrumento, pois é polifonia num instrumento monofónico feita de outra maneira, além dos multifónicos.

Para Dick (1975:135), quase todos os flautistas conseguem cantar em “hum” enquanto tocam e essa poderá ser uma estratégia para os alunos que se iniciem nesta técnica. O toque com canto simultâneo tem efeitos benéficos no relaxamento da garganta e no trabalho da afinação, tanto no instrumento como também da consciência dos alunos, que têm que cantar todas as notas com a afinação correta – este efeito não tem só permite cantar e de tocar em uníssono com a flauta, sendo também recorrente no repertório tocar em paralelo com a voz ou usando a voz como baixo contínuo enquanto a flauta executa a melodia ou vice-versa.

Existe notação variada para o canto em simultâneo com o toque da flauta, sendo que a mais comum é separar as duas melodias, como se pode observar na Figura 16.

Figura 16 – Exemplo de notação do toque simultâneo com canto.



The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Fl.' (Flute) and the bottom staff is labeled 'Voice'. Both staves are in treble clef. The flute staff has a measure starting with a fermata over a note, followed by a dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) with a hairpin. The voice staff has a measure with a note and a fermata. The two staves are connected by a brace on the right side, indicating simultaneous performance.

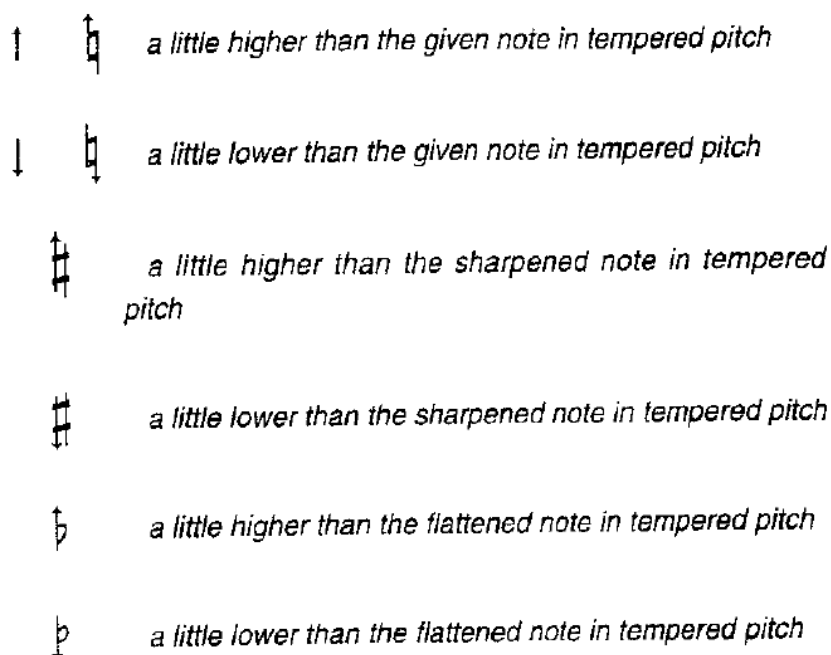
Fonte: *Le vent murmure Ithaque*, Diogo da Costa Ferreira.

5.3.2.12. Quartos-de-tom

Os quartos-de-tom consistem em ligeiras diferenças na afinação de determinada nota, mais pequenas que meio-tom. Procedem-se da mesma maneira que o efeito de *glissando*, no sentido em que a alteração é feita ou através da embocadura (rodando a flauta ligeiramente para dentro ou para fora) ou através de dedilhações especiais (Streitová, 2011:106).

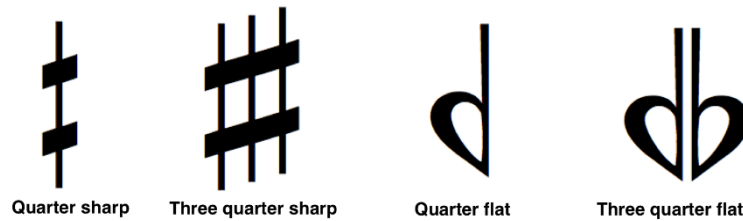
A notação destas alterações é feita de igual maneira que qualquer alteração tradicional, apenas usando outros símbolos, como é possível observar nas seguintes figuras (Figuras 17 e 18):

Figura 17 – Exemplos de notação dos quartos-de-tom.



Fonte: Artaud, 1980:7

Figura 18 – Exemplos de notação dos quartos-de-tom.



Fonte: http://www.rpmseattle.com/of_note/west-meets-east-notation-playback-of-quarter-tone-music-using-sibelius/

Streitová (2011:108-109) apontou na sua tese variadíssimos benefícios do estudo sistemático dos quartos de tom, passando a citar:

- Capacidade de criar várias posições de embocadura;
- Melhor perceção do resultado sonoro e mudanças significativas de afinação na realização de várias posições de embocadura;
- Maior controlo de direção da coluna de ar;
- Manutenção da qualidade sonora (...);
- Capacidade para melhorar a afinação no âmbito do repertório clássico (...) [e] contemporâneo;
- Capacidade de reagir rapidamente às mudanças de afinação durante um concerto, causadas pela temperatura da sala ou aquecimento do instrumento.

Por estas razões, o uso desta técnica enquadra-se num aluno que esteja a iniciar o trabalho com a afinação, pois é uma forma de desenvolver a perceção auditiva do aluno na sua performance diária.

5.3.2.13. Técnicas combinadas

Após o aluno dominar as técnicas referidas anteriormente, o professor poderá ter a opção de combinar algumas delas, tirando ainda mais partido dos benefícios que cada uma das técnicas abordadas neste trabalho possam trazer. Alguns exemplos de técnicas combinadas poderão ser:

- ♦ Harmónicos com *flutterzunge*:

- *Flutterzunge* com canto;
- *Flutterzunge* com som eólico;
- Toque simultâneo com canto com *key clicks*;
- *Glissando*, *pitch-bend* e quartos de tom aplicados à voz no toque simultâneo com canto;
- Etc...

Dependendo do repertório disponível ou consoante a imaginação do professor ou do aluno, diferentes trabalhos poderão ser feitos com as técnicas contemporâneas abordadas ou com outras existentes. Os benefícios são conhecidos e reconhecidos por vários intérpretes, e sendo esta uma forma de abrir os horizontes aos alunos, que normalmente estão formatados à execução tradicional.

5.4. Metodologia de Investigação

Após a Revisão da Literatura, podemos concluir que o ensino das técnicas contemporâneas para flauta pode ser ministrado no ensino básico e secundário, pois traz diversos benefícios ao instrumentista, revelando-se uma ferramenta pedagógica fundamental; para além disso, enriquece o conhecimento do aluno não só relativamente à música praticada nos últimos 60 anos, como também possibilita o explorar de novos ambientes e sonoridades.

Sendo assim, foram colocadas as seguintes questões de investigação:

- Será que as técnicas contemporâneas são abordadas em contexto de sala de aula?
- Se sim, para que fins?
- Se não, porque não? Quais serão os fundamentos dos professores e dos alunos para não recorrerem às técnicas contemporâneas no seu tempo de aula?

De maneira a conseguir obter resposta a estas questões, a metodologia de investigação adotada teve carácter qualitativo e quantitativo – através de um inquérito disponibilizado *online* – e de investigação-ação e experimentação, com a realização de entrevistas e aplicação do propósito da investigação em aulas lecionadas ao longo do ano letivo.

5.4.1. Inquérito

Para perceber melhor como funcionava o ensino da música contemporânea em Portugal, realizei um inquérito *online* que partilhei através de *e-mail* e redes sociais; o inquérito podia ser respondido de maneira totalmente anónima e sem requerer qualquer tipo de dados pessoais por parte do utilizador. Este inquérito apresentava-se com duas subdivisões: um para professores de flauta e outro para estudantes; para os estudantes que também fossem professores, coloquei que respondessem preferencialmente como professores. Ambos os inquéritos têm quatro partes; a primeira consistia na recolha de dados qualitativos nominais (sexo, região do país onde leciona, se é professor do ensino básico, secundário ou superior) e quantitativos intervalares (anos de experiência ou grau de conservatório/ensino superior); a segunda parte pretendia recolher informação relacionada com o ensino da música contemporânea no processo de ensino-aprendizagem; a terceira parte centrava-se na relação entre o inquirido e a música contemporânea; por fim, a quarta parte, é um inquérito que procurava recolher a opinião do inquirido através de questões de resposta aberta.

Antes do lançamento do inquérito *online*, este foi revisto e aprovado pelo orientador de estágio. A plataforma do inquérito pertence à *Google* e pode ser consultada no Anexo 13.

No primeiro inquérito, direccionado aos professores, procurava-se saber se incluem técnicas contemporâneas no seu ensino, se está incluído no programa das instituições onde lecionam, se usam as técnicas como complemento ao seu ensino diário para resolver problemas técnicos ou sonoros e se eles próprios como intérpretes

trabalham com frequência com técnicas contemporâneas. Também foram feitas questões de opinião, de modo a perceber se os docentes concordam que o ensino das técnicas contemporâneas deva de ser introduzido desde cedo no percurso do aluno e se consideram fundamental um que músico, hoje em dia, domine as técnicas contemporâneas para flauta.

O segundo inquérito debruçava-se essencialmente na experiência dos alunos, iniciando-se no primeiro grau do conservatório até ao último ano do 2º ciclo do ensino superior. Aqui foi questionado se os alunos têm conhecimento do que são técnicas contemporâneas para flauta e, em caso de resposta positiva, quais são as técnicas que conhecem. Também é perguntado aos alunos se eles trabalham ou já trabalharam música contemporânea, seja dentro ou fora da sala de aula. Para o trabalho em sala de aula, foram colocadas as mesmas questões que foram colocadas aos professores, mas direcionadas para os alunos – com que frequência trabalhavam técnicas contemporâneas/reportório contemporâneo ou se usavam algumas técnicas para resolver problemas técnicos da flauta. Aos alunos foram-lhes igualmente colocadas as questões de opinião, procurando saber se concordavam que o ensino de técnicas contemporâneas devia ser mais frequentemente incluído na prática da instituição onde estuda e se consideram fundamental para a formação de um músico o conhecimento das *extended flute techniques*.

5.4.2. Entrevistas

De forma a recolher experiências pessoais, decidi entrevistar alguns flautistas ao longo da minha investigação. Entrevistar uma das solistas da Orquestra Gulbenkian, Amália Tortajada, e o flautista de um dos grupos de música contemporânea português (Grupo de Música Contemporânea de Lisboa), João Pereira Coutinho. Ambos foram lecionar *masterclass* no CMDD.

Tal como referi, a minha intenção nestas entrevistas era, num curto espaço de tempo, recolher experiências pessoais dos entrevistados, nomeadamente na sua relação com a música contemporânea, tanto como intérpretes como professores, se tal

fosse o caso; perguntei a ambos os entrevistados a sua experiência com música contemporânea, recuando primariamente aos seus tempos de estudantes, e depois na atualidade como flautistas e solistas. No caso da solista, Amália Tortajada, que tem a sua formação base no nosso país vizinho, Espanha, perguntei, em específico, acerca da sua experiência como aluna e, de alguma maneira, fazer um paralelismo com o ensino em Portugal.

Ambos os intérpretes estudaram em diferentes pontos da Europa, sendo isso um facto extremamente enriquecedor na vida de qualquer instrumentista; perguntei, neste contexto, onde tiveram mais contacto com a música contemporânea. No ponto vista pedagógico, vou procurar saber se as técnicas contemporâneas para flauta são incluídas no seu dia-a-dia de ensino. Por fim, pedirei a ambos os flautistas que opinem sobre a atual situação da música contemporânea em Portugal assim como a sua evolução.

As entrevistas foram previamente preparadas, com a recolha de dados biográficos dos entrevistados, de maneira a conhecer melhor o seu percurso e posteriormente construir uma entrevista, baseada essencialmente na sua experiência. Esbocei cerca de quatro a cinco questões a cada um dos entrevistados, que serviriam como guia e que poderiam ser eventualmente alteradas dependendo do decurso da entrevista no momento. Antes de qualquer uma das entrevistas, expliquei a minha intenção e o propósito da minha investigação, no âmbito do EEE do Mestrado em Ensino da Música da ESML.

As entrevistas foram gravadas em suporte áudio.

5.4.3. Aplicação da Investigação nas Aulas Lecionadas

Apesar de ter realizado um inquérito e algumas entrevistas, nada como ver com os meus próprios olhos as reações, dificuldades, facilidades e opiniões dos meus alunos ao ver, ouvir e interpretar uma obra contemporânea e aprender algumas técnicas contemporâneas para flauta.

Embora não leccione numa escola do ensino particular e cooperativo, e apesar de ter realizado um inquérito e alguma entrevistas, acabei por verificar nas poucas aulas lecionadas ao longo do EEE, reações, dificuldades, facilidades e opiniões dos meus alunos ao ver, ouvir e interpretar uma obra contemporânea e em aprender algumas técnicas contemporâneas para flauta. Assim, integrei sempre um estudo ou uma obra contemporânea no plano de aula e assim aplicar, servindo, um pouco, o propósito da minha investigação.

5.5. Recolha de Dados Primários

5.5.1. Inquérito

O inquérito foi disponibilizado no dia 4 de Março de 2018 e fechado a 9 de Julho do mesmo ano; tal como disse anteriormente, foi partilhado através de *email* e redes sociais, nomeadamente *Facebook* e *Instagram*, e várias vezes ao longo do período acima mencionado, especialmente através do *Facebook*, que foi a via da qual partiu a maior densidade de respostas.

Ao todo, foram recolhidos 88 inquéritos, divididos entre 55 estudantes (62,5%) e 33 professores (37,5%) de praticamente todos os distritos do país, apenas não contando com respostas de Beja, arquipélago da Madeira, Portalegre e Viana do Castelo.

A primeira parte, destinada apenas aos professores (33 respostas) conta com a grande maioria deles a leccionar no ensino Básico e Secundário (93,9%), 2 a leccionar no ensino Superior e apenas 1 a leccionar nos três níveis de ensino; 63,6% dos professores inquiridos são do sexo feminino, sendo os restantes do sexo masculino (36,4%). O maior volume de respostas vem dos distritos de Lisboa, Porto e Aveiro.

São poucos os inquiridos com largos anos de experiência de ensino (mais de 15 anos) – apenas 18,2%, a maioria conta com uma experiência entre 5 a 15 anos (45,6%); também é relevante o número de inquiridos que dá aulas há menos de 5 anos (36,4%).

Chegando à Parte II, na questão “Tem conhecimento do que são as técnicas estendidas/contemporâneas para flauta?”, 31 (93,9%) responderam “Sim” e apenas 2 (6,1%) responderam “Não” – estas duas respostas seriam de um professor do ensino básico e outro do ensino secundário, com menos de 15 anos de experiência.

Na questão “Sabe se a instituição onde leciona inclui o ensino de técnicas contemporâneas no programa?” houve maior divisão – 48,5% dos inquiridos responderam “Não”, enquanto 51,5% responderam “Sim”. Das respostas positivas 41,2% consideram que as técnicas contemporâneas são incluídas ainda no Ensino Básico (1º ao 5º grau), enquanto 82,4% considera que são introduzidas no Ensino Secundário (6º a 8º grau); 29,4% considera que as técnicas contemporâneas são só ensinadas no Ensino Superior (1º ciclo/Licenciatura e 2º ciclo/Mestrado).

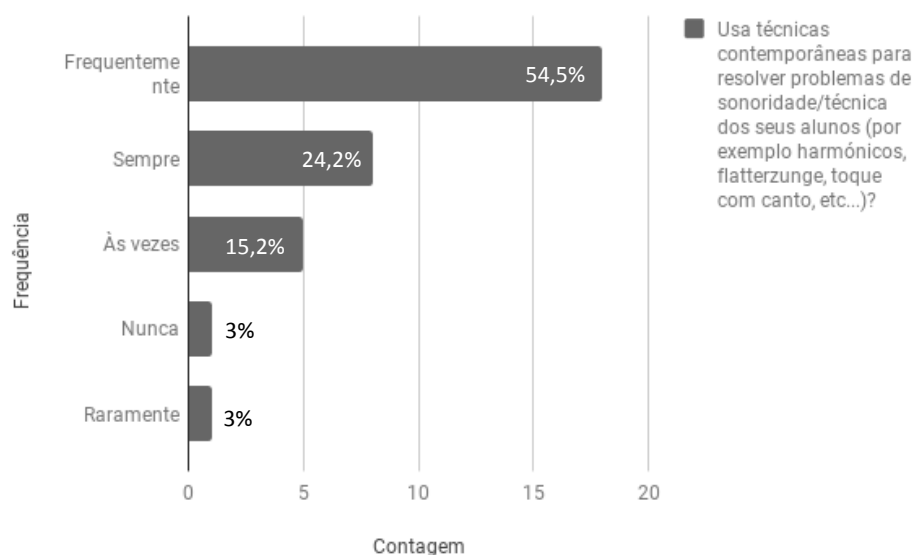
O mesmo género de questões foi feito para o ensino de música contemporânea (entenda-se, música escrita depois dos anos 20 do século anterior) – aqui 69,7% dos inquiridos já considera que “Sim”, enquanto os restantes 30,3% consideram que “Não”. Das respostas positivas, 52,2% julga que a música contemporânea é introduzida logo no Ensino Básico, enquanto 87% preveem apenas ser lecionada no Ensino Secundário; 21,7% dos inquiridos consideram que esse género de música é introduzido apenas no Ensino Superior.

Na Parte III, foi questionado aos docentes a frequência com que trabalhavam com reportório que incluísse técnicas contemporâneas; 66,6% dos inquiridos responderam “Às vezes” e “Raramente”, enquanto 18,2% deles responderam “Frequentemente” e 15,2% responderam “Sempre”. Para a questão “Com que frequência trabalha com os seus alunos técnicas contemporâneas para flauta?” a proporção das questões foi extremamente semelhante – 60,6% respondeu “Às vezes” ou “Raramente”, 30,3% respondeu “Frequentemente” e apenas 9,1% respondeu “Sempre”. Individualmente, foi interessante observar que parte dos flautistas que respondeu “Às vezes” ou “Raramente” na primeira questão, respondeu que “Frequentemente” aplicava o ensino de técnicas contemporâneas no seu papel como professor.

As questões seguintes centraram-se agora no ensino de música escrita depois dos anos 20 e o panorama de respostas alterou-se um pouco – existiu mais frequência de respostas entre o “Nunca” (1 resposta), o “Raramente” e o “Às vezes” (63,7%), sendo que apenas 36,3% dos inquiridos colocou respostas entre o “Frequentemente” e “Sempre”.

A última questão desta parte do inquérito seria sobre o uso de técnicas contemporâneas para resolver problemas de sonoridade/técnica dos alunos dos inquiridos, e aqui existiu uma boa margem de respostas muito positivas como é possível de observar no seguinte Gráfico 6.

Gráfico 6 – Uso das Técnicas Contemporâneas para Resolver Problemas de Sonoridade dos Alunos



Fonte: Elaboração da autora através do Google Drive

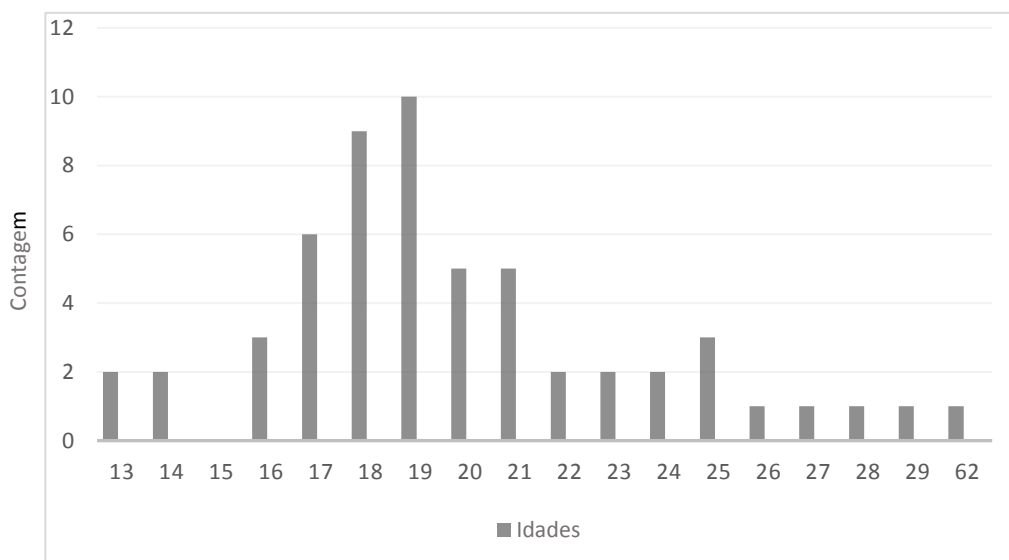
A Parte IV é um inquérito de opinião, contando com algumas perguntas de resposta longa. Antes, foi questionado aos professores se consideravam o ensino de técnicas/música contemporânea essencial para a formação de um músico hoje em dia; 90,9% respondeu “Sim”, a maioria justificando que um músico hoje em dia tem que estar preparado para qualquer trabalho que lhe seja proposto ou repertório; outros referem que o domínio das técnicas contemporâneas traz benefícios no que diz respeito à

sonoridade e que nos ajudam a desenvolver mecanismos para execução das técnicas tradicionais, sendo também uma importante ferramenta pedagógica. Os restantes 9,1% (apenas três respostas) que não consideram o ensino de técnicas contemporâneas essencial, justificaram que a maioria do repertório existente não requeria as referidas técnicas ou que simplesmente seria talvez uma mais-valia mas não essencial.

A questão seguinte inquirir os professores se consideram que o ensino de técnicas/música contemporânea deve ser praticado desde cedo no ensino especializado da música; aqui já 15,2% dos inquiridos respondeu “Não” (5 respostas), alegando que os alunos ainda não têm maturidade suficiente para interpretar e que antes é necessário compreender algumas estruturas “clássicas” e dominar as técnicas tradicionais. Porém, 84,8% dos inquiridos respondeu positivamente, justificando que os alunos mais novos têm mais facilidade em absorver e adaptar as novas sonoridades; outros reforçam a ideia de que as técnicas contemporâneas são uma mais-valia na resolução de questões da técnica base da flauta, e que ajudam a sedimentar o domínio das mesmas; parte dos inquiridos também considera que é importante promover desde os primeiros graus de ensino a familiaridade com novas linguagens e com o ambiente das novas sonoridades. Uma resposta em particular, observa que a música contemporânea sim, pode ser introduzida desde cedo, mas não necessariamente com recurso a técnicas contemporâneas, pois não lhes encontra vantagens na resolução de problemas de sonoridade.

A segunda parte do inquérito destina-se a alunos que frequentam o ensino da música, e da flauta. A faixa etária das 55 respostas recolhidas vai desde os 13 aos 29 anos, e ainda um inquirido com 62 anos. A distribuição das idades pode ser observada no seguinte gráfico (Gráfico 7).

Gráfico 7 – Distribuição dos alunos inquiridos por idades.

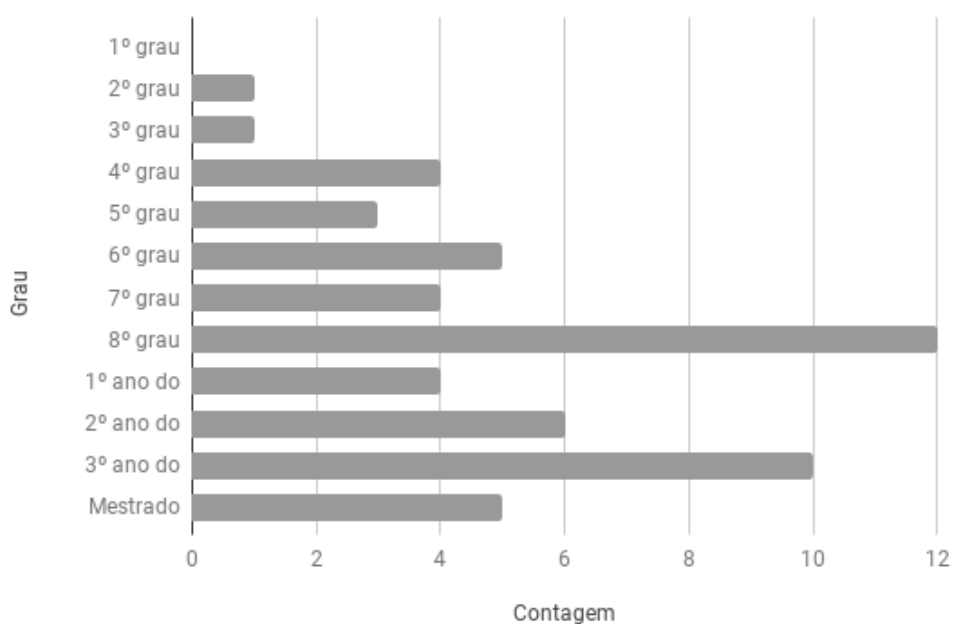


Fonte: Elaboração da autora.

Mais uma vez, grande parte dos inquiridos é do género feminino (81,8%), e 18,2% são do sexo masculino. A distribuição ao longo do país por distritos é mais variada e um pouco mais uniforme do que os professores, sendo que o maior volume de respostas vem de distritos como Aveiro, Lisboa, Porto, arquipélago dos Açores, Braga e Leiria.

Foram recolhidas respostas de todos os graus de ensino, exceto o 1º grau, como é possível observar no Gráfico 8.

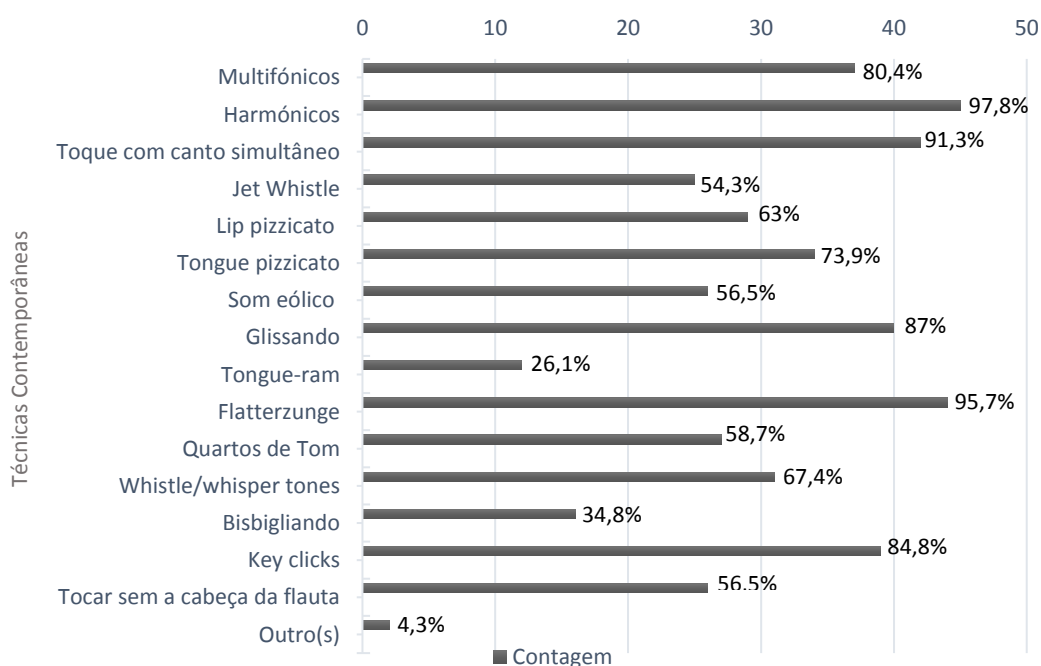
Gráfico 8 – Distribuição dos inquiridos por graus



Fonte: Elaboração da autora através do Google Drive

A Parte II questiona os alunos se têm conhecimento do que são técnicas contemporâneas para flauta; 83,6% responderam “Sim”, enquanto apenas 16,4% responderam “Não”. No caso da resposta negativa, constata-se que nem todas são de alunos mais novos – além de ter respostas negativas de alunos do 2º e 4º grau, tenho também de 5º e 8º grau e 3º ano do Ensino Superior (licenciatura). Para as respostas positivas, foi questionado quais eram as técnicas que conheciam. As técnicas mais populares (com percentagens acima dos 90%) são os harmônicos (97,8%), o *flutterzunge* (95,7%) e o toque simultâneo com canto (91,3%); a técnica menos conhecida é o *tongue-ram* (Gráfico 9).

Gráfico 9 – Técnicas Contemporâneas conhecidas pelos alunos inquiridos



Fonte: Elaboração da autora.

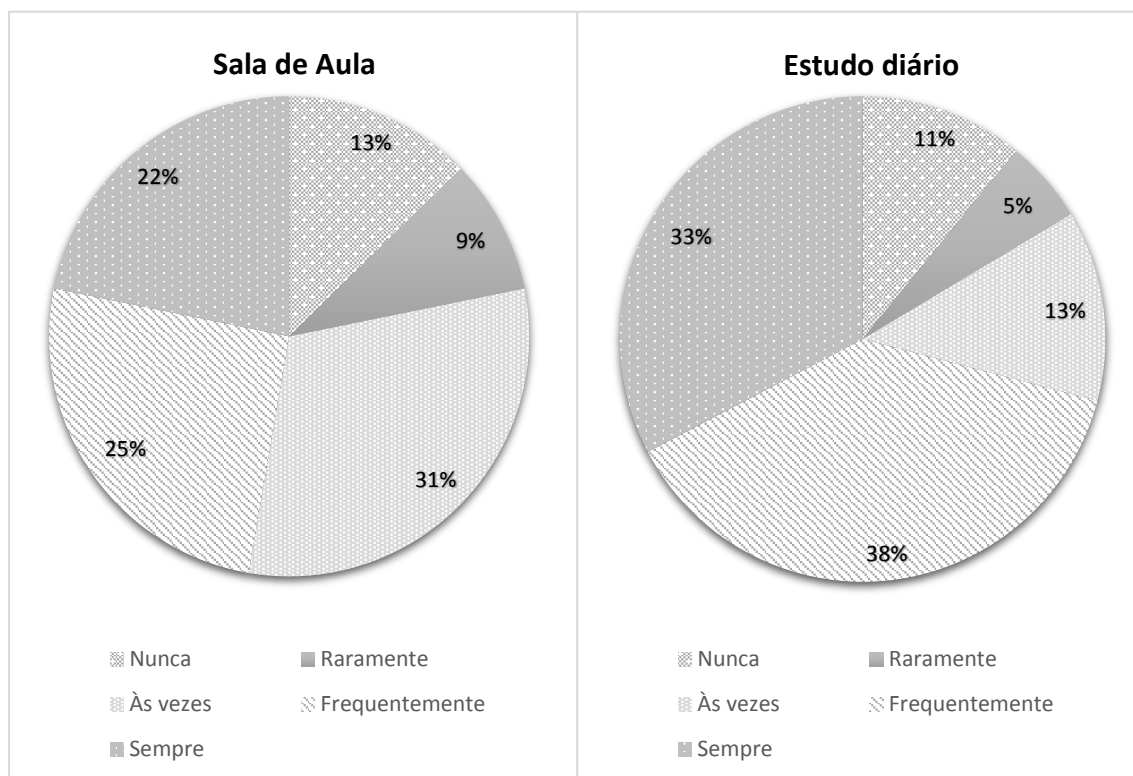
De seguida, é perguntado aos alunos que se já trabalharam com reportório que incluísse técnicas contemporâneas em contexto de sala de aula; 67,3% respondeu “Sim”, enquanto 32,7% responde negativamente. Na questão se os alunos já trabalharam

reportório que incluía as mesmas técnicas mas fora do contexto da sala de aula (ou seja, sem que tenha sido pedido pelo professor), 56,4% dos alunos responde “Sim” e 43,6% responde “Não”.

Passando para a Parte III, foi inquirida a frequência com que os alunos trabalhavam com o seu professor técnicas contemporâneas; 21,8% dos alunos respondeu “Nunca”, 30,9% dos alunos respondeu “Raramente”, 23,6% dos alunos respondeu “Às vezes”, e igual percentagem para a resposta “Frequentemente”. A mesma questão foi feita para a frequência com que a música escrita depois dos anos 20 era trabalhada; 45,5% dos inquiridos respondeu “Às vezes”, enquanto que 25,5% respondeu “Raramente”, 14,5% respondeu “Frequentemente”, 12,7% respondeu “Nunca” e apenas 1,8% (1 resposta) respondeu “Sempre”.

Foi questionado aos alunos se usam técnicas contemporâneas para resolver problemas de sonoridade ou técnica da flauta (como por exemplos harmónicos, *flutterzunge*...) tanto em aula como no seu estudo diário. No seguinte gráfico (Gráfico 10), temos um esquema comparativo das respostas, do lado esquerdo as respostas para a frequência em aula, e do lado direito as respostas da frequência no estudo diário.

Gráfico 10 – Comparativo das respostas do uso de técnicas contemporâneas para resolver problemas de sonoridade/técnica da flauta em sala de aula e no estudo diário.



Fonte: Elaboração da autora.

Por fim, chegando à Parte IV e última parte, foi perguntada a opinião aos alunos sobre se o ensino das técnicas/música contemporânea devia de ser praticada na sua instituição de ensino, 96,4% das respostas é “Sim”, havendo apenas duas respostas negativas (3,6%). Os inquiridos que responderam positivamente justificam dizendo que estas enriquecem o seu repertório e conhecimento musical, e que ajudam a resolver vários problemas de sonoridade; outros consideram que é importante conhecer a música do nosso tempo, assim como conhecermos a música das épocas anteriores; algumas respostas sugerem até que deveriam existir aulas dedicadas ao ensino das técnicas e da música contemporânea. As respostas negativas apenas justificaram que devia ser ensinado, mas não de forma obrigatória.

A última questão do inquérito pergunta aos participantes se consideram o ensino das técnicas/música contemporânea essencial à formação de um músico hoje em dia;

92,7% dos alunos considera que “Sim” e 7,3% dos alunos consideram que “Não”. As justificações dadas pelos inquiridos que responderam “Sim” é na sua maioria relacionada com a versatilidade de um músico e com a sua inserção no mercado de trabalho, assim como a emergência cada vez maior da música contemporânea e necessidade do seu conhecimento e domínio; em várias respostas os inquiridos salientam que o domínio das técnicas contemporâneas ajuda a resolver bastantes problemas da prática flautística, e que por isso é essencial para o desenvolvimento de qualquer músico. Por outro lado, as respostas “Não” consideram que poderá ser uma vertente interessante para um músico, mas não absolutamente essencial.

5.5.2. Entrevistas

5.5.2.1. Amália Tortajada, dia 20 de dezembro de 2017.

Nas férias de Natal de 2017, realizou-se um *masterclass* no Conservatório de Música D. Dinis, orientado pela solista Amália Tortajada.

Amália Tortajada, membro da Orquestra Gulbenkian desde 2012, nasceu em Valência no ano de 1986, concluindo a licenciatura em 2008 no Conservatório Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valência. Neste mesmo ano, prosseguiu os estudos sob a orientação de Jaime Martín, Sue Thomas e Stewart Mcilwham, na *Royal College of Music*, em Londres. Ao longo da sua carreira, recebeu vários prémios entre os quais o *Rising Star* no *2015 Galway Flute Festival*, realizado na Suíça e ocupou lugar em várias orquestras, em especial orquestras espanholas²⁷.

Para Amália Tortajada foram esboçadas as seguintes questões:

- Qual a sua relação com a música contemporânea, enquanto intérprete?
- Sei que estudou em Espanha (licenciatura no Conservatório Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valência) e depois em Londres (*Royal College Of*

²⁷ Amália Tortajada | Gulbenkian Música (2016). *Gulbenkian Música*. Recuperado em julho de 2018 no sítio <https://gulbenkian.pt/musica/biography/amalia-tortajada/>.

Music) – que contacto teve com a música contemporânea ou com as *extended flute techniques*?

- ♦ Antes de ingressar no ensino superior, tinha ouvido falar das técnicas contemporâneas para flauta?
- ♦ Novamente enquanto intérprete, considera que existe pouca cultura musical contemporânea entre os jovens músicos intérpretes (nomeadamente flautistas)?

A flautista recebeu-me de maneira extremamente simpática e assim se manteve durante toda a entrevista. Durante o curto intervalo da *masterclass*, e com a pressão de um programa diário muito denso, a Amália não hesitou em participar na minha entrevista, perdendo-se na temática da nossa conversa. A entrevista, que teve uma duração aproximada de 6 minutos, decorreu de maneira muito fluída e informal, numa das mesas do pátio do Conservatório de Música D. Dinis. A transcrição pode ser consultada na totalidade no Anexo 14.

Expliquei o propósito da minha entrevista, falando um pouco da minha experiência pessoal – que é a razão da minha investigação – e explicando a lacuna no ensino em Portugal, não incluindo as técnicas contemporâneas nos seus programas. A flautista percebeu e lancei a minha primeira questão, perguntando a sua relação com a música contemporânea enquanto intérprete. A solista confessou que não era muita, e que – tal como estávamos a falar – nunca teve uma aula ou um professor que soubesse muito de técnicas contemporâneas e que lhe passasse esse conhecimento. Amália considera que a música contemporânea é um mundo à parte e diz que em orquestra é raro trabalharem com música desta era, e que quando aparece no programa, a flautista sabe que tem que começar a preparar a obra cerca de uma semana antes dos ensaios, procurando os efeitos por conta própria.

Na *Royal College of Music*, a sua experiência não foi muito diferente do que em Espanha – a diferença baseava-se apenas em existirem mais eventos e consequentemente mais repertório trabalhado em Londres. A flautista lançou o

exemplo de em Londres ter algumas aulas de *piccolo*, algo que não acontecia em Valência – mas mais uma vez, não teve uma única aula apenas para técnicas contemporâneas de flauta, apesar de concordar que seria bastante interessante.

Por esta altura, a intérprete já tinha respondido à minha terceira pergunta, e por isso passei para a questão seguinte – que acabei por não formular da melhor maneira, tendo sido mal interpretada pela entrevistada. Questionei sobre a evolução da cultura musical entre os jovens portugueses, e ela respondeu que, apesar de estar cá há apenas 6 anos, que sente que está a evoluir de maneira positiva, pois cada vez vêm mais pessoas de fora e cada vez existem mais cursos.

Subitamente, pelo meio da nossa conversa, o papel de entrevistadora e entrevistada quase que se inverte, e a Amália pergunta-me se nós tínhamos alguma aula de música contemporânea, ao que eu respondi que não, explicando que quando tive que interpretar pela primeira vez uma peça contemporânea, que eu própria fui pesquisar a maioria dos efeitos na internet, em especial no *YouTube*, mas que considerava que é sempre importante e necessário ter alguém que seja especializado no assunto em questão para nos poder orientar e ajudar a concretizar os efeitos. A flautista concordou comigo, dizendo que fazia o mesmo tipo de pesquisa e que considerava que era um trabalho um pouco autodidata.

Terminadas todas as questões, agradei à solista, que desejou ter-me ajudado com a sua partilha.

5.5.2.2. João Pereira Coutinho, dia 12 de março de 2018.

Na interrupção letiva da Páscoa, deu-se no espaço do Conservatório D. Dinis um evento que envolvia a visita do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL), que incluía *masterclass* dos membros do grupo, assim como um concerto de apresentação dos alunos participantes e do GMCL. Quando soube deste evento, de imediato preparei a minha entrevista a João Pereira Coutinho, flautista do grupo e também professor no Conservatório Nacional.

O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa foi fundado em 1970 por Jorge Peixinho e tem como objetivo principal divulgar obras de autores portugueses contemporâneos, com alguma incidência nas obras de Jorge Peixinho. Desde então, o grupo pode contar com adesão de alguns membros, assim como a colaboração de outros intérpretes, apresentando-se em variadíssimas salas ao longo país e em vários pontos da Europa. Em 1991 foi distinguido com a medalha de Mérito Cultural pela Secretaria de Estado da Cultura; desde de 2000 que, com o apoio do Ministério da Cultura, é desenvolvido um projeto de encomendas e respetiva apresentação de obras a compositores²⁸.

João Pereira Coutinho, depois de concluir os seus estudos no Conservatório Nacional (Lisboa), foi como bolsheiro da Fundação Gulbenkian prosseguir a sua formação em Paris, sob a orientação de Michael Debost, Paul Nagle e Sophie Cherrier, seguindo depois para Viena, estudando com Herbert Weissberg. Foi laureado pela Juventude Musical Portuguesa e já se apresentou em vários países da Europa e da América. É membro do GMCL desde de 2002 e integrou também a Orquestra Nova Filarmonia Portuguesa, tendo colaborado com várias outras, assim como agrupamentos de câmara. É atualmente professor de flauta no Conservatório Nacional, e anteriormente lecionou também no Conservatório de Aveiro e no Instituto Piaget (Almada)²⁹.

Para o flautista e professor foram esboçadas as seguintes questões:

- Como começou a sua relação com a música contemporânea?
- Sei que estudou, além de Lisboa, em Paris e Viena – que contacto teve com a música contemporânea ou com as *extended flute techniques*?
- Incentiva os seus alunos a interpretar música contemporânea?

²⁸ Bio (Pt – Eng) | GMCL – Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (2011). *GMCL – Grupo de Música Contemporânea de Lisboa*. Recuperado em julho de 2018 no sítio <http://www.gmcl.pt/historial/>.

²⁹ Membros | GMCL – Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (2011). *GMCL – Grupo de Música Contemporânea de Lisboa*. Recuperado em julho de 2018 no sítio <http://www.gmcl.pt/membros/>.

- Como considera a progressão da música contemporânea entre os jovens intérpretes?

Quando cheguei, João Pereira Coutinho estava a dar uma aula aos alunos presentes, a maioria flautistas; estava-lhes a explicar algumas técnicas contemporâneas de uma curta obra de um compositor português, que ia ser apresentada ao final do dia. O flautista explicou vários efeitos como *bisbigliando*, percussão de chave e sons de vento. Eu assisti a um pouco da aula e depois no intervalo, interpelei o professor e comecei a entrevista.

Mais uma vez tive o prazer de ser simpaticamente atendida pelo intérprete, que se disponibilizou com todo o gosto em participar na minha entrevista. A transcrição da entrevista pode ser consultada no Anexo 15.

Comecei por perguntar como é que Pereira Coutinho ingressou no mundo da música contemporânea, e ele – num momento de reflexão – confessa que este tipo de repertório não lhe era muito familiar até ser convidado para o GMCL em 2002, sendo que até aí muito esporadicamente apareciam obras contemporâneas para interpretar nos grupos de câmara e orquestras que integrou. Porém, um marco importante na sua carreira foram os cursos de Pierre-Yves Artaud, na Fundação Calouste Gulbenkian; o flautista confessa que aí teve imenso contato com repertório contemporâneo e com as técnicas contemporâneas para flauta e que essa experiência lhe foi muito importante.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, questionei o intérprete sobre a sua experiência com a música contemporânea em Paris e em Viena; aqui ele responde-me que apesar de ter tido aulas com Michel Debost, foi com Sophie Cherrier – atualmente solista do *Ensemble Intercontemporain* – que teve mais contato com as *avant-garde techniques* e que ela é a sua referência incontornável na flauta e na música contemporânea, tendo tido com ela a maior aproximação a este género de repertório.

Posteriormente, perguntei a Pereira Coutinho se incentivava os seus alunos a interpretar repertório contemporâneo ou se os familiariza com as técnicas contemporâneas da flauta. O professor responde de maneira decidida que sim, quer como meio quer como fim – ou seja, usa as técnicas contemporâneas tanto para os levar a resolver problemas da técnica da flauta a nível de sonoridade, como também para reconhecer repertório, nomeadamente o repertório contemporâneo português. O professor dá o exemplo de uma aluna que tem uma participação ativa na interpretação de música contemporânea, em especial com a música eletroacústica. Contudo, o professor confessa que nem todos os alunos têm essa simpatia pela música contemporânea, e apenas apresenta esse repertório a alunos com determinado perfil e que algumas vezes até são eles que pedem e que gostam de tocar.

Aproveitei o assunto para perguntar a opinião do professor sobre a evolução da música contemporânea entre os jovens intérpretes, e Pereira Coutinho considera que está a avançar; cada vez há mais difusão da música contemporânea, graças aos projetos, eventos e incentivos e às gravações CD's – tal como a música de outras épocas, existem obras de qualidade e sem ser de qualidade na música contemporânea, assim como variadíssimas linguagens. O flautista considera também que outro marco importante para a menor resistência à música contemporânea foi a imposição de peças contemporâneas portuguesas no 8º grau do conservatório e também as edições – cada vez existem mais editoras a “limpar” a partitura contemporânea, sendo que a simplicidade da leitura é mais um incentivo.

A entrevista deu-se terminada por aqui, com os devidos agradecimentos. Aproveitei e convidei o professor e os seus alunos a responder ao meu inquérito.

5.5.3. Aplicação da Investigação nas Aulas Lecionadas

Em praticamente todas as aulas lecionadas (apenas excluo a primeira aula lecionada à aluna de 1º grau, pois ainda usava a *fife flute*) foram integradas obras ou estudos contemporâneos que incluíssem várias técnicas contemporâneas para flauta.

Foi explicado às alunas a minha intenção e um pouco no que consistia a minha investigação.

As obras eram entregues às alunas no mínimo na semana anterior à aula, e no momento da entrega eram explicados, demonstrados e testados todos efeitos e notações escritos na partitura; sempre que possível, eram enviadas às alunas vídeos de gravações de flautistas a interpretar a obra ou estudo.

Antes de eu entregar a obra, pedia sempre opinião ao professor titular e eram discutidas as dificuldades que poderiam causar, esperando no fim pela sua aprovação – nunca existiu nenhum momento em que eu tivesse entregado uma obra/estudo sem a devida autorização do professor.

As obras e as respetivas técnicas trabalhadas podem ser observadas na seguinte tabela (Tabela 11).

Tabela 11 – Obras trabalhadas nas aulas lecionadas no âmbito do EEE.

Período escolar	Grau	Reportório	Técnicas contemporâneas trabalhadas
1º Período	5º	<i>Microphonies</i> , “Harmoniques” (1º andamento) de E. L. Patriarca	- Harmónicos; - Quartos-de-tom.
	7º	Estudo nº 2 do livro <i>For the Contemporary Flutist</i> de W. Offermans	- Harmónicos.
2º Período	1º	<i>Pequenos Estudos de Técnica Estendida</i> , nº 1 “Cuco e os Sons de Vento” e nº 4 “Passos e Sopros” de Valentina Daldegan	- Sons eólicos; - <i>Key clicks</i> .
	5º	<i>Pára de atrapalhar minha música</i> de Gilson Fukushima	- Multifónicos; - <i>Glissando</i> ; - <i>Jet whistle</i> .

	7º	<i>Froissements D’Ailes</i> de M. Levinas	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Flutterzunge</i>; - Som eólico; - <i>Glissando</i>;
3º Período	1º	<i>Pequenos Estudos de Técnica Estendida</i> , nº 3 “Multi-sons” e nº 5 “Maria Tosquiou seu Carneirinho” de Valentina Daldegan	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Jet whistle</i>; - <i>Glissando</i>; - <i>Tongue-ram</i>.
	5º*	<i>O Mistério da Rosa Manca</i> de Débora Opolski	<ul style="list-style-type: none"> <i>Jet whistle</i>; - <i>Glissando</i>; - <i>Tongue-ram</i>; - <i>Key clicks</i>.
	7º	<i>Le vent murmure Ithaque</i> , de Diogo da Costa Ferreira	<ul style="list-style-type: none"> - Som eólico; - <i>Bisbigliando</i>; - <i>Flutterzunge</i>; - <i>Glissando</i>; - <i>Key clicks</i>; - <i>Tongue-ram</i>; - Toque simultâneo com canto; - Técnicas combinadas.

*a aluna não compareceu à aula.

Fonte: Elaboração da autora.

5.6. Análise e Discussão dos Resultados

5.6.1. Inquérito

Apesar de não ter chegado a um número de respostas totalmente satisfatório (pretendia ter alcançado as 100 respostas), a adesão da maioria dos inquiridos foi bastante para o decurso da investigação.

Começando pela análise dos resultados do inquérito destinado aos professores de flauta, creio ter uma população de docentes relativamente jovem, pois maioria deles não ultrapassa os 15 anos de experiência no ensino. Tal significa que boa parte dos professores são músicos ainda no ativo, havendo menos possibilidade de serem músicos

que se dedicam unicamente ao ensino, assim como reduzida possibilidade de serem professores sem qualquer formação académica.

Considerando então o tipo de população inquirida, seria expectável que a maioria dos inquiridos tivesse conhecimento do que são técnicas contemporâneas para flauta, como tal aconteceu. Porém, perguntando aos professores se as técnicas contemporâneas estão incluídas no programas das instituições onde ensinam, as respostas são extremamente divididas – aqui posso pressupor que os professores apenas não têm total conhecimento do programa em vigor na instituição onde leciona, o que significa que a resposta “Não” neste caso, não seja necessariamente sinónimo de que os programas dessas mesmas instituições não incluam o ensino de *extended flute techniques*. Alguns professores consideraram que essas técnicas ainda seriam introduzidas no Ensino Básico – possivelmente pensando mais no 5º grau do que qualquer outro ano do ciclo – mas a maioria julga que as técnicas contemporâneas para flauta são introduzidas no Ensino Secundário – tal acontece, por exemplo, no programa do Conservatório de Música D. Dinis e noutros conservatórios.

Já para o ensino de música contemporânea (música escrita depois dos anos 20), mais professores julgam estar incluída nos programas das instituições onde lecionam, sendo que a maioria prevê que sejam introduzida apenas no Ensino Secundário.

Na Parte III podemos observar que são poucos os professores que mantêm um contato regular com a música contemporânea na sua vida profissional, mas que existe uma percentagem de professores que, apesar de não ter esse contato enquanto performer, faz questão de transmitir os seus conhecimentos aos seus alunos – daí existir uma diferença tão grande de percentagem na resposta “Frequentemente” entre as duas questões.

Para o ensino de música escrita pós anos 20, o panorama foi um pouco menos animador, pois muito menos professores colocaram as respostas “Frequentemente” e “Sempre”.

Relativamente ao uso das técnicas contemporâneas para resolver problemas de sonoridade da flauta, o panorama foi bastante satisfatório, pois grande maioria (78,7%) admitiu que usava com regularidade (“Frequentemente” e “Sempre”) técnicas como o *flatterzunge*, harmônicos, toque com canto, entre outras, para resolver em contexto de sala de aula problemas a nível de som, afinação ou outras técnicas que compõem o domínio do instrumento.

Na Parte IV, pode-se observar que larga maioria dos inquiridos consideram o ensino da música contemporânea e das respetivas técnicas essencial para a formação de um músico hoje em dia, e que quase tantos consideram que o ensino das mesmas deve ser introduzido desde cedo na formação dos alunos. Comparando as opiniões desta parte do inquérito com a Parte III, onde se questiona a frequência com que os professores trabalham com os seus alunos técnicas contemporâneas, podemos compreender que os professores não aplicam a sua opinião no dia-a-dia, ou no mínimo não consideram uma prioridade – apenas 39,4% dos professores aplicam as técnicas contemporâneas nas suas aulas com frequência e 36,3% trabalham música contemporânea em sala de aula. Apesar dos professores conhecerem as vantagens de dominar as referidas técnicas e de reconhecerem a importância para um músico em formação ter compreensão da existência das mesmas, os inquiridos usam mais as técnicas contemporâneas como um atalho para resolver problemas técnicos do que para mostrar aos alunos outras possibilidades de sonoridade e ambientes que podemos trabalhar com a flauta. Algo que poderá justificar tal diferença é a densidade dos programas dos conservatórios, que mesmo que incluam o ensino de música contemporânea para flauta, incluem igualmente outro repertório clássico e romântico trabalhoso, que precisa de ser preparado numa hora semanal e eventualmente apresentado em prova ou audição, deixando assim a música e as técnicas contemporâneas um pouco “à parte” no decurso do ano letivo.

Partindo agora para a análise da segunda parte do inquérito, destinada exclusivamente aos alunos. Grande maioria dos alunos tinha conhecimento do que são técnicas contemporâneas para flauta e dentro dessas mesmas técnicas, existe boa

informação entre os alunos das técnicas mais recorrentes usadas no repertório contemporâneo. Boa parte dos alunos (cerca de dois terços) admitiu que já trabalhou com repertório que incluísse técnicas contemporâneas para flauta, tanto em contexto de sala de aula como fora. Porém, os alunos podem já ter trabalhado técnicas contemporâneas, mas a frequência não é assim tanta quanto isso, pois mais de metade dos inquiridos respondeu que “Raramente” ou “Às vezes” o fazia em sala de aula. Os alunos também admitiram que mesmo a música escrita depois dos anos 20 era ocasionalmente trabalhada em sala de aula.

Quando perguntamos aos alunos sobre a frequência do uso das técnicas contemporâneas para resolver problemas de sonoridade, os resultados são mais positivos do que o trabalho com técnicas contemporâneas em contexto de interpretação de repertório. De qualquer maneira, estes utilizam muito mais as técnicas contemporâneas como recurso para resolver problemas no seu estudo diário em casa do que em contexto de sala de aula. Talvez esta diferença possa ser explicada pela sua consciência da facilidade com que resolvem problemas de sonoridade em casa usando determinadas técnicas contemporâneas – por norma, os alunos têm tendência em resolver os problemas de imediato e em curso prazo, pois na sua maioria têm reduzido tempo de estudo – mas que por outro lado, os professores preferem recorrer a outras estratégias para resolver esses e outros problemas enfrentados no decorrer da aula.

Pedindo aos inquiridos a sua opinião sobre se as técnicas contemporâneas deviam ser ensinadas na sua instituição de ensino, assim como se consideram o ensino das mesmas importante na formação de músico hoje em dia, quase todos eles demonstraram ter consciência da importância de conhecer e dominar as técnicas contemporâneas no presente – desde mostrar um carácter de versatilidade por parte do interprete, passando pelas vantagens que traz ao flautista na sua qualidade sonora, até à emergência de conhecer este tipo de repertório para facilitar a inserção do músico no mercado de trabalho, os alunos vêm mais do que razões suficientes para que o ensino das técnicas e da música contemporânea seja reforçado no seu percurso académico.

5.6.2. Entrevistas

As minhas expectativas em relação às entrevistas foram ultrapassadas, tendo recolhido testemunhos muito interessantes de flautistas de alta consideração; os objetivos das entrevistas foram também cumpridos, graças à sinceridade, simpatia e disponibilidade dos entrevistados.

As duas entrevistas recolhidas foram igualmente importantes para o decurso da investigação, pois são a genuína descrição de dois flautistas com formações, experiências e vivências diferentes. Amália cresceu em Espanha e daí partiu para Inglaterra, chegando a Lisboa para integrar a Orquestra Gulbenkian, uma das mais importantes do país; João Pereira Coutinho começou em Lisboa, passou por Paris e Viena e em Lisboa acabou, como membro de um grupo que se dedica exclusivamente à música contemporânea.

Ambas as entrevistas coincidiram num ponto essencial: nenhum dos flautistas teve formação especial em técnicas contemporâneas; a flautista espanhola afirma-se autodidata quando tem que interpretar alguma obra com técnicas contemporâneas para flauta. Por outro lado, o professor João Pereira Coutinho – apesar de não ter tido uma formação intensiva em *extended techniques* – contactou com flautistas intérpretes de música contemporânea (nomeadamente Pierre-Yves Artaud, autor do livro/tratado *Flûtes au Présent*, e Sophie Cherrier, atualmente flautista do *Ensemble Intercontemporain*) que lhe transmitiram alguns conhecimentos.

De parte a parte, os entrevistados consideram que existe uma evolução positiva na divulgação da música contemporânea – Amália aponta o facto de existirem mais cursos e mais flautistas a virem do estrangeiro a ministrar esses cursos; João Pereira Coutinho destaca as iniciativas e os projetos criados de e para os compositores, assim como a edição da partitura, incentivo próprio de algumas editoras em Portugal.

No âmbito do ensino, tendo em conta que apenas Pereira Coutinho é o único que leciona atualmente, este considera que a introdução das técnicas contemporâneas é

importante no desenvolvimento do aluno, tanto a nível técnico como também cultural-musical, especialmente na exploração da música contemporânea portuguesa.

Portanto, ambas as entrevistas foram conclusivas em três pontos:

- a) que a formação em música contemporânea é muito específica, não sendo incluída no ensino regular de conservatório ou ensino superior;
- b) que a divulgação da música contemporânea está a aumentar;
- c) que as técnicas contemporâneas são essenciais para a formação de qualquer músico.

O ponto a) tem por base a inexperiência da Amália quanto às técnicas contemporâneas, afirmando que nunca teve uma aula dedicada a apenas isso; por outro lado observamos que João Pereira Coutinho, que só teve contacto com as *extended flute techniques* por ter tido igualmente contacto com flautistas especialistas na área, e que hoje são referências no mundo contemporâneo da flauta.

A premissa do ponto b) é justificada pelo testemunho de João Pereira Coutinho, que coincide da mesma maneira com a minha experiência pessoal. Ao longo do país, têm sido diversos os eventos de música contemporânea. No meu caso pessoal, tomei contacto com este mundo através de um festival algo recente na Escola Superior de Música de Lisboa, o Festival Peças Frescas; mais recentemente, a minha conferência deu-se no âmbito da Semana da Composição – outro evento da ESML que se aliança com a Universidade de Évora e com a ESMAE; estes eventos são iniciativa dos professores de composição das diversas escolas, assim como outros tantos ao longo do país, que convidam jovens intérpretes a experienciar a música contemporânea.

Por fim, no ponto c), as duas experiências recolhidas mostram dois níveis da verdade da sua afirmação. Amália, apesar de não ter nenhuma formação em técnicas contemporâneas, é flautista de uma orquestra que por vezes interpreta música contemporânea, e como tal, tem obrigação de a preparar e interpretar – este cenário é

passível de acontecer a qualquer músico que ingresse tanto na carreira de solista, de instrumentista de orquestra/banda, como *freelancer* ou integrado em grupos de câmara; cada vez está mais presente no mercado de trabalho a necessidade de um intérprete que se disponibiliza em concretizar uma obra acabada de compor. Ora, tendo em conta que a oferta atualmente não é muita, torna-se ainda mais curta aos músicos que recusam ou ignoram este tipo de propostas, mesmo não sendo por uma questão de gosto, mas por ignorância da notação da pauta. Não faltaram músicos ansiosos por uma cadeira na Orquestra Gulbenkian, e perante tamanha competitividade, Amália Tortajada não se poderá dar ao luxo de recusar interpretar qualquer obra proposta no programa, pondo o seu emprego em risco, e portanto, terá que aprender e saber fazer todas as técnicas propostas na partitura.

Por outro lado, temos a visão de João Pereira Coutinho, que como professor do Conservatório Nacional transmite aos seus alunos o seu profundo conhecimento das técnicas contemporâneas para flauta. O professor também faz referência à importância de conhecer esta música, porém eu queria destacar outro ponto que o professor referiu de passagem: aplicar as *extended flute techniques* como veículo para resolver problemas técnicos da flauta, nomeadamente de sonoridade. Esta prática tem sido desenvolvida e referenciada em alguns estudos e publicada em alguns livros, tal como foi referido na secção 5.3. – algumas técnicas contemporâneas podem de facto ajudar a resolver alguns problemas de sonoridades e o entrevistado confessou que ele próprio fazia isso com os seus alunos.

5.6.3. Aplicação da Investigação nas Aulas Lecionadas

Depois de trabalhar o reportório devido, parte das aulas lecionadas integraram a minha investigação com o trabalho de uma obra ou estudo contemporâneo, que incluísse técnicas contemporâneas para flauta. As alunas aderiram ao desafio sem relutância e sem demonstrarem desagrado ou falta de interesse.

De uma maneira geral, as alunas concretizaram todas as técnicas contemporâneas sem dificuldades e por algumas vezes mostraram-se surpreendidos com a facilidade em

concretizar algumas delas, apesar do aspeto nada ortodoxo e estranho da notação. Quando surgiram maiores dificuldades, foram sempre usadas diversas estratégias para as contornar, garantido sempre que a técnica ficaria relativamente dominada naquele momento.

Tentei sempre que os alunos concluíssem o trabalho da obra ou estudo com uma performance integral de toda a peça, de maneira a que a concretização das técnicas contemporâneas não fosse só realizada de forma isolada, mas também integrada num contexto de interpretação e continuidade – nunca foram descurados outros aspetos da obra como sensação de pulsação rítmica (quando existia), leitura e outros elementos da partitura (anotações, dinâmicas, etc.). Em grosso modo, as obras foram trabalhadas como se de um estudo ou obra “normal” se tratasse, apenas com a diferença de que incluíam sonoridades diferentes, e tinham de ser trabalhadas num curto espaço de tempo e sem qualquer tipo de continuidade, visto que a aula era uma única por cada período letivo.

Conclui-se então que as obras e as técnicas contemporâneas podem ser trabalhadas tanto no ensino básico como secundário, com reportório adequado ao aluno e sempre que possível – pois “o outro reportório” não é menos importante e necessita igualmente de ser trabalhado. Este tipo de trabalho até poderá ser uma golfada de ar fresco se for feito esporadicamente ao longo do ano letivo, pelas suas características tão peculiares e diferentes do reportório dito tradicional.

5.7. Limitações do Estudo

Todo o estudo era uma grande ambição para mim, sendo que inicialmente tinha grandes expectativas e ideias de como fazer todo o processo de investigação. Contudo, depressa descobri todas as limitações que este projeto viria a causar.

Talvez a limitação mais alarmante é pouca literatura ainda existente, assim como os estudos já realizados na área do ensino da música contemporânea – claramente é uma problemática demasiado recente e ainda com pouco impacto no ensino da música.

Gostaria de ter tido muito mais base bibliográfica neste trabalho, pois existem variadas estratégias, opiniões e ideias sobre a música e as técnicas contemporâneas, mas boa parte da informação que procurei era inacessível ou implicava despesa monetária. Felizmente, vão existindo alguns instrumentistas pelo mundo fora interessados em integrar mais a música contemporânea no dia-a-dia da sua vida profissional e pedagógica. Também são cada vez mais reconhecidos os benefícios da prática das técnicas contemporâneas no toque tradicional e penso que cada vez mais é uma área de interesse aos *performers* e professores.

Outra limitação do meu estudo tem a ver com a aplicação do mesmo nas aulas lecionadas. Atualmente, não dou aulas especializadas do meu instrumento, então a minha opção foi aplicar a minha investigação nas aulas lecionadas do EEE. Essas aulas, além de serem muito poucas eram muito afastadas umas das outras; o reportório disponível também não era muito abundante, sendo que não tinha muita possibilidade de escolha para trabalhar com as alunas selecionadas. Por todas estas razões, apesar da reação das alunas à música contemporânea ter sido positiva, não posso simplesmente concluir que os alunos gostam de trabalhar música contemporânea. Por outro lado, também não existiu oportunidade desse reportório trabalhado em aula ser apresentado em audição, devido à densidade do calendário letivo.

Os resultados do inquérito foram reveladores, mas não tanto quanto gostaria. Considero esta outra limitação do meu estudo – não ter angariado as respostas suficientes para tornar os resultados do inquérito credíveis. Apesar das partilhas sucessivas feitas através das redes sociais e de algumas reações positivas ao meu inquérito, senti que podia ter tido muito mais respostas do que as conseguidas.

Apesar destas limitações, o trabalho foi feito dentro do possível e a conclusão desta investigação pode ser apreciada do ponto seguinte.

5.8. Reflexão Final

Esta investigação teve como objetivo estudar a introdução ao ensino das técnicas contemporâneas para flauta nos anos de conservatório. Contou com uma revisão da literatura, de forma a organizar as melhores fontes de pesquisa e bibliográficas a quem se queira introduzir nas técnicas contemporâneas para flauta ou começar a ensinar aos seus alunos, e também inclui um índice de técnicas contemporâneas que podem ser lecionadas aos alunos deste nível, onde são descritas algumas estratégias e os benefícios que a prática desse efeito podem trazer ao jovem flautista. Outra vertente deste trabalho recolhe experiências em três níveis diferentes: uma maneira mais generalizada com recurso a um inquérito; outro com um carácter mais pessoal e intimista através de duas entrevistas realizadas a dois importantes flautistas do panorama nacional; por fim a aplicação da minha própria pesquisa nas aulas lecionadas no decorrer do Estágio do Ensino Especializado.

Com o fim desta investigação, concluo que as técnicas contemporâneas para flauta podem e devem ser lecionadas, em qualquer nível de ensino básico ou secundário. Sendo muito mais prático e versátil com uma flauta Boehm, os alunos desde o 1º grau podem começar a explorar estas novas sonoridades, quebrando assim a rotina dos programas estipulados pelos conservatórios (que, sublinho, não são menos importantes). Apesar de a literatura disponível ser algo escassa e pouco acessível, existem alguns trabalhos (teses, dissertações de mestrado) de outros flautistas igualmente interessados, e que eles próprios criam e pedem para compor pequenos estudos para crianças iniciantes no instrumento ou para jovens a frequentar o ensino secundário.

Uma das grandes dificuldades para o professor hoje em dia, que queira integrar as *extended flute techniques* na sua prática pedagógica, é encontrar o reportório adequado e acessível às suas necessidades. Deixo aqui um desafio aos compositores, usando a bibliografia acima mencionada no ponto **5.3.1.**, comecem eles próprios a envergar pelo uso das técnicas contemporâneas nas suas composições, sem ter em vista apenas instrumentistas profissionais.

Não pretendo com este trabalho impor o ensino das técnicas contemporâneas a todos os professores e alunos, nem tornar tal uma prioridade. Apenas sugerir aos que desconhecem, aos que não entendem ou simplesmente que não gostam que a música contemporânea faz e deve fazer naturalmente parte da formação de qualquer músico, tal como a música barroca, clássica ou romântica. A música contemporânea traz consigo variadíssimas linguagens, da mesma maneira que Mozart e Carl Philip Emmanuel Bach têm linguagens diferentes, apesar de pertencerem à mesma época musical. Uma criança que frequente agora o 2º grau tem tanto que saber quase todas as notas do registo da flauta, como saber tocar flauta sem se quer precisar de soprar para dentro dela – são conceitos que fazem parte da formação de qualquer músico, e que como tal podem ser incluídos desde cedo no seu percurso académico. Mais uma vez, não sabemos quem estamos a ensinar nem o futuro desse mesmo aluno, da mesma maneira que poderá ser um músico ou não, é fundamental ter em mente que podemos estar a formar um futuro professor.

6. Conclusão

A elaboração deste Relatório de Estágio, que compreendeu duas vertentes diferentes – a Parte Pedagógica e a Parte de Investigação – foi fundamental para a minha formação enquanto docente e flautista.

Na Parte Pedagógica, pude ganhar uma consciencialização dos métodos e estratégias que podem ser usados na nossa prática enquanto docente, sendo uma maneira de otimizar as minhas competências e futuramente poder potenciar as capacidades dos meus alunos. O estágio de observação foi um “atalho” para mim, pois nunca tinha lecionado e em pouco tempo deparei-me com um ritmo de trabalho que desconhecia totalmente, com todas as dificuldades (assim como facilidades, que por vezes existem), as estratégias e o porquê das mesmas serem usados, e métodos de ensino que certamente me vão ajudar no meu futuro como professora do ensino especializado da música; chamo-lhe “atalho” porque penso que eventualmente acabaria por ganhar as mesmas competências por mim mesma, mas ao fim de muito mais tempo

de trabalho na atividade docente – e até aí os meus alunos teriam sofrido as consequências da minha ignorância.

Na Investigação, pude abordar um assunto que partiu da minha experiência e gosto pessoal. Foi um prazer e um crescimento enorme ler sobre a temática abordada, falar com flautistas (alguns deles especialistas da música contemporânea) e abordar este meu gosto em aulas, partilhando assim do meu conhecimento e da minha experiência com alunos mais novos. Espero que, futuramente, eu possa continuar a evoluir como flautista no seio da música contemporânea, e contribuir como professora ou como intérprete sobre o mesmo assunto, dando assim a conhecer aos jovens flautistas e compositores todas as sonoridades que a flauta transversal nos pode dar.

Assim, espero que o presente Relatório de Estágio seja mais um capítulo da minha carreira docente, em término do Mestrado do Ensino de Música, e que a minha investigação sirva de ponto de partida para outros instrumentistas, compositores ou professores, abrindo novos horizontes à música contemporânea em Portugal.

Bibliografia e Referências Bibliográficas

Alves, R. (2017). *A Dislexia na Aprendizagem da Música. (Relatório de Estágio de Mestrado em Ensino de Música, Escola Superior de Música de Lisboa).*

Artaud, P.-Y. (1980). *Flûtes au Présent – Traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l’usage des compositeurs et des flûtistes.* Paris: Gérard Billaudot Éditeur.

Artaud, P.-Y. (1995). *La Flûte Multiphonique – Etudes pour la flûte traversière.* Paris: Gérard Billaudot Éditeur.

Borkowski, J. (2008). *From Simple to Complex: Extended Techniques in Flute Literature; Incentive to Integrate Cognitive and Kinesthetic Awareness in University Programs. (Dissertação de Doutoramento em Filosofia, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz).* Recuperado de [https://www.academia.edu/2331721/From Simple to Complex Extended Techniques in Flute Literature Incentive to Integrate Cognitive and Kinesthetic Awareness in University Programs Without Musical Examples and Figures ?auto=download](https://www.academia.edu/2331721/From_Simple_to_Complex_Extended_Techniques_in_Flute_Literature_Incentive_to_Integrate_Cognitive_and_Kinesthetic_Awareness_in_University_Programs_Without_Musical_Examples_and_Figures?auto=download)

Costa, T. A. N. (2011). *Música contemporânea para saxofone no ensino secundário.* (Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro). Recuperado de <http://ria.ua.pt/handle/10773/6375>

Daldegan, V. (2009). *Técnicas Estendidas e Música Contemporânea no Ensino de Flauta Transversal para Crianças Iniciantes.* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Paraná). Recuperado de [https://www.academia.edu/31683689/T%C3%A9cnicas estendidas e m%C3%BAsica contemporanea no ensino de flauta transversal para crian%C3%A7as iniciantes](https://www.academia.edu/31683689/T%C3%A9cnicas_estendidas_e_m%C3%BAsica_contemporanea_no_ensino_de_flauta_transversal_para_crian%C3%A7as_iniciantes)

Dehnhard, T. (2013). *The New Flute.* Viena: Universal Editions.

Dick, R. (1975). *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. Londres: Oxford University Press.

Dick, R. (1978). *The Other Flute: Tone Development Through Extended Techniques*. (Vol. 1). Nova Iorque: Edu-Tainment Publishing Company

Guerreiro, R. M. (2014). *O Processo Ensino-Aprendizagem do Violino a Crianças Cegas. (Relatório de Estágio de Mestrado em Ensino de Música, Escola Superior de Música de Lisboa)*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10400.21/4458>.

Jorgensen, E. R. (2008). *The Art of Teaching Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Offermans, W. (1992). *For the Contemporary Flutist. Twelve studies for the flute with explanations in the supplement*. Frankfurt: Musikverlag Zimmermann.

Rogers, K. (2015). *Wil Offermans: The Pedagogy of a Contemporary Flutist-Composer. (Tese de Doutorado em Música, Florida State University College of Music)*. Recuperado de <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:253027/datastream/PDF/view>

Soares, P. C. (2013). *A ingerência do conhecimento explícito no conhecimento tácito: a técnica Alexander e a prática e ensino da flauta. (Tese de Doutorado, Universidade de Aveiro)*. Recuperado de <https://ria.ua.pt/handle/10773/12195>.

Streitová, M. (2011). *A influência das técnicas contemporâneas na sonoridade da flauta. (Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro)*. Recuperado de <http://ria.ua.pt/handle/10773/7443>.

Webgrafia

Bledsoe, H. *Helen Bledsoe, Flutist | Website and Blog for Flutists and Composers*. Recuperado de <https://helenbledsoe.com/>.

Offermans, W. (2012). *For the Contemporary Flutist Online | Extended Flute Techinques*. Recuperado de www.forthethecontemporaryflutist.com.

Puff, R. *Robert Puff – music preparer, arranger and musician*. Recuperado de <http://www.rpmseattle.com/>.

Ziegler, M. & Gutierrez, S. *FluteXpansions – Contemporary flute resources. A laboratory for performers and composers*. Recuperado de <https://www.flutexpansions.com/>.

Anexos

Parte I (Parte Pedagógica)

Anexo 1 – Modelo do Pedido de Autorização aos Encarregados de Educação para a gravação das aulas.³⁰

³⁰ Anexo 1 incluído no CD que acompanha o Relatório de Estágio.

Anexo 2 – Autorização da Aluna A.³¹

³¹ Anexo 2 incluído no CD que acompanha o Relatório de Estágio.

Anexo 3 – Autorização da Aluna B. ³²

³² Anexo 3 incluído no CD que acompanha o Relatório de Estágio.

Anexo 4 – Autorização da Aluna C.³³

³³ Anexo 4 incluído no CD que acompanha o Relatório de Estágio.

Anexo 5 – Pedido de Autorização à Direção Pedagógica para gravar nas instalações no CMDD.³⁴

³⁴ Anexo 5 incluído no CD que acompanha o Relatório de Estágio.

Anexo 6 – Plano Anual de Atividades do Conservatório D. Dinis, 2017-2018.



PLANO ANUAL DE ATIVIDADES – ANO LETIVO 2017-2018

1º Período

Data	Tema	Objetivos	Recursos humanos	Local da atuação
OUTUBRO	Audições de Classe	Apresentação do trabalho realizado nas classes de conjunto e de instrumento	Alunos das classes de instrumento	Auditório do CMDD
NOVEMBRO	Audições de Classe	Apresentação do trabalho realizado	Alunos das várias classes de instrumento	Auditório do CMDD
	Dança	Apresentação aos pais EE das Classes	Classes de Dança	Auditório do CMDD
	Concerto Homenagem	Colaboração com comunidade	Orquestra	a definir
DEZEMBRO	Concerto CPCJ	Colaboração com comunidade	Alunos de Guitarra	Agrupamento Pontinha ES Braancamp Freire
	Comemoração do Dia do Município	Colaboração com comunidade	Alunos do CMDD	Paços do Concelho
	Concerto do Coro de Câmara	Apresentação do trabalho realizado	Coro de Câmara do CMDD	Igreja Matriz de Odivelas
	Concertos de Natal	Apresentação de repertório natalício	Classes infantis de coro e orquestra	Espaços do Concelho
	Concerto de Natal	Comemoração da data junto da Comunidade	Classes de Conjunto e Orquestra	Igreja Nova da Póvoa de Sto Adrião
	Audição de HI (Jazz)	Apresentação do trabalho realizado na classe HI (Jazz)	Grupo de HI (Jazz)	Auditório do CMDD
	Audições de Classe	Apresentação do trabalho realizado nas classes de instrumento e de conjunto	Alunos das várias classes de instrumento	Auditório do CMDD
	Audição Coletiva	Mostra do trabalho realizado nas diferentes classes de Instrumento	Vários	Auditório do CMDD
	Aula Aberta de Dança	Mostra do trabalho realizado no 1º Período aos pais e enc.de educação	Alunas das várias classes de dança	Estúdio de dança
	Masterclass de Percussão	Incentivar o estudo, desenvolver as capacidades dos alunos e proporcionar troca de experiências entre os vários participantes	Classes de Percussão	CMDD

Data	Tema	Objetivos	Recursos humanos	Local da atuação
JANEIRO	Concerto de Ano Novo	Mostra do trabalho realizado no 1º período	Várias Classes de Conjunto e Orquestra	Igreja da Ramada
	Audições de Classe	Apresentação do trabalho realizado nas classes de instrumento e de conjunto	Alunos das várias classes de instrumento	Auditório do CMDD
FEVEREIRO	Audições de Classe	Apresentação do trabalho realizado nas classes de instrumento e de conjunto	Alunos das várias classes de instrumento	Auditório do CMDD
	Audição Coletiva	Mostra do trabalho realizado nas diferentes classes de Instrumento	Vários	Auditório do CMDD
	Espectáculo ballet "10 anos"	Mostra do trabalho realizado nas diferentes classes ao longo de 10 anos	Classes de Dança e convidados	Auditório do CMDD
	Concerto "Jovens Talentos da Guitarra"	Mostra do trabalho realizado durante o ano pelos melhores alunos da classe	Classes de Guitarra	Biblioteca Municipal D. Dinis
MARÇO	Concerto da Primavera	Apresentação do trabalho das classes de música de câmara	Grupos de Música de Câmara e solistas	Local a definir
	Momentos do Imaginário	Aprender, brincando com o instrumento.	Classes de Piano	Auditório do CMDD
	Audições de Classe	Apresentação do trabalho realizado nas classes de instrumento e de conjunto	Alunos das várias classes de instrumento	Auditório do CMDD
	"Semana aberta"	Promover a interdisciplinaridade e a cooperação pedagógica entre docentes, estimulando a apresentação de trabalho a nível performativo entre alunos e divulgação da diversidade de materiais musicais	Alunos das várias classes de instrumento e disciplinas teóricas	Auditório do CMDD
	Concerto "Mini-Talentos da Guitarra"	Mostra do trabalho realizado pelos melhores alunos da classe	Classes de Iniciação ao 2º grau de Guitarra	Auditório do CMDD
	Ateliers de Instrumento	Apresentação dos vários instrumentos existentes no CMDD aos candidatos ao 1º grau do Curso Básico de Instrumento	Candidatos ao 1º grau	Auditório CMDD e Escolas Básicas do Concelho
	Audição de coros	Apresentação do trabalho realizado nas classes de conjunto (coro) das turmas das escolas em regime articulado	Alunos de Coro	Auditório do CMDD
	Audição de HI (Jazz)	Apresentação do trabalho realizado na classe HI (Jazz)	Grupo de HI (Jazz)	Auditório do CMDD

Data	Tema	Objetivos	Recursos humanos	Local da atuação
ABRIL	Concerto "Mini Talentos e Orquestra de Guitarra "	Mostra do trabalho realizado pelos melhores alunos da classe	Classes de Guitarra Inic e 1º grau e Orquestras de Guitarra	Auditório do CMDD
	Ateliers de Instrumento	Apresentação dos vários instrumentos existentes no CMDD aos candidatos ao 1º grau do Curso Básico de Instrumento	Candidatos ao 1º grau	CMDD
	Apresentação de Dança	Apresentação do trabalho realizado nalgumas classes de dança	Classes de dança	Auditório do CMDD
	Aula Aberta de Dança	Mostra do trabalho realizado no 1º Período aos pais e enc.de educação	Alunas das várias classes de dança	Estúdio de Dança
	Audições de Classe	Apresentação do trabalho realizado nas classes de instrumento e de conjunto	Alunos das várias classes de instrumento	Auditório do CMDD
MAIO	"Concertos de maio"	Divulgação da música junto da comunidade	Orquestra e coro de câmara	Mosteiro de São Dinis
	Concerto do Coro de Câmara	Divulgação da música junto da comunidade	Coro de Câmara	Biblioteca Municipal
	Concerto "Pequenos Pianistas"	Mostra do trabalho realizado durante o ano pelos melhores alunos da classe	Classes de Piano	A definir
	Audições de Classe	Apresentação do trabalho realizado nas classes de instrumento e de conjunto	Alunos das várias classes de instrumento	Auditório do CMDD
	Ateliers de Instrumento	Apresentação dos vários instrumentos existentes no CMDD aos candidatos ao 1º grau do Curso Básico de Instrumento	Candidatos ao 1º grau	CMDD
	Concerto Pop Rock	Apresentação do trabalho realizado em conjunto pelas classes de Canto e ATC	Alunos de Canto e ATC	Auditório do CMDD

Anexo 7 – Objetivos por período para o 1º grau.³⁵

1º Período	<ul style="list-style-type: none">• Concretização de notas longas da mão esquerda (Sol, Lá, Si e Dó) e de pequenos exercícios;• Execução de pequenas peças com as mesmas notas, preferencialmente acompanhadas por uma segunda voz ou ao piano; no final do período introduzir as notas Fá e Mi;• Participação numa audição no final do período.
2º Período	<ul style="list-style-type: none">• Realização de notas longas, de maneira a alcançar notas do registo médio e as restantes notas do registo grave (exceto Dó grave);• Execução de uma escala em notas longas de Fá ou Sol Maior;• Realização de pequenos estudos com ritmos simples;• Aprendizagem de 2 ou 3 peças do programa em vigor;• Participação numa audição no final do período.
3º Período	<ul style="list-style-type: none">• Realização de notas longas, com vista à introdução do registo agudo da flauta;• Execução das escalas Fá M, Sol M, Ré m e Mi m;• Realização de 3 a 4 estudos simples;• Aprendizagem de 2 ou 3 peças do programa em vigor;• Realização de um pequeno teste de carácter qualitativo;• Participação num a audição no final do período.

³⁵ Fonte: Planificações e Objetivos do Departamento de Sopros – Classe de Flauta Transversal do CMDD (2013/2014).

Anexo 8 – Objetivos por período para o 5º grau.³⁶

1º Período	<ul style="list-style-type: none">♦ Realização de exercícios de sonoridade, dinâmicas, <i>staccato</i> e <i>legato</i> (por exemplo, T. Wye, P. Taffanel/Ph. Gaubert, M. Moyse e M. A. Reichert);♦ Execução de escalas maiores e relativas menores, até 5 alterações, com os respectivos arpejos (incluindo a 7ª da dominante e V7), inversões e escalas cromáticas; realização de exercícios técnicos complementares com base em escalas;♦ Aprendizagem de estudos de B. Berbiguier (<i>18 Études</i>), E. Köhler (Op. 33, Volumes 1 e 2 e Op. 66, 25 Estudos Românticos) ou outros com graus de dificuldades semelhante ou superior;♦ Concretização de uma peça a solo, uma peça com acompanhamento ou de dois andamentos de uma Sonata ou Concerto;♦ Participação numa audição no final do período letivo.
2º Período	<ul style="list-style-type: none">♦ Realização de exercícios de sonoridade, dinâmicas, <i>staccato</i> e <i>legato</i> (por exemplo, T. Wye, P. Taffanel/Ph. Gaubert, M. Moyse e M. A. Reichert);♦ Execução de escalas maiores e relativas menores, até 6 alterações, com os respectivos arpejos (incluindo a 7ª da dominante e V7), inversões e escalas cromáticas; realização de exercícios técnicos complementares com base em escalas;♦ Aprendizagem de estudos de B. Berbiguier (<i>18 Études</i>), E. Köhler (Op. 33, Volumes 1 e 2 e Op. 66, 25 Estudos Românticos) ou outros com graus de dificuldades semelhante ou superior;♦ Concretização de uma peça a solo, uma peça com acompanhamento ou de uma Sonata ou Concerto completos;

³⁶ Fonte: Planificações e Objetivos do Departamento de Sopros – Classe de Flauta Transversal do CMDD (2013/2014).

	<ul style="list-style-type: none"> • Realização de um teste intercalar de avaliação; • Participação numa audição no final do período letivo.
3º Período	<ul style="list-style-type: none"> • Realização de exercícios de sonoridade, dinâmicas, <i>staccato</i> e <i>legato</i> (por exemplo, T. Wye, P. Taffanel/Ph. Gaubert, M. Moyse e M. A. Reichert); • Execução de escalas maiores e relativas menores, até 7 alterações, com os respetivos arpejos (incluindo a 7ª da dominante e V7), inversões e escalas cromáticas; realização de exercícios técnicos complementares com base em escalas; • Aprendizagem de estudos de B. Berbiguier (<i>18 Études</i>), E. Köhler (Op. 33, Volumes 1 e 2 e Op. 66, 25 Estudos Românticos) ou outros com graus de dificuldades semelhante ou superior; • Concretização de uma peça a solo, uma peça com acompanhamento ou de uma Sonata ou Concerto completos; • Realização de uma prova de avaliação de carácter global; • Participação numa audição no final do período letivo.

Anexo 9 – "*The Fog is Lifting*", C. Nielsen.³⁷

³⁷ Anexo 9 incluído no CD que acompanha o Relatório de Estágio

Anexo 10 – Objetivos por período do 7º grau.³⁸

1º Período	<ul style="list-style-type: none">♦ Realização de exercícios de sonoridade, velocidade de dedos, <i>staccato</i> (duplo e simples) e <i>legato</i>, dinâmicas e vibrato (por exemplo, T. Wye, P. Taffanel/Ph. Gaubert, M. Moyse e M. A. Reichert, entre outros);♦ Execução de todas as escalas maiores e relativas menores, com os respectivos arpejos (incluindo a 7ª da dominante e V7) e inversões, e escalas cromáticas; realização de exercícios técnicos complementares com base em escalas;♦ Aprendizagem de estudos de S. Karg-Elert (30 Estudos, Op. 107), J. Andersen (Op. 33), E. Köhler (Op. 33, Volumes 2 e 3 e ainda 25 Estudos Românticos) ou outros com graus de dificuldades semelhante ou superior;♦ Concretização de uma Sonata ou Concerto, de uma obra contemporânea, uma obra a solo e excertos de orquestra;♦ Participação numa audição no final do período letivo.
2º Período	<ul style="list-style-type: none">♦ Realização de exercícios de sonoridade, velocidade de dedos, <i>staccato</i> (duplo e simples) e <i>legato</i>, dinâmicas e vibrato (por exemplo, T. Wye, P. Taffanel/Ph. Gaubert, M. Moyse e M. A. Reichert, entre outros);♦ Execução de todas as escalas maiores e relativas menores, com os respectivos arpejos (incluindo a 7ª da dominante e V7) e inversões, escalas cromáticas e tons inteiros; realização de exercícios técnicos complementares com base em escalas;♦ Aprendizagem de estudos de S. Karg-Elert (30 Estudos, Op. 107), J. Andersen (Op. 33), E. Köhler (Op. 33, Volumes 2 e 3 e ainda 25

³⁸ Fonte: Planificações e Objetivos do Departamento de Sopros – Classe de Flauta Transversal do CMDD (2013/2014).

	<p>Estudos Românticos) ou outros com graus de dificuldades semelhante ou superior;</p> <ul style="list-style-type: none"> ♦ Concretização de uma Sonata ou Concerto, de uma obra contemporânea, uma obra a solo e excertos de orquestra; ♦ Realização de um teste intercalar de avaliação; ♦ Participação numa audição no final do período letivo.
<p>3º Período</p>	<ul style="list-style-type: none"> ♦ Realização de exercícios de sonoridade, velocidade de dedos, <i>staccato</i> (duplo e simples) e <i>legato</i>, dinâmicas e vibrato (por exemplo, T. Wye, P. Taffanel/Ph. Gaubert, M. Moyse e M. A. Reichert, entre outros); ♦ Execução de escalas maiores e relativas menores, até 7 alterações, com os respetivos arpejos (incluindo a 7ª da dominante e V7), inversões, escalas cromáticas e tons inteiros; realizar de exercícios técnicos complementares com base em escalas; ♦ Aprendizagem de estudos de S. Karg-Elert (30 Estudos, Op. 107), J. Andersen (Op. 33), E. Köhler (Op. 33, Volumes 2 e 3 e ainda 25 Estudos Românticos) ou outros com graus de dificuldades semelhante ou superior; ♦ Concretização de uma Sonata ou Concerto, de uma obra contemporânea, uma obra a solo e excertos de orquestra; ♦ Realização de uma prova de avaliação de carácter global; ♦ Participação numa audição no final do período letivo.

Anexo 11 – Planificação e Objetivos do CMDD.³⁹

³⁹ Anexo 11 incluído no CD que acompanha o Relatório de Estágio.

Anexo 12 – Testes e Provas Globais do Departamento de Sopros.



CURSO DE MÚSICA – INSTRUMENTO

TESTES E PROVAS GLOBAIS DO DEPARTAMENTO DE SOPROS

Ano Lectivo 2017-2018

	Teste intercalar	Avaliação	Teste Final	Avaliação	Prova Global Exame Final	Avaliação	
INI 4					a) 2 Pequenas peças musicais b) Leitura 1ª vista	90% 10%	1º CICLO
1º			Teste feito pelo professor. Programa de carácter livre.				2º CICLO
2º	1 Escala 2 Pequenas peças (ou uma pequena peça e um estudo)	30% 70%			1 Escala 1 Estudo 1 Peça	20% 30% 50%	
3º	1 Escala 1 Estudo 1 Peça	20% 30% 50%	1 Escala 1 Estudo 1 Peça (ou 2 pequenas peças) 1 Leitura à primeira vista	20% 30% 40% 10%			3º CICLO
4º	1 Escala 1 Estudo 1 Peça 1 Leitura à 1ª vista	20% 25% 45% 10%	1 Escala 1 Estudo 1 Peça 1 Leitura à 1ª vista	20% 30% 40% 10%			
5º	1 Escala 1 Estudo 1 Peça 1 Leitura à 1ª vista	20% 30% 40% 10%			1 Escala 1 Estudo 1 Peça 1 Leitura à 1ª vista	20% 30% 40% 10%	
Prova de acesso ao 6º Grau (alunos Internos)					2 Estudos contrastantes 1 Peça 1 Leitura à 1ª vista	40% 50% 10%	SECUNDÁRIO
6º	2 Estudos contrastantes 1 Peça 1 Leitura à 1ª vista	40% 50% 10%	2 Estudos contrastantes 1 Peça * 1 Leitura à 1ª vista	30% 60% 10%			
7º	2 Estudos contrastantes 1 Peça 2 Solos de orquestra	30% 50% 20%	2 Estudos contrastantes 1 Peça * 2 Solos de orquestra	30% 50% 20%			
8º	2 Estudos 4 Solos de Orquestra ou 1 Peça a solo	60% 40%	Apresentação trabalho Interdisciplinar		RECITAL Reportório a definir pelo professor		
Nenhuma obra do teste Intercalar poderá ser repetida no teste final ou na prova global. O teste não deve exceder os 15 minutos de duração no 2º e 3º ciclo, e os 20 minutos no secundário. * No caso das flautas, 2 Peças						Julho 2017	

Anexo 13 – Inquérito.

Ensino de Técnicas Contemporâneas para Flauta no panorama nacional

Propósito do inquérito: realizar um estudo sobre o ensino de técnicas contemporâneas em Portugal. Como se sabe, a música contemporânea está cada vez mais presente no panorama musical nacional; pretendo perceber com este inquérito se o ensino de técnicas/música contemporânea está a evoluir de maneira proporcional à sua presença, e se esse ensino é uniforme por todo o país; pretendo perceber também a perspectiva dos professores e dos alunos sobre a música contemporânea.

Sou: *

Professor

Estudante

Título

(por favor, se for professor e estudante, seleccionar preferencialmente a opção PROFESSOR)

Parte I

Descrição (opcional)

Sou professor do ensino: *

Básico

Secundário

Superior

Sexo: *

Masculino

Feminino

Região do País (seleccionar distrito ou região autónoma onde lecciona): *

1. Açores
2. Aveiro
3. Beja
4. Braga
5. Bragança
6. Castelo Branco
7. Coimbra
8. Évora
9. Faro
10. Guarda
11. Leiria
12. Lisboa
13. Madeira
14. Portalegre
15. Porto
16. Santarém
17. Setúbal
18. Viana do Castelo
19. Vila Real
20. Viseu

Anos de experiência: *

- Até 5 anos
- Entre 5 e 15 anos
- Mais de 15 anos

Parte II

Descrição (opcional)

Tem conhecimento do que são as técnicas estendidas/contemporâneas para flauta? *

- Sim
- Não

Sabe se a instituição onde lecciona inclui o ensino de técnicas contemporâneas no programa? *

- Sim
- Não

Se sim, a que níveis?

- Ensino Básico (do 1º ao 5º grau)
- Ensino Secundário (do 6º ao 8º grau)
- Ensino Superior (1º Ciclo)
- Ensino Superior (2º ciclo/Mestrado)

Sabe se a instituição onde lecciona inclui o ensino de música contemporânea (entenda-se, música escrita depois dos anos 20) no programa? *

- Sim
- Não

Se sim, a que níveis?

- Ensino Básico (do 1º ao 5º grau)
- Ensino Secundário (do 6º ao 8º grau)
- Ensino Superior (1º Ciclo)
- Ensino Superior (2º ciclo/Mestrado)

Parte III

Descrição (opcional)

Como flautista, trabalha com repertório que inclua técnicas contemporâneas? *

- Nunca
- Raramente
- Às vezes
- Frequentemente
- Sempre

Com que frequência trabalha com os seus alunos técnicas contemporâneas para flauta? *

- Nunca
- Raramente
- Às vezes
- Frequentemente
- Sempre

Com que frequência trabalha com os seus alunos música contemporânea (escrita depois dos anos 20) com os seus alunos? *

- Nunca
- Raramente
- Às vezes
- Frequentemente
- Sempre

Usa técnicas contemporâneas para resolver problemas de sonoridade/técnica dos seus alunos (por exemplo harmónicos, flatterzunge, toque com canto, etc...)? *

- Nunca
- Raramente
- Às vezes
- Frequentemente
- Sempre

Parte IV

Descrição (opcional)

Considera que o ensino de técnicas/música contemporânea essencial para a formação de um músico hoje em dia? *

- Sim
- Não

Justifique: *

Texto de resposta longa

Acha que o ensino de técnicas/música contemporânea para flauta deve ser praticado desde cedo no ensino especializado da música? *

Sim

Não

Justifique: *

Texto de resposta longa

Fim! Muito Obrigada!

A sua colaboração foi fundamental. Reenvie o link para os seus alunos e colegas para contribuírem para este estudo também!

Parte I

Descrição (opcional)

⋮

Idade *

Texto de resposta curta

Sexo: *

Masculino

Feminino

Região do País (seleccionar distrito ou região autónoma onde estudas): *

1. Açores

2. Aveiro

3. Beja

4. Braga

5. Bragança
6. Castelo Branco
7. Coimbra
8. Évora
9. Faro
10. Guarda
11. Leiria
12. Lisboa
13. Madeira
14. Portalegre
15. Porto
16. Santarém
17. Setúbal
18. Viana do Castelo
19. Vila Real
20. Viseu

Estudante de (seleccionar grau/ano): *

1. 1º grau
2. 2º grau
3. 3º grau
4. 4º grau
5. 5º grau
6. 6º grau
7. 7º grau

- 8. 8º grau
- 9. 1º ano do Ensino Superior
- 10. 2º ano do Ensino Superior
- 11. 3º ano do Ensino Superior
- 12. Mestrado

Parte II

Descrição (opcional)

Tens conhecimento do que são as técnicas contemporâneas/estendidas para flauta? *

- Sim
- Não

Se sim, selecciona técnicas que conheças:

- Multifónicos
- Harmónicos
- Toque com canto
- Jet Whistle
- Lip Pizzicato (pizzicato de lábios)
- Tongue Pizzicato (pizzicato de língua)
- Som eólico (wind tones)
- Glissandos
- Tongue-Ram
- Flatterzunge (frullato)

- Quartos de tom
- Whistle/whisper tones
- Bisbigliando (trilo tonal)
- Key clicks (percussão de chave)
- Tocar sem a cabeça da flauta
- Outro (s):

Qual/Quais?

Texto de resposta curta

Já trabalhaste reportório que incluía técnicas contemporâneas, em contexto de sala de aula? *

- Sim
- Não

Já trabalhaste reportório que incluía técnicas contemporâneas, fora do contexto de sala de aula (ou seja, sem que o professor te tenha pedido)? *

- Sim
- Não

Parte III

Descrição (opcional)

⋮

Com que frequência trabalhas com o teu professor técnicas contemporâneas para flauta? *

- Nunca
- Raramente
- Às vezes
- Frequentemente
- Sempre

Com que frequência trabalhas com o teu professor música contemporânea (entenda-se, música escrita pós anos 20 do século XX) com o teu professor? *

- Nunca
- Raramente
- Às vezes
- Frequentemente
- Sempre

Usas técnicas contemporâneas para resolver problemas de sonoridade/técnica (por exemplo harmónicos, flatterzunge, toque com canto, etc...) na sala de aula? *

- Nunca
- Raramente
- Às vezes
- Frequentemente
- Sempre

Usas técnicas contemporâneas para resolver problemas de sonoridade/técnica (por exemplo harmónicos, flatterzunge, toque com canto, etc...) no teu estudo diário? *

- Nunca
- Raramente
- Às vezes
- Frequentemente
- Sempre

Parte IV

Descrição (opcional)

Achas que o ensino de técnicas/música contemporânea devia ser praticado na tua escola/conservatório? *

- Sim
- Não

Justifica: *

Texto de resposta longa

Consideras que o ensino de técnicas/música contemporânea essencial para a formação de um músico hoje em dia? *

Sim

Não

Justifica: *

Texto de resposta longa

Fim! Muito Obrigada!

A tua colaboração foi fundamental. Reenvia aos teus colegas e professores para contribuírem com este estudo também!

Adriana Rebelo

Anexo 14 – Transcrição da Entrevista a Amália Tortajada.

[conversa em off] Estava eu a dizer, queria investigar o ensino das técnicas contemporâneas porque eu própria não tive essa experiência e quando cheguei à ESML confrontei-me logo com uma peça contemporânea, cheias de efeitos, e achei que isso podia ser uma problemática e uma falha no ensino cá em Portugal...

A.T.: *Hm hm (em concordância)*

Pronto e eu... era para vir primeiro a professora Janete que eu também estava para entrevistar a professora, mas queria também aproveitar o facto de estar cá a Amália, flautista da Gulbenkian *risos* para saber também opinião e também contar-me um pouco a sua experiência. Eu queria primeiro perguntar qual é a sua relação com a música contemporânea enquanto intérprete?

A.T.: *Ahmm não é muita... porque também o que estavas a... o que estávamos a falar agora... no conservatório eu nunca tive uma aula ou um flautista que soubesse muito de técnicas contemporâneas e que me ensinasse a mim.*

Sim

A.T.: *Acho que é... tipo... um mundo que é...*

À parte?

A.T.: *Sim!! Não sei... às vezes parece, parece-me a mim que... não sei como explicar... Mas que não há ninguém que te ensine como interpretar isso. Então... não sei qual era a pergunta?*

Qual era a sua relação como intérprete atualmente com a música contemporânea.

A.T.: *Sim... hm... Na Gulbenkian fazemos mas realmente não fazemos muita música contemporânea, então quando temos que tocar é sempre aquela semana que tu sabes*

que tens que tocar então uma semana dez dias antes começas a procurar coisas, como fazem aqueles os multifónicos... no meu caso é assim, não sei de cor... Eu não estudei técnicas contemporâneas então é um pouco... Só faço quando tenho de tocar mas não é muitas vezes... É um reportório que nós não fazemos muitas vezes...

Pois... é verdade, não vende muito!

A.T.: *Oooh (como quem concorda) É isso, não sei... Acho que procuro coisas mas... é pela minha conta.*

Pronto, então passamos para a questão seguinte. Eu vi que estudou em Espanha, tirou a licenciatura em Valência e depois também foi para a Royal College... Tanto em Espanha, no curso superior, como em Londres, qual foi o seu contato com a música contemporânea? Havia muito contato, nem por isso...?

A.T.: *(Acena com a cabeça que não.)*

Também não? Também não...

A.T.: *Não não... se calhar em Londres um pouco mais... Fazíamos... ou tínhamos mais acesso a concertos... ahm e havia mais... Aconteciam mais coisas pronto em Londres... Mais concertos, mais reportório... Na minha aula de flauta, é igual ao conservatório.*

Nem técnicas contemporâneas nem nada...?

A.T.: *Nada, não... Sei que por exemplo notei diferença enquanto por exemplo em Valencia não tinha uma aula de piccolo, mas em Londres sim... Tinhas a tua aula todas as semanas de piccolo... E por exemplo – agora que estamos a falar disso – era fixe também ter a tua aula de só técnicas contemporâneas...*

Pois, exato...

A.T.: *Mas não... não havia, nunca... No meu caso nunca tive...*

Nunca teve... Podia acontecer haver uma aula “ah hoje vamos ler uma coisa diferente...”

A.T.: *Sim! Ou um workshop... Mas também não foi o caso...*

Pronto, a pergunta que eu tinha a seguir era se antes de ingressar no ensino superior se tinha tido algum contato mas já me disse que no conservatório ainda menos, não é?

A.T.: *Também não... exato.*

Então, última questão – estamos no fim do nosso tempo – queria saber outra vez, novamente como intérprete como é que... ahm... O que é que acha a cultura musical entre os jovens músicos portugueses? Acha que é fraca, que é suficiente, que está a evoluir... Já cá está há algum tempo... qual é a sua opinião?

A.T.: *Eu acho que está a evoluir muito... que cada vez temos acesso a mais coisas, também a mais masterclass, mais pessoas que vem de fora fazer cursos... Não sei, acho que está a evoluir... Estou a falar desde há 6 anos que cheguei cá até agora, também...*

Sim... muito antes disso também acho que não se falava muito disso, da música contemporânea... de há 6 anos para trás eu então não ouvia falar de todo... Só quando cheguei à ESML... há um festival só de peças contemporâneas escritas pelos compositores de lá e foi aí que tomei contato com a música contemporânea, portanto...

A.T.: *E vocês têm... desculpa mas agora vou eu fazer a pergunta...!*

Não tem mal, não tem mal *entre risos*

A.T.: *Vocês têm alguma aula de música contemporânea?*

Não, nem temos ninguém que nos ensine. Eu própria fui... eu é que fui à procura no *YouTube*, em livros que por acaso o compositor que me entregou a peça para eu tocar é que me enviou o livro do Artaud, para ver os efeitos, como é que se faziam... Mas só de ver do *Youtube*... por exemplo whistle tones, podem estar a explicar o que quiserem mas a gente tem que experimentar, tem que haver alguém ao pé de nós a dizer te o que é que estás a fazer mal ou a fazer bem...

A.T.: *Exato... como fazes ou como...*

Exatamente... e não se encontra, pelo é muito difícil aqui em Lisboa encontrar alguém que nos faça isso... Nenhum dos meus professores nem ninguém da ESML tinha conhecimento dessa área, portanto...

A.T.: *Sim... na Espanha igual... Ou seja... Hmm... Quando tenho de tocar, se vou à procura... Mas é como tu dizes... No *YouTube*, vou à procura em livros ou internet como é que isto se faz ou... Mas não, é um pouco autodidata, acho eu...*

É um bocadinho sim... Pronto, acho que se podia alterar isso pela música contemporânea, é contemporânea portanto... E acho que algumas técnicas podiam se já introduzir no conservatório, os harmónicos, alguns multifónicos fáceis... Pronto, e com base que eu estou a fazer a minha investigação... Gostava de mudar um bocadinho esse paradigma dentro do possível, pronto era isso...

A.T.: *Que bom!... (entre risos)*

Pronto, é tudo...! Agradeço imenso

A.T.: *Espero que te tenha conseguido ajudar!*

Ajudou imenso, foi óptimo! Muito obrigada!

Anexo 15 – Transcrição da Entrevista a João Pereira Coutinho

Então, a minha pergunta era... Como se meteu nisto da música contemporânea digamos assim? (risos)

J. P. C.: Ahmm... É uma boa pergunta... Todo este reportório não me era muito familiar até entrar para o grupo de música contemporânea de Lisboa... Fui convidado em 2002 – o tempo passa... Já lá vão 16 anos não é?

É verdade...!

J. P. C.: O primeiro ensaio que fiz foi no dia de anos da Clotilde Rosa... Faleceu recentemente... e... por acaso também da minha filha mais nova... e... não me esqueci! Foi em 2002... de facto até aí não estava familiarizado com este tipo de reportório... Excepto aqueles que os flautistas na altura faziam, também não era propriamente... Não faziam propriamente parte do reportório mais comum... Hm, portanto digamos que era assim uma aproximação muito relativa à música contemporânea.

Ok...

J. P. C.: Muito relativa... Houve um acontecimento... quer dizer, umas iniciativas que foram muito importantes no meu tempo de estudante para os flautistas no domínio da música contemporânea... Foi os cursos do Artaud, do Pierre-Yves Artaud na Fundação Gulbenkian. Foram extremamente importantes – e aí sim! Aí contactei bastante com a música contemporânea e isso foi decisivo na divulgação do reportório de música contemporânea para flauta... Esses cursos do Artaud que eram frequentados por maior parte dos flautistas que vinham da nossa praça que não eram assim tantos...

Sim, sim, sim.

J. P. C.: Mas que iam lá à Fundação Gulbenkian e isso foi muito importante... E aí sim foi...

Foi aí que teve mais contacto...

J. P. C.: *Aí foi, em termos de reportório de flauta.*

E isso era a minha pergunta a seguir... Vi que tinha estado em Lisboa, em Paris e em Viena...

J. P. C.: *É verdade.*

E ia lhe perguntar se aqui em Lisboa ou mais no estrangeiro, se tinha tido contacto também, se o tinha incentivado de alguma maneira...

J. P. C.: *Olhe, então... É verdade, comecei por ir para Paris e em Paris estudei com Michel Debost, que era professor no Conservatório de Paris e era solista da Orquestra de Paris. Mas em termos de música contemporânea, de facto a referência maior foi a Sophie Cherrier com quem eu estudei – ela na altura dava aulas no Conservatório da Região de Paris, que é o conservatório da cidade de Paris, não é o conservatório nacional superior que ela neste momento está... no Conservatório Nacional Superior de Música – mas na altura estava no conservatório da região de Paris e eu concorri e fiquei e... E fiquei aluno dela. E portanto... ela sim, é solista do Ensemble Intercontemporain...*

Sim...

J. P. C.: *E portanto... Quer dizer, é uma referência incontornável – é sempre difícil fazer comparações – mas o mínimo que se pode dizer é que é uma referência incontornável na flauta e no reportório contemporâneo – e aí sim, aí tive também de facto também uma grande aproximação... Não sonhava ainda ser convidado para este grupo*

(risos)

J. P. C.: *Mas aí sim... Aí de facto sim... Em Viena menos...*

E aqui em Lisboa suponho que...

J. P. C.: *Aqui em Lisboa... Portanto comecei como bolsheiro da Gulbenkian quando vim para cá... Depois dei aulas primeiro no Conservatório de Aveiro... Depois no que fazia, me orquestra e grupos de câmara por vezes apareciam obras contemporâneas mas não de forma sistemática... E aqui em Lisboa foi só depois de ter o convite há 16 anos para integrar o grupo, aí é que fiz de forma sistemática.*

Muito bem... Então a minha próxima pergunta é se como professor do Conservatório Nacional se incentiva os seus alunos a tocar este tipo de reportório ou se os familiariza com estas técnicas contemporâneas da flauta.

J. P. C.: *Sim, sim! Quer como meio (em termos pedagógicos) quer como fim. Quer dizer, não só para eles terem... para os levar a desenvolver a técnica de flauta a nível da sonoridade e por aí a fora, como também para reconhecerem o reportório e nomeadamente o reportório português. Ontem... uma aluna minha, a Mariana, fez na prova de recital... gostei muito, foi uma coisa que me tocou muito porque... embora o Eurico Carrapatoso não tenha uma linguagem de vanguarda – para todos os efeitos é um compositor contemporâneo, ela tocou uma peça dele, Le Tombeau de Germaine Tailleferre, ele foi assistir e... ela já tinha feito o Filipe Pires, esteve agora em Aveiro também a fazer com eletrónica, esteve em Seia nos encontros de música electro-acústica promovidos pelo compositor Jaime Reis, no concurso ela também esteve e participou, com eletrónica...*

Muito interessante...

J. P. C.: *Portanto, devo dizer que não são todos os alunos, não é? Mas alunos com determinado perfil... Não hesito em dar... e são eles próprios que pedem e que gostam – não é nenhum castigo! Gostam muito de música contemporânea, como gostam de música do século XVIII e do século XIX.*

Muito bem... Então isto leva à minha última pergunta: como é que acha que está a progredir a música contemporânea entre os jovens intérpretes? Entre os mais jovens...

J. P. C.: *Eu acho que sim, quer dizer...*

Está a avançar, está a avançar muito lentamente...

J. P. C.: *Está, porque também em termos de composição as coisas estão a avançar, não é? Há cada vez mais projetos e iniciativas também para promover quer os compositores quer os jovens intérpretes, e nesse sentido há muitas oportunidades!... Há muitas oportunidades, muito incentivo... e há também uma outra atitude de menos... de adesão, eu ia dizer de menos resistência... de adesão (felizmente agora de adesão) à música contemporânea, evidente! Música contemporânea, tal como música barroca, há de qualidade, há sem ser de qualidade... e até é difícil falar de música contemporânea quando há tantas linguagens diferentes não é?*

[concordo] É verdade, sim sim

J. P. C.: *Estava a falar à bocadinha do Eurico Carrapatoso que tem uma linguagem diferente com certeza do João Pedro Oliveira ou de tantos outros... Ou do Filipe Pires ou... Portanto, até é difícil generalizar não é?*

É verdade, sim, há coisas muito diferentes...

J. P. C.: *Além de que o termo “contemporâneo” já se usa há tanto tempo que já não é contemporâneo!*

(risos) Já não é bem contemporâneo! Já é contemporâneo de há 60 anos!

J. P. C.: *É verdade é verdade... Mas pronto, acho que sim, que as coisas estão a mudar... Também ajuda... Ajudou um bocadinha, digamos que forçou um bocadinha no bom sentido às vezes as peças impostas do 8º grau do conservatório, sempre que possível,*

procurámos que fossem de compositores portugueses contemporâneos e isso levou também a um conhecimento acrescido desse repertório, não é?

[concordo]

J. P. C.: *Tivemos... Lopes-Graça, Filipe Pires... Tivemos até compositores enfim... Alfredo Teixeira, outros... Isso levou ao conhecimento mais... digamos, mais exaustivo do repertório existente para flauta. E depois também há o aspeto da edição, não é? E da gravação...*

Sim.

J. P. C.: *Foram gravados muitos discos de música contemporânea que ajuda à difusão...*

Exato.

J. P. C.: *E por outro lado, edições como a AvA... As edições AvA, não é? Têm feito realmente um trabalho extraordinário de divulgação, tudo isso ajuda a que o repertório circule, não é?*

Exato... Ao menos desperta a curiosidade!...

J. P. C.: *Porque em vez de ser só manuscrito e a fotocópia... Assim um bocadinho manhosa de um manuscrito... e agora não, as coisas estão editadas, limpinhas e acessíveis, não é?*

Sim...! Pronto! Então era isso...

J. P. C.: *Espero que tenha sido útil!*

Não, foi bastante útil! Foi um prazer enorme!

J. P. C.: *Muitas felicidades (...)*