



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de Lisboa

## **Relatório de Estágio**

# **OBRAS PARA SAXOFONE DE COMPOSITORES PORTUGUESES: SUA UTILIZAÇÃO NO ENSINO BÁSICO E SECUNDÁRIO**

Mestrado em Ensino da Música

**Ricardo João Domingues Pires**

Janeiro 2016

Professor Orientador: Professor José Massarrão

## **Agradecimentos**

*À minha família, pelo apoio e pela compreensão demonstrada nos momentos de ausência inerentes à realização do Relatório de Estágio.*

*Ao professor orientador, Professor José Massarrão, pelo apoio e disponibilidade no esclarecimento de dúvidas durante o processo de elaboração do presente trabalho.*

*Ao Conservatório de Música de Sintra por ter autorizado o estágio e por colocar à minha disposição a documentação necessária.*

*Aos professores de saxofone pelo tempo disponibilizado para troca de ideias e colaboração na investigação.*

*Aos alunos intervenientes na investigação e no estágio por todo o empenho demonstrado.*

## **Resumo I**

A presente secção do relatório de estágio tem como objetivo apresentar elementos referentes ao Estágio do Ensino Especializado da Música, no que diz respeito ao ensino do saxofone. São abordadas questões pedagógicas, motivacionais e estratégias para proporcionar a cada aluno uma aquisição contínua de competências.

O referido estágio decorreu no ano letivo de 2014/2015 no Conservatório de Música de Sintra (CMS). No estágio participaram três alunos de graus distintos, mas com orientações semelhantes no que concerne à organização do trabalho a desenvolver. Para cada aluno foi realizado uma planificação anual, trinta planificações de aula e três gravações áudio/vídeo no contexto de sala de aula, o que permitiu uma observação e reflexão mais profunda do trabalho desenvolvido pelo estagiário.

Na secção inicial será elaborada a descrição da escola onde decorreu o estágio, onde será feita uma pequena abordagem histórica e abordados aspetos relativos ao funcionamento da mesma. Será também realizada uma caracterização individual de cada aluno envolvido no estágio, tendo em conta o conhecimento do docente sobre os mesmos e o conhecimento adquirido nas unidades curriculares do Mestrado em Ensino da Música. Posteriormente, serão descritas as práticas educativas desenvolvidas durante o ano letivo, tendo em conta a especificidade de cada aluno, bem como as competências a desenvolver. Por fim, é realizada uma análise crítica de toda a atividade docente referente ao estágio, onde serão elencados os aspetos positivos e negativos do estágio desenvolvido, permitindo chegar a uma conclusão da prática pedagógica levada a cabo.

## **Resumo II**

Na segunda secção do relatório de estágio é apresentado o projeto de investigação desenvolvido no âmbito do Mestrado em Ensino da Música na ESML. A temática investigada centra-se na possibilidade de aquisição de competências dos alunos, recorrendo a obras de compositores portugueses escritas para saxofone.

Na parte inicial desta secção é apresentada uma descrição do projeto de investigação. Seguidamente é apresentada uma revisão bibliográfica onde se encontra uma reflexão sobre o panorama estrutural da música de compositores portugueses e uma breve referência a problemáticas do ensino da música no país. A metodologia de investigação presente no trabalho é apresentada e justificada, bem como aspetos relevantes para análise posterior.

A investigação iniciou-se com a recolha e análise de programas de saxofone vigentes em conservatórios e escolas de música do país, com o objetivo de verificar a existência de obras de compositores portugueses nos mesmos. O recurso a obras de compositores portugueses aplicadas ao ensino foi concretizado com três alunos de graus diferentes em contexto de aula no CMS. Neste âmbito pretendeu-se verificar a possibilidade de aquisição de competências através do recurso a obras de compositores portugueses escritas para saxofone. De forma a perceber a utilização dessas obras e qual a opinião dos docentes, foi elaborado um questionário. A observação direta, a análise documental e aplicação a professores de um inquérito por questionário foi a metodologia utilizada para obter os resultados da investigação.

Após a apresentação dos resultados em formato de tabela é feita a sua análise onde são debatidos e analisados os dados referentes à investigação. Por último, são apresentadas as conclusões finais bem como uma reflexão final de todo o trabalho.

**Palavras chave:** compositores portugueses, música portuguesa, saxofone, aquisição de competências

## **Abstract I**

The following section of the report of traineeship has as goal to present elements referring to the Traineeship of the Specialized Teaching of Music, regarding the teaching of the saxophone. It approaches pedagogic and motivation questions as well as strategies to provide to each pupil a continuous acquisition of skills.

The above mentioned traineeship took place in the academic year of 2014/2015 at the Conservatory of Music of Sintra (CMS). In the traineeship participated three pupils of different school degrees, but they all with similar directions in the organization of the work expected to achieve. It was carried out for each pupil an annual planning, thirty lesson plans and three audio / video records in the context of classroom, which allowed a deeper observation and reflection of the developed work by the probationer.

In the initial section it will be done the description of the school where the traineeship took place, as well as a small historical approach to it, and mentioned some aspects referring the way the school works. There will be also done an individual characterization of each pupil which participated in the traineeship, taking into account the knowledge that the teacher has about them and the knowledge acquired by him in the curriculum unites of the Master's degree in Teaching of Music. Subsequently, there will be described the developed educational practices adopted during the academic year.

Finally, it will be carried out a critical analysis of the whole teaching activity referring the traineeship, where the positive and negative aspects are mentioned, allowing a conclusion, regarding the educational practice carried out by the probationer.

## **Abstract II**

In the second section of the following report it is presented the developed research project, within the Master in Music Teaching at ESML. The thematic of the research work focuses on the possibility that students may acquire learning skills through musical pieces for saxophone written by Portuguese composers.

This section starts with a description of the research project and then it presents a literature review, where it is taken into account a reflection on the structural panorama of Portuguese composers and is made a brief reference to music education problems in the country. This researched methodology is introduced and justified, as well as other relevant aspects for further analysis. The research work began with the collection and analysis of existing saxophone programs in conservatories and music schools in the country, in order to

verify appliance of Portuguese composers' works in teaching. The use of pieces from Portuguese composers applied to the teaching was realized with three students of different grades in class context in CMS. The main aim was to verify the possibility of acquiring learning skills through the use of Portuguese composers of works written for saxophone. In order to perceive the use of those works and teachers' opinions, it was made a survey to saxophone teachers. The document analysis and direct observation in classroom were also methods used to obtain the results of the investigation.

After presenting the results in table format, it is made the analysis, where all the information obtained is discussed and analyzed. Finally, it tis shared the final conclusions and a final reflection of all the work done.

**Keywords:** Portuguese composers, Portuguese music, saxophone, learning skills

# Índice

## 1 Conteúdo

<b>Secção I- Prática Pedagógica</b>	11
1 Caraterização da escola	11
2 Caraterização dos alunos	14
2.1 Aluno do 1º grau: António	14
2.2 Aluno do 5º grau: Elísio	15
2.3 Aluna do 7º grau: Elisabete	17
3 Práticas Educativas Desenvolvidas	18
3.1 António 1º grau	18
3.2 Elísio 5º grau	24
3.3 Elisabete 7º grau	30
4 Análise Crítica da Atividade Docente	36
5 Conclusão	39
<b>Secção II – Investigação</b>	41
1 Descrição do Projeto de Investigação	41
2 Revisão de Literatura	42
2.1 Problemática do Conhecimento dos Compositores Portugueses	42
2.2 Decisores Políticos, Intermediários Culturais e Instituições	45
2.3 Programação 2014/15	46
2.3.1 <i>Orquestra Gulbenkian</i>	46
2.3.2 <i>Casa da Música</i>	47
2.3.3 <i>Centro Cultural de Belém e Orquestra Sinfónica</i>	48
2.3.4 <i>Orquestra Metropolitana de Lisboa</i>	48
2.4 <i>Programação, Encomenda e, Estreias</i>	48
2.5 <i>Surgimento de Novos Grupos</i>	51
2.6 <i>O Cântone</i>	52
2.7 <i>Edição de Partituras</i>	54
2.7.1 <i>Editoras e Acesso a Obras</i>	57
2.7.2 <i>Edições para saxofone</i>	57
2.8 <i>Discografia para saxofone</i>	57
2.9 <i>Dinamizadores de Criação</i>	60
2.10 <i>Ensino Especializado da Música</i>	61

2.11	<i>A influência do Cânone e dos Professores</i>	62
3	Metodologia de Investigação	64
3.1	Contextualização do problema de investigação	64
3.2	Objetivos da Investigação	65
3.3	Participantes na Investigação	66
3.4	O Método e as Técnicas de recolha de dados	67
3.5	Etapas da Investigação	68
4	Apresentação e Análise de Resultados	68
5	Conclusão	89
	<b>Reflexão Final</b>	93
	Bibliografia	94
	Anexos- Componente Letiva:	
	Anexo 1	96
	Anexo 2	97
	Anexos- Investigação:	
	Anexo 3	99
	Anexo 4	100
	Anexo 5	101
	Anexo 6	102
	Anexo 7	104
	Anexo 8	105

## **Índice de Tabelas**

Tabela 1 – Número de alunos inscritos por cada curso	13
Tabela 2 – Número de alunos por cada professor	13
Tabela 3 – Número de alunos de saxofone por cada curso	14
Tabela 4 – Obras referenciadas e respetivo grau	69
Tabela 5 – Obras Utilizadas	78
Tabela 6 –Razões dos inquiridos para o recurso a obras de autores portugueses	79
Tabela 7 –Razão da não utilização de obras de autores portugueses	81
Tabela 8 –Análise de resultados	83

## **Índice de Gráficos**

Gráfico 1 - Idade dos inquiridos	75
Gráfico 2- Número de anos de ensino dos inquiridos	76
Gráfico 3 - Nível de ensino ministrado pelos inquiridos	76
Gráfico 4 -Utilização dos inquiridos de obras de autores portugueses nos diferentes níveis de ensino	77
Gráfico 5 – Grau de receptividade dos alunos	80
Gráfico 6 – Opinião dos inquiridos sobre a eficácia das obras de autores portugueses	81
Gráfico 7 – Quantificação do uso das obras de autores portugueses	85
Gráfico 8 – Nome e quantificação das obras utilizadas	85

## **Secção I- Prática Pedagógica**

### **Introdução**

De acordo com o estabelecido, o estágio teve início a 29 de setembro de 2014, data na qual se celebrou a assinatura do protocolo, tendo sido este realizado em exercício de funções docentes.

Em conformidade com as normas para a elaboração do estágio e com a ajuda do Professor Orientador foram selecionados três alunos de níveis diferentes de ensino. Desta forma, foi escolhido um aluno de 1º grau, o António (regime articulado), um aluno de 5º grau, o Elísio (regime articulado) e uma aluna do 7º grau, a Elisabete (regime supletivo). Para cada um dos alunos foram realizados trinta planos de aula, três gravações áudio/vídeo em contexto de aula e uma planificação anual. De forma a garantir o anonimato de cada aluno, o nome atribuído a cada um não corresponde à realidade.

Por questões éticas e legais foi enviado aos Encarregados de Educação um pedido de autorização com a finalidade de obter o consentimento dos mesmos para as gravações das aulas (anexo 1).

Pretende-se com esta secção uma descrição clara dos objetivos, das diferentes fases de preparação e das atividades e tarefas que constituíram a prática pedagógica, bem como da conclusão a que se chegou.

### **1 Caracterização da escola**

O Conservatório de Música de Sintra (CMS) – Associação de Música e Dança é uma associação sem fins lucrativos e de utilidade pública, sendo a única escola de ensino artístico especializado de música no concelho, contando com quatro décadas de funcionamento.

O CMS tem como objetivo promover o ensino da música com o intuito de formar futuros profissionais e proporcionar a todos os alunos uma formação e vivência musical que contribua para o seu desenvolvimento cognitivo e pessoal. A associação foi formada em 1975 no museu Leal da Câmara, Rinchoa, com a designação “ Associação Musical de Rio de Mouro”, com fins exclusivamente culturais e educacionais na área da música e dança. No ano de 1979 recebe a designação de “Centro Sócio Cultural de Rio de Mouro” e passa a funcionar em instalações gentilmente cedidas pela Junta de Freguesia de Rio de Mouro.

Para o ensino da música é criada em 1975 a Escola de Música Leal da Câmara, que vê os seus cursos reconhecidos pelo Ministério da Educação a 23 de março de 1982, através do Alvará nº 2331 de 23.03.1982 MEU - DGEPC, sendo até hoje a única escola de música do concelho de Sintra a possuir Alvará. Para o ensino da dança é criada a Academia de Dança Leal da Câmara com o intuito de ministrar cursos de dança clássica. No ano de 2007 foi alterado o nome da associação para Conservatório de Música de Sintra – Associação de Música e Dança, designação que mantém atualmente. No ano letivo de 2008/2009 foi concedido ao CMS o funcionamento em regime de autonomia pedagógica por despacho do Sr. Diretor Regional de Educação de Lisboa e Vale do Tejo, proferido a 2 de dezembro de 2008. O Conservatório é uma escola privada de ensino artístico abrangida pelo Estatuto do Ensino Particular e Cooperativo, nos termos do disposto no atual DL nº152/2013, de 4 de novembro e persegue os objetivos previstos na Lei de Bases do Sistema Educativo, em especial para o ensino artístico especializado de música.

O CMS é uma instituição financiada pelo MEC através da celebração de contratos de patrocínio. Ao longo do seu percurso foi já agraciada com a Medalha de Mérito Cultural pela Câmara Municipal de Sintra e pela Junta de Freguesia de Rio de Mouro. A crescente dinâmica da atividade do CMS, sobretudo a partir do ano letivo de 2008/2009, levou as sucessivas direções da associação a elegerem como prioritário a construção de novas instalações para a escola. A carência de salas levou à necessidade de arrendar e investir em espaços alternativos para o normal funcionamento das atividades. Assim sendo, o CMS abraçou um enorme desafio, a “Missão 2017” que consiste na mudança de instalações do Conservatório para a Quinta da Fidalga, espaço este cedido pela Câmara Municipal de Sintra em 2014. O edifício passará por uma fase de reabilitação, de forma a garantir todas as condições adequadas ao funcionamento de uma escola de música.

Atualmente o CMS é presidido pela Dra. Ana Raquel Coelho, dispondo de um corpo docente de 44 professores sob a direção pedagógica dos professores Sara Ponte e Nuno Vasconcelos. São ministrados 3 cursos diferentes, sendo eles o Curso de Iniciação Musical que engloba música para bebés, Iniciação Pré I e Iniciação Musical (I a IV), Curso Básico de Música em regime Supletivo e Articulado, Curso Secundário de Música em regime Supletivo e Cursos Livres que perfazem um total de 435 alunos assim distribuídos:

Curso	Número de Alunos
Curso Iniciação Musical	134
Curso Básico de Música	243
Curso Secundário e Música	26
Cursos Livres	32

**Tabela 1** – Número de alunos inscritos por cada curso

Uma característica que marca a identidade do CMS é a sua forte aposta em grupos de classe de conjunto instrumental. São vários os grupos instituídos e de diversos géneros, como por exemplo: Ensemble de Sopros e Percussão, Orquestra de Câmara, Orquestra de Cordas de Iniciados, Orquestra de Cordas Juvenil, Orquestra de Guitarras, Ensemble de Flautas Bisel, Ensemble de Metais, Ensemble de Clarinetes, Jazz Ensemble, Ensemble de Percussão, Quarteto de Saxofones e Ensemble de Saxofones.

Para além destes grupos existem ainda nas escolas de ensino regular várias orquestras de turma que fazem parte do ensino articulado. Toda esta variedade enriquece, indubitavelmente, os alunos na sua formação musical. Para confirmar a música de conjunto como uma marca de identidade do Conservatório, são organizados anualmente estágios de Orquestra de Sopros e Percussão, Orquestra de Cordas e Jornadas de Música de Câmara. Os grupos de música de câmara já referidos, realizam audições inseridas no âmbito escolar e em representação da escola fora do âmbito escolar. Paralelamente, são organizados vários masterclasses com professores de reconhecido mérito que trazem a sua experiência e conhecimento aos alunos do Conservatório.

Sendo Sintra um concelho que conta com doze Bandas Filarmónicas, o grupo de sopros e percussão, realiza de forma contínua masterclasses nas Bandas Filarmónicas. Os mesmos têm como objetivo envolver as Bandas Filarmónicas com o Conservatório e contribuir para o desenvolvimento técnico dos alunos das escolas de música das referidas bandas. A classe de Saxofone do CMS é atualmente orientada por dois professores: Ricardo Vieira e Ricardo Pires

Professor	Número de Alunos
Ricardo Vieira	6
Ricardo Pires	14

**Tabela 2** – Número de alunos por cada professor

Dentro da classe de saxofones existem dois grupos de classe de conjunto instrumental: Ensemble de Saxofones, constituído apenas por alunos do segundo grau e Quarteto de Saxofones, constituído por alunos do quinto e sétimo grau, sendo ambos orientados pelo

mestrando. Estes dois grupos foram criados de forma a proporcionar aos alunos um contacto com os dois géneros de agrupamentos mais usuais na classe de saxofone. Um dos objetivos destes grupos prende-se com a interpretação de repertório não original para saxofone, de forma a familiarizar os alunos com estilos musicais normalmente não abordados nas aulas de instrumento, tornando-se assim, um complemento da formação dos alunos.

Os alunos da classe de saxofone encontram-se distribuídos da seguinte forma:

Cursos	Número de Alunos
Iniciação	2
Básico	17
Secundário	1

Tabela 3 – Número de alunos de saxofone por cada curso

É de salientar que apenas dois alunos do ensino básico não frequentam o regime articulado. O maior número de alunos da classe de saxofone encontra-se no 2º grau, sete alunos, e 5º grau, cinco alunos.

## 2 Caraterização dos alunos

### 2.1 Aluno do 1º grau: António

O António, 10 anos, iniciou os seus estudos musicais no presente ano letivo no CMS. Está inscrito no regime articulado, ou seja 5º ano, 1º grau. À semelhança do que acontece atualmente com a grande maioria dos alunos que iniciam os seus estudos musicais nos conservatórios, o António entrou diretamente para o 1º grau, apesar de nunca ter tido qualquer contacto com a música.

O aluno escolheu aprender saxofone devido às sessões pedagógicas realizadas para os novos alunos do CMS. Nestas sessões demonstrou bastante interesse pelo instrumento, principalmente pelo som. Quando em contacto pela primeira vez com o saxofone, ainda antes da inscrição para o instrumento, o aluno revelou ter bastante aptidão para o saxofone, conseguindo emitir som no instrumento sem esforço e com uma posição de embocadura correta.

Nas primeiras aulas foram ensinados os princípios básicos para a prática do instrumento como por exemplo: posição de embocadura, emissão de som/ar, posicionamento dos dedos, posicionamento das mãos, postura corporal e *staccato*. Estes elementos foram facilmente assimilados e consolidados, o que confirmou as boas apetências iniciais do aluno para o instrumento.

A principal dificuldade que surgiu, a meio do primeiro período, foi a orientação do estudo do aluno, uma vez que não tinha competências metacognitivas para o fazer. A fim de combater esta lacuna, foi elaborado para o aluno um guia no qual se determinava, semanalmente, o que ele deveria estudar e como estudar. Assim sendo, foi-lhe pedido que registasse os dias que estudava, o que estudava, no que tinha mais dificuldades e o seu grau de satisfação com o estudo. Esta estratégia de estudo revelou-se bastante eficaz, pois os resultados obtidos pelo aluno foram muito positivos, permitindo-lhe adquirir competências metacognitivas. O aluno passou a conseguir identificar os aspetos em que é mais e menos competente, bem como quais as estratégias que deve utilizar para superar as suas dificuldades. O António sabe e tem consciência que o seu ponto forte é a leitura, no entanto sabe que tem dificuldades ao tocar sem partitura ou a memorizar pequenas melodias ou trechos musicais.

O aluno começou a acreditar que com o seu trabalho e persistência no estudo poderia evoluir e superar as suas dificuldades, adotando com sucesso a Teoria Incremental, segundo a Teoria do Autoconceito de Inteligência (Dweck & Molden, 2005). De acordo com a Teoria da Atribuição de Weiner (1971), o aluno caracteriza-se, quanto ao “Locus”, como tendo uma dimensão causal interna, dado que começou a atribuir a causa da falha à falta de estudo ou de empenho como fator de insucesso. Quanto à “Estabilidade”, tem uma dimensão causal instável, passou a perceber que os seus insucessos se podem dever a faltas de estudo e concentração, elementos que podem ser alterados por si. Quanto ao “Controlo”, tem uma dimensão causal controlável, pois tem a consciência que as causas dos seus sucessos e insucessos são controladas por ele mesmo.

Estes fatores todos somados levaram à motivação intrínseca do aluno. Neste momento, está motivado para a aprendizagem do instrumento e tem a consciência que o seu sucesso/insucesso irá depender do seu trabalho e estudo.

## **2.2 Aluno do 5º grau: Elísio**

O Elísio, 15 anos, iniciou os seus estudos musicais no CMS no ano letivo de 2009/2010 no curso de Iniciação Musical. No ano seguinte ingressou no 1º grau em regime articulado.

Desde cedo demonstrou bastante interesse pelo instrumento, fazendo constantemente perguntas sobre o funcionamento mecânico do mesmo. Quando iniciou o estudo do instrumento raramente estudava em casa, dado que não tinha competências para o fazer e a sua tenra idade e vontade de brincar eram mais fortes. No entanto, nas aulas era um aluno

sempre muito empenhado na aprendizagem. Nesse primeiro ano foram trabalhadas essencialmente competências de leitura e princípios básicos para a prática do instrumento como por exemplo: posição de embocadura, emissão de som/ar, posicionamento dos dedos, posicionamento das mãos, postura corporal e *staccato*.

Durante o seu percurso, demonstrou sempre muita apetência para o instrumento e cada vez que aprendia uma coisa nova, saía da aula radiante. Isto fez com que começasse a gostar cada vez mais do instrumento e a estudar mais em casa. Este aspeto ajudou o aluno a desenvolver uma motivação intrínseca, pois queria aprender sempre mais e estava entusiasmado com a aprendizagem do instrumento.

O Elísio toca numa Banda Filarmónica da qual fazem parte alunos de saxofone que frequentam ou frequentaram o Conservatório, tornando-se este aspeto importante na sua evolução, uma vez que os alunos mais velhos elogiam a sua “performance” e incentivam-no para a sua evolução no instrumento.

Desde o 2º grau que o aluno integra os grupos de música de câmara da classe de saxofone. Esteve inserido durante três anos no Ensemble de Saxofones onde tocou saxofone alto e soprano. Atualmente faz parte do Quarteto de Saxofones onde toca saxofone alto.

O Elísio apresenta elevadas competências metacognitivas, uma vez que consegue identificar os aspetos em que é mais forte e menos forte, consegue avaliar as dificuldades inerentes a cada tarefa e quais as estratégias que deve utilizar para superar essas mesmas dificuldades. Apresenta também bons níveis de desenvolvimento de competências de leitura, expressivas e motoras. Tem a plena consciência que o sucesso da sua aprendizagem depende de si, ou seja, do empenho e dedicação que tiver no estudo, pois tem a perceção que os seus problemas podem ser resolvidos se adotar as estratégias corretas e empregar o tempo de estudo suficiente para a resolução das mesmas. Neste sentido, posso dizer que das Teorias do Auto Conceito de Inteligência, o Elísio adotou a Teoria Incremental (Dweck&Molden, 2005).

Segundo a Teoria da Atribuição de Weiner (1971), posso classificar o aluno, quanto ao “Locus”, como tendo uma dimensão causal interna, uma vez que quando falha algum aspeto atribui a falta de estudo ou de empenho como fator de insucesso. Quanto à “Estabilidade”, tem uma dimensão causal instável, pois acredita que os seus insucessos se podem dever a faltas de estudo e concentração, elementos estes que podem ser alterados por si. Quanto ao “Controlo”, tem uma dimensão causal controlável, pois o Elísio tem a capacidade de perceber que as causas dos seus sucessos e insucessos são controladas por ele mesmo.

Não são necessárias recompensas externas nem pedir ao Elísio para estudar, pois a sua motivação intrínseca é mais que suficiente para apresentar todas as semanas o repertório pedido estudado e com uma consistência mecânica assinalável.

### **2.3 Aluna do 7º grau: Elisabete**

A Elisabete, 17 anos, iniciou os seus estudos musicais na escola de música “Diatónica” em abril de 2009, tendo, seguidamente, ingressado na Banda Filarmónica São Bento de Massamá. Posteriormente, entrou para o CMS no ano letivo de 2009/2010 no 1º grau em regime supletivo, regime no qual se encontra atualmente.

Desde sempre mostrou grande vontade e gosto na aprendizagem do instrumento o que fez com que, no ano letivo de 2010/2011, no 2º grau, realizasse prova de transição de grau com sucesso. O facto de fazer parte de uma Banda Filarmónica, teve um importante impacto na sua evolução, pois à semelhança do aluno Elísio, os elogios e o reforço positivo dos colegas de Banda conduziram à obtenção de excelentes resultados no ensino básico. Considera-se, por isso, que a prática instrumental na Banda Filarmónica foi um fator importante na aquisição de competências de leitura por parte da aluna, tendo sido a sua evolução bastante notória e rápida.

Durante o seu percurso no Conservatório, a Elisabete foi adquirindo um conjunto de competências metacognitivas que permitem que hoje consiga guiar o seu estudo de forma quase autónoma, com a perceção do que ainda tem que melhorar e do que já faz de forma correta. A aluna conseguiu tornar-se progressivamente autónoma na resolução de problemas mecânicos, mantém um esforço continuado na aprendizagem e na resolução de problemas relacionados com as tarefas, mantém a sua motivação necessária para concluir a tarefa, o que confirma a aquisição das suas competências metacognitivas. Possui também bons níveis de competências expressivas e motoras.

No entanto, a Elisabete é uma aluna tímida e reservada, o que por vezes influencia o seu desempenho em “performance” e em aula. Embora esteja motivada no seu processo de aprendizagem e aquisição de competências, necessita que o seu trabalho seja reconhecido, necessitando também da confiança contínua nas suas capacidades por parte do professor e família, de forma a manter os seus níveis de confiança. Como forma de reconhecer todo o seu esforço e resiliência ao longo destes seis anos, os seus pais ofereceram-lhe, recentemente, um saxofone soprano, instrumento que a aluna sempre quis tocar, o que contribuiu, de forma significativa, para o reforço positivo da aluna. A Elisabete também sempre fez parte dos

grupos de música de câmara da classe. Fez parte do ensemble de saxofones durante cinco anos e atualmente está inserida no quarteto de saxofones onde toca saxofone soprano. O facto de estar a tocar soprano no quarteto fez com que fosse adquirindo novas competências, desta feita a aluna é a responsável pela liderança musical do grupo em “performance”, fator que a tem ajudado gradualmente a ficar mais desinibida e mais confiante a tocar individualmente.

Outro fator que influencia, em alguns momentos, o seu rendimento em aula e, conseqüentemente, em “performance”, prende-se com a falta de tempo que a aluna diz ter para estudar saxofone. A aluna frequenta o 12º ano de escolaridade. Esta dificuldade de gestão de tempo de estudo acaba por influenciar negativamente o seu desempenho revelando implicações na parte psicológica em que a aluna revela não se sentir confortável e segura, pois sabe que o tempo que estudou não foi o suficiente para preparar a aula. A aluna não acredita no talento, mas sim no trabalho, ou seja, é o resultado do seu trabalho que influencia o seu desenvolvimento e qualquer falha ou problema no processo de aprendizagem resulta da sua falta de trabalho. A aluna adotou a Teoria Incremental das Teorias do Auto Conceito de Inteligência. Assim sendo, segundo a Teoria da Atribuição de Weiner, posso classificar a aluna, quanto ao “Locus”, com uma dimensão causal interna e quanto à “Estabilidade” com uma dimensão causal instável, pois devido ao conhecimento que tem de si mesma e às experiências metacognitivas adquiridas, sabe que pode alterar as causas que a podem levar ao sucesso/insucesso, dependendo do estudo e trabalho realizado em casa. Quanto ao “Controlo”, tem uma dimensão causal controlável, uma vez que sabe que consegue controlar o seu grau de sucesso/insucesso, pois tudo dependerá do trabalho realizado por si. A aluna encara o esforço para alcançar resultados de forma positiva, tendo desenvolvido em si uma motivação intrínseca, pois mesmo com as suas limitações de tempo, esforça-se para preparar sempre repertório para as aulas.

### **3 Práticas Educativas Desenvolvidas**

#### **3.1 António 1º grau**

De acordo com o programa de saxofone vigente no Conservatório de Música de Sintra, foi escolhido o seguinte repertório a trabalhar pelo António durante o ano letivo de 2014/2015:

- *L'Alphabet du Saxophoniste* – Hubert Prati - Estudos nº 1 a 61
- *Tonsof Tunes*- Amy Adam e Mike Hannickel - Estudos nº 1, 2, 3,4 e 6
- *Nesse Galia Vodun*- Tradicional Ucrânia

- *O Saxofone Pedagógico* – João Pedro Silva e Lino Guerreiro
  - *Nurnberg*
- *Bravo! Saxophone* – Carol Barrat
  - *Modetaro* – Joseph Schmit
  - *Suis Mon Conducteur* – Ferdinand Beyer

No decorrer do referido ano letivo, foram realizadas três apresentações públicas do aluno que tiveram lugar nos seguintes dias:

- 4 de dezembro de 2014 – Audição do 1º período da classe de saxofone
  - Repertório apresentado: *Mary had a Little Lamb* e *Nesse Galia Vodou*
- 11 de março de 2015 – Audição do 2º período da classe de saxofone
  - Repertório apresentado: *The Party Song* e *Nurnberg*
- 3 de junho de 2015 – Audição do 3º período da classe de saxofone
  - Repertório apresentado: *Moderato* e *Suis Mon Conducteur*

O António, como referido anteriormente, até entrar para o Conservatório não tinha qualquer contacto com a música/saxofone. Assim sendo, logo no início do ano letivo foi pedida a comparência do encarregado de educação no Conservatório juntamente com o aluno com o objetivo de esclarecer o que se pretendia em termos de estudo, quais os objetivos para o ano letivo e qual o material necessário a adquirir para a prática do instrumento, mais concretamente a aquisição ou aluguer de um saxofone, pois não seria possível o aluno evoluir no instrumento se não tivesse um saxofone para poder estudar em casa. Prontamente, o encarregado de educação comprometeu-se a adquirir um instrumento para assim proporcionar ao aluno todas as condições para o estudo do mesmo.

Na primeira aula, como o aluno ainda não tinha instrumento, foi dada importância a aspetos básicos, mas essenciais, para a prática do instrumento. Esses aspetos, realizados com recurso a um instrumento do Conservatório, foram a correta montagem e desmontagem do instrumento, dos seus componentes, cuidados de limpeza, respiração, posição de embocadura, postura corporal em relação ao instrumento, audição e identificação dos vários instrumentos da família.

Tendo em conta que se trata de um aluno que nunca teve contacto com a música, o objetivo inicial foi motivar o aluno para a prática e estudo do instrumento. Assim sendo, e tendo em conta as aulas de psicopedagogia ministradas no ano letivo anterior, nas primeiras

aulas não foi utilizada a notação musical, uma vez que o aluno ainda não tinha competências de leitura. Os exercícios foram realizados com base em processos de memorização, imitação e associação, por exemplo nomes de chaves e posições das notas. Este facto permitiu ir corrigindo o aluno enquanto tocava, sendo o seu principal ponto de foco as instruções e correções dadas. Desta forma, o aluno não desviaria o seu foco das instruções dadas, pois assim não teria que se preocupar com a leitura musical. A grande maioria das correções de embocadura, posição corporal eram efetuadas enquanto o aluno tocava em vez de parar e corrigir o que estava errado, o que permitia um ganho significativo de tempo e tornava a aula mais dinâmica. Ao mesmo tempo, o aluno estava mais focado no que lhe era pedido evitando assim maus hábitos na prática instrumental. Após o aluno parar de tocar eram reforçados e corrigidos os aspetos menos positivos. No início da prática instrumental o aluno apresentava uma tensão no ombro esquerdo, fazendo com que este estivesse sempre mais subido, por isso, e quando o aluno tocava, era colocada a mão do mestrando nesse ponto de tensão sem interromper o que o aluno estava a fazer e de forma inconsciente o ombro voltava à sua posição inicial, conforme estudado nas aulas de didática da música no ano letivo anterior. O mesmo acontece com a posição de embocadura. O aluno tinha muitas vezes o queixo subido, por isso em vez de interromper a aula e corrigir esse pormenor era colocado o dedo no queixo e quase automaticamente o mesmo vinha para a posição correta.

Os aspetos referidos anteriormente contribuíram para a evolução e motivação do aluno, pois a aula era dinâmica e marcada pela aprendizagem contínua dos aspetos técnicos do instrumento, sendo a aprendizagem quase toda centrada enquanto o aluno tocava. Para isso também contribuiu o feedback emitido, uma vez que o mesmo era intencional, claro, tinha informações úteis e produziam modificações efetivas no desempenho do aluno. Para este fator também contribuiu uma boa capacidade de resposta por parte do aluno em compreender o feedback transmitido.

Outro fator de motivação prende-se com a intensão do mestrando em fazer com que o aluno sentisse que já sabia tocar. Através de processos de imitação e memorização o aluno aprendeu uma pequena melodia, o que o levou a crer que realmente já conseguia tocar o instrumento, elevando assim a sua motivação para o estudo do mesmo, despendendo, desta forma, demais tempo no estudo do instrumento.

Após algumas aulas do início do ano letivo, e assim que os processos de posição de embocadura, respiração, postura perante o instrumento e os registos do instrumento estavam assimilados, foi introduzida a leitura musical de uma forma gradual. Para este processo foi utilizado o método *L'Alphabet du Saxophoniste* de Hubert Prati. Na primeira fase de

introdução deste livro foi feita a associação entre os números das chaves e as notas escritas para uma melhor percepção do aluno.

O António tinha ainda as competências de leitura pouco desenvolvidas, por conseguinte, muitas vezes errava as notas. Para esse efeito foi transmitido ao aluno que quanto maior fosse o seu estudo, mais facilmente iria apreender a associação das notas da pauta à posição das mesmas no saxofone. Existiu também a preocupação de incutir ao aluno que só com estudo poderia melhorar e desenvolver as suas competências, ou seja, o fator primordial do seu desenvolvimento seria o tempo investido nas tarefas que lhe eram pedidas para realizar. Desta forma, o aluno acreditava que o seu trabalho seria o caminho que o levaria a ser bem-sucedido.

A introdução das escalas nas aulas teve três objetivos. O primeiro era a introdução de novas notas, ou seja, notas alteradas e notas que perfizessem toda a extensão do instrumento. Este elemento fez com que não fosse necessário o método referido anteriormente para o conhecimento de novas notas, podendo desta forma não realizar alguns estudos do mesmo. O segundo objetivo foi executar exercícios de aquecimento e emissão de som ao mesmo tempo que procedia a perguntas de consciencialização sobre a qualidade sonora e projeção do som. Como terceiro objetivo, as escalas eram sempre feitas com recurso a um espelho para que o aluno pudesse fazer as suas próprias correções ao nível da postura ao mesmo tempo que era alertado para esses mesmos aspetos posturais menos corretos, mais concretamente tensão no ombro e posição embocadura, dando, assim, ao aluno competências metacognitivas.

As escalas foram repetidas várias vezes durante o ano para que o aluno memorizasse todas as notas, alterações e os registos do instrumento, com o objetivo de se tornar um processo automático a realização da escala. O mesmo aconteceu por exemplo com a correta colocação da palheta na boquilha, uma vez que é um processo minucioso e muito importante na qualidade sonora e emissão de som.

A escolha das peças foi pensada consoante o que pretendia trabalhar com o aluno, por isso a escolha foi criteriosa. As melodias do livro *Tone of Tunes* serviram para tornar o estudo do aluno mais interativo, uma vez que o livro possui um cd de acompanhamento das melodias. A primeira melodia trabalhada, *Mary had a Little Lamb*, sem utilização de notação musical, foi importante, uma vez que contribuiu para a motivação do aluno para a aprendizagem na fase inicial do processo. Outras melodias utilizadas como a melodia *Little Rowou The Party Song* eram melodias conhecidas do aluno, o que fez com que tocasse constantemente essas melodias, levando o mesmo a ganhar um gosto enorme pela prática do instrumento. O mestrando considera muito importante a introdução de melodias conhecidas

do aluno, pois motiva o mesmo para a prática do instrumento. Outro aspeto importante foi a escolha da melodia tradicional ucraniana *Nesse Galia Vodou*, visto os pais do aluno serem naturais desse país. Esta melodia permitiu uma interação por parte da família no estudo do aluno, pois pediam-lhe muitas vezes para tocar essa mesma melodia.

Posteriormente no segundo período, o mestrando pretendeu trabalhar com o aluno a mudança de andamentos para que este adquirisse conhecimento dos diferentes andamentos existentes na música e uma noção de pulsação mais concreta. Pretendeu-se também realizar a introdução às dinâmicas. Para esse efeito foi utilizada a obra *Nurnberg* do livro *O Saxofone Pedagógico* de João Pedro Silva e Lino Guerreiro, por se tratar de uma obra que explora esses pontos, sendo que a exploração de dinâmicas não é feita de uma forma constante.

No terceiro período, altura em que o aluno já tinha uma boa emissão de som, controlo da emissão do ar, e conhecia as dinâmicas, e tinha mais competências de leitura foram seleccionadas obras que fossem mais difíceis de leitura e utilizassem diferentes dinâmicas de forma ao aluno trabalhar de forma mais incisiva estas duas competências, conjugando as mesmas. Assim sendo, foram escolhidas as obras *Modetaro* de Joseph Schmit e *Suis Mon Conducteur* de Ferdinand Beyer.

Por vezes na execução de estudos era pedido também para o aluno utilizar diferentes tipos de dinâmica escolhidos por ele ou sugeridos pelo mestrando, de forma a não tornar as escalas e estudos estanques.

Sempre que era escolhida determinada obra para introduzir na aprendizagem do aluno procedia-se a uma explicação da razão de ser dessa escolha, de forma a tornar mais claros os objetivos que se pretendiam atingir. O aluno tomava consciência do seu processo de aprendizagem e conseguia realizar as tarefas com um maior grau de sucesso por conhecer a razão e o objetivo pelo qual estava a interpretar determinada obra. Era também uma prática comum explicar ao aluno a razão pela qual deveria fazer determinado exercício ou determinada tarefa. O aluno tomava consciência da sua aprendizagem e das consequências se menosprezasse o que lhe era pedido.

Devido ao referido anteriormente, ou seja, a explicação da razão de cada tarefa/exercício e quais os objetivos a atingir, em conjunto com o feedback positivo e corretivo que ia sendo gerado aula após aula, o aluno começou a identificar o que fazia de forma correta e de forma incorreta, podendo assim em casa corrigir o que estava a realizar de forma menos correta. O aluno começou a desenvolver um processo autocrítico da qualidade do que apresenta tendo em conta os objetivos a cumprir, o que o fez ganhar competências metacognitivas.

Como referido na caracterização do aluno, a principal dificuldade sentida pelo mestrando e pelo António foi a orientação do estudo, pois o aluno não tinha a capacidade nem competências para o fazer. Assim foi elaborado um guia de estudo conforme consta no anexo 2. Este guia de estudo foi eficaz pois, entre outros elementos, tinha a descrição de como deveria ser trabalhada cada tarefa, permitindo assim ao aluno saber como deveria ser efetuado o processo até atingir o objetivo ou como deveria estudar determinado exercício. Outro ponto positivo do guia foi o facto de o aluno poder classificar o grau de satisfação do seu estudo, levando-o a ter uma perceção mais clara dos resultados do seu estudo. Foi referido ao aluno que deveria começar sempre o seu estudo com uma escala de forma a realizar os exercícios de aquecimento e projeção sonora e em seguida realizar os elementos que sentiu maior dificuldade no dia anterior. Desta forma, o aluno foi criando uma linha orientadora no seu estudo, que aula após aula se tornou mais consistente, ou seja, o aluno entendeu a forma como deveria orientar o seu estudo e os aspetos a melhorar consoante os objetivos pretendidos. Desta forma o aluno teve uma melhor perceção do seu desenvolvimento e tomou consciência que com o seu empenho e tempo despendido no estudo diário poderia alcançar bons resultados. O António percebeu que o seu sucesso dependia do seu empenho, o que vai de encontro à Teoria Incremental, considerando-se, assim, que este guia de estudo serviu os objetivos pelo qual foi criado.

Outro fator considerado importante no desenvolvimento do aluno prende-se com o facto de que cada vez que pedia um novo estudo para realizar em casa, primeiramente existia sempre uma explicação e leitura do mesmo em aula, de forma a dissipar possíveis dúvidas que pudessem existir. Procedeu-se também, por parte do mestrando, a gravações de estudos e obras que serviam de apoio ao estudo diário, assim sendo qualquer dúvida que existisse o aluno poderia recorrer às mesmas, servindo de ponto de comparação e correção.

De forma a proporcionar competências performativas ao aluno, foram realizadas três audições durante o ano letivo, com programa definido logo no início do período. Outras estratégias utilizadas para dar ao aluno competências performativas consistiram em simular um momento de “performance” de audição nas aulas anteriores às audições, bem como pedir ao aluno para simular e gravar em casa momentos de “performance”. Estes elementos serviam para o aluno fazer a sua preparação mental, mantendo os níveis de ansiedade baixos e os níveis de concentração elevados.

Durante o ano letivo, o aluno adquiriu competências de leitura, auditivas, motoras, expressivas, performativas e metacognitivas de acordo com o seu grau, sendo as mesmas essenciais para o seu desenvolvimento futuro. Considera-se importante o gosto que nutre pelo

instrumento, a sua motivação intrínseca e o facto de acreditar que pode resolver os seus problemas se estudar da forma correta e se for resiliente quando surgem dificuldades. As suas “performances” em audição foram melhorando de período para período, assim como todos os aspetos técnicos ligados ao instrumento como por exemplo posição da embocadura, projeção e qualidade sonora, domínio dos registos, correta posição das mãos no saxofone, controlo da articulação, controlo das dinâmicas e sua amplitude.

O António concluiu o 1º grau com a nota quatro e com um balanço bastante positivo.

### 3.2 Elísio 5º grau

De acordo com o programa de saxofone vigente no Conservatório de Música de Sintra, foi escolhido o seguinte repertório a trabalhar pelo António durante o ano letivo de 2014/2015:

- *50 Études Faciles et Progressives*- Guy Lacour - Estudos nº 33 a 39 e 41
- *35 Études Techniques* - René Decouais - Estudos nº 1 a 8
- *Exercices Mécaniques vol. 2* - Jean-Marie Londeix – letra A
- *Concerto* - Ronald Binge
- *As Danças do Cão* - Jorge Salgueiro - primeiro andamento
- *Improvisation 2* - Ryo Noda

No decorrer do referido ano letivo, foram realizadas quatro apresentações públicas do aluno que tiveram lugar nos seguintes dias:

- 3 de dezembro de 2014 – Audição do 1º período da classe de saxofone
  - Repertório apresentado: *Concerto* de Ronald Binge (I e II andamentos)
- 11 de março de 2015 – Audição do 2º período da classe de saxofone
  - Repertório apresentado: *Concerto* de Ronald Binge (III andamento) e *As Danças do Cão* (I andamento)
- 27 de maio de 2015 – Prova global
  - Repertório apresentado: Escala SiM e Sol#m, estudo nº 7 de *35 Études Techniques* e estudo nº 38 de *50 Études Faciles et Progressives*. Recital: *Concerto* de Ronald Binge e *As Danças do Cão* (I andamento).
- 3 de junho de 2015 – Audição do 3º período da classe de saxofone
  - Repertório apresentado: *Improvisation 2*

O Elísio, como referido na sua caracterização, é um aluno extremamente empenhado na sua aprendizagem, estuda bastante e gosta que o seu esforço e trabalho sejam reconhecidos.

Durante o seu percurso, foi adquirindo competências metacognitivas essenciais para o seu desenvolvimento e, neste momento, consegue identificar as dificuldades inerentes a cada tarefa, conhece um número considerável de estratégias para solucionar os problemas que vão surgindo, assim como sabe aplicar as melhores estratégias para cada problema específico. Consegue também monitorizar a evolução da sua aprendizagem tendo sempre em conta o objetivo final. Esta aquisição de competências foi adquirida ao longo do seu percurso, incluindo o presente ano letivo, pois cada tarefa era precedida de uma explicação de como deveria ser realizada, explicando as razões de ser feita de determinada forma e os problemas que poderiam surgir se não seguisse as indicações dadas. O mestrando sensibilizava sempre o aluno na aula para adotar estratégias iguais em tarefas semelhantes que pedia para estudar em casa. Eram também estabelecidos objetivos para cada tarefa a realizar em casa, bem como era ensinado ao aluno a divisão das tarefas em partes mais pequenas e de seguida o reagrupamento das mesmas. Com a finalidade de melhorar a sua eficiência, esta estratégia revelou-se extremamente vantajosa, nomeadamente, no seu desempenho em estudos técnicos e nas obras. Existiu também a preocupação de pedir ao aluno para comentar o seu desempenho nas aulas e em determinadas tarefas, de forma a ele saber identificar o que está a realizar de forma correta e menos correta, estimulando a sua autocrítica. Desta forma, o aluno conseguia identificar quais os seus pontos fortes e menos fortes e como devia corrigir os pontos menos fortes, regulando o seu estudo de forma mais consciente. Este aspeto tem bastante influência na motivação do Elísio pois ele sabe que se optar pelas estratégias corretas consegue superar os pontos onde é menos forte e valorizar, ainda mais, os pontos onde é mais forte.

Durante o ano letivo, ao nível técnico, foi pretendido desenvolver a projeção e qualidade sonora, a velocidade da articulação, o desenvolvimento e a estabilidade mecânica, por serem pontos em que o aluno apresentava algumas lacunas.

Para desenvolver a projeção e qualidade sonora foram utilizadas as escalas, arpejos em *legatto* e exercícios de terças nas escalas. Para aplicar esse trabalho realizado foram utilizados os estudos *50 Études Faciles et Progressives* (vol. 2) e *35 Études Techniques* de René Decouais. Para melhor percepção do que era pretendido ao nível da qualidade de som e projeção o processo centrou-se em processos de imitação e perguntas de consciencialização direcionadas para estimular o sentido autocrítico do aluno.

O desenvolvimento e estabilidade mecânica foram obtidos através do recurso ao metrônomo aplicado aos estudos, escalas e *ExercicesMécaniques* (vol.2) De Jean-Marie Londeix. Neste objetivo pedia para o aluno estudar sempre com metrônomo a uma velocidade mais lenta e consoante fosse fazendo repetições corretas de cada exercício/tarefa iria aumentar a velocidade de execução dos mesmos. O aluno era também estimulado a dividir os exercícios/tarefas em secções mais pequenas a fim de trabalhar as mesmas de forma isolada com o objetivo de, posteriormente, ser mais fácil juntar as diversas secções para atingir o objetivo final. Sempre que surgiam pequenos excertos mais difíceis mecanicamente o aluno já tinha competências metacognitivas e autonomia para os ultrapassar, podendo recorrer a diversas estratégias como o recurso a ritmos, andamentos e a articulações diferentes.

Para o desenvolvimento da velocidade da articulação foram utilizadas diversas escalas nas quais se exploravam diferentes articulações. Através da utilização do metrônomo era aumentada progressivamente a velocidade do *staccato* e das diferentes articulações pretendidas, levando o aluno a aumentar progressivamente a velocidade da articulação. Para o mesmo fim, foram também utilizados exercícios de articulação específicos conforme constam, por exemplo, na planificação de aula número treze. Estes exercícios de articulação foram realizados algumas vezes em aula, no entanto era pretendido que o aluno os realizasse os mesmos com regularidade em casa. O seu funcionamento consistia em escolher uma tonalidade e executar a repetição dos exercícios pretendidos, sendo o restante funcionamento muito semelhante ao aplicado nas escalas, ou seja, tendo sempre o metrônomo como instrumento de aferição da evolução da velocidade de articulação. Para o mesmo fim foi também utilizado *ExercicesMécaniques* (vol. 2) De Jean-Marie Londeix.

Importante referir que no início do ano letivo foram apresentados ao aluno os elementos a trabalhar e de que forma seriam realizados. Assim sendo, o aluno ficou consciente do trabalho que teria de realizar e quais as consequências caso não executasse as tarefas como pedido. A existência de um objetivo claro das metas a atingir por parte do aluno, levou-o a um comprometimento com a sua evolução. A evolução do aluno a este nível foi notória, pois o aluno conseguiu ter uma melhor qualidade e projeção de som, conseguiu obter uma mecânica mais estável e uma articulação mais rápida e precisa.

Foi trabalhado também com o aluno as correções a efetuar no posicionamento da palheta na boquilha. Este aspeto foi abordado porque se considerava muito importante para melhorar o desempenho do aluno. Para o efeito, durante as aulas o aluno era sensibilizado para as características da palheta e se essas características poderiam ser compatíveis com o que estava a executar. Era também sensibilizado para fazer ajustes na palheta e abraçadeira,

recuar ou avançar, e que efeitos esses ajustes desencadeavam. Na opinião do mestrando, este aspecto foi muito importante, pois o Elísio passou a proceder à escolha das palhetas de forma correta para as aulas e audições bem como se tornou capaz de fazer pequenos ajustes nas mesmas de forma a melhorar o seu rendimento.

Durante o ano letivo, mais concretamente no segundo período, foi introduzido o *vibrato*. Este recurso expressivo foi introduzido através da audição de instrumentistas que utilizassem o *vibrato* nas suas interpretações e através da transmissão oral de como surgiu o *vibrato*. A aprendizagem do recurso foi feita através de exercícios específicos como constam na planificação de aula número dezassete, através de exercícios de audição/imitação e através da audição em casa de discografia de alguns intérpretes. Após a realização de alguns exercícios, considerou-se que a melhor forma de o aluno desenvolver esta competência seria aplicar a mesma de imediato (II andamento *Concerto* de Ronald Binge), de forma a não sobrecarregar o aluno com demasiada informação. Assim sendo, o estudo do *vibrato* era feito durante a execução instrumental do programa. Desta forma, o aluno adquiriu e desenvolveu esta competência na prática interpretativa, ou seja, os diversos tipos de *vibrato* e como os devia utilizar. No entender do docente, esta estratégia resultou porque desta forma o aluno passou a ter maior facilidade de compreensão e aquisição do fenómeno, pois já o aplicava na interpretação de obras e estudos.

Para além do *vibrato*, foi também trabalhada a afinação no instrumento. Durante interpretação dos estudos de Guy Lacour e interpretação das obras o aluno era sensibilizado para os intervalos que não tivessem a afinação correta. Após alertar o aluno, era utilizado o afinador como instrumento de regulação da afinação. A correção da afinação era feita através da utilização de chaves auxiliares que desciam ou subiam as notas ou com recurso à embocadura, onde o aluno poderia relaxar ou fazer um pouco de mais tensão na mesma. Para o aluno perceber de uma forma mais eficaz o funcionamento da afinação, foram enumeradas as notas que normalmente apresentam maior desequilíbrio no saxofone e qual a sua tendência na afinação, explicando também que quando uma nota está baixa na afinação poderemos abrir algumas chaves e quando a nota está alta na afinação poderemos fechar algumas chaves. Outra estratégia para melhorar a percepção do aluno sobre a afinação foi tocar determinado intervalo ou excerto com a afinação correta e depois tocar o mesmo com a afinação incorreta, aumentando assim o seu entendimento sobre a afinação.

O trabalho realizado ao nível da afinação teve influência positiva direta no desempenho do aluno no quarteto de saxofones do Conservatório. Como referido na sua caracterização, o aluno faz parte do quarteto de saxofones da classe de saxofone. A sua

integração no quarteto fez com que o aluno pudesse aplicar o conhecimento adquirido ao nível da afinação nas aulas, tendo uma base harmónica que era proporcionada pelo quarteto. O referido grupo para além de ter ajudado o aluno a desenvolver a sua afinação, ajudou também o aluno a ser mais consistente na sua “performance”, pois tinha uma preponderância de solista que se apresentava a tocar em conjunto. A prática da música de conjunto ajuda a desenvolver competências nos alunos e, na opinião do mestrando, este grupo serviu quase que como um complemento às aulas de saxofone para o aluno, pois em quase tudo é semelhante às aulas de instrumento, porque o aluno tem um repertório a apresentar, no qual são trabalhadas competências de leitura, competências auditivas, competências motoras, competências expressivas e performativas que lhe permite aumentar a diversidade de experiências que tão enriquecedoras são no seu percurso artístico, contribuindo de forma inequívoca no seu desenvolvimento no que diz respeito às competências enumeradas.

A preparação para a “performance” foi também objeto de atenção no decorrer do ano letivo. O aluno foi sensibilizado para que, quanto maior fosse o número de vezes que estivesse em contexto/situação de “performance”, melhor seria o seu resultado quando estivesse em momento de atuação real. Assim sendo, foram realizados momentos de simulação em aula que visavam, para além da parte musical, a concentração, a preparação psicológica, a redução dos níveis de ansiedade e exercícios de respiração. Foi também pedido ao aluno que realizasse gravações em casa de forma a simular uma audição ou concerto com o objetivo de realizar várias vezes a sua preparação psicológica e simular o ambiente de ansiedade associado à “performance”.

A escolha das obras a interpretar, no presente ano letivo, foi explicada ao aluno e teve como objetivo trabalhar diversos géneros musicais que iriam ser uma nova experiência para ele, mas que iriam também de encontro ao pretendido trabalhar com o mesmo. As referidas obras permitiram explorar a sua capacidade interpretativa em diversos géneros musicais e contribuíram para lhe fornecer um conjunto mais alargado de experiências musicais e interpretativas.

O *Concerto* de Ronald Binge foi escolhido por se tratar de uma obra extensa e concertante, até então ainda não explorada no percurso do aluno. Por se tratar de uma obra de maior dimensão, iria permitir que o aluno tivesse de aumentar a sua concentração na “performance”, bem como o levaria a aumentar a sua resistência. Esta obra foi também escolhida tendo em conta o trabalho que se pretendia realizar com o aluno em termos da projeção sonora, estabilidade mecânica, velocidade de articulação e *vibrato*, visto ser a primeira obra onde o aluno aplicou o mesmo. Outras razões para a escolha desta obra

prenderam-se com o facto de ser uma obra que tem uma cadência, elemento até agora nunca trabalhado e ser uma obra que leva o aluno a criar bastantes ambientes na sua interpretação, fator que o leva a progredir em termos interpretativos, pois todos os aspetos interpretativos são explicados em aula.

A obra *As Danças do Cão* foi escolhida por ser uma obra de um estilo musical diferente do que até agora tinha sido trabalhado com o aluno. Esta obra é escrita sob a influência de uma linguagem popular onde a alternância de ambientes musicais dá vida à obra e obriga o aluno a ter essas mudanças muito bem delineadas para a interpretação resultar. Esta obra sugere ao aluno criar um ambiente mais descontraído, existindo quase que um apelo à dança, sendo este um aspeto fundamental que se pretendia trabalhar com o aluno. O Elísio por norma era aluno com uma postura corporal muito rígida a tocar, fazendo muitas vezes uma tensão exagerada nos dedos, aspeto que por vezes limitava o mecanismo e fazia com que alguns excertos não fossem tão claros, tendo assim implicações diretas no domínio mecânico. Neste sentido, esta obra poderia fazer perceber ao aluno que podia tocar com um maior relaxe corporal e nos dedos, pois esta obra assim o sugere. Outro aspeto que esta obra permite trabalhar, para além da parte interpretativa e mecânica é a velocidade de articulação, uma vez que esta obra explora excertos em *staccato* num andamento rápido, sendo a velocidade de articulação conjugada com a estabilidade mecânica e projeção sonora nos vários registos. Importante referir que se continuou a trabalhar estes aspetos relacionados com a tensão, no entanto a obra atingiu o objetivo para o qual foi proposta, pois o aluno passou a conseguir ter uma postura corporal menos rígida apresenta menor tensão no movimento dos dedos.

A obra *Improvisation 2* foi escolhida por ser uma obra que explora uma linguagem contemporânea, muito recorrente no ensino do saxofone nos dias de hoje. Todas as obras escolhidas para este ano tinham um carácter contrastante de forma a proporcionar ao aluno mais experiências. Esta obra foi também escolhida por se tratar de uma obra para saxofone solo, onde o aluno é o foco de toda a atenção musical. O aluno foi sensibilizado para criar diferentes momentos de tensão e relaxe durante a interpretação da obra e a criar uma sensação de imprevisibilidade interpretativa, para que a interpretação fosse bem conseguida. Outra particularidade desta obra prende-se com o facto de ser possível trabalhar com o aluno recursos da música contemporânea como por exemplo: multifónicos, barulho de chaves, “flatterzunge” e diferentes articulações de notas. Como esta obra explora diferentes ambientes e o aluno tem de os recriar, serviu também para adequar o gesto musical ao que o aluno estava a interpretar. Este aspeto foi trabalhado fazendo perguntas de consciencialização ao aluno

para que gestos ou expressões poderia utilizar ao longo da obra. Para além de aspetos rítmicos, o gesto musical foi também bastante trabalhado nesta obra.

Todas as obras escolhidas para este ano letivo tinham como objetivo trabalhar determinadas competências que considerava importantes para desenvolver com o aluno e por conterem um carácter contrastante. Este carácter contrastante tem como intuito, proporcionar ao aluno mais experiências interpretativas, pois considera-se que quanto maior for o número e diversidade de experiências mais diversa e rica é a formação do aluno.

Durante o ano letivo o aluno melhorou a sua qualidade e projeção sonora, desenvolveu a sua velocidade de articulação, desenvolveu a sua mecânica tornando-a mais controlada e estável, trabalhou e aplicou corretamente o *vibrato*, desenvolveu a sua capacidade interpretativa e interpretou obras de características diferentes. Assim sendo, considera-se bastante positivo o trabalho desenvolvido. A sua vertente performativa também foi desenvolvida ao longo do ano devido às audições realizadas, às simulações de “performance” em aula e em casa e aos concertos realizados com o quarteto de saxofones. No final, estas conquistas do aluno levaram-no a uma excelente prestação nas provas e concertos realizados no final do ano. O referido foi comprovado no recital de final de ano letivo (parte integrante da prova global), na prova de financiamento para o ensino secundário e na interpretação com Banda do primeiro andamento do *Concerto* de Ronald Binge.

O aluno concluiu o 5º grau com um balanço extremamente positivo e transita para o 6º grau tendo concluído o presente ano letivo com nota cinco.

### **3.3 Elisabete 7º grau**

De acordo com o programa de saxofone vigente no Conservatório de Música de Sintra, foi escolhido o seguinte repertório a trabalhar pelo António durante o ano letivo de 2014/2015:

- *Dixhuit Exercices d'Aprés Berbeguier* – Marcel Mule - Estudos nº 4 a 10
- *35 Études Techniques* - René Decouais - Estudos nº 16 e 18 a 22
- *Exercices Mécaniques vol. 2* - Jean-Marie Londeix – letra A
- *Sonata* – Paul Creston
- *On The Edge* – Sérgio Azevedo

No decorrer do referido ano letivo, foram realizadas cinco apresentações públicas do aluno que tiveram lugar nos seguintes dias:

- 3 de dezembro de 2014 – Audição do 1º período da classe de saxofone
  - Repertório apresentado: *Sonata* de Paul Creston (I e II andamentos)
- 11 de março de 2015 – Audição do 2º período da classe de saxofone
  - Repertório apresentado: *Sonata* de Paul Creston (III andamento)
- 14 de março de 2015 – Audição de alunos do curso secundário
  - Repertório apresentado: *Sonata* de Paul Creston
- 3 de junho de 2015 – Audição do 3º período da classe de saxofone
  - Repertório apresentado: *On The Edge* de Sérgio Azevedo
- 2 de julho de 2015 – Prova final
  - Repertório apresentado: Escala Fá#M e Ré#m, Estudo nº 19 de 35 *Études Techniques* e Estudo nº 5 de *Dixhuit Exercices d'après Berbeguier*.  
Recital: *Sonata* de Paul Creston e *On The Edge* de Sérgio Azevedo

A Elisabete, como mencionado na sua caracterização, é uma aluna empenhada na sua aprendizagem, no entanto, por se encontrar no 12º ano de escolaridade, a partir do segundo período teve dificuldades em conciliar o seu percurso escolar com o estudo do saxofone, tendo este facto influenciado diretamente o seu desempenho. Este facto é agravado pela dificuldade do programa pretendido para o grau de ensino em que se encontra, pois é necessário um estudo mais regular e de maior duração.

A aluna apresenta um bom índice de competências de leitura, expressivas, motoras, auditivas e performativas, as quais foram também desenvolvidas no presente ano letivo. Pretendeu-se, ainda, melhorar alguns aspetos técnicos da aluna, sendo eles a velocidade de articulação e a projeção sonora nos vários registos. Mesmo a aluna apresentando uma boa velocidade de articulação, este aspeto foi trabalhado durante o ano letivo, essencialmente nas escalas. Para concretizar este objetivo o mestrando recorreu a escalas e ao metrónomo como instrumento de aferição. Em cada aula que era trabalhada uma escala e as suas articulações, ou em casa quando a aluna estudava a mesma, era pedido que iniciasse o exercício a uma determinada velocidade e fosse gradualmente aumentando a velocidade do mesmo, de forma a que aumentasse a sua velocidade de articulação. O mesmo exercício era também efetuado nos arpejos e nas suas inversões. Este exercício revelou-se eficaz, visto que permitiu aumentar a velocidade de articulação da aluna de uma forma gradual, consistente e homogénea em todos

os registos, e mantendo a articulação clara e bem definida. Para constatar o referido, o exercício em escala iniciou-se em semicolcheias a uma pulsação de semínima igual a 90 bpm, velocidade que a aluna já dominava, e concluiu a uma pulsação de 110 bpm. Para melhorar aspetos relacionados com a projeção sonora nos vários registos para além das escalas foi também utilizado o livro *Exercices Mécaniques vol. 2* de Jean-Marie Londeix. Nos exercícios do livro a aluna trabalhava os excertos em *legatto* e *staccato*. Trabalhando os mesmos exercícios em *legatto* e *staccato* a aluna melhoraria também, para além da sua projeção nos vários registos, a referida articulação, permitindo obter uma articulação homogénea nos vários registos do instrumento. Durante a realização dos exercícios eram realizadas perguntas de consciencialização direcionadas para a projeção sonora de forma a guiar a atenção da aluna para este aspeto.

Os livros *35 Études Techniques*, *Dixhuit Exercices d'Après Berbeguier* e *Exercices Mécaniques Vol.2* foram utilizados para desenvolver a estabilidade mecânica e técnica da aluna, bem como a sua leitura. No livro de estudos de René Decouais, durante as aulas, era focada maior atenção na estabilidade mecânica sendo este o aspeto essencial a trabalhar com o referido livro. Para resolução de problemas mecânicos, a aluna, durante as aulas e em casa, já possuía um conjunto de estratégias que poderia monitorizar e utilizar, permitindo-lhe solucionar problemas que fossem surgindo. Nomeadamente, a divisão do estudo em secções ou transposições mais pequenas e o trabalho das mesmas de forma isolada a uma pulsação inferior, recorrendo a ritmos e articulações diferentes. Posteriormente, a aluna juntava as várias partes do estudo, sendo assim mais fácil cumprir a tarefa. Este processo foi também executado várias vezes em aula, sendo por vezes a aluna a guiar quase que completamente o mesmo. Eram realizadas perguntas de consciencialização para que a aluna pudesse optar por estratégias iguais em situações idênticas, aumentando assim as suas competências metacognitivas. O livro *Exercices Mécaniques* para além de auxiliar a aluna a explorar a projeção sonora nos vários registos, ajudou-a a desenvolver a estabilidade mecânica. No livro *Dixhuit Exercices d'Après Berbeguier*, para além da estabilidade mecânica, foram também trabalhadas competências expressivas. Pretendia-se também com estes estudos trabalhar com a aluna o fraseio, a clareza rítmica, o tipo de sonoridade, a homogeneidade da articulação e as mudanças de registos sem quebras de ar independentemente da articulação pretendida. Os estudos de Marcel Mule e René Decouais serviram igualmente para criar competências performativas na aluna, uma vez que era usual pedir à aluna que, de uma aula para a outra, apresenta-se o estudo, simulando uma situação de audição. Desta forma, a aluna poderia praticar em casa, tendo em conta a situação final, ou

seja poderia preparar o mesmo para ser apresentado como se de uma audição se tratasse. O objetivo era que a aluna fosse, durante a semana, adquirindo um conjunto de estratégias e rituais que lhe permitissem uma melhor “performance”, diminuindo os níveis de stress e ansiedade e elevando os níveis de concentração. Foi pedido à mesma que identificasse as causas que lhe causavam ansiedade. Algumas das causas apontadas pela aluna foram o facto de ser uma audição com público e o medo do erro. Desta forma, o mestrando pediu-lhe que gravasse a execução do estudo e depois identificasse os aspetos a melhorar e que solicitasse aos seus pais e irmão para assistirem a um momento de “performance”. Quanto ao facto de a aluna referir que tinha medo de errar, ou seja, medo do insucesso, o mestrando foi sensibilizando a mesma para que deveria realizar uma boa preparação em casa, por exemplo aumentar o número de dias e tempo de estudo. Foi-lhe ainda frisado que o erro não é sinónimo de insucesso, mas sim de aprendizagem, pois com os erros que possivelmente poderia cometer podia aprender imenso com eles. O mesmo processo aconteceu aquando da preparação das obras para audição.

A obra *Sonata* de Paul Creston foi escolhida para o programa a trabalhar por se tratar de uma obra que é de maior duração e maior dificuldade do que a aluna tinha realizado até então. Sendo uma obra de maior duração iria exigir da aluna uma maior resistência, concentração durante a sua interpretação e uma boa preparação interpretativa para a mesma. Trata-se de uma obra que obrigou a aluna a explorar bastantes ambientes interpretativos que vão desde partes muito enérgicas e vigorosas a partes extremamente líricas nos vários andamentos. Foi o carácter enérgico e vigoroso desta obra uma das razões que levou o mestrando a escolher a mesma para ser ministrada. Como referido anteriormente, os traços de timidez dificultavam a atitude positiva, a energia e a desinibição na “performance” da aluna, sendo este facto por vezes agravado pela ansiedade e pelo medo de errar como referi anteriormente. Assim sendo, na opinião do docente, escolhendo uma obra que focasse pontos opostos aos da personalidade da aluna, existindo uma preparação que visasse a redução da ansiedade resultante da audição e o medo de errar a aluna poderia alcançar excelentes resultados. Pelo que foi possível constatar no desenvolvimento da aluna, esta estratégia teve bons resultados, pois a aluna foi ficando aos poucos mais desinibida e com mais energia a tocar, a sua projecção sonora também ficou favorecida. No entanto, foi lento o seu progresso, pois a aluna tinha de assumir a atitude e o carácter que a obra pretendia o que a obrigava a sair do seu espaço de conforto interpretativo. O sair do seu espaço de conforto e a desinibição foram as barreiras mais difíceis de ultrapassar no primeiro andamento, mas uma vez transpostas a aluna reconheceu esse mesmo acontecimento o que ajudou na interpretação do

terceiro andamento. No segundo andamento foi dada especial atenção ao género de *vibrato* utilizado, à afinação dos intervalos, ao tipo de sonoridade, ao fraseio e à condução do ar, para que todas as notas fossem tocadas na mesma intensidade sem existir quebras de ar entre as mesmas.

A obra *On the Edge* de Sérgio Azevedo foi escolhida por explorar uma linguagem até então ainda não trabalhada com a aluna. Para além de ser uma obra da designada música contemporânea, aborda linguagens musicais como o *Jazz* e *Rock*. É uma obra constituída por dois andamentos, sendo que o primeiro é um andamento mais melódico que permite trabalhar entre outros elementos a afinação, condução das linhas melódicas sem existir oscilação ou quebras de ar e *vibrato*. Foi importante para a aluna, perceber de que forma estava escrito esse andamento, identificar quais os motivos melódicos e como iriam surgir ao longo do andamento, para que desta forma percecionasse de uma forma mais clara a sua construção e assim obter uma melhor interpretação. O segundo andamento, influenciado pelo *Jazz* e *Rock*, apresenta mais vivacidade e energia, indo de encontro ao que referi na obra anterior, ou seja, trabalhar nos elementos que tirem a aluna do seu espaço de conforto. Assim, esta obra serviu como um reforço da aprendizagem realizada na obra anterior. No entanto, por se tratar de uma obra para saxofone solo a aluna teria de evidenciar ainda mais esse carácter de vivacidade e energia na sua interpretação, pois nesta obra seria o foco de toda a atenção e produção musical. Esta obra permitiu trabalhar diferentes tipos de articulação e explorar diferentes ambientes musicais com a aluna. Permitiu trabalhar também a alteração dos registos do instrumento, pois o segundo andamento é fortemente marcado por esta característica, levando a aluna a trabalhar e a melhorar a sua flexibilidade nos registos. Para ajudar a este desenvolvimento foi sugerido à aluna que executasse em casa exercícios de oitavas entre registos recorrendo a vários ritmos e articulações, exercícios esses que poderiam ser em oitavas seguidas ou alternadas.

O desenvolvimento a nível interpretativo e técnico da aluna foi notório, no entanto, poderia ser mais significativo se a aluna tivesse uma maior disponibilidade para dedicar ao estudo do instrumento. Este facto foi visível a partir do segundo período pois a velocidade com que a aluna preparava o novo repertório foi mais lenta. Por exemplo, durante o primeiro período foi trabalhado o primeiro e segundo andamento da *Sonata*, ficando o terceiro andamento e outra obra para o segundo período. Tal objetivo não aconteceu, pois o tempo de estudo da aluna começou a diminuir em virtude da exigência do ano que frequentava no ensino regular e só foi possível trabalhar o terceiro andamento da *Sonata*. Existiu também uma diminuição do número de estudos apresentados no segundo e terceiro período. Embora o

programa tivesse uma dificuldade assinalável, a morosidade a preparar o programa não se prendeu com questões de competências mas sim com o facto do tempo despendido no estudo do instrumento ter sido insuficiente. A aluna ficou um pouco desmotivada no segundo período, pois sabia que não estava a estudar o suficiente para o que era pretendido. Tinha a consciência que demorava algum tempo no processo de leitura e na consolidação dos estudos e obras e que isso prejudicava o seu desenvolvimento. Nessa fase, o mestrando tentou sempre ser compreensivo, mas procurava sensibilizar a aluna para o estudo do instrumento em virtude de não o fazer colocar em risco o seu desenvolvimento, principalmente no que diria respeito às competências expressivas e performativas. A aluna foi sempre estudando e reajustou o seu horário de estudo de forma a dedicar maior tempo ao estudo do instrumento.

Com o término do ano letivo e dos exames do ensino regular, a aluna começou a estudar mais tempo e com maior regularidade. Como a prova final só aconteceria três semanas após as aulas acabarem, a aluna conseguiu dedicar o tempo pretendido ao instrumento, o que foi notório na prova final, onde a aluna apresentou uma boa consistência técnica e mecânica durante toda a prova, tendo conseguido uma boa “performance” em recital. No recital a aluna demonstrou capacidade e consistência interpretativa ao ser capaz de representar os vários ambientes pretendidos. Conseguiu demonstrar energia e vigor quando necessário e explorar ambientes melódicos com uma boa afinação, sonoridade e *vibrato*.

Embora a aluna tenha demonstrado morosidade em apresentar o repertório pretendido, o que a impediu de apresentar mais estudos e mais uma obra, no entender do mestrando, no que diz respeito à aquisição de competências, foi um ano letivo positivo, na medida em que a aluna conseguiu desenvolver a sua projeção sonora, aumentar a sua velocidade de articulação, desenvolver a sua flexibilidade, ganhar maior consistência mecânica, mecânica e desenvolver a vertente interpretativa e performativa. Contudo, o aspeto mais visível, e na opinião do docente muito importante, foi conseguir que a timidez e o medo de errar da aluna não prejudicassem a sua atuação. A aluna nas audições e nos recitais foi ficando cada vez menos ansiosa e sem receio de errar, fruto das competências performativas que foram trabalhadas durante o ano letivo. As estratégias encontradas para ultrapassar esta questão permitiram à aluna obter melhores resultados ao nível da “performance” e mesmo ao nível da motivação, pois a aluna passou a sentir-se mais motivada para estudar ao à medida que os seus medos e receios se foram desvanecendo.

De notar a dificuldade de trabalhar com um aluno de ensino secundário, dispondo, semanalmente, apenas de quarenta e cinco minutos de aula. Obriga o professor a gerir, sem margem de erro, o tempo disponível para abordar todas as questões que pretende.

Fundamental também que o aluno tenha elevadas competências metacognitivas para cumprir o que é proposto. No caso da Elisabete, foram alcançados os objetivos propostos, no entanto a aluna poderia ter somado maior experiência ao interpretar mais estudos e obras, o que não sucedeu devido ao já referido anteriormente.

A aluna concluiu o 7º grau e transita para o 8º com a classificação final de quinze valores.

#### **4 Análise Crítica da Atividade Docente**

O trabalho desenvolvido com os alunos no âmbito do estágio do ensino especializado da música revelou-se de extrema importância e utilidade presente e futura, pois permitiu ao mestrando, não só colocar em prática alguns conteúdos e conceitos adquiridos no ano letivo anterior, bem como a aquisição de uma visão mais clara do seu desempenho no que diz respeito à atividade docente.

A realização do presente trabalho permitiu racionalizar formas de trabalhar que anteriormente eram feitas de forma pouco metódica e organizada, bem como perceber melhor o trabalho desenvolvido e a desenvolver. A tomada de consciência do mestrando para a eficácia da realização das planificações anuais foi particularmente benéfico. Esta consciencialização e objetivação do trabalho a realizar era uma prática já realizada pelo mestrando, no entanto nunca foi tão regulada e objetivada como no presente ano letivo. Mesmo sabendo que os objetivos a cumprir poderiam ser condicionados pela evolução do aluno, o facto de estabelecer metas, de pensar logo no início do ano letivo quais os objetivos a alcançar durante o ano e em que espaço temporal se iriam atingir, obrigou a uma maior responsabilização da parte do professor para a concretização dos objetivos, ou seja, a responsabilização dos resultados dos alunos passaram a ser da responsabilidade do professor e não somente do aluno. Outro ponto considerado positivo foi a realização de planificações de aula. Estas planificações permitiram, mais uma vez, racionalizar e objetivar a forma como as aulas são ministradas. Anteriormente era utilizado um conjunto de estratégias quase de forma instintiva e que resultava do percurso académico e profissional de mestrando. Com a criação do campo “atividades/estratégias”, presente nas planificações de aula, tornou-se imperativo racionalizar o que até então era unicamente domínio do pensamento. Esta racionalização permitiu aperfeiçoar muitas dessas estratégias, pois passaram a ser mais pensadas e não tão instintivas. Em suma, as planificações de aula permitiram criar um pensamento mais racionalizado da forma que o aluno deveria realizar os conteúdos e como os desenvolver.

O processo de gravação de aulas e respetiva análise foi outro aspeto muito benéfico no desenvolvimento da atividade pedagógica do mestrando, pois permitiu de uma forma simples identificar a prática de pequenos erros e hábitos pouco corretos. Por exemplo, foi possível identificar nos vídeos que o professor no seu discurso recorria em demasia ao termo “ok” e, por vezes, o seu posicionamento perante o aluno era incorreto. O posicionamento do professor deve ser feito de uma forma diagonal perante o aluno e do lado direito do mesmo para conseguir verificar todos os aspetos relativos à execução instrumental, o que nem sempre aconteceu. Com a utilização desta ferramenta de trabalho é possível verificar os erros e proceder à correção dos mesmos, desta forma a gravação de aulas será utilizada de forma mais recorrente. Através das gravações de aula foi também possível perceber o efeito positivo nos alunos de algumas estratégias, nomeadamente a exemplificação com recurso ao saxofone do que se pretendia nos exercícios, estudos ou obras e a utilização, de forma frequente, de gestos que visavam a condução do que era pretendido que o aluno realizasse em termos interpretativos.

Uma mudança significativa que ocorreu na forma de lecionar do mestrando, prendeu-se com o modo como lecionava as aulas do 1º grau. Esta mudança deveu-se ao facto de constatar nas aulas de psicopedagogia do ano letivo anterior, que estavam a ser utilizados princípios errados. Anteriormente, com os alunos do 1º grau, o mestrando era muito preocupado e exigente com os pormenores técnicos de embocadura, postura, respiração e controlo do ar, sendo estes aspetos muito trabalhados nas aulas, dependendo assim muito tempo com explicações técnicas e com a realização de exercícios com o aluno que visassem a correção da embocadura (com recurso a boquilha e tudel) respiração e controlo do ar. Existia também muita preocupação em que o aluno comesse a ler imediatamente. Estes dois fatores juntos por vezes tinham influência na desmotivação do aluno para o estudo do instrumento. Neste ano letivo com o aluno António esses princípios foram alterados, ou seja, o mestrado promoveu alterações e correções, incluindo correções posturais, enquanto o aluno tocava, não dependendo muito tempo na explicação de pormenores técnicos, pois desta forma, o aluno ia corrigindo os processos enquanto tocava, tornando desta forma a aula mais dinâmica. No que diz respeito à leitura, a mesma foi introduzida mais tarde, sendo dada preferência inicialmente à realização de exercícios por imitação e memorização de melodias conhecidas por parte do aluno. Posteriormente é associada à melodia a escrita musical. Destes processos resultou a evolução do aluno e a sua motivação para o estudo do instrumento, pois o aluno sentia que já conseguia tocar saxofone. Outro fator considerado positivo prendeu-se com a utilização de músicas que eram conhecidas do aluno, pois aumentavam a sua motivação e,

consequentemente, o tempo de contacto e estudo do instrumento. Igualmente positivo foi a elaboração do guia de estudo, de forma a que o aluno soubesse o que tinha de estudar, como o fazer bem e a possibilidade de poder classificar o seu grau de satisfação relativo ao trabalho desenvolvido. O contacto regular com o encarregado de educação também foi benéfico para o desenvolvimento e regularidade do estudo. Foi mantido um contacto próximo para certificar e regular o estudo e assim, em conjunto com o professor, trabalhar no processo de aprendizagem.

Foi também muito positivo o trabalho realizado com os alunos a nível da preparação psicológica e interpretativa para a “performance”, através de simulações de audição realizadas em aula e através de gravações realizadas em casa simulando a mesma situação. Com o aluno Elísio, porque tinha um nível de autoeficácia elevado, foi proposto trabalhar com o mesmo obras que ele sabia serem difíceis mas que podia conseguir atingir os objetivos se fosse resiliente. O aluno teve um desenvolvimento significativo, devido à sua motivação, nomeadamente a nível interpretativo, a nível da projeção e qualidade sonora, daa velocidade da articulação e do desenvolvimento e estabilidade mecânica. No que diz respeito à aluna Elisabete, foram encontradas as causas de ansiedade que prejudicavam a sua “performance” e foram utilizadas estratégias que visavam reduzir essas mesmas causas, proporcionando à aluna uma melhoria no seu desempenho em audição. Também positivo foi o desenvolvimento interpretativo, o desenvolvimento da sua velocidade de articulação e projeção sonora nos vários registos.

Fazendo uma alusão a aspetos transversais a todos os alunos presentes no estudo, considera-se como pontos positivos o facto de se procurar inculcar em todos os alunos um pensamento focado na sua evolução e na aquisição contínua de competências e não centrado na classificação obtida. O facto de o mestrando transmitir, constantemente, aos alunos que a sua persistência e resiliência no estudo conduzem a fatores de sucesso fez com que os mesmos estudassem mais e tivessem um melhor conhecimento de si, identificando os seus pontos mais fortes e menos fortes. Durante as aulas foram fornecidas aos alunos estratégias e ferramentas de estudo que permitiram superar as suas dificuldades, sensibilizando-os a utilizar as mesmas estratégias e ferramentas em tarefas semelhantes. As perguntas de consciencialização foram realizadas de forma a perceber se os conceitos estavam a ser adquiridos e se a prática dos mesmos estava a ser feita da forma correta por parte dos alunos.

Em contrapartida, foram também detetados alguns aspetos menos positivos. Através da análise das gravações de aulas foi possível ter a perceção que, por vezes, o feedback emitido, embora de informação útil para o aluno e dado no devido tempo, era longo

e não completamente objetivo, pois em algumas situações existia dificuldade em ser claro e objetivo nas indicações emitidas ao nível interpretativo das obras e estudos. Embora não sendo fácil este exercício em tempo real, deveria ter sido mais objetivado o que se pretendia dizer a este nível, sob pena de o feedback não produzir o efeito pretendido.

Outro aspeto menos positivo foi a persistência para que os alunos realizassem os estudos sem falhas, o que conduziu a uma morosidade na conclusão dos mesmos. O mestrando tem agora consciência que a repetição do estudo nem sempre conduz a melhorias significativas. A persistência exaustiva pode levar o aluno à exaustão, influenciando diretamente a sua motivação de forma negativa e, conseqüentemente, resultar em falta de estudo. Assim sendo, o mestrando reconhece que em vez de ter sido tão insistente com os estudos, levando os mesmos ao pormenor e perfeccionismo, deveria, ter trabalhado aspetos semelhantes em estudos posteriores e não sempre no mesmo, pois é possível que os alunos necessitassem de amadurecer alguns pormenores e esse amadurecimento pode ser mais demorado se existir uma constante repetição das mesmas tarefas. Possivelmente com um número maior de experiências, o amadurecimento que daí resulta, poderá conduzir efetivamente a melhores resultados.

Numa abordagem mais global, o mestrando reconhece que o tempo de aula utilizado nos estudos é, normalmente, sempre superior ao inicialmente previsto. Assim sendo, o mestrando tomou consciência que deveria ter trabalhado aspetos semelhantes em estudos posteriores e, por conseguinte, teria obtido um ganho no tempo de aula e conseguido alcançar, possivelmente, melhores resultados finais. Esta gestão mais efetiva teria permitido um ganho de tempo útil para trabalhar os aspetos interpretativos e técnicos das obras.

## **5 Conclusão**

As disciplinas frequentadas no primeiro ano do Mestrado em Ensino da Música permitiram ao mestrando adquirir um conjunto de ferramentas e uma maior consciencialização para a prática pedagógica, elementos essenciais para o Estágio do Ensino Especializado da Música. O estagiário alterou alguns procedimentos durante o estágio que estavam já enraizados na sua prática docente, especialmente com os alunos que iniciam a aprendizagem do instrumento. A tomada de consciência que procedimentos errados, mesmo não intencionais, poderiam afetar diretamente o desenvolvimento e motivação dos alunos conduziu a essa alteração. A partir deste ponto, a prática docente passou a ser mais

racionalizada permitindo uma melhor consciencialização dos procedimentos a adotar perante os alunos. Essa racionalização deu origem a uma alteração de práticas pedagógicas que obtiveram resultados positivos no desenvolvimento dos alunos.

O confronto com novos desafios derivados da alteração de procedimentos, a racionalização e consciencialização do processo de aprendizagem do aluno faz evoluir o professor e reflete o quanto é complexa a atividade docente. O mestrando tomou consciência que ser professor exige estar constantemente em alerta no que diz respeito a procedimentos e estratégias a adotar perante cada aluno, bem como estar munido de informação pedagógica atualizada necessária para a sua atividade. Nos dias de hoje já não é possível um professor ser apenas conhecedor de elementos técnicos ligados ao instrumento, é necessário também diversificar o seu conhecimento em outras áreas, como por exemplo a psicologia, de forma a poder melhorar o seu desempenho na atividade docente. Torna-se assim evidente a importância e a eficácia do conceito “professor investigador” no ensino musical.

A permanente racionalização, consciencialização dos procedimentos e estratégias a adotar, a investigação e o recurso a novas formas de ensinar são elementos que passaram a ser tidos em conta na atividade docente do mestrando. Só dessa forma poderá otimizar e melhorar a sua prática docente, assegurando aos seus alunos o sucesso na aquisição e desenvolvimento de competências musicais.

## **Secção II – Investigação**

### **1 Descrição do Projeto de Investigação**

O presente projeto de investigação, inserido no Mestrado em Ensino da Música da ESML, centra-se na possibilidade da aquisição de competências por parte de alunos de saxofone no ensino básico e secundário através do recurso a obras de compositores portugueses escritas para o instrumento.

Ao longo da sua carreira académica e profissional o mestrando sempre teve interesse por obras de compositores portugueses. No entanto, dado o conhecimento da realidade musical e académica, parece não existir uma aposta clara na aplicação das referidas obras em contexto de ensino. Desta forma, com o objetivo de alargar o conhecimento sobre obras de compositores portugueses procedeu-se a uma pesquisa do repertório existente com o objetivo de encontrar, nas mesmas, elementos que permitam a aquisição de competências por parte dos alunos em contexto de ensino.

A presente investigação centra-se em duas populações alvo. A primeira população alvo da investigação são os professores e a segunda os alunos. Dentro da primeira população, e com o objetivo de verificar a inclusão ou referência a obras de compositores portugueses no ensino do saxofone, foi solicitado a vários docentes e escolas os seus programas de saxofone. Posteriormente, foi realizado um questionário professores de saxofone de vários pontos do país e de várias idades e experiência docente, que tivessem lecionado nos dois últimos anos letivos, com o objetivo de atestar ou não a utilização de obras para saxofone de compositores portugueses no ensino básico e secundário. Pretendeu-se ainda verificar qual a tendência das obras mais utilizadas e o ciclo de ensino onde foram inseridas, quais as razões que levam os docentes a optar, ou não, por obras de compositores portugueses, qual a receptividade dos alunos perante as mesmas e qual a sensibilidade dos docentes para a possibilidade de aquisição de competências recorrendo às mesmas.

A segunda população alvo foram os alunos. Neste sentido, foram então selecionados três alunos com idades compreendidas entre os dez e os dezassete anos, de graus e cursos diferentes. Estes alunos frequentavam o 1º, 5º e 7º grau do curso de saxofone. Dois alunos frequentavam o regime articulado no ensino básico (1º e 5º grau) e um frequentava o ensino secundário supletivo (7º grau). Para este grupo de alunos foram selecionadas diferentes obras de compositores portugueses para, posteriormente, serem inseridas no ensino, verificando a

possibilidade de aquisição de competências através das mesmas. A aplicação das obras no ensino ocorreu no segundo e terceiro período do ano letivo 2014/2015. As obras a serem aplicadas, foram alvo de pesquisa e análise, e o seu critério de escolha pautou-se consoante os objetivos específicos pretendidos a atingir por parte dos alunos, objetivos esses que seriam inerentes à aquisição de determinado tipo de competências.

O estudo contemplou o espaço temporal referente ao ano letivo de 2014/2015, sendo os questionários destinados aos docentes, realizados no primeiro trimestre de 2015/2016.

## **2 Revisão de Literatura**

### **Introdução**

Em qualquer investigação, seja qual for a sua dimensão, é sempre necessário recolher informação dos autores mais importantes que já escreveram sobre a área em questão, no sentido de perceber qual o estado da arte. Assim sendo, a presente revisão da literatura focou-se nos autores que mais conhecimentos têm produzido sobre a temática, neste caso concreto, no panorama estrutural da música de compositores portugueses e no estado do ensino da música no país, mais concretamente no que concerne aos programas de instrumento.

### **2.1 Problemática do Conhecimento dos Compositores Portugueses**

A música e os músicos necessitam de uma audiência. Como outros produtos, as obras musicais e as suas concretizações sonoras dependem da procura, que é, afinal, uma das suas fontes vitais. Em Portugal, o desequilíbrio entre a produção e o consumo tem sido notório, verificando-se que as composições e os potenciais artísticos de execução pública excedem grandemente o grau de solicitação (...)o número de obras de autores portugueses e as possibilidades de as levar a público vão muito além do desejo manifesto de as ouvir e tornar a ouvir(Freitas Branco, 1959, p. 321).

João de Freitas Branco, citado por Manuel Pedro Ferreira, perguntava já no início da década de 60, “ quem conhece verdadeiramente as obras a cujo conjunto chamamos “*música portuguesa contemporânea*?” (Ferreira, 2005, p.13). Esta questão de Freitas Branco levanta a problemática do desconhecimento das obras de compositores portugueses no nosso país.

Ferreira no seu livro *Dez compositores Portugueses* (2005), afirma o desconhecimento dos compositores portugueses e da sua obra no país:

Chegados ao fim do século XX, os compositores Portugueses que marcam o seu horizonte estético são-nos, com raríssimas excepções, quase desconhecidos. Ainda que o seu nome nos seja familiar e figure nas poucas panorâmicas históricas dedicadas à música portuguesa, tal não garante um conhecimento mínimo da sua obra (Ferreira, 2005, p. 13).

A preocupação pelo desconhecimento das obras portuguesas e seus compositores, bem como a sua justificação para tal facto, é abordado por vários autores que refletem sobre a panorâmica atual da música portuguesa.

José Eduardo Rocha, autor do anexo da 4ª edição (2005) do livro *História da Música Portuguesa* de João de Freitas Branco, afirma que:

[...] grande parte da música das gerações anteriores está por divulgar seriamente (e isto quer dizer: partituras, gravações, mais execuções públicas e , na melhor das hipóteses , circulação internacional) e sobre ela é muito difícil obter informações, quanto mais emitir considerações sobre um passado que em parte nos escapa(Rocha, 2005, p. 346).

Para Alexandre Delgado, autor de *A Sinfonia em Portugal*:

Um país que não tem uma cultura própria não chega a ser um país. Neste nosso rectângulo oscilamos entre dois excessos: um snobismo provinciano e ignorante que despreza tudo o que é português com um ancestral complexo de inferioridade; e um nacionalismo reaccionário e trauliteiro que faz a apologia bacôca de tudo o que tenha chancela nacional... Quem sofre é a nossa cultura (Delgado, 2001, p. 140).

Esta citação de Delgado demonstra o desprezo e complexo de inferioridade de um país perante a sua música. Esse desprezo e complexo é também referido por Fernando Lopes Graça, citado por António Pinho Vargas na sua tese de Doutoramento *Música e Poder*: “*é um facto suficientemente observado que o nosso público melómano se acha cada vez mais possuído de uma xenofilia artística que o tem levado progressivamente a uma lamentável e irritante atitude de completo desprezo pela música e pelos músicos portugueses*”(Vargas, 2010, p. 355).

O desprezo e complexo de inferioridade, referido anteriormente, conduzem a uma subvalorização da música portuguesa. Jorge Peixinho, citado por António Ângelo Vasconcelos na sua Tese de Doutoramento em Educação, considera que a música contemporânea portuguesa, “*de uma maneira geral, está subvalorizada nesta sociedade e menosprezada pelos que têm as alavancas do poder, do Governo aos que organizam pequenos festivais. Há uma secundarização da música portuguesa e da ação dos compositores portugueses*”(Vasconcelos, 20011, p. 263). Este facto leva a que exista uma abertura do país a “*importações avulsas de artistas da moda, ignorando quem, entre nós persegue laboriosamente a grande arte musical*” (Ferreira, 2005, p. 14). Assim sendo, parece existir uma primazia por tudo o que vem do exterior, levando a que Pinho Vargas refira que, “*na vida musical portuguesa em geral prefere-se desviar o olhar para longe daquilo que se produz aqui. Daí a primazia do “lá fora”*”(Vargas, 2010, p. 496).

Esta problemática de desvalorização e complexo de inferioridade da criação nacional, segundo Vargas:

[...] traduz-se numa ansiedade centrada em dois fantasmas: o atraso de Portugal em relação à Europa e a recorrente necessidade de uma rápida modernização. Deste ponto de vista, como estado de permanente ansiedade, a música portuguesa e sua narrativa reflecte em vários graus e escalas a sucessão interminável de períodos de atraso e de períodos de modernização (...) a cada modernização – de alcances variáveis - sucedesse um novo desajuste, um novo atraso, sempre visto em relação à Europa, mítica ou mitificada, o lugar onde existe aquilo que “*cá dentro*” não existe ou não funciona (Vargas 2010, p. 495).

Pinho Vargas faz também referências ao pensamento de Fernando Lopes Graça, onde este lança a questão de a culpa da “*ausência de compositores portugueses nas histórias da música estrangeira (...) não é antes de mais da responsabilidade dos próprios Portugueses*” (Vargas, 2010, p. 363). Dando resposta a esta questão, Vargas considera que:

[...] se produziu uma interiorização tal dos valores do centro canónico europeu, que a sociedade portuguesa e, em particular, o meio musical e os seus agentes, tomando como seus esses valores se identificam com o Outro europeu (...) Sendo considerado local o repertório português é imediatamente desqualificado, julgado sem interesse e descartado pelas próprias estruturas oficiais do Estado, quer privadas, que presidem à sua

produção e deveriam proceder, em princípio, à sua conservação e divulgação (Vargas, 2010, p. 363).

## 2.2 Decisores Políticos, Intermediários Culturais e Instituições

Como já referido por Peixinho, não se centra só no público e na questão cultural do país, as críticas ao desprezo e complexo de inferioridade da música portuguesa. As críticas vão também dirigidas aos decisores de instituições que o próprio estado financia e apoia:

Quando os decisores públicos crêem que a promoção da sua imagem depende da aura cosmopolita que possam exibir perante parceiros e amigos, e usam os fundos por que são responsáveis para sustentar, juntamente com a própria vaidade, o snobismo da clientela, acaba sempre por sacrificar-se o investimento na criatividade ao fogo-fátuo dos eventos mediáticos que saciam os consumidores e alimentam o novo-riquismo cultural (Ferreira, 2005, p. 14).

António Pinho Vargas, critica também as instituições e intermediários culturais que recebem fundos do estado, no que diz respeito ao não investimento em artistas e intérpretes portugueses. *“Uma vez acordados os financiamentos anuais dispõem de grande autonomia”* o que se traduz na *“contratação sistemática de artistas de outros países”*. Assim sendo, muitas vezes os intermediários culturais que recebem fundos, *“exercem um papel ambíguo: por um lado é o “criador” do evento; por outro, é o produtor ativo da ausência de artistas portugueses, apesar de funcionar em contextos financiados pelo estado”* (Blogue António Pinho Vargas, 19 setembro 2011). Pinho Vargas vai ainda mais longe no que diz respeito à forma como as instituições utilizam fundos provenientes do estado em artistas (músicos/compositores) provenientes de outros países, fazendo uma analogia com o cinema. Segundo o autor, seria o mesmo que *“usar dinheiros do Estado para financiar uns filmes de Spielberg ou de Coppola ou Almodovar. Não teria qualquer sentido. No entanto é precisamente isso que acontece às verbas gastas na manutenção das instituições ligadas à música.”*(Blogue de António Pinho Vargas, 19 setembro 2011).

Facto visível do investimento do Estado, para além de festivais e instituições, é o investimento do mesmo em ópera.

Desde D. João V até a actualidade, a ópera, (ou as óperas) tem sido pretexto para alguns investimentos do Estado – por vezes, insisto efémeros. Muita mitologia e até polémica têm rodeado esses eventos, de significativa

ressonância pública (sobretudo quando realizados no Teatro de S. Carlos), mas que não têm criado vínculos fortes com a sociedade (o de as obras entrarem no repertório e a sua possível difusão junto do público e o de manter, com durabilidade, condições de criação, produção e acesso) (Rocha, 2005, p. 353).

Apesar do investimento do Estado, este, aos olhos de por exemplo Paula Guimarães, citada por Vasconcelos, refere que “*a música contemporânea portuguesa e os compositores portugueses são praticamente desconhecidos fora de Portugal. Esta condição (...) ameaça perpetuar-se, uma vez que não têm sido desenvolvidas as estratégias necessárias à internacionalização da música portuguesa por parte dos sucessivos governos*” (Vasconcelos, 2011, p. 307).

## **2.3 Programação 2014/15**

### *2.3.1 Orquestra Gulbenkian*

Através dos pensamentos emitidos pelos dois anteriores autores, é possível constatar a inexistência de uma programação das grandes estruturas musicais do país, onde seja inserido, de uma forma regular, obras de compositores portugueses, o que leva Vargas a afirmar que “*o modo instituído da programação cultural em Portugal parece continuar o programa de abertura do país ao exterior*” (Vargas, 2010, p. 494).

Esta frase de António Pinho Vargas representa as linhas orientadoras da programação, por exemplo, das grandes orquestras e estruturas musicais do país na temporada 2014/2015.

A temporada 2014/2015 da *Orquestra Gulbenkian* contém apenas três concertos onde inclui obras de compositores portugueses, sendo eles Luís Freitas Branco, Eurico Carrapatoso e Jerónimo Francisco de Lima. As obras dos dois últimos compositores são originais para coro e orquestra.

Encontramos também na temporada *Gulbenkian*, alguns programas onde existe a interpretação de compositores portugueses, como exemplo a *Orquestra XXI* que interpreta a obra *Vermalung IV* de Luís Antunes Pena, o *Festival Jovens Músicos*, no qual a *Camarata Nov'Arte* interpreta *Poema* de Carlos Azevedo.

Na pesquisa efetuada considera-se pertinente referir que, obras de compositores portugueses, apenas foram interpretadas em programas nos quais o maestro era português. No entanto, nem sempre que o maestro era português existiram obras de compositores portugueses. Na programação *Gulbenkian* é possível verificar que Artur Pizarro e Sequeira

Costa realizaram recitais a solo na referida instituição, onde não existe qualquer obra de compositores portugueses nos seus recitais. Devido à análise realizada à programação *Gulbenkian* é possível apurar que numa temporada com mais de cem concertos é reduzido o número de obras de compositores portugueses interpretadas face a compositores estrangeiros. Apesar da reduzida inclusão de obras portuguesas na programação da Fundação, Paulo Ferreira de Castro, citado por António Pinho Vargas, considera que “*dada a inércia ou incapacidade manifestada pelas entidades oficiais e privadas para sustentar iniciativas dinamizadoras da vida musical..., pode dizer-se que é quase exclusivamente graças à Fundação Gulbenkian que Lisboa pode hoje considerar-se um centro musical relativamente importante a nível europeu*” (Vargas, 2010, p. 396). Devido à programação de alto nível da referida instituição, José Gil citado por Pinho Vargas, considera a Fundação Gulbenkian como a “pequena montra da Europa na Avenida de Berna” (Blogue António Pinho Vargas, 31 agosto 2011).

### 2.3.2 Casa da Música

O reduzido número de compositores portugueses também é possível analisar na *Casa da Música* – Porto, onde em sessenta e três programas, conseguimos escutar obras de compositores portugueses em nove concertos divididos pela *Orquestra Sinfónica do Porto - Casa da Música* (6), *Remix Ensemble* (1), *Orquestra Barroca* (1) e *Coro*(1).

No entanto, existem algumas diferenças em relação à programação *Gulbenkian*. Na programação da *Casa da Música* existem dois programas inteiramente dedicados à música de autores portugueses, designados *Estado da Nação*. Um dos programas é interpretado pela *Orquestra Sinfónica do Porto – Casa da Música* e outro interpretado pelo *Remix Ensemble*. Nestes dois concertos são interpretadas obras de compositores que estiveram em residência na instituição. Outras diferenças encontradas prendem-se com o facto de na programação da *Casa da Música* podermos encontrar maestros e solistas estrangeiros a interpretar autores portugueses. São exemplo do referido, *Malpica I* de Claudio Carneyro, dirigida por Alexandre Bloch. Outro exemplo é o maestro Takuo Yuasa. Dirige em estreia mundial, *Scherzi*, obra de Pedro Amaral, encomendada pela *Casa da Música*, para o aniversário da referida instituição. A solista Leticia Moreno interpreta o *Concerto* para Violino e Orquestra de Luís Freitas Branco. No entanto o solista português mais requisitado, Pedro Burnmester, nunca interpreta obras de compositores portugueses.

### 2.3.3 *Centro Cultural de Belém e Orquestra Sinfónica*

No caso da programação do *Centro Cultural de Belém e Orquestra Sinfónica Portuguesa* é ainda mais notória a não interpretação de compositores portugueses. Na programação do CCB verificamos apenas a interpretação de dois programas com a inclusão de compositores portugueses. Um programa do quarteto de clarinetes *Ad Libitum*, onde interpreta duas obras de compositores portugueses (B. Fonseca e Armando Machado) e a *Orquestra Sinfónica Portuguesa*, dirigida por Joana Carneiro, que interpreta *Antero de Quental*, um poema sinfónico de Luís de Freitas Branco. Esta é a única obra de autores portugueses interpretada pela referida orquestra na presente temporada.

### 2.3.4 *Orquestra Metropolitana de Lisboa*

A *Orquestra Metropolitana de Lisboa*, no concerto inaugural da temporada 2014/2015, interpreta *Six Portraits of Pain*, de António Pinho Vargas. O referido compositor é artista associado 2014/2015, o que se veio a traduzir na programação de mais três concertos com obras de sua autoria. O primeiro programa, *Mirros*, interpretado por solistas da metropolitana, conta também com a interpretação de obras de Sérgio Azevedo e Nuno Côrte-Real. O segundo programa, *Frente e Verso*, é interpretado pela *Orquestra Metropolitana e Orquestra de Jazz do Hot Club* e conta exclusivamente com obras do referido compositor. No terceiro programa, a orquestra interpreta *Onze Cartas*. Fazendo ainda referência à interpretação de compositores portugueses pela referida orquestra, foi interpretada *Lídia* de Luís Tinoco, juntamente com a *Companhia Nacional de Bailado*. No que diz respeito à música de câmara o *Duo Contrasti* interpreta a *Sonata* para Violino e contrabaixo de Frederico de Freitas.

## 2.4 *Programação, Encomenda e, Estreias*

O reduzido número de obras de compositores portugueses nos grandes centros musicais do país e, conseqüentemente, a sua reduzida interpretação por orquestras e outros agrupamentos é justificada por vários autores. Um dos fatores que é possível apontar são os programadores desses mesmos centros não terem uma política ativa da divulgação da música portuguesa, ou quando têm são pressionados pelas próprias administrações no sentido de alcançarem determinados objetivos financeiros, obrigando-os a escolherem programas que irão gerar retorno financeiro em vez de arriscar em outro tipo de repertório. Este facto é

referido pelo ex-diretor artístico, Paulo Ferreira de Castro, citado por Pinho Vargas na sua Tese de Doutoramento:

A partir de determinada altura, a administração começou a pressionar no sentido de influenciar as linhas de força da programação. Nomeadamente, para aquilo que chamavam “repertório popular” em detrimento de tudo o que pudesse ser minimamente arriscado. A pressão era tal que dei comigo a justificar a necessidade do São Carlos apresentar Wagner. E havendo a obsessão de bilheteira, está fora de questão apresentar uma ópera contemporânea Portuguesa.(Vargas, 2010, p.321).

Paulo Ferreira Castro, citado por Vargas vai ainda mais longe e afirma: “*eu já nem consigo fazer uma temporada decente, quanto mais encomendas aos portugueses*”. (Vargas,2010, p. 377) Castro afirma que este facto é global a todos os programadores dos centros musicais do país, onde as suas prioridades são organizar uma temporada que permita ter retorno financeiro e público e só posteriormente é que se pensa em fazer encomendas a compositores portugueses ou introduzir a sua música.

A música de compositores portugueses faz parte da programação dos centros musicais do país, no entanto António Pinho Vargas refere que “*as instituições musicais portuguesas se tornam activas da inexistência da música portuguesa ao mesmo tempo que aparentemente a apoiam.*” (Vargas, 2010,p. 204).O que não deixa de ser um facto pois todas têm autores portugueses nas suas programações, mas comparativamente com autores estrangeiros a sua integração nas programações parece ser residual. A título de exemplo refiro a *Orquestra Gulbenkian* que apresenta apenas três programas na sua temporada com obras de autores portugueses, o que parece ser um contrassenso pois a fundação *Gulbenkian*, segundo António Pinho Vargas é a instituição que mais encomendas realiza a compositores portugueses. O facto de a instituição encomendar um grande número de obras não é sinónimo da sua interpretação, pois algumas encomendas, não chegaram a ter estreia e as que conseguem a sua estreia, após esta, caem no esquecimento. Este facto não acontece unicamente com a fundação *Gulbenkian*. Carlos Azevedo refere: “*a obra que eu tive de encomenda da metropolitana foi tocada uma vez na vida. Foi uma obra que eu andei a escrevê-la 4 ou 5 meses para ser tocada uma vez.*”).O compositor refere também que “*quando é uma instituição muitas vezes tem tipos que não te querem tocar nem gostam.*”. Azevedo chega mesmo a considerar “*quase uma proposta indecente ... uma orquestra sinfónica portuguesa, qualquer que ela seja, me peça uma obra daquelas que demoram-te um ano a escrever para tocarem num Sábado*”

(Vasconcelos, 2011, p. 275). A exceção acontece quando são os próprios músicos a fazer encomenda, pois interpretam mais que uma vez.

O referido anteriormente vai de encontro ao pensamento de António Pinho Vargas quando diz que aparentemente as instituições musicais apoiam a música portuguesa:

A persistente exclusão das hipóteses de programação, por parte das instituições culturais, das obras que elas próprias encomendam e estreiam, em contraste com a reiterada repetição das obras canónicas históricas ano após ano. (...) Os agentes culturais portugueses, se encomendam obras, excluem-nas de uma forma geral das programações internas, dominadas pelos cânones e, sobretudo, manifestam grande incapacidade negocial no que respeita à sua divulgação fora do país. Seria irrealista esperar que “todas” as peças encomendadas pudessem ser exportadas. Mas é realista afirmar que as instituições culturais, ao adquirirem património, poderiam, de acordo com os seus próprios critérios, definidos a cada momento, seleccionar as obras que considerassem dignas de os acompanhar até ao fim (Vargas, 2010, p. 502).

São inúmeros os relatos que dão conta do esquecimento de obras de compositores portugueses a partir da sua estreia. “*Não é só de agora que as grandes obras musicais portuguesas são emprateiradas pelo novo-riquismo cultural*” (Delgado, 2011, p. 34). Na grande maioria, a sua apresentação é esporádica e acontece com num intervalo alargado de anos. José Eduardo Rocha, referindo-se a óperas portuguesas, citado por Vargas, escreve: “*exceptuando a Serrana (de Alfredo Keil, composta em 1885) que se manteve mais ou menos constante no repertório (de vinte e tal em vinte e tal anos), raramente uma destas óperas foi reposta em concerto, recuperada em palco, recuperada musicologicamente, editada ou gravada*” (Vargas, 2010, p. 347). Caso semelhante aconteceu com a 6ª Sinfonia de Joly Braga Santos, obra a qual, após a sua estreia “*a única audição posterior deu-se vinte anos depois*” (Delgado, 2001, p. 129).

As situações referidas anteriormente, ou seja, o facto da grande maioria das obras encomendadas serem interpretadas apenas uma vez e a reprodução pontual e longínqua de obras portuguesas por parte de orquestras e instituições musicais, leva a que não exista no país uma “*visão histórica do conjunto*” das obras portuguesas, o que leva a que “*algumas dessas obras não são tocadas em Lisboa há mais de 25 anos (é o caso chocante das quatro sinfonias de Luís Freitas Branco*” (Delgado, 2001, p. 9). Referindo-se a esta situação exposta por Delgado, António Pinho Vargas refere que:

Esta descrição atesta o desinteresse da comunidade musical portuguesa pela sua história em geral, o abandono a que as entidades oficiais votam o património musical, (...)a ausência da vida musical a que a maior parte do repertório é votada pelos intermediários culturais (programadores, responsáveis culturais, directores de orquestras e serviços de música) nos quais reside uma responsabilidade objectiva das escolhas e das exclusões(Vargas, 2010, p. 362).

A sistemática exclusão de obras de compositores portugueses das programações das orquestras do país leva a que as suas salas de concerto se tornem o “*“lá fora” trazido “cá dentro” todas as semanas”*”(Vargas, 2010, p.496). A referida exclusão da programação dos grandes centros musicais portugueses e outros, segundo Alexandre Delgado não tem que ver com a sua qualidade, pois por exemplo, “*as sinfonias de João Domingos Bomtempo, Viana da Mota, Luís Freitas Branco, Joly Braga Santos e Fernando Lopes-Graça constituem um corpus de grande qualidade, que noutra país faria regularmente parte dos programas de concertos, seria estudado por especialistas e apreciado por melómanos*”(Delgado, 2001, p.9).

Pelo que referido anteriormente é possível verificar que a não existência de uma programação que inclua regularmente obras de compositores portugueses está fortemente condicionada por uma linha que privilegia a interpretação de obras canónicas. Independentemente de tudo, são essas obras que os programadores/instituições sabem que vão gerar receita, pois, o público irá pagar bilhete para assistir às mesmas. Os programadores/instituições condicionados ou não por esta questão são levados a realizar essas obras em detrimento de outro tipo de programa que possa, por exemplo, incluir obras de compositores portugueses.

## 2.5 *Surgimento de Novos Grupos*

Como forma de contornar a reduzida interpretação de obras de compositores portugueses por parte das grandes instituições musicais do país, mais concretamente “*“dos compositores da designada música contemporânea”, a criação de grupos musicais servem o propósito de, não só de divulgar a obra do compositor de referência, como também de outros compositores de estéticas semelhantes*” (Vasconcelos, 2011, p. 268). Muitos foram os grupos criados com esse propósito, quer por compositores, quer por maestros. A título de exemplo é possível referir os grupos: *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa*, (1970) de Jorge Peixinho, *Grupo Música Nova* (1974) de Cândido Lima, *Oficina Musical* (1978) de Álvaro

Salazar, *ConviviumMusicum e ColecViva* (1985) de Constança Capdeville. Estes grupos constituíram um meio para a divulgação da música dos próprios autores, bem como de outros compositores portugueses, uma vez que “*desempenharam um papel “mecenático” ao encomendar e difundir obras de jovens compositores portugueses*” (Vasconcelos, 2011, p. 268). Outro grupo criado com o mesmo propósito foi a *Orchestra Utopica* (2001) fundada por Carlos Caires, José Júlio Lopes, Luís Tinoco, António Pinho Vargas e o maestro Cesário Costa.

Os grupos *Remix Ensemble* e *Drumming*, desempenham também um papel importante na divulgação da música contemporânea, dando também atenção a obras de compositores portugueses.

## 2.6 O Cânone

As obras canónicas, referidas anteriormente, ou obras que fazem parte do cânone, são segundo Boaventura Sousa Santos, citado por António Pinho Vargas, referindo-se ao cânone literário “*o conjunto de obras (...) que os intelectuais e as e as instituições dominantes ou hegemónicas consideram ser os mais representativos e os de maior valor e autoridade numa dada cultura oficial*” (Vargas, 2010, p. 109). Na música sucede o mesmo, ou seja existe um conjunto de obras que são consideradas as mais representativas da história da música. Para a constituição do cânone musical, Pinho Vargas (2010) referindo-se a Samson considera que este processo de canonização das obras “*foi ajudado por instituições criadoras de gosto como revistas e casas editoras. A história da Revue et Gazette Musicale é indicadora, tal como a série de um conjunto de edições de casa Breitkopf & Hartel nos finais do século XIX*” (Vargas, 2010, p. 116). Para Samson, citado por Vargas “*foi acima de tudo na Alemanha que (a ascensão do cânone) ficou associada como uma cultura nacional dominante, compreendida tanto como especificamente alemã e, ao mesmo tempo, como representativa de valores universais*” Vargas, 2010, p. 116).

Pinho Vargas refere que “*o cânone musical ocidental constituiu-se no século XIX e, por esta razão, é constituído maioritariamente por compositores de língua alemã da genealogia de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Mahler. No cânone operático alguns compositores italianos são parte importante.*” No entanto, o autor refere que:

[...] a música destes compositores é de grande qualidade. A crítica ao cânone não se pode exercer contra as *obras* que o constituem; sublinha apenas o carácter *histórico* da sua formação enquanto tal e não aspira a

desqualificar as obras que provavelmente serão vistas como parte do *arquivo cultural*.(Blogue António Pinho Vargas, 26 agosto 2015).

Vargas menciona que “*nenhuma figura da música portuguesa consta do cânone de tradição europeia*”. Desta forma “*a música portuguesa tem uma existência muito residual fora de Portugal e não é bem tratada dentro de Portugal*.” A ideia de que a música portuguesa não é bem tratada e a força que o cânone produz é comprovada pelo autor, dizendo que “*essa visão do mundo é partilhada pelos próprios programadores culturais dos países excluídos*”, como é o caso de Portugal e dos países periféricos. Vargas vai ainda mais longe e refere que “*não há nada no mundo que não mude, mas o poder do cânone é a sua capacidade de resistir*” ( Blogue António Pinho Vargas,16 outubro 2010).

A exclusão de compositores do já referido cânone é também devido à “*eficácia da constelação poder/saber dos países centrais que regula a vida musical*” (Vargas, 2010, p. 509). Esse “*dispositivo de poder activo no campo musical dos países centrais ... revela-se como um poder de exclusão dos produtos artísticos das periferias, entre as quais está naturalmente Portugal*”(Blogue de António Pinho Vargas, 31 agosto 2011).

Assim sendo, segundo Vargas, a ausência da interpretação de compositores portugueses no panorama musical português e europeu prende-se com o facto de nenhum compositor português fazer parte do denominado cânone musical. O facto de um compositor português não fazer parte desses cânones faz com que as suas obras não sejam obras canónicas, o que condiciona a sua interpretação quer seja em Portugal ou além-fronteiras, fazendo com que essa obra não figure dentro de um elenco de “obras-primas” que compõem a história da música. Pinho Vargas refere, entre outras razões, a periferia do país em relação ao centro europeu e uma questão de subalternidade da música portuguesa em relação à música centro-europeia como justificações para a ausência de obras portuguesas no cânone musical. Infelizmente, segundo Vargas, não encontramos nenhuma obra de compositor português que figure no cânone musical não por uma questão de qualidade, mas sim por relações de poder instituídas. Pinho Vargas vai ainda mais longe afirmando que o compositor português estará condicionado e terá de se ajustar ao que for feito nos países centro-europeus.

Tudo parece indicar que o futuro da música portuguesa e de outros países será necessariamente determinado e avaliado por obras-ainda- por-fazer nos países centrais. A assunção dos valores recebidos pressupõe que o futuro irá ser igual ao passado neste aspecto; que o dispositivo que comanda a vida musical será sempre operativo da mesma forma que é hoje. Deste

momo, faça o que fizer, o compositor português estará condenado à fatalidade de ter de se ajustar ao que entretanto for feito pelos países centrais, uma vez que serão necessariamente essas obras futuras que vão constituir o critério a partir do qual tudo o resto será avaliado (Vargas, 2010, p.509).

## 2.7 Edição de Partituras

António Pinho Vargas refere na Tese de Doutoramento, que um dos elementos fundamentais para a formação do cânone foi a edição de partituras e o estabelecimento crítico de partituras dos compositores que inicialmente constituíram o cânone. *“No processo de formação canónica verificado ao longo do século XIX a catalogação e edição de partituras constituiu uma base fundamental para permitir o estudo e execução das obras”* (Vargas, 2010, p. 442).

Em Portugal também a edição de partituras é focada, para além da reduzida edição, é identificado também um processo de interrupção dessas mesmas edições. Teresa Cascudo, citada por Vargas refere que, *“a interrupção tem sido um dos aspectos mais característicos das iniciativas desta natureza”* (Vargas, 2010, p. 443). António Pinho Vargas refere mesmo que, *“em Portugal este processo nunca se concluiu e os passos que foram dados nesse sentido foram sempre muito parcelares e incompletos”* (Vargas, 2010, p. 442). Na opinião de vários autores a edição de partituras condiciona a interpretação, divulgação, circulação e estudo das obras de compositores portugueses.

*“Não sendo as obras editadas, elas dificilmente circulam entre os músicos e, portanto, não chegam ao público”*(Ferreira, 2005, p. 14). Esta frase referida por Manuel Pedro Ferreira representa, na sua visão, uma realidade no seio musical português, pois se a música não é editada, logo não é comercializada e será mais difícil a sua interpretação. Assim sendo não está acessível, logo, também não pode ser estudada ou divulgada pelos intérpretes ao público, o que se torna um ciclo vicioso.

Para Alexandre Delgado as sinfonias de compositores portugueses não tem o devido reconhecimento quer em Portugal quer no estrangeiro, não por culpa dos compositores mas devido à falta de edição e interpretação das mesmas:

As nossas sinfonias não são mencionadas em dicionários ou histórias da música além-fronteiras. A culpa não é dos compositores: de facto quem conhece as sinfonias de Freitas Branco ou de Joly Braga Santos? Como se podem avaliar e apreciar as obras que durante décadas não são tocadas e que nunca chegam a ser editadas? (Delgado, 2001, p. 140)

Ainda referindo as sinfonias portuguesas, considera que “*um dos seus anátemas é o facto de as partituras e materiais de orquestra não estarem na sua maioria editados e comercializados*” (Delgado, 2001, p. 11), chegando mesmo a acontecer edições de obras de compositores portugueses no Brasil, por exemplo a *Sinfonia À Pátria* de Viana da Mota, onde “*um grupo de admiradores do compositor custeou a edição da partitura em São Paulo, tal como acontecera com a partitura para voz e piano da ópera Serrana de Alfredo Keil*” (Delgado, 2001, p. 45).

Também João de Freitas Branco referia que, “*um dos casos que mais reclamam atenção é o da edição de partituras dos nossos compositores representativos, do passado e do presente.*” (Vasconcelos, 2011, p. 303), levando-o mesmo a dizer, que no seu entender, “*este ponto reflecte mais do que qualquer outro, as limitações nacionais, impostas pela pobreza do meio e por outras consabidas circunstâncias*” (Branco, 2005, p. 304). Freitas Branco considera também que, em Portugal, nos séculos XIX e XX (até 1960) não se proporcionaram muitas “*possibilidades de edição aos compositores, principalmente por falta de mercado compensador das despesas e, também, do interesse do Estado*” (Branco, 2005, p. 304), considerando também que existe uma falta de conhecimento da “*função social da música por parte da administração pública*” (Branco, 2005 p. 317).

Na tese de Doutoramento de António Ângelo Vasconcelos é referida uma entrevista a Emanuel Frazão onde o mesmo fala sobre a falta de apoios do estado à edição de partituras. Frazão, citado por Vasconcelos refere que, “*não é financeiramente viável uma empresa dedicar-se a editar partituras se não for patrocinada. Quem é que vai pagar 50€ por 3 folhas de música?*”. Assim sendo, “*não há qualquer possibilidade para um compositor pensar que vai editar e vai vender, não é?*” (Vasconcelos, 2011, p. 304). Também Salwa Castelo Branco, realiza críticas ao estado, mais concretamente ao Ministério da Cultura no que diz respeito à edição de obras de referência. Fazendo alusão à obra *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Salwa, citada por Vasconcelos refere que o ministério apoiou “*parcialmente a enciclopédia, mas o Ministério da Cultura acho que podia fazer muitíssimo mais pela investigação em torno da música e pela preservação do património*” (Vasconcelos, 2011, p. 306).

No que diz respeito ao mercado compensador referido anteriormente por João de Freitas Branco, Manuel Rocha, citado por Vasconcelos, refere que:

[...]nós temos sempre em Portugal, um problema que é o da dimensão do mercado, (...) Nós somos dez milhões de pessoas e os estudantes de música são neste momento dezassete mil e quinhentos, acho eu, qualquer coisa assim. Temos pouca gente se pensarmos que nem todos são compradores de uma obra de violino ou uma obra de piano (Vasconcelos, 2011, p. 308).

A esta situação acresce o facto de as partituras estarem divididas pelas várias especialidades de instrumentos, o que consequentemente reduz o número da população compradora de partituras por género, não sendo assim o mercado compensador pois não é rentável.

Manuel Rocha, citado ainda por Vasconcelos, afirma ainda que “as instituições académicas, relacionadas com a formação no domínio da música (...) têm feito um investimento reduzido neste campo” (edição de literatura de referência e não só obras musicais), o que se traduz no facto de “*se nós quisermos comprar um qualquer livro de didáctica do instrumento ou qualquer estudo sobre uma matéria específica e didáctica, nós não encontramos*”(Vasconcelos, 2011, p. 308). Ainda no que diz respeito a obras de referência, Salwa Castelo-Branco refere na Introdução da Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX que “*a falta de publicações sobre música é particularmente evidente no que toca a obras de referência. Na verdade não existe em Portugal uma obra de referência actualizada sobre música*” (Castelo-Branco, 2010).

Devido ao mercado de edição de partituras não ser compensador, leva a que as poucas editoras que se dedicam a este fim tenham bastantes dificuldades em se manter. Um desses casos foi a editora *Musicoteca*, que editava obras de compositores portugueses, no entanto fechou. “*O seu espólio encontra-se neste momento à guarda de um tribunal num armazém.*(Vargas,2010, p.364). Outro caso de fecho foram as edições Valentim de Carvalho, onde era possível encontrar obras para piano de compositores portugueses.

### 2.7.1 Editoras e Acesso a Obras

Nos dias de hoje podemos encontrar obras de compositores portugueses no Arquivo de Música Escrita da RTP, no site do *Centro de investigação & Informação da Música Portuguesa*, onde podemos ter acesso imediato online a algumas partituras sem custos associados, através das editoras AVA Musical Editions, Scherzo Editions e recorrendo a edições de autor.

Apesar de existirem alguns locais onde podemos ter acesso a partituras de compositores portugueses é difícil por exemplo, como refere Alexandre Delgado, encontrar uma sinfonia de Joly Braga Santos, Luís Freitas Branco, Frederico de Freitas, entre outras, exatamente por não se encontrarem editadas e acessíveis, facto este que, impossibilita o seu estudo e interpretação: “*em Portugal raramente se ouvem, ninguém o estuda, poucos o conhecem. A maior parte não está editada ou é de difícil acesso, não há uma visão histórica de conjunto, algumas dessas obras não são tocadas em Lisboa há mais de 25 anos*” (Delgado, 2001, p.9).

### 2.7.2 Edições para saxofone

No que diz respeito a obras escritas especificamente para saxofone, a editora AVA é a editora que mais obras apresenta. Na referida editora é possível encontrar vinte e sete obras editadas para saxofone soprano, alto, tenor, barítono e para quarteto de saxofones. Na editora Scherzo é possível ter acesso apenas a três obras para saxofone alto e tenor. Embora a larga maioria de obras para saxofone de compositores portugueses se encontre por editar, é possível ter acesso às mesmas através de um pedido ao compositor, visto se encontrarem na posse do mesmo e através de edições de autor como é o caso dos compositores Luís Cardoso, Jorge Salgueiro e Carlos Filipe Cruz, no entanto, para isso é necessário conhecer a obra do compositor. É possível também ter acesso a partituras através do *Centro de investigação & Informação da Música Portuguesa*, onde é possível encontrar um conjunto de obras de vários compositores editadas pelo referido centro.

## 2.8 Discografia para saxofone

Tal como sucede na edição de partituras, a constante intermitência da edição discográfica parece ser uma realidade no seio musical portugueses. Maria Augusta Gonçalves, citada por Vargas refere que:

[...]a etiqueta Portugal Som, então denominada Discoteca Básica Nacional começou a tomar forma nos anos de 1976-78 por iniciativa do escritor David Mourão Ferreira, quando ocupava o cargo de secretário de Estado da Cultura. (...) a defesa do património musical passa necessariamente pelo conhecimento que dele existe, pela apreciação a que é sujeito, o que impõe a edição em partitura e disco (Vargas, 2010, p. 466).

Os discos produzidos pela *Portugalsom* começaram a ser distribuídos nos anos 1980 e tinham como objetivo a gravação e edição de obras de compositores portugueses. Mais tarde a editora de distribuição da etiqueta fechou. Maria Augusta Gonçalves, citada por Vargas refere que “*o fecho da editora que fazia a distribuição do catálogo, com o apoio do Ministério da Cultura levou à suspensão da Portugal Som. (...) No final de 2006, a Numérica, cuja determinação deu origem a alguns dos mais importantes discos de música portuguesa dos últimos anos, garantiu o regresso da etiqueta ao mercado*”(Vargas, 2010, p. 467).

Segundo Vargas esta intermitência permite observar três aspetos. O primeiro é que possível verificar que a edição discográfica tem algumas semelhanças com a edição de partituras, nomeadamente no que diz respeito à intermitência da edição das mesmas. O que leva Vargas a referir que, “*o carácter de eterno recomeço que caracteriza tanto as edições gráficas como a discográficas, sempre dependentes de apoios oficiais ou de iniciativas individuais estão muitas vezes destinadas ao fracasso a médio prazo*” (Vargas, 2010, p. 477). O segundo aspeto está relacionado com a sua distribuição (discos/partituras), uma vez que:

[...] a distribuição destes materiais é problemática em Portugal e fora de Portugal não chega a existir de forma minimamente consistente. No país, o número de livrarias especializadas é muito reduzido e, além disso, por vezes não se encontram disponíveis para venda mesmo as poucas partituras que existem editadas. No caso dos discos, face à presença actualmente hegemónica no mercado das lojas FNAC e ao conseqüente encerramento de várias lojas de discos, é quase em exclusivo nessas lojas que se podem encontrar alguns exemplares dos discos existentes (Vargas, 2010, p. 477).

O terceiro ponto referido por Vargas tem que ver com “*a predominância em Portugal da música canónica ocidental no campo musical erudito, promovida activamente pelas programações das instituições culturais em geral. Assim, quer partituras, quer discos dos repertórios canónicos estão disponíveis*”(Vargas, 2010, p. 448). Tal situação muitas vezes não acontece com partituras e discos de compositores portugueses, pois “*todo o edifício que*

*regula as práticas musicais está orientado para a reprodução do repertório canónico”, mesmo no ensino onde poderia existir “um eventual interesse nas edições e nos discos de portugueses, a estrutura dos cursos e igualmente dominada pela música do cânone clássico e do subcânone contemporâneo”*(Vargas, 2010, p. 488).

Pelo referido anteriormente, existe uma reduzida divulgação discográfica de obras de compositores portugueses. Esta reduzida divulgação pode ser considerada obstáculo à sua interpretação e conseqüente audição e conhecimento por parte do grande público. Este público poderia vir a ser um consumidor mais assíduo de obras e concertos de música portuguesa se tivesse um acesso mais facilitado à discografia de compositores portugueses, pois, desta forma, poderia escutar e conhecer as obras dos nossos compositores.

Nas últimas décadas, têm sido vários os cds editados com obras de compositores portugueses, no entanto essa discografia não permanece acessível ao grande público, o que faz com que a sua transmissão e conhecimento sejam reduzidos. É possível constatar o facto de existir um número extremamente reduzido de discos de compositores nacionais em lojas físicas comparativamente ao elevado número que poderemos encontrar disponível online. No entanto estes cds disponíveis online, têm o mesmo problema das partituras, ou seja, para além de muitas vezes estarem esgotados, encontram-se dispersos, o que pode dificultar a sua pesquisa e conhecimento, contribuindo assim para o seu não consumo pois só é possível chegar aos mesmos se forem conhecidos os compositores ou intérpretes.

No que diz respeito a edições discográficas para saxofone, existem vários trabalhos realizados contendo obras de compositores portugueses. Dentro deste campo é possível encontrar trabalhos discográficos com obras de um único compositor, com obras de vários compositores portugueses e trabalhos que incluem simultaneamente obras de compositores portugueses e estrangeiros. No primeiro caso é possível identificar *Vitor Rua Sax Works* e *João Pedro Silva interpreta Jorge Salgueiro* e ainda *Leonoreta*. No primeiro trabalho são interpretadas obras de Vítor Rua pelo saxofonista Daniel Kientzy, no segundo caso são interpretadas obras de Jorge Salgueiro por João Pedro Silva, o terceiro trabalho é realizado pela Orquestra Sinfonietta de Lisboa sob direção de Vasco Azevedo, onde entre outras obras de Eurico Carrapatoso consta a obra *7 Peças em Forma de Boomerang* para saxofone e orquestra interpretada pelo saxofonista José Massarrão. No segundo caso é possível encontrar obras de vários compositores portugueses num único disco, como é a referência de *Short Cuts*, trabalho realizado pelo *Apollo Saxophone Quartet*. Contendo obras simultaneamente de compositores portugueses e estrangeiros é possível encontrar *Portfólio* do grupo *Saxofínia* Quarteto de Saxofones, *Sond of Shadows* de Henrique Portovedo, *Quad Quartet Now*

*Boarding* Quarteto de Saxofones, *Psychotherapy do Duo Xasonaip*, *Tibi* de João Pedro Silva e *Ensemble de Saxofones da Metropolitana* do grupo com o mesmo nome. Importa também referir ao nível discográfico, um trabalho que compila um conjunto de vinte e cinco obras de compositores portugueses, interpretada por vinte e cinco jovens intérpretes portugueses, com o título *25 Jovens Compositores para 25 jovens intérpretes*. Trata-se de uma iniciativa das comemorações dos vinte e cinco anos do concurso *Prémio Jovens Músicos*, onde são compiladas obras que foram compostas propositadamente para o concurso, entre as quais se encontra uma obra para saxofone.

## 2.9 *Dinamizadores de Criação*

As grandes instituições musicais do país são importantes no que concerne à criação e divulgação de obras de compositores portugueses. Para além Fundação *Gulbenkian*, o *Teatro Nacional S. Carlos*, foi também dinamizador de criação.

Nos anos 1998 e 2000 tiveram lugar duas edições de Música em Novembro, Festival de Músicas Contemporâneas de Lisboa(...) Foram encomendadas obras a António Pinho Vargas, Isabel Soveral, António Chagas Rosa, Sérgio Azevedo, Alexandre Delgado e João Pedro Oliveira. O novo director, Paolo Pinamonti, decidiu não continuar com este festival. Só em 2004 o São Carlos voltou a encomendar obras (Vargas, 2010, p. 473).

As referidas encomendas tiveram seguimento até 2009 e traduziram-se num somatório de dezoito obras de vários compositores portugueses.

Há que referir igualmente que a Casa da Música deu início à publicação de discos, nos quais participam os seus agrupamentos residentes (...) o primeiro CD duplo de 2004 inclui obras de Jorge Peixinho, Emanuel Nunes, Miguel Azguime, Nuno Côrte-Real e de Brice Pauset, James Dillon, Johannes-Maria Staud; posteriormente publicou dois CD monográficos o primeiro com obras de Emanuel Nunes em 2007; e o segundo com três obras de António Pinho Vargas em 2008 (Vargas, 2010, p. 348).

Apesar do referido anteriormente, existe uma melhoria observável no campo musical nacional no que respeita à influência das instituições na encomenda de novas obras (*Gulbenkian*, *Casa da Música*, *Teatro Nacional S. Carlos* etc.), edições de partituras e edição

discográfica. No entanto, essas mudanças podem não chegar ainda para uma modificação de rumo da divulgação e interpretação da música portuguesa.

Apesar da mudança estrutural do panorama institucional do campo cultural português, com a entrada em acção das novas instituições já referidas durante os anos 1990, de outros pontos de vista, como o das edições de partituras e o das edições discográficas, o panorama actual mantém-se em patamares de carência ou insuficiência. O que não parou de aumentar até hoje foi o aparecimento de novos compositores e o interesse de jovens solistas e grupos de câmara por obras de autores portugueses do século XX (Vargas, 2010, p. 348).

### 2.10 *Ensino Especializado da Música*

No que diz respeito ao ensino artístico especializado existem considerações e estudos realizados sobre o mesmo, que dão de conta de alguns problemas estruturais. Por exemplo, num estudo encomendado pelo Ministério da Educação intitulado *Estudo de Avaliação do Ensino Artístico* (2007) sob orientação de Domingos Fernandes é considerado que:

[...] O ensino artístico especializado vive há anos uma situação que se caracteriza pela ausência de clareza e transparência no que se refere aos princípios e finalidades, que o devem nortear, aos conteúdos e procedimentos que o devem estruturar e aos normativos que o devem regular (Fernandes et al, 2007, p.44).

No entanto, não é objetivo do presente trabalho realizar um levantamento e análise dos referidos problemas estruturais, mas sim focar no que concerne à problemática dos conteúdos utilizados no ensino do instrumento.

No referido estudo é considerado que muitos programas do ensino especializado da música estão desatualizados, sendo muitos considerados obsoletos, uma vez que alguns deles datam de 1930, tratando-se assim de programas inadequados à realidade sobre muitos ou quase todos os pontos de vista. No entanto as escolas têm vindo a proceder a ajustamentos dos mesmos, mas ao que parece não existe uma articulação entre as várias escolas.

Também outro estudo sob coordenação do mesmo autor intitulado *Ensino Artístico Especializado da Música: Para Definição de um Currículo do Ensino Básico* refere que muitos programas estão ainda desatualizados:

Alguns deles datam de 1930 e de 1970, sendo apresentados sem revisão actualizada tanto dos conteúdos quanto da bibliografia. (...) Para algumas instituições e somente para algumas disciplinas – mediante iniciativa dos próprios docentes – estão disponíveis em linha os respectivos conteúdos das disciplinas e as matérias em estudo para determinado momento de avaliação. Mas, mais uma vez, trata-se de uma informação fragmentária e que torna impossível qualquer visão de conjunto (Fernandes et al, 2008, p.45).

Para Fernandes considera-se então necessário proceder à atualização dos conteúdos programáticos das diversas disciplinas vocacionais, quer do ponto de vista pedagógico, quer científico, utilizando a experiência das escolas, seus professores e até conhecimentos e experiências de escolas estrangeiras. Fernandes considera ainda que todo este processo deve ser feito tendo em conta a articulação entre as escolas do ensino especializado de música e as escolas do ensino superior de música.

### *2.11 A influência do Cânone e dos Professores*

No que concerne aos programas de instrumento, a interpretação de determinado tipo de repertório no ensino da música tem que ver com a preponderância do professor e pela influência do cânone ocidental. De acordo com Vasconcelos, os programas são influenciados pelos cânones, levando a que muitas vezes, não exista abertura a novos tipos de escrita ou obras.

A predominância de determinados cânones a nível do repertório estudado, em particular no caso da formação de instrumentistas, e a abertura a novos repertórios, não é, para alguns actores, um problema exclusivamente nacional e depende muito do respectivo professor ao qual a escola por um lado dá a liberdade e poder de decisão dentro da sua área específica e, por outro, procura contribuir com políticas internas, quer organizacionais, quer pedagógicas, que fomentam o alargamento dos repertório (Vasconcelos, 2011, p. 387).

Nesta opinião de Vasconcelos, é possível aferir que cabe aos professores a escolha da linha que oriente a interpretação de determinado tipo de obras, quer sejam elas dos referido cânones ou novos repertórios. Também Carlos Azevedo citado por Vasconcelos, referindo-se à interpretação no ensino superior de música do século XX considera que,

[...] há algumas escolas e alguns professores, que vão utilizando outro tipo de repertório. Mas tem a ver com os professores. (...) Claro que há obrigatoriedade, como sempre existiu de fazer música contemporânea, de se fazer música portuguesa, mas obviamente que a formação nestes três primeiros anos, não se pode negar isso em nenhuma escola, é sempre tendo como base a técnica clássica e o estudo tradicional do instrumento (Vasconcelos, 2011, p. 388).

Esta opinião de Carlos Azevedo permite observar novamente que são os professores que decidem a linha orientadora dos programas nas escolas e que essa linha, para além de conter obras solísticas do grande repertório, deve conter uma abertura a novas obras. Neste campo de novas obras podem ser inseridas criações de compositores portugueses.

Também António Pinho Vargas refere que os repertórios utilizados no ensino da música são dominados pela influência do cânone. “*A estrutura curricular dos cursos do ensino da música reproduz o cânone ocidental*” (Vargas, 2010, p. 128). Ainda referindo-se à estrutura dos cursos, Vargas menciona que, no ensino, onde poderia ser possível um interesse nas edições e discos portugueses, o que não acontece. Mais uma vez, nesta área, se pode verificar a influência do cânone.

Para Vargas esta aceitação dos cânones no ensino, tal como na interpretação de obras e programação cultural, conduz a uma aceitação de subalternidade e aceitação dos poderes do cânone, que tem influência no futuro, pois:

[...] o ensino da música é o principal veículo de transmissão de conhecimentos associados ao cânone, à história das grandes obras e dos grandes compositores. Por isso, o ensino da música em Portugal, ligado pela sua própria natureza interna aos valores do cânone, é ele próprio produtor de subalternidade. Esta monocultura – que não inclui a música portuguesa – é ensinada em todos os planos, teóricos e práticos. Nos programas de instrumento impera em larga escala o repertório “clássico” que, posteriormente, irá dominar a vida profissional requisitadas pelas instituições, as orquestras, os programadores, etc.(Vargas, 2010, p. 507).

Não é só nos programas de instrumento que tal situação acontece. É possível também verificar esta situação da disciplina de História da Música e Análise e Técnicas de Composição. (Vargas, 2010)

Para António Pinho Vargas o cânone não está construído de forma imutável, pois deriva de um processo histórico de formação, transformação e reprodução. Assim sendo, segundo o autor:

[...] devia constituir-se, a todos os níveis, na perspectiva de articular o cânone existente com possíveis cânones alternativos ou alargados que incluíssem a música portuguesa. Se esta não for ensinada em Portugal, não será de esperar que seja ensinada noutros países. Destes cânones alargados poderia resultar uma visão que, incluindo música portuguesa, pudesse verificar, estudar e discutir os diferentes “critérios de verdade” que presidiram à composição de obras em Portugal, uma prática pragmática que os comparasse sem os qualificar à partida ( Vargas,2010, p.508).

### **3 Metodologia de Investigação**

#### **3.1 Contextualização do problema de investigação**

O problema de investigação em causa decorreu da atividade académica e profissional do investigador. No decorrer do seu percurso académico, o mestrando foi constatando que a utilização de obras de autores portugueses no ensino do saxofone era quase inexistente, sendo recorrente o uso de obras de autores estrangeiros. Deste ponto surge a pergunta de partida da investigação – “é possível aplicar obras de compositores portugueses no ensino do saxofone e através delas trabalhar determinadas competências? ”Numa fase exploratória da problemática da investigação procedeu-se a uma análise dos programas de instrumento de algumas escolas de música do país onde se constatou que os programas são muito marcado pela utilização de material didático de autores estrangeiros, nomeadamente autores franceses. No entanto, existe já um número assinalável de obras escritas para saxofone de autores portugueses que poderiam ser utilizadas no ensino do instrumento.

Ainda durante a fase exploratória existiu uma reflexão e troca de pontos de vista com colegas e professores sobre a temática com o intuito de saber se seria possível alcançar competências musicais com o recurso a obras de compositores portugueses. Nesta fase, verificou-se que a sua utilização era reduzida. Durante a fase exploratória, de forma a obter informação de qualidade para dar resposta à questão inicial, foi necessário realizar uma revisão da literatura com o objetivo de perceber as opiniões de vários autores a fim de obter informação do panorama musical português e do ensino.

Considera-se importante para o trabalho referir o que se considera ser compositores portugueses. Assim sendo para o presente trabalho são considerados compositores portugueses, todos os compositores de nacionalidade portuguesa e outros compositores que embora não tenham nacionalidade portuguesa residam em Portugal de forma permanente e prolongada, tendo contribuído de forma significativa para o desenvolvimento da composição em Portugal, reconhecendo desta forma todo o seu trabalho desenvolvido do domínio da composição.

Para presente investigação foram recolhidas obras para as seguintes formações: saxofone e Orquestra, saxofone e Orquestra de Sopros, saxofone solo, saxofone e piano, duo de saxofones e saxofone e eletrónica, pois estas categorias consideram-se as mais usuais a serem ministradas em contexto aula de saxofone (anexo 8).

### **3.2 Objetivos da Investigação**

O presente trabalho pretende dar respostas sobre a utilização de obras de compositores portugueses no ensino do saxofone no curso básico e secundário. O trabalho limita-se a estes dois cursos por serem os cursos que o mestrando leciona atualmente e por serem os cursos que são alvo de análise e reflexão no presente Relatório de Estágio.

Pretende-se também realizar um estudo de caso no que concerne à sua aplicabilidade nos referidos cursos, ou seja, verificar a possibilidade de atingir determinados objetivos que se encontram subjacentes à aquisição de competências por parte dos alunos.

Este trabalho de investigação é referente aos anos letivos de 2013/14 e 2014/15 por estes serem os anos em que o mestrando realizou o Mestrado em Ensino da Música e, por conseguinte, serem os anos em que existiu uma maior reflexão sobre o tema, sobretudo no ano letivo transato, altura da realização do estágio pedagógico e elaboração do presente Relatório de Estágio.

#### **Objetivo geral:**

- Verificar a possibilidade de aquisição de determinadas competências musicais no ensino básico e secundário, consideradas pertinentes para o desenvolvimento do aluno a cada momento, recorrendo a obras de compositores portugueses escritas para saxofone.

#### **Objetivos específicos:**

- Refletir sobre o panorama musical português e sobre o ensino;

- analisar e verificar a existência de obras de compositores portugueses nos programas de saxofone de várias escolas de música no curso básico e secundário;
- verificar a introdução de obras no ensino básico e secundário por parte dos professores de saxofone;
- recolher e analisar os motivos que levam os professores a escolher obras de compositores portugueses para o ensino;
- recolher e analisar os motivos que levam os professores a não escolher obras de compositores portugueses para o ensino;
- verificar o nível de recetividade dos alunos que interpretam obras de compositores portugueses;
- recolher e analisar a opinião dos professores no que diz respeito à viabilidade de aquisição de competências recorrendo a obras de compositores portugueses;
- realizar um estudo de caso com o intuito de verificar a possibilidade de atingir determinados objetivos que se encontram subjacentes à aquisição de competências por parte dos alunos.

### **3.3 Participantes na Investigação**

#### **Os professores**

Como referido anteriormente, de forma a verificar a presença de obras de compositores portugueses no ensino, foi realizada uma recolha e análise dos programas de várias escolas de música com o intuito de verificar a existência de obras dos mesmos.

Como a referência das obras nos programas não é sinal da sua interpretação foi elaborado um questionário que pretendeu dar resposta aos objetivos específicos, no sentido de aferir a sua utilização no curso básico e secundário, bem como quais os motivos que levam os professores a optar ou não pela introdução das referidas obras no ensino. Pretendeu-se também verificar o grau de recetividade dos alunos perante as obras e qual a opinião dos professores sobre a possibilidade de os alunos adquirirem determinadas competências recorrendo às mesmas.

#### **Os alunos**

A segunda população alvo corresponde ao estudo de caso, no qual se aplicou obras de compositores portugueses no ensino básico e secundário. Recorreu-se a três alunos de características distintas. São distintos no que diz respeito à sua idade (10, 15 e 17 anos) e

ao grau que frequentam (1º, 5º e 7º grau), sendo semelhantes pelo facto de serem alunos de saxofone do mesmo professor no CMS.

Os alunos participantes no estudo são os mesmos alunos que participam na realização do estágio curricular.

### **3.4 O Método e as Técnicas de recolha de dados**

#### **Método qualitativo**

Recorreu-se à análise documental e à observação participante.

A análise documental baseou-se na análise de programas de instrumentos e análise de obras de compositores portugueses que poderiam ser utilizadas em contexto de ensino.

A observação participante foi feita em sala de aula e em situações de avaliação de “performance” com os alunos intervenientes no estudo, onde foi realizado o estudo de caso.

#### **Método quantitativo/qualitativo**

A técnica utilizada foi inquérito por questionário a professores de saxofone, sendo algumas questões de resposta fechada (resposta múltipla e única) e outras de resposta aberta. Este questionário do tipo misto permitiu apresentar dados concretos em gráficos e tabelas e ainda recolher opiniões e reflexões, acrescentando uma visão mais crítica sobre o tema abordado.

### **3.5 Etapas da Investigação**

#### **1ª Etapa**

A primeira etapa da investigação centrou-se na revisão de bibliografia, pedido de programas a docentes e escolas de música para sua análise, definição do tema de investigação e elaboração da proposta de investigação.

#### **2ª Etapa**

Nesta fase procedeu-se à pesquisa e recolha de obras de compositores portugueses adequadas aos objetivos a atingir.

#### **3ª Etapa**

Realização do estudo de caso. O mesmo foi realizado no 2º período no caso dos alunos António e Elísio, e 3º período no caso da aluna Elisabete.

#### **4ª Etapa**

Realização de um questionário a docentes e respetiva análise.

#### **5ª Etapa**

Redação do relatório de estágio. A redação foi efetuada em dois momentos, sendo que a “Prática Pedagógica” foi realizada durante o ano letivo de 2014/15 até ao mês de julho e a redação da “Investigação” no decorrer do primeiro semestre do ano letivo de 2015/16.

## **4. Apresentação e Análise de Resultados**

No sentido de constatar a utilização de obras de compositores portugueses no ensino do saxofone, primeiramente, procedeu-se a uma análise dos programas orientadores da disciplina de vários conservatórios e escolas de música existentes no país. A recolha dos programas foi realizada tendo em conta a distribuição geográfica do país.

Com esta análise dos programas não se pretende, de forma alguma, fazer qualquer tipo de juízo de valor dos programas analisados nem abordar aspetos característicos dos mesmos. O objetivo específico é, unicamente, verificar a existência de obras de compositores portugueses. Os programas foram obtidos através de pedido expresso do mestrando aos

docentes dos conservatórios e academias onde lecionavam. Foi também elaborado e enviado um e-mail para vários conservatórios (ver anexo 7), aos quais não obtive qualquer tipo de resposta. O mesmo sucedeu através do contacto direto com alguns professores, que no primeiro contacto mostraram a sua total disponibilidade, mas tal não se veio a concretizar.

Foram analisados trinta e seis programas orientadores da disciplina de saxofone. Nestes mesmos programas é possível verificar os objetivos que os alunos devem atingir em cada grau, bem como propostas de estudos e obras para o instrumento. Muitas dessas propostas são meramente indicativas, pois podem ser substituídas por outras obras ou estudos de grau de dificuldade igual ou superior.

A existência de referências de obras de compositores portugueses nos programas não é de todo indicativo da sua utilização, no entanto, através da análise dos programas poderemos aferir se existe uma reflexão sobre o tema em questão, ou se existe a intenção de obras de compositores portugueses fazerem parte da aprendizagem do instrumento no ensino básico e secundário, consoante os objetivos e aquisição de competências propostas pelos professores.

De um universo de 61 programas pedidos a professores de Saxofone e escolas de música, apenas foi possível ter acesso a 36. Dos programas analisados apenas 7 programas fazem referência a obras de compositores portugueses (19,4%). As obras referenciadas foram *Verde Secreto* de Luís Tinoco; *As Danças do Cão* de Jorge Salgueiro, *On the Edge* de Sérgio Azevedo; *Allegro de Concerto* de António Victorino D’Almeida e *Ostinatos* de Lino Guerreiro. É também feita uma referência ao método recentemente editado: *O Saxofone Pedagógico* da autoria de Lino Guerreiro e João Pedro Silva. As obras referenciadas, consoante cada programa, foram distribuídas preferencialmente pelos seguintes graus:

Nome da Obra	Graus utilizados
<i>Allegro de Concerto</i>	5º e 6º
<i>As Danças do Cão</i>	6º e 7º
<i>OntheEdge</i>	6º
<i>Ostinatos</i>	8º
<i>Verde Secreto</i>	5º, 6º e 7º
<i>O Saxofone Pedagógico</i>	3º, 4º e 5º

Tabela 4- Obras referenciadas e respetivo grau

Como se pode constatar no quadro acima as obras *Allegro de Concerto*, *As Danças do Cão* e *Verde Secreto* são propostas para diferentes graus. *Allegro de Concerto* está proposta para 5º grau em dois programas e para 6º em um programa. *As Danças do Cão* estão propostas para 6º grau em um programa e para 7º em dois. Por fim *Verde Secreto* está referenciada para 5º grau em dois programas e 6º e 7º grau em um programa respetivamente. *O Saxofone Pedagógico* é referenciado para os vários graus do 3º ciclo do Ensino Básico. Esta pluralidade pode ser justificada com os objetivos e aquisição de competências propostos por cada professor em cada grau, pois a autonomia pedagógica concedida às escolas permite isso mesmo.

Por via dos dados apresentados anteriormente pode-se afirmar que existem obras de compositores portugueses referenciadas nos programas de saxofone, no entanto a sua introdução nos mesmos é manifestamente reduzida no que diz respeito ao número de programas em que constam, e plural no que concerne aos graus de ensino em que pode decorrer a sua aprendizagem. Decorrente da escolha efetuada por alguns professores em introduzir obras de compositores portugueses nos seus programas de instrumento, é possível afirmar que estas obras referenciadas vão de encontro aos objetivos propostos pelos mesmos, ou seja, estas obras podem ser compatíveis com os objetivos e aquisição de competências propostas pelos professores para cada grau, independentemente do grau onde possa ser dada a sua aprendizagem, dada a pluralidade dos graus onde se encontram.

Através da observação dos programas de saxofone dos conservatórios e de escolas de música, é possível observar que a larga maioria do material didático é de autores franceses. No entanto é possível também encontrar autores de outras nacionalidades como inglesa, americana, espanhola, russa, japonesa e belga, embora a sua utilização seja manifestamente reduzida em comparação com os autores franceses.

Dentro dos autores franceses, no que diz respeito a métodos e estudos, os mais utilizados são os estudos de Hubert Prati, Guy Lacour, René Decouais, Hyacinthe Klosé, Marcel Mule, Gilles Senon e Jean-Marie Londeix. No que concerne a obras, os compositores mais usuais são Eugène Bozza, Henri Tamasi, Pierre Max Dubois, Robert Planel, Paul Maurice, Jacques Ibert, Jeanine Rueff e Paul Bonneau.

## Estudo de Caso

Após serem identificados os objetivos específicos e as competências a alcançar com os alunos, foi realizada uma pesquisa de obras com o intuito de encontrar nas mesmas os conteúdos que permitissem aos alunos alcançar os objetivos específicos das competências pretendidas.

O estudo de caso teve o limite temporal de um período letivo no qual foram desenvolvidas as competências pretendidas e julgadas necessárias para cada aluno. Para esse desenvolvimento de competências foi aplicado um conjunto de estratégias desenvolvidas em contexto de aula. A verificação da aquisição das competências foi realizada em contexto de “performance” que coincidiu com a audição realizada no final do período letivo. O instrumento de recolha de dados foi uma ficha de avaliação de “performance”.

*Nurnberg* do método *O Saxofone Pedagógico* de João Pedro Silva e Lino Guerreiro foi escolhida para o aluno António, aluno do 1º grau. As estratégias aplicadas em aula com vista à aquisição de competências por parte do aluno António foram:

- Explicação da função das dinâmicas na música;
- Aprendizagem das dinâmicas e seu controlo/domínio;
- Utilizar dinâmicas para criar diversos ambientes;
- Aplicar diversas dinâmicas em estudos;
- Interpretar estudos e a obra *Nurnberg* com recurso ao metrónomo;
- Interpretar estudos e a obra *Nurnberg* em diversos andamentos;
- Interpretar a obra *Nurnberg* alterando os andamentos propostos;
- Interpretar a obra *Nurnberg* recorrendo ao metrónomo para diferenciação precisa dos andamentos propostos;
- Interpretar estudos e a obra *Nurnberg* sem metrónomo tendo presentes e interiorizados os andamentos propostos;
- Execução de escalas e estudos em *legatto* e *stacatto*
- Professor recorre à exemplificação prática do que pretende em termos interpretativos.

Estas estratégias tinham como objetivo desenvolver competências expressivas e motoras como revela a ficha de avaliação de “performance” do aluno (anexo 3). Este foi capaz de adquirir as referidas competências. Assim sendo, no que diz respeito a competências motoras este foi capaz de interpretar a obra com diferentes tipos de andamento, mantendo uma pulsação controlada. O aluno revelou capacidade e domínio da mudança de notas com a

articulação. No que diz respeito às competências expressivas, o aluno conseguiu realizar as diferentes dinâmicas propostas, produzindo e interiorizando a função das mesmas na música.

A obra *As Danças do Cão* de Jorge Salgueiro foi selecionada para o aluno Elísio do 5º grau. As estratégias aplicadas em aula com vista à aquisição de competências por parte do aluno António foram:

- Executar a obra exagerando as dinâmicas propostas;
- Realização de perguntas de consciencialização direcionadas para o carácter da obra, ambiente musical a recriar, dinâmicas e utilização de diversos tipos de sonoridade;
- Realização de perguntas de consciencialização direcionadas para a rigidez corporal;
- Dividir a obra por secções de forma delinear quais os ambientes musicais que tem de recriar, identificando também qual a sonoridade e dinâmica associada;
- Realização de escalas e arpejos com recurso a várias articulações, aumentando a pulsação de forma gradual com o objetivo de consolidar a articulação e consolidar o controlo mecânico;
- Executar e estudar a obra num andamento mais lento e progressivamente aumentar o mesmo de forma a obter consolidação mecânica e consolidação da articulação;
- Execução de exercícios de articulação específicos;
- Executar *Exercices Mécaniques vol. 2* com uma projeção sonora homogénea nos vários registos em *legattoe stacatto*, utilizando uma pulsação regular, aumentando a mesma de forma progressiva;
- Executar excertos da obra que se considerem mais difíceis mecanicamente recorrendo a ritmos e articulações diferentes;
- Professor recorre à exemplificação prática do que pretende em termos interpretativos.

Estas estratégias tinham como objetivo desenvolver competências expressivas e motoras e foram avaliadas através de uma ficha de avaliação de “performance” (anexo 4). Este foi capaz de adquirir as referidas competências. No que diz respeito a competências motoras, pretendeu-se desenvolver uma menor rigidez corporal aluno que inicialmente tinha uma postura corporal muito rígida enquanto tocava, desenvolveu uma menor rigidez corporal e, conseqüentemente, maior relaxe, adequando o gesto corporal com que está a interpretar. Dentro ainda das competências motoras, o aluno pôs em prática a clareza de articulação e colocou em prática a consistência mecânica. Dentro das competências expressivas, o objetivo

geral que se pretendia alcançar dentro seria interpretar a obra de acordo com o que é pretendido estilisticamente. Como referido anteriormente o primeiro andamento está escrito dentro de uma linguagem com influências populares, sendo um género de obra estilisticamente diferente do interpretado até então. Este andamento permitiu ao aluno criar um ambiente mais descontraído, recriando vários ambientes durante a interpretação, através do recurso a diversas dinâmicas e utilização adequada de diversas sonoridades, permitindo assim interpretar a obra de acordo com o que é pretendido estilisticamente.

Apenas foi interpretado o I Andamento devido ao aluno se encontrar a terminar a aprendizagem do III Andamento do *Concerto* de Ronald Binge ainda no decorrer do segundo período e por se considerar que a execução do mesmo servia os princípios propostos na aquisição de competências.

A obra *On the Edge* de Sérgio Azevedo foi selecionada para a aluna Elisabete do 7º grau. As estratégias aplicadas em aula com vista à aquisição de competências por parte da aluna Elisabete foram:

- Realização de perguntas de consciencialização direcionadas para o carácter interpretativo da obra, ambiente musical a recriar, sensação de tensão/relaxe e vivacidade;
- Realização de perguntas de consciencialização direcionadas para as dinâmicas, utilização de diversos tipos de sonoridade e *vibrato*;
- Realização de perguntas de consciencialização direcionadas para a condução interpretativa das frases musicais;
- Executar a obra exagerando as dinâmicas propostas;
- Executar a obra exagerando nas articulações propostas;
- Dividir o segundo andamento por secções de forma a trabalhar tecnicamente secções mais difíceis de forma isolada;
- Executar excertos da obra que se considerem mais difíceis mecanicamente recorrendo a ritmos e articulações diferentes;
- Executar o segundo andamento da obra num andamento mais lento e progressivamente aumentar o mesmo de forma a obter consolidação mecânica e consolidação da articulação;

- Executar *Exercices Mécaniques vol. 2* com uma projeção sonora homogênea nos vários registos em *legatto* e *stacatto*, utilizando uma pulsação regular, aumentando a mesma de forma progressiva;
- Realização de escalas e arpejos com recurso a várias articulações, aumentando a pulsação de forma gradual com o objetivo de consolidar a articulação e consolidar o controlo mecânico;
- Realização de exercícios mecânicos e técnicos que visassem a flexibilidade de registos
- Professor recorre à exemplificação prática do que pretende em termos interpretativos.

Estas estratégias tinham como objetivo desenvolver essencialmente competências expressivas e motoras, como revela a ficha de avaliação de “performance” da aluna (anexo 5). Esta foi capaz de desenvolver as referidas competências. Assim sendo, no que diz respeito a competências expressivas, o objetivo geral proposto a alcançar foi interpretar a obra de acordo com o pretendido estilisticamente. Esta obra contempla dois andamentos estilisticamente diferentes. A aluna conseguiu explorar dois ambientes diferentes, através da sensação de tensão e tranquilidade, com recurso a diversas dinâmicas e sonoridades. A aluna conseguiu uma utilização adequada de diferentes tipos de *vibrato*, articulando o mesmo com a sensação de tensão ou tranquilidade produzida. A aluna desenvolveu também uma condução das frases musicais, em várias dinâmicas, sem oscilações ou quebras de ar.

Ainda dentro das competências expressivas, a aluna saiu do seu espaço de conforto e conseguiu contrariar a sua timidez. Foi capaz de interpretar o segundo andamento de uma forma mais enérgica e com muita vivacidade pois o segundo andamento, como refere o compositor, tem uma escrita jazzística “(e até “roqueira”)”. Esta obra foi um fator de desafio extra para a aluna por ser uma obra a solo, onde o solista é o foco de toda a produção musical. Implicitamente, este andamento permitiu também trabalhar vários tipos de articulações em vários registos, determinante para a aquisição de competências expressivas da aluna.

Por ser um andamento bastante marcado pela alteração rápida de registos, permitiu que a aluna desenvolvesse a sua flexibilidade mecânica, apesar do comprimento pequeno dos dedos, a aluna ganhou uma maior abertura das mãos devido às alternâncias rápidas entre notas do registo grave e registo agudo do saxofone. A flexibilidade foi também conseguida através do recurso a vários exercícios. Por último, esta obra permitiu que a aluna desenvolvesse a sua consistência mecânica e articulação.

## Questionário por Inquérito

O questionário elaborado para a investigação foi dirigido a professores de saxofone e surge como necessidade de obter informações por parte dos mesmos sobre a utilização de obras de compositores portugueses no ensino do instrumento. Tem como finalidade identificar o número de anos de docência analisar as razões dos professores por optar ou não pela escolha de obras de compositores portugueses e aplicar as mesmas ao ensino. Pretende-se também identificar o grau de recetividade dos alunos perante as mesmas obras e se os professores consideram ser possível trabalhar as mesmas competências pretendidas para os alunos recorrendo a obras de compositores nacionais. O questionário foi elaborado contendo respostas de seleção simples, múltipla e textos de resposta, tendo sido difundido através de uma plataforma online de forma a ser possível obter o maior número de respostas entre a população em estudo (o inquérito encontra-se disponível no anexo 6). Para o estudo em questão foram enviados através da referida plataforma 74 questionários para professores de vários pontos do país, de várias idades e diferentes anos de experiência docente, dos quais apenas 38 docentes produziram resposta. Para a apresentação dos resultados obtidos, procedeu-se a uma esquematização e resumo dos questionários que se traduziu na sua apresentação em formato de tabela.

### 1. Qual o seu escalão etário?

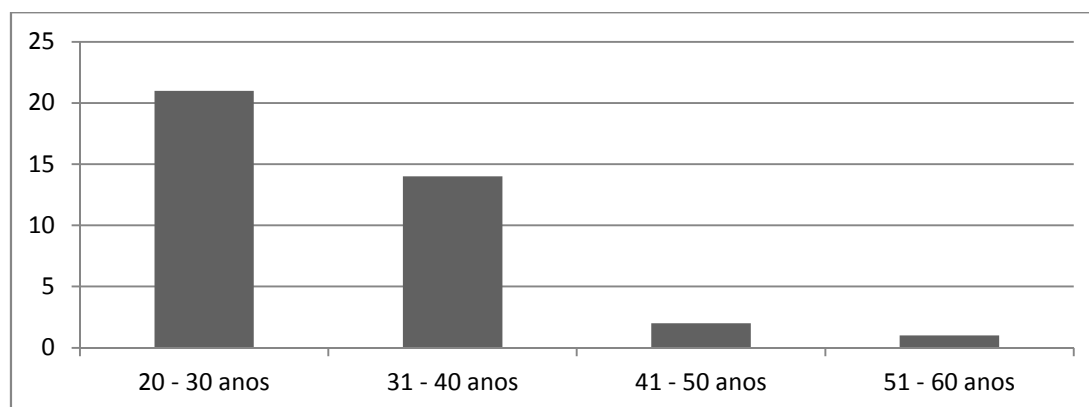


Gráfico 1 - Idade dos inquiridos

A primeira questão pretende identificar a faixa etária dos inquiridos presentes no estudo de forma a perceber quais os escalões etários mais representativos no mesmo.

## 2. Há quantos anos leciona?

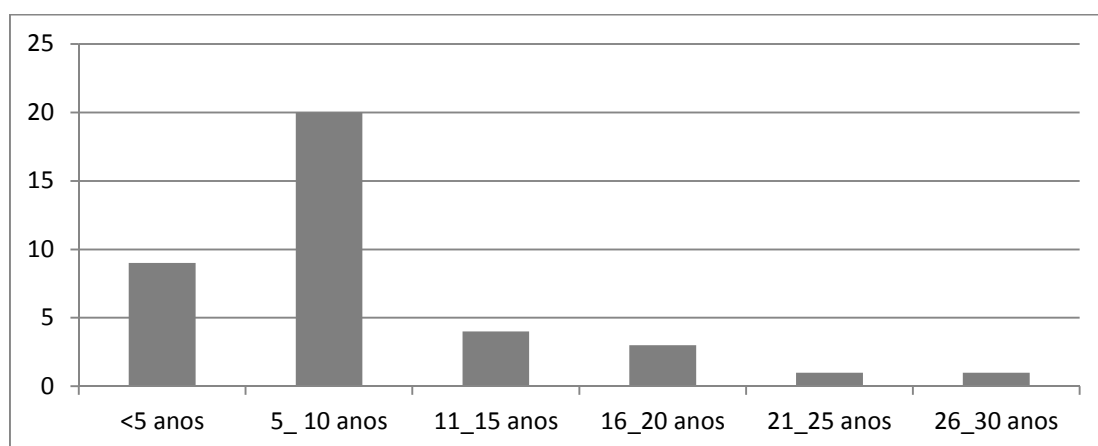


Gráfico 2- número de anos de ensino dos inquiridos

A segunda questão pretende verificar qual o intervalo do número de anos de docência dos inquiridos de forma a observar qual a sua experiência no mercado de trabalho no que se refere ao ensino do saxofone.

## 3. Qual o curso que ministrou nos dois últimos anos letivos

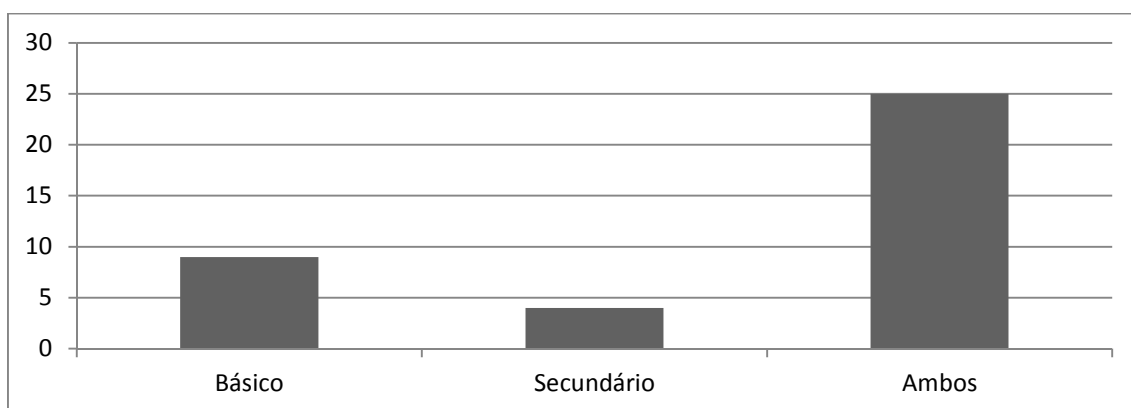


Gráfico 3 - nível de ensino ministrado pelos inquiridos

A terceira questão pretende observar quais os cursos que os docentes inquiridos leccionaram. Permite também observar o nível dos alunos aos quais os docentes leccionaram nos dois últimos anos letivos.

**4. Nos dois últimos anos letivos, utilizou obras de compositores portugueses no ensino do saxofone no curso:**

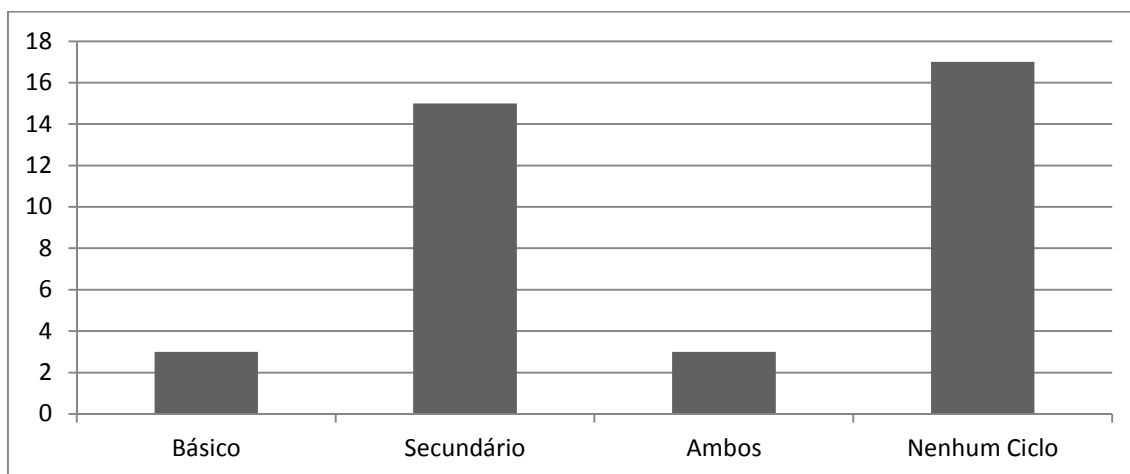


Gráfico 4 -utilização pelos inquiridos de obras de autores portugueses nos diferentes níveis de ensino

A questão anterior teve como objetivo observar os níveis de ensino em que os professores utilizaram obras de compositores portugueses. Permitiu também aferir os docentes que não ministraram nenhuma obra dos referidos compositores.

**5. Se respondeu afirmativamente à questão anterior identifique em cada um dos cursos as obras utilizadas.**

A presente questão foi dirigida exclusivamente aos professores que utilizaram obras de compositores portugueses. Foi realizado um levantamento qualitativo das obras referidas em cada nível de ensino, não existindo nenhuma quantificação das mesmas nesta fase do trabalho. A quantificação será abordada na fase de Análise dos Resultados.

Respostas à questão	
<p>Ensino básico</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Allegro de Concerto</i> – A.V. d’Almeida</li> <li>• <i>O Saxofone Pedagógico</i> – Lino Guerreiro e João Pedro Silva</li> </ul>	<p>Ensino secundário</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Allegro de Concerto</i> – A.V. d’Almeida</li> <li>• <i>Arabesco V</i> – Carlos Marques</li> <li>• <i>As Danças do Cão</i> – Jorge Salgueiro</li> <li>• <i>Contracurvatura</i> – Manuel Durão</li> <li>• <i>Ecos</i> – Filipe Esteves</li> <li>• <i>Havoc</i> – Daniel Bernardes</li> <li>• <i>Insomnia</i> – Luís Cardoso</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Krisis</i> – Carlos Filipe Cruz</li> <li>• <i>On the Edge</i> – Sérgio Azevedo</li> <li>• <i>Ostinatos</i> – Lino Guerreiro</li> <li>• <i>Sete Peças em Forma de Boomerang</i> – Eurico Carrapatoso</li> <li>• <i>Sonata</i> - Tiago Derricha</li> <li>• <i>Verde Secreto</i> – Luís Tinoco</li> <li>• <i>4 Peças Breves</i> – Sérgio Azevedo</li> </ul>
--	--

Tabela 5- Obras Utilizadas

## 6. Porque razão utilizou obras de compositores portugueses no ensino do saxofone?

A questão presente foi igualmente respondida pelos docentes que ministraram obras de compositores portugueses. Nesta tabela seguinte é possível encontrar a transcrição das razões, pelas quais os 21 docentes utilizaram as obras. A análise das respostas será elaborada na fase de Análise de Resultados.

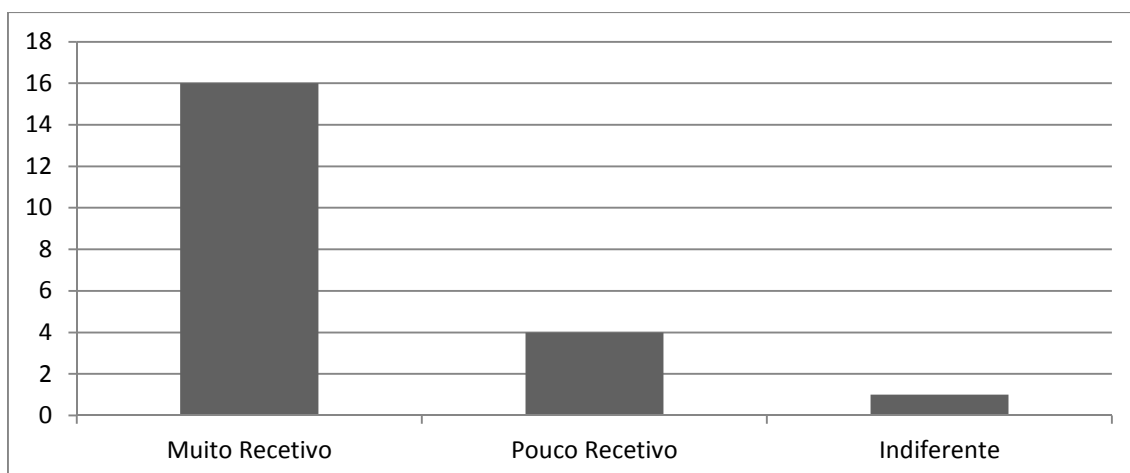
Respostas à questão
<ul style="list-style-type: none"> <li>• “1. Obrigatórias em concurso. 2. Continham aspetos que os alunos deveriam trabalhar ”</li> <li>• “Considero importante o contacto dos alunos com o repertório atual; importância fundamental de conhecer o repertório português para o seu instrumento e respetivos professores; A escola impõe a preparação de pelo menos uma obra de um compositor português”</li> <li>• “O facto das obras abordarem algumas questões técnicas específicas; o facto de ser repertório escrito em Portugal”</li> <li>• “Apesar de poucas para o ensino básico e secundário é sempre bom a leção no ensino artístico”</li> <li>• “Sérgio Azevedo – <i>On the Edge</i> -Para que o aluno em causa tivesse contacto com uma peça a solo e pelo facto da mesma estar adequada para o grau de desenvolvimento do aluno. Lino Guerreiro – <i>Ostinatos</i> - por ser peça obrigatória num concurso em Portugal”</li> <li>• “Utilizei obras de compositores portugueses porque acho que temos muitos</li> </ul>

bons compositores e devemos promover o que melhor se faz em Portugal, devemos olhar mais para o que temos de bom no nosso país e dar o devido valor.”

- “Porque ainda tenho alguma lucidez para o ensino!”
- “Porque me pareceram adequadas para o grau e aos objetivos pretendidos”
- “Pela qualidade musical. Para os alunos conhecerem repertório português. Para a divulgação e comercialização do repertório português”
- “Exploração e interesse na dinamização da música de compositores portugueses”
- “Integrava-se no projeto final de 8º grau – PAA (Prova de Aptidão Artística) - cujo tema era o saxofone pelo mundo e do qual não poderia faltar Portugal”
- “Concursos”
- “A primeira para um aluno levar a um concurso. A segunda porque me pareceu pertinente e interessante para o aluno”
- “Por ser produto nacional e de grande qualidade”
- “Dar a conhecer, aos alunos, as obras existentes para o seu instrumento”
- “Visto serem obras do repertório de saxofone escritas por compositores nacionais e sobretudo devido ao seu grau de complexidade e versatilidade na aprendizagem musical. Exploram um grande domínio técnico e frásico do instrumento”
- “Importância de divulgação dos compositores portugueses bem como o desenvolvimento de novo repertório para saxofone”
- “Eu utilizo as obras que acho apropriadas para os alunos em questão, se neste âmbito encontro obras de compositores portugueses, dou preferência a estas”
- “Para divulgar a música portuguesa para o instrumento”
- “Por ser produto nacional e de grande qualidade”
- “Promoção da música portuguesa”

Tabela 6 -Razões dos inquiridos para o recurso a obras de autores portugueses

## 7. Qual foi o grau de recetividade do aluno em relação às obras utilizadas?



**Gráfico 5- Grau de recetividade dos alunos**

Nesta questão pretendeu-se aferir o grau de recetividade observado pelos professores, por parte dos alunos em relação à utilização de obras de compositores portugueses.

## 8. Se respondeu negativamente à questão 4, identifique o motivo pelo qual não utilizou obras de compositores portugueses no ensino do saxofone.

Respostas à questão
<ul style="list-style-type: none"><li>• “Falta de conhecimento de obras Portuguesas adequadas”</li><li>• “Desconhecimento de obras de compositores portugueses que possam ser adequadas aos graus lecionados”</li><li>• “Falta de conhecimento da existência de obras de compositores portugueses para estes níveis de aprendizagem”</li><li>• “Não conheço muito repertório português”</li><li>• “O motivo pelo qual não foram utilizadas obras de compositores portugueses foi por desconhecer o material para os graus em que lecionei 1 e 2 graus”</li><li>• “Por desconhecimento das obras existentes; Por não haver cópias das partituras de compositores portugueses facilmente acessíveis”</li><li>• “Por falta de divulgação das obras no ensino de saxofone”</li><li>• “Devido à falta de conhecimento e também de interesse”</li><li>• “Não se proporcionou”</li></ul>

- “Simplesmente por desleixo. É algo a mudar na nossa mentalidade”
- “Falta de disponibilidade e variedade (por graus de dificuldade) das partituras, assim como o seu preço”
- “Desconheço o material para o ciclo básico”
- “As obras de compositores portugueses existentes para saxofone necessitam de ser mais exploradas no contexto do ensino e talvez necessitam de ser avaliadas relativamente ao nível/grau a que cada uma se insere”
- “Falta de conhecimento de obras de compositores Portugueses com o nível adequado ao ensino básico”
- “Porque não existem métodos suficientemente bons que possam substituir os métodos standard. No caso de obras musicais, também existe uma falta de existência de obras para todo o tipo de graus do ensino da música”
- “Falta de conhecimento e acesso às obras de compositores portugueses neste grau de ensino”
- “Nenhuma razão especial, apenas não se proporcionou”

Tabela 7 -razão da não utilização de obras de autores portugueses

Nesta questão foram transcritas as razões pelas quais os dezassete professores não utilizaram obras de compositores nacionais no ensino do saxofone. A análise das respostas será realizada na fase de Análise de Resultados

**9. Considera possível alcançar as mesmas competências musicais pretendidas para os alunos recorrendo a obras de compositores portugueses?**

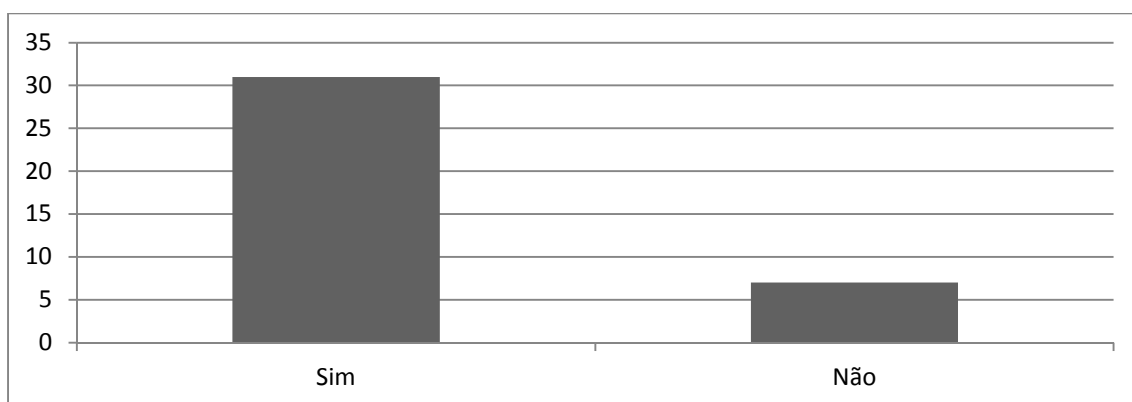


Gráfico 6- opinião dos inquiridos sobre a eficácia das obras de autores portugueses

A presente questão foi elaborada com o objetivo de perceber a sensibilidade dos professores no que diz respeito ao facto de ser possível alcançar as mesmas competências musicais trabalhadas com obras de compositores estrangeiros, recorrendo a obras de compositores portugueses. A pergunta atual pergunta foi destinada a toda a população inquirida independentemente de ter utilizado ou não obras de compositores portugueses, pois considera-se que o facto de um docente não utilizar obras dos referidos compositores, não as considere suscetíveis de alcançar determinadas competências com os alunos.

Como já referido anteriormente, o questionário foi enviado para 74 professores de vários pontos do país, de várias idades e diferentes anos de experiência docente que partilhavam entre si um elemento comum, serem professores de saxofone no ensino básico e secundário. Do universo dos 74 professores, apenas 38 responderam ao questionário o que revela uma taxa de adesão e preenchimento ao mesmo de 51,4%. Assim sendo, mais de metade dos professores produziram resposta ao mesmo, contudo não é possível apurar o motivo pelo qual os restantes inquiridos não responderam ao mesmo.

A primeira, segunda e terceira questão foram baseadas no pensamento de Leonor Lima Torres e José Augusto Palhares. Os autores afirmam que “a primeira secção do questionário é formada por perguntas simples ou questões mais latas que pretendem obter as características dos indivíduos” (Torres et al, 2014,p.136). Assim sendo as três primeiras questões tinham como objetivo obter informação pessoal de cada inquirido, de forma a perceber qual a faixa etária mais representativa do estudo, os anos de docência dos professores e quais os cursos que ministraram.

Através da análise da primeira questão é possível referir que os inquiridos que responderam ao questionário na sua maioria, 21 professores (55,3%), situam-se entre os 20 e os 30 anos .Os restantes 17 inquiridos (44,7%) representam as outras faixas etárias: 14 professores (36,8%) dos 31-40 anos; 2 professores (5,3%) dos 41-50 anos e 1 professor (2,6%) dos 51-60 anos.

No que concerne ao número de anos de docência, através dos dados apresentados é possível verificar que a maioria, 20 inquiridos, leciona entre os 5 e os 10 anos (52,7%), logo seguidos por 9 professores que lecionam há menos de 5 anos (23,7%). Entre os 11 e os 15 anos e entre os 16 e os 20 anos lecionam 4 professores (10,5%) e 3 professores (7,9%), respetivamente. Entre os 21 e os 25 leciona 1 professor (2,6%), entre os 26 e os 30 anos leciona também apenas 1 docente (2,6%).

Sem pretender inferir nenhuma conotação negativa, considera-se que os professores mais representativos do estudo possuem já uma vasta experiência pois lecionam, a sua maioria, entre os 5-10 anos, um total de 20 professores que correspondem a 52,7%.

O número de anos referido, permite ter já uma experiência considerável na docência. Os docentes com mais anos de docência como por exemplo, professores entre os 11-15; 16-20; 21-25; e 26-30 anos, são possuidores de uma experiência mais significativa do ensino e perfazem um total de nove docentes, número igual aos docentes com tempo de ensino inferior a 5 anos.

Através da análise individual dos questionários, fazendo uma relação com os anos de docência e a utilização de obras de compositores nacionais é possível verificar que a maior percentagem ocorre entre nos docentes que lecionam entre os 16 a 20 anos (taxa de utilização de 100%). Embora o número de professores em análise seja reduzido,3, não deixa de ser significativo o facto destes professores terem utilizado obras de compositores portugueses. Seguidamente surgem os docentes do grupo dos 11 aos 15, onde o número de professores é novamente reduzido,4, mas a taxa de utilização é também significativa 75%. O número de professores mais significativo encontra-se entre os 5 e os 10 anos, obtendo uma taxa de utilização de 60%, o que se considera também uma percentagem elevada. Desta forma é possível verificar que a taxa de utilização de obras de compositores portugueses acontece mais frequentemente entre os professores que são possuidores de uma experiência letiva mais significativa do ensino (11 a 15 e 16 a 20 anos) e possuidores de uma vasta experiência letiva (5 a 10 anos). Não é atribuída relevância estatística entre os 21-25 anos e 26-30 anos por ser contabilizado 1 docente em cada intervalo etário.

Anos Docência	Inquiridos	Utilizaram	Não Utilizaram	Taxa de Utilização
<5	9	2	7	22,2%
5_10	20	12	8	60%
11_15	4	3	1	75%
16_20	3	3	0	100%
21_25	1	0	1	0%
26_30	1	1	0	100%

Tabela 8 -Análise de resultados

No que diz respeito aos cursos que ministraram, é possível verificar que dos 38 inquiridos, a sua maioria, 25, ministraram aulas em “Ambos” os ciclos de ensino (65,8%).

Os restantes professores lecionaram somente o nível de ensino Básico, 9 inquiridos, (23,7%) e nível Secundário, 4 inquiridos (10,5%).

A categoria “Ambos”, que se refere à maioria dos docentes poderá levar a estabelecer uma relação, no que diz respeito à existência de uma linha orientadora de pensamento que utilize obras de compositores portugueses nos dois cursos. No que diz respeito aos docentes que apenas ministram o curso “Básico” e “Secundário” a utilização de obras de compositores portugueses será vista de forma isolada, sendo retiradas as devidas análises. Essa análise da linha de pensamento será realizada posteriormente neste estudo.

Analisando os dados obtidos na questão 4 é possível afirmar que foram utilizadas obras de compositores portugueses por 21 professores (55,3%). A sua maioria utilizou obras no curso “Secundário”, 15 professores (39,5%). No curso básico existiram 3 professores que recorreram às mesmas (7,9%), número igual aos docentes que utilizaram em “Ambos” os cursos (7,9%). O número de professores que não utilizou obras em “Nenhum Ciclo” foi de 17 (44,7%).

Procedendo a uma análise individual dos questionários, confrontando os cursos lecionados com a utilização de obras de compositores portugueses, verifica-se que existiram 9 docentes que só lecionaram o curso “Básico”, dos quais 3 utilizaram obras de compositores portugueses (33,3%) e 6 não utilizaram (66,7%).

No que diz respeito ao ensino “Secundário”, apenas 4 professores ministraram exclusivamente este curso, dos quais 3 utilizaram (75%) e 1 não utilizou (25%). Verifica-se assim uma percentagem de utilização amplamente maior nos professores que ministraram exclusivamente o curso “Secundário” em relação aos que exerceram exclusivamente no curso “Básico”.

Dos professores que deram aulas em “Ambos” os cursos, num total de 25 professores, 10 não utilizaram nenhuma obra em nenhum curso (40%), 12 professores utilizaram obras no ensino “Secundário” (48%), e apenas 3 docentes utilizaram obras de compositores portugueses em “Ambos” os cursos (12%).

Assim sendo é possível verificar entre os 38 docentes presentes no estudo, que existe uma tendência para utilizar mais obras no ensino “Secundário” do que no ensino “Básico”, uma vez que 15 professores utilizaram obras no ensino “Secundário”, 3 utilizaram no ensino “Básico” e 3 utilizaram em “Ambos” os cursos.

Tentando encontrar uma linha de pensamento que permita verificar a intencionalidade de os professores privilegiarem obras de compositores portugueses quando deram aulas em “Ambos” os níveis de ensino a mesma não se verifica, pois apenas 3 professores entre os 25

que utilizaram obras dos referidos compositores em simultâneo, não existindo assim factos para se concluir que exista uma linha orientadora que privilegie a música de compositores portugueses no ensino em professores que ministrem em simultâneo nos dois cursos.

Passando agora à análise e quantificação das obras de compositores portugueses utilizadas nos níveis de ensino básico e secundário, são apresentados dois gráficos referentes à questão nº 5. O primeiro diz respeito à análise quantitativa das obras enumeradas pelos respondentes no nível básico e o segundo diz respeito também à análise quantitativa das obras enumeradas no curso secundário.

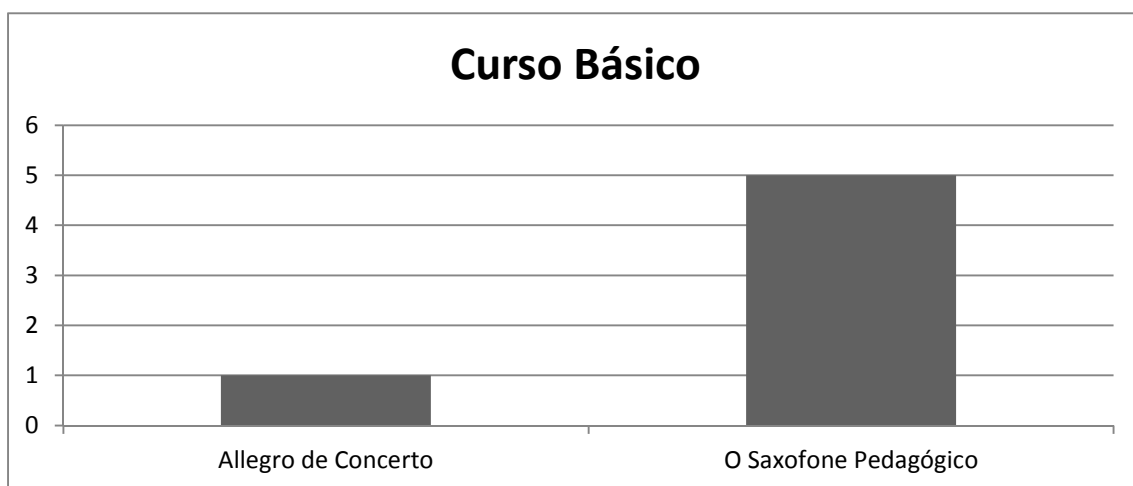


Gráfico 7 -quantificação do uso das obras de autores portugueses

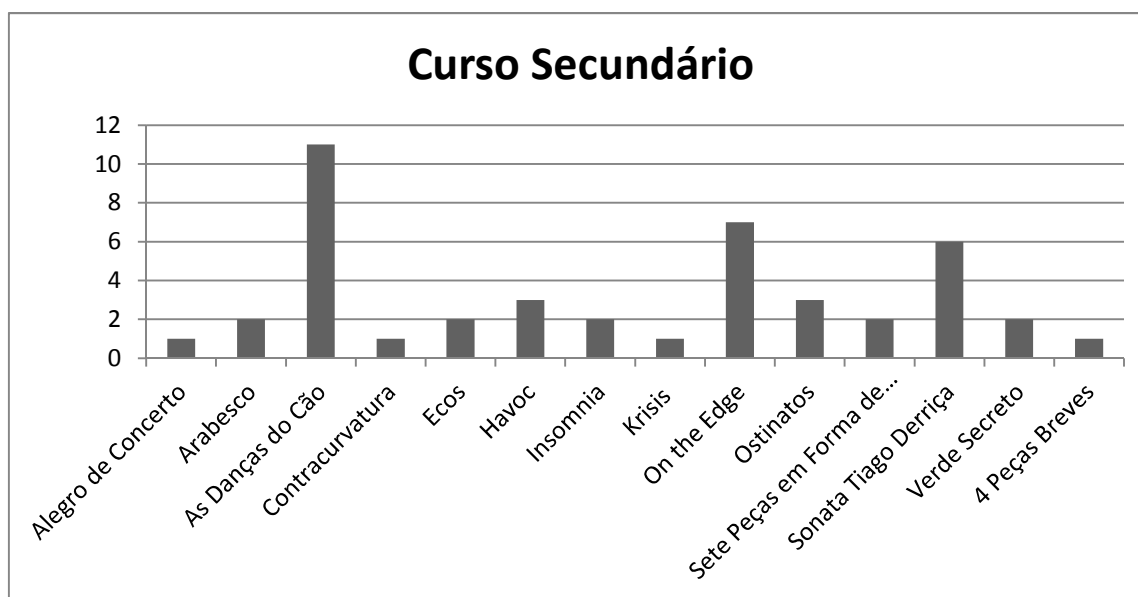


Gráfico 8 - Nome e quantificação das obras utilizadas

Através da análise dos gráficos anteriores é possível referir que, no curso Básico, foi utilizado por cinco professores *O Saxofone Pedagógico* de João Pedro Silva e Lino Guerreiro.

Apesar do referido trabalho, ser considerado um método de saxofone “concebido para estudantes de nível preparatório, nomeadamente para o início do 3º ciclo do ensino básico”(João Pedro Silva, Lino Guerreiro, p. 11, 2013),o mesmo contém 14 obras da autoria dos mesmos que poderão ser utilizadas no ensino. Assim sendo é também contabilizado o referido método como uma obra no seu todo e não serão contabilizadas as obras que compõem individualmente o método, pois nenhum professor que respondeu ao questionário as individualizou. Outra obra utilizada no curso “Básico” foi *Allegro de Concerto* de António Victorino d’Almeida, tendo sido referida por um professor.

No que diz respeito ao curso “Secundário” a quantidade e diversidade de obras é mais alargada, sendo utilizadas 14 obras diferentes, sendo as mais utilizadas pelos professores *As Danças do Cão* de Jorge Salgueiro (11),*On the Edge* de Sérgio Azevedo (7), *Sonata* de Tiago Derricha (6), *Ostinatos* de Lino Guerreiro (3) e *Havoc* de Daniel Bernardes (3).

Tendo como base os dados fornecidos pela tabela 6, será apresentada uma análise das respostas obtidas pelos professores. Esta análise permitiu encontrar os motivos pelos quais os 21 professores inquiridos utilizaram obras de compositores portugueses no ensino do saxofone.

Os professores mencionaram que os motivos da sua utilização se prendem com o facto de ser relevante a sua utilização no ensino artístico, por serem obras atuais do repertório nacional, onde é possível encontrar um grau de complexidade e versatilidade assinalável. Trata-se de repertório Português que permite aos professores alcançar os objetivos pretendidos e exploram questões técnicas específicas do instrumento, permitindo também aos alunos terem contacto com o repertório nacional escrito para o instrumento. A par destas justificações é também possível fundamentar a sua utilização por questões de divulgação, promoção e comercialização de obras de compositores portugueses, pois trata-se de obras musicais de grande qualidade.

No que diz respeito aos professores que não utilizaram obras de compositores portugueses no ensino, que perfazem um total de 17, será apresentada uma análise das respostas obtidas (tabela 7). Esta análise permite encontrar as razões pelas quais os professores inquiridos não utilizaram obras de compositores portugueses. A maioria dos docentes mencionou que, as razões de não proceder à integração de obras de compositores portugueses no ensino se prendem com o seu desconhecimento perante as mesmas. Esse desconhecimento pode ser no seu todo ou então relacionado especificamente com o nível de ensino em que lecionam. É possível também justificar a sua não utilização devido ao leque de variedade de obras existentes para o ensino e por não existirem métodos de autores nacionais

capazes de superar os métodos de autores estrangeiros. São também apontadas razões no que concerne à reduzida divulgação das obras, à dificuldade de acessibilidade a partituras e também aos custos inerentes à aquisição das mesmas. Alguns docentes consideram apenas que a sua utilização não se proporcionou, sendo também apontado um certo desleixo, considerando este um aspeto a mudar na “nossa mentalidade”. Em número muito reduzido (1 docente), é também possível verificar a falta de interesse pelo repertório escrito por compositores portugueses para saxofone.

Pelo observado na questão nº 7 é possível afirmar que os alunos que interpretaram obras de compositores portugueses foram muito recetivos às mesmas pois tendo em conta o universo de 21 professores que responderam ao questionário, 16 referem que o aluno se mostrou “Muito Recetivo” (76,2%), 4 referem que se mostrou “Pouco Recetivo” (19%) e apenas 1 docente mostrou a indiferença do aluno em relação às obras utilizadas (4,8%).

No que concerne à análise da questão nº 9 a larga maioria dos professores, 31 (81,6%), considera as obras de compositores portugueses passíveis de alcançar as mesmas competências musicais quando comparando com obras de autores estrangeiros. Os restantes 7 docentes (18,4%) respondem negativamente à questão. Analisando mais profundamente esta questão, e relacionando a mesma com a taxa de professores que não utilizaram obras de compositores portugueses em “Nenhum Ciclo”, 17 docentes, verifica-se que 13 (76,5%) professores as consideram passíveis de aquisição de competências enquanto apenas 4 (23,5%) professores, consideram que não é possível aquisição de competências através das mesmas. Desta forma pode-se considerar que a aquisição de competências não é um motivo para mais de três quartos dos professores para não utilizar obras dos referidos compositores. Esses motivos que justificam a não utilização neste ponto, prendem-se com a falta de conhecimento e falta de interesse, por não existir material pedagógico suficientemente bom capaz de substituir os utilizados ou então por não se proporcionar a sua utilização. No que diz respeito aos professores que utilizaram obras de compositores portugueses, 21 professores, 18 (85,7%) consideram ser possível a aquisição das mesmas competências recorrendo a obras de compositores portugueses quando comparado com obras de autores estrangeiros. Os restantes 3 professores (14,3%) consideram não ser possível, levando a crer que menos de um quarto dos professores utilizou obras dos referidos compositores mesmo considerando não ser possível atingir as mesmas competências quando utilizam obras de compositores estrangeiros. Essa utilização é explicada pela exigência de obras de compositores portugueses em concursos e por fazerem parte de provas escolares obrigatórias.

Relacionando os dados analisados com a Revisão de literatura, no que diz respeito à introdução, ou não introdução, de obras de compositores portugueses no ensino é possível encontrar pontos de convergência entre a opinião dos docentes e a Revisão de Literatura elaborada. Assim é possível verificar que algumas das razões apontadas para a não introdução de obras de compositores portugueses no ensino vai de encontro ao já referido na referida Revisão. Uma das justificações prende-se com o desconhecimento das obras, esse desconhecimento apontado pelos professores no questionário é visível no pensamento de João de Freitas Branco quando questiona quem verdadeiramente conhece o conjunto de obras às quais chamamos música contemporânea portuguesa, ou então por Manuel Pedro Ferreira que afirma que, tirando raríssimas situações, os compositores portugueses são quase desconhecidos. Outra razão apontada pelos professores diz respeito à divulgação das obras, essa mesma dificuldade de divulgação é mencionada por António Pinho Vargas quando refere que as estruturas oficiais do Estado, ou estruturas privadas deveriam proceder à sua divulgação e não o fazem, existindo recorrentemente um recurso a obras do cânone instituído. Outro fator apontado pelos professores é o difícil acesso às partituras. Este difícil acesso levanta a problemática da falta de edição e acessibilidade de partituras apontada por Manuel Pedro Ferreira, António Pinho Vargas ou Alexandre Delgado. Por exemplo Delgado afirma que a maior parte das composições não está editada ou é de difícil acesso. Este fator limita a divulgação das obras e conseqüentemente a sua interpretação, produzindo assim o seu desconhecimento.

A questão da edição de partituras é também evidente neste estudo e reflete a problemática da divulgação de obras e acesso às mesmas, uma vez que, todas as obras enumeradas, com exceção da obra *Contracurvatura*, se encontram editadas, quer seja por edição de autor (*As Danças do Cão*, *Insomnia* e *7 Peças em forma de Boomerang*) ou por editoras, as restantes. O que pode revelar que as obras editadas têm maior possibilidade de serem usadas.

Outra razão apontada pelos docentes refere-se aos custos inerentes à aquisição de partituras. Esta problemática é também abordada na também na Revisão da Literatura, onde Manuel Frazão refere que é difícil alguém comprar partituras se estas não forem patrocinadas pelo Estado. Não o sendo os custos de aquisição poderão ser dispendiosos. Outro fator que condiciona os custos das partituras são a reduzida dimensão do mercado, cuja problemática já foi abordada anteriormente e se prende com a quantidade de população que poderia comprar uma partitura. Uma vez existindo pouca população passível de comprar partituras, o seu custo terá tendência a ser maior.

Também apontada pelos professores e referido anteriormente por Jorge Peixinho e Fernando Lopes Graça é o menosprezo pela música portuguesa, na medida em que é apontado nas respostas dos docentes a falta de interesse na obra de compositores portugueses. Outra resposta obtida no inquérito prende-se com o “desleixo” e uma questão de mudança de “mentalidade”. Esta questão da mudança da mentalidade sugere que o docente poderá ir de encontro ao complexo de inferioridade apontado por Alexandre Delgado, ou então, ir de encontro ao cânone instituído, tal como refere Pinho Vargas.

Pese embora, como refere Pinho Vargas (2010) a interpretação de repertórios utilizados no ensino da música sejam dominados pela influência do cânone e estes sejam vistos com naturalidade é da responsabilidade dos professores a adoção de outro tipo de repertório, como refere Carlos Azevedo. Assim sendo através destes elementos é possível enquadrar as respostas dos docentes que utilizam obras de compositores portugueses com a Revisão de Literatura, uma vez que os mesmos utilizam as obras por convicção própria na medida em que consideram importante o contacto dos alunos com o repertório atual português para o instrumento, ou novos repertórios, entre os quais se insere a música portuguesa, o que leva um dos inquiridos a referir que utiliza as obras que entende apropriadas para os alunos, se nesse âmbito encontrar obras de compositores portugueses dá preferência às mesmas. Assim sendo cabe aos professores o poder de escolha de determinadas obras. Em suma cabe ao professor utilizar ou não obras de compositores portugueses.

## **5 Conclusão**

O projeto de investigação levado a cabo permitiu verificar a existência de obras de compositores portugueses nos programas de saxofone no ensino básico e secundário e qual a sua real utilização nos anos letivos de 2013/2014 e 2014/2015. Permitiu também, através de um estudo de caso, verificar a possibilidade de aquisição de competências por parte de alunos de saxofone nos referidos cursos, recorrendo a obras de compositores portugueses escritas para o instrumento.

No que diz respeito à análise dos programas de instrumento, é possível verificar que apenas 19,4% dos mesmos fazem propostas de obras de compositores portugueses para os dois níveis de ensino, sendo referenciadas cinco obras e um método. Assim sendo é possível verificar que a sua referência nos programas é reduzida, no que diz respeito ao número de programas em que constam, e pouco diversa no que diz respeito às obras elencadas.

Como as propostas de obras nos programas não garantem a sua utilização por parte dos docentes, foi elaborado um questionário com o intuito de obter dados sobre a utilização das mesmas. Neste campo os resultados foram num sentido diferente dos dados obtidos na análise dos programas.

Assim sendo 55,3% dos professores utilizaram obras de compositores portugueses no ensino do saxofone, existindo um total de 14 obras diferentes e um método. Este resultado obtido através do questionário, permite concluir que existe uma utilização real mais significativa das obras comparando com as referências a obras existentes nos programas, assim como uma maior diversidade de obras utilizadas. O questionário permitiu também observar a tendência de uma maior utilização de obras de compositores portugueses no ensino “Secundário” relativamente ao curso “Básico”, 39,5% e 7,9%, respetivamente. A percentagem de professores que utilizaram em “Ambos” os ciclos é de 7,9%.

A percentagem de inquiridos que não utilizou obras de compositores portugueses em nenhum ciclo é de 44,7%. Na opinião do mestrando o resultado obtido na utilização de obras de compositores portugueses no ensino é bastante positivo tendo em conta a sua atividade profissional ao nível da docência e os dados apresentados na análise dos programas.

A maioria dos professores utilizou obras no ensino “Secundário”, este facto vai de encontro à pesquisa realizada pelo mestrando, ou seja, a parte mais significativa de obras encontradas é, tendencialmente, adequada a ser ministrada no ensino secundário. Em Portugal, excetuando alguns casos, não existe material escrito especificamente com fins pedagógicos, o que condiciona ou pode impossibilitar a sua introdução principalmente no ensino básico. Outra razão está relacionada com o facto de muitas vezes serem os intérpretes, muitos deles de carreira firmada ou em início de carreira, a realizar encomendas de obras, o que leva o compositor a escrever para um determinado nível musical, muitas vezes não adequado com o nível de competências exigido no ensino básico ou secundário. No entanto, através da pesquisa realizada, é possível verificar que existe já um considerável número de obras que podem ser introduzidas no ensino, especialmente no curso secundário.

De uma forma geral, as razões que levam os professores a introduzir obras de compositores portugueses escritas para saxofone no ensino tem que ver com a qualidade das mesmas, ou seja, por serem obras atuais do repertório nacional onde é possível encontrar um grau de complexidade e versatilidade assinalável, são obras que exploram questões técnicas específicas do instrumento e que permitem aos professores alcançar os objetivos pretendidos. Estes objetivos referidos pelos professores inserem-se na capacidade que as obras têm de trabalhar determinadas competências com os alunos, o que justifica que 81,6% dos

professores considere as obras de compositores portugueses capazes de alcançar as mesmas competências musicais quando comparando com obras de autores estrangeiros.

A par destas justificações é também possível encontrar professores que referem que utilizam essas obras por serem exigidas em concursos de saxofone. Este facto é relevante, pois é possível verificar que por parte da organização dos concursos existe a preocupação em introduzir obras de compositores portugueses, bem como proceder à sua interpretação e divulgação. Este facto é visível por exemplo no *Concurso Internacional de Saxofone Vítor Santos* (Palmela) e *Prémio Jovens Músicos* (PJM). No caso do PJM a introdução de obras de compositores portugueses é feita através de uma encomenda de uma nova obra para estriar na edição do concurso.

No que concerne às razões apresentadas pelos docentes que não utilizaram obras de compositores portugueses no ensino, na opinião do mestrando todas são válidas, no entanto, e não pretendendo desqualificar qualquer opinião, os principais obstáculos à utilização de obras de compositores portugueses estão relacionados com a reduzida divulgação e acessibilidade das mesmas. Não existindo divulgação e acesso às obras, torna-se de todo impossível a sua utilização. A divulgação não é realizada a uma escala alargada, não existe uma base de dados onde intérpretes e docentes possam ter acesso ao que se produz no país e quando existe essa informação é dispersa, o que torna todo o trabalho de investigação mais difícil. A acessibilidade às obras condiciona também a sua interpretação pois a grande maioria não se encontra editada. Não sendo editada torna-se mais difícil a sua circulação, acesso e conhecimento, podendo impedir a sua interpretação. Ainda relativamente às edições, todas as obras utilizadas pelos docentes no ensino, com exceção da obra *Contracurvatura*, encontram-se editadas, quer seja por edição de autor (*As Danças do Cão, Insomnia e 7 Peças em forma de Boomerang*) ou por editoras (as restantes), o que pode demonstrar o poder das edições na circulação, acesso e conhecimento e divulgação das obras.

Outro elemento que por vezes condiciona a acessibilidade às obras é o facto de o intérprete que realizou a encomenda ao compositor não permitir que outras pessoas possam ter acesso para interpretar ou simplesmente analisar a mesma, o que reduz o trabalho do compositor e o património musical do país. Se essas obras fossem editadas reduziria significativamente esta questão, pois qualquer pessoa poderia adquirir a mesma, salvaguardando como é óbvio todos os direitos. Como não existe uma divulgação do trabalho realizado pelos compositores, mesmo as obras sendo editadas, correm o risco de ser pouco comercializadas, o que pode aumentar o custo de aquisição das mesmas, dando origem a que alunos e por vezes docentes ou intérpretes se inibam de adquirir as mesmas.

Outro fator que pode condicionar a introdução de obras de compositores no ensino é a reduzida interpretação de obras dos mesmos como reflete a secção da Revisão de Literatura do presente relatório. Não sendo os compositores conhecidos e as suas obras interpretadas de forma mais regular no país, gera-se o desconhecimento em relação ao autor e obra. Este fator pode ter consequências diretas na interpretação das suas obras, o que pode originar uma não utilização no ensino.

Do referido anteriormente, considera-se que, apesar de algumas obras de compositores portugueses serem utilizadas no ensino e serem interpretadas, existe ainda um longo caminho a percorrer para que a sua interpretação e aplicação no ensino ganhem consistência.

Na opinião do mestrando, para uma mudança de rumo, maior interpretação de obras de compositores portugueses e a sua aplicação eficiente no ensino, seria necessário uma conjugação de esforços por parte de toda a esfera musical em Portugal, a começar pelo apoio governamental. Sem a existência de uma discussão nacional profunda sobre o estado da música portuguesa, seus compositores, intérpretes e escolas de música e, de uma linha direcional que agregue governo, compositores, escolas, instituições musicais, centros musicais, editoras discográficas, editoras de partituras, programadores, num sentido único de divulgação e interpretação da música de compositores portugueses, torna-se mais difícil consolidar a sua interpretação. Este fator pode ter consequências na aplicação de obras de compositores portugueses no ensino.

De forma a constatar a possibilidade de aquisição de competências por parte de alunos de saxofone no ensino básico e secundário, recorrendo a obras de compositores portugueses escritas para o instrumento, as mesmas foram introduzidas durante a realização do Estágio Curricular do mestrando em exercício de funções no CMS. Após identificar quais os objetivos inerentes às competências a desenvolver com cada aluno, foi realizada uma pesquisa de obras de forma a identificar qual a obra que melhor se adequava a cada um. No estudo participaram três alunos de graus e idades diferentes, onde foi possível constatar que as obras selecionadas contribuíram significativamente para o sucesso da aquisição de competências por parte dos alunos.

## **Reflexão Final**

A realização do presente Relatório de Estágio, que compreende uma secção relativa ao estágio e outra secção destinada à investigação, contribuiu para o desenvolvimento pessoal e profissional do estagiário.

A secção referente ao estágio permitiu uma racionalização e consciencialização dos procedimentos e estratégias a adotar na aprendizagem de cada aluno, pois cada aluno é um caso isolado e deve ser tratado como tal. A racionalização e consciencialização do processo de ensino/aprendizagem permitiram uma melhor organização e planificação das aulas e dos objetivos a serem alcançados pelos alunos e pelo mestrando. Permitiu adotar as melhores estratégias e os melhores conteúdos para cada aluno conduzindo, desta forma, a uma melhor gestão do processo ensino/aprendizagem que se traduziu numa maior eficiência no processo. A reflexão sobre as metodologias e estratégias a adotar desencadeou no mestrando um espírito crítico na atividade docente e uma constante procura de novos elementos que possam melhorar a sua atividade profissional. A elaboração da secção pedagógica, das planificações anuais e de aulas foi importante para verificar o desenvolvimento e a aquisição de competências por parte dos alunos, detetar quais os seus pontos fortes e aspetos melhorar.

A secção de investigação permitiu recolher a opinião do que pensam várias personalidades sobre o panorama musical português, proporcionando ao mestrando uma maior consciencialização sobre o tema. Permitiu também verificar a frequência da utilização de obras de compositores no ensino, as suas tendências, quais as obras mais utilizadas, bem como as razões que levam os docentes a optar ou não pela sua introdução no ensino.

Apesar de outros fatores anteriormente mencionados, no entender do mestrando a introdução de obras de compositores portugueses no ensino do saxofone depende muito da orientação do professor, uma vez que este é o responsável pela aprendizagem e pela aquisição de competências por parte do aluno. Podem existir muitas obras editadas, devidamente divulgadas e acessíveis, adequadas pedagogicamente a cada grau de ensino, mas se não existir um conhecimento das mesmas por parte dos docentes e uma vontade efetiva por parte dos mesmos em realizar a sua introdução no ensino, a introdução de obras de compositores portugueses no curso básico e secundário no ensino do saxofone nunca será uma realidade.

## Bibliografia

### Obras e Métodos:

- Adam, A. (2003). Hannickel M. *Tons of Tunes*. United States. Curnow Music.
- Azevedo, S. (2008). *On The Edge*. Lisboa. AVA.
- Binge, Ronald. *Concerto*. (1969). London. Weinberger.
- Branco, J. F. (2005). *História da Música Portuguesa*. (4ª edição) Mem Martins. Publicações Europa América.
- Castelo-Branco, S. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa. Círculo de Leitores.
- Creston, P. (1945). *Sonata*. United States. Shawnee Press inc.
- Decouais, R. (1973). *35 Etudes Techniques Pour Saxophone*. Paris. Gerard Billaudot.
- Delgado, A. (2001). *A Sinfonia em Portugal*. Lisboa. Ministério da Cultura, IPAE – Departamento de Música. RDP.
- Dweck, C. & Molden, D. (2005). *Self-Theories: Their Impact on Competence, Motivation and Acquisition*. In A. Elliot & C. Dweck (eds.). *The Handbook of Competence and Motivation*, New York: The Guilford Press.
- Ferreira, M. P. (2007). *Dez Compositores Portugueses: Percursos da Escrita Musical no século XX*. Lisboa. Dom Quixote.
- Lacour, G. (1989). *50 Études Faciles et Progressives*. Paris. Gerard Billaudot.
- Londeix, J. M. (1998). *Exercices Mécaniques vol. 2*. Paris. Henry Lemoine.
- Mule, M. (1943). *Dix huit exercices d'après Berbeguier*. Paris. Alphonse Leduc.
- Noda, R. (1974). *Improvisation 2*. Paris. Alphonse Leduc.
- Prati, H. (n.d.). *L'alphabet du Saxophoniste*. Paris. Gérard Billaudot.
- Salgueiro, J. (2001). *As Danças do Cão*. Palmela (ed. lit.).
- Silva, J. P. & Guerreiro, L. (2013). *O Saxofone Pedagógico*. Lisboa (1ª edição) AVA.
- Torres, L. L. & Palhares, J. A. (2014). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais da Educação*. V.N. Famalicão. Húmus.
- Weiner, B. (1971). *Perceiving the causes of success and failure*. Journal of Cross-Cultural Psychology. California. General Learning Press

## Teses e Relatórios

- Fernandes, D., Ó, J. R., Paz, A., Ferreira, M. B., Marto, A. & Travassos, A. (2007). *Estudo de Avaliação do Ensino Artístico*. Lisboa.
- Fernandes, D., Ó, J. R. & Paz, A. (2008) *Ensino Artístico Especializado da Música: Para a Definição de um Currículo do Ensino Básico*, Universidade de Lisboa- Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação.
- Vargas, A. P. (2010). *Música e Poder: Para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*, Tese de Doutoramento em Sociologia da Cultura. Faculdade de Economia - Universidade de Coimbra (p. 15-510).
- Vasconcelos, A. A. (2011). *Educação Artístico-Musical: Cenas, Actores e Políticas*. Tese de Doutoramento em Educação- Especialidade em Administração e Política Educacional. Instituto de Educação- Universidade de Lisboa (p.1-616).

## Sites

Vargas.A.P. Disponível em:

[http://antoniopinhovargas.blogspot.pt/2011\\_09\\_01\\_archive.html](http://antoniopinhovargas.blogspot.pt/2011_09_01_archive.html) (setembro 2011)

[http://antoniopinhovargas.blogspot.pt/2011\\_08\\_01\\_archive.html](http://antoniopinhovargas.blogspot.pt/2011_08_01_archive.html) (agosto 2011)

[http://antoniopinhovargas.blogspot.pt/2015\\_08\\_01\\_archive.html](http://antoniopinhovargas.blogspot.pt/2015_08_01_archive.html) (agosto 2015)

[http://antoniopinhovargas.blogspot.pt/2010\\_10\\_01\\_archive.html](http://antoniopinhovargas.blogspot.pt/2010_10_01_archive.html) (outubro 2010)

## Anexo 1 (Componente Letiva)

Exmo. Encarregado de Educação

Venho por este meio solicitar a sua autorização para proceder à gravação em vídeo de algumas aulas do seu educando durante o ano letivo 2014/15. As referidas gravações farão parte do meu estágio curricular do Mestrado em Ensino da Música que estou a realizar na Escola Superior de Música de Lisboa.

As gravações serão utilizadas unicamente para efeitos de investigação e elaboração do meu relatório de estágio.

Obrigado pela sua atenção,

Com os melhores cumprimentos

---

(Ricardo Pires)

Eu \_\_\_\_\_,  
encarregado de educação do aluno/a \_\_\_\_\_, declaro que autorizo o professor Ricardo Pires a proceder à gravação de algumas aulas de saxofone, em formato vídeo, do meu educando/a e as utilize no âmbito do seu Mestrado em Ensino da Música da ESML.

---

(Encarregado Educação)



	Quinta	Sexta	Sábado	Domingo	Segunda	Terça
O que estudei?						
Dificuldades?						
O que foi bem?						
O que tenho de melhorar?						
Satisfeito com o resultado?	  	  	  	  	  	  

## Anexo 3 (Investigação)

### Modelo de Ficha de Avaliação em “Performance”



Aluno: António

Com base na “performance” que decorreu em audição no dia 11 de Março de 2015 foi avaliada a aquisição de competências por parte do aluno através da interpretação a obra *Nurnberg* de João Pedro Silva e Lino Guerreiro

A observação foi qualificada com recurso à seguinte escala de avaliação:

- a) Muito desadequado, b) Desadequado, c) Adequado, d) Bastante adequado,
- e) Completamente adequado

Competências Motoras/Expressivas	Classificação
Utilização de diferentes andamentos	
Capacidade de manter pulsação regular	
Capacidade e domínio articulação	
Utilização de diferentes dinâmicas	

O Professor

---

## Anexo 4 (Investigação)



### Modelo de Ficha de Avaliação em “Performance”

Aluno: Elísio

Com base na “performance” que decorreu em audição no dia 11 de Março de 2015 foi avaliada a aquisição de competências por parte do aluno através da interpretação a obra *As Danças do Cão* (I Andamento) de Jorge Salgueiro

A observação foi qualificada com recurso à seguinte escala de avaliação:

- a) Muito desadequado, b) Desadequado, c) Adequado, d) Bastante adequado,
- e) Completamente adequado

Competências Motoras/Expressivas	Classificação
Clareza da articulação	
Consistência mecânica	
Postura corporal	
Controlo de dinâmicas	
Utilização adequada de diversas sonoridades	

O Professor

---

## Anexo 5 (Investigação)



### Ficha de Avaliação em “Performance”

Aluna: Elisabete

Com base na “performance” que decorreu em audição no dia 3 de Junho de 2015 foi avaliada a aquisição de competências por parte do aluno através da interpretação a obra *On the Edge* de Sérgio Azevedo

A observação foi qualificada com recurso à seguinte escala de avaliação:

- a) Muito desadequado, b) Desadequado, c) Adequado, d) Bastante adequado,
- e) Completamente adequado

Competências Motoras/ Expressivas	Classificação
Flexibilidade de registos	
Consistência mecânica	
Clareza de articulações	
Sensação tensão/relaxe	
Controlo de dinâmicas	
Utilização adequada de diversas sonoridades	
Utilização adequada <i>vibrato</i>	
Condução de frases musicais	

O Professor

---

## Anexo 6 (Investigação)

### Obras de Compositores Portugueses para Saxofone no Ensino Básico e Secundário

O presente questionário foi elaborado por Ricardo Pires, aluno de Mestrado em Ensino da Música na ESML. Tem como objetivo aferir a utilização de obras para Saxofone de Compositores Portugueses no ensino básico e secundário nas escolas do ensino artístico especializado, bem como encontrar razões para a sua utilização/não utilização.

Os dados recolhidos serão anónimos e vão permitir desenvolver o meu trabalho de uma forma mais fidedigna.

Grato pela vossa atenção e disponibilidade,

Ricardo Pires

### Obras de Compositores Portugueses para Saxofone no Ensino Básico e Secundário

#### 1. Qual o seu escalão etário?

<input type="checkbox"/>	<20
<input type="checkbox"/>	20-25
<input type="checkbox"/>	26-30
<input type="checkbox"/>	31-40
<input type="checkbox"/>	41-45
<input type="checkbox"/>	46-50
<input type="checkbox"/>	51-55
<input type="checkbox"/>	55<

#### 2. Há quantos anos leciona?

<input type="checkbox"/>	<5
<input type="checkbox"/>	5-10
<input type="checkbox"/>	11-15
<input type="checkbox"/>	16-20
<input type="checkbox"/>	21-25
<input type="checkbox"/>	26-30
<input type="checkbox"/>	31<

**3. Qual o curso que ministrou nos últimos dois anos?**

- Básico  
 Secundário  
 Ambos

**4. Nos últimos dois anos letivos, utilizou obras de compositores portugueses no ensino do saxofone no curso:**

- Básico  
 Secundário  
 Nenhum ciclo (se escolheu esta opção, passe para a questão 8)

**5. Se respondeu afirmativamente à questão anterior, identifique em cada um dos cursos, quais as obras utilizadas:**

**6. Por que razão utilizou obras de compositores portugueses no ensino do Saxofone?**

**7. Qual o grau de recetividade do aluno em relação às obras utilizadas?**

- Muito recetivo  
 Pouco recetivo  
 Indiferente  
 Não recetivo

**8. Se respondeu negativamente à questão 4, identifique o motivo pelo qual não utilizou obras de compositores portugueses no ensino do saxofone?**

**9. Considera possível alcançar as mesmas competências musicais pretendidas para os alunos recorrendo a obras de compositores portugueses?**

- Sim  
 Não

## **Anexo 7 (Investigação)**

Boa noite!

O meu nome é Ricardo Pires e frequento neste momento o 2º ano do Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música de Lisboa.

Este ano terei de elaborar um projeto de investigação. Para esse projeto escolhi o tema “Obras para Saxofone de Compositores Portugueses: Sua Utilização no Ensino Básico e Secundário”.

Neste sentido estou a entrar em contacto com Conservatórios e Academias de Música com o intuito de perceber se existem obras de compositores portugueses referenciadas nos programas de saxofone. Por esta razão necessitava da vossa colaboração para a realização deste trabalho de pesquisa.

Necessitava, se possível, ter acesso ao programa de saxofone da instituição para verificar a existência ou não de obras de compositores portugueses.

Os dados recolhidos serão utilizados apenas para fins estatísticos, pelo que não será contemplada a divulgação do programa ou nome da escola.

Bem sei que se trata de um documento interno da escola e por essa razão possa não ter acesso ao mesmo, mas se me pudessem ajudar de alguma forma neste trabalho de pesquisa ficaria muito grato, pois assim conseguiria elaborar um trabalho com maior rigor. Se não for concedida autorização para consultar o programa gostaria de saber, se possível, se existem obras de compositores referenciadas no programa.

Muito grato pela vossa atenção

Cumprimentos

## **Anexo 8 (Investigação)**

### **Repertório de Saxofone**

#### **Saxofone e Orquestra**

Anne Victorino D'Almeida –*Concerto* (Saxofone Alto)

Eurico Carrapatoso - *Sete Peças em forma de Boomerang*(Saxofone Alto e Soprano)

Jorge Peixinho - *Concerto* (Saxofone Alto)

José Martins–*Triptikus*(Saxofone Alto)

Vitor Rua - *Slow Fox* (Saxofone Soprano)

Vitor Rua -*Tout à droit, Manoel!*(Saxofone Alto)

Vitor Rua -*Trazom Simphonie*(Saxofone Alto)

Vitor Rua -*Ruatronics*(Saxofone Alto)

Vitor Rua -*Verycomtemporary*(Saxofone Barítono)

#### **Saxofone e Orquestra de Sopros**

Afonso Alves - *Concerto*

António Lourenço -*Brisas D'Aire*(Saxofone Alto)

Daniel Schvets-*Sinfonietta Concertante N° 2*(Saxofone Tenor)

Francisco de Mendonça -*Cecília*(Saxofone Tenor)

Hugo Correia –*Sinfomania in Senatus*(Saxofone Tenor, AkayEwy)

Jorge Costa Pinto – *Duplo Concerto para Saxofone Soprano e Saxofone Barítono*

Lino Guerreiro –*Áth Dara* (Saxofone Alto)

Lino Guerreiro –*Baviera* (Saxofone Alto)

Lino Guerreiro –*Musala*(Saxofone Alto)

Luís Cardoso – *Concerto para Saxofone tenor e Tuba*

#### **Saxofone e Piano**

António Victorino d'Almeida -*Alegro de Concerto* (Saxofone Alto)

Carlos Filipe Cruz -*Krisis*(Saxofone Alto)

Edward Ayres d'Abreu - *Sonata Deambulante e Fugaz* (Saxofone Alto)

Edward Ayres d'Abreu - *Vulcânicas II* (Saxofone Alto)

Gonçalo Gato -*Imponderabilidade* (Saxofone Tenor)  
Hélder Gonçalves -*Mood's e Sax*(Saxofone Alto)  
Jorge Salgueiro -*As Danças do Cão*(Saxofone Alto)  
Jorge Peixinho -*Fantasia Impromptu*(Saxofone Alto)  
José Martins -*Concertino*(Saxofone Alto)  
Lino Guerreiro -*Ostinatus*(Saxofone Alto)  
Luís Cardoso -*Insomnia*(Saxofone Alto)  
Luís Carvalho -*3 pièces d'homage* (Saxofone Soprano. Existe também versão para oboé Flauta e Clarinete)  
Luís Tinoco -*Verde Secreto*(Saxofone Alto)  
Nuno Leal -*Sonata*(Saxofone Alto)  
Paulo Bastos -*Pequenas Histórias de um Saxofone*(Saxofone Soprano Alto)  
Sérgio Azevedo -*Quatro Peças Breves* (Saxofone Alto)  
Tiago Cabrita -*Intimidade*(Saxofone Alto)  
Tiago Derriça -*Sonata* (Saxofone Alto)

### **Saxofone e Eletrónica**

Diogo Novo Carvalho - *Organic I*(Saxofone Alto)  
Edward Ayres d'Abreu-*In a Landscape after John Cage* (Saxofone Alto)  
Edward Ayres d'Abreu -*Monólogo com ginginha, 3Fernando Pessoa e Aguardente quanto basta* (Saxofone Alto e Tape)  
Gonçalo Gato -*Wandering* (Saxofone Alto)  
Hélder Filipe Gonçalves -*Paralelipipedo*(Saxofone Soprano e Tenor)  
Isabel Soveral -*Anamorphoses VI* (Saxofone Tenor)  
Jorge Peixinho -*Sax Blue*(Saxofone Alto e Sopranino)  
José Martins -*Viagem 2* (Saxofone Alto)  
José Carlos Sousa -*Contemplação II*(Saxofone Alto)  
Marco Barroso -*Tulp* (Saxofone Soprano)  
Paulo Ferreira Lopes - *Three Short Pieces from the Darkness Book* (Saxofone)  
Pedro Rebelo -*Fragmentos*(Saxofone Soprano)  
Pedro Rebelo -*Visceral reActions*(Saxofone Alto)  
Vitor Rua - *Gula* (Saxofone Baixo Sopranino)  
Vitor Rua -*Saxophera II*(Saxofone Alto)  
Vitor Rua - *Recettepourfaire une souris*(Saxofone Contrabaixo)

Vitor Rua - Fleu (Saxofone soprano)  
Vitor Rua - Gula (Saxofone Barítono e Sopranino)  
Vitor Rua - Vocidi una CittàImmaginaria (Saxofone Alto)

### **Saxofone Solo**

Alexandre Almeida -*Estudo em Fado* (Saxofone Soprano)  
Alexandre Almeida -*Guigo* (Saxofone Alto)  
Carlos Marques - (Balaú) | *Abrabesco V* (Saxofone Alto)  
Christopher Bochmann- *Cartoon* (Saxofone Barítono)  
Christopher Bochmann-*Essay XIII* (Saxofone Alto)  
Christopher Bochmann-*Lampoons* (Saxofone Tenor)  
Christopher Bochmann-*Capriccio* (Saxofone Soprano)  
Clotilde Rosa -*Reflexus* (Saxofone Soprano, Alto, Tenor, Barítono e Contrabaixo)  
Constança Capdeville– *BorderLine*(Saxofone Solo)  
Daniel Bernardes -*Havoc* (Saxofone Alto)  
Daniel Davis -*No fim do que tudo parece ser*(Saxofone Alto)  
Daniel Schvetz–*Eternotempoeterno*(Saxofone Barítono)  
Filipe Esteves - *Ecos* (Saxofone Alto)  
Filipe Pires - *Figurações V*(Saxofone Alto)  
Gonçalo Gato - *Improviso* (Saxofone Alto)  
Gonçalo Lourenço -*Nauta I* (Saxofone Tenor)  
Hugo Ribeiro - *Dois Mo(vi)mentos*(Saxofone Tenor)  
João Antunes - *Três Arcadas* (Saxofone Alto/Tenor)  
João Fernandes - *Adiunctio* (Saxofone Tenor)  
João Fernandes -*Prosodia* (Saxofone Tenor)  
João Pedro Oliveira -*Integrais IV*(Saxofone Tenor)  
João Pedro Silva - *Pedro Tibi*(Saxofone Tenor)  
Jorge Pereira -*Morte, Delírio e Agonia deum Titã Derrotado*(Saxofone Alto)  
José Martins - *Viagem (3)* (Saxofone Alto)  
Lino Guerreiro -*Solos para Saxofone* (Saxofone Solo)  
Luís Cardoso -*Cartoon I* (Saxofone Solo)  
Luís Cardoso -*Cartoon II* (Saxofone Solo)  
Luís Carvalho -*Chirimia* (Saxofone Soprano/Oboé)

Manuel Durão - *Contracurva* (Saxofone Alto)  
Paulo Bastos - *Baritnok* (Saxofone Barítono)  
Paulo Perfeito - *CosmicArgument*(Saxofone Tenor)  
Rogério Medeiros - *Quimera* (Saxofone Tenor)  
Sara Ross - *Scusa, Leo* (Saxofone Alto)  
Sérgio Azevedo - *OntheEdge*(Saxofone Alto)  
Sofia Sousa Rocha - *Rocha Entr'ta*(Saxofone Alto)  
Tomás Borrvalho - *Ping999* (Saxofone Tenor)  
Vitor Rua Musique - *Céréale I*(Saxofone Soprano)  
Vitor Rua - *Cyberpunk*(Saxofone Tenor)  
Vitor Rua - *BruitNoireFermé*(Saxofone Alto)

### **Duos de Saxofone**

Sofia Rocha - *Elos* Saxofone Soprano e Saxofone Alto