



Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

CONSERVATÓRIO SUPERIOR DE MÚSICA DE GAIA

MESTRADO EM ENSINO DA MÚSICA

Especialidade em Música de Conjunto

Birgita Solange Azevedo Carvalho dos Santos

**A CLASSE DE CONJUNTO:
DA NÃO EXISTÊNCIA À CENTRALIDADE DO PROCESSO
ENSINO/APRENDIZAGEM DA MÚSICA**

Maio de 2016



Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

CONSERVATÓRIO SUPERIOR DE MÚSICA DE GAIA

MESTRADO EM ENSINO DA MÚSICA

Especialidade em Música de Conjunto

Birgita Solange Azevedo Carvalho dos Santos

**A CLASSE DE CONJUNTO:
DA NÃO EXISTÊNCIA À CENTRALIDADE DO PROCESSO
ENSINO/APRENDIZAGEM DA MÚSICA**

Projeto Educativo apresentado para obtenção do
Grau de Mestre em Ensino da Música, especialidade em Música de Conjunto

Trabalho realizado sob a orientação científica da
Professora Doutora Maria do Rosário de Sousa

Maio de 2016

RESUMO

O trabalho de investigação científica que se apresenta situa-se no contexto na unidade curricular de Projeto Educativo, integrado no Mestrado em Ensino da Música, com especialidade em Música de Conjunto, ministrado no Conservatório Superior de Música de Gaia.

Esta Investigação de análise qualitativa, centrou-se no estudo do tema: **Classe Conjunto: Da não existência à centralidade do processo ensino/aprendizagem da Música**. Aprofundou cientificamente a necessidade da existência da Classe de Conjunto, enquanto disciplina, em contextos de ensino/aprendizagem, em escolas especializadas do ensino artístico da música.

Através de uma *análise histórica e documental* (Carmo e Ferreira, 1998), configurou-se um *Estado da Arte* que abarcou diversas épocas, tendo-se elaborado uma reflexão sustentada na informação recolhida, através de diversos autores. Acerca da Classe de Conjunto e da sua pertinência nos contextos do Ensino Especializado da Música, estudaram-se os seus fundamentos e as suas características, nos aspetos que entendemos de maior relevância na formação de músicos.

Ainda no âmbito da metodologia utilizada, este estudo apresenta um trabalho empírico, tendo como base metodológica o modelo de *Observação Participante* (Sousa, 2012). Esse trabalho empírico consistiu na implementação de práticas pedagógicas e na observação dos trabalhos realizados, numa turma de *Classe de Conjunto de Coro*, na Fundação Conservatório de Música de Gaia. Estas experiências permitiram-nos identificar os sentidos, as orientações e as dinâmicas de cada momento de uma aula, podendo chegar a conclusões de significativo interesse quanto à eficácia do ensino desta disciplina na escola vocacional.

PALAVRAS – CHAVE

CLASSE CONJUNTO – ANÁLISE HISTÓRICA E DOCUMENTAL – PROCESSO ENSINO/APRENDIZAGEM – OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE – MOTIVAÇÃO

ABSTRACT

This scientific investigation fits within the Educational Project, integrated in the Music Education MA, specialization in Ensemble Music, at the Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG).

This Investigation of qualitative analysis was focused on the study of: Ensemble Classes: The nonexistence to the centrality of the teaching/learning process of Music. The need of Ensemble Classes, as a discipline, on contexts teaching/learning, in specialized schools of artistic education of music.

Through a *historical and documental analysis* (Carmo & Ferreira, 1998), configures itself an *Art State* that embraced several times, we have developed sustained reflection on the information gathered from different authors. About Ensemble Classes and its relevance in the contexts of Specialized Teaching of Music, grounds and its characteristics were studied, the aspects we understand the most relevant in the musicians formation.

Still in the aim of the methodology used, this study shows an empirical work based on the *Participant Observation* (Sousa, 2012). This case, was focused on the implementation of technical skills and observation of the work performed, in a *Chorus Ensemble Classes* at the Fundação Conservatório de Música de Gaia. This experiences allows us to go far beyond the detailed description of the components of a situation, allowing the identification of the way, orientation and dynamic of each situation, reaching to conclusions of significant interest on the effectiveness of the teaching of this subject in the vocational school.

KEYWORDS

**ENSEMBLE CLASSES - HISTORICAL AND DOCUMENTAL ANALYSIS -
TEACHING/LEARNING PROCESS - PARTICIPANT OBSERVATION -
MOTIVATION**

*Quando fores um maestro, lembra-te de que estás a fazer música não para te
divertires, mas para agradar ao público!*
(Richard Strauss)

AGRADECIMENTOS

Deixo um sincero agradecimento a todos aqueles que permitiram que a realização deste mestrado fosse uma realidade, motivando-me e fazendo-me acreditar que os sonhos são possíveis de alcançar. A todos os professores, que com a sua perícia me guiaram e apoiaram neste processo de aprendizagem ao longo de todo o curso, e colegas/amigos de mestrado do Conservatório Superior de Música de Gaia.

Para a elaboração deste trabalho foi determinante o apoio, ânimo e encorajamento de várias pessoas que de uma forma direta participaram na sua realização.

Gostaria de agradecer à pessoa que mais contribuiu para a minha formação, pela transmissão dos seus conhecimentos, sempre tão enriquecedores, por toda a disponibilidade e aconselhamento ao longo de todo o curso de licenciatura e mestrado, agradeço ao Professor Mário Mateus.

À Professora Fernanda Correia, por todo o apoio dado durante todo este trajeto de enriquecimento profissional e musical.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria do Rosário, por todas as aulas dadas neste percurso, pelas conversas livres e desimpedidas, pelo apoio e espírito crítico, pela colaboração e cumplicidade que senti na liberdade que me deu para desenvolver esta investigação.

Aos alunos da Classe de Conjunto da FCRG, pela sua disponibilidade e dedicação.

Por último, e muito sentido, um reconhecimento à minha família, pela compreensão, sacrifício e apoio ao longo deste percurso académico.

ÍNDICE GERAL

RESUMO	I
ABSTRACT	II
AGRADECIMENTOS	IV
ÍNDICE GERAL	V
ÍNDICE DE FÍGURAS	VII
ÍNDICE DE QUADROS	VIII
PREÂMBULO	IX
CAPÍTULO I	11
PROBLEMÁTICA DA INVESTIGAÇÃO	11
INTRODUÇÃO GERAL	12
1.1. Problemática de Investigação.....	12
1.2. Questão central da Pesquisa	13
1.3. Hipóteses de Investigação	13
1.4. Objetivos Gerais de Investigação	13
1.5. Objetivos Específicos de Investigação.....	14
CAPÍTULO II	15
O ESTADO DA ARTE	15
LEVANTAMENTO HISTÓRICO E DOCUMENTAL.....	15
2. A CLASSE CONJUNTO – A NÃO EXISTÊNCIA	16
2.1. Introdução.....	16
2.2. Traçado histórico sobre o ensino especializado das artes	16
2.3. A Orquestra e as suas origens	19
2.4. Disciplina de Classe Conjunto	21
2.5. Reforma de Viana da Mota (1919).....	28
CAPÍTULO III	32
O ESTADO DA ARTE	32
A Classe Conjunto Enquanto Disciplina	32
3.1 Introdução.....	33

3.2	Definição de Conceitos	33
3.2.1	Classe Conjunto.....	33
3.2.2	Análise Histórica e Documental.....	34
3.2.3	Processo Ensino/Aprendizagem.....	34
3.2.4	Observação Participante.....	34
3.2.5	Motivação.....	35
3.3	O Ensino Artístico Especializado desde 1930.....	35
3.4	A educação artística e as prioridades educativas do século XXI	40
3.5	Competências e pedagogias plicadas à disciplina de CC	42
3.6	Metodologias de ensino de grupos	43
CAPÍTULO IV.....		45
O PROCESSO DE ENSINO APRENDIZAGEM DA MÚSICA		45
Estudo Empírico		45
4.1	Introdução.....	46
4.2	Observação Participante como Modelo de Pesquisa Científica	46
4.3	A Fundação Conservatório Regional de Gaia	48
4.4	Desenvolvimento do Processo Ensino / Aprendizagem da Música de Conjunto.....	50
4.5	Área de Relaxamento/Aquecimento Corporal.....	52
4.5.1	Área da Técnica Vocal	53
4.5.2	Área da Audição/Fusão Sonora	55
4.5.3	Área da Interpretação	56
4.6	Planificação do Processo Ensino/Aprendizagem	57
4.7	Relação Pedagógica com os Alunos.....	60
4.8	Avaliação dos Alunos.....	61
4.9	Desenvolvimento Social.....	62
CONCLUSÕES.....		64
CONCLUSÕES GERAIS		65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		69
FONTES ELETRÓNICAS CONSULTADAS.....		73
ANEXOS		77

ÍNDICE DE FÍGURAS

Figura 1 – Mão Guidoniana	17
Figura 2 – Lully com a vara de regência.....	18
Figura 4 – Conservatório Nacional (fachada), 1959, fot. Fernando Manuel de Jesus Matias.....	23
Figura 5 – Fundação Conservatório Regional de Gaia	48
Figura 6 – Fundação Conservatório Regional de Gaia	49

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 – Cursos/Disciplina e sua duração	26
Quadro 2 – Plano de estudos dos Cursos Gerais e Complementares de Música	37
Quadro 3 – Exercícios de técnica vocal	55
Quadro 4 – Caracterização da turma de Classe Conjunto Coro.....	59
Quadro 5 – Critérios e instrumentos de avaliação	62

PREÂMBULO

Como professora de música, tenho lecionado em escolas públicas e privadas, adquirindo e traçando um caminho nesta profissão. Ensinar música é, sem dúvida, um grande desafio, mas é ao mesmo tempo algo fascinante e que me completa. Nos primeiros passos da minha curta experiência, tive muita dificuldade em diversos aspetos, tais como: organização dos conteúdos a serem ensinados; planificar cada atividade; pensar nas estratégias metodológicas para o ensino da música; o paralelismo com os objetivos educacionais, com as características organizacionais da instituição, com os fatores socio económicos do contexto onde atuo, com as relações interpessoais entre pares, entre alunos, entre pais; e muitos outros fatores. Como professora, tento levar a cabo este nível de entendimento, tomando contato direto desta profissão.

Apenas quando presente numa sala de aula, ao conviver com as crianças que nela *habitam* é que o educador/professor fica a conhecer a verdadeira realidade educativa na qual irá futuramente trabalhar.

Observar cada criança e o grupo para conhecer as suas capacidades, interesses e dificuldades, recolher informações sobre o contexto familiar e o meio em que as crianças vivem, são práticas necessárias para compreender melhor as características das crianças e adequar o processo educativo às suas necessidades (Orientações Curriculares para a Educação Pré-Escolar, 1997, p.25).

Com a experiência desta investigação, como Observadora Participante (Sousa, 2012), em Classe Conjunto, pude proceder à aplicação prática dos conhecimentos adquiridos durante o decorrer do mestrado e percurso profissional anterior. O enquadramento teórico é, portanto, essencial para esta investigação. Saber como se prepara uma atividade e tudo o que ela engloba, a planificação, a motivação, a adaptação ao grupo de crianças que vai realizar a referida atividade, a performance musical, são conhecimentos que vão ganhando outra dimensão ao vermos a sua aplicação contextualizada. Sabendo que todas as turmas são diferentes e reagem de forma desigual às propostas, torna-se crucial conjugar os conhecimentos teóricos adquiridos com a realidade na prática, levando a que por vezes se proceda, no

momento, a alterações e adaptações à planificação elaborada. Assim, a experiência na sala torna-se mais enriquecedora, pois não nos limitarmos a fazer a transposição linear da teoria aprendida.

CAPÍTULO I

PROBLEMÁTICA DA INVESTIGAÇÃO

INTRODUÇÃO GERAL

O trabalho de investigação científica que se apresenta situa-se no contexto na unidade curricular de Projeto Educativo, integrado no Mestrado em Ensino da Música, com especialidade de Música de Conjunto, ministrado no Conservatório Superior de Música de Gaia.

Subordinado ao tema **Classe Conjunto: Da não existência à centralidade do processo ensino/aprendizagem da Música**, esta investigação pretende aprofundar cientificamente a necessidade da existência da classe conjunto, enquanto disciplina, em contexto de ensino/aprendizagem, em escolas especializadas do ensino artístico da música.

1.1. Problemática de Investigação

Durante a minha experiência como professora de Classe Conjunto, verifiquei que as mesmas se revestem de particular importância na motivação dos alunos no contexto de sala de aula, e que a aprendizagem musical em grupo (Música de Conjunto) influencia vários parâmetros de execução musical nomeadamente:

1. A qualidade musical
2. A socialização
3. O despertar da sensibilidade

Como a problemática desta investigação se centra em vertentes que justifiquem a necessidade e da eficácia desta perspectiva de ensino e aprendizagem, colocamos algumas questões que passamos a enunciar e que irão nortear toda a pesquisa que irá desenvolver. Desta forma, passamos a enunciar a **principal questão**, que emergiu da problemática desta pesquisa.

1.2. Questão central da Pesquisa

- **Será que a existência da disciplina de Classe Conjunto, integrada nos currículos do ensino especializado em música, constitui um contributo substantivo no desenvolvimento dos instrumentistas?**

1.3. Hipóteses de Investigação

Para conseguirmos responder à questão central enunciada, já formulada, entendemos que as questões de investigação que se seguem ajudar-nos-ão a uma melhor compreensão e consciencialização desta problemática.

- Quais as contribuições do ensino coletivo ao nível da aprendizagem de instrumentos musicais?
- Será a *Música de Conjunto*, proporcionadora de uma maior motivação na relação ensino/aprendizagem?
- Permitirá a Classe Conjunto o desenvolvimento de capacidades expressivas nos alunos que a frequentam?
- Será que o desenvolvimento social, no ensino coletivo de instrumentos musicais, se poderá vivenciar de forma mais completa e abrangente?

1.4. Objetivos Gerais de Investigação

Sendo a disciplina de Classe Conjunto recente e inovadora nos contextos dos planos curriculares do ensino e da aprendizagem da música, situamos os objetivos gerais desta investigação dentro dos seguintes parâmetros:

- Realizar um levantamento histórico e documental acerca dos percursos da introdução da disciplina nos *curricula* do ensino/ aprendizagem da música.
- Aprofundar as razões/motivações que presidiram à introdução desta disciplina nos *curricula*.

- Perceber os contributos da disciplina nos contextos apresentados.

1.5. Objetivos Específicos de Investigação

Dado tratar-se de um estudo onde a análise documental exerce um papel predominante, passamos a enunciar os objetivos específicos.

- Investigar documentação emanada do Ministério da Educação Português acerca da problemática em estudo.
- Analisar legislação inerente à introdução da Classe Conjunto nos *curricula*.
- Pesquisar acerca da existência de autores de referência nos contextos da problemática em estudo no nosso país.
- Fundamentar a pertinência do estudo com testemunhos de relevância sobre a temática.

CAPÍTULO II

O ESTADO DA ARTE

LEVANTAMENTO HISTÓRICO E DOCUMENTAL

2. A CLASSE CONJUNTO – A NÃO EXISTÊNCIA

2.1. Introdução

Ao longo deste capítulo, iremos descrever os percursos histórico-documentais recolhidas em bibliotecas e repositórios nacionais, de preferência musicipasi, os quais no darão abrangência da problemática em estudo, desde o ano de 1835, até à reforma de Viana da Mota, em 1930.

Salientamos a fundação do primeiro *Conservatório em Portugal*, a primeira referência à *Classe de Conjunto*, como disciplina do currículo, e ainda quer o desconhecimento da importância do Ensino da Música na educação global e artística, quer também, a conceção existente acerca de um ensino elitista, completamente separado dos contextos do ensino genérico.

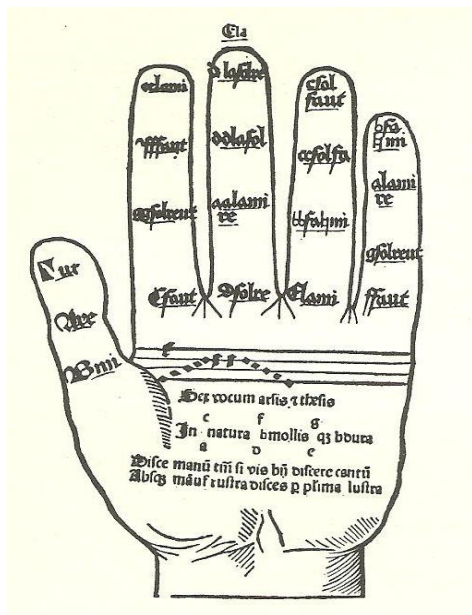
Passemos ao seu desenvolvimento.

2.2. Traçado histórico sobre o ensino especializado das artes

Em toda a nossa História, desde a era primitiva, encontramos a música como sendo de origem divina, simbolizando um elo de ligação entre o homem e as divindades. Era através da música que se faziam os vários pedidos, muitas vezes manifestados através da dança. Existia um chefe, um guia o qual tinha em seu poder o conhecimento das melodias e ritmos.

A condução destes grupos é feita pelo chefe que canta ou bate inicialmente os ritmos a serem usados, sendo depois repetidos pelos outros. Já encontramos, aqui, os primeiros vestígios de regência, através de gestos de mão – quiromania – da qual se desenvolveu mais tarde a regência com batuta (Zander, 1989, p.31).

Os cânticos eclesiásticos, inclusivamente o *Canto Gregoriano*, eram dirigidos através deste sistema de sinais de mãos - quiromania. Na mão direita eram desenhados os doze semitons da escala cromática e a esquerda indicava os tons a serem cantados com os seus respetivos ritmos. Este processo provavelmente serviu como apoio para a memória.



Pode-se comparar a quinomania com a mão Guidoniana (Guido D'Arezzo) (Grout & Palisca,1994).

Figura 1 – Mão Guidoniana

Fonte: Grout & Palisca,1994, p82.

No período Renascentista destaca-se a individualidade que trás consigo a moderna arte solística do canto com acompanhamento, dando origem ao *Stilo Concertante* e criando um triângulo entre *maestro, solista e tutti*. Em meados do século XIV, a música foi-se tornando cada vez mais rítmica surgindo a necessidade de criar uma divisão de compasso – barra de compasso, é também necessário determinar e fixar o valor das notas (Grout & Palisca,1994).

Durante todo o Renascimento era utilizado o tipo de regência de movimento regular e ininterrupto, a mão do regente movia-se para cima e para baixo, indicando assim o *tactus* ou a pulsação forte onde deveria ser executada a melodia. Por vezes utilizavam um rolo de papel de música de modo a aumentar a visibilidade aos músicos (Mateus, 2009).

Já no século XVII, revela-se de grande importância a colaboração do *spalla* com o cravista. O *spalla* sentava-se ao lado do cravista e era este que dava a entrada aos restantes instrumentistas e cantores.

Em obras de maior dimensão, quem marcava o tempo era o um membro destacado da orquestra. Este marcava estrondosamente o tempo com uma *vara*, como acontecia na *Ópera de Paris* (figura 2), ou com um *rolo de papel*, mais comum na Alemanha (figura 3).

Jean Baptiste Lully, compositor da corte francesa no século XVII, usava um *bastão* para reger e num dos seus concertos empolgou-se e acabou acertando o próprio pé, que infeccionou, ocasionando sua morte (2).

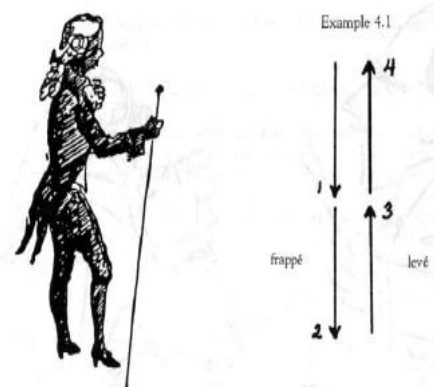


Figura 2 – Lully com a vara de regência
Fonte: Mateus,2009, p. 3.



Figura 3 - Gravura de Musicallisches Theatrum
Fonte: Mateus,2009, p. 3.

É claro que nesta altura as composições de orquestra já geravam alguns problemas, pois com Lully havia já o desdobramento dos instrumentos de corda o que deixava abaixo o papel do Konzertmeister. E com o aparecimento das sonatas tornava-se importante o aparecimento de uma nova figura. *O chefe de orquestra, o “Kapelmeister”, que, colocado à frente dos músicos, dirigia o conjunto, batendo o compasso com um arco ou com uma batuta, sua estilização* (Mateus, 2009, p.4).

A moderna *batuta* (do italiano *battuta*, *batida* ou *compasso*), originou-se na Alemanha no século XVIII. Beethoven tinha uma, mas o seu uso só se tornou frequente por volta de 1820. Carl Maria Von Weber (pianista e compositor alemão, 1786-1826) foi o primeiro a utilizar uma *batuta* e o maestro e compositor alemão Louis Spohr (1784-1859) aperfeiçoou o seu uso. A partir dele, praticamente todos os maestros adotaram a *batuta*.

A era clássica terminou neste cruzamento de tendências, e a era romântica desenvolveu a arte da regência até patamares nunca antes imaginados, assim como as extravagâncias orquestrais do romantismo (Zender, 1987). A partir do Romantismo, o maestro passou a ser um músico independente, um especialista num determinado tipo de função musical – a de líder estético e burocrático de uma orquestra, não só pelo aumento progressivo de seu tamanho – o que demandou uma especialização imediata – mas também pela subjetividade crescente com que as novas obras musicais eram compostas (Rudolf, 1993).

Entre os grandes maestros do século passado, nomeiam-se: Mendelssohn, Berlioz, Mahler, Richard Strauss. O próprio Berlioz, ao dar as diretrizes de como o maestro se devia preparar intelectual e tecnicamente para cumprir bem sua função, coloca tamanha responsabilidade sobre os ombros do maestro que essa profissão passou realmente a ser tratada com muito maior afincamento (Rudolf, 1993). A função do maestro passa por marcar o ritmo certo e equilibrar as dinâmicas indicadas, *mas é o seu potencial expressivo que dá a uma determinada interpretação uma certa singularidade, ao induzir no músico esexpressividade* (Rudolf, 1993, p. xv, [Tradução minha]). *A regência atinge a sua plenitude quando se liberta da uniformidade rítmica e emerge da imaginação criadora do intérprete numa descrição altamente expressiva da obra* (Baptista, 2000, p. 79).

2.3. A Orquestra e as suas origens

É muito importante, no contexto deste Projeto Educativo, sabermos as origens da Orquestra, enquanto música de conjunto. Orquestra deriva da palavra grega *orkhēstra* que significa *lugar para dançar* (Vieira, 1899). Na Grécia, durante o século V, era o local situado em frente à área principal de representação e que se destinava às representações do Coro que cantavam e dançavam. Ficavam ali também os instrumentistas. Hoje, em dia usamos a palavra Orquestra para indicar um conjunto de instrumentistas das várias famílias, nomeadamente das cordas, dos sopros e da percussão, que executam simultaneamente uma obra (Bennett, 1985).

Cada época teve o seu tipo de Orquestra, correspondente não só às diversas estruturas musicais, mas também às necessidades expressivas de determinado momento histórico, sem esquecer que os aperfeiçoamentos sucessivos introduzidos nos instrumentos constituíram ainda um fator importante na evolução dos organismos orquestrais (Bennett, 1985).

A *Orquestra de Monteverdi*, compreendia praticamente todos os instrumentos conhecidos na época (com exceção dos timbales). O passo decisivo para a formação de Orquestra Clássica foi dado quando se tentou pôr alguma ordem no *amontoado* irregular da Orquestra antiga, agrupando os instrumentos em famílias, obtendo-se assim um melhor equilíbrio sonoro (Zander, 1987). A *Orquestra de Lully*, considerada em geral o protótipo

da Orquestra Clássica, compreendia: o quinteto de cordas, a flauta transversal, os oboés, os fagotes, os trompetes e os timbales, utilizando-se ainda o cravo. A introdução da trompa e do clarinete, na segunda metade do século XVIII traz à Orquestra uma nova dinâmica e um novo colorido, como se pode observar nas últimas *Sinfonias de Haydn* e de *Mozart*. A *Orquestra de Beethoven*, modelo, por assim dizer da Orquestra Sinfónica, compreende em regra, além do quinteto de cordas, duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, duas ou três trompas, duas trompetes e timbales, junta-lhe ainda os trombones (Bennett, 1985).

O Romantismo aumentou consideravelmente o potencial dinâmico da Orquestra, aprimorando, principalmente, os instrumentos de metal. A Orquestra utilizada por *Wagner* era a seguinte: um flautim, três flautas, três oboés, três clarinetes, quatro trompas, quatro trombones duas tubas, harpa, quatro timbales e o quinteto de cordas reforçado (Grout & Palisca, 1994).

Os compositores modernos - do século XX - continuaram o mesmo processo, trazendo à Orquestra novos e mais refinados elementos de cor e de dinamismo, explorando mais profundamente as possibilidades expressivas dos instrumentos. Contudo, esboça-se ao mesmo tempo uma tendência oposta, que se situa no emprego de pequenas formações instrumentais, abandonando o gigantesco orquestral romântico e regressando em certa medida à orquestra concertante do período barroco (Griffiths, 1987).

Ao contrário da Orquestra, o Coro é a formação mais antiga entre os agentes sonoros coletivos. Este esteve ligado ao culto religioso, *Chóros* de - origem grega -, em que se agrupavam a poesia, o canto e a dança. Com o Cristianismo antigo, a designação *Chorus* - origem latina - foi adotada e denotava o grupo da comunidade que canta junto ao altar.

Nesta altura o Canto Coral era monódico, possuía apenas uma linha melódica, por volta dos séculos VII e VIII, surge a polifonia, com uma segunda linha melódica feita por quintas paralelas. Nos séculos XII e XIII, existe um desenvolvimento acentuado da prática vocal - já também a nível rítmico - e surgem novas formas de Canto a três e a quatro vozes.

A prática Coral foi-se desligando cada vez mais do clero, assumindo um papel também social, e por isso o repertório profano começa a fazer parte do Coro.

No alto *Barroco* os Coros das escolas assumem também compromisso com o Canto Coral, particularmente na execução de grandes obras como as de *J. S. Bach* e *G. F. Haendel*.

Para João de Freitas Branco (1959), o século XVII caracteriza-se, em Portugal, pelo prolongamento do estilo musical quinhentista, pontuado, aqui ou ali, por barroquismos de influência italiana. Cauteloso, observa ainda que

a averiguação de marcas caracteristicamente barrocas na nossa música seiscentista só poderá fazer-se por um estudo analítico e especializado, que, todavia, não conseguirá negar o atraso estilístico em que se encontrava a música portuguesa de então relativamente aos principais centros estrangeiros (Branco, 1959, p.89).

2.4. Disciplina de Classe Conjunto

No séc. XIX o Canto Coral passou a ser disciplina obrigatória nas escolas de Paris. O *Conservatório Santa Maria de Loreto*, em Nápoles, foi o primeiro conservatório a ser fundado em 1537 pelo padre espanhol José Tapia, e tinha como objetivo proporcionar uma educação a crianças órfãs, incluindo a prática vocal e a prática do ensino da música (15).

Em 1784, foi fundada a *Escola Real de Canto e Declamação de Paris*, adotando o seu nome de *Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris* em 1795. Tornou-se um modelo de instituição de ensino musical, tendo sua estrutura sido reproduzida por todo o lado durante o século XIX. Em 1808 surge o primeiro conservatório exclusivo para o ensino da música em Milão (15).

Em Portugal, por Decreto de 5 de Maio de 1835 foi criado em Lisboa um *Conservatório de Música* que substituiu, na formação de músicos profissionais, o *Seminário da Patriarcal* extinto em 1834. Este *Conservatório*, anexo à *Casa Pia* já depois de esta ter sido transferida do *Castelo* para os *Jerónimos*, e mais tarde para o antigo *Convento dos Caetanos*, possuiu como características inovadora o visar de uma ação caridosa assim como pretende ministrar uma formação laica a ambos os sexos.

Artigo 3.º Dentro do referido Conservatório haverá um Collegio de doze até vinte Estudantes pobres, sustentados pelo Estabelecimento; entrarão nelle com preferencia os que no Seminário estiverem mais adiantados.

Artigo 6.º As Aulas do Conservatório serão publicas e francas para Estudantes externos de um e outro sexo (Anexo I).

O Decreto de 5 de Maio de 1835 no seu artigo 9.º, entregou declaradamente a direção da parte educativa do **Conservatório** agora criado ao músico Português *João Domingos Bomtempo* (1775 - †1842), o qual tinha estado escondido no consulado da Rússia, a S. Pedro de Alcântara, durante os anos de governo de D. Miguel (13).

Dispõem assim os artigos 1.º e 10.º do Decreto deste decreto:

Artigo 1.º Haverá na Casa Pia desta Capital um Conservatório de Música, que terá as Aulas seguintes: Primeira de Preparatórios, e rudimentos: Segunda de Instrumentos de latão: Terceira de Instrumentos de palheta: Quarta de Instrumentos de arco: Quinta de Orquestra: Sexta de Canto.

Art. 10.º A primeira Aula do Conservatório será regida por José Theodoro Hygino da Silva, Mestre da Casa Pia; a segunda por Francisco Hukenbuk; a terceira por José Avelino Canongia; a quarta por João Jordano; a quinta pelo Presbyteto José Marques; e a sexta por António José Soares, os quais todos terão os mesmos vencimentos, que percebiam os do extincto Seminario.

Não se sabe se este conservatório chegou efetivamente a funcionar.

Um ano depois, surge o primeiro Conservatório, denominado por *Conservatório Geral de Arte Dramática* (figura 4) e situava-se no antigo *Convento dos Caetanos* (conhecido também como *Hospício dos Clérigos Regulares Teatinos*), em Lisboa, e teve em Almeida Garrett (1799-1854) o seu maior impulsionador.



Figura 4 – Conservatório Nacional (fachada), 1959, fot. Fernando Manuel de Jesus Matias

Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa – Arquivo Fotográfico.

Foi fundado em 1836, por Decreto da rainha D. Maria II, e como documenta a **Portaria Régia de 15 de novembro**¹, subscrita por Manuel da Silva Passos, Secretário de Estado dos Negócios do Reino.

Este Conservatório surge no âmbito de um Plano para a fundação e organização de um Teatro Nacional proposto por João Baptista de Almeida Garrett. Este estava então dividido numa Escola Dramática ou de Declamação, numa Escola de Música e numa Escola de Dança, Mímica e Ginástica especial.

Neste documento foram também designadas as escolas que integrariam o Conservatório (art.º 3, alínea 2):

O Conservatório da Arte Dramática ou de Declamação, que se dividia em três escolas, a saber: 1.ª a Escola de Declamação Especial, Trágica e Cómica; Declamação aplicada à cena lírica e Declamação Oratória; 2.ª a Escola de

¹ Anexo I

Dança, Mímica e Ginástica Especial; 3.ª a Escola de Música, com João Domingos Bomtempo na direção.

A importância da criação de um Conservatório e sob a alçada de Bomtempo está bem marcada nas palavras de Luís de Freitas Branco:

A fundação do Conservatório de música, por Bomtempo, representa uma completa transformação no ensino da música em Portugal. Este ensino, até então confiado apenas a instituições de carácter religioso e à Universidade de Coimbra, toma uma feição prática mais favorável ao desenvolvimento das formas musicais profanas, que melhores frutos teria produzido se Bomtempo tivesse tido sucessores da sua craveira musical. Não os teve. O pior gosto músico-teatral tornou a assenhorar-se do meio português, sem ter quem contra ele reagisse... (Branco, 1929, citado por Lopes-Graça, 1989, p.74).

Na sua conceção geral, os programas pedagógicos adotados fundamentavam-se nos de instituições congéneres internacionais, nomeadamente o Conservatório de Paris.

E porquê a França?

A França é a sede do pensamento humano... Como não havemos de ter galicismos? Como não havemos de adotar a França como senhora, se é ela quem nos dá os costumes, as lições, a nomenclatura científica, a literatura moderna, o realismo, o teatro, a arte, a política, o canção e o deboche? Se é ela quem nos explica o que nós somos, o que são os fenômenos naturais que na História de Portugal se acham explicados por milagre. Se é ela quem nos diz como devemos andar na rua, viver em casa – comer, beber, dormir e até multiplicar-nos; se é ela quem nos prescreve a moda, quem faz o carácter e os vestidos de nossa mulher e filhas, quem talha o pensamento e as fardas de nossos ministros de Estado, de nossos conselheiros, se é ela quem destrói as nossas crises políticas e as nossas dispepsias?! Se é ela quem nos dá os tratados de economia política e o xarope La Rose?! (Montelo, 1975, citado por Fernandes & Correia, 2010, p. 182) (14).

No mesmo ano da morte de Bomtempo, 1842, Garrett foi demitido de todos os cargos que ocupava, e o seu amigo Larcher sucedeu-o na direção do Conservatório. Mas a escassez de investimento no corpo docente e na organização, levou a que a maioria dos alunos desistisse e abandonassem a escola.

Em reformas posteriores, o nome do estabelecimento foi alterado para *Conservatório Real de Lisboa*. Com a implantação da república em 1910, passou a denominar-se apenas *Conservatório Nacional*. Um ano a seguir, a *Escola Dramática* autonomizou-se e passou a designar-se *Escola de Arte de Representar* (Vasques, 2012).

Nos Estatutos do *Conservatório Real de Lisboa*, de 24 de Maio de 1841, pode ler-se, no Título Quinto, Capítulo XIX, artº 72º, *que na escola de Música se ensina a música vocal e instrumental e a teoria da arte*. Também no artº5º do Regulamento da Escola de Música se diz que:

é destinada para o estudo de arte e ciência da música; para facilitar os seus progressos em geral, para conservar e propagar a sua prática; para formar compositores, professores propriamente ditos e artistas para o serviço das catedrais, das orquestras e do Exército nas bandas militares (Conservatório Real de Lisboa, p. 1841) (16).

Nota-se nestas poucas palavras a direção de um objetivo de formação para uma profissão.

A Carta de Lei de 25 de Agosto de 1887, promulgada pelo Rei D. Luiz, vem autorizar o governo *...a reformar o Conservatorio Real de Lisboa, desenvolvendo e regulando melhor o ensino da música, aumentando o ordenado dos seus professores e suprimindo ou transformando a escola de arte dramatica* (Carta de Lei de 25-08-1887, art. 1.º) (17).

Na sequência desta autorização, emergem os Decretos de 6 de Dezembro de 1888 e de 20 de Março de 1890 reformulando o currículo da escola de música havendo pela primeira vez a indicação expressa da duração, em anos, dos diversos cursos e disciplinas. O artigo 2.º do Decreto de 6 de Dezembro de 1888 estabelece a existência das seguintes disciplinas:

o ensino da musica compõe-se do seguinte: 1.º Rudimentos; 2.º Solfejo; 3.º Canto Coral; 4.º Canto; 5.º Piano; 6.º Rabeca; 7.º Violeta; 8.º Violoncello; 9.º Contrabaixo; 10.º Flauta; 11.º Clarinete; 12.º Oboé e corn' inglez; 13.º Fagote; 14.º Sax-ophone; 15.º Trompa; 16.º Clarim; 17.º Cornetim; 18.º Trombone; 19.º Sax-horne; 20.º Harmonia; 21.º Contraponto e composição (Gomes, 2003, p.59).

O Decreto de 20 de Março de 1890 expressa a duração de cada disciplina, em anos, apresentada pelo decreto mencionado anteriormente.

Cursos/ Disciplinas Especialidade	Duração
Rudimentos, Solfejo e Canto Coral	Obrigatório - 2 anos
Canto	Geral - 3 anos Complementar – 3 anos
Piano, Violino e Violoncelo	Geral - 5 anos Complementar – 3 anos
Violeta	Geral - 5 anos
Contrabaixo, Trombone e Sax Trompa	Geral - 3 anos
Flauta, Clarinete, Oboé, Corne Inglês, Fagote, Saxofone e Trompa	Geral - 5 anos Complementar – 3 anos
Trompete e Clarim Geral	Geral - 4 anos
Harmonia	Geral - 3 anos
Contraponto e Composição	Complementar - 5 anos

Quadro 1 – Cursos/Disciplina e sua duração

Fonte: Gomes, 2003, p. 59.

O Decreto nº 68 de 20 de março de 1890 alterou o nome da disciplina de Canto Coral para Classe de Conjunto (CC), onde se manteve a sua obrigatoriedade.

Mais tarde, em 1906, a disciplina de CC foi também alargada aos liceus, sendo introduzida primeiramente no *Liceu Maria Pia*, em Lisboa.

Apesar de se ter mantido ao longo do século XIX como a única escola oficial de ensino da música existente no nosso país, o Conservatório não parece ter conseguido dar à maioria dos músicos que o frequentam uma sólida formação musical, tanto do ponto de vista prático como teórico, forçando muitos dos nossos instrumentistas a tentarem complementar a sua preparação no estrangeiro (Brito & Cymbron, 1992, p. 145).

Entretanto no Porto, fervilhava a influência germânica, *traduzindo-se numa intensa atividade docente e concertística cujos agentes mais diretos foram Bernardo*

*Moreira de Sá*², *Raimundo de Macedo*³ e *Guilhermina Suggia*⁴ (Brito & Cymbron, 1992, p. 156). Esta intensa atividade levou a que em 1917 seja fundado o *Conservatório de Música do Porto*. Segundo Fernando Lopes-Graça, Moreira de Sá foi responsável pela sua fundação e levou a cabo a elaboração de um plano de estudos que serviu de base para a reforma levada a cabo por **Viana da Mota** no Conservatório de Música de Lisboa em 1919 (citado por Brito & Cymbron, 1992). Moreira de Sá foi diretor do Conservatório de Música do Porto.

² (1853 - †1924) Desenvolveu uma ação multifacetada como violinista, maestro, pedagogo e musicógrafo. Fundou a mais importante das instituições do Porto, o *Orpheon Portuense* (1891), que ainda se mantém no ativo até aos dias de hoje (Brito & Cymbron, 1992).

³ (1889 - †1931) desenvolveu uma importante contribuição como pianista e chefe de Orquestra.

⁴ (1888 - †1950) virtuosa e maravilhosa violoncelista, promoveu a criação da Orquestra Sinfónica do Conservatório do Porto, integrando alunos finalistas dessa escola (Freitas Branco, 1995).

2.5. Reforma de Viana da Mota (1919)

O ano de 1919 foi um ano de viragem para o *Conservatório de Música de Lisboa*. A reforma que então se realizou, orientada pelo pianista, Viana da Mota (1868 - †1948), *foi verdadeiramente inovadora, com a elaboração de um currículo de formação geral e musical e a obrigatoriedade de uma prática musical regular para alunos e professores* (Latino, 1986, cit. por Palheiros, 1993, p. 39).

Viana da Mota⁵ foi nomeado Diretor do Conservatório de Lisboa em 1919, cargo que ocupou até à sua aposentação em 1938, e nesse mesmo ano elabora juntamente com Luís de Freitas Branco (1890 - †1955)⁶, Subdiretor da mesma instituição referida anteriormente até 1924, uma importante reforma do ensino musical destinada ao Conservatório. Esta reforma de fundo levada a cabo no ensino da música em Portugal desde João Domingos Bomtempo, *modernizando os programas e os métodos pedagógicos e fornecendo aos alunos meios de obtenção de uma cultura menos rudimentar do que era regra entre os músicos portugueses* (Freitas Branco, 1995, p. 296).

Esta reforma do ensino musical foi instituída pelos:

- **Decreto n.º 5546 de 9 de Maio de 1919**, remodelando os serviços do Conservatório de Lisboa, que passa a denominar-se Conservatório Nacional de Música (19).
- **Decreto n.º 6129 de 25 de Setembro de 1919**, aprovando o regulamento do Conservatório Nacional de Música (20).

Neste trabalho de pesquisa importa evidenciar no Decreto n.º 5546 (19):

- O preâmbulo, onde estabeleceu as bases motivacionais desta reforma e começou por dizer que ...

⁵ **José Viana da Mota** é o símbolo do germanismo na música portuguesa, que provocou uma verdadeira mudança, tanto a nível do ensino musical como do gosto do público, através da sua múltipla atividade de pianista, compositor, pedagogo e musicógrafo (Brito & Cymbron, 1992).

⁶ **Luís de Freitas Branco** torna-se uma das figuras mais importantes do panorama português na viragem do século. Era simultaneamente compositor, pedagogo e musicógrafo. *Aproximou a música portuguesa das correntes estéticas europeias mais modernas da época* (Brito & Cymbron, 1992, p.162).

os seus processos de ensino eram antiquados. A sua organização era defeituosa. O seu magistério mal retribuído. Ainda lá se adoptava, como iniciação musical, o ensino do solfejo rezado. Principiava-se o ensino da música por desinteressar os alunos do que as notas possuem de mais fundamental representativo - o som... Não havia um curso privativo de composição, não havia cadeira de instrumentação, nem uma aula de regência de orquestra (p.786).

- O capítulo II, artigo 3.º que *para o ensino em conjunto haverá também aulas de canto coral, música de câmara e música de orquestra (p.787).* Esta aula era de carácter obrigatório para os alunos que fossem escolhidos por acordo entre o professor de orquestra e de instrumento. O capítulo III, artigo 6.º que para a a admissão aos diferentes cursos, e graus em que estes se subdividem (elementar, complementar, e superior), ficam condicionados às seguintes normas:

...§1.º A aula de Música de Câmara é obrigatória para todos os alunos de instrumentos que para a frequência forem escolhidos. §2.º Essa escolha efectuar-se há por acordo entre o professor de Música de Câmara e os dos cursos de instrumentos. §3.º a frequência da aula de orquestra fica subordinada às mesmas condições dos dois parágrafos imediatamente anteriores. 4.º as aulas de Canto Coral serão obrigatórias para todos os alunos desde que possuam requisitos vocais adequados (p.789).

- O capítulo V, artigo 16.º que para a admissão à matrícula o limite de idade será para a disciplina de *Regência de Orquestra - máximo, 35 anos (p.790).*

O Decreto n.º 6129 (20) aprova o regulamento do **Conservatório Nacional**, determinando as regras e normas de funcionamento do mesmo. A evidenciar:

- O capítulo IV (organização do ensino), artigo 19.º em que

os alunos do Conservatório Nacional de Música são obrigados à frequência da aula de música de câmara, mas só os alunos dos graus superiores têm direito a uma lição semanal dos exercícios de conjunto que nela se realizem
§1.º A distribuição dos alunos por turmas far-se há de modo que sejam atendidas as necessidades e conveniências dos diversos horários. §2.º A literatura musical dos grandes períodos da arte, representada pelas obras de

mais importância, será objeto dos estudos que se realizem nesta aula... (p. 2037).

– O capítulo IV (organização do ensino), artigo 20.º

A aula de Orquestra tem por fim dar aos alunos a preparação necessária para fazer parte das orquestras de concertos sinfónicos, teatros líricos, etc. ... §2.º Todos os alunos de instrumentos de orquestra são obrigados à frequência desta classe e têm direito a duas horas de lição semanal em exercícios de naipes separadamente, e em conjunto quando o Diretor assim o determine...§5.º São aplicáveis às outras aulas de conjunto as disposições anteriores (p. 2037).

Embora Viana da Mota fosse ainda diretor do Conservatório em 1930, a reforma que lhe seguiu não era de sua responsabilidade. Esta reforma tinha um carácter bastante retrógrado. O **Decreto-Lei nº 18 881, de 25 de Setembro de 1930** (21), consegue uma reestruturação e implementou um modelo curricular que passa a ser adotado pelo *Conservatório Nacional*, pelo *Conservatório do Porto* e pelas escolas de música particulares e cooperativas com paralelismo pedagógico. Esta contra reforma perdurou por mais de cinquenta anos. Segundo Latino (1986) citado por Palheiros (1993, p. 40), este Decreto *eliminou disciplinas importantes, marcou um nítido retrocesso em relação às inovações alcançadas com a reforma de 1919.*

Este Decreto de Lei começa por fundir os dois Conservatórios, Música e Teatro, estabelecendo assim apenas um estabelecimento escolar. No preâmbulo encontramos descritas várias razões que levam a esta reorganização do sistema de ensino, sem prejudicar o seu funcionamento.

Abrevia alguns cursos; acaba, em muitos dêles, com a diferenciação por graus; restringe ao mínimo indispensável as disciplinas literárias auxiliares do ensino técnico; elimina as virtuosidades no piano, violino e violoncelo; suprime, quer na secção de música, quer na do teatro determinadas disciplinas cujo ensino ou é incorporado noutras, ou deixa de ser ministrado no Conservatório Nacional; extingue desde já quatro lugares de professores e, logo que as vagas se produzam, mais dois; evita quanto possível a acumulação do serviço escolar; e, determinando a maior concentração das atenções e das capacidades do aluno no estudo do instrumento ou da especialidade artística a que se dedica (p.1966).

Sobre a disciplina de CC é importante mencionar o:

- O capítulo II (da organização do ensino), artigo 15.º além das disciplinas referidas no mesmo capítulo, artigo 10.º,

haverá três classes de conjunto: a) Classe de canto coral; b) Classe de música de câmara; c) Classe de orquestra. E §1.º o canto coral é obrigatório para todos os alunos, excepto aqueles cuja carência de condições físicas fôr verificada pelo médico escolar. § 2.º a frequência das classes de orquestra e de música de câmara é obrigatória para todos os alunos dos cursos de instrumentos que para êsse efeito forem escolhidos por acôrdo entre os respectivos professores, sancionado pelo director (p.1968).

Depois da análise realizada acerca do início da fundação de uma disciplina com o nome de Classe de Conjunto, a qual vem desde longa data, e sofrendo as alterações sucessivas que se demonstram, passamos a outro momento do nosso trabalho de pesquisa – A Classe de Conjunto enquanto disciplina.

Passemos ao seu desenvolvimento.

CAPÍTULO III

O ESTADO DA ARTE

A Classe Conjunto Enquanto Disciplina

3.1 Introdução

... a ausência de uma política para o desenvolvimento da educação artística, especialmente no que se refere à articulação entre o ensino regular, o ensino especializado e o ensino profissional artísticos, tem colocado constrangimentos à construção de projetos educativos de escolas, capazes de assumir as respetivas especificidades e singularidades e de mobilizar a comunidade (ME, 2003, p. 2 cit por Vieira & Soutelo, 2014, p.110).

O ensino da música em Portugal tem na sua bagagem uma panóplia de singularidades que o acompanham já desde a fundação do Conservatório de Música de Lisboa. Foi sofrendo ao longo do tempo diversas alterações, sempre com o intuito de chegar a reformas do ensino artístico.

Para compreender melhor o trajeto do Ensino Artístico Especializado, fazemos uma análise documental neste Capítulo, apresentando a principal legislação enquadradora deste sistema de ensino e respetivos Planos Curriculares, mantendo sempre o percurso histórico da CC como objeto de atenção.

Num primeiro momento deste capítulo, é feita uma clarificação dos conceitos referidos.

3.2 Definição de Conceitos

Serão apresentados termos no decorrer deste estudo sobre os quais será importante apresentar uma breve definição de cada um deles.

3.2.1 Classe Conjunto

Entende-se por Classe de Conjunto, todo o trabalho musical realizado em práticas coletivas, tais como: Música de Câmara, Canto Coral e Prática de Orquestra, nos seus

diversos contextos quer educativos, quer fora de contextos educativos. A orquestra poderá tomar diferentes vertentes: orquestra de sopros ou sinfónica, de Câmara (Vieira, 1899).

3.2.2 Análise Histórica e Documental

Análise histórica e documental consiste num processo de investigação científica, cujos objetivos procuram dar a conhecer e compreender realidades longínquas no tempo, através da pesquisa de autores de referência, na área em estudo que se pretende analisar (Carmo e Ferreira, 1989).

No caso concreto desta investigação científica esta *Análise histórica e documental* consiste numa pesquisa de documentos históricos e documentais, *escondidos em repositórios, muitas vezes, com acessos de difícil localização*, que demonstram e estabeleçam os percursos e as relações da evolução da Classe de Conjunto, nos contextos educativos do Ensino da Música, bem como das correntes metodológicas que forma sendo sucessivamente alteradas e actualizadas, desde 1835 até a atualidade.

3.2.3 Processo Ensino/Aprendizagem

Podemos definir conceito de ensino-aprendizagem como o conjunto de todos os procedimentos pedagógico, didáticos e científicos capazes de conduzirem os alunos a processos de aquisição de competências aos diversos níveis, no caso particular do Ensino da Música.

No contexto específico da disciplina de Classe de Conjunto estas aprendizagens referem-se a todos os conceitos e actividades devidamente enquadradas no âmbito dos programas estabelecidos pelos *currícula* em curso em escolas do ensino vocacional.

3.2.4 Observação Participante

Bogdan e Taylor (1975) *definiram Observação participante como uma investigação caracterizada por interações sociais intensas, entre investigador e sujeitos,*

no meio destes, sendo um procedimento durante o qual os dados são recolhidos de forma sistematizada (citado por Correia, 2009, p. 31) (23).

Também M. R. Sousa na sua obra: *Pedagogia e Didácticas da Música Intercultural – Programas Artísticos e Musicais Interculturais* (2012) define e aplica o conceito de investigação em *Observação Participante*, como forma e meio de observação dos sujeitos em contextos de sala de aula, e também como modo de conhecimento e de intervenção, procurando sempre que necessário, proporcionar elementos que colaborem nos trabalhos em curso, ajustando as práticas metodológicas no terreno.

3.2.5 Motivação

Motivação é um *constructo*, que refere à orientação momentânea do pensamento, da atenção, da ação a um objetivo visto pelo indivíduo como positivo. Essa orientação ativa o comportamento e engloba conceitos tão diversos como anseio, desejo, vontade, esforço, sonho, esperança entre outros (Crozier & Scaife, 2002).

Motivation is therefore a two-way process. When pupils feel valued they will often develop more confidence and self-esteem, be more open to learning and become more ambitious in their work. Pupils will be motivated to learn an instrument if it seen as a relevant and enjoyable experience⁷ (Crozier & Scaife, 2002, p. 22).

3.3 O Ensino Artístico Especializado desde 1930

A década de 70 mostra um período de transição do sistema de ensino Português, contemplando a reforma da educação artística. O **Projeto de Reforma do Sistema Escolar** apresentado pelo Professor Doutor Veiga Simão, (então Ministro da Educação Nacional) em Janeiro de 1971, marcou alterações a nível das artes. Esta reforma representa uma rutura com a elitização do ensino, tornando-o acessível a todas as pessoas.

⁷ A motivação é um processo de duas vias. Quando os alunos se sentem reconhecidos, desenvolvem mais confiança e autoestima, estão mais recetivos para a aprendizagem e tornam-se mais ambiciosos no processo de aprendizagem. Os alunos estarão motivados para a aprendizagem do instrumento se for visto como uma relevante e agradável experiência. [Tradução minha].

Com o Projeto de Reforma do Sistema Escolar, *o currículo comum dos cursos inclui as disciplinas de Educação Musical, Composição, História da Música e Acústica (tendo o Canto Coral e a Música de Conjunto um caráter facultativo)*. Enquanto, *o currículo individual é constituído por uma única disciplina: Composição, Instrumento ou Canto* (Palheiros, 1993, 41).

A Reforma Veiga Simão só foi decretada e promulgada no Diário do Governo em 25 de Julho de 1973, e com esta Reforma está lançado o mote para a criação da Lei de Bases do Sistema Educativo.

A Fundação Calouste de Gulbenkian, através da figura de Madalena Perdigão⁸, promoveu cursos de formação para docentes e educadores no âmbito das Artes (Música, Teatro e Dança), *com o objetivo de implementar a iniciação musical e artística das crianças e dos jovens* (Sousa, 2010, p.40)

O Decreto de Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, mais conhecido pelo *310* insere o ensino artístico (ensino vocacional de música) nos moldes gerais de ensino em vigor através da reconversão dos Conservatórios de Música em Escolas Básicas e Secundárias, criando as respetivas escolas Superiores de Música inseridas na estrutura de Ensino Superior Politécnico.

Assim, a partir de 1971 o ensino do Conservatório Nacional foi colocado em regime de experiência pedagógica; ao abrigo deste regime reorganizaram-se os planos de estudos e os programas e tentou-se, por um lado, a integração do ensino artístico com o ensino geral do mesmo nível e, por outro, a integração na mesma instituição do ensino de várias artes. Deste modo, para além dos cursos de Música e de Teatro, tradicionalmente ali ministrados, foram criados os cursos de Dança, de Cinema e de Educação pela Arte (Preâmbulo) (11).

Este decreto provoca uma verdadeira agitação no ensino da música, uma vez que termina com um modelo de ensino que perdurava há vários anos. O Conservatório de Lisboa e Porto passam a funcionar como escolas de música de nível secundário e cria as Escolas Superiores de Música de Lisboa e do Porto, integrados no ensino politécnico (Cap. III, Secção I, Art. 19.º) (11).

A sua reestruturação propôs-se, essencialmente a: *a) a sua inserção nos diferentes níveis de ensino, básico, secundário e superior; b) a integração curricular nos ensinos*

⁸ Fundadora e Diretora do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE)

preparatório e secundário, em regime de ensino integrado ou articulado; c) a integração no ensino superior politécnico (Palheiros, 1993, p.42).

Ainda assim, é dada a possibilidade de continuar a frequentar em regime supletivo, uma vez que há alunos que pretendem acumular com outros estudos ou trabalhos profissionais. O regime supletivo pretende, também, contemplar os casos de vocações tardias, dada a não correspondência do ano de escolaridade do ensino regular com o grau de ensino vocacional (Cap. I, Secção I, Art. 6.º)

CURSOS	FORMAÇÃO	DISCIPLINAS
Gerais	Vocacional	Formação Musical e Classes de Conjunto Instrumento
Complementares	Específica	História Formação musical Análise e Técnica de Composição História da Música Acústica Musical Prática do Teclado Coro/Orquestra ou Conjuntos Vocais e ou Instrumentais
	Vocacional	Instrumento Instrumento Principal (2º Instrumento) (Introdução à Composição Livre)
		Canto Técnica Vocal Instrumentos de Tecla Italiano Alemão ou Francês (Introdução à Composição Livre)
		Formação Musical Instrumento Principal 2º Instrumento (3º Instrumento) (Introdução à Composição Livre) Educação Vocal

Quadro 2 – Plano de estudos dos Cursos Gerais e Complementares de Música

Fonte: Palheiros, 1993, 43.

O Quadro 2 expõe as disciplinas de música do plano de estudos dos cursos gerais (5º ao 9º) e secundários (10º ao 12º) (artigo 5º do presente decreto).

Em suma, a frequência nos cursos de Ensino Artístico Especializado (EAE) passou a ser possível num dos seguintes regimes: integrado, articulado e supletivo, onde os planos de estudo destes cursos são definidos pelo **Despacho nº 76/SEAM/85** (Vieira & Soutelo, 2014).

O atual quadro geral do sistema educativo rege-se pela Lei de Bases do Sistema Educativo, **Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro** (22). Esta lei estabelece os princípios gerais que a reforma educativa deverá obedecer, criando uma estrutura única de ensino. Nos objetivos gerais desta estabelece direitos, tais como o de *todos os Portugueses terem direito à educação e à cultura*, assim como *criar condições de promoção do sucesso escolar e educativo a todos os alunos, fomentar a consciência nacional aberta à realidade concreta numa perspectiva de humanismo universalista, de solidariedade e de cooperação internacional* (22).

Em 1988, no Porto, surge o Gabinete para a Educação Tecnológica, Artística e Profissional (GETAP) com atribuições de conceção, orientação e coordenação no âmbito do ensino não superior, pelas mãos do ex-ministro da educação Eng. Roberto Carneiro. O GETAP abre caminhos na área do ensino artístico e profissional (Sousa, 2010) e propõe a criação de escolas profissionais de música, sendo pioneiras a Artave, em Santo Tirso, a Escola Profissional de Música de Espinho e a Esproarte, em Mirandela.

Apesar dos contínuos esforços para provar que o ensino em regime integrado é o mais adequado, o regime articulado e o regime supletivo predominam. Até 2007, apenas o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga e a Academia de Música de Santa Cecília funcionavam em regime integrado, com autonomia (8).

Para solucionar algumas lacunas no sistema de ensino e clarificar procedimentos organizativos e institucionais, em 2007, foi publicado o **Estudo de Avaliação do Ensino Artístico – Relatório Final** (Vieira & Soutelo, 2014). Após a sua publicação, começa uma nova reestruturação que leva a um aumento significativo do número de alunos no EAE e culmina com a publicação da **Portaria n.º 691/2009**, de 25 de junho, que criou os Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano, aprovando os respetivos planos de estudo.

...harmonizam as diferentes componentes curriculares e permitem a diversidade de ofertas formativas de ensino artístico especializado, tomando, simultaneamente, em consideração a necessidade de todos os alunos poderem desenvolver as competências essenciais e estruturantes relativas a uma educação básica dentro da escolaridade obrigatória (Preâmbulo da Portaria n.º 691/2009, (9)).

A Portaria n.º 691/2009 (9) prorroga pela introdução do conceito de *Ensino Instrumental em Grupo* na escola de música especializada, ainda que com alguns limites:

Metade da carga horária semanal atribuída à disciplina de Instrumento é lecionada individualmente, podendo a outra metade ser lecionada em grupos de dois alunos (artigo 7º, nº 5, alínea b).

Desde o Decreto de Lei n.º 310/83 que as disciplinas de Classes de Conjunto, Orquestra, Música de Câmara, Coro, passaram a assumir particular importância nos planos de estudos. Contudo, convém distinguir música de conjunto, de ensino instrumental em grupo.

A Portaria nº 691/2009 viria a ser revogada pela **Portaria 225/2012** (10), de 30 de Julho, em que iria consentir uma maior flexibilidade no currículo do curso básico de música, nomeadamente nos tempos a atribuir a cada disciplina, desde que dentro dos limites estabelecidos, mínimos e totais, de carga horária (Vieira & Soutelo, 2014).

Posteriormente, é publicada a **Portaria nº 243-B/2012, de 13 de Agosto**, que cria o Curso Secundário Artístico Especializado de Música, Dança, de Canto e de Canto Gregoriano. Esta Portaria aprova ainda os respetivos planos de estudos, regularizando diferentes aspetos relacionados com o funcionamento dos mesmos (Vieira & Soutelo, 2014).

Em Portugal, o Ensino especializado da Música (EEM), está sujeito à desorganização e regras do Ensino chamado Regular. Esta situação de carência deve-se ao fato de o EE crescer lentamente em comparação com as disciplinas da Escola Pública.

Ou seja, o EEM, pela sua reduzida expressão territorial na Escola Pública, pela subvalorização dos seus trabalhadores e professores, pela insuficiência do investimento para a sua ampliação e fortalecimento e pelos impactos tremendos resultantes do plano de “Refundação do Ensino Artístico”, encontra-se ameaçado na sua qualidade, democraticidade e mesmo na sua existência enquanto resposta pública (Vieira & Soutelo, 2014, p.26)

Neste momento, de um modo ou de outro, escolas privadas e públicas estão a passar por grandes dificuldades no seu funcionamento. Como referido no parágrafo anteriormente, seja por falta de dinheiro para a contratação de professores ou por falta de manutenção de instalações. Damos como exemplo o já então referido anteriormente, a Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, que é o espelho da degradação.

Através da Associação de Estabelecimentos de Ensino Particular e Cooperativo (7), o EAE, tem a sua maior dimensão no Ensino Particular e Cooperativo, onde atualmente se incluem cerca de 160 escolas⁹, contra 6 públicas (Instituto Gregoriano, Conservatório Nacional, Conservatório de Coimbra, Conservatório do Porto, Conservatório de Braga e Conservatório de Aveiro), para um total de 25 000 alunos financiados diretamente pelo estado. Neste número de alunos, não estão contabilizados os que não recebem qualquer tipo de apoio e que se estima que cheguem aos 50 000.

As Escolas de EAE garantem um serviço público de referência, garantindo uma formação artística de qualidade para além de funcionarem como polos de dinamização social, cultural e económica das regiões onde se inscrevem.

3.4 A educação artística e as prioridades educativas do século XXI

As crianças precisam de ser educadas num ambiente musical rico, para que a sua aptidão musical desabroche de maneira positiva (Gordon,2000, p. 67).

Hoje em dia os pais levam os filhos ao Conservatório de Música para os fazer aprender um instrumento, nomeadamente: piano, violino, flauta, etc... Quando uma criança é dotada a prática musical, a prática inteligente de um instrumento pode tornar-se num começo bastante positivo numa carreira musical, mas a maioria das crianças não têm grande vocação para a música, mas o seu desejo, ou o desejo dos pais leva-os para a música, e neste caso a prática de um instrumento não é suficiente.

Educar-se na música é crescer com plenitude e alegria (...) é de importância fundamental que em todos os países as autoridades educacionais sejam suficientemente lúcidas para resgatar a música e colocá-la ao serviço da educação, do desenvolvimento integral do homem (Gainza, 1988, p. 17).

A linguagem musical está presente na vida dos seres humanos e há muito tempo faz parte da educação de crianças e adultos. Desde o nascimento, a criança tem necessidade de desenvolver o senso de ritmo, pois no mundo que a rodeia, existe uma abundância de

⁹ Anexo II - Listagem das Escolas de Ensino Particular e Cooperativo

ritmos evidenciados por diversos aspetos: o relógio, o andar das pessoas, o voo dos pássaros, a chuva, as batidas do coração, uma banda, um motor carro ou mota e até mesmo na voz das pessoas mais próximas.

Quando a criança bem pequena atua como recetora de sons, reclama – chorando ou tapando os ouvidos – se a altura ou intensidade desses sons ultrapassar o limiar da saturação de seu sistema recetor (Gainza, 1988, p. 23), ela irá bater e não ouvir o som que esse instrumento produz e em relação ao canto, a criança grita em vez de produzir um som afinado.

Segundo Willems (1970), a musicalização é importante na infância porque desperta o lado lúdico aperfeiçoando o conhecimento, a socialização, a alfabetização, inteligência, capacidade de expressão, a coordenação motora, percepção sonora, espacial e matemática.

A música deve constituir uma base para toda a educação global e artística. A educação através das artes proporciona à criança descoberta das linguagens sensitivas e do seu próprio potencial criativo, tornando-a mais capaz de criar, inventar e reinventar o mundo que a circunda. E criatividade é essencial em todas as situações. Uma criança criativa raciocina melhor e inventa meios de resolver suas próprias dificuldades.

No nosso universo escolar temos uma panóplia de culturas resultantes dos fenómenos das migrações e os professores e educadores vêm-se obrigados a pensar e repensar em novas metodologias e estratégias para garantir o sucesso escolar. Assim para uma

Educação global e globalizante, onde as áreas de expressão artística estejam contempladas dando-lhe o seu devido valor nos currículos oficiais, valorizando a áreas de expressão e formação musical nas suas diferentes componentes (educação auditiva, linguagem musical, audição musical, movimento, dança, a valorização da voz humana através da aprendizagem e prática de canções), poderão certamente ser um caminho aberto para uma melhor integração destes alunos...
(Sousa, 2003, p. 36).

No início do século XX, aparecem as metodologias ativas de: Èmile Jacques Dalcroze, Maurice Martenot, Justine Ward, Murray Schafer, Edwin Gordon, Suzuki Carl

Orff, Zoltan Kodály e o famoso filósofo e psicopedagogo musical Edgar Willems, Jos Wuytack, impulsionador e continuador da obra de Orff. Estes pedagogos aprovaram a música como um dos principais recursos didáticos para o sistema educacional artístico, reconhecendo o ritmo como um elemento ativo da música, favorecendo as atividades de expressão e criação (Sousa, 2008; 2010; 2015).

É necessário distinguir entre a educação musical e a prática instrumental. Willems (1970) diz que a Educação musical pode começar desde a idade dos três anos. Toda uma prática auditiva e rítmica pode anteceder a teoria musical e assegurar as bases sensoriais, físicas e afetivas da educação musical.

Hoje em dia com o avanço da ciência e da tecnologia, a aprendizagem de formação musical toma rumos de vastos horizontes e inovadores como a criação de programas musicais eletrónicos (por exemplo o *Sibelius* ou *Encore*) ou mesmo jogos musicais (aplicações que podem ser dadas em sala de aula ou jogar em casa na internet).

3.5 Competências e pedagogias aplicadas à disciplina de CC

Quando fores um maestro, lembra-te de que estás a fazer música não para te divertires, mas para agradar ao público (Richard Strauss).

Seja qual for o enfoque que se dê à educação, não se pode esquecer que a mesma deve concretizar-se pelo homem e para o homem, excepcional criatura que aprende, compreende, recorda, sente, raciocina, aspira, atua, contempla e transcende (Nérici, 1985, pp.8-9). No caso das crianças, a educação procura estimular o processo de criatividade das formas de expressão.

A educação é um processo de socialização dos indivíduos, ao recebermos educação (valores) estamos a adquirir e assimilar conhecimentos. Contudo temos de ter em conta que a educação engloba conhecimento cultural e comportamentos de gerações anteriores. Sem estes aspetos nunca poderíamos adquirir formas de estar na vida. Este

processo educativo de aprender impulsiona mudanças no indivíduo ao longo da sua vida, desde intelectuais, emocionais e mesmo sociais no indivíduo.

O saber pode evidentemente adquirir-se de diversas maneiras e o ensino a distância ou a utilização de novas tecnologias no contexto escolar têm-se revelado eficazes. Mas para quase todos os alunos, em especial para os que não dominam ainda os processos de reflexão e de aprendizagem, o professor continua indispensável (Delors, 2005, p. 156).

A educação escolar apresenta ideias, conhecimento, fatos e técnicas de aprendizagem. O professor exerce uma influência ordenada sobre o aluno com a intenção de a formar. *A forte relação estabelecida entre professor e aluno constitui o cerne do processo pedagógico* (Delors, 2005, p. 156).

O ensinar não envolve apenas as experiências que o professor possui, mas também a maneira pela qual ele irá dispor desses conhecimentos em sala de aula. Segundo Hallam (1987) *lessons cannot be structured spontaneously in response to the level of individual progress (...) lessons must be planned, there must be aims and a clear agenda*¹⁰ (p.251).

3.6 Metodologias de ensino de grupos

É fundamental que o professor e aluno tenham um papel ativo na aula. A aprendizagem de um instrumento desenvolve o conhecimento musical, as capacidades musicais e capacidades metacognitivas. Os objetivos da disciplina de CC devem ser dados a conhecer, e estes devem ser de comum acordo entre o professor e alunos. Segundo Hallam (1987), para ensinar grupos de instrumentistas:

- definir metas de longo prazo;
- definir metas para cada aula;
- ter a certeza que os alunos sabem o que o professor quer;
- estabelecer tarefas ao longo das aulas;
- monitorar o progresso perante as metas estabelecidas;

¹⁰ As aulas não devem ser preparadas espontaneamente em resposta ao desenvolvimento individual (...) as aulas devem ser planeadas, devem existir objetivos e uma planificação [Tradução minha].

- mudar os objetivos e tarefas quando for necessário à luz da monitorização do progresso.

A motivação dos alunos passa pela aceitação destes objetivos e tarefas, facto determinante para se envolverem no trabalho da classe de conjunto.

Hallam (1987) apresenta alguns planos de aula, por exemplo:

1. a aula começa com a *performance* de um aluno;
2. todos comentam a *performance* inclusive o próprio aluno e professor;
3. as ideias apresentadas pelo grupo são escritas pelo professor e dadas ao *performer*;
4. o processo repete-se (dependendo do tamanho do grupo) até que todos tenham tocado. Se o grupo for muito grande para todos tocarem numa aula, pode ser organizada uma escala de *performance*.

Muitos professores mantêm-se fiéis a um plano de aula ao longo do ano, mas de vez em quando é necessário quebrar a rotina para motivá-los e envolvê-los.

O professor deve assegurar uma atividade musical de todos, em cada aula, e todos deverão tocar o seu instrumento. Poderão ser promovidas atividades musicais individuais, *duetos* ou *trios*. Podem ser mostrados vídeos, músicas ou livros para estimular os alunos. Poderão ser aplicados diferentes estilos musicais. Evitar longos períodos de conversa do professor, e quando são dadas explicações aos alunos, deverão ser asseguradas que essas explicações são claras e relacionadas com o conhecimento existente. Deve-se utilizar uma linguagem que seja perfeitamente compreensível e adaptada aos níveis etários dos sujeitos de aprendizagem.

O comportamento físico do professor, a postura, a linguagem entre outras, contribuem para a intensidade das aprendizagens. Os alunos estarão mais atentos quando o ritmo e intensidade do repertório seja de um grau de dificuldade mais elevado. O professor deve ter em atenção que nenhum aluno fique mais atrasado em termos de desenvolvimento. Para estimular os alunos pode-se utilizar o elemento elogio e para funcionar deve ser verdadeiro para que o aluno aceite o seu verdadeiro valor (Hallam, 1987).

CAPÍTULO IV

O PROCESSO DE ENSINO APRENDIZAGEM DA MÚSICA

Estudo Empírico

4.1 Introdução

A *Análise Documental* apresentado nos Capítulos II e III deste trabalho de investigação permite-nos delinear a abrangência do nosso estudo. Desta forma, este Capítulo IV tem como foco central a organização metodológica das opções que decidimos seguir ao longo da realização do estudo empírico, sustentadas pelo modelo de *Observação Participante* (Sousa, 2012). Este género de modelo foi aplicado em contexto de sala de aula, no âmbito do Estágio de Prática Supervisionada, na Fundação Conservatório de Música de Gaia, distrito de Vila Nova de Gaia, o ano letivo de 2014/2015.

Desde o professor da turma envolvida Jorge Pires aos alunos, a problemática em estudo foi positivamente aceite, contribuindo para o sucesso do estudo deste modelo.

A visita por parte da aluna deste Projeto Educativo apresentado para obtenção do Grau de Mestre em Ensino da Música, especialidade em Música de Conjunto, realizou-se semanalmente, durante o ano letivo de 2014/2015 a uma turma de CC – Coro, que incluía alunos do 1º, 2º e 4º Grau, em que trabalhou o Relatório apresentado no Anexo III e a assistência a uma turma de CC – Orquestra, incluindo alunos do 1º ao 8º Grau.

4.2 Observação Participante como Modelo de Pesquisa Científica

Em grande parte das situações, o investigador deverá assumir explicitamente o seu papel de estudioso junto da população observada, combinando-o com outros papéis sociais cujo posicionamento lhe permitia um bom posto de observação (Carmo & Ferreira, 1998, p.107 citado por Sousa, 2012, p. 65)

A *Observação Participante (OP)* surge em Chicago, por volta de 1920, e segundo Sousa (2012), este tipo de pesquisa não foi muito bem aceite pelos investigadores, principalmente aqueles do campo de análise quantitativa. Contudo, com o decorrer dos anos esta foi ganhando terreno levando a obtenção de resultados muito positivos.

Bogdan e Taylor (1975) *definiram Observação participante como uma investigação caracterizada por interações sociais intensas, entre investigador e sujeitos, no meio destes, sendo um procedimento durante o qual os dados são recolhidos de forma sistematizada* (citado por Correia, 2009, p. 31) (23).

No âmbito da revisão da literatura pesquisada, a *OP* estabelece uma técnica de investigação e surge como meio de resposta na obtenção de resultados da investigação proposta.

Sousa (2012) na sua pesquisa bibliográfica, teve o privilégio de contactar com uma investigadora, Jan McCrary, com funções de docente de Música e Investigadora na *Ohio State University*. Esta investigadora tinha como objetivo principal o de *descobrir de que forma a música e as artes influenciam, ou não, o comportamento dos alunos, promovendo o seu sucesso educativo e a elevação da sua auto-estima nas comunidades em que se encontram inseridos* (Sousa, 2012, p. 65). É de extrema pertinência este tipo de investigação visto que se aproxima em tudo como meio de trabalho às hipóteses de investigação da questão central deste trabalho, referidas no Capítulo I.

Esta técnica de *OP* é feita através do contato direto, frequente e alargado do investigador, com os alunos, nos seus contextos sociais, sendo o próprio investigador instrumento de pesquisa e de recolha de dados. O investigador deve ter a precisão de eliminar defeitos subjetivos de forma a haver uma compreensão dos fatos e de interações entre sujeitos em observação, no seu âmbito escolar.

A *OP* complementa-se com outros modelos de pesquisa, nomeadamente com o modelo da *entrevista semi estruturada*, ou com a *técnica de análise documental*. *Para a sua utilização como procedimento científico, é preciso que estejam reunidos critérios, tais como o responder a objetivos prévios, ser planeada de modo sistemático, sujeita a validação e verificação, precisão e controle* (Correia, 2009, p.31) (23).

Para Leininger (1985) (citado por Correia, 2009) (23) o investigador deve saber realizar um trabalho de campo no seu conjunto, desde a chegada ao meio de trabalho com o reconhecimento do espaço ou campo de observação, e a interação com indivíduos envolvidos e da continuidade da sua visita.

A *OP* desenvolvida foi para nós uma opção metodológica, aliada à *técnica de análise documental*, dado o estudo que estamos a desenvolver e que visa aprofundar

cientificamente a necessidade da existência da classe conjunto, enquanto disciplinada, em contexto de ensino/aprendizagem, em escolas especializadas do ensino artístico da música.

4.3 A Fundação Conservatório Regional de Gaia



Figura 5 – Fundação Conservatório Regional de Gaia

Fonte: Registo Fotográfico do autor

A instituição onde decorreu o trabalho empírico que desenvolvi para a realização deste Projecto Educativo, integrou-se no contexto das minhas actividades enquanto docente da Classe de Conjunto - Coro, na Fundação Conservatório Regional de Gaia (figura 1), situada em Vila Nova de Gaia, no distrito do Porto.

Como descrição do Meio envolvente, este trabalho desenvolveu-se nesta instituição criada em 1985, e instalada no Colégio de Gaia. Em 1991 transferiu-se para a *Quinta dos Maravedis*, edifício de valor histórico cedido pela Câmara Municipal de Gaia.

É uma Instituição reconhecida pelo Ministério da Administração Interna. Tem como objetivo a *promoção e desenvolvimento da atividade cultural e artística, nomeadamente através do ensino da música e outras artes e da realização direta ou indireta de manifestações culturais e artísticas* (6). Esta instituição divide-se em Conservatório Regional de Gaia e Conservatório Superior de Gaia.



Figura 6 – Fundação Conservatório Regional de Gaia

Fonte: Registo Fotográfico do autor

Conta anualmente com uma média de 630 alunos, que se distribuem pelos cursos superiores de canto teatral e direção musical, cursos de canto, clarinete, fagote, flauta transversal, flauta de Bisel, guitarra clássica, oboé, piano, saxofone, trompete, trompa, trombone, tuba, violino, viola d’arco, violoncelo, contrabaixo, harpa, iniciação musical, pré-iniciação musical para bebés...o curso consiste num percurso de oito graus com disciplinas anexas ao instrumento como as classes de conjunto e disciplinas teórico científico-musicais.

Fazendo parte do corpo docente 45 professores, o Conservatório promove ao longo do ano letivo cursos livres, *masterclasses*, concertos pelos alunos, concertos pelos professores e convidados, concertos pedagógicos, audições de Natal, Páscoa, e final de ano letivo, cursos de aperfeiçoamento técnico, a realização do importante festival internacional de música de Gaia, e outros eventos que beneficiam o ambiente cultural do concelho.

A sala (figura 2) onde lecionei as aulas de Classe Conjunto, é um espaço que dispõe de recursos suficientes. É uma sala ampla, ótima para realizar os exercícios de relaxamento corporal e de aquecimento vocal. Existem janelas grandes, o que permite uma ótima iluminação natural, não deixando, no entanto, de haver uma boa iluminação artificial. Todo o material de decoração apresenta tamanho adequado ao tamanho das crianças. Contamos ainda com um recurso muito importante para as nossas aulas de Classe Conjunto - coro: o piano. De referir ainda, que a sala dispõe de um estrado.

4.4 Desenvolvimento do Processo Ensino / Aprendizagem da Música de Conjunto

Até à criação dos conservatórios a aprendizagem dos instrumentos musicais, baseava-se numa relação de mestre e aprendiz, onde os conhecimentos eram transmitidos com base no empirismo e na tradição oral.

Depois com o ensino formal, tendo como referência o *Conservatório de Paris* onde se formam músicos com a categoria de *executantes* e *virtuosos*, habilitados para uma *performance* em salas de espetáculo, e com um repertório baseado na música europeia tradicional, esta essência de *performance musical is that involves communication between the performer and the listener*¹¹ (Hallam, 1987, p. 157) é aliada a uma prática de ensino tecnicista.

Mas este modelo pedagógico leva a alguns problemas como a falta de liberdade para fazer reflexões críticas e criativas durante o processo da aprendizagem, levando à ausência de um outro aspeto importantíssimo da aprendizagem: a motivação.

A motivação é importantíssima e está relacionada com a extensão com que os músicos abraçam os desafios. Com uma orientação correta, os músicos aplicam o esforço necessário para alcançar objetivos específicos traçados por eles próprios, levando a uma prática instrumental mais eficiente, produtiva e gratificante.

*Human beings have a “love affair” with music. Virtually everyone claims to like music, at least some kind of music, and most people would say they love music. Generally speaking, making and liking music are intrinsically motivation activities. People are naturally attracted to them because the activities themselves are rewarding experiences*¹² (Lehman, Sloboda & Woody, 2007, p. 46).

Existem ainda outros problemas em relação a este modelo pedagógico, tais como o estudo da técnica instrumental fora do repertório (escalas e arpejos) e uma a consequente

¹¹ Performance Musical que envolve uma comunicação entre o executante e o ouvinte [Tradução minha].

¹² Os seres humanos têm uma relação de *romance* com a música. Praticamente todos dizem gostar de música, pelo menos, algum tipo de música, e a maioria das pessoas afirmam que amam a música. De um modo geral, fazer e gostar de música estão intrinsecamente ligados à motivação. As pessoas atraídas naturalmente por eles próprios, porque as suas próprias atividades são experiências gratificantes [Tradução minha].

descontextualização do seu sentido musical, tratar o conhecimento de forma isolada, sem estabelecer relações e ligações entre as diversas disciplinas do currículo e o ensino do instrumento (3).

As aulas de Classe de Conjunto vêm, de certo modo, colmatar alguns destes problemas.

A Classe de Conjunto é o lugar, por excelência, para o desenvolvimento de um conjunto de competências emocionais e de relacionamento humano, que estão ligadas com a capacidade do indivíduo se desenvolver como um ser independente e autónomo, consciente da sua identidade mas capaz de se relacionar com os outros, desenvolvendo hábitos de trabalho de grupo que permitem a realização de um conjunto de empreendimentos que estão dependentes da capacidade de relacionamento interpessoal.

A metodologia de trabalho em relação a Classes Conjunto deve ser devidamente estrutura. Não deve ser preparada espontaneamente. Devemos ter em conta o grau de conhecimento e de desenvolvimento musical de cada aluno. O programa a ser aplicado deve ser apropriado para todos os alunos pertencentes a uma classe conjunto, sem se tornar demasiado desmotivante para uns ou então outros ficarem para trás. O professor de classe conjunto deve criar o melhor desempenho possível, ou seja, obter uma boa performance.

As aulas de Classe Conjunto normalmente têm a duração de 90 minutos. Nesse tempo o professor deve explicar o contexto musical do programa ou da música, a técnica e os alunos depois de ouvir o professor a executar uma pequena parte ou um trecho musical, devem tentar executá-la e depois praticar em casa. O trabalho individual deve ser feito sempre em casa.

Uma característica muito importante para o resultado de uma boa Classe Conjunto é o número de elementos. O número não deve ultrapassar os seis a oito elementos. Segundo Hallam (1987), quando o grupo possui doze elementos não se alcança conhecimento ou desenvolvimento musical. Mas o nosso sistema educacional, e devido a motivos também financeiros, o número de alunos de uma classe conjunto pode mesmo atingir os vinte e cinco alunos. Então o professor deve ser criativo o suficiente para inovar nas suas aulas.

As aulas de Conjunto são aulas que permitem simultaneamente trabalhar competências de relaxamento, técnicas, auditivas e interpretativas e aplicar essas competências ao seu instrumento, cuja técnica é trabalhada nas aulas de instrumento.

É aprendendo a escutar e a identificar padrões na música que os alunos se preparam para ouvir e executar com compreensão o repertório musical comum, em vez de simplesmente aprenderem de cor e imitando memorizando, sem lhe atribuírem significado musical. Ao atribuir significado à música, os alunos são capazes não só de tocar boa música de outrem mas também de compor a sua própria música (Gordon, 2000, p. 4).

4.5 Área de Relaxamento/Aquecimento Corporal

A docência é também uma atividade física e, por essa razão, a postura corporal e o tónus muscular influenciam muito o seu desempenho. Para ajudar a prevenir problemas futuros, existem técnicas e práticas que procuram corrigir falhas e impedir problemas. Dentre as técnicas existentes, destaca-se a *Técnica de Alexander* (4) que, através da reeducação do sistema psicofísico, procura identificar e reconhecer padrões de tensão e esforço desnecessário com o intuito de evitá-los.

A *Técnica de Alexander* é aplicável a qualquer indivíduo em qualquer atividade profissional e, para o professor/aluno, propõe maior liberdade de movimento sem desperdício de energia ou ações sem necessidade.

O professor e aluno trabalham numa posição que comporta influência da força da gravidade tanto na sua coluna como nos seus braços. Se houver um desperdício de energia e movimentos, existe a probabilidade de adquirir dores relacionadas com o mau uso dos movimentos.

Por esta razão, em todas as minhas aulas realizei um aquecimento corporal, entre 5 a 10 minutos, sempre com uma música clássica calma de fundo. Este aquecimento tinha em atenção o pescoço, ombros, coluna, respiração.

Como exemplo:

- a partir do movimento básico, a cabeça movimenta-se para cima e para a frente e o corpo acompanha-a, deixar que a coluna seja como uma extensão da cabeça;
- evitar tensões desnecessárias nos ombros e no pescoço, procurar manter os ombros na posição para cima e para fora;
- manter o estado de alerta, olhando para a turma, interagindo;
- manter a respiração constante e fluida naturalmente pelo nariz;
- permitir que os braços sejam uma extensão do corpo, mantendo-os relaxados para cima e para fora;
- manter os pés afastados, à linha dos ombros (cerca de 30 a 45 cm);
- dobrar os joelhos suavemente em direção aos pés, mantendo-se alongado para liberar as tensões do quadril e dos joelhos;
- mexer de modo livre, sem forçar nenhuma parte do corpo ou fazer movimentos desnecessários, sempre partindo do movimento básico.

Ao início foi difícil aplicar esta técnica, por não ser usual fazer nas aulas de classe conjunto. Mas ao longo do ano, este aquecimento foi intrínseco de tal maneira que eram os meus próprios alunos que me pediam para fazer o aquecimento ao som desta ou daquela música, tornando-os assim mais calmos e concentrados durante a aula.

4.5.1 Área da Técnica Vocal

O professor é um exemplo para os seus alunos, e deve saber explicar as funções fisiológicas exigidas em cada aula. Deverá saber sentir as coisas e saber também como enfrentar as dificuldades.

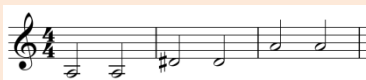
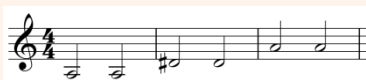





Durante as aulas e nos momentos que as antecedem, é necessário que haja uma preocupação especial. Falar alto exageradamente, descansar de maneira inadequada assim como abusar de bebidas muito frescas, podem prejudicar a voz deixando-a rouca influenciando negativamente no desempenho do grupo.



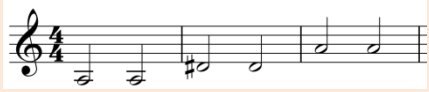
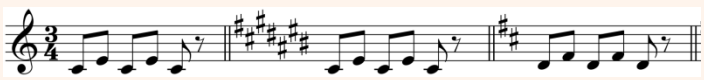
A ordem dos exercícios de técnica vocal deverá ser:

1. exercícios de relaxamento e respiração, consciencialização e apoio;

2. exercícios de dicção, ressonância, uniformidade, timbre, afinação, extensão da tessitura, agilidade, articulação, vocalizos com nome de notas e vogais.

Durante todas as minhas aulas dadas, incluí os exercícios de técnica vocal durante 15 a 20 minutos. Para tal, baseei-me no quadro 3, onde escolhia quatro ou cinco exercícios dos doze possíveis e os aplicava. Esta escolha fazia com que nunca repetisse os mesmos exercícios em cada aula. Este quadro foi elaborado pela investigadora com base em exercícios práticos dados nas aulas da professora Fernanda Correia.

<i>Exercício</i>	<i>Objetivo</i>	<i>Técnica vocal</i>
1	Cantar as notas tocadas com som de Zzzzzzzz (abelha) 	Ressonância
2	Cantar as notas tocadas com som de Mmmmmm (vaca) 	Ressonância
3	Cantar as sequências de notas tocadas com a vogal “A”, “E”, “I”, “O” e “U” 	Penta acorde [130 bpm]
4	Cantar as sequências de notas tocadas com vibração dos lábios (motor de carro) 	Arpejo [80 bpm]
5	Cantar as sequências de notas tocadas com vibração da língua (TR, metralhadora) 	Penta acorde [80 bpm]
6	Falar a palavra fu-chi-chi junto com o ritmo (Valsa) da música 	fu-chi-chi
7	Cantar as sequências de notas tocadas com a frase “vô a vô a vô” 	vo-a vo-a vo

8	Cantar as sequências de duas notas tocadas. Cantar a primeira e depois subir até chegar à segunda nota, lembrar de fazer um caminho entre as duas notas e não simplesmente cantar uma depois a outra	Glissando
		
9	Cantar as notas tocadas com a sílaba “É”	Notas aleatórias
10	Cantar as sequências de notas tocadas com as vogais “i a i a i a i”	Arpejo 1 oitava [120 bpm]
		
11	Cantar para cada nota tocada às vogais “a e i o u” (lembrar de diferenciar “E” de “É” e “O” de “Ó”)	Ressonância
		
12	Cantar as sequências de notas tocadas com a vogal “I”	I - III I-#III
		

Quadro 3 – Exercícios de técnica vocal

Este trabalho de aquecimento e técnica vocal permite desenvolver a atenção e concentração e ajudar a ultrapassar as dificuldades vocais apresentadas no repertório

4.5.2 Área da Audição/Fusão Sonora

As aulas de Conjunto são aulas que permitem simultaneamente trabalhar competências auditivas e aplicar essas competências ao seu instrumento, cuja técnica é trabalhada nas aulas de instrumento. Estas competências passam por:

- afinação;
- consciência tonal;
- equilíbrio/ unidade;
- consciência rítmica.

Assim sendo, o aluno experimenta primeiro a sensação de ouvir música, que o porá em contacto com um vocabulário sonoro rico e variado que executará mais tarde, primeiro através do canto, e depois do seu instrumento. Ouvir, Cantar/Tocar, Ler e

Escrever é a sequência de aprendizagem respeitada, seguindo os princípios da Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon (Gordon, 2000).

Canções, padrões, cantos rítmicos, serão primeiro imitados, mais tarde conceptualizados e generalizados para contextos não familiares, permitindo às crianças não só executar algum repertório simples com compreensão, mas também generalizar esses conhecimentos para outras canções, e até improvisar as suas próprias (Gordon, 2000).

4.5.3 Área da Interpretação

A escolha do repertório para uma Classe Conjunto é uma das partes mais importantes para que se tenha uma aula proveitosa, é fundamental dar-lhe o seu devido valor. É necessário que devemos escolher o repertório com os seus devidos valores funcionais e musicais (Zander, 1987).

A idade dos alunos é outro aspeto a ter em conta na seleção do repertório, deve-se considerar que o ser humano possui um desenvolvimento físico e cognitivo em cada etapa de sua vida. Por isso devemos considerar a idade dos elementos da turma para a escolha das peças. Pois o desenvolvimento físico influencia entre outras coisas na tessitura das vozes, dos participantes da turma e o desenvolvimento cognitivo influencia a capacidade de aprendizagem.

O número de alunos deve ser um aspeto também considerado. Pois uma peça musical pode ficar com uma sonoridade diferente unicamente mudando o número de alunos que a executam.

A respeito do texto musical, existem algumas considerações a serem feitas. Primeiro, entender o texto da música, depois levar em conta a articulação, a dicção, a métrica, a tradução (se for necessário), a pronúncia e a linguagem. Estas questões devem ser levadas em conta tanto no que se diz respeito à turma quanto ao professor. O conhecimento do texto musical, como um todo, é muito importante, pois assistimos a alguns coros que cantam afinado mas não se entende praticamente nada sobre o texto musical. Esta é uma preocupação que deve estar sempre com a pessoa que irá escolher o repertório (Baptista, 2000).

Ao iniciar uma música nova é aconselhável verificar qual parte é mais apropriada para servir de ponto de partida. Começar pelas partes fáceis para entusiasmar os alunos e intercalá-las com as mais difíceis.

Acerca da tessitura, o professor deverá estar sempre atento à altura das músicas presentes no repertório, pois isso pode trazer problemas de cansaço vocal, terminando na desmotivação dos alunos que sairão cansados da aula por fazer tanto esforço. O grau de dificuldade deverá ser gradual, sempre do mais fácil para o mais difícil.

Algumas composições para coro pedem um acompanhamento instrumental. A utilização de um instrumento, usualmente harmônico, contribui para manter a afinação do coro, principalmente nos casos dos iniciantes onde a percepção e afinação ainda não estão plenamente desenvolvidas. Há professores que se empenham em tocar e dirigir simultaneamente, mas o ideal era que houvesse um acompanhador para apoiar o professor (Zander,1987).

4.6 Planificação do Processo Ensino/Aprendizagem

Não existe nenhuma entidade genérica a que se possa dar o nome de o professor eficiente. A eficiência do ensino deve antes ser considerado em relação a um professor determinado lidando com determinados alunos, num determinado ambiente, enquanto procura alcançar determinadas metas de ensino (Sistematização do Ensino). (17).

Quando se inicia um projeto, a longo prazo, deve-se realizar uma planificação do que irá ser realizado e que servirá de vetor para a realização do projeto. Ao iniciar um ano letivo, é importante que o professor tenha uma perspectiva abrangente sobre o processo ensino-aprendizagem a desenvolver ao longo do ano, tanto no que diz respeito especificamente à sua disciplina como, de uma forma geral, à interligação das várias disciplinas consideradas como um todo na ação educativa.

Para isso, foi realizada a planificação, a longo prazo, tendo sempre por base o Plano de Estudos, definido no Inter-Departamento Pedagógico de Práticas Coletivas¹³, e as

¹³ Anexo III: Plano de estudos - Disciplina: Classe de conjunto – Coro

planificações das aulas¹⁴, a curto prazo, sendo coincidente com o que se pretende para a generalidade das classes de conjunto do Conservatório. Os objetivos específicos foram elaborados de acordo com o que se consideram ser as aprendizagens mínimas a desenvolver em cada grau de ensino.

Para o professor é importante organizar o trabalho em função do papel formativo da disciplina para quem vai planificar.

As planificações elaboradas tiveram em conta o número de aulas na turma e o grau de aprendizagem. O quadro 1 expõe a caracterização da turma. A turma tem 31 alunos, 12 são alunos do 1º grau, 17 são do 2º grau e por fim 2 alunos de 4º grau.

O repertório escolhido¹⁵ para esta turma reflete sobre os conteúdos e métodos de trabalho e materiais mais adequados à aprendizagem e tendo sempre em conta o Plano de Estudos, definido no *Inter-Departamento Pedagógico de Práticas Coletivas* e pelo *Conservatório*.

¹⁴ Anexo IV: Planificação de aulas

¹⁵ Anexo V: Repertório aplicado nas aulas

Classe de conjunto – CORO		
Nome	Grau	Curso/Regime
Afonso Soares Aires	2	2-Básico Articulado
Ana Beatriz da Silva Couto	2	2-Básico Articulado
Ana Isabel Peixoto Vieira	1	2-Básico Articulado
Beatriz de Henrique Mata	1	2-Básico Articulado
Beatriz Pinto Leitão Caetano Vieira	2	2-Básico Articulado
Carolina da Silva Ferreira Mendes	1	2-Básico Articulado
Catarina Teixeira de Pinho	4	2-Básico Articulado
Clara Sofia Vilaverde de Sousa	2	2-Básico Articulado
Diogo Manuel Giestas Rodrigues	2	2-Básico Articulado
Diogo Maria Santos Venade	1	2-Básico Articulado
Eduarda Amaro Ferreira	2	2-Básico Articulado
Frederico Ferreira Mourão	2	2-Básico Articulado
Gonçalo Guimarães de Carvalho Morais Fernandes	2	2-Básico Articulado
Gonçalo João Paulos Moreira Veríssimo Paulino	2	2-Básico Articulado
Guilherme Barbiéri Duarte Moreira	2	2-Básico Articulado
Guilherme Gonçalves de Oliveira	2	2-Básico Articulado
Íris Gabriela Correia Vieira	1	2-Básico Articulado
João Brandão Lima	2	2-Básico Articulado
João Filipe Sequeira Cabral	2	2-Básico Articulado
Margarida Taipa Guerra de Castro Ferreira	1	2-Básico Articulado
Mário Machado de Almeida Gama	1	2-Básico Articulado
Marta Calheiros de Figueiredo Dias Gonçalves	2	2-Básico Articulado
Marta Silva Soares	2	2-Básico Articulado
Nuno Mucha Gonçalves	1	2-Básico Articulado
Pedro Afonso Lopes Figueiredo e Brito Castanheira	1	2-Básico Articulado
Pedro Francisco da Silva Vieira	1	2-Básico Articulado
Pedro Miguel Pinheiro Cardoso	1	2-Básico Articulado
Ricardo António Silva Costa	2	2-Básico Articulado
Rita Afonso Pinto Amorim Nogueira	4	2-Básico Articulado
Rui de Sousa Cardoso	2	2-Básico Articulado
Rui Pedro Figueiredo Pinto	1	2-Básico Articulado
Grau	1	2
Total de alunos	12	17
		4
		2

Quadro 4 – Caraterização da turma de Classe Conjunto Coro

4.7 Relação Pedagógica com os Alunos

Um professor influi para a eternidade; nunca se pode dizer até onde vai a sua influência.(Henry B. Adams, 1838-1918).

O Professor é um educador que deve contribuir não só para a formação pedagógica mas também para a formação pessoal e social do indivíduo. Com a turma que lecionei, procurei manter uma relação de empatia, amizade e respeito com todos os alunos. Estabeleci com os alunos, quer na sala de aula, quer fora dela, uma relação próxima com base no diálogo e no respeito mútuo, tendo sempre em linha de conta que a atividade docente não termina no perfil institucional do professor, tendo de ser complementada pela sua função de educador.

Devemos estabelecer relações interpessoais positivas, de forma a garantir a disponibilidade para ouvir os alunos, para se aproximar deles, ser afetuoso, simpático, inspirar confiança, mas também ter humor, ter e ser calmo na abordagem dos problemas, respeitar o aluno, isto é, confiar nele e não o humilhar, tudo isto com uma dose de firmeza necessária para fazer cumprir as decisões tomadas.

Segundo Hallam (2006), as atitudes de reflexão e de descentralização, são fatores importantes na construção de uma relação pedagógica suficientemente flexível para responder à diversidade discente com que nos deparamos diariamente. Nesta perspectiva, na árdua tarefa de hoje ser professor, o profissional da Educação tem, necessariamente, de ser portador de uma atitude positiva e de esperança.

Segundo Balancho & Coelho (2001) Os professores podem ajudar na aquisição dos conhecimentos dos seus alunos, através da motivação. Esta suscita ou incita uma conduta, que sustém uma atividade progressiva, que canaliza essa atividade para um dado sentido. Assim sendo, pela motivação consegue-se que o aluno encontre motivos para aprender, para se aperfeiçoar e para descobrir e rentabilizar capacidades.

É essencial que o professor construa um ambiente onde o aluno se sinta integrado, veja legitimadas as suas dúvidas e os pedidos de ajuda. Concretamente, a motivação não é

somente uma característica própria do aluno, é também mediada pelo professor, pelo ambiente de sala de aula e pela cultura da escola.

4.8 Avaliação dos Alunos

Neste sistema de ensino é obrigatório o procedimento avaliativo dos alunos. Este tipo de processo deve servir para o aluno exprimir e mostrar aquilo que sabe e o que aprendeu nas aulas. A avaliação sempre foi exigida pela sociedade à escola. Gordon (2000, p. 397) refere *o desempenho musical dos alunos, assim como a sua aptidão musical em desenvolvimento devem ser medidos de forma contínua, várias vezes, durante o ano e, de forma sumária, no fim do semestre ou ano letivo, de maneira a diagnosticar e registar o progresso escolar.*

Nesta turma, existiram três momentos de avaliação prática, sendo um por período. A avaliação realizada em cada período, foi uma avaliação sumativa com uma modalidade individual. Mas esta avaliação sumativa não exclui a formativa. A avaliação formativa foi muito importante, pois permitiu recolher e tratar a informação, de forma contínua, estruturada, sistemática e diversificada, sobre o desempenho individual do aluno. Este tipo de avaliação regula o ensino e a aprendizagem.

O seguinte quadro mostra, atendendo aos dois tipos de avaliação, os critérios que elaborei para avaliar os alunos em conjunto com o professor da turma.

Os momentos de avaliação prática consistiram em cantar individualmente duas peças. Uma seria à escolha do aluno e outra seria aleatória de entre as canções aprendidas até então.

Componentes a avaliar		Métodos	%
Domínio do Conhecimento	<ul style="list-style-type: none"> - Grau de conhecimento - Compreensão dos conteúdos programático - Aplicação de Conhecimentos 	Avaliação direta Trabalhos Individuais Intervenção nas aprendizagens	40
Domínio das Capacidades	<ul style="list-style-type: none"> - Audição/melodia - Audição/ritmo - Interpretação vocal - Interpretação instrumental - Criatividade 	Testes de Avaliação (Práticos) Observação directa: –Questões/exercícios Canções/Peças Temáticas	40
Domínio das Atitudes	<ul style="list-style-type: none"> - Assiduidade - Pontualidade - Comportamento - Participação - Relacionamento interpessoal - Motivação/Interesse - Organização - Material 	Observação directa Auto-avaliação	20

Quadro 5– Critérios e instrumentos de avaliação

4.9 Desenvolvimento Social

No ensino artístico, o sucesso da aprendizagem do aluno depende em boa parte do contexto e envolvimento cultural que o ambiente familiar e a escola estão envolvidos. Os concertos e audições em que os alunos participam e assistem são, por essa razão, muito importantes. As audições e concertos fazem parte da formação e avaliação do aluno e são momentos únicos de fruição cultural quer para os alunos quer para os pais e público em

geral. Estas audições em que os alunos têm de participar devem ser realizadas, pelo menos uma por período.

São ainda momentos de aprendizagem e desenvolvimento na vida de um estudante de um curso de artes. Têm como objetivo o desenvolvimento artístico do aluno e o desenvolvimento de competências específicas no domínio da *Performance*. Servem ainda outros propósitos como aferir em grupo a prestação de cada um, e a aquisição de outras competências de desenvolvimento pessoal e social. Finalmente, os alunos comunicam as suas emoções através da música.

Para os pais, as audições são também uma oportunidade de conhecerem as aprendizagens que os seus filhos realizam e aferirem a qualidade do ensino.

A turma com qual a trabalhei foram realizados dois momentos de performance:

- participação pública no concerto non-stop de Santa Cecília, realizado no dia 22 de novembro de 2014, no auditório Fernanda Correia.
- Participação numa Audição com peças vocais, realizada no dia 9 de junho de 2015, no auditório Fernanda Correia.

Depois do estudo apresentado, pensamos ter contribuído para uma melhor compreensão do significado e importância que se deverá atribuir à disciplina de Classe de Conjunto em contexto académico e do seu valor educativo no Ensino da Música.

Entendemos também que este estudo científico ficaria incompleto sem a dimensão do trabalho empírico realizado, uma vez que a Classe de Conjunto é uma das especializações deste Mestrado e as práticas pedagógicas são uma vertente muito importante a considerar.

Passemos de seguida às conclusões deste trabalho de pesquisa.

CONCLUSÕES



CONCLUSÕES GERAIS

Com o término deste Projeto Educativo, podemos apresentar resultados que corroboram com a questão central desta investigação, que retomamos de novo:

Será que a existência da disciplina de Classe Conjunto, integrada nos currículos do ensino especializado em música, constitui um contributo substantivo no desenvolvimento dos instrumentistas?

Foi graças a esta Investigação de *caráter qualitativo*, realizada através de uma *análise histórica e documental* e associada a uma metodologia de *Observação Participante*, que se conseguiram obter resultados de grande pertinência para o meu desenvolvimento académico e profissional.

Considero este trabalho fundamental e enriquecedor na minha formação como professora de Classe de Conjunto pois pude alcançar uma noção mais próxima das realidades educativas e do que a educação abrange, ou seja, os *curricula*, os modelos educativos, as estratégias que podem ser adotadas, tendo sempre em consideração a capacidade de desenvolvimento de cada criança, e de cada jovem, de acordo com o meio que os rodeia, os comportamentos e as atitudes sociais.

A problemática desta investigação centra-se em vertentes que justifiquem a necessidade da eficácia desta perspectiva de ensino e aprendizagem

Enquanto investigadora, tive o privilégio de estar inserida numa turma que me acolheu muito bem, onde mantive uma boa relação, tanto com o professor cooperante como com a restante comunidade educativa:, com os outros professores, auxiliares, pais e encarregados de educação. A disciplina de Classe de Conjunto é um espaço único à implementação e criação de projetos diferentes artísticos que se podem articular com os currículos impostos.

Ao criar uma disciplina de Classe de Conjunto de Coro, podemos nomear como principal resultado a oportunidade que é dada aos alunos de cantarem juntamente com

outros, o que traz por si só, inúmeras vantagens que constituem um excelente contributo para o desenvolvimento da performance ao nível individual (Hallam, 2006).

Para além de tornar mais ativa a participação do aluno nos projetos escolares que o Conservatório empreende, a existência da disciplina de Classe de Conjunto cria a oportunidade ao aluno de poder passar mais tempo a cantar/tocar.

Segundo Hallam (2006) e Zander (1987) podem-se enumerar algumas dessas vantagens, e que nos permite a confirmação do sucesso desta disciplina de Classe Conjunto:

- aprender a fazer música em conjunto;
- ser parte integrante de um som rico e de âmbito alargado que sozinho não poderia produzir;
- estar rodeado de som por todos os lados, num âmbito de dinâmica de intensidades muito superiores às de apenas o seu instrumento;
- tomar contacto com outros instrumentos;
- conhecer repertório variado e diferente em época, estilo e forma;
- reforçar a resistência física ao nível da postura do corpo;
- valorizar pormenores de articulação, dinâmica, ritmo, fraseado e nuances interpretativas (seja com um instrumento ou voz);
- perceber a importância das diferentes vozes que integram uma peça de música;
- aperfeiçoar a audição musical, bem como a análise dos conteúdos formais, melódicos e harmónicos;
- disciplinar a dinâmica de estudo pessoal;
- cimentar a técnica individual e apurar a musicalidade;
- estimular a confiança na apresentação em público;

- respeitar e aprender a valorizar o trabalho dos colegas assumindo a responsabilidade de cumprir com a sua parte estudada de forma a garantir produtividade nos ensaios.

É aprendendo a escutar e a identificar padrões na música que os alunos se preparam para ouvir e executar com compreensão o repertório musical comum, em vez de simplesmente aprenderem de cor e imitando memorizando, sem lhe atribuírem significado musical. Ao atribuir significado à música, os alunos são capazes não só de tocar boa música de outrem, mas também de compor a sua própria música (Gordon, 2000, p. 4).

Em suma, é necessário salientar que esta nova era digital nas escolas conduz a transformações pedagógicas que obrigam a uma mudança de atitude e podem ser encaradas como metodologias de apoio às metodologias tradicionais de ensino, ou como uma forma de renovação das oportunidades de aprendizagem, impondo desde modo uma alteração destes processos.

Aos docentes de hoje são conferidos novos papéis, que os obrigam a entrar *nesta carruagem* da modernidade, e adaptar-se ao meio educativo, pois mais do passar conhecimentos, o docente deve ser um impulsionador das capacidades dos alunos e deve contribuir e orientar os respetivos processos de aprendizagem.

Para isso, os docentes devem ser inovadores ao nível das planificações de Classe Conjunto. Organizá-las de uma forma aberta e flexível, com material dinâmico e atual, que seja motivador, proporcionando aos alunos alternativas e formatos diversificados de aquisição de conhecimentos.

Só estando em contacto com a realidade é que podemos ganhar capacidades e desenvolver aptidões que nos permitirão, mais tarde, assumir a grande responsabilidade que do que significa formar seres humanos capazes, corretos e felizes.

RECOMENDAÇÕES PARA O FUTURO

Ao dar continuidade no futuro a este trabalho será necessário elaborar programas da educação artística de acordo com os cenários de educação. Cabe ao professor impulsionar a educação artística de modo a que a sua aceitação, pela comunidade educativa, seja feita com sucesso e que dela se obtenham resultados.

Considera-se, então, indispensável consciencializar os docentes face à importância do ensino da Classe Conjunto, e promover momentos de investigação, para que desenvolvam trabalhos de campo, implementando projetos e práticas pedagógicas interculturais, junto dos discentes com quem trabalham, e junto de toda a comunidade de aprendizagem que são as escolas e os conservatórios (Sousa, 2012).

Importa ainda lembrar que as apresentações públicas, em situação de *performance* numa área como a música se revelam de extrema importância, sendo motivacionais dado que *as artes são para serem mostradas e vividas através da exibição* (Read, 1958).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALANCHO, M. & COELHO, F. (1996). *Motivar os alunos: criatividade na relação pedagógica: conceitos e práticas*. Lisboa: Texto Editora
- BAPTISTA, Raphael. (2000). *Tratado de Regência: aplicada à orquestra, à banda de música e ao coro*. 2ª Ed. São Paulo: Irmãos Vitale.
- BENNETT, Roy. (1985). *Instrumentos da Orquestra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BRANCO, Luís de Freitas. (1929). *A música em Portugal*. Lisboa: Escola Tipográfica da Imprensa Nacional.
- BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- CARMO, Hermano & FERREIRA, Manuela Malheiro. (1998). *Metodologia da Investigação – Guia para auto-aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta.
- CROZIER, Richard & SCAIFE, Nigel. (2002). *All Together – Teaching music in groups*. United Kingdom: The Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM).
- DELORS, Jacques et al. (Eds.). (2005). *Educação, um Tesouro a Descobrir*. (Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI). Tradução de José Carlos Eufrázio. Revisão e prefácio da edição portuguesa: Roberto Carneiro.
- FREITAS-BRANCO, João de. (1959). *História da Música Portuguesa*. 2ª Ed. Lisboa: Europa-América, 1995.
- FREITAS-BRANCO, João de. (1995). *História da Música Portuguesa*. 3ª Ed. Lisboa: Europa-América, 1995.
- GAINZA, Violeta HEMSY. (1988). *Estudos de Psicopedagogia Musical*. 3ª Ed. São Paulo: Summus Editorial.

- GORDON, Edwin. (2000). *Teoria de Aprendizagem Musical*. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian.
- GRIFFITHS, Paul. (1987). *A Música Moderna – uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar Editor.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (1994). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- HALLAM, Susan. (1987). *Instrumental Teaching – a practical guide to better teaching and learning*. Oxford: Heinemann Educational.
- HALLAM, Susan. (2006). *Music Psychology In Education*. London: Institute of Education, University of London.
- LEHMAN, Andreas C., SLOBODA, John A. & WOODY, Robert H. (2007). *Psychology for Musicians - Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: University Press.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1989). *A Música Portuguesa e os Seus Problemas I*. Lisboa: Editorial Caminho.
- MATEUS, Mário. (2009). *GESTUALIDADE E EXPRESSÃO MUSICAL - Estudo experimental sobre a aplicação da teoria do movimento de Rudolf Laban na aprendizagem da regência e seus efeitos na performance e na expressividade musical*. Tese de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte.
- NÉRICI, Imídio Giuseppe. (1985). *Educação e Ensino*. São Paulo: Ibrasa.
- PALHEIROS, Graça Boal. (1993). *Educação Musical no Ensino Preparatório – Uma Avaliação do Currículo*. Lisboa: APEM – Associação Portuguesa de Educação Musical.
- PORTUGAL, Conservatório Real de Lisboa (1841). *Estatutos do Conservatório Real de Lisboa, decretados em 24 de Maio de 1841*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- READ, Herbert. (1958). *A Educação pela Arte*. Tradução de Ana Maria Rabaça e Luís Filipe Silva Teixeira de *Education through Art*. Lisboa: Edições 70.

- RUDOLF, Max. (1993). *The Grammar of Conducting: A Practical Guide to Baton Technique and Orchestral Interpretation*. 3ª ed. New York: Thomson Schirmer.
- SOUSA, Maria do Rosário. (2008). *Música, Educação Artística e Interculturalidade: A Alma da Arte na Descoberta do Outro*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade Aberta.
- SOUSA, Maria do Rosário. (2010). *Música, Educação Artística e Interculturalidade: A Alma da Arte na Descoberta do Outro*. Rio Tinto: Lugar da Palavra Editora, Unip. Lda.
- SOUSA, Maria do Rosário. (2012). *Pedagogia e Didáticas da Música Intercultural*. Rio Tinto: Lugar da Palavra Editora, Unip. Lda.
- VASQUES, Eugénia (2012). *A Escola de Teatro do Conservatório (1839-1901): Contributo para uma História do Conservatório de Lisboa*. Lisboa: Gradiva.
- VIEIRA, Ernesto. (1899). *Dicionário Musical*. 2ª Ed. Lisboa: Lambertini.
- VIEIRA, Helena & SOUTELO, Rudesindo. (2014). *Percursos do Ensino da Música*. Galiza: Arte Tripharia.
- ZANDER, Oscar. (1987). *Regência Coral*. 3ª Ed. Porto Alegre: Editora Movimento.
- WILLEMS, Edgar. (1970). *As bases Psicológicas da Educação Musical*. Bienne (Suíça): Edições Pro Musica.

FONTES ELETRÓNICAS CONSULTADAS

(1) Motivação.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Motiva%C3%A7%C3%A3o>.

Acedido em 01/02/2014.

(2) Jean Baptiste Lully.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Lully

Acedido em 25/02/2014.

(3) Considerações sobre a aprendizagem da performance musical.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992012000200010#top1

Acedido em 25/07/2014.

(4) Técnica de Alexander.

Disponível em: <http://www.tecnicadealexander.com/biblioteca.htm>

Acedido em 23/09/2014.

(5) Orientações Curriculares para a Educação Pré-Escolar.

Disponível em: <http://www.dge.mec.pt/orientacoes-curriculares-para-educacao-pre-escolar>

Acedido em 18/04/2015.

(6) Fundação Conservatório Regional de Gaia.

Disponível em <http://www.conservatoriodegaia.org/>

Acedido em 10/07/2015.

(7) Associação de Estabelecimentos de Ensino Particular e Cooperativo.

Disponível em: <http://www.aeep.pt/>

Acedido em 12/07/2015.

(8) Relatório Ensino Artístico 2007.

Disponível em:

<http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5501/1/Relato%CC%81rioEnsinoArti%CC%81sticol.pdf>

Acedido em 22/10/2015.

(9) Portaria n.º 691/2009 de 25 de Junho.

Disponível em: <https://dre.pt/home>

Acedido em 05/03/2016.

(10) Portaria n.º 225/2012 de 30 de Julho.

Disponível em:

<https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2012/07/14600/0391603929.pdf> ou

<http://www.dgeste.mec.pt/index.php/category/legislacao/alunos/ensino-artistico-especializado/>

Acedido em 05/03/2016.

(11) Decreto de Lei n.º 310/83, de 1 de Julho.

Disponível em:

https://www.esd.ipl.pt/wp-content/uploads/2015/02/03_decretolei310-83.pdf

Acedido em 05/03/2016.

(12) Diário do Governo de 17 de Novembro de 1836.

Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Diario_do_governo_1836_1_gr.jpg~

Acedido em 05/03/2016.

(13) Decreto 5 de Maio de 1835.

Disponível em:

<http://193.137.22.223/pt/patrimonio-educativo/repositorio-digital-da-historia-da-educacao/legislacao/seculo-xix/1831-1835/>

Acedido em 22/03/2016.

(14) Fernandes, Ana Lúcia & Correia, Luís Grosso (2010). O ensino primário nos espaços-tempos da I República.

Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9012.pdf>

Acedido em 22/03/2016.

(15) Conceito de Conservatório.

Disponível em

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Conservat%C3%B3rio_\(m%C3%BAsica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Conservat%C3%B3rio_(m%C3%BAsica))

Acedido em 07/04/2016.

(16) Conservatório Real de Lisboa.

Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistadoConservatorioRealdeLisboa1842/RevistadoConservatorioRealdeLisboa1842.htm>

Acedido em 07/04/2016.

- (17) GOMES, Carlos Alberto Fáisca Fernandes. (2003). Dissertação de Mestrado em Ciências da Educação (área de História da Educação). *Discursos sobre a “Especificidade” do Ensino Artístico: a sua representação Histórica nos séculos XIX e XX*. Lisboa.

Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/ea000504.pdf>

Acedido em 07/04/2016.

(18) Decreto n.º68 de 20 de Março, publicado a 26 de Março de 1890.

Disponível em: <http://193.137.22.223/pt/patrimonio-educativo/repositorio-digital-da-historia-da-educacao/legislacao/seculo-xix/>

Acedido em 12/04/2016.

(19) Decreto n.º5546 de 9 de Maio de 1919.

Disponível em: <http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1919-05-09/20>

Acedido em 12/04/2016.

(20) Decreto n.º6129 de 25 de Setembro de 1919.

Disponível em: <http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1919-09-05/20>

Acedido em 12/04/2016.

(21) Decreto n.º 18 881 de 25 de Setembro de 1930.

Disponível em: <http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1930-09-25>

Acedido em 12/04/2016.

(22) Lei de Bases do Sistema Educativo.

Disponível em: http://www.dges.mctes.pt/NR/rdonlyres/AE6762DF-1DBF-40C0-B194-E3FAA9516D79/1766/Lei46_86.pdf

Acedido em 12/04/2016.

- (23) CORREIA, Maria da Conceição Baptista. (2009). *A Observação Participante enquanto Técnica de Investigação*. Pensar Enfermagem Vol. 13 N.º 2, 2º Semestre de 2009.

Disponível em: http://pensarenfermagem.esel.pt/files/2009_13_2_30-36.pdf

Acedido em 11/05/2016.

ANEXOS



ANEXOS

Anexo I – Diário do Governo de 17 de Novembro de 1836. Fonte: (12)


Anexo II - *Listagem das Escolas de Ensino Particular e Cooperativo*

Anexo III – *Plano de estudos - Disciplina: Classe de conjunto – Coro*

Anexo IV – *Planificação de aulas*

Anexo V – *Repertório aplicado nas aulas*

ANEXO I - Diário do Governo de 17 de Novembro de 1836

Numero 273.  Anno 1836.

Diário do Governo.

QUINTA FEIRA 17 DE NOVEMBRO.

Parte Official.

SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGOCIOS DO REINO.

ATTENDENDO ao merecimento e mais partes que concorrem no Bacharel Philippe Antonio Freitas Machado; Hei por bem Nomeado Presidente da Junta do Deposito Publico de Lisboa. O Secretario d'Estado dos Negocios do Reino assim o tenha entendido, e faça executar. Palacio das Necessidades, em quinze de Novembro de mil oitocentos trinta e seis. — RAINHA. — *Manoel da Silva Passos.*

Hei por bem Exonerar a Luiz Teixeira Homem de Brederode do Cargo de Presidente da Junta do Deposito Publico de Lisboa, por ter sido nomeado pelo Decreto de nove do corrente, Juiz do Tribunal Commercial de Segunda Instancia. O Secretario d'Estado dos Negocios do Reino assim o tenha entendido, e faça executar. Palacio das Necessidades, em quinze de Novembro de mil oitocentos trinta e seis. — RAINHA. — *Manoel da Silva Passos.*

SENHORA! — Por Portaria Regia de vinte e oito de Setembro do anno corrente houve Vossa Magestade por bem Mandar que se propozesse um plano para a fundação e organisação de um Theatro Nacional, e bem assim informasse com meu parecer sobre as providencias com que se poderia levar a effecto o melhoramento dos outros Theatros existentes. Valetudinario, e achado do corpo e espirito, que ambos quebrei e consumi no Serviço de Vossa Magestade, e pela Santissima Causa da Liberdade da minha Patria, péza-me não poder já empregar em serviço tanto de meu gosar, e tanto de meus habitos e sympathias, se não restos de desejos que não entibiaram, e recordações bem apagadas já, de projectos e esboços de minha primeira e ditosa idade, que uns e outros me apparecem agora quasi como um sonho afortunado e impossivel, no meio das calamidades, das agitações e angustias da vida; que ha treze annos todos os Portuguezes temos estado, que se não pôde dizer virado.

Foi mister um esforço de animo bem difficil, e uma contração bem violenta do espirito, e sem o trazer, em tempos como estes, aos seus pensamentos das bellas artes, que, é verdade, sem nenhuma desgraça nos abandonam; que não de mim posso dizer, que nos carceres, e depósitos, em que tantos annos andei por ser fiel a Vossa Magestade, e a Causa da Civilização e Liberdade do meu País, me desappareceu nunca, mas que certas nos abandonam todos sempre no meio das discordias civis.

O desejo porém de coadjuvr, com meu poder, e Minisrio mais sinceramente Patriota que Vossa Magestade ainda. Se Dignos Chammar a Seus Conselhos, e o primeiro que de coração quero zelo se tem dando a melhorar radicalmente a sorte de nossa desgraçada terra; este desejo, e o zelo pela Gloria de Vossa Magestade, reuniram minhas extinctas forças.

Senhora, o Theatro Portuguez nasceu no Paeis de nossos Reis; ao bafo e amparo dos Augustos Avós de Vossa Magestade se accendeu e brilhou o facto luminoso, que depois foi illustrar outros Paizes.

Lago o perdemos: que nos não illumino mais; mas a gloria de o haver accedido não houo menos aos Senhores Reis de Portugal, a quem tanto deve a civilização da especie humana, e o progresso das Nações modernas.

O mesmo genio poderoso que mandava descebrir a India, e que alterava o modo de existi-

tir do universo, mandou tambem abrir a scena moderna da Europa. E o Senhor Rei D. Manoel tanto achou em Portugal os animos, e corações de Vasco da Gama, e de Pedro Nunes como os talentos deus, e os de Gil Vicente. Bem entenderá aquelle grande Antepassado de Vossa Magestade a civilização e seus meios — no commercio, nas letras, e nas boas artes. Vossa Magestade, que não Succede a menos obscuros tempos, não Abrirá tambem para Portugal uma era menos gloriosa de civilização e fortuna.

Excusado é recordar que entre as joias que da Corôa Portugueza nos levou a usurpação de Castella, não foi a menos bella esta denosa Theatro. Como o Senhor Rei D. Manoel deixou pouco viduosa a descendencia, tambem o seu poeta Gil Vicente deixou morderos successores. Outros pendões foram fazer a conquista, navegação, e commercio dos altos mares, que nós abandonamos; outras Missas occuparam o Theatro que nós deixámos. E desta ultima gloria perdida, nem se quer memoria ficou nos titulos de nossos Reis.

Mas tudo nos tem sempre assim ido em Portugal, cujo fado é começar as grandes cousas do mundo, vê-las acabar por outros — accedarmos depois á luz, — distante já do facto que accenderamos, olhar á roda de nós, — e não ver senão trevas!

Com effecto, desde aquella epocha, nunca mais houve Theatro Portuguez. Todos os povos modernos foram, um de pôs o outro, pelo caminho que nós encetamos, adiantando-se na carreira dramatica; nós voltámos para trás, e perdemos o tino da estrada, que nunca mais acertámos com ella.

Alguns esforços, alguma tentativas se tem feito, assim por individuos como pelo Governo: todos infructuosos, porque se não deu impulso simultaneo aos tres elementos que é preciso crear, porque nenhum d'elles existe.

Nem temos um Theatro material, nem um Drama, nem um Actor. Os actos do Gil Vicente, e as operas do infeliz Antonio José foram nossas unicas produções dramaticas verdadeiramente nacionaes. Um, e outros, toda que por motivos diferentes, são obsoletos incapazes da scena.

Mas em Portugal ha talentos para tudo; ha mais talento, e menos cultivação que em nenhum Paiz da Europa!

Basta que Vossa Magestade Se Digne evocar do cahos os elementos que ali luctam; e uma criação bella e grande surgirá á Sua Voz; tal, que Vossa Magestade Se comprazerá na Sua obra, e Alcançará na opinião do mundo um dos mais illustres titulos com que a historia honra os Príncipes — o de Protector das boas Artes.

Os meios e modos de levar a effecto esta grande obra; segundo as Ordens de Vossa Magestade, os recolhei em um plano breve, e coordenado quanto entendo, e sei faz-lo.

O zelo e efficacia do Ministro illustrado que por Mandado de Vossa Magestade me encarregou este trabalho, ha de supprir a todos os defeitos d'elle.

Deos guarde a preciosa Vida de Vossa Magestade os muitos annos que todos os Portuguezes havemos mister. Lisboa, nos 12 de Novembro de 1836. — *João Baptista de Almeida Garrett.*

HAVENDO encarregado a João Baptista de Almeida Garrett, do Meu Conselho, de Me propor um Plano para a fundação, e organisação de um Theatro Nacional; e bem assim as providencias necessarias para levar a effecto os melhoramentos possiveis nos Theatros existentes, pela confiança que Tenho em seus talentos, litteratura, e patriotismo; Hei por bem, Conformando-Me com o seu parecer, Decretar o seguinte:

Artigo 1.º

§. 1.º E' creada uma Inspekção Geral de Theatros, e Expectaculos Nacionaes.

§. 2.º A Inspekção Geral dos Theatros ficará immediatamente sujeita ao Secretario de Estado dos Negocios do Reino.

§. 3.º A Inspekção Geral dos Theatros será confiada a um Cidadão de reconhecido patriotismo, sabedoria, e conhecimentos especiaes neste ramo.

§. 4.º As funcções do Inspector Geral são tuzas gratuitas, e por ellas não haverá ordenado algum, nem perceberá emolumentos.

§. 5.º Ao Inspector Geral incumbem: 1.º velar, e provider em tudo quanto não fór a policia externa dos Theatros, e mais Expectaculos; 2.º approvar as peças, e mais representações, que se hão de dar ao publico; 3.º interpor juizo de equidade, e conciliação em todos os casos de desintelligencia, que possam occorrer entre os Artistas dos Theatros, e seus Empresarios, ou Directores, e que não pertençam aos Juizes, e Tribunaes; 4.º dirigir, e fiscalisar a boa regencia dos Conservatorios, e Escolas, de que abaixo se trata (Art. 3.º); 5.º convocar, e presidir o jury dos premios (Art. 6.º); 6.º propor no Governo todas as providencias que julgar necessarias ao melhoramento dos estabelecimentos que lhe são confiados.

Artigo 2.º

O Secretario d'Estado dos Negocios do Reino dará immediatamente ao Inspector Geral as necessarias instrucções para que, accordando com os Cidadãos zelosos, e amigos das Artes, que propozeram formar uma Sociedade para a fundação do Theatro Nacional, se effectue quanto antes esta transacção, do modo mais conveniente.

Artigo 3.º

§. 1.º E' crado em Lisboa um Conservatorio Geral da Arte Dramatica.

§. 2.º O Conservatorio da Arte Dramatica é dividido em tres Escolas, a saber: 1.º a Escola Dramatica, propriamente dita, ou de Declamação; 2.º a Escola de Musica; 3.º a Escola de Dança, Mimica, e Gymnastica especial.

§. 3.º Fica incorporado neste Estabelecimento o Conservatorio de Musica, erecto na Casa Pia por Decreto de 5 de Maio de 1835, depois de adoptadas as providencias que se vão tomar sobre este objecto.

§. 4.º Para reger as outras Escolas, e instruir os Alumnos nas diversas disciplinas que convem, serão tirados dos diversos Theatros de Lisboa os Actores, e Artistas mais excellentes, a quem por seu trabalho se dará uma gratificação correspondente.

§. 5.º O Inspector Geral proporá sem perda de tempo um Plano de Estatutos, e Regimento destas Escolas, em que, pelo systema de premios e accessos, se fomenta, e proteja a Arte Dramatica, e suas subsidiarias tão abandonadas e perdidas entre nós.

Artigo 4.º

A' proporção que se forem formando os Alumnos, se irá tambem formando uma nova Companhia de Actores Nacionaes, que Eu tomarei debaixo de Minha Especial e Regia Protecção.

Artigo 5.º

§. 1.º Do mesmo modo se estabelecerão premios para os Auctores Dramaticos, assim de peças declamadas, como de peças cantadas, ou lyricas, que merecendo a publica acção, concorrem para o melhoramento da Litteratura, e Artes Nacionaes.

ANEXO II - Listagem das Escolas de Ensino Particular e Cooperativo

DSR DGEstE	Nome do Estabelecimento de ensino
Norte	AMVP - Academia de Música de Vilar do Paraíso
	Escola de Música de Esposende
	Academia de Música de Espinho
	Conservatório Regional de Gaia
	Conservatório de Música Terras de Santa Maria
	Escola de Música da Póvoa de Varzim
	Academia de Música de Paços Brandão
	Academia de Música de S. João da Madeira
	Academia de Música José Atalaya
	Centro Cultural Musical Caldas da Saúde
	Conservatório do Vale do Sousa
	Academia de Música de Oliveira de Azeméis
	Conservatório de Música de Paredes
	Academia de Música de Costa Cabral
	Academia de Música de Santa Maria da Feira
	Conservatório Regional de Música de Vila Real
	Academia de Música de Castelo de Paiva
	Academia de Música de Leça da Palmeira
	Escola de Música de Perosinho
	Academia de Música Valentim Moreira de Sá
	Academia de Música de Arouca
	Academia de Música de Vale de Cambra
	Conservatório de Música de Vila do Conde
	Academia de Música de Viana do Castelo –
	Conservatório Regional do Alto Minho
	Academia de Música de Vila Verde
	Escola de Música Óscar da Silva
	Escola de Música Guilhermina Suggia
	Conservatório de Música de Barcelos
	ArtEduca – Conservatório de Música de V.N. Famalicão
	Artâmega – Academia das Artes do Marco de Canaveses
	Academia de Música de Basto
	Centro Cultural de Amarante – Escola de Música e Dança Maria Amélia Laranjeira
	Curso de Música de Silva Monteiro
	Companhia da Música
	Conservatório de Música de Felgueiras
	Conservatório de Música e Dança de Bragança
	Fórum Cultural de Gulpilhares
	Academia de Música da Sociedade Filarmónica Vizelense
	AAC - Academia de Artes de Chaves
	Academia de Música Fernandes Fão
Conservatório de Música da Maia	
Academia de Música da Fortaleza de Valença	
Conservatório Regional de Música de Ferreirim	

	Colégio Didalvi
	Academia de Música de Viatodos
	Academia de Artes de Cinfães
Centro	Conservatório Regional de Coimbra
	Conservatório Regional de Música Dr. José de Azeredo Perdigão
	Academia de Música de Cantanhede
	Escola de Música do Orfeão de Leiria
	Conservatório de Música de S. José da Guarda
	Conservatório de Música David de Sousa
	Academia de Música e Dança do Fundão
	Conservatório de Música de Águeda
	Escola de Música São Teotónio
	Academia de Música do Orfeão de Ovar
	Conservatório Regional de Castelo Branco
	Conservatório de Música da Jobra
	Escola de Artes da Bairrada – Associação de Ensino Artístico
	Escola de Música do Centro de Cultura Pedro Álvares Cabral
	Conservatório de Música e Artes do Dão
	Conservatório Regional de Música da Covilhã
	Conservatório de Música de Seia Collegium Musicum
	Escola de Artes SAMP
LVT	Conservatório de Música D. Dinis
	Escola de Música Nossa Senhora do Cabo
	Academia de Música de Santa Cecília
	Acordarte - Academia de Música de Lisboa
	Conservatório Regional de Setúbal
	Conservatório de Música de Ourém e Fátima
	Conservatório de Caldas da Rainha
	Academia de Música de Almada
	Academia de Música de Óbidos
	Academia Musical dos Amigos das Crianças
	Academia de Música e Belas Artes Luísa Todi
	Conservatório de Música do Choral Phydellius
	Conservatório Regional de Palmela
	Ourearte – Escola de Música e Artes de Ourém
	Escola de Música Canto Firme
	Academia de Música de Alcobaça
	Escola de Música “Luís António Maldonado Rodrigues”
	Instituto de Música Vitorino Matono
	Conservatório de Música de Cascais
	Centro de Formação Artística da Sociedade Filarmónica Gualdim Pais
	Conservatório Música Jaime Chavinha
	Conservatório de Música de Sintra, Associação de Música e Dança
	Conservatório Regional Silva Marques
	Conservatório d’Artes de Loures
Conservatório Regional de Artes do Montijo	
Conservatório de Música, de Dança e de Arte Dramática de Lisboa	
Alentejo	Escolas de Artes do Norte Alentejano – Portalegre
	Conservatório Regional do Baixo Alentejo

	Conservatório Regional de Évora – <i>Eborae Mvsica</i>
	Academia de Música de Elvas
	Escola das Artes do Alentejo Litoral – Sines
	Conservatório Regional do Alto Alentejo
Algarve	Conservatório de Música de Olhão
	Academia de Música de Lagos
	Academia de Música de Tavira
	Conservatório Regional do Algarve Maria Campina
	Conservatório de Portimão - Joly Braga Santos
	Conservatório Regional de Vila Real de Santo António
	Conservatório Regional de Música de Albufeira

Anexo III – Plano de estudos - Disciplina: Classe de conjunto – Coro

Curso Básico		1º Grau	
Objetivos gerais do programa	Conhecimento	Capacidades	Atitudes
<p>O aluno deve:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Adquirir controlo do mecanismo respiratório; - Flutuar na leitura; - Desenvolver capacidade de leitura rítmica; - Desenvolver capacidade de memorização; - Ter uma boa coordenação psico-motora; - Conhecer diferentes estilos e formas musicais; - Desenvolver competências auditivas sensoriais inerentes ao canto em conjunto: sentido rítmico, sentido melódico, sentido harmónico e acuidade auditiva; - Desenvolver a qualidade tímbrica e realizar diferentes dinâmicas; - Capacidade de fundir e homogeneizar o fraseado; - Ser capaz de diagnosticar e resolver problemas; - Agilidade e segurança na execução; - Ter prazer ao cantar; - Cumprir o programa estabelecido. 	<ul style="list-style-type: none"> - Regularidade no estudo; - Cumprimento das tarefas propostas; - Elaboração de um estudo organizado e racional; - Criação de hábitos de trabalho em grupo; - Diagnóstico e resolução de problemas; - Autonomia no estudo diário. - Capacidade de ler à primeira vista; - Analisar repertório de estilo polifónico. 	<ul style="list-style-type: none"> - Postura; - Capacidade de ler à primeira vista; Capacidade de leitura rítmica; - Capacidade de leitura melódica; - Sentido da pulsação; - Noção de fraseado; - Homogeneidade vocal; - Interpretação das dinâmicas; - Interpretar repertório de estilo polifónico; - Agilidade e segurança na execução; - Coordenação psico-motora; - Capacidade de concentração; - Capacidade de memorização; - Sentido de construção da obra; - Respeito pelo andamento próprio de cada obra; - Capacidade de abordar e explorar repertório novo; - Capacidade de se ouvir; - Capacidade de formulação e apreciação crítica; - Capacidade de diagnosticar e resolver problemas; - Capacidade de compreensão de diferentes estilos e formas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Assiduidade; - Pontualidade; - Comprometimento; - Comparência nas aulas com o material necessário; - Atenção aos assuntos e tarefas propostas; - Disponibilidade para participar em audições; - Participação nas atividades escolares; - Postura ao cantar em público. - Capacidade de fomentar as relações interpersonais de grupo e respeito mútuo.

2º Grau

Curso Básico

Objetivos gerais do programa

- O aluno deve:
- Conhecer o aparelho fonador;
 - Adotar uma postura corporal correta que permita uma boa emissão vocal;
 - Adquirir controle do mecanismo respiratório;
 - Fluência na leitura;
 - Desenvolver capacidade de leitura rítmica;
 - Desenvolver capacidade de memorização;
 - Ter uma boa coordenação psico-motora;
 - Conhecer diferentes estilos e formas musicais;
 - Desenvolver competências auditivo-sensoriais inerentes ao canto em conjunto: sentido rítmico, sentido melódico, sentido harmônico e acuidade auditiva;
 - Desenvolver a qualidade tímbrica e realizar diferentes dinâmicas;
 - Capacidade de fundir e homogeneizar o fraseado;
 - Ser capaz de diagnosticar e resolver problemas;
 - Agilidade e segurança na execução;
 - Ter prazer ao cantar;
 - Cumprir o programa estabelecido.

Critérios de avaliação

<i>Conhecimento</i>	<i>Capacidades</i>	<i>Atitudes</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Regularidade no estudo; - Cumprimento das tarefas propostas; - Elaboração de um estudo organizado e racional; - Criação de hábitos de trabalho em grupo; - Diagnóstico e resolução de problemas; - Autonomia no estudo diário. 	<ul style="list-style-type: none"> - Postura; - Capacidade de ler à primeira vista; - Capacidade de leitura rítmica; - Capacidade de leitura melódica; - Sentido da pulsação; - Noção de fraseado; - Homogeneidade vocal; - Interpretação das dinâmicas; - Analisar e interpretar repertório de estilo polifônico; - Agilidade e segurança na execução; - Coordenação psico-motora; - Capacidade de concentração; - Capacidade de memorização; - Sentido de construção da obra; - Respeito pelo andamento próprio de cada obra; - Capacidade de abordar e explorar repertório novo; - Capacidade de se ouvir; - Capacidade de formulação e apreciação crítica; - Capacidade de diagnosticar e resolver problemas; - Capacidade de compreensão de diferentes estilos e formas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Assiduidade; - Pontualidade; - Comportamento; - Comparência nas aulas com o material necessário; - Atenção aos assuntos e tarefas propostas; - Disponibilidade para participar em audições; - Participação nas atividades escolares; - Postura ao cantar em público. - Capacidade de fomentar as relações interpessoais de grupo e respeito mútuo.

2º Grau

Curso Básico

Objetivos gerais do programa		Critérios de avaliação	
<i>Conhecimento</i>	<i>Capacidades</i>	<i>Atitudes</i>	
<p>O aluno deve:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Conhecer o aparelho fonador; - Adotar uma postura corporal correta que permita uma boa emissão vocal; - Adquirir controlo do mecanismo respiratório; - Fluência na leitura; - Desenvolver capacidade de leitura rítmica; - Desenvolver capacidade de memorização; - Ter uma boa coordenação psico-motora; - Conhecer diferentes estilos e formas musicais; - Desenvolver competências auditivo sensoriais inerentes ao canto em conjunto: sentido rítmico, sentido melódico, sentido harmónico e acuidade auditiva; - Desenvolver a qualidade tímbrica e realizar diferentes dinâmicas; - Capacidade de fundir e homogeneizar o fraseado; - Ser capaz de diagnosticar e resolver problemas; - Agilidade e segurança na execução; - Ter prazer ao cantar; - Cumprir o programa estabelecido. 	<ul style="list-style-type: none"> - Regularidade no estudo; - Cumprimento das tarefas propostas; - Elaboração de um estudo organizado e racional; - Criação de hábitos de trabalho em grupo; - Diagnóstico e resolução de problemas; - Autonomia no estudo diário. 	<ul style="list-style-type: none"> - Postura; - Capacidade de ler à primeira vista; - Capacidade de leitura rítmica; - Capacidade de leitura melódica; - Sentido da pulsação; - Noção de fraseado; - Homogeneidade vocal; - Interpretação das dinâmicas; - Analisar e interpretar repertório de estilo polifónico; - Agilidade e segurança na execução; - Coordenação psico-motora; - Capacidade de concentração; - Capacidade de memorização; - Sentido de construção da obra; - Respeito pelo andamento próprio de cada obra; - Capacidade de abordar e explorar repertório novo; - Capacidade de se ouvir; - Capacidade de formulação e apreciação crítica; - Capacidade de diagnosticar e resolver problemas; - Capacidade de compreender diferentes estilos e formas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Assiduidade; - Pontualidade; - Comportamento; - Comparância nas aulas com o material necessário; - Atenção aos assuntos e tarefas propostas; - Disponibilidade para participar em audições; - Participação nas atividades escolares; - Postura ao cantar em público. - Capacidade de fomentar as relações interpessoais de grupo e respeito mútuo.

Anexo IV – Planificação de aulas

Plano de aula – 3ª sessão Data: 02-10-2014	Início: 14h00 Fim: 15h30
--	--------------------------

Classe de Conjunto – Coro

Sumário	<p>Diálogo acerca do Concerto non-stop de Santa Cecília.</p> <p>Exercícios de aquecimento/relaxamento e postura corporal.</p> <p>Exercícios de técnica vocal: vocalizos; construção de acordes.</p> <p>Continuação do estudo das peças: <i>O Senhor do Meio</i> e <i>Ó Serrana, Ó Serraninha</i> do livro de <i>Canções e rondas infantis</i> de Fernando Lopes-Graça.</p>
Conteúdos da aula	<ul style="list-style-type: none"> • Sentido da pulsação; • Noção de fraseado; • Homogeneidade vocal; • Interpretação das dinâmicas; • Respeito pelo andamento próprio de cada obra; • Capacidade de se ouvir.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Adotar uma postura corporal correta que permita uma boa emissão vocal; • Adquirir controlo do mecanismo respiratório; • Fluência na leitura; • Desenvolver capacidade de leitura rítmica; • Desenvolver capacidade de memorização; • Ter uma boa coordenação psico-motora; • Conhecer diferentes estilos e formas musicais; • Desenvolver competências auditivosensoriais inerentes ao canto em conjunto: sentido rítmico, sentido melódico, sentido harmónico e acuidade auditiva; • Desenvolver a qualidade tímbrica e realizar diferentes dinâmicas; • Capacidade de fundir e homogeneizar o fraseado;

	<ul style="list-style-type: none"> • Ser capaz de diagnosticar e resolver problemas; • Agilidade e segurança na execução; • Ter prazer ao cantar;
Recursos	<ul style="list-style-type: none"> • Piano • Partitura das peças: <i>O Senhor do Meio</i> e <i>Ó Serrana, Ó Serraninha</i> do livro de <i>Canções e rondas infantis</i> de Fernando Lopes-Graça.
Atividades/ Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> • Verificação de presenças, presença de material e realização das tarefas de extensão de aprendizagem. • Exercícios de aquecimento/relaxamento corporal, conforme descritos no ponto 5.1. do presente relatório (Área de Relaxamento/Aquecimento Corporal). • Aquecimento vocal conforme descritos no ponto 5.2. (Área da técnica vocal). • Revisão dos temas: <i>O Senhor do Meio</i> e <i>Ó Serrana, Ó Serraninha</i>.
Avaliação	<p>Por observação direta:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Interesse e empenho nas tarefas propostas; - Qualidade de interpretação e participação dos alunos.

Plano de aula – 20ª sessão Data: 19-02-2015	Início: 14h00 Fim: 15h30
---	--------------------------

Classe de Conjunto – Coro

Sumário	Exercícios de aquecimento/relaxamento e postura corporal. Exercícios de técnica vocal: vocalizos; construção de acordes. Continuação do estudo das peças <i>Combate</i> e <i>Firmeza</i> , do livro de <i>Canções e rondas infantis</i> , de Fernando Lopes-Graça.
Conteúdos da aula	<ul style="list-style-type: none"> • Sentido da pulsação; • Noção de fraseado; • Homogeneidade vocal; • Interpretação das dinâmicas; • Respeito pelo andamento próprio de cada obra; • Capacidade de se ouvir;
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Adotar uma postura corporal correta que permita uma boa emissão vocal; • Adquirir controlo do mecanismo respiratório; • Fluência na leitura; • Desenvolver capacidade de leitura rítmica; • Desenvolver capacidade de memorização; • Ter uma boa coordenação psico-motora; • Conhecer diferentes estilos e formas musicais; • Desenvolver competências auditivosensoriais inerentes ao canto em conjunto: sentido rítmico, sentido melódico, sentido harmónico e acuidade auditiva; • Desenvolver a qualidade tímbrica e realizar diferentes dinâmicas; • Capacidade de fundir e homogeneizar o fraseado; • Ser capaz de diagnosticar e resolver problemas; • Agilidade e segurança na execução; • Ter prazer ao cantar;
Recursos	<ul style="list-style-type: none"> • Piano

	<ul style="list-style-type: none"> • Partitura das peças: <i>Combate</i> e <i>Firmeza</i> do livro de canções e rondas infantis de Fernando Lopes-Graça.
Atividades/ Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> • Verificação de presenças, presença de material e realização das tarefas de extensão de aprendizagem. • Exercícios de aquecimento/relaxamento corporal, conforme descritos no ponto 5.1. do presente relatório (Área de Relaxamento/Aquecimento Corporal). • Aquecimento vocal conforme descritos no ponto 5.2. (Área da técnica vocal). • Revisão dos temas: <i>Combate</i> e <i>Firmeza</i>.
Avaliação	<p>Por observação direta:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Interesse e empenho nas tarefas propostas; - Qualidade de interpretação e participação dos alunos.

Plano de aula – 31^a sessão Data: 21-05-2015	Início: 14h00 Fim: 15h30
--	--------------------------

Classe de Conjunto – Coro

Sumário	<p>Diálogo com os alunos sobre a audição de final de período.</p> <p>Exercícios de aquecimento/relaxamento e postura corporal.</p> <p>Exercícios de técnica vocal: vocalizos; construção de acordes.</p> <p>Estudo da peça <i>Grândola Vila Morena</i> do livro de canções e rondas infantis de Fernando Lopes-Graça.</p> <p>Preparação para as provas vocais.</p>
Conteúdos da aula	<ul style="list-style-type: none"> • Sentido da pulsação; • Noção de fraseado; • Homogeneidade vocal; • Interpretação das dinâmicas; • Respeito pelo andamento próprio de cada obra; • Capacidade de se ouvir;
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Adotar uma postura corporal correta que permita uma boa emissão vocal; • Adquirir controlo do mecanismo respiratório; • Fluência na leitura; • Desenvolver capacidade de leitura rítmica; • Desenvolver capacidade de memorização; • Ter uma boa coordenação psico-motora; • Conhecer diferentes estilos e formas musicais; • Desenvolver competências auditivosensoriais inerentes ao canto em conjunto: sentido rítmico, sentido melódico, sentido harmónico e acuidade auditiva; • Desenvolver a qualidade tímbrica e realizar diferentes dinâmicas; • Capacidade de fundir e homogeneizar o fraseado; • Ser capaz de diagnosticar e resolver problemas; • Agilidade e segurança na execução; • Ter prazer ao cantar;

Recursos	<ul style="list-style-type: none"> • Piano • Partitura da peça <i>Grândola Vila Morena</i> do livro de canções e rondas infantis de Fernando Lopes-Graça.
Atividades/ Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> • Verificação de presenças, presença de material e realização das tarefas de extensão de aprendizagem. • Exercícios de aquecimento/relaxamento corporal, conforme descritos no ponto 5.1. do presente relatório (Área de Relaxamento/Aquecimento Corporal). • Aquecimento vocal conforme descritos no ponto 5.2. (Área da técnica vocal). • Aprendizagem do tema: <i>Grândola Vila Morena</i>
Avaliação	<p>Por observação direta:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Interesse e empenho nas tarefas propostas; - Qualidade de interpretação e participação dos alunos.

Anexo V – Repertório aplicado nas aulas

♪ *Livro de canções e rondas infantis* de Fernando Lopes-Graça (*por ordem de execução*):

- O Senhor do Meio
- Ó Serrana, Ó Serraninha
- A Ciranda
- A Mulher dos Ovos
- À Esquerda Vira
- Ali, Mais Abaixo
- Diálogo dos Pastores
- Ai, Solidão, Solidão
- Canto de Esperança
- Canção do Camponês
- Mãe Pobre
- Livre
- Firmeza
- Combate
- Jornada
- Convite
- Acordai!
- Ronda
- Canto de Paz
- Cantemos o Novo Dia
- Grândola Vila Morena

♪ *Sing Alleluia* de Betsy Lee Bailey

♪ *Bach Air* de Johann Sebastian Bach