



**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Ensino de Música**

Relatório de Estágio

**Relatório de Prática de Ensino Supervisionada no ensino vocacional da música I e II, a realizar no Conservatório Regional do Baixo Alentejo: A embocadura como ferramenta essencial na aprendizagem da flauta transversal**

**Salomé Isabel Cabrita Matias**

Orientador(es) | Monika Streitová

Évora 2021

---

---

---

---



**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Ensino de Música**

Relatório de Estágio

**Relatório de Prática de Ensino Supervisionada no ensino vocacional da música I e II, a realizar no Conservatório Regional do Baixo Alentejo: A embocadura como ferramenta essencial na aprendizagem da flauta transversal**

Salomé Isabel Cabrita Matias

Orientador(es) | Monika Streitová

Évora 2021

---

---

---

---



O relatório de estágio foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Olga Magalhães (Universidade de Évora)

Vogais | Monika Streitová (Universidade de Évora) (Orientador)  
Mário Marques (Universidade de Évora) (Arguente)

## **Dedicatória**

*Ao meu pai,*

*que sempre esteve comigo,*

*e sempre estará.*

## **Agradecimentos**

*À professora Doutora Monika Streitová, por todo o apoio, disponibilidade e atenção que me prestou ao longo deste percurso.*

*Às professoras Maria João Cerol e Anabela Malarranha, pelos conhecimentos fundamentais que me transmitiram.*

*À professora Elsa Marques, por toda a dedicação prestada como orientadora cooperante e colega flautista.*

*Ao André Cameira, pelos bons momentos passados na Universidade de Évora e pela colaboração para a realização deste relatório.*

*Aos meus alunos que, ao longo dos últimos anos, tanto me deram e ensinaram.*

*Aos meus amigos e eternos coleguinhas do Alentejo Ana Quintas, João Paulo, Nuno Lopes e Patrícia Camelo, por toda a entreaajuda, motivação, amizade e companheirismo.*

*Aos meus quatro pilares:*

*Aos meus pais, pela vida repleta de amor e carinho que me deram e tão bem inundaram de dedicação, motivação, apoio incondicional e presença constante.*

*Ao meu irmão, por todas as conversas, conselhos e incentivos para continuar a traçar o meu caminho, independentemente das adversidades que a vida nos coloca.*

*Ao Tiago, por todas as leituras e releituras, e por estar presente em todos os momentos com um sorriso, disponibilidade, amor e muita paciência.*

**Relatório de Prática de Ensino Supervisionada no ensino vocacional da música I e II, a realizar no Conservatório Regional do Baixo Alentejo: A embocadura como ferramenta essencial na aprendizagem da flauta transversal.**

Resumo: O presente documento foi elaborado no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada I e II, disciplina incluída no Mestrado em Ensino de Música que compreendeu o estágio realizado no Conservatório Regional do Baixo Alentejo Mestrado ao longo do ano letivo 2016/2017.

A primeira secção refere-se ao relatório de estágio, realizado sob a orientação da Professora Doutora Monika Streitová e da orientadora cooperante Elsa Marques, no qual se pretende caracterizar a instituição de ensino e a classe de flauta transversal, assim como descrever as práticas educativas, os alunos observados e as aulas lecionadas.

A segunda secção apresenta a investigação desenvolvida, por forma a compreender os tipos de embocadura existentes, a relação da fisionomia do aluno com o processo de formação de embocadura, assim como a importância do desenvolvimento de uma embocadura funcional ao longo do processo de aprendizagem e a sua influência na produção de som.

Palavras-chave: Ensino; Música; Flauta Transversal; Embocadura; Técnica.

**Report of Supervised Teaching Practice in vocational music education I and II, to be carried out in Conservatório Regional do Baixo Alentejo: The embouchure as an essential tool in the learning process of transverse flute.**

**Abstract:** The document was written for the module Prática de Ensino Supervisionada I e II, which is included in the Master's Degree in Music Teaching, developed in the internship in Conservatório Regional do Baixo Alentejo during the school year of 2016/2017.

The first section refers to the internship report, written with guidance from Monika Streitová and fellow guide Elsa Marques, which consists in characterising the teaching institution and the flute class, as well as describing the teaching practice, the students and the taught lessons.

The second section shows the research as a way to understand the types of embouchure, the relationship between the physiognomy of the student and the process of forming an embouchure, as well as the importance of developing a functional embouchure throughout the learning process and its influence on sound production.

Keywords: Teaching; Music; Transverse Flute; Embouchure; Technique.

## **Lista de Símbolos e abreviaturas**

PES – Prática de Ensino Supervisionada

CRBA – Conservatório Regional do Baixo Alentejo

CEDiM – Centro de Estudos e Divulgação Musical

DPM – Departamento de Música Popular

## Índice de Tabelas

<b>Tabela 1.</b> Edifício do CRBA na Rua da República nº 45/46 .....	5
<b>Tabela 2.</b> Oferta formativa do curso de Dança .....	7
<b>Tabela 3.</b> Níveis de aprendizagem do curso de Música do CRBA .....	8
<b>Tabela 4.</b> Níveis de aprendizagem do curso de Dança do CRBA .....	8
<b>Tabela 5.</b> Número de alunos da classe de flauta no ano letivo 2014/2015 .....	10
<b>Tabela 6.</b> Número de alunos da classe de flauta no ano letivo 2015/2016 .....	10
<b>Tabela 7.</b> Número de alunos da classe de flauta no ano letivo 2016/2017 .....	11
<b>Tabela 8.</b> Material didático do aluno A .....	16
<b>Tabela 9.</b> Material didático do aluno B .....	18
<b>Tabela 10.</b> Material didático do aluno C .....	20
<b>Tabela 11.</b> Material didático do aluno D .....	22
<b>Tabela 12.</b> Material didático do aluno E .....	24
<b>Tabela 13.</b> Material didático do aluno F .....	26
<b>Tabela 14.</b> Tipos de embocadura, problemas associados e estratégias a aplicar em âmbito pedagógico .....	96

## Índice de Figuras

<b>Figura 1.</b> Edifício do CRBA em Beja .....	5
<b>Figura 2.</b> Edifício do CRBA em Castro Verde .....	6
<b>Figura 3.</b> Divisão da coluna de ar .....	58
<b>Figura 4.</b> Jato de ar que atinge a aresta .....	58
<b>Figura 5.</b> Efeito do aumento progressivo do diâmetro de um orifício lateral na flauta .....	59
<b>Figura 6.</b> Partes constituintes da cabeça da flauta .....	60
<b>Figura 7.</b> Alinhamento da flauta .....	63
<b>Figura 8.</b> Harmónicos presentes a partir de $d_4$ como fundamental .....	64
<b>Figura 9.</b> Pontos de equilíbrio do corpo humano .....	68
<b>Figura 10.</b> Articulação atlanto-occipital .....	69
<b>Figura 11.</b> Postura correta .....	70
<b>Figura 12.</b> Musculatura da face .....	76
<b>Figura 13.</b> Posição vertical entre os lábios e o porta lábio .....	78
<b>Figura 14.</b> Posição horizontal entre os lábios e o porta lábio da flauta .....	79
<b>Figura 15.</b> Posição do orifício dos lábios em relação ao porta lábio .....	80
<b>Figura 16.</b> Movimentação da flauta por ação dos braços .....	82
<b>Figura 17.</b> Embocadura de flautistas reconhecidos .....	85
<b>Figura 18.</b> Exercício com a cabeça da flauta .....	86
<b>Figura 19.</b> Embaciamento do porta lábio .....	88
<b>Figura 20.</b> Acessório Pneumo Pro .....	89
<b>Figura 21.</b> Representação do orifício da flauta e possíveis coberturas .....	90
<b>Figura 22.</b> Posição adequada dos lábios .....	95

# Índice Geral

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>Secção I – Prática de Ensino Supervisionada .....</b>	<b>2</b>
1. Caracterização da escola .....	2
1.1. História .....	2
1.2. Atualidade .....	3
1.3. Instalações .....	4
1.4. Oferta formativa .....	7
1.5. Níveis de aprendizagem .....	8
1.6. Regimes de frequência .....	9
2. Classe de Flauta .....	9
2.1. Orientador Cooperante .....	11
2.3. Prática educativa .....	12
3. Caracterização dos alunos .....	14
3.1. Contextualização .....	14
3.2. Aluno A .....	15
3.3. Aluno B .....	17
3.4. Aluno C .....	19
3.5. Aluno D .....	21
3.6. Aluno E .....	23
3.7. Aluno F .....	25
4. Aulas Lecionadas .....	27
4.1. Aluno A .....	27
4.2. Aluno B .....	31
4.3. Aluno C .....	35
4.4. Aluno D .....	38
4.5. Aluno E .....	41
4.6. Aluno F .....	44
5. Atividades desenvolvidas ao longo do ano .....	47
6. Conclusão .....	48

<b>Secção II – Investigação</b> .....	<b>49</b>
1. Introdução .....	49
2. Estado da Arte .....	50
3. Objetivos .....	54
4. Metodologia de investigação .....	55
5. A sonoridade da flauta transversal .....	58
5.1. A produção sonora .....	58
5.2. A qualidade sonora .....	63
5.3. Influência da postura e respiração na embocadura .....	66
6. A Embocadura .....	72
6.1. O conceito .....	72
6.2. Características físicas do flautista e a sua influência na produção de som .....	73
6.3. Musculatura interveniente .....	75
6.4. A formação de embocadura .....	77
6.4.1. Colocação dos lábios .....	77
6.4.2. Coluna de ar .....	88
6.5. Particularidades dos vários registos do instrumento .....	89
6.6. Possíveis práticas pedagógicas para correção de problemas de embocadura .....	93
6.7. Aplicação pedagógica dos conceitos sobre embocadura durante o estágio .....	97
7. Conclusão .....	99
Referências Bibliográficas .....	100
Anexos .....	106
Anexo A – Guião da Entrevista .....	106
Anexo B – Entrevista a André Cameira .....	107
Anexo C – Entrevista a Anabela Malarranha .....	111
Anexo D – Entrevista a Elsa Marques .....	114
Anexo E – Programa de Flauta Transversal do CRBA .....	118

## **Introdução**

O presente relatório foi elaborado no âmbito do Mestrado em Ensino de Música, realizado na Universidade de Évora, e encontra-se dividido em duas secções.

A secção I refere-se à unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada I e II, que decorreu ao longo do ano letivo 2016/2017. Esta secção compreende a caracterização do Conservatório Regional do Baixo Alentejo, adiante designado por CRBA, onde se apresentam descritas as instalações físicas da escola, o projeto educativo, a classe de flauta e respetiva professora, caracterização dos alunos e práticas educativas aplicadas.

Para a realização da componente prática desta disciplina foi realizado um estágio no Conservatório Regional do Baixo Alentejo, na classe de flauta da professora e orientadora cooperante Elsa Marques, que teve início no dia 25 de outubro de 2016 e terminou no dia 6 de junho de 2017, decorrendo nos polos de Beja e Castro Verde. De acordo com o plano curricular da PES foram realizadas 85 horas de estágio no primeiro semestre e 212 horas no segundo. Nesta carga horária anual inclui-se a assistência de aulas lecionadas pela orientadora cooperante, aulas lecionadas pela mestranda, assistência de aulas lecionadas pelo orientador interno e participação em atividades da escola.

Para efeitos de elaboração do presente relatório e fundamentação do projeto de investigação foram acompanhados seis alunos, nomeadamente dois de cada nível de ensino. Ao longo do ano letivo existiu uma particular atenção em relação à temática da embocadura, objeto de estudo deste trabalho, através da observação atenta de diversas características físicas dos alunos, assim como outras condições que possam determinar a sua forma.

A secção II consiste no projeto de investigação em que se aborda a questão da embocadura como uma ferramenta essencial para a aprendizagem da flauta transversal. Enquanto docente, ao longo dos últimos anos, foi possível observar que grande parte dos alunos apresenta tendência para problemas de formação de embocadura, por vezes relacionados com a sua própria fisionomia, mas também devido a determinadas dificuldades que, não sendo devidamente trabalhadas, resultam na impossibilidade de desenvolver um som com qualidade a longo prazo. Desta forma, pretende-se realizar um estudo sobre as particularidades da produção de som, incorporando a importância de uma respiração eficiente e postura adequada. Por fim, será apresentada uma pormenorizada caracterização da formação de embocadura no que diz respeito à influência da fisionomia do flautista, efeitos da musculatura interveniente e relação dos lábios e restante cavidade oral com a emissão de ar para o instrumento.

# Secção I – Prática de Ensino Supervisionada

## 1. Caracterização da escola

### 1.1. História

A primeira referência ao ensino da música na cidade de Beja refere-se à professora Ernestina Pinheiro, professora com formação ao nível do ensino superior que, a partir de 1939, preparava alunos para exames no Conservatório Nacional de Lisboa. Em 1995, a pedido do professor Ivo Cruz, a professora Ernestina cria em Beja uma delegação Pró-Arte, que tinha como objetivo realizar na província os concertos que normalmente tinham lugar apenas nas grandes cidades, como Lisboa ou Porto. Esta delegação existiu durante 18 anos, em que organizou e realizou cerca de 180 concertos onde participaram intérpretes nacionais e estrangeiros.

Em 1980, através da professora Ernestina Pinheiro e seu marido Dr. Augusto Luís Pinheiro, foi fundado o Centro Cultural de Beja, que tinha associada a primeira escola de música da região, a Academia de Música do Centro Cultural de Beja, que obteve autorização provisória de funcionamento em 1988. A primeira direção pedagógica desta Academia foi composta pela professora Ernestina Pinheiro, pela professora Ana da Conceição Domingues e pela professora Antónia Maria Pereira. Apenas em 1993 foi concedida a autorização definitiva de funcionamento para o ensino secundário de música.

Por esta altura a região de Beja apresenta-se como uma zona do país consideravelmente desertificada, onde a população se encontra dispersa em comparação com outras áreas urbanas, verificando-se pouco interesse e formação na área da cultura, e sendo por isso essencial a existência de algum tipo de formação e dinamização cultural.

O Conservatório Regional do Baixo Alentejo surge em 1995, com a intenção de abranger o ensino de várias artes, para além das já lecionadas na Academia de Música, e de proporcionar à população uma maior e melhor formação cultural. No ano letivo 1996/1997 é obtida a autorização de funcionamento por parte do Ministério da Educação e inicia assim a atividade letiva. Entretanto, até ao ano de 1999, o conservatório pôde contar com a associação e apoio das câmaras municipais de Almodôvar, Moura, Odemira e Sines.

Devido ao aumento da população escolar, durante os anos seguintes as instalações utilizadas revelam-se insuficientes para acolher os cerca de 400 alunos que frequentam a escola.

Neste sentido, o CRBA adquire um edifício em degradação que, com o apoio de fundos comunitários, foi possível reconstruir. Assim, em 2003, passa a sediar na Rua da República nº 45/46.

Tendo em consideração que muitos alunos de pequenas localidades não tinham possibilidade de se deslocar a Beja, e, seguindo o objetivo de proporcionar à população do Baixo Alentejo a oportunidade de formação nas várias artes, o conservatório decide expandir a sua atividade a Moura e Castro Verde, criando secções em edifícios cedidos pelas respetivas câmaras municipais.

## **1.2. Atualidade**

O Conservatório Regional do Baixo Alentejo, adiante denominado CRBA, é uma escola de artes que pretende dinamizar a zona do Baixo Alentejo e Alentejo Litoral, através da abrangente oferta educativa e divulgação cultural que proporciona. Trata-se de uma associação sem fins lucrativos, reconhecida pelo Ministério da Educação, que visa a formação e realização de atividades relacionadas com as várias artes, focando-se primordialmente no ensino da música. Para além da música, esta escola desenvolve também formação nas áreas da dança, teatro e artes plásticas, tanto na vertente prática como teórica. Como consta no site oficial da escola, como principais objetivos o CRBA pretende levar a cabo um ensino de qualidade, proporcionar aos alunos uma formação adaptada à realidade atual, aprofundar a cooperação institucional entre a escola, pais e encarregados de educação, alargar o público das apresentações da escola e promover atividades extracurriculares.

O corpo docente do conservatório é formado por 31 professores, que durante a semana se distribuem pelos 3 polos de ensino. Trata-se de um corpo docente estável e com a devida habilitação profissional, em que grande parte destes professores leciona na escola há vários anos.

Segundo o Projeto Educativo da escola para 2015-2018, e como forma de levar a cabo os objetivos traçados, o CRBA define três bases para a sua atividade:

- Formação;
- Divulgação;
- Projetos de extensão institucional.

No Ensino Vocacional das Artes está inserida a formação contínua nos cursos de música e dança, em que se incluem as aulas semanais nos vários regimes de ensino disponíveis. No campo das atividades externas ao ensino vocacional, o CRBA realiza frequentemente:

- Cursos para formação de instrumentistas;
- Vários workshops/masterclasses na área da música e da dança;
- Clube de jazz;
- Música para a 1ª infância.

A componente de divulgação da escola compreende a atividade conjunta de professores, alunos e restante comunidade escolar, em eventos organizados pelo CRBA ou por outras instituições. Para este fim são realizadas aulas abertas, audições, concertos de alunos e professores, clube de jazz e vários espetáculos.

Como projetos de extensão institucional o CRBA engloba o CEDiM (Centro de estudos e divulgação musical), Groove (Festival internacional de percussão do Alentejo 2016) e DMP (Departamento de Música Popular).

### **1.3. Instalações**

#### **Beja**

Atualmente a sede do CRBA funciona num edifício antigo do centro histórico de Beja, que foi totalmente recuperado e transformado em escola no ano de 2003. É constituído por 4 salas para disciplinas de conjunto, 8 salas para aulas de instrumento, um auditório com capacidade para 70 pessoas, biblioteca, sala de alunos, sala de professores, 6 salas de apoio administrativo, várias áreas comuns, arrecadações e instalações sanitárias. Todas as salas possuem tratamento acústico e térmico, boa iluminação natural e artificial, climatização, material didático, acesso à internet e sistemas de reprodução de som. Os funcionários do conservatório são responsáveis por vigiar os alunos, enquanto uma empresa externa realiza as limpezas.

Figura 1

*Edifício do CRBA em Beja*



*Nota.* Edifício do CRBA na Rua da República nº 45/46. Retirado de *All about Portugal*, n.d. (<https://www.allaboutportugal.pt/pt/beja/cultura/conservatorio-regional-do-baixo-alentejo>).

### **Castro Verde**

O polo de Castro Verde funciona num edifício cedido pela Câmara Municipal e adaptado para escola em 2012, encontrando-se em perfeitas condições para que funcionem os cursos de música e dança. A escola conta com 3 salas para aulas de conjunto, 7 salas para aulas de instrumento, biblioteca, um auditório com capacidade para 80 pessoas, espaço para momentos de lazer dos alunos, sala de professores, 5 salas de apoio administrativo, diversas áreas comuns, arrecadações, bar e instalações sanitárias. Todas as salas possuem tratamento acústico e térmico, boa iluminação natural e artificial, climatização, material didático, acesso à internet e sistemas de reprodução de som. Tal como em Beja, os funcionários do conservatório são responsáveis por vigiar os alunos, enquanto uma empresa externa realiza as limpezas.

Figura 2

*Edifício do CRBA em Castro Verde*



*Nota.* Polo de Castro Verde, na Rua Dr. António Francisco Colaço. Retirado de *Google Maps*, de E. Pereira, 2016.

### **Moura**

O edifício onde atualmente funciona o polo do CRBA era anteriormente o *Café Santinho*. Foi cedido pela Câmara Municipal e transformado em escola em 2008. Possui 2 salas para disciplinas de conjunto, 5 salas para aulas de instrumento, biblioteca, um auditório com capacidade para 60 pessoas, espaço para os alunos, 2 salas de apoio administrativo, várias áreas comuns, arrecadações e instalações sanitárias. Todas as salas possuem tratamento acústico e térmico, boa iluminação natural e artificial, climatização, material didático, acesso à internet e sistemas de reprodução de som. Tanto a limpeza como a vigilância dos alunos são realizadas pelos funcionários do conservatório.

#### 1.4. Oferta Formativa

O Conservatório Regional do Baixo Alentejo possibilita a aprendizagem de artes performativas como a Música e a Dança, através de cursos oficiais reconhecidos pelo Ministério da Educação, ministrados por docentes qualificados do ensino artístico especializado. Em relação à área da Música são disponibilizados os cursos de Formação Musical, Canto (apenas em nível secundário) e Instrumento (básico e secundário). A formação em Canto é disponibilizada apenas no nível secundário.

Tabela 1

*Instrumentos lecionados no curso de Música do CRBA*

Flauta Transversal	Clarinete	Saxofone
Fagote	Trompete	Trompa
Trombone	Tuba	Guitarra
Violino	Violela	Violoncelo
Piano	Percussão	Canto

Tabela 2

*Oferta formativa do curso de Dança*

Pré-escolar e 1º ciclo	Técnicas de dança clássica e técnicas de dança contemporânea
2º ciclo (apenas regime articulado)	Técnicas de dança, expressão criativa e música
3º ciclo (apenas regime articulado)	Técnicas de dança, práticas complementares de dança e música
Curso Livre	Dança clássica e dança contemporânea

## 1.5. Níveis de aprendizagem

Como níveis de aprendizagem do curso de Música, o CRBA organiza o plano de estudos da seguinte forma:

Tabela 3

*Níveis de aprendizagem do curso de Música do CRBA*

Pré-escolar	Para crianças dos 3 aos 5 anos
Iniciação	Para crianças a frequentar o 1º ciclo do ensino regular
Básico (1º ao 5º grau)	Jovens e adultos - corresponde ao 2º e 3º ciclo do ensino regular
Secundário (6º ao 8º grau)	Jovens e adultos - corresponde ao ensino secundário (10º ao 12º ano)

No caso da área da Dança:

Tabela 4

*Níveis de aprendizagem do curso de Dança do CRBA*

Crianças	Pré-escolar (dos 3 aos 5 anos)
	Iniciação (durante a frequência do 1º ciclo)
Jovens e adultos	Básico (1º ao 5º grau)
	Secundário (6º ao 8º grau)
Jovens e adultos	Cursos livres
Secundário (6º ao 8º grau)	Corresponde ao ensino secundário (10º ao 12º ano)

## **1.6. Regimes de Frequência**

### **Articulado**

O regime articulado caracteriza-se pela articulação entre o ensino artístico especializado e a escola, estando disponível para os níveis básico e secundário do curso de Música, e básico no curso de Dança. Na prática, as disciplinas de música são lecionadas por professores do conservatório integrando o currículo da escola regular, podendo as atividades decorrer nos dois estabelecimentos de ensino. Uma vez que se trata de um regime financiado pelo Ministério da Educação, os alunos estão ausentes do pagamento de propina anual.

### **Supletivo**

No supletivo os alunos frequentam as disciplinas do curso de música numa escola de ensino artístico especializado, independentemente da sua idade ou ano escolar em que estão matriculados. Este regime está disponível para os níveis básico e secundário.

### **Regime Livre**

Frequentemente designado Curso livre. Os alunos podem frequentar qualquer atividade ou disciplina, sem necessidade de cumprir um programa oficial.

## **2. Classe de Flauta**

Segundo informações obtidas através dos registos do CRBA, a classe de flauta transversal foi criada na época de funcionamento da Academia de Música do Centro Cultural de Beja, sendo a docente Maria Dulce Neves da Silva referenciada como professora de flauta transversal. Com a criação do Conservatório Regional do Baixo Alentejo os professores que, cronologicamente, lecionaram a disciplina, foram:

- Marina Dmitrieva;
- Susana Raquel Matias da Silva;
- Sílvia Barrocas Feio Sobral;
- Ana Sofia Barbosa Dias;
- Elsa Marques.

Ao longo dos últimos anos tem sido verificado um constante aumento do número de alunos da classe de flauta. As tabelas seguintes demonstram esta evolução:

Tabela 5

*Número de alunos da classe de flauta no ano letivo 2014/2015*

Graus	2014/2015			N.º total de alunos por grau
	Beja	C. Verde	Moura	
<b>Iniciação</b>	0	2	1	3
<b>1.º</b>	1	0	1	2
<b>2.º</b>	5	0	2	7
<b>3.º</b>	0	1	1	2
<b>4.º</b>	5	4	1	10
<b>5.º</b>	0	2	1	3
<b>Secundário</b>	1	0	0	1
<b>Curso Livre</b>	0	0	0	0
<b>Total</b>	12	9	7	28

*Nota.* Dados facultados pela secretaria do CRBA

Tabela 6

*Número de alunos da classe de flauta no ano letivo 2014/2015*

Graus	2015/2016			N.º total de alunos por grau
	Beja	C. Verde	Moura	
<b>Iniciação</b>	0	4	0	4
<b>1.º</b>	1	4	2	7
<b>2.º</b>	0	0	1	1
<b>3.º</b>	4	0	1	5
<b>4.º</b>	0	1	1	2
<b>5.º</b>	3	4	0	7
<b>Secundário</b>	1	1	0	2
<b>Curso Livre</b>	1	0	0	1
<b>Total</b>	10	14	5	29

*Nota.* Dados facultados pela secretaria do CRBA

Tabela 7

*Número de alunos da classe de flauta no ano letivo 2016/2017*

Graus	2016/2017			N.º total de alunos por grau
	Beja	C. Verde	Moura	
<b>Iniciação</b>	0	3	0	3
<b>1.º</b>	4+2 Sup.	3	0	9
<b>2.º</b>	0	4	2	6
<b>3.º</b>	0	0	0	0
<b>4.º</b>	3	0	1	4
<b>5.º</b>	1	1	1	3
<b>Secundário</b>	0	3	0	3
<b>Curso Livre</b>	2	1	0	3
<b>Total</b>	12	15	4	31

*Nota.* Dados facultados pela secretaria do CRBA

No que refere ao ano letivo 2016/2017, no qual teve lugar o estágio da PES, a classe de flauta foi constituída por 31 alunos distribuídos pelos três polos do conservatório, dos quais 3 frequentaram a Iniciação e outros 3 o regime de curso livre. Do curso básico fazem parte 22 alunos: 20 em regime articulado e 2 em supletivo; e no ensino secundário contam-se 3 alunos.

## **2.1. Orientador Cooperante**

Natural de Moura, a professora Elsa Marques iniciou os seus estudos musicais com a professora e maestrina Idália Caeiro na Sociedade Filarmónica União Mourense “Os Amarelos”. Prosseguiu os estudos no Conservatório Regional do Baixo Alentejo na classe da Professora Sílvia Sobral. Posteriormente licenciou-se na Universidade de Évora na classe da Professora Anabela Malarranha e realizou o Mestrado profissionalizante em Ensino da Música, no Instituto Piaget de Almada, na classe do Professor João Coutinho. Durante a sua formação frequentou masterclasses onde teve oportunidade de estudar com vários flautistas tais como Marina Alexeevna Dmitrieva, Nuno Ivo Cruz, Anabela Malarranha, Natália Monteiro, Miguel Garcia, Thies Roorda, Rien de Reede, entre outros. Foi membro fundador do grupo Pax Antiqua Ensemble (Música Antiga), com o qual atuou em Portugal, Espanha, Malta, Itália e Bulgária. Atualmente é docente de Flauta Transversal no Conservatório Regional do Baixo Alentejo ao mesmo tempo que ocupa o cargo de delegada de grupo dos sopros e percussão.

## 2.2. Prática educativa

Ao longo do estágio no CRBA foi possível observar a prática educativa da orientadora cooperante nas mais diversas situações e níveis de aprendizagem. A classe de flauta estava distribuída pelos 3 polos do conservatório. A partir do número de alunos de cada polo, respetiva disponibilidade horária e conjugação com outras disciplinas, a direção pedagógica procedia à marcação de horário através da distribuição e organização dos dias da semana pelas várias escolas. No ano letivo 2016/2017 a professora lecionava à segunda-feira em Moura, à terça e sexta-feira em Castro Verde, e quarta e quinta-feira em Beja. As aulas assistidas pela mestrandia no decorrer da PES I e PES II foram realizadas nos polos de Beja e Castro Verde.

Devido a questões protocolares entre a Universidade de Évora e as escolas cooperantes não foi possível iniciar o estágio no arranque do ano letivo, mas apenas no dia 25 de outubro. Por consequência, a mestrandia não pôde assistir às primeiras aulas de instrumento de todos os alunos. O facto de não ter assistido às primeiras poderia não ser muito relevante, no entanto, no caso dos alunos de Iniciação e 1º grau (alunos A, B, C e D), esta situação não permitiu a observação do primeiro contacto dos alunos com o instrumento. Desta forma, o conhecimento existente sobre a realidade destas aulas deve-se a uma explicação detalhada que a professora da classe facultou à mestrandia sobre os conteúdos trabalhados, assim como o respetivo desempenho dos alunos.

No caso de alunos de Iniciação ou de 1º grau, em que estão a iniciar os estudos da flauta, a primeira aula é dedicada à apresentação. Para que fiquem registados e acessíveis os dados do aluno, é também realizado o preenchimento de uma ficha com os seus dados biográficos. Depois, iniciando a abordagem do instrumento, é explicado detalhadamente quais as partes constituintes da flauta e a sua função, assim como deve ser efetuada a montagem adequada. Passando à produção de som, a professora explica brevemente como, na sua opinião e experiência, considera que devem ser colocados os lábios na flauta: colocar o lábio inferior apoiado no porta lábio cobrindo cerca de 1/3 do orifício da cabeça da flauta e, tentando que os lábios permaneçam na sua forma natural, soprar para baixo. Por vezes, este exercício é realizado apenas com a cabeça da flauta e, quando o aluno não consegue encostar o porta lábio no local adequado da boca, com o auxílio da professora. De acordo com a emissão de som e qualidade do mesmo, a professora procura sempre ajudar a realizar determinados ajustes que permitam uma direção do ar adequada. Para iniciar a abordagem do instrumento, coloca os alunos sentados numa cadeira, contrariamente ao que o sistema de ensino nos tem habituado, no caso do ensino dos instrumentos de sopro. A orientadora cooperante explicou que, ao longo da sua

experiência como professora, verificou que os alunos de menor estatura que iniciavam a sua aprendizagem e que começavam por tocar de pé apresentavam mais dores corporais, nomeadamente nos braços, costas e ombros. Estas dores devem-se a tensões criadas devido à posição não natural que somos obrigados a adotar para tocar no nosso instrumento.

Quando os alunos já conseguem segurar na flauta e imitar som, é realizada uma introdução à notação musical, para que deste modo adquiram a noção de pauta, clave e posição das notas musicais na pauta.

Cerca de um mês após o início das aulas, quando iniciou o estágio frequentado pela mestrandia, os alunos iniciantes já demonstravam possuir as primeiras bases de postura, emissão de som e leitura. Nesta fase, foi possível observar que a primeira parte da aula é dedicada ao solfejo de Freitas Gazul. Uma vez que formação musical desenvolve a um ritmo mais lento que o exigido nos estudos e peças que constam do programa curricular de instrumento, a professora entende que os alunos precisam de saber as notas para conseguir ler e tocar sem parar muito tempo a pensar, por isso, trabalha estes conteúdos na aula de instrumento. Depois de cada exercício, solfejado ou tocado, a professora pede ao aluno uma auto avaliação do mesmo, através da avaliação quantitativa de 1 a 5. Desta forma, o aluno é obrigado a refletir sobre a sua prestação, avaliando se consegue fazer melhor, e como. A seguir ao solfejo a professora propunha exercícios de aquecimento entre as notas já aprendidas, em graus conjuntos e passando depois para intervalos maiores, como forma de trabalhar a sonoridade e a movimentação dos dedos entre as chaves. Seguidamente eram executados os exercícios, estudos e peças em estudo. No final, por norma, era realizada uma nova auto avaliação referente à aula, em que se pretende que o aluno adquira consciência da sua prestação e realize uma reflexão sobre a sua aprendizagem.

Durante a realização do estágio foi notório que a professora incentiva os alunos a participar em atividades fora do âmbito da disciplina de flauta transversal, como por exemplo grupos de música de câmara com grupos de flautas ou outros instrumentos, orquestras de sopros e bandas filarmónicas.

Ao longo do ano letivo são realizados testes de avaliação periódicos, que normalmente consistem em teste teórico e prático. No teste teórico pretende-se avaliar os conhecimentos de base da teoria da música, que são imprescindíveis para uma leitura e interpretação correta das partituras. No teste prático a professora avalia a leitura e vários componentes da execução do instrumento como a qualidade de som, postura do corpo e das mãos, respiração e articulação.

Durante as aulas assistidas pela mestranda foi possível constatar que a professora Elsa Marques procura criar um ambiente saudável de trabalho em sala de aula, estabelecendo uma relação de amabilidade, respeito e consideração.

### **3. Caracterização dos alunos**

#### **3.1. Contextualização**

Durante a realização da PES I e II, ao longo do ano letivo 2016/2017, foram assistidas pela mestranda as aulas de flauta transversal de diversos níveis de ensino, das quais foram selecionados seis alunos para um estudo mais profundo, cujo desenvolvimento se encontra descrito neste relatório de estágio. Estes alunos encontram-se matriculados no CRBA de acordo com vários regimes de frequência, nomeadamente o ensino articulado, supletivo e curso livre.

No caso da aluna F, frequentando o regime supletivo em nível secundário, dispõe de uma aula individual semanalmente. No que diz respeito aos de regime articulado, incluem-se os alunos C, D e E. Neste caso, as aulas são realizadas em conjunto com um colega do mesmo nível de ensino, e, normalmente, da mesma turma. No regime supletivo inclui-se o nível de Iniciação (alunos A e B), que também compreende a partilha da aula com um colega. Em ambas as situações o tempo de duração da aula é repartido pelos dois alunos em igual porção, sendo estipulado pelo professor se cada aluno tem a sua parte da aula de forma contínua, ou se os dois alunos irão alternando a execução do instrumento. Este tipo de aulas em conjunto envolve que um aluno possa assistir à aula do colega, permitindo que, numa perspetiva externa, observe a sua execução e crie uma opinião crítica sobre a sua performance, englobando as suas qualidades e problemas a trabalhar. Quando o professor considere adequado existe também a possibilidade de os alunos tocarem em conjunto algum exercício proposto, ou até um dueto para duas vozes. Desta forma, é possível aos alunos trabalhar regularmente questões como a sonoridade, afinação e prática de música em conjunto, tão importante para a evolução de um instrumentista.

Ao longo de todo o ano existiu, por parte da mestranda, uma preocupação com o objeto de estudo e tema da presente investigação – o desenvolvimento da embocadura. Durante as aulas assistidas foi realizada uma análise das características físicas de cada aluno, assim como dos problemas associados à sua embocadura e respetivas causas. Em algumas situações a orientadora cooperante pediu a intervenção da mestranda para realizar determinado exercício com o aluno, contribuindo assim para a sua experiência e componente prática da PES. Desta

forma, foi concedida a oportunidade de pôr em prática determinados conhecimentos teóricos sobre o tema e definir estratégias que permitam a resolução de certas dificuldades.

### **3.2. Aluno A (Iniciação)**

A aluna A tinha 9 anos de idade e iniciou os estudos no ano letivo 2016/2017, frequentando assim o último ano de Iniciação. Apresenta uma estatura normal para a sua idade, com os braços pequenos. Por isso, a professora indicou aos pais que seria benéfico a aquisição de uma flauta com cabeça curva, por forma a facilitar a dedilhação de todas as chaves da flauta sem recorrer a tensões desnecessárias nos dedos e braços. Desde o primeiro momento a aluna mostrou-se bastante extrovertida, motivada e curiosa com a aprendizagem do instrumento, demonstrando vontade em trabalhar e consolidar conhecimentos, colocando sistematicamente questões à mestrande e à professora de flauta. Através do contacto com os pais foi perceptível que incentivam a aluna a estudar, para assim poder evoluir.

Nas primeiras aulas, uma vez que a aluna ainda não tinha instrumento próprio, foi utilizada uma flauta do conservatório. No 1º período, em que o foco principal incidiu na emissão de som, a aluna revelou alguma dificuldade na produção de um som limpo. A sua embocadura manifestou-se descontraída, no entanto, uma vez que os seus lábios são considerados *espessos* ou *grossos*, a direção do ar não foi a mais adequada e, o facto da aluna soprar com demasiada força também não facilitou neste processo. Como trabalho de estabilização de embocadura foram realizados, ao longo do ano, diversos exercícios apenas com a cabeça da flauta e com a flauta completa, que permitiram uma considerável melhoria do som. A mão esquerda apresenta uma posição adequada, no entanto, na mão direita, a aluna coloca o polegar esticado para o lado oposto ao seu corpo, quando este devia situar-se por baixo da flauta, para auxiliar no suporte. Esta posição, para além de afetar a destreza dos dedos, contribui também para que toda a flauta rode um pouco na direção do corpo, fazendo com que o lábio cubra mais porção do orifício da cabeça da flauta, prejudicando assim a qualidade sonora. Ainda durante o 2º período, apesar de a aluna ter sido alertada para esta situação, por vezes apresentou uma posição correta, mas na maioria realizou sistematicamente o mesmo erro.

A nível de leitura não apresentou dificuldades significativas ao longo do ano, demonstrando aprender eficazmente os novos ritmos e correspondendo com as dedilhações adequadas para o exercício/ peça em estudo.

Tabela 8

*Material didático do Aluno A*

<b>Material Didático</b>
<p><b>1º Período</b></p> <p>Exercícios de sonoridade e prolongação do som; Técnica de separação das notas: exercícios de separação de notas através da sílaba “tu”; Aprendizagem das notas si, lá, sol, sib e dó do registo grave; Exercícios da página 4 do método <i>Yamaha Flute Student</i>; Lições nº 1, 2 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett; Exercícios da página 10 do <i>Beginner’s book</i> nº 1 de T. Wye.</p>
<p><b>2º Período</b></p> <p>Aprendizagem das notas fá, mi, ré do registo grave, e ré do registo médio; Exercícios de prolongação do som; Lições nº 2, 3 e 4 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett; Páginas 4, 5, 6 e 8 do método <i>Yamaha Flute Student</i>.</p>
<p><b>3º Período</b></p> <p>Aprendizagem de notas as notas do registo médio; Exercícios de prolongação do som em duas oitavas; Lição nº 5 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett; Página 8 e 9 do método <i>Yamaha Flute Student</i>; Exercícios das páginas 15, 16 e 18 do método <i>La flûte traversière</i> de I. Ory.</p>

### **3.3. Aluno B (Iniciação)**

A aluna B tem 9 anos e encontra-se a iniciar os seus estudos musicais, estando inscrita no último ano de Iniciação. De acordo com as suas características físicas, nomeadamente o tamanho dos braços, a professora recomendou a aquisição de uma flauta com cabeça curva. Mesmo nas primeiras aulas a aluna não revelou dificuldades significativas, conseguindo emitir som facilmente e adequando uma embocadura funcional.

Durante o 1º período a mão direita apresentou-se frequentemente com os dedos esticados, que não permitiam pressionar as chaves de uma forma prática, resultando em tensão em toda a mão e no pulso. Esta questão postural da mão foi trabalhada pela professora e pela mestranda. Em relação à sua personalidade, inicialmente revelou-se um pouco introvertida, passando muito tempo calada e não colocando muitas questões, característica esta que foi alterando à medida que se foi sentindo mais familiarizada com o ambiente da aula. Com o decorrer das aulas foi perceptível que o estudo em casa não era regular. No 2º período não foi evidente uma evolução satisfatória, mantendo inalteradas as dificuldades que apresentou no início do ano letivo. Ao tocar os exercícios que tinha levado como trabalho de casa, foi notório que não tinham sido trabalhados devido aos erros sucessivos. Também foi possível detetar algum nível de distração pois, por várias vezes, a professora explicava algo e, de seguida, a aluna perguntava exatamente algo semelhante ao que a professora tinha acabado de explicar. No entanto, quando a aluna estava de facto concentrada demonstrava vontade de aprender e tocava satisfatoriamente os exercícios.

Como balanço final constata-se que a aluna não apresentou dificuldades significativas, de difícil correção. Conclui-se que, com as suas capacidades, se tivesse realizado um trabalho constante ao longo do ano letivo, poderia apresentar um nível muito superior.

Tabela 9

*Material Didático do Aluno B*

<b>Material Didático</b>
<p><b>1º Período</b></p> <p>Exercícios de sonoridade e prolongação do som;            Técnica de separação das notas: exercícios de separação de notas através da sílaba “tu”;            Aprendizagem das notas si, lá, sol, sib e dó do registo grave;            Exercícios da página 7 do método <i>Yamaha Flute Student</i>;            Lições nº 1, 2 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett;            Exercícios da página 10 do <i>Beginner’s book nº 1</i> de T. Wye.</p>
<p><b>2º Período</b></p> <p>Aprendizagem das notas fá, mi, ré do registo grave, e ré do registo médio;            Exercícios de prolongação do som;            Lições nº 2, 3 e 4 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett;            Páginas 4, 5, 6 e 8 do método <i>Yamaha Flute Student</i>.</p>
<p><b>3º Período</b></p> <p>Aprendizagem de notas as notas do registo médio;            Exercícios de prolongação do som em duas oitavas;            Lição nº 5 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett;            Página 9 do método <i>Yamaha Flute Student</i>;            Exercícios das páginas 15, 16 e 18 do método <i>La flûte traversière</i> de I. Ory.</p>

### 3.4. Aluno C (1º grau)

O aluno C tinha 10 anos no ano letivo da PES e encontrava-se a iniciar os seus estudos musicais no 1º grau, não tendo frequentado anteriormente a Iniciação Musical. No início do ano letivo adquiriu um instrumento, nomeadamente uma flauta J. Michael de gama baixa.

O aluno apresentava uma personalidade tímida e, por isso, não era muito participativo oralmente, tanto ao responder a alguma pergunta que lhe fosse colocada, e ainda menos para colocar por sua iniciativa alguma questão. Apesar de apresentar esta personalidade introvertida, no que diz respeito à execução do instrumento, o aluno sempre fez tudo o que foi pedido, demonstrando interesse durante todo o ano.

Ao longo do 1º período foi notória alguma dificuldade em emitir um som *limpo*. O aluno direcionava o ar demasiado para a frente, ouvindo-se assim a presença de maior quantidade de ar que o desejável. A postura também não facilitava pois apresentava uma frequente tendência para baixar o pescoço. Desta forma, provocava a movimentação da flauta no sentido do seu corpo, ou seja, *para dentro*, tapando com o lábio demasiada porção do orifício e prejudicando a qualidade sonora. Durante o 2º período a questão da direção do ar melhorou moderadamente. No entanto, enquanto tocava os exercícios/peças, ao mudar de nota o aluno levantava demasiado os dedos, demorando depois muito tempo a baixar e condicionando a regularidade da pulsação. Foi também observado que o aluno não tinha o devido cuidado em alinhar o orifício da flauta com as chaves, resultando assim numa posição inadequada das mãos ou da boca, e dificultando a estabilização da postura e embocadura. Foi no 3º período que o aluno demonstrou mais estudo realizado em casa, que permitiu uma evolução satisfatória e contínua com resolução de alguns problemas de postura e sonoridade.

Tabela 10

*Material Didático do Aluno C*

<b>Material Didático</b>
<p><b>1º Período</b></p> <p>Leituras não entoadas;</p> <p>Aprendizagem das notas si, lá e sol do registo grave; e dó e ré do registo médio;</p> <p>Exercícios de emissão e prolongação do som;</p> <p>Técnica de separação das notas: exercícios de separação de notas através da sílaba “tu”.</p> <p>Lições nº 1, 2 e 4 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett;</p> <p>Exercícios das páginas 4 e 5 do método <i>Yamaha Flute Student</i>.</p>
<p><b>2º Período</b></p> <p>Leituras não entoadas;</p> <p>Aprendizagem das notas fá, mi, ré do registo grave; e mi, fá e sol do registo médio;</p> <p>Exercícios de sonoridade e prolongação do som;</p> <p>Escalas de Fá Maior e Mi menor;</p> <p>Lições nº 3, 4, 5, 6 e 7 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett;</p> <p>Exercícios das páginas 5 e 8 do método <i>Yamaha Flute Student</i>.</p>
<p><b>3º Período</b></p> <p>Leituras não entoadas;</p> <p>Aprendizagem das notas lá, si e dó do registo médio;</p> <p>Exercícios de sonoridade e prolongação do som;</p> <p>Escalas de Fá Maior, Mi menor, Sol Maior e Ré Maior e respetivos arpejos;</p> <p>Lições 4, 5, 8 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett;</p> <p>Exercícios das páginas 8 e 9 do método <i>Yamaha Flute Student</i>;</p> <p>Exercícios das páginas 27 e 28 do método <i>La flûte traversière</i> de I. Ory.</p>

### 3.5. Aluno D (1º grau)

O aluno D tinha 10 anos no ano letivo 2016/2017, tendo iniciado a aprendizagem do instrumento neste ano letivo. A família do aluno só teve possibilidade de adquirir um instrumento próprio no 2º período, por isso, ao longo do 1º período foi utilizada uma flauta do conservatório durante a aula, ou em períodos em que o aluno a solicitasse para estudar na escola. Assim sendo, apresentou mais dificuldades do que outros colegas do mesmo ano, por não poder estudar em casa. Nesta fase foi notória alguma dificuldade em segurar no instrumento, especialmente ao nível da mão esquerda. O encaixe do dedo indicador não estava a ser conseguido, provocando uma oscilação constante da flauta. Como consequência, o aluno baixava muito o pescoço numa tentativa de obter mais suporte. Para melhorar a postura e o suporte a professora referiu continuamente a importância de uma correta posição dos dedos e das mãos para segurar adequadamente no instrumento. Relativamente à mão direita também foi corrigida a posição do polegar, que deve ficar voltado para cima e o dedo mindinho *redondo* e não esticado, pois desta forma ficará tenso. O aluno apresentava lábios consideravelmente *grossos* e, em parte devido aos problemas de postura, a estabilização de embocadura não foi um processo simples. Também os dedos efetuavam um movimento exagerado na transição entre as notas. Apesar das dificuldades, o aluno manteve-se bem-disposto e motivado em praticamente todas as aulas, demonstrando estudo realizado em casa, vontade de aprender e colocando diversas questões à professora e à mestrandia.

No 2º período a sua dedicação deu bons resultados, sobretudo a partir do momento em que passou a estudar e tocar sempre no seu instrumento. A postura do pescoço e o foco da coluna de ar melhoraram substancialmente, fatores que contribuíram para um som mais focado e *limpo*. A nível de leitura, o aluno confundia-se algumas vezes com as figuras rítmicas presentes nos seus exercícios/peças, no entanto, verificou-se uma aprendizagem constante ao longo de todo o ano. No fim do ano letivo o aluno conseguia, embora devagar, realizar toda a escala cromática de Dó Maior em 2 oitavas.

Tabela 11

*Material Didático do Aluno D*

<b>Material Didático</b>
<p><b>1º Período</b></p> <p>Leituras não entoadas;</p> <p>Aprendizagem das notas si, lá e sol do registo grave; e dó e ré do registo médio;</p> <p>Exercícios de emissão e prolongação do som;</p> <p>Técnica de separação das notas: exercícios de separação de notas através da sílaba “tu”.</p> <p>Lições nº 1, 2 e 4 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett;</p> <p>Exercícios das páginas 4 e 5 do método <i>Yamaha Flute Student</i>.</p>
<p><b>2º Período</b></p> <p>Leituras não entoadas;</p> <p>Aprendizagem das notas fá, mi, ré do registo grave; e mi, fá e sol do registo médio;</p> <p>Exercícios de sonoridade e prolongação do som;</p> <p>Escalas de Fá Maior e Mi menor;</p> <p>Lições nº 3, 4, 5, 6 e 7 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett;</p> <p>Exercícios das páginas 5 e 8 do método <i>Yamaha Flute Student</i>.</p>
<p><b>3º Período</b></p> <p>Leituras não entoadas;</p> <p>Aprendizagem das notas lá, si e dó do registo médio;</p> <p>Exercícios de sonoridade e prolongação do som;</p> <p>Escalas de Fá Maior, Mi menor, Sol Maior e Ré Maior e respetivos arpejos;</p> <p>Lições 5 e 8 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett;</p> <p>Exercícios das páginas 9 do método <i>Yamaha Flute Student</i>;</p> <p>Exercícios das páginas 27 e 28 do método <i>La flûte traversière</i> de I. Ory.</p>

### 3.6. Aluno E (6º grau)

No ano letivo do estágio a aluna E tinha 16 anos e frequentava o 6º grau em regime articulado no polo de Castro Verde do CRBA, onde iniciou os estudos aos 11 anos. Ao longo do seu percurso frequentou também a Banda da Sociedade Recreativa e Filarmónica 1º de Janeiro de Castro Verde, que facultou a flauta transversal que utiliza. Trata-se de uma flauta Yamaha 271 com considerada utilização anterior. A sua aula é partilhada com outra aluna do mesmo nível, também sua colega na banda filarmónica, o que permitiu a frequente interpretação de duetos. Foi possível perceber o nível de cumplicidade entre as alunas, que fora da aula tinham o hábito de estudar em conjunto. No entanto, ao longo do ano a professora apercebeu-se que, individualmente, a aluna não apresentava grande estudo realizado. A aluna E trata-se de uma rapariga de estatura alta, com lábios moderadamente grossos. Em parte, devido à sua altura, revelou tendência para baixar o pescoço e um pouco das costas, resultando em tensão nestas zonas e nos braços. O seu som pode considerar-se limpo, no entanto *pequeno*, ou seja, sem grande projeção. Para além do motivo relacionado com as condições do instrumento tocado, a respiração e a forma da embocadura da aluna também prejudicavam a emissão sonora.

Ao longo do 1º e 2º período a aluna não apresentou praticamente evolução. Realizava repetidamente respirações muito curtas, sem a utilização de toda a sua capacidade para armazenar o ar, o que resultava em pouca emissão de ar para o instrumento e pouco volume de som. Quando a professora sugeria exercícios com notas longas, nesta situação o som tinha maior projeção, ao contrário do que acontecia na interpretação de peças em que, para gerir o ar e aguentar até à respiração seguinte, a aluna soprava pouco, o que resultava no som *pequeno*. Em relação à embocadura, por consequência da emissão de pouco ar, a aluna contraía os extremos dos lábios em notas do registo médio e registo agudo, utilizando a posição frequentemente designada de *sorriso*. Ao longo do ano foram realizados exercícios como por exemplo *flutterzunge* e harmónicos, assim como estudos e peças que contribuíssem para a correção destes problemas, realizando-se na aula várias atividades para correção da postura e melhoria da respiração. No 3º período a aluna decidiu empenhar-se mais, sendo notável nas aulas que a leitura do repertório era realizada mais rapidamente, não constituindo assim um entrave para o trabalho de outras questões. No entanto, em relação a trabalho de sonoridade e embocadura, a própria aluna admitiu que não sabia fazer sozinha. Deste modo, a professora realizou uma lista de exercícios a realizar, pela ordem correta, por forma a ajudar a estudar corretamente para ultrapassar as suas dificuldades.

Tabela 12

*Material Didático do Aluno E*

<b>Material/Conteúdos trabalhados</b>
<p><b>1º Período</b></p> <p>Exercícios com a utilização de harmônicos;            Escalas Maiores e menores em todas as tonalidades;            Vocalises e exercícios do método <i>La Technique D'Embouchure</i> de P. Bernold;            Exercícios de sonoridade do livro <i>Pratice book for the flute</i>, vol. 2 de T. Wye;            Estudo nº 5 do livro <i>18 exercises</i> de B. Berbiguier;            Estudo nº 1 do livro <i>Grands études de style op. 134</i> de G. Gariboldi;            Estudo da peça <i>Soir dans les montagnes</i> de E. Bozza;            Excerto de orquestra <i>Domine Deus da Missa em Si Menor</i> de J. S. Bach</p>
<p><b>2º Período</b></p> <p>Exercícios com a utilização de harmônicos;            Escalas Maiores e menores em todas as tonalidades;            Exercício 2 do método <i>7 Daily Finger Exercises</i> de M. Reichert;            Exercícios de sonoridade do livro <i>Pratice book for the flute</i>, vol. 1 de T. Wye;            Estudo da peça <i>Syrinx</i> de C. Debussy;            Estudo da <i>Sonata em Mi Maior, BWV 1035</i> de J. S. Bach;            Estudo do excerto de orquestra <i>Flauta Mágica</i> de W. Mozart;            Estudo do excerto da <i>Paixão segundo S. Mateus</i> de J.S. Bach: recitativo e ária.</p>
<p><b>3º Período</b></p> <p>Escalas e respetivos exercícios em todas as tonalidades;            Vocalises e exercícios do método <i>La Technique D'Embouchure</i> de P. Bernold;            Estudo nº 3 do livro <i>Grands études de style op. 134</i> de G. Gariboldi;            Estudo 4 do livro <i>18 exercises</i> de B. Berbiguier;            Estudo da peça <i>Rondó em Ré Maior</i> de W. Mozart;            Estudo do <i>Concerto em Ré Maior</i> de L. Boccherini;            Estudo da <i>Sonata para duas flautas n.º 6 em Mi Maior, Op. 2 TWV 40:106</i> de G. Telemann;            Estudo do excerto da <i>Sinfonia n.º 5</i> de F. Schubert.</p>

### 3.7. Aluno F (7º grau)

A aluna F tinha 17 anos e estava no 7º grau em regime supletivo, enquanto na escola secundária frequentava o curso de Ciências e Tecnologias. Semanalmente dispunha de uma aula individual de 90 minutos. Caracteriza-se por ser uma aluna extrovertida, de fácil relacionamento e sorriso constante no rosto. Ao nível do estudo em casa, demonstrou ter consciência de que um estudo regular, de forma diária, é essencial para uma constante evolução na prática do instrumento. No entanto, na realidade a aluna não conseguia estudar com esta regularidade. A carga horária semanal era elevada, por frequentar um curso completo na escola e no conservatório, por isso, não conseguia dedicar muito tempo ao estudo da flauta. Utiliza uma flauta Yamaha 371 que, por ter cabeça em prata, permite uma considerável projeção sonora. De facto, a aluna conseguia alcançar esta projeção, especialmente nos registos médio e agudo. Durante o 1º período, em relação ao grave era notória uma diminuição do volume sonoro, como resultado de uma embocadura por vezes demasiado relaxada, em que o orifício dos lábios se revelava maior do que o desejado. Por vezes, o lábio superior descia um pouco, aproximando-se demasiado da aresta exterior do orifício da flauta, o que influenciava o ângulo da coluna de ar. No entanto, aparentemente não existia tensão nos músculos envolvidos na formação de embocadura. A aluna mostrou-se sempre consciente da sua postura corporal e respiração, esforçando-se para utilizar adequadamente o diafragma como suporte do ar. No 2º período, durante o estudo do repertório, foi evidente que a aluna demonstrou um considerável conhecimento sobre a mudança da direção de ar pelos lábios e, com o auxílio do queixo, na dinâmica *piano*, ou durante o *crescendo* e *decrescendo*. No *piano* era perceptível a emissão de um som um pouco ventoso, no entanto com um timbre agradável. Durante o 3º período o principal foco do estudo do instrumento incidiu na questão da expressividade. A nível musical a aluna não demonstrou ideias próprias, ou realmente a construção de fraseado nas peças que interpretou ao longo do ano. Quando a professora explicava detalhadamente a direção apropriada em determinada frase, e como a construir, depois de muitas tentativas a aluna compreendia e conseguia executar, no entanto, era frequente que na aula seguinte já não conseguisse reproduzir de forma semelhante, tornando a sua interpretação muito correta tecnicamente, mas desprovida de fraseado e conteúdo emocional.. Depois de um trabalho contínuo, focado e exigente neste sentido, na peça *Ballade* de C. Reinecke, foi notável a diferença a nível musical.

Tabela 13

*Material didático do Aluno F*

<b>Material/Conteúdos trabalhados</b>
<p><b>1º Período</b></p> <p>Exercícios com a utilização de harmônicos;                      Exercícios de harmônicos do método <i>Tone Development</i> de R. Dick;                      Escalas e respetivos exercícios em todas as tonalidades;                      Exercícios de técnica do método <i>Practice book for the flute, vol. 2</i> de T. Wye;                      Estudo nº 1 e 2 do livro <i>Grands études de style, Op.134</i> de G. Gariboldi;                      Vocalises e exercícios do método <i>La Technique D'Embouchure</i> de P. Bernold;                      Início do estudo da peça para flauta e guitarra <i>Entr'Acte</i> de J. Ibert;                      Estudo do primeiro andamento da peça intitulada <i>Arpeggione</i> de F. Schubert (arr. Peter Lukas Graf);                      Estudo do excerto de orquestra <i>Aus Liebe will mein Heiland sterben</i> de J.S. Bach;                      Estudo do excerto da <i>Paixão de S. Mateus</i> de J. S. Bach - recitativo.</p>
<p><b>2º Período</b></p> <p>Escalas e respetivos exercícios em todas as tonalidades;                      Exercícios de sonoridade do método <i>Tone development</i> de R. Dick;                      Vocalises e exercícios do método <i>La Technique D'Embouchure</i> de P. Bernold;                      Exercícios de técnica do método <i>Practice book for the flute, vol. 2</i> de T. Wye;                      Estudos 3 e 10 do método <i>Grands études de style op. 134</i> de G. Gariboldi;                      Estudos 1 e 3 do livro <i>50 classical studies for flute</i>, ed. F. Vester;                      Estudo da peça <i>Ballade, Op. 88</i> de C. Reinecke.</p>
<p><b>3º Período</b></p> <p>Escalas e respetivos exercícios em todas as tonalidades;                      Vocalises e exercícios do método <i>La Technique D'Embouchure</i> de P. Bernold;                      Exercícios do livro <i>17 Big Daily Finger Exercises</i> de Taffanel e Gaubert;                      Exercícios de dinâmicas (diminuendos) da página 35 e 41 do método <i>Practice book for the flute, vol. 1</i> de T. Wye;                      Estudo nº 20 do livro <i>50 classical studies for flute</i>, ed. F. Vester;                      Estudo da peça para flauta solo <i>Danse de la chèvre</i> de A. Honnegger;                      Estudo da peça <i>Ballade, Op. 288</i> de Reinecke;                      Estudo da peça <i>História do Tango</i> de A. Piazzolla – 3º andamento.</p>

## 4. Aulas lecionadas

### 4.1. Aluno A (Iniciação)

PES I	Aula 1	Data: 17/01/2017	Duração: 60 minutos
<b>Observações:</b> - Aluna motivada e curiosa;			
<b>Aspetos a trabalhar:</b> - Posição da mão direita – a aluna perde a estabilidade do instrumento porque, uma vez que o dedo polegar esquerdo seja levantado (como para a nota dó4), devido à má colocação do dedo polegar da mão direita, esta mão não contribui para o suporte. - Leitura de figuras e ritmos simples; - Respiração e distribuição do ar;			
<b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b> - Notas longas nas notas si, lá, sol, fá e mi do registo grave, para trabalho de aquecimento e sonoridade; - Peça “Merrily we roll along”, da página 4 do método <i>Yamaha Flute Student</i> : <ul style="list-style-type: none"><li>• No compasso 4, entre a nota lá e dó, a aluna revelou dificuldades na mão direita. Por diversas vezes foi pedido para colocar o dedo polegar por baixo do indicador, posição esta que era conseguida sem grande esforço, mas que depois voltava a ser esquecida;</li><li>• A aluna respirava mais vezes do que o necessário ao longo da peça. Foi pedido que respirasse sempre nas pausas e, quando necessário, entre os compassos;</li></ul> - Exercício nº 3 da página 4 do método <i>Yamaha Flute Student</i> : <ul style="list-style-type: none"><li>• A aluna apresentou dificuldades nas passagens entre as notas lá, si bemol e dó. Foram realizados exercícios entre estas notas, primeiro com dois tempos cada, e depois um, para que gradualmente os dedos se habituassem a esta transição.</li></ul> - Lição nº 2, exercício nº2 do método <i>A New Tune a day</i> de N. Bennett: <ul style="list-style-type: none"><li>• Embora a aluna tenha tocado sem erros, as semínimas estavam irregulares. Com o uso do metrónomo, as secções da peça em que surgiram estes problemas foram repetidas algumas vezes, primeiro mais lento, e depois aumentando gradualmente a velocidade.</li></ul>			
<b>Comentário sobre a aula:</b> A aluna conseguiu realizar os exercícios propostos, mostrando-se interessada durante toda a aula. Manifestou problemas sobretudo ao nível do suporte da flauta, que contribuíam para a oscilação da posição da flauta, prejudicando a sonoridade e o movimento dos dedos entre as chaves.			

<b>PES II</b>	<b>Aula 2</b>	<b>Data:</b> 23/05/2017	<b>Duração:</b> 60 minutos
<p><b>Observações:</b></p> <p>- No dia da aula foi notório que a aluna se apresentou cansada e, por isso, a sua concentração foi menor em relação à aula anterior.</p>			
<p><b>Aspetos a trabalhar:</b></p> <p>- Postura geral do corpo;  - Dedilhações das notas;  - Embocadura – posição dos lábios.</p>			
<p><b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b></p> <p>- Escala de Fá Maior em notas de 4 tempos. Na escala foi notório que a aluna estava a soprar com demasiada força, nas notas mi e fá do registo médio.</p> <p>- Exercício nº 1 da página 8 do método <i>Yamaha Flute Student</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• O exercício nº 1 foi utilizado para trabalhar a emissão de ar no registo médio, em conjugação com uma posição adequada dos lábios. Foi sugerido à aluna que, num movimento ascendente (por exemplo como no início do estudo: dó, ré, mi, fá), realizasse um “crescendo”. Ao tocar de seguida a aluna conseguiu alcançar o som certo das notas. Uma vez que utilizou mais ar, de forma contínua, não precisou de fazer tensão nos músculos da boca para obter som.</li> <li>• No compasso 5, a aluna revelou dificuldade em projetar a nota fá4 no início da frase. Neste sentido, foi trabalhada a oitava da nota com o seguinte exercício: primeiro tocar o fá do registo grave e procurar a melhor qualidade de som possível. Tocar novamente a mesma nota e depois, em legato, o fá do registo médio, procurando não interromper a ligadura por quebra da direção de ar, ou por ajuste da embocadura;</li> </ul> <p>- “Yankee Doodle” da página 8 do método <i>Yamaha Flute Student</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Este dueto foi tocado em conjunto com a mestranda. Nesta fase da aula foi possível observar que a aluna estava a ficar um pouco desconcentrada e, por isso, ao tocar o dueto trocou algumas notas e não conseguiu acompanhar a pulsação estabelecida.</li> </ul>			
<p><b>Comentário sobre a aula:</b></p> <p>A aula decorreu normalmente e a aluna conseguiu realizar os exercícios propostos pela mestranda. A maior dificuldade apresentada foi a nível de respiração e suporte do ar, que não foi emitido em quantidade suficiente para manter com o som adequado as notas do registo médio. A aluna ficou encarregue de estudar o dueto “Yankee Doodle”, para na aula seguinte tocar sem erros de leitura.</p>			

PES II	Aula 3	Data: 30/05/2017	Duração: 60 minutos
<p><b>Observações:</b></p> <p>- A aluna chegou confiante à aula, mencionando que durante a semana tinha estudado quase todos os dias.</p>			
<p><b>Aspetos a trabalhar:</b></p> <p>- Destreza dos dedos entre as notas;</p> <p>- Postura do corpo e das mãos;</p> <p>- Estabilização de embocadura: a aluna tinha o hábito de se virar de frente para a estante e colocar o braço direito demasiado para trás, realizando tensão no ombro e costas e na alteração do ângulo em que a coluna de ar entra no orifício da flauta.</p>			
<p><b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b></p> <p>- Embocadura: A aluna tem uns lábios relativamente grossos, que dificultam a passagem do ar para o orifício da flauta. Com a aprovação da professora, foi pedido que não pressionasse o lábio com demasiada força, e que tentasse soprar um pouco mais para baixo. Depois de algumas tentativas com a nota mi<sup>6</sup>, conseguiu a emissão de um som mais limpo. Também as notas do registo grave apresentaram um som maior e mais focado.</p> <p>- Escala de Fá Maior, primeiro em mínimas e depois em semínimas. A primeira tentativa correu bem. Na escala em semínimas a aluna começou a tocar mais rápido as notas do registo médio, produzindo um som ventoso. Uma vez que, a esta velocidade, a aluna não conseguiu manter a pulsação com bom som, voltámos a fazer mais devagar e em legato. Também a postura foi corrigida para que o corpo no seu todo fosse utilizado na produção de som. A mestranda solicitou à aluna que, com a estante em frente, virasse o corpo ligeiramente para a direita, movendo o pé direito para trás. Desta forma, ao colocar a flauta na posição de tocar, esta ficou paralela à estante, alterando o ângulo de entrada de ar na flauta e permitindo a produção de um som com maior projeção em que se ouve pouco ar, mesmo sem alterar a posição dos lábios.</p> <p>- “Yankee Doodle” da página 8 do método <i>Yamaha Flute Student</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Para iniciar o estudo do dueto, a aluna e a mestranda tocaram juntas do início ao fim. Foi claro que a aluna estudou em casa porque conseguiu tocar de seguida toda a peça. A qualidade sonora não foi a melhor, no entanto não apresentou problemas de leitura, apenas alguma hesitação entre a nota mi<sup>5</sup> e dó<sup>5</sup>. O problema da mão direita mencionado na aula nº1 ainda não estava totalmente resolvido, por isso era frequente que, na nota dó<sup>5</sup>, a flauta oscilasse na sua posição. Foi então realizada uma revisão da posição correta de colocação das mãos. Novamente em conjunto, tocámos o dueto mais devagar para que a aluna tivesse mais tempo para pensar em todos os aspetos técnicos da sua interpretação.</li> </ul>			
<p><b>Comentário sobre a aula:</b></p> <p>Esta aula foi utilizada para trabalhar sobretudo questões de embocadura e direção do ar. A aluna aceitou as sugestões da mestranda e mostrou-se entusiasmada quando se apercebia que a qualidade de som melhorava, ou que era mais fácil tocar determinada passagem, em que normalmente sentia mais dificuldade.</p>			

PES II	Aula 4	Data: 06/06/2017	Duração: 60 minutos
<p><b>Observações:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Esta aula foi realizada em conjunto com uma colega do mesmo nível, e que iniciou a aprendizagem da flauta no ano do estágio. A aluna A mostrou-se bastante satisfeita com a oportunidade de partilhar a aula e tocar com a colega.</li> <li>- Aula de preparação para a audição de classe.</li> </ul>			
<p><b>Aspetos a trabalhar:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Respiração;</li> <li>- Estabilização da embocadura e qualidade de som.</li> </ul>			
<p><b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Escala cromática de Fá Maior, com o auxílio de uma folha facultada pela professora, em que constam as dedilhações de todas as notas. A aluna conseguiu emitir som mas, sobretudo no registo médio, este ficou forçado, em especial na segunda metade da nota, como se fosse tocado um crescendo de forma descuidada. A mestranda explicou à aluna que devia pensar no som de uma nota longa como algo redondo, mas igual do início ao fim. Foi também mencionado que é importante ficar atenta ao som que está a produzir, para sozinha conseguir reconhecer quando este tem qualidade, ou não. Depois de algumas tentativas a aluna conseguiu emitir um som mais cheio e limpo.</li> <li>- Exercício nº 3 da página 26 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Para realizar trabalho de estabilização de embocadura, a aluna tocou o exercício proposto, em que constam várias oitavas. Na nota fá# o som apresentava maior quantidade de ar, soando desfocado. A coluna de ar não estava a ser direcionada de igual forma às outras notas, mas sim mais para a frente. Ao tentar soprar exatamente na mesma direção, a qualidade de som melhorou consideravelmente.</li> </ul> </li> <li>- “Yankee Doodle” da página 8 do método <i>Yamaha Flute Student</i>: <ul style="list-style-type: none"> <li>• O dueto foi tocado pela aluna e pela colega, como preparação para a audição de classe que teve lugar 3 dias depois. Na primeira interpretação, pararam logo no terceiro compasso. A aluna acelerou a pulsação ao ponto de se enganar na transição das notas e parar de tocar. A mestranda pediu então às alunas que tocassem mais devagar, até porque na audição poderão estar nervosas e assim conseguem ter mais certeza do que estão a tocar. Desta forma, conseguiram tocar do início ao fim sem enganos. Para terminar foram definidos os lugares finais das respirações, por forma a não cortar as frases musicais.</li> </ul> </li> </ul>			
<p><b>Comentário sobre a aula:</b></p> <p>A aluna decorreu conforme o plano traçado pela mestranda. A aluna demonstrou ter estudado em casa e uma boa preparação para a audição de classe. Foi trabalhada a sonoridade no sentido de estabilizar a velocidade e a direção da coluna de ar. A nível sonoro foi observada uma diferença notória, em relação ao início do ano letivo.</p>			

## 4.2. Aluno B (Iniciação)

PES I	Aula 1	Data: 17/01/2017	Duração: 60 minutos
<b>Observações:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Aluna que perde a concentração facilmente;</li><li>- Revela pouco trabalho realizado em casa.</li></ul>			
<b>Aspetos a trabalhar:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Respiração: a aluna tem o hábito de respirar entre praticamente todas as notas;</li><li>- Articulação “tu”: nem sempre articula as notas, soprando apenas para emitir som.</li></ul>			
<b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Exercício de prolongação do som com as notas aprendidas: dó, si, lá, sol, fá, mi e ré do registo grave. Como forma de trabalhar a respiração, a mestranda explicou à aluna que precisava de inspirar mais ar de cada vez, sem levantar os ombros, para depois conseguir emitir som na nota longa durante mais tempo. A aluna revelou dificuldade em realizar esta inspiração mais profunda. Realizou-se então o seguinte exercício: em frente a um espelho, a aluna colocou as suas mãos na zona da barriga e na parte lateral do corpo, para sentir esta zona a encher com a entrada do ar. Após algum trabalho, o exercício resultou e a aluna conseguiu ter uma maior consciência do movimento do seu corpo;</li><li>- Peça “The Victor’s March” da página 7 do método <i>Yamaha Flute Student</i>:<ul style="list-style-type: none"><li>• A aluna tocou a música com as notas certas, no entanto, respirou entre praticamente todas as notas, não articulando com a sílaba “tu”; A mestranda procedeu então à marcação do símbolo de respiração, normalmente de 5 em 5 tempos. Inicialmente foi um pouco confuso, por isso, foi pedido à aluna que tocasse em legato todas as notas, separando apenas pela respiração. Assim, não será possível respirar em todas as notas. Desta forma, conseguiu tocar sem uma respiração tão frequente. Depois, foi pedido que tentasse separar as notas com a articulação da língua. A aluna conseguia realizar esta articulação, mas depois de tocar algumas notas voltava a esquecer-se, tratando-se de uma questão de prática e concentração para tocar corretamente.</li></ul></li><li>- Peça “Lightly Row” (O Balão do João) da Lição nº 3 do método <i>A New Tune a Day</i>:<ul style="list-style-type: none"><li>• Esta peça foi utilizada para praticar a questão da prática da articulação “tu” em todas as notas, a respiração e o fraseado. Depois da aluna tocar, a mestranda tocou duas versões da música: a primeira, a imitar a forma marcada e monótona musicalmente. A segunda, com um som mais cuidado e direção nas frases. A aluna disse gostar mais da segunda versão, por isso foi sugerido que tentasse imaginar a história do menino com o balão, e que na parte em que o balão sobe pelo ar, tentasse demonstrar essa subida com o som ao tocar crescendo. A aluna percebeu a explicação e, ao tocar, constatou-se que existiu mais fraseado.</li></ul></li></ul>			
<b>Comentário sobre a aula:</b> <p>A aula correu consideravelmente bem e a aluna demonstrou compreender como melhorar a sua forma de tocar flauta. Durante esta aula foi trabalhada sobretudo a respiração, para que a aluna melhorasse a sua capacidade de forma a tocar mais notas sem precisar de respirar. Necessita de estudar mais em casa para consolidar conhecimentos.</p>			

<b>PES II</b>	<b>Aula 2</b>	<b>Data:</b> 23/05/2017	<b>Duração:</b> 60 minutos
<b>Observações:</b>			
- A aluna é interessada na aula, no entanto continua a não realizar os trabalhos de casa.			
<b>Aspetos a trabalhar:</b>			
- Posição da mão direita;			
- Embocadura: influência da posição da cabeça;			
- Notas longas: a aluna adquiriu o hábito de soprar com demasiada força a partir de meio da nota.			
<b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b>			
- Escala de Mi menor em notas longas:			
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Postura da cabeça: ao longo da escala foi visível que a aluna adquiriu o hábito de inclinar a cabeça um pouco para o lado direito. Esta inclinação provoca uma ligeira alteração na posição dos lábios, alterando a direção do ar que entra no instrumento. Em frente ao espelho a aluna comprovou a sua posição e, ao voltar a tocar a escala, prestou mais atenção à postura;</li> <li>• A nível sonoro, foi pedido à aluna que soprasse igual do início ao fim da nota, pensando num som mais suave e sem realizar o “crescendo” ao soprar com força de mais. Depois de algumas tentativas notou-se alguma melhoria na qualidade de som;</li> <li>• Na mão direita, a aluna estica os dedos para cima, ao mesmo tempo que faz demasiada força com o dedo mindinho contra a chave, ficando este dedo a doer num curto período de tempo. A mestranda sugeriu que a aluna colocasse os dedos de uma forma redonda, com a ponta na chave, e que treinasse a movimentá-los sem soprar para a flauta, para se concentrar apenas no movimento dos dedos.</li> </ul>			
- Duetto “Abide with me” da lição nº 5 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett:			
<ul style="list-style-type: none"> <li>• A mestranda tocou com a aluna o dueto. A aluna realizou o recorrente crescendo nas notas de 2 tempos. Foi pedido que a aluna marcasse algum símbolo para se lembrar de não realizar o erro, ao que a aluna desenhou um traço em cima da nota, semelhante ao <i>tenuto</i>. A mestranda aproveitou a oportunidade para explicar que se trata de um símbolo musical e qual a sua função.</li> </ul>			
<b>Comentário sobre a aula:</b>			
Nesta aula pretendeu-se abordar vários conteúdos, sendo dada maior importância à questão da sonoridade pois, numa situação de nota longa, a aluna não consegue manter o som igual do início ao fim. Neste sentido foram realizados vários exercícios. A aluna esteve atenta durante toda a aula e mostrou-se satisfeita ao notar alguns progressos.			

<b>PES II</b>	<b>Aula 3</b>	<b>Data:</b> 30/05/2017	<b>Duração:</b> 60 minutos
<b>Observações:</b>			
- A aluna compareceu na aula visivelmente cansada. A aula de flauta era ao fim do dia e nesse dia realizou uma visita de estudo.			
<b>Aspetos a trabalhar:</b>			
- Posição da mão direita; - Embocadura e qualidade sonora;			
<b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b>			
- Escala de Ré menor, com notas de 4 tempos: A aluna realizou a escala apresentando os mesmos problemas da semana anterior. Depois de conversarmos no sentido de relembrar o que deve recordar enquanto toca, a aluna conseguiu razoavelmente melhorar. A tendência para o “crescendo” nas notas longas continua presente;			
- Dueto “Abide with me” da Lição nº 5 do método <i>A New tune a Day</i> de N. Bennett: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Primeiro, foi pedido à aula que tocasse sozinha a sua parte. Mais uma vez, a aluna demonstrou uma sonoridade descuidada e trocas de notas. Decidi então que, para motivar a aluna, podíamos tocar em conjunto a primeira voz, a uma velocidade mais lenta. Assim, a aluna conseguiu corrigir tocar com menos enganos</li> </ul>			
- Peça “Juggling” da Lição nº 5 do método <i>A New tune a Day</i> de N. Bennett: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Para terminar a aula foi tocada esta peça em conjunto, a uma pulsação lenta e com as notas em <i>legato</i>, para sistematizar a alternância entre as dedilhações entre si bemol e si natural.</li> </ul>			
<b>Comentário sobre a aula:</b>			
Apesar do cansaço evidente, a aluna demonstrou que continua a estudar muito pouco durante a semana, esquecendo-se frequentemente dos vários aspetos que têm vindo a ser trabalhados ao longo do ano. Assim, a aula tornou-se uma repetição do que já tinha sido trabalhado com a professora e a mestranda nas semanas anteriores.			

<b>PES II</b>	<b>Aula 4</b>	<b>Data:</b> 06/06/2017	<b>Duração:</b> 60 minutos
<b>Observações:</b>			
- Aula de preparação para a audição de classe;			
<b>Aspetos a trabalhar:</b>			
- Mudança de dedilhações entre determinadas notas;			
- Leitura de semínimas/colcheias;			
- Embocadura.			
<b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b>			
- Escala cromática de Ré, enquanto a aluna visualiza um guia com as dedilhações de todas as notas. As transições que não foram bem conseguidas, a aluna repetiu depois 3 vezes cada uma, mais devagar.			
- Exercício nº 2 da página 9 do método <i>Yamaha Flute Student</i> :			
<ul style="list-style-type: none"> <li>• A aluna começou a tocar as semínimas consideravelmente rápido e, na parte das colcheias, tocou à mesma velocidade. Foi perguntado à aluna se sabia quantas colcheias ocupavam um tempo, ao que respondeu: duas. De seguida, a mestranda passou a marcar a pulsação com palmas e a aluna reconheceu onde se tinha enganado, tocado depois corretamente e demonstrando compreender a diferença entre semínimas e colcheias;</li> <li>• O som estava pouco focado, sobretudo na nota ré5. Através da observação dos lábios e do orifício da flauta foi possível visualizar que a coluna de ar não estava a ser completamente direcionada para a flauta. A origem do problema estava na posição da cabeça que, tal como na aula anterior, estava ligeiramente inclinada para a direita. Apenas com esta correção, endireitando a cabeça, o som foi produzido um pouco mais limpo;</li> </ul>			
- Dueto “Abide with me” da Lição nº 5 do método <i>A New tune a Day</i> de N. Bennett:			
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Esta será a peça tocada na audição de classe. A aluna tocou do início ao fim sem erros de leitura. A nível de respiração apresentava problemas, respirando praticamente de 2 em 2 notas. Foi lembrado que os símbolos estavam escritos na partitura, identificando onde deve respirar, e que todas as respirações deveriam ser profundas, para armazenar mais ar.</li> </ul>			
<b>Comentário sobre a aula:</b>			
A aluna conseguiu corrigir os problemas que apresentou durante a aula, demonstrando compreender o que lhe é sugerido e conseguindo corrigir sem grande dificuldade. Se realizasse um estudo regular do instrumento, a aluna poderia apresentar uma evolução mais satisfatória.			

### 4.3. Aluno C (1º grau)

PES I	Aula 1	Data: 19/01/2017	Duração: 90 minutos
<b>Observações:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Aluno interessado, mas às vezes distraído;</li><li>- Revela facilidade na emissão de um som cheio.</li></ul>			
<b>Aspetos a trabalhar:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Embocadura e qualidade do som: por vezes o som é “pouco limpo”;</li><li>- Destreza dos dedos.</li></ul>			
<b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Exercício nº 1 da lição nº 4 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett:<ul style="list-style-type: none"><li>• Pretendeu-se com este exercício trabalhar a mudança de dedilhações entre as notas sol4 e ré5, assim como a forma da embocadura nestas notas. Inicialmente, o aluno trocou a nota ré5 por mi bemol5, pois no ré5 não levantou o dedo mindinho direito da chave correspondente. Foi solicitado ao aluno que tocasse a nota ré5, e de seguida mib4, para reconhecer a diferença da dedilhação e do som. Depois, ao tocar o exercício, já tocou as notas corretas. A mestranda pediu também para que realizasse uma pausa maior antes da nota ré5, para assim ter mais tempo para pensar e posicionar os dedos certos.</li><li>• Na nota ré5 o som emitido estava ligeiramente desfocado. A posição dos lábios parecia adequada, por isso, foi apenas sugerido ao aluno que soprasse mais para baixo. Desta forma, o som apresentou-se mais limpo.</li></ul></li><li>- Exercício nº 2 da lição nº 4 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett:<ul style="list-style-type: none"><li>• Mesmo produzindo som em todas as notas, foi visível que o aluno movia demasiado a mão esquerda, incluindo o ponto de apoio do dedo indicador. Devido a esta falta de suporte, na nota dó5 a flauta oscilava, tornando-se desconfortável para o aluno e prejudicando o som. A mestranda exemplificou como esta mão deve ser colocada, explicando que apenas os dedos devem realizar movimentos curtos para baixar as chaves.</li></ul></li><li>- Peça “Star Search” (Brilha Estrelinha) da página 6 do método <i>Yamaha Flute Student</i>:<ul style="list-style-type: none"><li>• O aluno repetiu por várias vezes a primeira nota (fá4) mas não se ouvia o som pretendido. A mestranda pediu que visse com atenção se a dedilhação da nota estava certa e o aluno percebeu que não, mas não conseguiu lembrar-se da posição adequada. Foi explicado quais as chaves que deviam ser pressionadas, e pedido ao aluno que ouvisse com atenção para não se esquecer novamente. Tal como no primeiro exercício da aula, ouviu-se a nota ré5 com presença de vento. Mas, lembrando o aluno de que deve soprar mais para baixo verificou-se uma melhoria considerável no som.</li></ul></li></ul>			
<b>Comentário sobre a aula:</b> <p>Ao longo da aula foi notória alguma dificuldade na associação das dedilhações às notas, uma vez que o aluno carregou constantemente nas chaves que não eram necessárias para determinada nota. Por isso, é necessário mais prática semanal para que o movimento dos dedos se torne mais mecânico, mas ao mesmo tempo natural.</p>			

PES II	Aula 2	Data: 11/05/2017	Duração: 90 minutos
<p><b>Observações:</b></p> <p>- Por vezes o aluno desconcentra-se durante a aula;</p>			
<p><b>Aspetos a trabalhar:</b></p> <p>- Postura da cabeça e pescoço;</p> <p>- Estabilização de embocadura e qualidade de som;</p> <p>- Articulação “legato”.</p> <p>- Destreza dos dedos.</p>			
<p><b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b></p> <p>- Escala de Sol Maior, com notas de 4 tempos: à medida que as notas iam subindo no registo, o aluno tinha a tendência de baixar o pescoço. Foi explicado que este gesto provocava a cobertura de maior porção do orifício da flauta pelo lábio e, conseqüentemente, menor qualidade de som. O aluno pareceu compreender a importância da postura adequada e nos exercícios seguintes esforçou-se para se lembrar;</p> <p>- Entretanto, a mestranda reparou que o alinhamento da flauta não estava correto, pois, o orifício apresentava-se demasiado virado para dentro. Foi demonstrado que, com esta posição, as mãos teriam de efetuar um movimento diferente do normal, rodando mais para fora, o que pode resultar em tensão. O aluno pareceu compreender a importância do alinhamento e prometeu passar a observar com mais atenção.</p> <p>- Peça “Sweet Betsy” da página 8 do método <i>Yamaha Flute Student</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ao tocar a peça o aluno trocou muitas notas, revelando ainda pouco estudo e conhecimento da sequência de dedilhações. Tal como a professora de flauta aplica nestas situações, a mestranda pediu para o aluno solfejar a peça, marcando o compasso. Notou-se que o aluno tinha prática de solfejo e que sabia quais eram as notas. O problema estava relacionado com a mudança de dedilhações e associação à nota. Para trabalhar este problema, o aluno primeiro tocou toda a peça em notas longas, para não se preocupar com os tempos. Depois, com notas de 2 tempos, e por último de 1 tempo, embora devagar. Este trabalho gradual verificou-se útil e que ajudou a mecanizar a passagem dos dedos.</li> <li>• Embora a peça não apresente muitas ligaduras, o aluno realizou muitas mais que não estavam escritas, normalmente entre graus conjuntos. Para trabalhar este problema o aluno repetiu várias vezes, em staccato, as notas em que tinha acrescentado a ligadura, para de seguida repetir a passagem acrescentando mais notas. Quando conseguia tocar 3 vezes de seguida e sem enganos, voltava ao início da frase, para verificar se não realizava o mesmo erro novamente.</li> </ul>			
<p><b>Comentário sobre a aula:</b></p> <p>Durante a aula foram trabalhadas questões posturais e de leitura. O aluno cooperou em todos os exercícios propostos, demonstrando que, com algum trabalho, consegue emitir um som com qualidade e resolver certos problemas técnicos ou de leitura.</p>			

PES II	Aula 3	Data: 18/05/2017	Duração: 90 minutos
<p><b>Observações:</b></p> <p>- Aula de preparação para a audição de classe;</p>			
<p><b>Aspetos a trabalhar:</b></p> <p>- Sonoridade no registo médio;</p> <p>- Regularidade rítmica;</p> <p>- Confiança e segurança na execução para o público.</p>			
<p><b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b></p> <p>- Escala de Sol Maior com notas de 2 tempos, com a articulação “tu”: a partir da nota mi5 foi audível uma perda de qualidade de som, de forma que o sol5 nem foi emitido. Realizámos então alguns exercícios para trabalhar esta dificuldade: foi pedido ao aluno que, sem recurso à forma da embocadura, tentasse impulsionar mais o ar na zona da barriga, para com esta velocidade maior do ar e utilização do diafragma obter o som desejado. O aluno não estava a conseguir e era visível que a articulação o confundia. Tentou de seguida em “legato”, com notas mais longas e fazendo crescendo entre elas. Assim, tocou corretamente a sequência de notas.</p> <p>- “Canon for Two” da lição nº 4 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• O aluno tocou sozinho e, nas passagens em que surgiam ligaduras, acelerava a pulsação. Foi explicado que as ligaduras não alteram a duração das figuras rítmicas, e estudadas isoladamente as partes em que o aluno se enganou. Depois, foi colocado o metrónomo com a semínima a 70, verificando-se que o aluno compreendeu como deve tocar;</li> </ul> <p>- Peça “Sweet Betsy” da página 8 do método <i>Yamaha Flute Student</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Foi notória uma regularidade rítmica melhor que na aula anterior, no entanto, nas passagens com movimento ascendente entre o registo grave e médio, o aluno não emitia a velocidade de ar necessária provocando um som instável. Marcou-se na partitura um “crescendo” entre estas notas, e o aluno tocou em “legato” para que, inconscientemente, fosse utilizado mais ar. O exercício resultou e o aluno conseguiu tocar depois corretamente, articulando todas as notas.</li> </ul>			
<p><b>Comentário sobre a aula:</b></p> <p>Uma vez que a maior dificuldade sentida na aula foi a nível de respiração e suporte de ar necessário para as notas do registo médio, foram realizados, a maior parte do trabalho foi direcionado a estas questões. O aluno conseguiu realizar os exercícios verificando que, com as sugestões propostas para cada situação específica, é possível trabalhar no sentido de ultrapassar determinada dificuldade.</p>			

#### 4.4. Aluno D (1º grau)

PES I	Aula 1	Data: 19/01/2017	Duração: 90 minutos
<b>Observações:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- O aluno apresenta uns lábios consideravelmente grossos;</li><li>- A família ainda não conseguiu adquirir um instrumento próprio. Por isso, o aluno utiliza uma flauta do conservatório, não conseguindo assim estudar em casa.</li></ul>			
<b>Aspetos a trabalhar:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Embocadura: posição dos lábios, abertura do orifício e direção do ar;</li><li>- Postura da cabeça;</li><li>- Articulação “tu” para separar as notas.</li></ul>			
<b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Exercício nº 1 da lição nº 4 do método <i>A New Tune a Day</i> de N. Bennett:<ul style="list-style-type: none"><li>• Lábios - O som emitido revelou bastante presença de ar, que não estava a ser bem direcionado para a flauta. Os lábios grossos do aluno não facilitam este processo, verificando-se que o lábio superior estava demasiado para a frente, tornando o orifício dos lábios mais redondo do que é suposto. Foi explicado ao aluno que deve tentar colocar os dois lábios mais próximos verticalmente. Depois de algumas tentativas, em frente ao espelho, verificou-se uma ligeira melhoria, pelo que o aluno observou a posição para tentar repetir sempre da mesma forma. Realizou-se um exercício apenas com a cabeça da flauta, soprando e tapando o orifício do tubo. Ouviu-se demasiado ar e, observando a área do porta lábio em frente ao orifício da flauta, foi visível a dispersão do ar.</li><li>• Postura da cabeça – O facto de o aluno baixar o pescoço torna o processo de estabilização de embocadura mais confuso. Assim, a direção do ar é sistematicamente alterada, não se conseguindo estabelecer um formato padrão que resulte, para assim manter. O aluno compreendeu a importância de levantar o pescoço ao tocar, e prometeu tentar lembrar-se mais vezes.</li></ul></li><li>- Peça “Star Search” (Brilha Estrelinha) da página 6 do método <i>Yamaha Flute Student</i>:<ul style="list-style-type: none"><li>• Para além dos problemas sonoros, para os quais foram referidos os aspetos a melhorar na colocação dos lábios e direcionamento do ar, o aluno também levantava demasiado os dedos entre as notas, por vezes baralhando-se e parando de tocar. Neste sentido, colocou os dedos mais redondos e descontraídos, tentando tocar assim toda a peça. Nos primeiros compassos resultou e a pulsação manteve-se mais estável.</li></ul></li></ul>			
<b>Comentário sobre a aula:</b> <p>Foi possível verificar que a embocadura do aluno apresenta vários problemas, em parte devido a questões de postura e falta de estudo regular. O aluno esforçou-se ao longo de toda a aula para conseguir melhorar a sua sonoridade. Contudo, por não poder estudar em casa, é difícil manter a consistência da sua evolução.</p>			

PES II	Aula 2	Data: 11/05/2017	Duração: 90 minutos
<p><b>Observações:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- O aluno já possui instrumento próprio;</li> <li>- Em relação à aula nº 1, a qualidade de som melhorou consideravelmente.</li> </ul>			
<p><b>Aspetos a trabalhar:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Movimento dos dedos;</li> <li>- Articulação;</li> <li>- Posição da cabeça – o aluno ainda baixa demasiado o pescoço.</li> </ul>			
<p><b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Escala de Lá menor em notas longas, como aquecimento e exercício de sonoridade: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Todas as notas foram emitidas com o som certo. Mesmo lentamente, observou-se que o aluno realiza um movimento exagerado com os dedos, em que, quando não estão a carregar nas chaves, ficam direitos e virados para cima. Uma vez que na sala existe um piano, expliquei ao aluno como se deve colocar os dedos, de forma redonda e flexível para que, sem tensão, permaneçam em cima da tecla até carregar para baixo. Inicialmente foi confuso, mas depois conseguiu realizar o exercício. De seguida, tentou reproduzir na flauta, e foi perceptível a diferença.</li> </ul> </li> <li>- Exercício nº 1 da página nº 9 do método <i>Yamaha Flute Student</i>: <ul style="list-style-type: none"> <li>• A leitura dos tempos e notas foi realizada corretamente. O aluno baixou um pouco o pescoço, o que tornou o seu som mais fechado e pequeno. Como exercício, segurei na ponta do pé da flauta do aluno, enquanto este tocava. Mesmo sem fazer força, nos momentos em que o aluno ia baixando o pescoço, sentia que eu puxava para cima, apesar de apenas segurar na mesma posição. Assim, consegui constatar qual o movimento incorreto que costuma realizar;</li> <li>• Foi audível uma articulação demasiado marcada pela língua em cada nota, que prejudicava o fraseado. Utilizei então o método de tocar duas versões para o aluno: Uma, imitando a sua forma de tocar, e outra com a articulação mais subtil e direcionando as notas ao longo da frase. O aluno preferiu a segunda, compreendendo melhor como pode tocar de forma mais musical.</li> </ul> </li> <li>- “Canto Suíço” da página 28 do livro <i>La Flute Traversière</i> de I. Ory: <ul style="list-style-type: none"> <li>• O aluno tocou sozinho o dueto com uma boa noção de tempo. Apenas trocou algumas notas por isso foram estudadas isoladamente essas passagens em que apresentou mais dificuldade. O som apresentou-se instável quando o aluno estava a ficar sem ar. Foi pedido ao aluno que se concentrasse em realizar respirações mais fundas para armazenar mais ar. Para finalizar, o aluno e a mestrandia tocaram juntos o dueto.</li> </ul> </li> </ul>			
<p><b>Comentário sobre a aula:</b></p> <p>O aluno conseguiu realizar os exercícios propostos, demonstrando que rapidamente compreende o problema e consegue corrigir. Necessita de estudar mais em frente ao espelho para visualizar a posição da cabeça, que normalmente passa despercebida.</p>			

PES II	Aula 3	Data: 18/05/2017	Duração: 90 minutos
<p><b>Observações:</b></p> <p>- Aluno empenhado, que apresentou uma evolução considerável ao longo do ano letivo.</p>			
<p><b>Aspetos a trabalhar:</b></p> <p>- Posição da cabeça;</p> <p>- Respiração e estabilidade da coluna de ar.</p>			
<p><b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b></p> <p>- Escala cromática em duas oitavas, enquanto visualiza as dedilhações das notas: Como aquecimento, o aluno conseguiu emitir som mesmo nas notas mais agudas. Apenas foi pedido que soprasse mais para baixo, o que resultou num som um pouco mais limpo;</p> <p>- Peça “Barcarolle” da lição nº 5 do método <i>A New tune a day</i> de N. Bennett:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• O aluno começou por respirar entre todos os compassos, pelo que foi sugerido e marcada uma respiração a cada 2 compassos, por forma a trabalhar a gestão do ar emitido e o fraseado. Foi visível algum cansaço por isso conversámos sobre a importância de uma respiração funda, aproveitando ao máximo a capacidade dos pulmões. O aluno voltou a tocar, tentando respirar melhor de cada vez, apesar de demorar mais tempo. Também foi falado o efeito estátua, em que o aluno não pode movimentar a cabeça e a flauta, para não comprometer o ângulo de entrada do ar na flauta. O aluno achou engraçado o facto de imitar uma estátua, e logo na primeira tentativa foi audível a diferença.</li> </ul> <p>- “Canto Suízo” da página 28 do livro <i>La Flute Traversière</i> de Isabelle Ory:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Foi notável que, durante a semana, o aluno estudou o dueto de acordo com o que foi falado na aula anterior. A nível de respiração, que tem vindo a ser trabalhada semanalmente, o aluno conseguiu respirar devidamente, o que permitiu tocar toda a peça com um som agradável. No entanto, por vezes a cabeça foi baixando a sua posição, o que contribuiu para que uma maior parte do orifício da flauta fosse tapada pelo lábio, diminuindo a projeção sonora. O aluno compreendeu esta explicação, mas referiu que normalmente não sente quando está a baixar a cabeça. De seguida, tocou em frente ao espelho para que pudesse visualizar a sua imagem enquanto tocava, o que se revelou útil.</li> </ul>			
<p><b>Comentário sobre a aula:</b></p> <p>O aluno preparou-se para a aula e tem estudado de acordo com as recomendações da professora e da mestrandia. Em relação à aula lecionada em janeiro, a sua embocadura melhorou substancialmente. Em relação à postura precisa de ter mais atenção pois continua o mau hábito de baixar a cabeça.</p>			

#### 4.5. Aluno E (6º grau)

PES I	Aula 1	Data: 20/01/2017	Duração: 90 minutos
<b>Observações:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Devido às condições do instrumento que toca, respiração insuficiente e forma da embocadura, o som da aluna é pouco projetado;</li><li>- Revela pouco estudo realizado em casa. Na aula revela-se derrotista, no sentido em que considera não ser capaz de tocar determinada peça ainda antes de a estudar, simplesmente por achar difícil ou que vai exigir trabalho.</li></ul>			
<b>Aspetos a trabalhar:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Emissão de som com qualidade;</li><li>- Respiração;</li><li>- Postura.</li></ul>			
<b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Exercícios de sonoridade da página 8 do método <i>Practice Book vol. 1</i> de T. Wye:<ul style="list-style-type: none"><li>• Como aquecimento com notas do registo grave, a aluna procurou a emissão de um som cheio, através da consciência de uma embocadura relaxada e respiração adequada. Em relação à projeção de som, a mestrande percebeu que o orifício dos lábios da aluna estava demasiado aberto, desperdiçando assim muito ar que não contribuiu para a produção de som. Foi explicada a importância de colocar os lábios mais juntos, reduzindo assim o orifício e direcionando melhor o ar. Também a abertura interior da boca e da garganta foram mencionadas, para que a aluna pensasse na vogal “O”. Após algumas tentativas a aluna conseguiu melhorar a qualidade de som e mostrou-se satisfeita com o resultado.</li></ul></li><li>- Exercício nº 1 do livro <i>7 Daily Finger Exercises</i> de M. Reichert:<ul style="list-style-type: none"><li>• Na tonalidade de Dó Maior, a aluna demonstrou que, a nível de regularidade dos dedos, consegue executar sem problema o exercício apresentado. O som apresentou pouca qualidade, por isso realizámos algum trabalho neste sentido. Primeiro, foi referida a importância de efetuar uma respiração que comporte mais ar inspirado. Nas notas de registo grave, a aluna procurou soprar para o instrumento tal como trabalhado no exercício de aquecimento, e foi notória a diferença. Depois, na passagem para o registo médio verificou-se a tensão exagerada dos lábios. Realizaram-se alguns exercícios de respiração e gestão do ar e a aluna percebeu que, se tiver ar armazenado suficiente, consegue utilizá-lo em vez de recorrer à embocadura.</li></ul></li><li>- <i>Soir dans les montagnes</i> – E. Bozza:<ul style="list-style-type: none"><li>• Foi trabalhada a primeira parte da peça, que apresenta o tema mais lírico. Mais uma vez, a aluna realizou a leitura correta, mas sem qualidade sonora e musicalidade. Conversámos sobre a importância de, antes de tocar, refletir sobre os vários aspetos que devemos ter em atenção durante a performance. Assim, ao tocar, poderá existir uma maior consciência do que é necessário para emitir um bom som, e a partir daí contruir toda a questão do fraseado.</li></ul></li></ul>			
<b>Comentário sobre a aula:</b> <p>Ao nível da embocadura, a aluna compreendeu a importância de não cometer pequenos erros que podem influenciar em grande escala a qualidade sonora, e prometeu tentar estudar mais regularmente e com atenção.</p>			

PES II	Aula 2	Data: 26/05/2017	Duração: 90 minutos
<p><b>Observações:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Aluna com pouca projeção sonora;</li> <li>- Não revela trabalho suficiente realizado em casa para o nível em que se encontra.</li> </ul>			
<p><b>Aspetos a trabalhar:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Respiração, embocadura e qualidade de som;</li> <li>- Postura;</li> <li>- Fraseado.</li> </ul>			
<p><b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Exercícios de sonoridade da página 8 do método <i>Practice book Vol. 1</i> de T. Wye: <ul style="list-style-type: none"> <li>• A mestranda mencionou a importância de uma respiração funda, para que o ar disponível no corpo permitisse a execução de toda a frase numa só expiração. Sobre a embocadura, a forma apresentava-se correta, sendo apenas necessário direcionar o ar mais para baixo.</li> </ul> </li> <li>- Vocalise nº 1 do método <i>La Technique d'Embouchure</i> de P. Bernold: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Foi referida a questão da direção entre as notas, da importância da respiração e da abertura da boca nas notas mais agudas, em que os dentes estão completamente separados. Também a questão da postura foi falada, no sentido em que deve afastar um pouco as pernas, para que tenha a sensação de espaço de forma confortável, ligeiramente de lado e com a flauta paralela à estante, pois apenas este ângulo permite a qualidade de som e a aluna apresenta tendência de baixar o pescoço.</li> </ul> </li> <li>- <i>Concerto em Ré Maior</i> de L. Boccherini: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Foram trabalhadas questões de leitura, som e musicalidade. A aluna tocou a parte já estudada concentrando-se apenas na leitura de notas e ritmo, não existindo direção entre as notas e as frases, e tornando a interpretação monótona. Expliquei que não se pode simplesmente depositar notas, mas que estas têm de transmitir algo. Em certas partes com diferenças de registo, falou-se na importância da projeção dos graves. Também se trabalhou a articulação, especialmente acentos característicos do período clássico.</li> </ul> </li> </ul>			
<p><b>Comentário sobre a aula:</b></p> <p>A aula decorreu conforme o planeado. Foram abordadas questões de musicalidade e fraseado mesmo em exercícios técnicos, em que a mestranda referiu continuamente a importância da noção de frases musicais. A aluna realizou os exercícios propostos e demonstrou compreender as explicações da mestranda.</p>			

<b>PES II</b>	<b>Aula 3</b>	<b>Data:</b> 02/06/2017	<b>Duração:</b> 90 minutos
<b>Observações:</b>			
- Interpretação de peças com ausência de musicalidade;			
<b>Aspetos a trabalhar:</b>			
- Embocadura e qualidade de som.			
<b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b>			
- Exercício com a utilização de harmónicos:			
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Com a posição da nota dó grave, a aluna imitiu os parciais harmónicos correspondentes, sem a articulação inicial “tu”, depois de uma respiração funda, com a sensação de grande espaço dentro da boca, que se refletiu em som cheio sem recurso à tensão exagerada dos lábios.</li> </ul>			
- Exercícios para correção da postura:			
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Com o auxílio de uma parede da sala de aluna, foi solicitado que a aluna encostasse a costas totalmente na parede, fletindo as pernas ao longo de na zona dos joelhos executar um ângulo de 90 graus. Desta forma, inconscientemente é realizada uma respiração correta, com expansão da zona abdominal e apoio do diafragma durante a expiração. Depois, ao interiorizar o movimento que o corpo realizou, tentou-se executar o mesmo exercício de pé, com a forma mais natural do corpo ao tocar.</li> </ul>			
- Exercícios da página 16 do método <i>Practice book n° 2</i> de T. Wye:			
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Através do exercício procurou-se trabalhar a destreza. A aluna revelou alguma regularidade em pulsações mais rápidas, por isso este trabalho de regularidade revelou-se útil e necessário.</li> </ul>			
<b>Comentário sobre a aula:</b>			
Esta aula foi direcionada para trabalho de embocadura, em que grande parte do tempo foi dedicado à realização de harmónicos para este fim. A aluna manteve-se interessada, esforçando-se para realizar da melhor forma os exercícios propostos.			

#### 4.6. Aluno F (7º grau)

PES I	Aula 1	Data: 20/01/2017	Duração: 90 minutos
<b>Observações:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Aluna revela boas bases;</li><li>- Devido à elevada carga horária tem dificuldade em estudar regularmente.</li></ul>			
<b>Aspetos a trabalhar:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Sonoridade do registo grave;</li><li>- Dinâmicas;</li></ul>			
<b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Exercícios de sonoridade no registo grave, em notas longas, com o objetivo de preparar o corpo e aquecer o instrumento, pensando na postura, respiração e embocadura como fatores influenciáveis entre si;</li><li>- Estudo nº 1 do livro <i>Grandes Études de Style op. 134</i> de G. Gariboldi:<ul style="list-style-type: none"><li>• O estudo foi utilizado para trabalhar a homogeneidade do som em todos os registos, através de uma respiração adequada e consciência de embocadura relaxada, mas flexível. Este estudo está repleto de variações de dinâmica, por isso foram trabalhadas pormenorizadamente estas diferenças de forma a manter a qualidade de som. No fim, a aluna conseguiu tocar do início ao fim sem grandes problemas aparentes.</li></ul></li><li>- Vocalise nº 3 do livro <i>La Technique d'Embouchure</i> de P. Bernold:<ul style="list-style-type: none"><li>• Ao tocar o vocalise, foi notório que a aluna emitiu um som agradável nos registos médio e agudo, no entanto mais “piano” no registo grave. Desta forma, foi pedido que tentasse direcionar o ar mais para baixo e, ao mesmo tempo, manter a emissão de uma grande quantidade de ar mas um relaxamento dos lábios e musculatura circundante. Primeiro em notas longas, foi possível sentir a diferença do som. Depois, ao tocar o vocalise, tentou tocar da mesma forma mas o som não manteve a mesma qualidade. Realizámos então exercícios com <i>flutterzung</i>, em notas longas no registo médio, em que a aluna foi obrigada a utilizar mais ar para realizar o movimento da língua. De seguida, ao tocar o vocalise, o som estava visivelmente mais aberto.</li></ul></li><li>- Excerto da <i>Paixão de S. Mateus de J.S. Bach</i> - recitativo:<ul style="list-style-type: none"><li>• O excerto foi utilizado para trabalhar questões de musicalidade e características de estilo do período Barroco.</li></ul></li></ul>			
<b>Comentário sobre a aula:</b> <p>A aluna decorreu de forma natural. Procurou-se trabalhar um som cheio e com igualdade tímbrica em todos os registos, através de uma embocadura estável. A aluna compreendeu as várias explicações sobre a sonoridade e respiração do ponto de vista teórico, e da importância da sua aplicação prática.</p>			

PES II	Aula 2	Data: 26/05/2017	Duração: 90 minutos
<p><b>Observações:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Aluna muito consciente das suas dificuldades;</li> <li>- Boa projeção nos registos médio e agudo.</li> </ul>			
<p><b>Aspetos a trabalhar:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Embocadura;</li> <li>- Sonoridade no registo grave.</li> </ul>			
<p><b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Exercício da página 8 do <i>Practice book nº 1</i> de T. Wye: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Através do exercício procurou-se a emissão de um som cheio. Foi corrigida a postura da aluna, através da alteração do ângulo da flauta, empurrando a flauta com os braços um pouco para a frente.</li> <li>• Embocadura: embora depois de respirar a aluna coloque os lábios numa posição confortável, à medida que vai tocando foi possível perceber que a parte central do lábio superior vai descendo, reduzindo o espaço existente entre o lábio e a aresta exterior do orifício da flauta. Desta forma, o volume sonoro será reduzido porque o ar não entra no instrumento no ângulo exato e necessário. Passámos então a realizar os exercícios em frente ao espelho para que, enquanto tocava, a aluna visualizasse a forma dos seus lábios para ir corrigindo nota a nota. Com este ajuste do lábio foi notória a expansão do som no registo grave.</li> </ul> </li> <li>- Exercício do livro <i>17 Big Daily Finger Exercises</i> de Taffanel e Gaubert: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tocando a escala de Fá Maior, a aluna começou por demonstrar que estava preocupada com a regularidade dos dedos e dinâmicas nos movimentos descendentes. Embora a mestranda considere estas questões de extrema importância, transmitiu à aluna que pretendia focar-se na questão da qualidade sonora. Para isso, para tocar em <i>mezzo forte</i> e procurando realizar crescendos continuados, como forma de abrir continuamente o som, de nota para nota e escala para escala, fazendo suspensão na nota mais grave e mais aguda de cada escala, para avaliar a sua qualidade e depois respirar profundamente.</li> <li>• Articulação: Através da escala de Sol Maior a aluna realizou trabalho de articulação dupla, repetindo 5 vezes cada nota a uma velocidade estável. Foi notório que na nota do “k” a língua demorava mais tempo a responder do que no “t”, por isso voltou a tocar o exercício com o “k” em todas as notas, uma vez que nesta articulação sentia mais dificuldade.</li> </ul> </li> <li>- Peça <i>Ballade</i> de C. Reinecke: <ul style="list-style-type: none"> <li>• O estudo da peça incidiu sobretudo na questão da expressão musical. A aluna começou por tocar com um som cheio e agradável, no entanto não existiu grande expressividade. A mestranda pediu à aluna para inventar uma história que pudesse estar relacionada com o ambiente da peça, e para depois, ao tocar, pensar que está a contar essa mesma história.</li> </ul> </li> </ul>			
<p><b>Comentário sobre a aula:</b></p> <p>A aluna manteve-se interessada e atenta durante toda a aula. Verificou-se que tentou absorver o máximo de informação para de seguida aplicar da melhor forma possível.</p>			

PES II	Aula 3	Data: 02/06/2017	Duração: 90 minutos
<p><b>Observações:</b></p> <p>- Para efeitos de comparação depois do estudo realizado durante a semana, nesta aula foram tocados os mesmos exercícios/peças que na aula anterior.</p>			
<p><b>Aspetos a trabalhar:</b></p> <p>- Respiração e apoio diafragmático; - Afinação.</p>			
<p><b>Metodologias/Estratégias aplicadas:</b></p> <p>- Exercício da página 8 do <i>Practice book n° 1</i> de T. Wye:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A aluna tocou o exercício com uma boa sonoridade, no entanto, todas as notas soaram lisas, sem qualquer tipo de direção. Foi explicado que, mesmo num exercício de um método para melhorar a qualidade de som, é essencial a utilização de crescendos de nota para nota, como forma de não interromper a ligadura entre as notas, expandir a sua capacidade sonora, e também colocar musicalidade em tudo o que é tocado;</li> <li>• Respiração: a aluna realizou respirações fundas, no entanto levantou os ombros na inspiração, revelando que não estava a utilizar a totalidade da sua capacidade. Pedi então que colocasse a mão na minha barriga, para sentir a forma como esta “enche” de ar durante a inspiração, e a pressão exercida durante a expiração, que resulta no apoio do diafragma. Depois foi a vez da aluna tentar imitar, e ao colocar a mão na sua barriga, foi possível perceber que inspirou mais quantidade de ar. Para melhorar o apoio do diafragma, realizámos alguns exercícios com várias emissões de som apenas com a movimentação dos músculos abdominais, sem mudar de nota ou utilizar articulação.</li> </ul> <p>- Exercício do livro <i>17 Big Daily Finger Exercises</i> de Taffanel e Gaubert:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Para além dos conteúdos trabalhados na aula anterior, em relação à qualidade de som, nesta aula foi também abordada a afinação. A aluna apresentou tendência para uma afinação mais alta nas notas mais agudas, em relação às graves. Para corrigir, foi utilizado o afinador para visualizar as pequenas alterações de nota para nota. Nas notas mais agudas, foi pedido que não se esquecesse da sensação de espaço dentro da boca, entre os dentes, na garganta e até no nariz, e não realizar tensão nos lábios. Com todas estas questões em mente, depois de algumas tentativas foi audível uma grande diferença na sonoridade;</li> </ul> <p>- <i>Ballade</i> op. 288 de C. Reinecke:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Em comparação com a aula anterior a interpretação da aluna demonstrou maior carga emocional, através de uma maior variedade de dinâmicas e direção entre as frases. A aluna referiu que durante a semana estudou tentando imaginar a história criada na aula anterior, e que de facto ajudou nesta parte da interpretação.</li> </ul>			
<p><b>Comentário sobre a aula:</b></p> <p>A aula decorreu de forma natural, com um ambiente agradável entre a aluna e a mestranda, sendo notório o esforço para compreender todas as explicações e proceder à sua aplicação prática. Os exercícios para maior apoio do diafragma manifestaram-se benéficos. A aluna compreendeu que este é um trabalho contínuo e que precisa de ser realizado regularmente para manter a qualidade sonora.</p>			

## **5. Atividades desenvolvidas ao longo do ano**

### **Audições de final de período**

Ao longo do ano letivo foram realizadas várias audições em que a mestranda teve a possibilidade de participar. No 1º período destaca-se: a 24 de novembro de 2016 a Audição de Sopros e Percussão em Beja, a 25 de novembro a Audição de Sopros e Percussão em Castro Verde, a 9 de dezembro a Audição Final de Iniciações em Castro Verde, e a 15 de dezembro o Espetáculo de Natal "A Fábrica de Brinquedos dos Duendes Verdes", realizado no Teatro Pax Júlia, que contou com a participação da maioria dos alunos de Música e Dança do conservatório. No 2º período constam: a 16 de março de 2017 a Audição de Sopros e Percussão em Beja, a 17 de março a Audição de Flauta e Guitarra em Castro Verde, e a 24 de março a Audição Geral das Iniciações em Castro Verde. No 3º período a mestranda participou na Audição de Sopros e Percussão em Beja, a 11 de maio, a 9 de junho na Audição de Flauta e Guitarra em Castro Verde, na Audição de a 14 de junho na Audição Geral do Básico e Secundário em Castro Verde, e no Espetáculo final do CRBA em Beja, a 24 de junho.

Nestas apresentações os alunos têm a oportunidade de apresentar o trabalho desenvolvido aos encarregados de educação. Ao mesmo tempo, implicam a responsabilidade de estudar e preparar as peças/estudos para uma interpretação com a melhor qualidade possível perante o público. Nestas audições os alunos apresentaram-se a solo, com acompanhamento de piano, e em grupos de várias flautas, maioritariamente duos, trios e quartetos. No contexto da PES, a mestranda procurou realizar algumas atividades que pudessem auxiliar no apoio logístico das audições, nomeadamente a organização da sala, posicionamento das estantes entre as atuações, distribuição de programas e afinação dos alunos.

### **Curso de Instrumentistas do CRBA**

Entre os dias 5 e 7 de abril realizou-se o Curso de Instrumentistas, que compreendeu diversas atividades decorridas entre o edifício do conservatório e o Teatro Pax Júlia. Organizado pelo CRBA, o curso é direcionado aos alunos dos instrumentos de sopro e percussão de todo o país, sendo que a maioria das inscrições diz respeito a alunos da zona do Alentejo e Algarve, entre os 10 e os 18 anos. As atividades decorridas ao longo dos três dias referem-se a ensaios de tutti com o maestro convidado e ensaios de naipe com o professor de instrumento (em que se pretende trabalhar detalhadamente as peças que serão tocadas por toda a orquestra). Este tipo de cursos envolve, naturalmente, a componente de socialização, que neste caso é desenvolvida durante a hora de almoço, em que praticamente todos os participantes vão almoçar à cantina da

escola regular e em vários intervalos para descanso e lazer. Foi também organizado um torneio de futebol para os alunos interessados na modalidade em que também participaram professores, contribuindo assim para um relacionamento saudável e cooperativo.

## **6. Conclusão**

O estágio realizado no CRBA, integrado na disciplina de Prática de Ensino Supervisionada, contribuiu substancialmente para o desenvolvimento de competências pedagógicas por parte da mestranda. Ao longo do ano letivo foi possível o contacto com alunos de flauta transversal de todos os níveis de ensino, tanto durante as aulas semanais como em outras atividades da escola, realizadas para além do horário habitual. Na primeira aula observada a professora/orientadora cooperante Elsa Marques transmitiu à classe de flauta que a mestranda seria uma presença assídua ao longo do ano letivo. Desde logo os alunos se manifestaram recetivos à presença e participação da mestranda nas suas aulas. Neste sentido, a professora incentivou-os a aproveitar a oportunidade e beneficiar da sua presença, colocando dúvidas e cooperando com o que fosse solicitado.

Para além das aulas lecionadas previstas no plano curricular do Mestrado em Ensino, surgiram também outras circunstâncias em que a mestranda teve possibilidade de lecionar. Uma vez que a maioria das aulas eram lecionadas a dois alunos em simultâneo, a orientadora cooperante sugeriu que, quando estivesse disponível outra sala no CRBA, a mestranda lecionasse uma parte da aula a cada aluno, permitindo assim mais tempo com acompanhamento individual a cada um. Durante as aulas foram observadas atentamente as características e evolução de cada aluno em termos de leitura, postura, respiração, articulação e embocadura. Como objeto de estudo do presente relatório, a embocadura foi o elemento ao qual foi concedida maior atenção, através da visualização detalhada da forma da boca de cada aluno, das alterações existentes ao longo do ano, e da qualidade sonora verificada em cada fase. Também as aulas lecionadas constituíram uma oportunidade de aplicar inúmeras estratégias com os alunos, com o objetivo de contribuir para a resolução de determinados problemas.

Conclui-se que o estágio no CRBA permitiu à mestranda, primeiramente, o contacto com a realidade e dinâmica existente em meio de conservatório de Música. Através da observação das aulas levadas a cabo pela professora de flauta do CRBA, e com a experiência em lecionação de diferentes níveis de ensino foi possível adquirir e consolidar conhecimentos já existentes sobre variadas práticas educativas.

## SECÇÃO II – INVESTIGAÇÃO

### 1. Introdução

A aprendizagem de um instrumento de sopro compreende vários componentes que, individualmente e em conjunto, são indispensáveis para uma evolução gradual, favorável e consistente ao longo dos vários níveis de aprendizagem. Embora possam ser trabalhados separadamente, na realidade todos requerem a utilização do som para a sua prática. Por sua vez, para que seja possível produzir som no instrumento, esse som necessita, primeiramente, de ser originado de alguma forma pelo corpo humano. É neste momento que se unem três questões fundamentais da prática instrumental: postura, respiração e embocadura.

A postura e respiração são aspetos absolutamente essenciais para a execução do instrumento. Se a postura não estiver minimamente correta não vai ser possível realizar uma respiração eficaz, e sem uma respiração eficaz não vai ser possível tocar uma frase musical com qualidade sonora e fraseado. Por sua vez, sem uma postura e respiração adequadas, torna-se o processo de estabilização de embocadura mais complicado.

Através do controlo da embocadura o flautista poderá sentir-se livre para interpretar qualquer tipo de obra. Mas, para que tal seja possível, torna-se fundamental que essa embocadura não apresente hábitos incorretos, que prejudiquem a sonoridade e o impossibilitem de expressar emoções através da música. Foi este o ponto de partida para a realização deste trabalho.

Em toda a experiência da mestrandia como aluna, colega, professora e, também, enquanto estagiária durante a Prática de Ensino Supervisionada no CRBA, a problemática da formação de embocadura sempre foi questionada, dada a enorme complexidade que a abrange. Ao longo dos anos foram observados vários tipos de embocadura, passando a observação para reflexão sobre se de facto todas essas formas variadas de colocação dos lábios seriam corretas, e porquê. Desta forma, pretende-se através da presente investigação perceber quais os tipos de embocadura encontrados em âmbito pedagógico, a influência da musculatura interveniente, problemas associados e estratégias de resolução, assim como as características de uma embocadura funcional e formas de trabalhar a sua estabilização.

## 2. Estado da Arte

Ardal Powell, no seu artigo denominado *Flute Tutors(...)* (1994) considera que, uma vez que não existem gravações áudio do período em questão, os instrumentos antigos e os métodos escritos para tocá-los são a única forma de, nos dias de hoje, sabermos como a música era tocada. Desta forma, podemos considerar que os autores do passado representam um alicerce na forma como a performance do instrumento evoluiu.

De acordo com a revisão da literatura levada a cabo pela mestranda, os registos mais antigos e, ao mesmo tempo, mais concretos sobre o tema em estudo, remetem a J.J Quantz, no seu *Tratado Versuch einer anweisung die flöte traversiere zu spielen* (1752). Neste trabalho o autor caracteriza detalhadamente o que considera um som de qualidade. Relaciona a questão de aptidão pessoal para a aprendizagem do instrumento com a importância da motivação e trabalho constante, e descreve pormenorizadamente todas as questões técnicas essenciais para que seja possível uma aprendizagem contínua. Também a questão da fisionomia do flautista é abordada, através de um paralelismo com a prática do canto e uma intensa reflexão sobre as características da boca e restantes cavidades orais, assim como a sua influência na produção de som.

Altés (1880) considera que:

(...) quase ninguém consegue adquirir um som limpo e técnica brilhante depois de longos anos de estudo e perseverança, mas, se falta gosto artístico, embora o ouvinte admire as capacidades técnicas do intérprete, não ficará impressionado como deveriam, porque a execução é desprovida de calor. A interpretação artística é possível apenas para quem usa o seu som e técnica como meio para um fim, e que entende como interpretar todos os sentimentos apaixonados de uma composição para obter o melhor e mais artístico. (p. 6)

Neste método não se encontra uma reflexão sobre as características físicas do indivíduo e a sua influência na forma de aprendizagem do instrumento. O autor demonstra apenas a sua opinião sobre vários parâmetros técnicos essenciais como a postura, articulação, respiração e embocadura.

No caso do *Método Completo de Flauta* de Taffanel e Gaubert (1923), este “começa com simples estudos para um bonito som: notas longas, intervalos, notas ligadas e padrões simples” (Powell, 1994, p. 10). Os autores definem o que consideram uma embocadura adequada através de instruções precisas sobre a colocação dos lábios e emissão de ar para a

flauta. Estão também descritos os “atributos físicos mais favoráveis para adquirir o controlo da embocadura” (Taffanel e Gaubert, 1923, p. 7).

Para Marcel Moyse, um som com qualidade não depende apenas das características físicas do indivíduo. “I have become convinced that a beautiful tone (...) is not exclusively dependent on natural physical aptitudes” (Moyse, 1934, p. 2). Desta forma, em *De la sonorité* defende que o trabalho metódico e inteligente pode proporcionar alterações consideráveis nos lábios, “através de exercícios específicos para desenvolver, modificar e transformar as próprias capacidades e ao mesmo tempo oferecer a possibilidade de alcançar um belo som na flauta.” (Moyse, 1934, p. 2)

Swilley (1978) menciona que Roger Stevens (1967), tal como Taffanel e Gaubert, considera certos aspetos físicos como obrigatórios para o sucesso, nomeadamente os lábios, maxilar, queixo, dentes e interior da boca. Para Stevens, alguns estudantes devem ser advertidos da sua situação e desencorajados de aprender o instrumento quando padecem de problemas no maxilar inferior, queixo demasiado recuado, próteses dentárias, extremo desalinhamento dos dentes e problemas no céu da boca.

Na obra de Mather (1981), são colocadas questões em relação à abordagem dos professores, considerando a existência de algumas dificuldades relativas ao ensino da embocadura. Uma delas é a contradição que há no ensino de diferentes professores no que diz respeito ao formato da abertura labial, sua centralidade, ângulo horizontal e vertical da corrente de ar, esticar ou franzir os lábios, porção fechada do orifício do bocal e outros aspetos. No entanto, conclui que estas contradições acabam por incluir diversas situações e variações de embocadura, ou seja, podem não ser contradições, mas sim, perspetivas diferentes em casos diversos.

Em 1990, Philippe Bernold publica *La Technique de Embouchure*, obra em que faz questão de frisar que o trabalho de embocadura deve ser diário e progressivo, requerendo tanta atenção como a atribuída à realização de escalas e arpejos. Nas palavras do autor,

O trabalho de um flautista é muito desequilibrado. A importância dada ao trabalho de controlo dos dedos e da articulação (geralmente referido como técnica) não pode ser comparada ao tempo que é dedicado ao som, considerado para si como essencial. (Bernold, 1990, p. 3)

No decorrer da revisão da literatura foi encontrado o livro *La Embouchure* (1967), onde consta o ponto de vista médico da questão da embocadura do flautista. Este livro foi escrito por Maurice Porter, dentista britânica, onde descreve as características físicas da embocadura de um instrumentista de sopro e a sua relação com a aprendizagem do instrumento (Swilley, 1978).

Michel Debost (2002) foi autor de um livro ao qual deu o nome *The Simple Flute: from A to Z*, em que se propõe abordar os mais variados conceitos do universo da flauta. Assim, por ordem alfabética, direciona a sua obra aos fascinados pelo contacto com a flauta, aliando a sua execução à função musical que, para si, está sempre presente. Considera que a arte de tocar flauta não é um cofre de pequenas gavetas isoladas, em que cada aspeto da execução do instrumento está isolado em cada uma. Para si, a musicalidade não começa onde a técnica termina, isto se terminar alguma vez. Defende que “separar em compartimentos lógicos os vários aspetos da arte que é a música (técnica, som, articulação, interpretação) parece-me injustificável. Eu não consigo ver a divisão entre estas questões” (p. 3).

Não é possível a prática da articulação sem um som trabalhado, assim como não pode existir um som trabalhado sem a consciência da respiração (...) A música é um todo, e para a interpretarmos precisamos de explorar os caminhos que ligam a estética à técnica, o conteúdo e a forma, a matéria e o espírito. Tocar um instrumento, na minha terminologia, é isso. Trabalhar a “técnica” sem pensar na sonoridade? Vibrato sem pensar em afinação? Fraseado sem articulação? (Debost, 2002, p. 3)

Relativamente à fisionomia do corpo humano e à descrição da sua ação na execução da flauta transversal, foi consultado o livro *Body Mapping for Flutists* da autoria de Lea Pearson. Aqui a autora descreve toda a musculatura interveniente, as características de uma postura corporal correta para tocar, assim como a importância do relaxamento e controlo corporal, respiração e embocadura, sendo fundamentado na *Técnica de Alexander*<sup>1</sup>.

Cada som que os músicos fazem é criado pelo movimento: o som, ritmo, técnica e musicalidade, são todos criados por movimentos subtis e complexos que levam anos para serem aperfeiçoados. Portanto, a educação do movimento é fundamental para que os músicos tenham uma compreensão completa da maneira como criam sons e da maneira como ouvem e os interpretam. (Pearson, 2006, p. 1)

---

<sup>1</sup> A Técnica de Alexander consiste num método de educação do corpo, que melhora a consciência corporal e aumenta a facilidade, flexibilidade, equilíbrio e suporte nos movimentos (Pearson, 2006).

Pearson (2006) reflete sobre como uma postura incorreta é extremamente prejudicial para a execução do instrumento. Considera especificamente que a articulação atlanto-occipital está diretamente relacionada com questões de flexibilidade no que diz respeito a trabalho de embocadura, controlo de afinação e cor do som. “Antes de tentar corrigir a sonoridade, afinação ou problemas de postura, verifique o equilíbrio da cabeça e da coluna” (Pearson, 2006, p 22).

Também foram consultadas várias dissertações para a realização do trabalho de investigação, tais como:

- Wilcocks, G. (2006). *Improving tone production on the flute with regards to embouchure, lip flexibility, vibrato and tone colour, as seen from a classical music perspective*. Department of Music of the Faculty of Humanities University of Pretoria
- Vale, D. (2017). *Iniciação à Flauta Transversal: Desenvolvimento da embocadura individual*. Universidade do Estado do Amazonas – Escola Superior de Artes e Turismo.
- Swilley, W. S. (1978). *A comprehensive performance project in flute literature with an essay on flute embouchure pedagogy in the United states*. University of Iowa.

Nestes trabalhos encontram-se várias explicações sobre todo o processo de formação de embocadura, desde a posição e forma dos lábios, ângulos adequados para a emissão de ar, flexibilidade necessária para realizar mudanças de registo e dinâmica, e a relação com as características das cavidades orais e suas formas de utilização. Neste sentido desenvolveu-se a presente investigação.

Com recurso a metodologias de investigação adequadas e à consulta da literatura encontrada sobre o tema, pretende-se com o presente trabalho realizar uma reflexão sobre a importância da embocadura, compreendendo todos os elementos intervenientes e a sua ação na produção de som. Objetiva-se assim, através de uma abordagem detalhada, definir quais os tipos de embocadura existentes, refletir sobre o facto de existir uma embocadura correta e que características esta deve apresentar para que seja eficiente, relacionar a fisionomia do indivíduo com a sua capacidade de produzir um som com qualidade, assim como encontrar estratégias que permitam contornar possíveis limitações físicas e problemas previamente instalados, permitindo ao aluno uma evolução positiva e contínua.

### 3. Objetivos

Através do presente trabalho pretende-se investigar um dos pontos de ordem técnica mais importantes para a execução do instrumento – a estabilização de embocadura. Este aspeto técnico revela uma importância determinante em todos os níveis de aprendizagem e, por isso, a ter constantemente em consideração, pelo professor e pelo aluno.

Uma vez que tocar um instrumento requer a utilização de todo o corpo, o desenvolvimento da embocadura não pode ser afastado dos restantes elementos técnicos, como a postura e a respiração. Considerando o corpo humano como um todo, todos estes aspetos se influenciam entre si, complementando-se e contribuindo em conjunto para o mesmo fim.

Neste sentido, pretende-se realizar uma reflexão sobre a qualidade da embocadura, assim como a sua relação com uma respiração eficaz, questões de relaxamento corporal e uma postura correta, que em conjunto possam contribuir para uma sonoridade com qualidade. Para este fim, foram estabelecidos para esta investigação os seguintes objetivos específicos:

- Definir o conceito de embocadura e perceber quais as características da embocadura no que diz respeito a:
  - Posição vertical e horizontal do orifício dos lábios;
  - Cobertura do orifício da flauta;
  - Ângulo do porta lábio em relação aos lábios;
  - Forma dos lábios;
  - Ângulo da coluna de ar emitida.
- Identificar os músculos que interferem no processo de formação de embocadura e os fatores que contribuem para a tensão muscular;
- Definir os tipos de embocadura que existem e que se podem encontrar em âmbito pedagógico, aprofundando a razão da não existência de uma embocadura padrão, que possa ser igual e funcionar da mesma forma para todas as pessoas;
- Perceber a influência de lábios *finos* ou *grossos* na posição em que são colocados na flauta e as dificuldades com que se deparam os indivíduos com cada tipo de lábio;
- Perceber quando se pode considerar uma embocadura errada/incorrecta e as suas causas, reconhecendo de que forma a sonoridade perde qualidade e prejudica a performance do flautista a nível musical;

- Através da literatura existente sobre o tema e das metodologias de investigação, conhecer a opinião de flautistas sobre o tema e sobre a sua abordagem no processo de ensino/aprendizagem;
- Propor estratégias para uma evolução favorável em relação à estabilização de embocadura, de forma que os alunos não desenvolvam hábitos de estudo incorretos.

#### **4. Metodologia de investigação**

Para a realização desta investigação foi utilizado o método qualitativo. Centrado na análise de conteúdo, não tem associados quantidades ou números, revelando-se impossível trabalhar os dados pela estatística, tal como acontece no método quantitativo. Esta abordagem qualitativa visa a compreensão de problemas, através da investigação do que está para além de comportamentos, atitudes ou convicções. Desta forma, não existe o problema da validade dos instrumentos, nem a preocupação com a dimensão da amostra. Nesta situação, o próprio investigador é o instrumento de recolha de dados, e a validade dos mesmos depende em parte da sua sensibilidade, integridade e conhecimento (Bogdan e Biklen, 1994, citado por Barbosa, 2012). Através deste tipo de pesquisa, um fenómeno pode ser melhor compreendido no contexto em que ocorre e do qual faz parte. Para tal, o investigador deve procurar captar dinâmica do fenómeno em estudo a partir da perspectiva das pessoas envolvidas, no meio envolvente, para que vários tipos de dados sejam recolhidos e analisados (Godoy, 1995, p. 21).

A abordagem qualitativa apresenta-se como a tentativa de uma compreensão detalhada dos significados e características situacionais apresentadas pela realidade em investigação (...) O estudo qualitativo se desenvolve numa situação natural, é rico em dados descritivos, obtidos num contato direto do pesquisador com a situação estudada, enfatiza mais o processo do que o produto, se preocupa em retratar a perspectiva dos participantes, tem um plano aberto e flexível e focaliza a realidade de forma complexa e contextualizada. (Ribeiro, 2008, pp. 132-133)

Ana Maria Barbosa (2012), menciona que, segundo Bogdan e Biklen (1994), Tuckman (2002) e Quivy e Campenheoudt (2003), existem três grandes grupos de métodos de recolha de dados que se podem utilizar como fontes de informação nas investigações qualitativas:

- O inquérito - que pode ser oral, por entrevista; ou escrito, por questionário;

- Observação;
- Pesquisa bibliográfica - análise de documentos.

Ao iniciar uma investigação científica é fundamental realizar um levantamento de dados através de pesquisa bibliográfica sobre o tema. De seguida, o investigador deve realizar uma observação dos factos e fenómenos para obter mais informações. Na fase seguinte, é o momento de recolher dados que não seriam possíveis apenas com pesquisa bibliográfica e observação, e que vão complementar todas as informações obtidas (Júnior & Júnior, 2011). No que diz respeito à recolha de dados, para este trabalho foi utilizada uma técnica que compreende uma realidade empírica, o inquérito por entrevista.

A entrevista é a técnica mais pertinente quando o pesquisador quer obter informações a respeito do seu objeto, que permitam conhecer sobre atitudes, sentimentos e valores subjacentes ao comportamento, o que significa que se pode ir além das descrições das ações, incorporando novas fontes para a interpretação dos resultados pelos próprios entrevistadores. (Ribeiro, 2008, p. 138)

Para Rosa e Arnoldi (2006), a entrevista é considerada uma “forma racional de conduta do pesquisador, previamente estabelecida, para dirigir com eficácia um conteúdo sistémico de conhecimentos, de maneira mais completa possível, com um mínimo de esforço” (p. 17). Deve ser realizada quando o investigador procura obter respostas mais profundas que o ajudem a alcançar os resultados desejados de forma fidedigna. Desta forma, revela-se essencial seleccionar indivíduos com um vasto conhecimento e opiniões concretas sobre o tema em questão.

Júnior e Júnior (2011) citam no seu artigo denominado *A utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos* que:

Rosa e Arnoldi (2006) e Luna (1988, p.71) referem-se à pesquisa como “uma atividade de investigação capaz de oferecer e, portanto, produzir um conhecimento novo a respeito de uma área ou de um fenómeno, sistematizando-o em relação ao que já se sabe”. (p. 238)

A entrevista pode ser classificada consoante a sua estruturação e roteiro de questões, como: estruturada, semi-estruturada ou livre. Para este trabalho de pesquisa foi utilizada a

entrevista semi-estruturada. Sendo caracterizada por um questionamento profundo, considera-se também subjetivo uma vez que se pretende que o entrevistado discursar sobre os seus pensamentos, reflexões, crenças, valores, comportamentos, atitudes, razões e factos relacionados com o tema. A entrevista deve apresentar um guia previamente estabelecido, mas que, no momento da entrevista, apresenta flexibilidade para alterar a ordem das questões, de acordo com o discurso dos sujeitos e dinâmica da conversa (Ribeiro, 2008).

Ao elaborar a entrevista para a presente investigação foi redigido um guia<sup>2</sup> onde se inserem as questões de maior pertinência para a obtenção das informações pretendidas. Procurou-se que a entrevista não se tornasse demasiado extensa, direcionando as questões de forma objetiva para a problemática em questão, de forma que as respetivas respostas fossem esclarecedoras, mas que, ao mesmo tempo, não se revelassem repetitivas. Foram realizadas três entrevistas, em separado, mas com a mesma estrutura, a flautistas e professores experientes.

Tendo em conta que, no tema em estudo, poderão existir duas vertentes de abordagem consoante a experiência do flautista, a entrevista foi dividida em duas partes. A primeira refere a uma perspetiva pessoal, da própria opinião do indivíduo em relação à sua aprendizagem e evolução no que diz respeito à formação de embocadura. A segunda parte está direcionada para a opinião do flautista relativamente aos seus conhecimentos e experiência enquanto professor, no que refere ao tema em questão. As entrevistas realizadas foram gravadas e transcritas na íntegra.

Rosa; Arnoldi (2006) concluem sobre a validade dessa técnica que a entrevista deve ser feita pelo pesquisador quando precisar valer-se de respostas mais profundas para que os resultados da sua pesquisa sejam realmente atingidos e de forma fidedigna. (Ribeiro, 2008, p. 141)

Para a investigação em curso foi também usada a observação como técnica de recolha de dados, ao longo do estágio no CRBA. Em todas as aulas assistidas/leccionadas existiu uma preocupação e análise por parte da mestranda no que diz respeito à formação de embocadura e fatores associados. Foram efetuados registos escritos sobre o que foi observado, tanto das estratégias utilizadas pela professora de flauta, como da reação dos alunos ao que era pedido e seus efeitos a curto e longo prazo. Também por parte da mestranda foram aplicadas algumas estratégias para resolução de problemas de embocadura dos alunos, com o objetivo de compreender as vantagens da sua utilização.

---

<sup>2</sup> Que consta no Anexo I.

No que refere à pesquisa bibliográfica, foi consultada uma ampla diversidade de materiais escritos desde artigos de jornais e revistas, métodos de aprendizagem do instrumento, obras literárias e científicas e relatórios. Esta análise de documentos permite complementar a informação obtida por outros métodos, juntando informações úteis sobre o objeto de estudo (Barbosa, 2012). Um dos fatores decisivos para a seleção do material consultado foi o tempo disponível para a realização do projeto. Uma vez que existe, atualmente, uma quantidade de material considerável sobre os assuntos tratados, foi feita uma seleção do material mais importante e adequado à finalidade pretendida.

## 5. A sonoridade da flauta transversal

### 5.1. A produção sonora

A flauta transversal faz parte do grupo de instrumentos de sopro denominados aerofones, caracterizados pela produção de som através da emissão de ar, por parte do executante, para dentro de um tubo. Este ar precisa de ser direcionado para dentro da flauta e, para tal, o flautista precisa de moldar o ar nos seus próprios lábios (Harrison, 1983). No porta lábio da cabeça do instrumento a coluna de ar será dividida através da aresta do orifício, resultando invariavelmente na perda de algum ar.

Figura 3

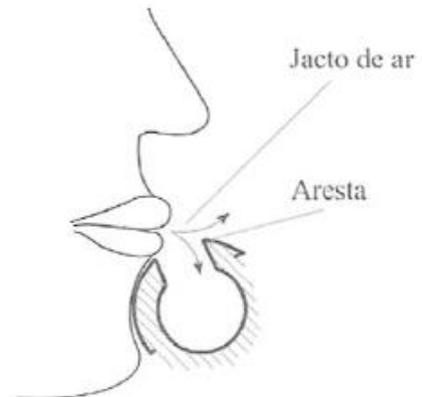
*Divisão da coluna de ar*



*Nota.* Divisão da coluna de ar. Retirado de *How to Play the flute* (p. 6), de H. Harrison, 1983, EMI Music Publishing.

Figura 4

*Jato de ar que atinge a aresta*



*Nota.* Jato de ar que atinge a aresta. Retirado de *Acústica Musical* (p. 536), de L. Henrique, 2002, Fundação Calouste Gulbenkian.

Existem vários tipos de embocadura de aresta: flauta transversal, flauta de bisel e tubos de órgão flautados. Em todos eles o princípio de geração do som é semelhante – existência de um jacto de ar que incide contra uma aresta (...). Definindo com mais precisão do ponto de vista físico: são sistemas acústicos em que o som resulta do acoplamento entre um jacto hidrodinamicamente instável e um campo acústico ressonante que se cria num tubo. (Verge, 1995, citado por Henrique, 2002, p. 536)

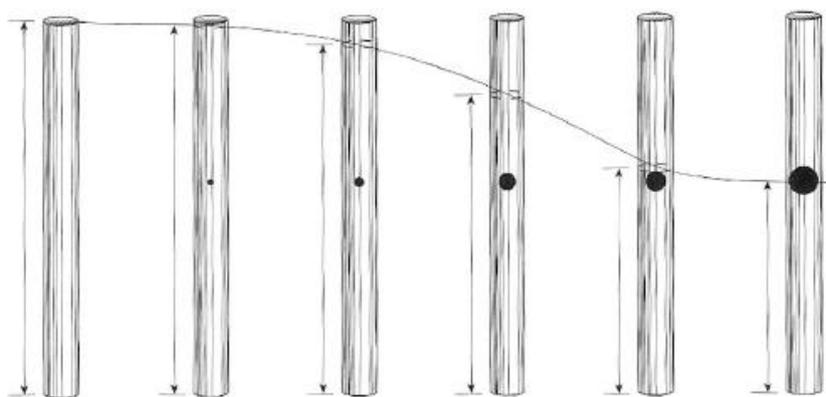
Por sua vez, este jato ou coluna de ar em movimento, no interior do tubo da flauta, irá produzir o som (Sávio, 2000, citado por Vale, 2017). “O sistema de jacto de ar/aresta é auto-excitado, na medida em que a excitação se torna oscilatória, fenómeno que é provocado pela resposta do tubo” (Henrique, 2002, p. 538).

Uma vez que possui uma embocadura de aresta, considera-se o tubo da flauta como sendo aberto-aberto de forma cilíndrica. Como instrumento de sopro com chaves, que por sua vez cobrem orifícios,

A abertura de um orifício lateral num tubo afecta o seu comprimento acústico efectivo porque o contacto com o ar exterior nesse ponto perturba a onda estacionária (...) durante a execução os instrumentistas de sopro combinam dedilhações abrindo e fechando orifícios de modo a que o tubo produza cromaticamente todos os sons dentro da sua extensão (...) Quando o diâmetro do orifício iguala o diâmetro do tubo, o comprimento acústico do tubo termina no orifício. (Henrique, 2002, p. 534)

Figura 5

*Efeito do aumento progressivo do diâmetro de um orifício lateral na flauta*



*Nota:* Efeito do aumento progressivo do diâmetro de um orifício lateral na flauta. Retirado de *Acústica Musical* (p. 534), de L. Henrique, 2002, Fundação Calouste Gulbenkian.

A emissão de um som limpo está diretamente relacionada com a porção de ar que entra no instrumento, e com a que sai. Quando uma quantidade de ar maior do que o desejável é exteriorizada o som perde qualidade, tornando-se sujo e desfocado. “Basicamente, um som pode ser produzido quando parte do ar soprado entra no orifício da flauta, e outra parte passa para fora. O melhoramento desse som num som capaz de expressão musical é a próxima preocupação” (Putnik, 1970, p. 9).

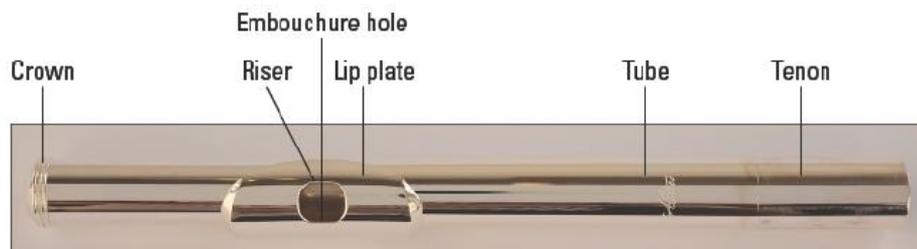
Para efeitos de cuidados de limpeza e manutenção, assim como para transporte do instrumento, é possível desmontar a flauta em três partes.

A flauta transversal actual (modelo Boehm) é constituída por um tubo cilíndrico de 67cm de comprimento e 19mm de diâmetro. Na cabeça o tubo torna-se mais estreito formando as paredes uma curvatura ligeiramente parabólica. (...) a flauta comporta-se como um tubo aberto embora a cabeça seja fechada. Nessa extremidade existe a possibilidade de alterar o comprimento interior do tubo através de um parafuso que aproxima ou afasta a peça de cortiça. (Henrique, 2002, p. 539)

A parte superior, denominada cabeça da flauta, é a que fica em contacto com os lábios e a primeira responsável pela produção de som. Como pode ser observado na figura 4, a cabeça do instrumento apresenta várias partes que a constituem:

Figura 6

*Partes constituintes da cabeça da flauta*<sup>3</sup>



*Nota.* Partes constituintes da cabeça da flauta transversal. Retirado de *Flute for Dummies* (p. 25), de K. Moratz, 2010, Wiley Publishing, Inc.

<sup>3</sup> Crown – coroa;

Embouchure hole – orifício da embocadura;

Riser – aresta do orifício;

Lip Plate – porta lábio;

Tube – tubo do instrumento.

A parte denominada *crown* pode ser chamada de coroa. Sendo constituída por cortiça ou outro material sintético no seu interior, é responsável por direcionar o ar para o tubo da flauta. O *lip plate* representa o porta lábio, tratando-se da parte em que se encosta o queixo e o lábio inferior. Desta forma, soprando para o orifício da embocadura – *embouchure hole*, o ar irá atingir o *riser*, também referido como aresta do orifício, produzindo-se o som. Consoante as marcas e gamas de instrumentos disponíveis atualmente no mercado, é possível verificar que existe alguma variedade de formas e tamanhos de porta lábio e respetivo orifício. Permite-se assim uma maior adaptação à forma da embocadura do executante e uma maior possibilidade de escolha do material a utilizar e respetiva qualidade de som emitida. Na parte final da cabeça da flauta, do lado direito, situa-se o *tenon*, utilizado para a montagem ao encaixar com o corpo do instrumento, e para efeitos de afinação. Quando esta parte se encontra um pouco retirada para fora do corpo da flauta, o tubo da flauta apresenta-se maior e, conseqüentemente, a afinação mais *baixa*. Com o movimento contrário, ao introduzir toda a cabeça no encaixe com o corpo, a afinação *sobe* (Moratz, 2010).

Um dos fatores que pode influenciar a produção de som está relacionado com o alinhamento da flauta. Habitualmente, o alinhamento correto verifica-se quando o orifício da cabeça da flauta se encontra na direção das primeiras chaves do corpo. Esta posição permite ao executante o posicionamento correto das mãos, de forma que os dedos se movimentem livremente. Ao mesmo tempo, permite também a colocação correta dos lábios no porta lábio, de modo que o orifício não fique coberto em demasia por estes e que a coluna de ar consiga ser direcionada para dentro do instrumento. Uma situação frequentemente encontrada em âmbito pedagógico e que diz respeito a um alinhamento incorreto surge quando o aluno, ao montar o instrumento, não concede a atenção devida ao alinhamento, colocando a cabeça da flauta demasiado virada para fora, ou seja, para o lado oposto ao corpo. Desta forma, para compensar o desnível e para que seja possível produzir som, o reflexo natural do aluno consiste em rodar a flauta com as mãos no sentido do seu corpo para que os lábios consigam encostar no porta lábio, executando assim um movimento incorreto com as mãos, que poderá criar tensão desnecessária.

Através da literatura consultada constata-se que grande parte dos pedagogos com publicações científicas sobre o tema concordam no alinhamento da cabeça da flauta de forma que o orifício se apresente na mesma direção das chaves. Putnik (1970) menciona que “A cabeça da flauta é alinhada com o corpo de forma que o orifício do porta lábio esteja em linha direta com a primeira chave do corpo da flauta” (p. 6).

Tal como em muitos outros aspetos da performance trata-se de uma questão subjetiva que, à partida, obedece a determinadas normas, mas que também permite alguma margem de adaptação conforme as características e necessidades do intérprete. “Erros inocentes podem prejudicar seriamente o desenvolvimento de um aluno quanto ao som e à técnica” (Putnik, 1970, p. 6). Para Taffanel e Gaubert o orifício deve estar alinhado com as chaves:

Normalmente a flauta é montada em linha reta: a haste da junta do pé alinhada com o centro das chaves e o centro do orifício. No entanto, para alguns lábios, o orifício da embocadura pode ser ligeiramente movido. (Taffanel e Gaubert, 1923)

Por outro lado, Woltzenlogel refere que:

(...) o alinhamento do mecanismo em relação ao orifício do bocal deverá estar ligeiramente voltado para dentro. Embora este alinhamento sofra variações segundo a embocadura de cada flautista, é de fundamental importância que, no momento da execução, as chaves estejam rigorosamente horizontais, para propiciar uma posição descontraída dos dedos. (Woltzenlogel, 1982, p. 27)

Pelas afirmações destes dois autores é possível perceber que as opiniões são distintas. Contudo, em ambas é demonstrada alguma possibilidade de adaptação do alinhamento da flauta consoante fatores individuais, tais como características labiais ou uma própria embocadura funcional. Sobre esta matéria, Putnik (1970) afirma:

(...) ao contrário da crença comum, as alterações neste alinhamento, exceto em casos extremos, não afetarão a colocação da embocadura do aluno iniciante. Em vez disso, o aluno irá compensar o alinhamento incorreto girando a flauta para dentro ou para fora com as mãos, resultando em posições desajeitadas e instáveis das mãos. (p. 6)

Esta afirmação demonstra que se pode considerar aceitável um pequeno ajuste na montagem do instrumento e que, sendo bem utilizado, não prejudicará a embocadura. No entanto, o autor acrescenta que o alinhamento recomendado deve ser utilizado pela maior parte dos alunos. Este pequeno ajuste é raramente aconselhado e, caso seja, “apenas deve ser aplicado por alunos avançados e com uma embocadura consideravelmente definida” (p. 6).

A posição do pé da flauta em relação ao corpo também é de extrema importância para toda a execução do instrumento, devendo a haste ficar centrada com o centro da chave de ré. Se assim não for, pode-se constatar problemas no movimento dos dedos da mão direita, que “podem impedir o desenvolvimento adequado da embocadura devido à falta de suporte da flauta”. (Putnik, 1970, p. 6)

Figura 7

*Alinhamento da flauta*



*Nota.* Alinhamento adequado das várias partes da flauta. Retirado de *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* (p. 31), de N. Toff, 2012, Oxford University Press.

## 5.2. A qualidade sonora

A sonoridade individual de cada flautista pode ser considerada o elemento mais importante da sua performance musical, através do qual o músico define a sua identidade e se distingue de outros intérpretes do mesmo instrumento. Existem várias abordagens sobre o tipo de som mais agradável, que podem variar consoante o próprio instrumento que é tocado, mas também de acordo com as correntes de pensamento dos autores e o período da história da música em que estas se inserem.

“O som é a voz sem a qual não se pode começar a cantar” (Boehm, 1908, citado por Toff, 2012, p. 92).

De seguida, serão apresentadas várias conceções sobre o que os vários pedagogos consultados consideram como qualidade sonora na flauta transversal.

No capítulo intitulado “Of the Embouchure”, Quantz (1752) descreve:

Em geral o som mais agradável na flauta é aquele que mais se assemelha a um contralto do que a um soprano, ou que imita os sons de peito da voz humana. Deve ser feito um esforço para adquirir a qualidade de som dos flautistas que sabem como produzir um som claro, penetrante, cheio, redondo, masculino. (p. 50)

Para Nancy Toff (2012), um som de qualidade deve ser “cheio e redondo, não fino e pequeno. Deve ser claro, focado e centrado, não desfocado ou ofegante. Deve ter ressonância e projeção” (p. 92). Este autor observa que não existem diretrizes específicas e infalíveis para a produção de um som considerado bom, uma vez que não há consenso em relação no que, de facto, consiste a qualidade sonora.

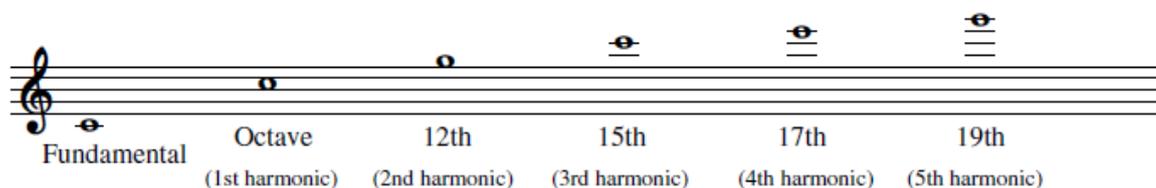
Deve haver continuidade de som entre os registos. Ainda assim, o som deve ser flexível, capaz de uma variedade de cores e mudanças dinâmicas de modo que o som se torne um veículo de expressão e também de técnica (...) O som é o resultado da coluna de ar gerada pelo homem em relação à flauta. (Toff, 2012, p. 92)

Toff (2012) fornece no seu livro intitulado *The Flute Book* uma explicação sobre a composição do som pelos harmónicos: “uma determinada vibração é composta por várias frequências. A mais grave chama-se fundamental, e as seguintes, gradualmente mais agudas, denominam-se parciais (...) ou harmónicos” (p. 93).

Quanto maior quantidade de harmónicos o som possuir, mais rico será, e com maior projeção, ou seja, a qualidade do som é influenciada pela presença e “força” destes harmónicos.

Figura 8

*Harmónicos presentes a partir de dó4 como fundamental*



*Nota.* Harmónicos presentes a partir de dó4 como fundamental. Retirado de *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* (p. 93), de N. Toff, 2012, Oxford University Press.

Prosseguindo a comparação de emissão de som entre a voz e o instrumento, Quantz afirma que também depende da própria flauta o facto de o som ser, ou não, semelhante à voz humana. Considerando esta influência do instrumento, “Some flutes give out a strong and thick tone, others a weak and thin tone” (Quantz, 1752, p. 50). No entanto, apesar desta conceção, o

autor acrescenta que a produção de um som de qualidade depende mais do músico do que do instrumento. Durante a expiração o ar é direcionado para o orifício da flauta, sendo influenciado pelo movimento dos lábios de acordo com a forma com que se contraem. Também a ação do peito pode influenciar a qualidade do som, quando utilizado através de um movimento calmo e constante. Se, pelo contrário, existir uma ação brusca, provocará a emissão de um som forçado e conseqüentemente uma afinação alta. Aconselha ainda “uma abertura proporcional dos dentes e da boca, e a expansão da garganta, produzem um som grosso, redondo e masculino” (p. 50).

Para Taffanel e Gaubert (1923), a qualidade de som depende essencialmente da relação constante entre a pressão dos lábios, a pressão do ar e a direção da coluna de ar em relação ao orifício. Anos mais tarde, embora através de uma descrição diferente, Harrison apresenta uma opinião semelhante:

Uma das habilidades mais importantes que o flautista deve desenvolver é a habilidade de moldar a passagem do ar entre os lábios. Assim, serão controlados a forma, a concentração e o ângulo do jato de ar e são essas coisas que determinam o quão agradável é o som produzido. (Harrison, 1983, p. 7)

A qualidade e ressonância do som também podem ser influenciadas pela descontração das bochechas e pela posição da língua dentro da boca. Se a língua permanecer no meio, irá bloquear a passagem da coluna de ar. Por isso, a qualidade de som poderá melhorar caso a língua esteja em baixo, repousando na parte inferior da boca. Relativamente à procura de produção de qualidade sonora, Debost recomenda o seguinte:

Para abrir o som, tente abrir o seu nariz. Pode até tentar alargar os ouvidos por dentro. Abra as narinas: vai sentir que a sua garganta também se abre e todas as cavidades ocas da cabeça começam a ressoar. É o mesmo processo do bocejo: sabe bem e contribuiu para a abertura do som. (Debost, p. 15)

Através das entrevistas realizadas para a presente investigação foi notável que, no que diz respeito à conceção de qualidade sonora e dos aspetos a ter em consideração para a obter, existem muitas posições similares. De um modo geral, procura-se a emissão de um som limpo, focado, cheio e homogêneo em todos os registos. Como forma de obter a melhor qualidade sonora possível constata-se que a postura, respiração e embocadura são questões indissociáveis.

Elsa Marques menciona que, quando estuda o instrumento, procura manter os lábios relaxados, mas não demasiado, principalmente o lábio inferior:

Ao respirar tento abrir a boca em “O”, abrir a garganta, e tento expandir o máximo a zona abdominal e intercostal. Quando toco o registo grave tenho a preocupação em compensar a afinação através da respiração e no registo agudo/sobreagudo compenso com abertura da boca - espaçamento entre os dentes superiores e inferiores. (comunicação pessoal, 15 de outubro de 2020)

### **5.3. Influência da postura e respiração na embocadura**

Questões efetivamente essenciais para a produção de som como a postura, respiração e embocadura são inseparáveis. Assim como o som necessita de projeção e qualidade para se destacar, estas características só são possíveis através da utilização de uma grande quantidade de ar, que só vai estar disponível se for realizada previamente uma boa inspiração, seguida por uma expiração controlada e eficaz. Por sua vez, esta respiração só será possível se o corpo apresentar uma boa postura geral, em que o intérprete se sinta com espaço, mas confortável, e que englobe a posição das pernas, tronco, cabeça, braços e mãos. É essencial que esta posição seja firme, mas descontraída, de forma que provoque o mínimo de tensões possíveis que possam interferir em todo o processo. Na sua prática pedagógica, em relação à postura do aluno, Elsa Marques expressa que:

O aluno pode ter a posição dos lábios estável, mas se não respirar devidamente e tocar com uma boa postura, a sua sonoridade ficará limitada (...) Alerto para que toque direito (peito aberto, costas direitas, equilíbrio igual entre as duas pernas, sem esticar as pernas), com o instrumento direito (vários alunos têm tendência em posicionar o instrumento ligeiramente para trás) e sem qualquer tensão. Na respiração, a nível muito geral, alerta para que o aluno respire pela boca em “O” e não contraia a garganta (facilmente identificável com o ruído produzido), expanda a zona abdominal e intercostal e na expiração contraia os músculos da zona abdominal (comunicação pessoal, 15 de outubro de 2020).

No seu relatório de estágio, também Monika Streitová aborda a questão do controle da respiração em relação à qualidade sonora:

(...) a necessidade de se conseguir uma ação conjunta entre o diafragma e os músculos abdominais que controlam a velocidade e pressão de saída do ar para se ter um bom som  
(...) a flexibilidade neste processo permite a variedade da cor e da dinâmica. (Streitová, 2011, p. 242)

Como exercícios práticos que permitam o desenvolvimento do suporte e da qualidade de som, sugere:

(...) retenção do ar e na expiração com a tensão máxima do diafragma. De seguida, (...) algumas técnicas contemporâneas, como por exemplo: cantar e tocar simultaneamente; *frullato*; *lip pizzicato*. Estas técnicas são muito benéficas para os relaxamentos da garganta e da embocadura e permitem preparar melhor as cavidades de ressonância. (Streitová, 2011, p. 262)

No livro *Body Mapping for Flutists* (2006), Lea Pearson aborda toda a questão postural em relação à execução do instrumento, assim como a influência do controle primário<sup>4</sup>, responsável pelo equilíbrio do indivíduo na sua atividade, sem esforço e tensão. Fatores como o stress, concentração, esforço e ansiedade podem causar tensão muscular, que irá interferir no funcionamento do corpo. Para que o instrumentista reconheça o seu corpo como um todo, onde existe plena dinâmica entre as várias partes, é importante reconhecer os seis pontos de equilíbrio:

---

<sup>4</sup> Termo utilizado por F.M Alexander, ator e declamador que nas suas apresentações públicas começou a desenvolver problemas respiratórios e de rouquidão. Como não encontrou soluções na medicina iniciou uma pesquisa própria em que constatou a presença excessiva de tensões musculares, causadas por padrões mentais viciados e desequilíbrio corporal (Lopes, 2017).

Figura 9

*Pontos de equilíbrio do corpo humano*



1) Articulação da cabeça / coluna (articulação atlanto-occipital);

2) Estrutura do braço sobre as costelas;

3) Coluna (com atenção às vértebras torácicas e lombares)

4) Articulações do quadril

5) Articulações dos joelhos

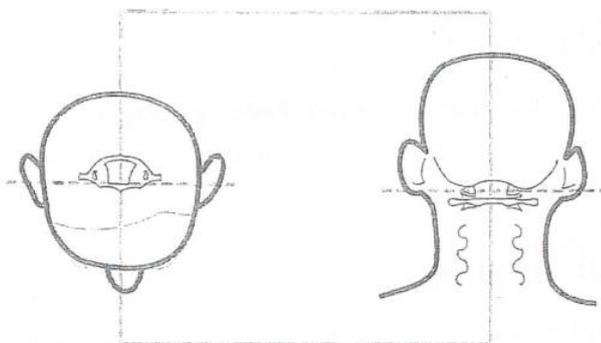
6) Articulações do tornozelo e pé

*Nota.* Pontos de equilíbrio do corpo humano. Retirado de *Body Mapping for Flutists* (p. 20), de L. Pearson, 2006, Gia Publications.

O ponto principal para que se estabeleça o controle primário reside na articulação atlanto-occipital, “onde a cabeça se equilibra e é sustentada pela coluna vertebral” (Pearson, 2006, p. 20).

Figura 10

*Articulação atlanto – occipital*



*Nota.* Articulação atlanto-occipital. Retirado de *Body Mapping for Flutists* (p. 20), de L. Pearson, 2006, Gia Publications.

A flexibilidade nesta articulação e no pescoço é essencial para o trabalho de embocadura, controle de afinação. Quanto tentamos tocar forte, suave, piano ou rápido, por exemplo, fazemos tensão nos músculos em redor dessa articulação e a flexibilidade e mobilidade são limitadas. (Pearson, 2006, p. 20)

Através da relação dinâmica entre a cabeça e pescoço, o estado de liberdade será refletido para a coluna. Desta forma, será criado um sistema de suporte que contribuirá para uma melhor respiração e movimento corporal durante a performance. Não sendo conseguido este controle será mais difícil manter o corpo erguido, sem esforço, resultando em várias tensões por todo o corpo para seja criada uma sensação alternativa de estabilidade que, por sua vez, irá condicionar a capacidade de respiração e de movimento das pernas e braços, assim como a relação entre a cabeça e o pescoço (Pearson, 2006).

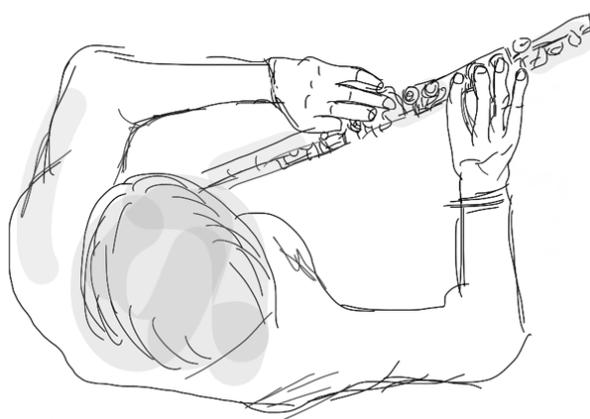
Relativamente à posição do instrumento em relação ao corpo, Taffanel e Gaubert (1923) definem que a flauta deve ser segurada de forma paralela em relação à linha dos lábios. Para que este ângulo seja alcançado, acrescentam que “como a flauta deve ser levemente inclinada para baixo, a cabeça do flautista deve estar um pouco inclinada para a direita e o rosto ligeiramente voltado para o lado esquerdo” (p. 4).

Para Toff (2012), o tubo da flauta poderá apresentar-se paralelo ao chão ou um pouco inclinado para baixo, consoante a preferência do flautista.

Tanto a quantidade de orifício coberto pelo lábio e o ângulo em que o ar entra no orifício da flauta são influenciados pela posição em que o flautista segura na flauta (Putnik, 1970), por isso, é essencial desde o primeiro momento que seja concedida especial atenção à questão da postura.

Figura 11

*Postura correta*



*Nota:* Postura correta para tocar flauta. Retirado de *Beginner Flute Lesson 7: Holding the flute (part II)*, de D. Bruce, n.d., 8notes ([https://www.8notes.com/school/lessons/flute/holding\\_the\\_flute.asp?fpage=11](https://www.8notes.com/school/lessons/flute/holding_the_flute.asp?fpage=11)).

No livro *The Art of Flute Playing* (1970) também Putnik descreve o que considera uma postura adequada, referindo que se deve segurar na flauta de forma horizontal, a “cabeça deve permanecer erguida, virada cerca de 30 graus para a esquerda, e os braços afastados do corpo”, para que seja possível “segurar na flauta da forma mais natural e confortável possível” (p. 7). Depois, são apresentadas as razões para que estas indicações sejam cumpridas:

- 1) A respiração adequada é impossível com a área do tórax contraída pelos braços apoiados no corpo;
- 2) Deixar os braços caírem fará com que a flauta se desloque em relação aos lábios do aluno, perturbando a embocadura que ele está a tentar desenvolver. (Putnik, 1970, p.7)

Na perspectiva de Toff,

O corpo deve estar relaxado, com os braços afastados o suficiente do corpo para que o ar possa passar dos pulmões para a flauta sem interrupção. A cabeça deve ser erguida, com a parte inferior do queixo mais ou menos paralela ao chão. Baixar demasiado a cabeça irá contrair os músculos do pescoço e contrair a garganta. (Toff, 2012, p. 92)

Para além dos pontos de apoio nas mãos, que consistem na base do dedo indicador esquerdo, o polegar da mão direita e o dedo mindinho esquerdo, também o queixo pode ser considerado um ponto de apoio da flauta. Contudo, é essencial que não seja utilizado como base principal, uma vez que a pressão da flauta na mandíbula poderá perturbar a embocadura (Putnik, 1970). Toff refere que a flauta deve apoiar ligeiramente no queixo, de forma que os lábios permaneçam suaves e flexíveis.

A coluna de ar pode ser considerada como toda a parte do corpo do instrumento em contacto, direto ou indireto, com o ar. Isto inclui não só o ar que se encontra nos pulmões e na boca, mas também nas cavidades do nariz, da testa e do ouvido interno, ao qual os cantores chamam ressoador. Toda a voz ou sonoridade de uma flauta é única, em grande parte devido às características desses ressoadores. A ressonância do som implica todos os elementos da coluna de ar: diafragma, garganta, boca, nariz e cavidades nasais (Debost, 2002).

“Uma boa inspiração é essencial para que seja possível o domínio de todas as técnicas do instrumento, principalmente as dificuldades relacionadas com a embocadura” (Bernold, 1990, p. 7). Assim, ao direccionar o ar para o fundo dos pulmões, será possível utilizar de forma eficiente o músculo chamado diafragma, através da distribuição do ar enquanto se sopra para a flauta, controlando a sua quantidade e pressão. Ao interpretar qualquer frase musical deve existir suporte do diafragma, realizando ligeiramente alguma tensão de nota para nota.

A garganta é a passagem mais estreita e o obstáculo mais inconsciente ao fluxo da coluna de ar. Debost exemplifica que, quando estamos preocupados ou chateados, a nossa voz muda, ficando forçada. Isto é o resultado da contração da garganta, que impede a livre atividade das cordas vocais. Também Bernold (1990) refere que a garganta aberta irá contribuir para a emissão de um som de qualidade, independentemente do registo.

Durante a entrevista realizada foi evidente que Elsa Marques valoriza a relação que existe entre a embocadura, postura e a respiração, considerando que o aluno pode ter a posição dos lábios estável, mas, se não respirar devidamente e tocar com uma boa postura, a sua

sonoridade ficará limitada. Sobre esta matéria, em que se relaciona a postura com a formação da embocadura, Anabela Malarranha declara:

Eu dou sempre uma imagem que pode ser um pouco exagerada, mas é para evitar o contrário, que é: 80% corpo, 20% embocadura. Tendo em conta isto, o teu corpo é sempre muito mais importante que a embocadura. Nós somos atletas de alta competição, e enquanto atletas o corpo tem de estar sempre em forma. Quando estás muito cansada não consegues tocar, e não é pela tua embocadura, é porque o corpo não está disponível para isso. Se num dia tocares muito bem, mas depois não dormires durante a noite, no dia seguinte o corpo já não vai funcionar da mesma forma. Acho que às vezes dá-se demasiada importância a embocadura e acabamos por esquecer um pouco o que não se vê. Muitas vezes quando a embocadura resulta numa tensão excessiva, é exatamente porque nos concentramos apenas na embocadura quando o som não está bem, e resulta em ainda mais tensão (...) Eu gosto da imagem em que a embocadura é a ligação entre o corpo e o instrumento. Para mim funciona bem, pessoalmente, e quando sinto menos a embocadura presente, é quando consigo melhor fazer tudo aquilo que quero. Obviamente que usamos músculos, mas temos de saber sentir e perceber aquela fronteira entre a tensão adequada e quando é de mais. (comunicação pessoal, 15 de novembro de 2020)

## **6. A Embocadura**

### **6.1. O conceito**

A embocadura de um flautista diz respeito à forma em que os lábios são posicionados para que seja possível direcionar o ar para dentro do instrumento, e, conseqüentemente, produzir som. Embora a posição dos lábios seja determinante para qualidade de som, neste processo estão também envolvidos os músculos faciais em redor da boca, língua e dentes. Em suma, o conceito de embocadura refere-se à forma como os lábios e os músculos controlam a coluna de ar, assim como a sua posição em relação à flauta (Harrison, 1983).

## 6.2. Características físicas do flautista e a sua influência na produção de som

Considerando a individualidade do ser humano, é evidente que todo o indivíduo apresenta determinadas características físicas que o definem e diferenciam do outro. Para inúmeras atividades estas diferenças não apresentam qualquer tipo de influência, no entanto, para outras podem definir o seu sucesso, qualidade ou dificuldades associadas e condicionantes.

Cada indivíduo apresenta particularidades na sua fisionomia, que podem influenciar a forma como a embocadura é formada. Utilizar a mesma metodologia para todos os indivíduos/alunos não significa que todos apresentarão os mesmos resultados, e seria negligência em relação à possibilidade de caminhos existentes para um mesmo fim proposto, “que são tão diversos quanto a necessidade e criatividade da natureza humana” (Vale, 2017, p. 18).

Quantz (1752) considera que não é simples definir regras claras e precisas para a construção de uma boa embocadura. Muitos indivíduos conseguem adquiri-la por aptidão natural, enquanto outros apresentam diversas dificuldades, sendo que a constituição e disposição dos lábios e dentes apresenta grande influência nesta matéria. No caso de se verificar lábios muito grossos e dentes curtos e irregulares, é muito possível que esta pessoa apresente dificuldades. Em relação a instrumentistas com lábios grossos, considera vantajosos no registo grave, mas sugere:

Aqueles que têm lábios muito grossos deveriam tentar formar o orifício da boca um pouco mais para a esquerda e não no meio dos lábios, pois o ar recebe mais força quando é direcionado contra o ângulo à esquerda do orifício da boca (...). (1752, p. 52)

Acrescenta ainda que o registo agudo é mais fácil para indivíduos com lábios finos e estreitos. Apesar de mencionar as dificuldades que indivíduos com determinadas características labiais poderão sentir, acrescenta que, através da correta utilização dos lábios em cada registo, será sempre possível produzir um som de qualidade em todas as notas.

É possível descobrir uma embocadura própria na flauta, o que não significa que se mantenha a mesma ao longo do tempo, ou que transmita o mesmo tipo de som, podendo este apresentar-se mais ou menos agradável em determinadas circunstâncias. O estado dos lábios influencia a produção de som, considerando “as alterações do clima, algumas comidas e bebidas, febre ou outras circunstâncias que possam facilmente danificar o estado dos lábios por tempo considerável, tornando-os duros, moles ou inchados” (Quantz, 1752, p. 51).

Um aluno com maxilares e dentes considerados normais, com regular relação entre si, apresenta vantagem no início. No entanto, quando existe uma saliência na mandíbula inferior, ou quando a superior é subdesenvolvida, a cabeça do instrumento, ao apoiar no lábio, precisa de ser virada mais para fora, para que o fluxo de ar entre no orifício sem forçar o lábio superior (Swilley, 1978).

Taffanel e Gaubert, no *Méthode Complete de Flute*, consideram fundamentais os seguintes requisitos físicos, para que seja possível controlar a embocadura:

- a) lábios não muito finos ou muito grossos;
- b) dentes direitos;
- c) um maxilar inferior não proeminente;
- d) parte superior do queixo ligeiramente côncava (1923, p.7).

Frederick Wilkins, em *Flutist's Guide* (1957), refere-se a um aluno com dentes e lábios firmes e não demasiado grandes, como tendo essa vantagem em comparação com alunos com outras características. Exemplifica que, no caso de um indivíduo com um grande maxilar inferior, este terá mais dificuldade a tocar flauta. Por outro lado, não desencoraja todo o tipo de pessoas a tentar aprender, pois não é apenas a aptidão natural que importa, mas também o desejo e persistência.

Uma vez que as formações de mandíbula variam consideravelmente de indivíduo para indivíduo, são necessárias várias experiências e ajustes até que se encontre a posição mais adequada da flauta no lábio. Depois de coberta a quantidade adequada do orifício, Putnik (1970) propõe que, aos poucos, se vá virando a flauta para fora para descobrir o melhor ângulo para produzir som.

A questão da influência da fisionomia do flautista na produção de som foi colocada aos três entrevistados, à qual se obteve as seguintes respostas:

Penso que a fisionomia dos lábios pode facilitar a adaptação ao instrumento, mas não é determinante. No mundo flautístico existem grandes referências que têm diferentes tipos de lábios e de embocadura e que tocam maravilhosamente bem. Por vezes é necessário fazer alguns ajustes na embocadura devido à própria fisionomia dos lábios. Na minha experiência docente tenho verificado que os alunos que têm o lábio superior (parte interna) mais grosso têm mais dificuldades em produzir som, mas como referi anteriormente, não penso que seja determinante. Se o aluno tiver algum problema nos

lábios, como o lábio leporino, determinará certamente a embocadura (E. Marques, comunicação pessoal, 15 de outubro de 2020).

Independentemente da forma ou de os lábios serem mais grossos ou finos, cada pessoa vai encontrar a sua forma para tocar. Eu acho que a única coisa em termos de fisionomia que pode mesmo prejudicar a emissão de som é quando a pessoa tem o maxilar inferior demasiado para a frente, isso para tocar flauta é que é complicado. É a única coisa em termos de fisionomia que acho que não é mesmo favorável. De resto só se for alguém que tenha os lábios super grossos (A. Malarranha, comunicação pessoal, 2 de novembro de 2020).

Apesar de haver flautistas com lábios grossos que são excelentes flautistas, no início acho que é mais fácil em alunos que têm lábios comparativamente mais finos, porque os lábios mais grossos são mais moles, ficam mais relaxados e é necessária a tal firmeza. Por isso pode ser possível, mas mais demorado em lábios mais grossos. Digo aos alunos para experimentarem várias formas porque têm de ser eles a encontrar, mas ajudo a experimentar com a aresta do orifício mais em baixo ou mais em cima no lábio inferior (A. Cameira, comunicação pessoal, 2 de novembro de 2020).

### **6.3. Musculatura interveniente**

De acordo com a abordagem realizada sobre a importância de uma postura corporal correta, é perceptível a importância que deve ser concedida ao equilíbrio e a cada parte do corpo, visto que a tensão realizada num único membro pode vir a prejudicar o corpo no seu todo.

No caso da cabeça e do pescoço, na execução da flauta é comum a presença de tensão, que poderá limitar a flexibilidade e a qualidade do som (Pearson, 2006).

Figura 12

*Musculatura da face*



*Nota. Músculos da mímica facial.* Retirado de AstroCiência, 2016. (<https://astrociencianet.wordpress.com/2016/09/24/musculo-da-mimica-facial/>).

Como é possível visualizar na figura 12, “Há um músculo que circunda a boca, formando os lábios inteiros, como lábios de palhaço. O uso de toda essa musculatura é extremamente importante para encontrar uma embocadura flexível e refinada” (Pearson, 2006, p. 65). Segundo Anabela Malarranha, “Na verdade temos de focar e, ao juntar os lábios, criamos alguma tensão na embocadura e temos de criá-la porque temos de usar músculos e trabalhar essa musculatura para criar a nossa embocadura. A questão é saber até onde pode ir a boa tensão e onde começa a má tensão.” Apenas é possível a formação de embocadura através da utilização dos músculos que contornam a boca, nomeadamente *orbicularis oris* e *depressor anguli oris*. A utilização do músculo *Zygomaticus major*, responsável pela forma de sorriso, deve ser evitada, dado que o lábio superior irá realizar pressão contra os dentes superiores (Kumar K et al., 2017).

Pearson (2006) propõe a realização de alguns exercícios que visam a exploração da musculatura facial, interveniente no processo de formação de embocadura:

Quer os alunos sejam iniciantes ou mais avançados, eles podem se beneficiar da exploração de todos os músculos faciais. Tente fazer rostos usando cada grupo de músculos da imagem. Alguns exemplos são: fazer beicinho, cheirar como um coelho, esticar o lábio superior como um cavalo, estreitar os olhos. Verifique se todos estes músculos estão disponíveis para ajustar a embocadura e fazer diferenças subtis na cor do som e na dinâmica. (Pearson, 2006, p. 66)

## **6.4. A formação de embocadura**

Para a presente investigação foi consultada uma ampla variedade de material bibliográfico referente a vários períodos da história da música, que engloba as concepções de vários autores sobre aspetos fundamentais da emissão de som. Naturalmente, tal como se verifica uma evolução constante nas mais variadas matérias, também estas concepções foram sofrendo alterações ao longo do tempo, resultantes da formação e experiência dos referidos pedagogos.

Por isso, na questão aqui apresentada, da formação de embocadura, serão apresentadas várias realidades, para que seja possível compreender os antecedentes das perspetivas atuais e, no caso de perspetivas em utilização, para que se possa comprovar verdadeiramente a sua funcionalidade.

Ao iniciar a formação de uma embocadura própria para tocar flauta, existem dois principais fatores a ter constantemente em consideração: a colocação dos lábios, ou seja, a porção de orifício da flauta que o lábio inferior cobre e a direção da coluna de ar em relação ao orifício da flauta (Putnik, 1970). É a partir destes dois aspetos que, seguidamente, a investigação será apresentada.

### **6.4.1. Colocação dos lábios**

No que refere à colocação dos lábios no instrumento, primeiramente é fundamental verificar se a postura corporal está correta e confortável. A posição dos braços é determinante para o suporte da flauta e para que o porta lábio seja colocado no local adequado da boca, podendo condicionar absolutamente a posição dos lábios de forma que a produção de som se torne impossível.

Existem vários fatores sobre a posição dos lábios em relação à flauta que podem influenciar a qualidade de som produzida, nomeadamente:

- a) Posição vertical e horizontal;
- b) Cobertura do orifício;
- c) Posição dos braços;
- d) Dimensão do orifício dos lábios;
- e) Forma da embocadura.

### a) Posição vertical e horizontal

A posição vertical consiste na relação entre os lábios e o porta lábio, no sentido em que a aresta pode ser posicionada mais em cima ou em baixo no lábio inferior.

Figura 13

*Posição vertical entre os lábios e o porta lábio*



*Nota.* Posição vertical entre os lábios e o porta lábio. Retirado de *Improving tone production on the flute with regards to embouchure, lip flexibility, vibrato and tone colour, as seen from a classical music perspective* (p.12), de G. Wilcocks, 2006.

Segundo a experiência pessoal da mestranda em contexto pedagógico como professora de flauta, considera-se que a posição vertical está relacionada com a fisionomia dos lábios. É comum que, no caso de o aluno possuir lábios considerados grossos, por si próprio procure uma posição mais em cima no lábio inferior, de forma de que o lábio não se transforme num obstáculo à passagem do ar. O entrevistado André Cameira concorda que em lábios grossos, se a aresta for colocada mais em baixo no lábio, este irá tapar o orifício da flauta e o fluxo de ar não conseguirá entrar tão bem no tubo. Para si, com lábios de espessura normal, talvez por ser mais instável, não funciona a colocação da aresta mais em cima no lábio e sente-se mal a tocar. No entanto, em âmbito pedagógico, aconselha os alunos a experimentar a tocar com a aresta do orifício mais em baixo ou mais em cima no lábio inferior, porque têm de ser eles a encontrar a melhor posição.

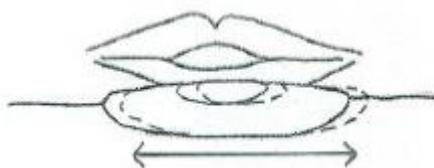
Através da pesquisa bibliográfica foi possível verificar a existência de vários pontos de vista sobre este assunto. Altés (1880) não refere diferenças de colocação consoante a espessura labial. Considera que o porta lábio deve ser encostado ao rebordo do lábio inferior, onde começa a parte vermelha. Nesta fase é importante não alterar para cima ou para baixo a posição do orifício em relação ao lábio. Deve-se sim, colocar sempre no mesmo local do lábio, para que o som seja emitido da mesma forma e para que seja formada uma embocadura fixa e adequada. Wilcocks (2006) aborda na sua dissertação várias opiniões sobre esta matéria, referindo que autores como McCaskill & Gillian (1983), Nyfenger (1986), Wye (1988) e Garner (1999) apresentam-se a favor da colocação do orifício mais abaixo no lábio, na divisão entre o

vermelho do lábio e a pele. Nyfenger e Shotola (1996) acrescentam que esta posição varia consoante o tamanho, forma e espessura dos lábios. Por outro lado, segundo Cowell (1969) e Barcellona (2003) a aresta do orifício deve ser colocada sobre o lábio inferior, e não em baixo. Barcellona justifica que esta posição é necessária para que coluna de ar seja dividida a meio, no entanto considera que os flautistas com lábios grossos devem colocar o orifício ligeiramente mais acima do que no caso de lábios finos.

A posição horizontal refere-se à relação entre a posição do orifício dos lábios em relação ao porta lábio, que pode ser colocada ao centro ou ligeiramente para os lados.

Figura 14

*Posição horizontal entre os lábios e o porta lábio da flauta*



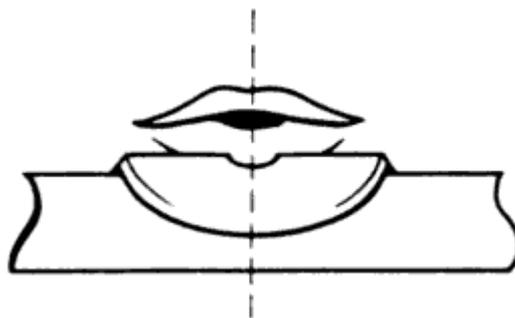
*Nota.* Posição horizontal entre os lábios e o porta lábio. Retirado de *Improving tone production on the flute with regards to embouchure, lip flexibility, vibrato and tone colour, as seen from a classical music perspective* (p.12), de G. Wilcocks, 2006.

Em contexto de aula de flauta observa-se frequentemente a indicação de que o orifício labial deve situar-se no centro, assim como o da flauta. De facto, pela experiência da mestrandia, a maioria dos alunos iniciantes utiliza esta posição central naturalmente, que por norma apresenta bons resultados. Contudo, em níveis avançados torna-se frequente a realização de um ajuste desta posição para um pouco mais ao lado, sendo este ajuste algo natural e muitas vezes inconsciente por parte do flautista, mas que contribui para o desenvolvimento da sua qualidade sonora. Sobre esta questão os três entrevistados mencionaram que, em âmbito pedagógico, o tipo de embocadura centrada é o mais frequentemente encontrado. Acrescentaram que, por vezes, surgem alunos que colocam ligeiramente ao lado, mas por norma a posição central é a mais utilizada. Na pesquisa bibliográfica verificou-se que, segundo Hunt (1979), a abertura dos lábios deve apresentar-se na direção do orifício da flauta. Shotola (1996) complementa esta afirmação mencionando que quando a abertura dos lábios não é centrada, o orifício da flauta deve acompanhar esta posição, devendo apresentar-se exatamente na mesma direção para se produzir um som com qualidade (Wilcocks, 2006). Harrison (1982) recomenda que a abertura seja exatamente no meio. Na abordagem de Woltzenlogel não é referido que o orifício para a

saída de ar se deve localizar no meio dos lábios, sendo apenas indicado que os orifícios dos lábios e da flauta devem apresentar-se na mesma direção. Na generalidade dos casos o orifício será formado naturalmente no centro dos lábios, ou próximo, sendo indispensável que o orifício da flauta fique exatamente na mesma direção (Putnik, 1970).

Figura 15

*Posição do orifício dos lábios em relação ao porta lábio*



*Nota.* Posição do orifício dos lábios em relação ao porta lábio. Retirado de *The art of flute playing* (p.9), de E. Putnik, 1970, Summy - Birchard Inc.

Aquando da sua entrevista, sobre esta questão Anabela Malarranha menciona que:

Eu própria não tenho completamente centrado. Vou tentando ajudar a encontrar a posição adequada, mas não dou a instrução de que tem de ser ao centro, vou deixando que aconteça. Se não for ao centro, podes ajustar a posição da flauta para ser mais eficaz na direção, no foco. Através do vapor de quando soprarmos podes perceber se está centrado com o orifício da flauta para encontrar, não é só a embocadura. Tem a ver com a forma dos lábios. (comunicação pessoal, 15 de novembro de 2020)

Também a opinião de André Cameira vai de encontro ao supracitado:

Normalmente os alunos que tenho tido colocam o orifício ao centro. Não tenho nenhum que precise de ficar mais ao lado. No passado tive um aluno com uma posição muito torta que tentei corrigir e acho que até resultou. Tentámos que movesse a flauta um pouco para não mudar a posição dos lábios na direção do orifício. Acho que isso é que é importante – o orifício labial deve estar na direção do bocal. Isso é muito importante. Se a pessoa já tiver mais ao lado tenta-se que vá de encontro a esta posição. (comunicação pessoal, 2 de novembro de 2020)

## **b) Cobertura do orifício:**

Em relação à cobertura do orifício é possível encontrar várias opiniões distintas. Ao longo da aprendizagem de flauta por parte da mestranda, todos os professores mencionaram que o orifício da flauta deve ser cerca de 1/3 coberto pelo lábio. Esta porção muito específica pode ser facilmente alterada pelo flautista pelo movimento inconsciente das mãos, devido à falta de suporte ou má colocação dos dedos, ou então conscientemente para seja mais fácil produzir som, embora sem a qualidade possível de alcançar. Quando o orifício se apresenta demasiado coberto, a afinação torna-se mais baixa e o som mais fechado, com menos qualidade e projeção. Com o movimento contrário, ao cobrir pouca porção do orifício, será necessária uma maior quantidade de ar para produzir som, a afinação ficará mais alta e todas outras questões técnicas serão mais difíceis de executar.

Através da pesquisa bibliográfica verificou-se que Taffanel e Gaubert (1923) aconselham a cobertura de ¼ do orifício da flauta. Altés (1880) concorda com esta cobertura do porta lábio e menciona que, para produzir som, os lábios devem ser pressionados ligeiramente aos cantos da boca. Para se conseguir alcançar um som volumoso, a flauta deve ser virada ligeiramente para fora, no sentido contrário ao do corpo. Para este autor, caso o orifício fique muito descoberto o som torna-se forte, mas ao mesmo tempo desagradável. Por outro lado, quando o orifício fica demasiado coberto, irá ouvir-se um som fraco e pouco limpo.

Wilcocks (2006) realiza na sua dissertação um levantamento das opiniões de vários autores sobre esta matéria onde refere que, segundo Colwell (1969), McCaskill & Gillian (1983), Barcellona (2003) e Putnik (1970) os lábios devem cobrir ¼ ou 1/3 do orifício da embocadura, justificando que desta forma será produzido um som claro e com mais ressonância. Harrison (1983) e Garner (1999) referem especificamente a cobertura de 1/3 do orifício, enquanto Hunt (1979), Hinch (1990) e Debost (1996) consideram que esta posição deve ser encontrada pelo flautista e estabilizada de acordo com o som que considerem com maior qualidade.

Segundo Putnik (1970), mover a flauta para baixo, nos lábios, ou virar para dentro, contribuirá para que o orifício fique demasiado descoberto. Caso o orifício fique demasiado descoberto, o som ficará vazio, e assim será necessária uma maior quantidade de ar para produzir som. Se, por outro lado, o orifício for coberto em demasia, o som ficará pequeno e sem qualidade, prejudicando também a articulação, tanto em legato como em staccato, assim como as mudanças de dinâmica. Infelizmente esta posição torna-se apelativa para alunos que, em certa fase da aprendizagem, percebem que representa uma forma de tocar com menos ar, devendo ser evitada ou corrigida. Como proposta de exercício para encontrar a posição

adequada e assim mantê-la, colocando a flauta sempre no mesmo local do lábio, o autor sugere que se encoste todo o orifício aos lados e, depois, virar para fora gradualmente, no sentido inverso. Desta forma, será perceptível em que posição o som apresenta mais qualidade.

### c) Posição dos braços:

A posição dos braços pode influenciar a produção de som na medida em que, com a movimentação, o porta lábio pode alterar a posição em relação aos lábios. Consequentemente, o ângulo em que a coluna de ar atinge o interior da flauta será também alterado e a qualidade de som comprometida, traduzindo-se num som menos focado, em que é audível a presença de maior quantidade de ar.

Figura 16

*Movimentação da flauta por ação dos braços*



*Nota.* Movimentação da flauta por ação dos braços. Retirado de *Improving tone production on the flute with regards to embouchure, lip flexibility, vibrato and tone colour, as seen from a classical music perspective* (p.12), de G. Wilcocks, 2006.

O ângulo da placa labial em relação aos lábios é determinado pela posição, mais alta ou mais baixa, em que os braços seguram a flauta (Shotola, 1996). Se a cabeça é mantida numa posição vertical normal, mas a flauta não é mantida paralela ao chão, o ângulo entre os lábios e o porta lábio não será adequado. Os lábios devem ser mantidos paralelos ao porta lábio (McCaskill & Gillian, 1983, citado por Wilcocks, 2006, p. 19)

Ou seja, se a cabeça estiver direcionada para o lado direito, também a flauta deve acompanhar a mesma posição, procurando sempre manter os lábios paralelos em relação ao porta lábio.

#### **d) Dimensão do orifício dos lábios:**

A dimensão do orifício dos lábios pode apresentar variações em altura e em comprimento, que por consequência condicionam a qualidade do som produzido. Em regra geral, um orifício maior do que o considerado normal provoca um som desfocado, sujo ou ventoso, ao contrário do que acontece com um orifício mais pequeno, que contribui para a produção de um som limpo.

De acordo com o conhecimento prático da mestrandia foi possível observar em contexto de aula, sobretudo de alunos iniciantes, a formação de um orifício labial consideravelmente maior do que é suposto. Nestes casos o aluno ainda não demonstra a capacidade de percepção do local em que a aresta está encostada no lábio, para assim reconhecer para onde deve soprar. Por reflexo, simplesmente sopra para baixo, abrindo um grande espaço entre os dois lábios, por onde sairá uma quantidade de ar desnecessária. Uma vez que a maior parte deste ar não é direcionado para o tubo da flauta, acaba por ser desperdiçado, contribuindo assim para o cansaço prematuro do instrumentista e provocando a necessidade de respirações mais frequentes. Sobre este assunto Wilcocks cita que:

A abertura do iniciante deve ser plana em vez de redonda. A maioria dos iniciantes têm uma abertura muito grande e o primeiro passo para uma abertura menor é dizer-lhes para puxar abaixo do lábio superior, criando assim uma abertura mais plana. Esta modificação levará automaticamente a uma altura mais estreita também. (Colwell, 1969, citado por Wilcocks, 2006, p. 21)

Em relação e à largura da coluna de ar<sup>5</sup>, esta deve apresentar a largura do orifício para onde se está a soprar, definido pelos lábios, devendo ser centrada em relação à aresta mais distante do orifício da flauta (Putnik, 1970). Caso a coluna seja mais larga, sairá demasiado ar para fora do orifício, que será desperdiçado. Se for mais estreita, a flauta produzirá um som *pequeno*. Assim, o ideal será o espaçamento entre os lábios apresentar-se longo e plano (Harrison, 1983). Para evitar o som de demasiado ar que escapa para fora do orifício, o executante deve prestar contante atenção à posição dos lábios (Altés, 1880).

---

<sup>5</sup> Também denominada como "jato de ar".

### **e) Forma da embocadura:**

Embora existam diversas opiniões sobre qual a forma correta da embocadura, a maior parte dos autores e entrevistados para a presente investigação refere que não existe uma forma única e específica que funcione para todos os indivíduos. A embocadura de um flautista pode apresentar as mais diversas formas e ser considerada correta ou funcional, desde que o próprio flautista se sinta bem a tocar de forma a exprimir tudo o que pretende com o seu som.

Tenho o exemplo de um aluno que tem uma embocadura um bocado estranha, e essa embocadura surgiu depois de ser meu aluno. Mas não fui eu que lhe impus a embocadura, simplesmente trabalhei com ele o que achei necessário para ele encontrar o conforto e a boa relação com o instrumento. Lembro-me também de uma professora que tive na ANSO que tocava super bem, mas um lábio ia para um lado e o outro ia para o outro lado completamente oposto. Mesmo ao olhar era muito confuso, mas ao ouvir era espetacular (A. Malarranha, comunicação pessoal, 15 de novembro de 2020).

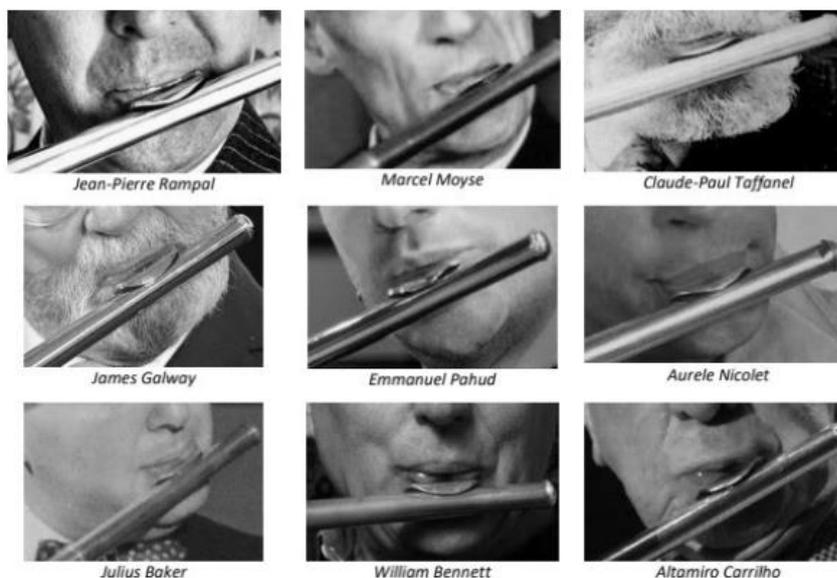
É de senso comum que existe uma grande tendência para a chamada embocadura de sorriso, em que é realizada alguma tensão nos cantos da boca, que conseqüentemente sobem na sua posição. Para André Cameira o lábio deve estar relaxado o quanto baste, ou seja, que o flautista poderia equilibrar ou saber gerir a tensão necessária entre o lábio superior e inferior, portanto, não basta o lábio estar completamente relaxado, porque senão os sons não saem. Neste ponto Anabela Malarranha refere que:

Quando se fala em relaxar, depende dos alunos e da forma como interpretam o que dizes. Na minha experiência aconteceu algumas vezes perceber que o relaxamento era sem forma, e isso não pode ser. Hoje em dia não gosto de utilizar a palavra relaxado porque acho que o que se pretende não é no sentido de ausência de atividade, mas sim uma boa atividade. É importante formar a embocadura, direcionar, fazer tudo o que é suposto, mas sem sair demasiado do que somos, do que sentimos confortável/natural. (comunicação pessoal, 15 de novembro de 2020)

Como demonstração de que a forma dos lábios não necessita de ser igual para todos os flautistas, podemos observar as embocaduras de diversos flautistas reconhecidos mundialmente pelas suas capacidades técnicas e interpretativas, que obviamente só são possíveis através a produção de um som de considerável qualidade.

Figura 17

*Embocadura de flautistas reconhecidos*



*Nota: Embocadura da Flauta Transversal.* Retirado de Mascolo Flute Center & Estudantes de Flauta, 2014.

(<https://sites.google.com/site/estudantesflauta transversal /Home/embocadura>).

No que refere a instruções claras para a primeira emissão de som, vários autores expressam a sua opinião sobre a melhor sequência de exercícios que possam conduzir ao melhor resultado e som possível. Quantz (1752) sugere que, sem colocar os dedos nos orifícios do instrumento<sup>6</sup>, o indivíduo deve soprar nesta posição, colocando os lábios sempre da mesma forma até que a linha que representa a aresta do orifício fique marcada no lábio.

Na perspectiva de Taffanel e Gaubert (1923), que no seu *Método para Flauta* apresentam os aspetos essenciais para a estabilização de embocadura, os primeiros exercícios devem ser realizados apenas com a cabeça do instrumento. Estes pedagogos distinguem-se de Quantz pela descrição mais simples e concreta que fazem da posição adequada da boca antes de encostar a flauta:

- 1) Aproxime os lábios até que encostem sem pressionar; em seguida, estique-os de forma que repousem levemente sobre os dentes, deixando um pequeno espaço entre eles (a boca deve ser fechada antes que esta posição seja adotada);

---

<sup>6</sup> Na época eram tocadas flautas de madeira que apresentavam no máximo 6 chaves, sendo a maior parte das notas tocadas através de orifícios que os dedos tapavam. Apenas no século XIX surge o sistema Boehm, que apresentava chaves para todos os dedos e notas.

- 2) Os dentes devem ser mantidos quase na posição que ocupam quando a boca esta entreaberta. (p. 5)

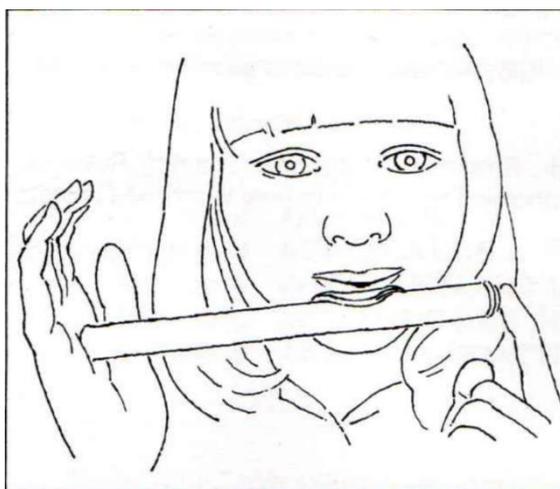
Seguidamente, prossegue a sua explicação sobre a forma de realizar a primeira produção de som:

Se a flauta e os lábios estiverem bem posicionados, o ar será dicionado para o lado oposto do orifício e “bate” nessa superfície; com este impacto a coluna de ar no tubo começará a vibrar, produzindo um som musical. Isto deve ser repetido (...) Quando o resultado for satisfatório, o aluno poderá utilizar o instrumento completo. (p. 5)

Tal como Taffanel e Gaubert, Woltzenlogel (1995) e Harrison (1983) aconselham que a primeira abordagem seja realizada apenas com a cabeça da flauta. De pé, e/ou em frente a um espelho, o principiante deve encostar a cabeça no lábio inferior e, eventualmente, tapar com a mão a extremidade aberta, para que seja mais fácil a emissão de som.

Figura 18

*Exercício com a cabeça da flauta*



*Nota:* Exercício com a utilização da cabeça da flauta. Retirado de *Beginner's Book Part One* (p. 2), de T. Wye, 2003, Novello.

Harrison descreve que o porta lábio deve ser encostado ao queixo, enquanto se pressiona o lábio inferior um pouco para cima. Este lábio deve ser apoiado no porta-lábio, com cuidado para não pressionar demasiado para trás, contra os dentes. Depois, alinhar o orifício da flauta

com o centro dos lábios e verificar se o tubo da flauta se encontra paralelo à boca. O ideal será colocar um terço do lábio inferior a cobrir o orifício, em contacto com o metal nos dois lados. Para tal, não se deve puxar o lábio para trás, mas sim colocá-lo em cima do porta-lábio. “Tente emitir um som, enchendo apenas as bochechas, sem pressionar muito os lábios de encontro ao porta lábio, tendo o cuidado de não fazer tensão nos músculos laterais da boca - evite o sorriso *forçado*” (Woltzenlogel, 1995, p. 36).

Ao longo da entrevista realizada, André Cameira por várias vezes referiu a importância da utilização do espelho para visualização de postura, execução da respiração e forma da embocadura. Em relação à forma dos lábios, considera prejudiciais:

Os cantos dos lábios estarem demasiado para cima, tensos, a tal forma de sorriso que deve ser evitado, porque faz com que o lábio inferior esteja menos em contacto com o bocal da flauta. Fica só a parte central encostada. Também a embocadura demasiado relaxada, com as pontas dos lábios demasiado para baixo, o som fica pouco timbrado, com mais vento. Tem de ser um equilíbrio que se deve procurar, e isso só cada um é que consegue fazer isso, encontrar esse ponto. Estes aspetos têm impacto no timbre, na sonoridade, na qualidade de som que pode ser muito difuso ou apertado, e na afinação. (comunicação pessoal, 2 de novembro de 2020)

Harrison recomenda que os dentes superiores e inferiores sejam separados e, ao posicionar os lábios na flauta, estes fiquem um sobre o outro, um pouco esticados para o lado, como se se estivesse a pronunciar “ee”<sup>7</sup>, mas com o cuidado de não forçar demasiado. Não é aconselhável posicionar os lábios em forma de “oo” ou assobio, pois o orifício ficará demasiado estreito e redondo.

Na perspetiva de Elsa Marques, no que diz respeito à embocadura, procura sensibilizar os alunos para a forma mais natural possível, tentando não alterar a linha dos lábios nem pressionar os cantos da boca. O espaço existente dentro da boca, como acontece ao cantar, também é extremamente importante para esta professora na produção de som em todos os registos. “Tento sensibilizá-los desde cedo, trabalhando com eles em frente ao espelho e exemplificando sempre. Por vezes recorro ao acessório *Pneumo Pro* para os ajudar a ter uma noção mais objetiva das diferentes direções do ar”.

---

<sup>7</sup> Harrison (1983) refere-se a “ee” de acordo com a língua inglesa. Em português, a vogal correspondente será “ii”.

#### 6.4.2. Coluna de ar

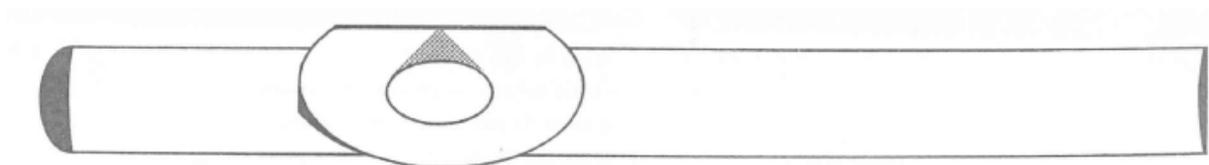
A coluna de ar, para que seja direcionada para o instrumento, pode ser controlada por três elementos: a direção, a velocidade e o tamanho - em largura e comprimento (Toff, 2012). Estes elementos, que apenas devidamente conjugados poderão contribuir para a qualidade sonora, são determinados por:

- O funcionamento da respiração;
- A formação da embocadura, ou seja, a forma dos lábios;
- A relação da cabeça com o corpo (que influencia a posição dos lábios em relação ao porta lábio);
- A posição do maxilar e da língua;
- A forma da cavidade oral.

Woltzenlogel (1995) propõe a observação do triângulo de embaciamento do porta lábio, para que seja possível visualizar a direção que a coluna de ar tomou. Numa situação de emissão de ar da forma desejável, será possível visualizar o metal embaciado exatamente em frente ao orifício. Quando se verifica o embaciamento irregular, ou seja, distribuído pelos lados e com forma diferente, é porque existe algum problema na forma de soprar.

Figura 19

*Embaciamento do porta lábio*



*Nota:* Embaciamento do porta lábio depois de soprar. Retirado de *Método Ilustrado de Flauta: Aprovado e recomendado por Jean-Pierre Rampal* (p. 42), 1995, Irmãos Vitale Editores.

“Este fenómeno será melhor percebido sempre que o porta lábio estiver frio, pois é no contacto do ar quente com o metal frio que o vapor se produz” (Woltzenlogel, 1995, p. 42).

No decurso da entrevista a Elsa Marques, a entrevistada refere que para trabalhar questões de direção do ar com os seus alunos, por vezes utiliza o acessório *Pneumo Pro*. Este

acessório consiste numa cabeça da flauta de plástico que não produz som, com ventoinhas por baixo do porta lábio. Através do movimento destas ventoinhas é possível perceber para onde o ar está a ser direcionado, permitindo assim corrigir esta direção para efeitos de produção de som e ajuste de dinâmicas.

Figura 20

*Acessório Pneumo Pro*



*Nota:* Acessório que permite verificar a direção do ar emitido. Retirado de *Pneumo Pro*, de Kinder Flute, n.d. ([http://www.kinderflute.com/Pneumo-Pro\\_p\\_1.html](http://www.kinderflute.com/Pneumo-Pro_p_1.html)).

### **6.5. Particularidades dos vários registos do instrumento**

Considerando que a flauta transversal apresenta três registos, ou seja, três oitavas em que é possível produzir som, todo o corpo necessita da devida adaptação para que seja alcançada a melhor qualidade sonora possível, sem a ocorrência de tensões desnecessárias que condicionem a performance do flautista.

Para mim é incorreto quando ficas incapaz de fazer a música com o teu instrumento. Ou seja, a tua embocadura tem que te permitir seres flexível para conseguires fazer tudo o que está escrito na música, tudo o que a música pede. E quando a tua embocadura tem excesso de tensão e é rígida, tu não tens essa flexibilidade e isso reflete-se tecnicamente (...) estás sempre a sofrer (A. Malarranha, comunicação pessoal, 15 de novembro de 2020).

O som de cada registo é diferente na sua altura e, embora os princípios no que diz respeito a postura, respiração e embocadura se mantenham, naturalmente são necessárias pequenas alterações para emitir esta diferença entre as notas. Segundo Elsa Marques “quando toco o registo grave tenho a preocupação em compensar a afinação através da respiração e no registo agudo/sobreagudo compenso com abertura da boca - espaçamento entre os dentes superiores e inferiores”.

No que diz respeito a concepções mais antigas, Quantz defende determinadas posições que, na atualidade, não correspondem ao que os grandes pedagogos defendem e comprovam a eficácia na sua aplicação. Enquanto, atualmente, cada vez mais se fala em questões de postura, direção e velocidade do ar como principais meios para a produção de um bom som, na época deste autor existia a concepção de que os lábios e queixo deviam executar inúmeros movimentos para alcançar as diferentes alturas notas musicais. Por exemplo, nesta matéria Quantz defende que ao soprar, o queixo e os lábios devem mover-se constantemente para a frente e para trás, de acordo com a sequência ascendente ou descendente das notas tocadas. Relativamente ao registo grave, menciona que: “Para produzir um som cheio e penetrante no registo grave, os lábios devem ser recuados gradualmente, e a abertura dos lábios deve ser um pouco mais longa e larga” (1752, p. 52). Sobre o registo médio é referido que:

O queixo e ambos os lábios devem ser gradualmente empurrados para a frente, de forma que o lábio inferior se projete um pouco mais que o superior, e a abertura dos lábios se torne menor e mais estreita. Não pressione os lábios com muita força, no entanto, para que o assobio do ar não se oiça. (1752, p. 52)

Em relação à forma como o instrumentista deve executar as diferenças de registo no instrumento com o melhor som possível, Quantz defende que as oitavas não devem ser realizadas através da utilização de maior quantidade de ar, mas sim do nível de cobertura do orifício. Para melhor explicar esta teoria, no seu *Tratado* (1752) apresenta a seguinte imagem:

Figura 21

*Representação do orifício da flauta e possíveis coberturas*



*Nota.* Possíveis coberturas do orifício da flauta. Retirado de *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (p. 53), de J. Quantz, 1752. Johann Friedrich Voss.

Como é visível, no interior do círculo estão inseridas quatro linhas. O autor refere que a segunda linha da parte inferior representa o meio do orifício, sendo esta porção que deve ficar coberta pelos lábios para se tocar a nota ré<sup>5</sup><sup>8</sup>. A linha inferior representa a parte que os lábios devem cobrir para emitir som grave, nomeadamente a nota ré<sup>4</sup>. Sendo esta uma porção menor, os lábios devem ser puxados para trás, em comparação ao registo médio. A terceira linha a contar de baixo indica que os lábios devem ser puxados para a frente, de forma a tapar essa parte do orifício para produzir som na nota ré<sup>6</sup>. Por sua vez, a quarta linha refere ao sol<sup>6</sup>.

Para realizar um movimento descendente das notas, por exemplo de ré<sup>5</sup> a ré<sup>4</sup>, à medida que o flautista vai descendo nas notas, deve ir recolhendo os lábios e o queixo para trás, para cobrir menos espaço do orifício. No movimento contrário, ascendente, deve ser efetuado o procedimento inverso: os lábios e o queixo serão empurrados um pouco para a frente para aos poucos ir cobrindo mais porção do orifício.

Para Quantz, o movimento de para trás e para a frente dos lábios permite a emissão de um som agradável em todos os registos. Refere que a nota mais aguda que o flautista consegue emitir sem grande ajuste de embocadura é o mi<sup>6</sup>, e que no registo médio se deve evitar avançar o lábio superior além do inferior.

Na abordagem de Taffanel e Gaubert (1923), para que se efetuem mudanças de oitava é essencial a introdução de maior quantidade de ar no instrumento. Bernold (1990) partilha da mesma opinião, acrescentando que poderá ser necessário obter mais espaço no orifício da flauta, e que as notas do registo médio e agudo necessitam de maior pressão de ar, direcionado de forma diferente em comparação às notas do registo grave. Para Taffanel e Gaubert apenas este aumento de pressão não é suficiente. Mesmo que seja tocada a nota pretendida, verifica-se o problema da dinâmica pois a intensidade do som aumenta, e, desta forma, seria impossível tocar notas em “piano”. Então, passam a considerar a relação constante que deve existir entre a pressão dos lábios (...) e a pressão do ar, e a direção do ar em relação ao orifício da flauta. Assim, propõem a utilização de um processo misto. Uma vez que a produção de som resulta do embate da coluna de ar na aresta externa do orifício, que ao entrar no instrumento irá vibrar, os autores percebem que esta coluna pode variar em espessura e pressão, de acordo com o grau de tensão dos lábios. No caso de contração dos lábios, a coluna de ar tornar-se-á menos espessa, por isso o harmónico da nota fundamental será emitido com maior facilidade. Então, para tocar

---

<sup>8</sup> Na presente investigação, segundo o sistema *International pitch notation* considera-se que a extensão do instrumento se divide em:

Registo grave – de dó<sup>4</sup> a dó<sup>5</sup>;

Registo médio – de ré<sup>5</sup> a si<sup>5</sup>;

Registo agudo – a partir de dó<sup>6</sup>.

notas agudas a partir do mi<sup>6</sup>, aconselham a contração gradual dos lábios à medida que as notas ascendem, de forma que o orifício dos lábios se apresente progressivamente mais pequeno. Também é referido que a direção desta coluna de ar é importante, devendo ser adaptada consoante o registo da nota tocada. Para notas graves, deve-se tentar soprar bem para baixo, para que o ar seja direcionado para a parte inferior da aresta do porta lábio, e, para notas agudas, tentar soprar mais para a frente, para que o ar atinja a parte superior da mesma aresta. Quando temos intervalos grandes, com mais de uma oitava, precisamos de uma maior mudança na posição dos lábios.

Para produzir estas notas, o aluno deve evitar qualquer movimento do queixo; apenas os lábios se movem, de modo que a cabeça da flauta realize um movimento para trás e para a frente, produzido pelo relaxamento ou contração dos lábios. (Taffanel e Gaubert, 1923, p. 9)

Na opinião de Bernold (1990), existem três formas de emitir som no registo agudo do instrumento:

- 1) Simplesmente soprando com mais força, produzindo assim um som forçado e pouco apelativo;
- 2) Contraíndo os lábios, sem nenhum movimento do diafragma, emitindo um som fraco e comprimido;
- 3) Utilizando o apoio do diafragma, ao mesmo tempo que se comprime os lábios e se move o queixo para a frente. (p. 35)

O terceiro ponto diz respeito à forma que o autor considera mais adequada. No entanto refere que, mesmo que o executante não pretenda contrair os lábios, poderá mantê-los na mesma posição e mover o queixo para a frente e para trás, para mudar de registo. Assim, a coluna de ar mudará de direção.

Ao produzir som entre as notas fá<sup>#4</sup> a dó<sup>4</sup>, por esta ordem, a coluna de ar precisa de alcançar um caminho gradualmente mais longo no interior do tubo da flauta, provocando um som mais fraco (Moyse, 1934). Com o movimento contrário, tocando as notas sol<sup>4</sup> até dó<sup>5</sup>, naturalmente existirá um crescendo, e por isso um aumento da projeção sonora.

Em relação a mudanças de registo, André Cameira observa que:

Procura-se a estabilidade, mas ao mesmo tempo a flexibilidade dos lábios, para os lábios serem flexíveis para os diferentes sons que queremos tirar, porque cada um tem a sua posição. Entre registos faço uma adaptação na forma dos lábios. Os sons graves requerem maior volume de ar e posição dos lábios mais relaxada, no registo agudo requer um pouco mais de firmeza, a estritamente necessária, que tem a ver com a necessidade de uma maior velocidade do ar, ou seja, quanto maior for a velocidade de ar, maior firmeza têm que ter os lábios. Maior velocidade de ar provoca nos lábios uns lábios mais apertados ligeiramente, mas isso é naturalmente, basta soprar para a mão para verificar isso (comunicação pessoal, 2 de novembro de 2020).

#### **6.6. Possíveis práticas pedagógicas para correção de problemas de embocadura**

Para Quantz (1752), um dos problemas mais comuns de embocadura refere ao facto do instrumentista deixar descoberta grande parte do orifício. Como consequência, o flautista precisa de soprar com mais força para alcançar as notas mais agudas. Nestas situações, considera frequente o desconhecimento da técnica correta do queixo e lábios por parte do intérprete, que os mantém permanentemente fixos e sem qualquer tipo de ajuste consoante o registo ou a afinação pretendida. Relativamente à tensão facial, refere que apertar com força os lábios e os dentes conduz à produção de um som sibilante, enquanto descontrair demasiado a boca e a garganta provoca a emissão de um som escuro e monótono.

Harrison (1983) enumera vários motivos para que não se verifique a produção de som, e sugere algumas formas de resolução desses problemas:

- 1) Direção do ar: Talvez esteja a soprar muito para cima ou para baixo, e o ar não atinge a aresta do orifício. Pode controlar o ângulo da coluna de ar empurrando o lábio superior ou a mandíbula inferior para a frente ou para trás. Experimente soprar na sua mão. Focando um ponto de ar no centro da palma da mão, faça-o subir e descer sem mexer a cabeça ou a mão. Use o mesmo movimento ao soprar para a cabeça da flauta, para encontrar o ângulo correto;
- 2) Alinhamento do orifício: Talvez a própria cabeça da flauta não esteja no lugar certo em relação aos lábios. Verifique no espelho se o orifício da flauta está alinhado

com o orifício entre os lábios. Enquanto estiver a soprar, rode a flauta na sua direção e depois na direção oposta (para dentro e para fora), até encontrar uma posição melhor;

3) Coluna de ar: Talvez a coluna de ar seja demasiado larga (...) Olhe no espelho, veja como a abertura dos lábios se encontra (...);

Posição dos lábios:

4) Talvez o seu lábio inferior esteja muito à frente ou não o suficiente;

5) Talvez esteja a afastar os lábios da flauta;

6) Dentes e língua: Talvez os seus dentes ou língua estejam atrapalhando.

Mantenha os dentes separados e a língua em baixo. (Harrison, p. 10)

Sobre a posição da flauta na boca, Wilcocks menciona na sua dissertação vários aspetos que poderão influenciar a qualidade do som:

Shotola (1996) define quatro aspetos de colocação da flauta que, caso sejam alterados, mesmo sem ajuste de embocadura, irão influenciar consideravelmente a qualidade do som produzido:

a) Colocar a flauta mais em cima ou em baixo, no lábio inferior;

b) A porção de orifício da flauta coberto pelo lábio;

c) Colocar o orifício da flauta descentrado;

d) Posição alta ou baixa em que os braços seguram a flauta, porque influencia o ângulo do porta lábio com o lábio. (Wilcocks, 2006, p. 11)

A postura adequada para tocar flauta não se pode considerar natural. Uma vez que implica os braços levantados por longos períodos, existe propensão para que o executante baixe os braços continuamente, à medida que se cansa (Putnik, 1970).

Normalmente, na tentativa de produção de som na flauta, existe tendência para se enrugam os lábios e, por isso, transformar a sua abertura redonda. Consequentemente, a coluna de ar apresentará a mesma forma, produzindo-se assim um som repleto de ar ou ruído. Para contrariar este problema pode-se puxar os cantos dos lábios ligeiramente para trás, alongando a abertura horizontalmente (Putnik, 1970).

Figura 22

*Posição adequada dos lábios*



*Nota.* Posição adequada dos lábios para tocar. Retirado de *The art of flute playing* (p. 9), 1970, Summy - Birchard Inc.

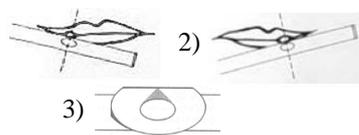
Outra situação que pode dificultar a estabilização de embocadura consiste nos casos em que a cabeça está inclinada, ou os lábios se apresentam mais elevados de um lado da boca. Nestes casos, é indicado que a flauta acompanhe esta direção, através do movimento dos braços (Putnik, 1970).

Marcel Moyse (1934) apresenta duas razões que dificultam a emissão de um som homogéneo na flauta: as diferenças de timbre entre os três registos e a dificuldade em produzir certas notas.

Aquando da entrevista realizada, quando questionada sobre os fatores que contribuem para o desenvolvimento de uma embocadura inadequada por parte do aluno, Anabela Malarranha responde:

A má utilização do corpo. E à embocadura ser atribuída uma importância em demasia. E quando estás focada só numa coisa, quando essa coisa funciona em conjunto com outras. Eu gosto da imagem em que a embocadura é a ligação entre o corpo e o instrumento. Para mim funciona bem, pessoalmente, e quando sinto menos a embocadura presente, é quando consigo melhor fazer tudo aquilo que quero. Obviamente que usamos músculos, mas temos de saber sentir e perceber aquela fronteira entre a tensão adequada e quando é de mais. (comunicação pessoal, 15 de novembro de 2020)

**Tabela 14.** Tipos de embocadura, problemas associados e estratégias a aplicar em âmbito pedagógico.<sup>9</sup>

Tipo de embocadura	Problemas associados	Estratégia a aplicar
<p>Abertura do lábio lateral (que não é no centro dos lábios)</p>	<p>Caso o orifício do porta lábio e a abertura labial não se apresentem na mesma direção o som ficará desfocado, com presença de ar e pouca projeção</p>	<p>Visualização no espelho e/ou no porta lábio da posição do orifício da flauta em relação aos lábios.</p> 
<p>Abertura do orifício labial em demasia (de forma horizontal e vertical)</p> 	<p>Som desfocado, com presença de ar e pouca projeção.  Resistência reduzida visto que é desperdiçada grande quantidade de ar. Por isso, aumenta a necessidade de se respirar frequentemente</p>	<p>Reduzir o tamanho do orifício labial. Juntar os dois lábios lateralmente e não colocar o lábio superior demasiado para a frente</p>
<p>Demasiada cobertura do orifício da flauta</p>	<p>Pode ser provocado por baixar a cabeça em demasia, posição errada das mãos que movimentem a flauta <i>para dentro</i>, para o lado do corpo. Som <i>pequeno</i>, em que a afinação é mais <i>baixa</i>.</p>	<p>Postural corporal correta – não baixar o pescoço e posicionar corretamente as mãos, com especial atenção para os pontos de apoio da flauta (indicador esquerdo e polegar direito)</p>
<p>Embocadura de <i>sorriso</i></p> 	<p>Pouca projeção sonora, tensão na musculatura em redor da boca, problemas de articulação e afinação</p>	<p>Postura correta e exercícios para desenvolver a respiração eficaz, para que através da utilização de maior quantidade de ar o aluno não necessite de recorrer à embocadura para emitir som em todas as notas.</p>
<p>Embocadura demasiado relaxada</p>	<p>Som desfocado, com presença de ar</p>	<p>Visualização da embocadura no espelho e procura de maior firmeza dos lábios.</p>
<p>Colocação da aresta do orifício demasiado subida no lábio, que resulta em menor projeção sonora</p> 	<p>Embocadura associada a lábios <i>grossos</i>. Neste tipo de lábios pode ser funcional, enquanto que em lábios <i>finos</i> é mais problemático</p>	<p>Visualização da embocadura no espelho. Colocação da aresta do orifício da flauta entre a zona da pele e o <i>vermelho</i> do lábio</p>
<p>Forma dos lábios adequada</p>	<p>Posição dos braços e das mãos condiciona o ângulo em que a coluna de ar atinge a aresta do porta lábio</p> 	<p>Postura correta do corpo, dos braços e das mãos</p>

<sup>9</sup> 1) Malotín, 1998, p. 13; 2) Malotín, 1998, p. 13; 3) Woltzenlogel, 1982, p. 42; 4) Wilcocks, 2006, p. 12; 5) Wilcocks, p. 12; 6) Wilcocks, p. 12; 7) Wilcocks, p. 12; 8) Wilcocks, p. 12.

## **6.7. Aplicação pedagógica dos conceitos sobre embocadura durante o estágio**

### **Aluno A.**

A Aluno A tem 9 anos de idade e apresenta lábios considerados grossos que, nos primeiros meses da aprendizagem do instrumento, dificultaram a passagem do ar para a flauta. Foi pedido à aluna para ter cuidado para não pressionar com demasiada força o lábio inferior contra o porta lábio, tornando este encaixe confortável, e que ao mesmo tempo tentasse soprar mais para baixo. O orifício labial apresentou-se de tamanho adequado, no entanto, constantemente a aluna rodava a flauta no sentido do corpo devido à posição incorreta da mão direita, contribuindo assim para uma cobertura maior do que o desejável do orifício da flauta e prejudicando a qualidade sonora. Também a postura não facilitava a produção de som. A aluna tinha o hábito de se virar de frente para a estante e colocar o braço direito demasiado para trás, alterando assim o ângulo correto em que a coluna de ar deve atingir a aresta do orifício da flauta. Esta postura foi corrigida, através da colocação do corpo ligeiramente de lado e da flauta paralela à estante. Devido à obtenção do ângulo correto, com estes ajustes a qualidade de som melhorou substancialmente.

### **Aluno B.**

A aluna B também tem 9 anos de idade. Os seus lábios apresentam uma espessura e abertura considerada normal. No entanto, a postura da cabeça contribuiu para a emissão da coluna de ar com a direção inadequada, devido ao hábito de inclinar a cabeça para o lado direito, que resultou na emissão de um som desfocado. Com a utilização do espelho esta questão foi verificada pela aluna que, com a posição adequada, conseguiu emitir um som limpo.

### **Aluno C.**

O aluno apresentou dificuldade em emitir um som considerado limpo. Os lábios deste aluno podem considerar-se grossos, colocando o lábio superior demasiado para a frente e tornando o orifício mais redondo do que é suposto. Tal como a aluna A, a postura dos braços dificultou o processo de estabilização de embocadura no sentido em que movimentava a flauta na direção do corpo, tapando com o lábio grande parte do orifício do porta lábio. Outra questão prejudicial à formação de embocadura diz respeito ao alinhamento da flauta, que por si só contribui consideravelmente para problemas de sonoridade. Em frente ao espelho foi realizado trabalho no sentido de diminuir o tamanho da abertura labial, ao tentar aproximar mais

verticalmente os dois lábios. Também o vapor de água no porta lábio foi observado, para se constatar se efetivamente a direção do ar estava adequada.

#### **Aluno D.**

O aluno D apresentou dificuldades em segurar na flauta, tentando alcançar inconscientemente este suporte através do movimento do pescoço para baixo, provocando constantemente oscilação e dificultando a formação da embocadura. Os seus lábios são considerados grossos. Foi referido várias vezes o efeito estátua, para que o aluno não movimentasse a cabeça e assim não comprometer o ângulo de entrada do ar na flauta.

#### **Aluno E.**

A aluna E apresentou a típica embocadura designada de sorriso. Como consequência da emissão de menor quantidade de ar do que é desejável, a aluna realizava tensão nos músculos envolventes dos lábios para assim conseguir emitir som em todos os registos.

Pareceu compreender a importância de uma embocadura relaxada, mas firme, no entanto, ao pôr em prática, realizava constantemente o mesmo tipo de tensão. Também o orifício labial se apresentou demasiado grande, por isso foi referida várias vezes a importância de juntar mais os lábios lateralmente.

Ao longo do ano foram realizados exercícios como por exemplo *flutterzunge* e harmónicos, assim como estudos e peças que contribuíssem para a correção destes problemas, realizando-se na aula várias atividades para correção da postura e melhoria da respiração.

#### **Aluno F.**

Em geral, a aluna F apresentou uma embocadura funcional e uma sonoridade com qualidade. Aparentemente não existia tensão nos músculos envolvidos na formação de embocadura. Apenas no registo grave era notória uma diminuição do volume sonoro, como resultado de uma embocadura por vezes demasiado relaxada neste registo. Por vezes o lábio superior descia demasiado na sua posição, aproximando-se da aresta do orifício da flauta e influenciando o ângulo da coluna de ar. Passámos então a realizar os exercícios em frente ao espelho para que, enquanto tocava, a aluna visualizasse a forma dos seus lábios para ir corrigindo nota a nota. Com este ajuste do lábio foi notória a expansão do som no registo grave.

## 7. Conclusão

A aprendizagem de um instrumento musical engloba uma série de elementos que, apenas em conjunto, podem contribuir para a expressividade musical por parte do intérprete, através do seu instrumento. Como tal, torna-se indispensável que o instrumentista domine determinadas técnicas e adquira consciência da forma da sua aplicação para que, deste modo, consiga trabalhar no sentido de desenvolver e aplicar eficazmente as suas capacidades.

Um dos aspetos fundamentais para a emissão de um som de qualidade na flauta transversal diz respeito à colocação dos lábios e à forma de soprar para o instrumento, ou seja, a formação de embocadura. Com o presente trabalho de investigação pretendeu-se compreender a relação entre a postura, respiração e formação de embocadura, através de uma abordagem detalhada sobre os vários fatores que podem interferir na sua estabilização e produção de som, tanto de forma prejudicial como funcional.

Para a realização da presente investigação foram realizadas entrevistas e pesquisa bibliográfica, através das quais foi claro que estes aspetos são absolutamente determinantes e indissociáveis para a produção de um som com qualidade na medida em que, quando o executante não consegue adotar uma postura correta, também a respiração será afetada. Por sua vez, verificou-se que sem uma respiração eficaz torna-se impossível a emissão regular de ar para o instrumento, que contribuirá para vários tipos de tensões musculares, condicionantes para a estabilização de embocadura. Também o estágio no CRBA se manifestou fundamental para a observação e aplicação prática de vários conceitos relacionados com o objeto de estudo, contribuindo para a constatação da eficácia das mais variadas práticas educativas.

A mestrandia procurou ao longo de todo o processo de elaboração do relatório o questionamento ininterrupto, que continuamente conduziu ao levantamento das mais diversas questões, contribuindo assim para a realização de um trabalho o mais abrangente possível, que possa contribuir para uma extensiva aprendizagem sobre o tema em estudo e esclarecimento de dúvidas que possam surgir. Enquanto flautista, este trabalho tão específico permitiu uma maior consciência do corpo em momentos de estudo e performance pública. Também enquanto docente é agora possível determinar com maior precisão qual o problema do aluno no que diz respeito à colocação dos lábios ou direção do ar associados à sonoridade produzida, contribuindo assim para a sua evolução constante, sem problemas associados a uma embocadura incorreta. Conclui-se deste modo que, tanto a nível pessoal como profissional, a presente investigação claramente contribuiu para o alargamento de conhecimentos sobre a sonoridade e embocadura.

## Referências Bibliográficas

Altés, H. (1880). *Grand Method for Flute*, Paris: Schoenaers-Millereau.

Astrociêncianet. (2016). *Músculos da mímica facial*.

<https://astrociencianet.wordpress.com/2016/09/24/musculo-da-mimica-facial/>

Barbosa, A. (2012). *A Relação e a Comunicação Interpessoais entre o Supervisor Pedagógico e o Aluno Estagiário: Um Estudo de Caso* [Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Educação João de Deus]. Repositório Científico Comum.

<https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/2472>

Bernold, P. (1990). *La Technique D'Embouchure: 218 exercises for mastery of all difficulties concerning transverse flute embouchure and the acquisition of a good tone*. La Stravaganza.

Bruce, D. (n.d.). *Beginner Flute Lesson 7: Holding the flute (part II)*. 8Notes. Consultado a 14 de março de 2021 em

[https://www.8notes.com/school/lessons/flute/holding\\_the\\_flute.asp?fpage=11](https://www.8notes.com/school/lessons/flute/holding_the_flute.asp?fpage=11)

Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (n.d.). All About Portugal [imagem online]. Consultado a 15 de novembro de 2020 em

<https://www.allaboutportugal.pt/pt/beja/cultura/conservatorio-regional-do-baixo-alentejo>

CRBA. (2015-2018). *Projeto Educativo da Escola*. Beja.

CRBA – Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (n.d.). História de um percurso.

Consultado a 25 de setembro de 2020 em

[http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com\\_docman&task=cat\\_view&gid=37&Itemid=85](http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=37&Itemid=85)

CRBA (n.d.). Programa de Flauta Transversal. Beja.

Debost, M. (2002). *The Simple Flute: from A to Z*. New York: Oxford University Press.

- Dr. Kumar, K., Dr. R. Veena, Dr. Hassainar, S., Dr. Jain, V., & Dr. Smitha, P. (2017). Embouchure Therapy: A Musical Way of Correcting na Anatomically Short Upper Lip – A Pilot Study. *International Journal of Advanced Research (IJAR)*, 5(5), 789-794. Doi: 10.21474/IJAR01/4180
- Godoy, A. (1995). Pesquisa qualitativa: Tipos fundamentais. *Revista de Administração de Empresas*, v. 35, n.3, p, 20-29. <https://www.scielo.br/pdf/rae/v35n3/a04v35n3.pdf>
- Harrison, H. (1982). *How to Play the Flute*. London: EMI Music Publishing.
- Henrique, L. (2002). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Júnior, A., & Júnior, N. (2011). A utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos. *Evidência, Araxá*, v. 7, n. 7, p. 237-250.  
<https://met2entrevista.webnode.pt/files/200000032-64776656e5/200-752-1-PB.pdf>
- Lopes, N. (2017). *Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola de Música do Conservatório Nacional: A importância do conhecimento do corpo humano no estudo dos instrumentos de sopro*. [Dissertação de Mestrado, Departamento de Música, Escola de Artes da Universidade de Évora]. Repositório Científico da <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/23093>
- Malotín, F. (1998). *Prícná flétna*. Informatorium.
- Mather, R. (1981). *The Art of Playing the flute: Embouchure* (Vol. 2). Iowa City: Romney Press.
- Mascolo, N. & Mascolo, C. (2014). Embocadura da Flauta Transversal [imagem online]. Estudantes de Flauta Transversal. Consultado a 5 de novembro de 2020 em <https://sites.google.com/site/estudantesflautastransversal/Home/embocadura>
- Moratz, K. (2010). *Flute for Dummies*. Indianapolis: Wiley Publishing, Inc.
- Moyse, M. (1934). *De la sonorité*. Paris: Alphonse Leduc.

Pearson, L. (2006) *Body Mapping for Flutists*. Gia Publications.

Pereira, E. (2016). CRBA – Secção de Castro Verde [imagem online]. Google Maps. Consultado a 15 de novembro de 2020 em <https://www.google.com/maps/uv?pb=!1s0xd1a8a7986a3ef6f%3A0x8b0a06d106b1f053!3m1!7e115!4shttps%3A%2F%2Flh5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipNcfE9xFYxFT2fN-DBCAsA4HzwyuFY8go7xK5hL%3Dw120-h160-k-no!5sCRBA%20Castro%20Verde%20-%20Pesquisa%20Google!15sCgIgAQ&imagekey=!1e10!2sAF1QipNcfE9xFYxFT2fN-DBCAsA4HzwyuFY8go7xK5hL&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwjyqtWNS6HtAhUozYUKHVMWCrsQoiowCnoECBEQAw>

Pneumo Pro. (n.d.). [imagem online]. Kinder Flute. Consultado a 5 de novembro de 2020 em [http://www.kinderflute.com/Pneumo-Pro\\_p\\_1.html](http://www.kinderflute.com/Pneumo-Pro_p_1.html)

Porter, M. (1967). *La Embouchure*. London: Boosey & Hawkes.

Powell, A. (1994). *Flute Tutors: Records of the Methods, Taste and Practice of Earlier Times*. Cambridge University Press. [https://www.academia.edu/6461741/Flute\\_Tutors\\_Records\\_of\\_the\\_Methods\\_Taste\\_and\\_Practice\\_of\\_Earlier\\_Times?auto=download](https://www.academia.edu/6461741/Flute_Tutors_Records_of_the_Methods_Taste_and_Practice_of_Earlier_Times?auto=download)

Putnik, E. (1970). *The art of flute playing*. Summy - Birchard Inc. [https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=12JKUAsWOpGc&oi=fnd&pg=PP9&dq=putnik+art+of+flute+playing&ots=SUNfOIU0Tz&sig=tf3jhzfg-2j78HU\\_UdxTL8bsSrE&redir\\_esc=y#v=onepage&q=putnik%20art%20of%20flute%20playing&f=false](https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=12JKUAsWOpGc&oi=fnd&pg=PP9&dq=putnik+art+of+flute+playing&ots=SUNfOIU0Tz&sig=tf3jhzfg-2j78HU_UdxTL8bsSrE&redir_esc=y#v=onepage&q=putnik%20art%20of%20flute%20playing&f=false)

Quantz, J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Johann Friedrich Voss.

- Ribeiro, E. (2008). A perspectiva da entrevista na investigação qualitativa. *Evidência, Araxá, n. 4*, p. 129 – 148.  
[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/maio2013/sociologia\\_artigos/tecnica\\_coleta\\_dados.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/maio2013/sociologia_artigos/tecnica_coleta_dados.pdf)
- Rosa, A., & Arnoldi, M. (2006). *A entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismos para a validação dos resultados*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Streitová, M. (2011). *Relatório de Estágio do Mestrado em Música para o Ensino Vocacional* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro].
- Stevens, R. (1967). *Artistic flute: technique and study*. Hollywood, California: Highland Music Company.
- Swilley, W. (1978). *A Comprehensive performance project in flute literature with an essay on flute embouchure pedagogy in the United States from ca. 1925-1977 as described in selected writings* [Dissertação de Doutorado não publicada]. The University of Iowa. <https://pt.scribd.com/document/475017182/Dissertation-Swilley-pdf>
- Taffanel, P., & Gaubert, P. (1923). *Méthode Complète de Flûte*. Paris: Alphonse Leduc.
- Toff, N. (2012). *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* (3.<sup>a</sup> ed.). New York: Oxford University Press.
- Vale, D. (2017). *Iniciação à Flauta Transversal: Desenvolvimento da embocadura individual* [Trabalho de conclusão de Licenciatura, Escola Superior de Artes e Turismo]. Repositório Científico da Universidade do Estado do Amazonas.  
<http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/2469>
- Wilcocks, G. (2006). *Improving tone production on the flute with regards to embouchure, lip flexibility, vibrato and tone colour, as seen from a classical music perspective* [Dissertação de Mestrado, Department of Music of the Faculty of Humanities University of Pretoria]. Repositório Científico da Universidade de Pretoria.

<https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/27919/dissertation.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Wilkins, F. (1957). *The Flutist's Guide*. Artley.

Woltzenlogel, C. (1995). *Método Ilustrado de Flauta: Aprovado e recomendado por Jean-Pierre Rampal* (3.<sup>a</sup> ed.). São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores.

### **Material didático utilizado nas aulas:**

Bach, J. (2010). *Four Flute Sonatas, BWV 1030, 1032, 1034, 1035*. Barenreiter.

Bennett, N. (2005). *A New Tune a Day*. Boston Music.

Berbiguier, B. (1986). *Eighteen Exercises or Etudes*. G. Schirmer.

Bernold, P. (1990). *La Technique D'Embouchure: 218 exercises for mastery of all difficulties concerning transverse flute embouchure and the acquisition of a good tone*. La Stravaganza.

Bozza, E. (2005). *Soir dans les montagnes*. Paris: Editions Leduc.

Boccherini, L. (2016). *Concerto em Ré Maior, op. 27*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Debussy, C. (2010). *Syrinx*. Munich: G. Henle Verlag.

Dick, R. (2008). *Tone Development Through Extended Techniques*. Lauren Keiser Music Publishing.

Gariboldi, G. (2005). *Grandes Études de Style Op. 134*. Paris: Alphonse Leduc.

Honegger, A. (1986). *Danse de la chèvre*. BMG Ricordi.

- Ibert, J. (2005). *Entr'Acte*. Paris: Alphonse Leduc.
- Kinyon, J., & O'Reilly, J. (2005). *Yamaha Flute Student*. Alfred Music.
- Mozart, W. (1965). *Andante in C Major – K. 315 and Rondo in D Major – K. Anh. 184 for flute and piano*. New York: International Music Company.
- Ory, I. (1981). *La flûte traversière*. Van de Velde.
- Piazzola, A. (1986). *Histoire du Tango for Flute, Guitar*. Paris: Editions Henry Lemoine.
- Reichert, M. (2016). *7 Daily Finger Exercises*. Whirlwindpress.ca.
- Reinecke, C. (2017). *Ballade op. 288*. Germany: Musikverlag Zimmermann.
- Schubert, F. (sd). *Sonata in A minor "Arpeggione"*. Barenreiter Urtext.
- Taffanel, P., & Gaubert, P. (1958). *17 Big Daily Finger Exercises*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Telemann, G. (sd). *Six Sonates for two Flutes or Violins (Vol. 2)*. Barenreiter.
- Vester, F. (Ed.). (2010). *50 Classical Studies for Flute*. London: Universal Edition.
- Wye, T. (2003). *Beginner's Book Part One*. London: Novello.
- Wye, T. (2003). *Practice Book for the Flute – Technique (Vol. 2)*. London: Novello.
- Wye, T. (2003). *Practice Book for the Flute – Tone (Vol. 1)*. London: Novello.
- Wye, T., & Morris, P. (2003). *The Orchestral Flute Practice Book 1, 2*. London: Novello.

## ANEXOS

### ANEXO A – Guião da Entrevista

A presente entrevista é realizada no âmbito da componente de investigação do relatório de estágio do Mestrado em Ensino de Música.

Este trabalho consiste na abordagem e investigação do tema: “A embocadura como ferramenta essencial na aprendizagem da flauta transversal”.

Antes de mais agradeço o seu contributo que, certamente, será essencial para a elaboração deste trabalho.

*Gostaria de iniciar as questões através de uma abordagem pessoal, relativamente à sua aprendizagem e execução do instrumento.*

- 1 - Com que idade começou a aprender a tocar flauta?
- 2 - Ao longo da aprendizagem do instrumento, os seus professores insistiram na questão da estabilização de embocadura? Se sim, desde quando e de que forma?
- 3 - Atualmente, quando se dedica ao estudo do instrumento, que preocupações tem com a formação da embocadura?
- 4 - Para si, quais as características de uma embocadura correta/estável?
- 5 – Em que situação considera uma embocadura errada/incorrecta? E de que forma pode influenciar as capacidades técnicas e interpretativas (do instrumentista), no que diz respeito a sonoridade, afinação e articulação?

*As próximas perguntas estão relacionadas com uma abordagem direcionada à sua atividade e experiência como professor(a) de flauta.*

- 1 – Na sua prática docente, em que fase da aprendizagem do instrumento realiza a primeira abordagem sobre este tema?
- 2 – Considera que a fisionomia dos lábios (finos ou grossos) tem influência na formação de embocadura do aluno?
- 3 - Quais os tipos de embocadura que costuma encontrar em âmbito pedagógico? (com o orifício dos lábios ao centro ou também do lado esquerdo/direito) Qual a sua opinião sobre esta posição?
- 4 – Que aspetos pede ao aluno que tenha constantemente em consideração, na boca e no corpo, para que trabalhe no sentido de desenvolver uma embocadura estável?
- 5 – Na sua opinião, o que leva ao desenvolvimento de uma embocadura incorreta por parte do aluno?

## **ANEXO B - Entrevista a André Cameira**

A presente entrevista é realizada no âmbito da componente de investigação do relatório de estágio do Mestrado em Ensino de Música.

Este trabalho consiste na abordagem e investigação do tema: “A embocadura como ferramenta essencial na aprendizagem da flauta transversal”.

Antes de mais agradeço o seu contributo que, certamente, será influente para a elaboração deste trabalho.

*Gostaria de iniciar as questões através de uma abordagem pessoal, relativamente à sua aprendizagem e execução do instrumento.*

### **1 – Com que idade começou a aprender a tocar flauta?**

Comecei com 8 anos. Tive depois uma paragem de estudos entre os 18 e os 25 anos.

### **2 – Ao longo da aprendizagem do instrumento, os seus professores insistiram na questão da estabilização de embocadura? Se sim, desde quando e de que forma?**

Para ser sincero não me lembro muito bem porque foi há muito tempo e talvez o meu professor da altura não tenha falado sobre isso ao pormenor. Não que não achasse ou soubesse que é importante, mas penso que não quis que eu me preocupasse com termos tão técnicos e com esse processo. Mas claro, ensinou-me que o lábio deve estar relaxado o quanto baste, ou seja, que o flautista poderia equilibrar ou saber gerir a tensão necessária entre o lábio superior e inferior, portanto, não basta o lábio estar completamente relaxado, porque senão os sons não saem. Mas é saber gerir esta tensão, procurar uma posição relaxada da boca, dos músculos faciais. Ou seja, não havia uma abordagem frequente do professor, mas o suficiente para não me deixar desenvolver maus hábitos. Acho que aqui é que está o segredo: não é preciso falarmos em grandes termos técnicos – aqui há várias opiniões, há professores que até acham que os alunos gostam de ouvir isso, mas não é necessário, as opiniões divergem um bocadinho ou há maneiras diferentes de explicar o processo. Eu creio que se falarmos mais em obter uma boa sonoridade se falarmos em termos de bom som e procurar o som e ter uma boa respiração, direcionar o ar de uma forma constante e estável, que o aluno acaba por fazê-lo. Não depende apenas da boca, a embocadura está interligada com o fluxo de ar.

### **3 – Atualmente, quando se dedica ao estudo do instrumento, que preocupações tem com a formação da embocadura?**

Acho que é um bocado como o desenvolvimento dos músculos de um atleta. É um desenvolvimento progressivo, longo, ao longo do tempo, e cada flautista tem de o fazer ao longo da sua carreira. Claro que no início aprendemos a posição supostamente correta e procuramos sempre esta posição, através do espelho e de outros pequenos exercícios, mas o flautista tem de

trabalhar os músculos tal e qual como um atleta trabalha os músculos das pernas. Portanto, é um trabalho que tem de ser feito todos os dias. Eu faço exercícios. Ultimamente tenho feito os Vocalises do P. Bernold, onde ele sugere exercícios desde os vocalizes, a notas longas e harmónicas para desenvolver a flexibilidade dos lábios. Acho que no fundo é isso, procura-se a estabilidade, mas ao mesmo tempo a flexibilidade dos lábios, para os lábios serem flexíveis para os diferentes sons que queremos tirar, porque cada um tem a sua posição. Entre registos faço uma adaptação na forma dos lábios. Os sons graves requerem maior volume de ar e posição dos lábios mais relaxada, no registo agudo requer um pouco mais de firmeza, o estritamente necessária, que tem a ver com a necessidade de uma maior velocidade do ar, ou seja, quanto maior for a velocidade de ar, mais firmeza têm que ter os lábios. Maior velocidade de ar provoca nos lábios uns lábios mais apertados ligeiramente, mas isso é naturalmente, basta soprar para a mão para verificar isso. Sopramos mais lentamente e os lábios ficam mais relaxados, basta sopramos com mais velocidade, e eles automaticamente apertam. Mas este aperto não deve ser em excesso como é evidente. Nós podemos trabalhar isso quando tiramos os harmónicos, à medida que vamos subindo vamos firmando mais os lábios. Tu alteras os lábios porque alteras a velocidade do ar e a pressão que fazes com o diafragma. É uma coisa mínima, movimento mínimo para colocar a boca, garganta o mais livre e aberto possível, mas acho inevitável que os lábios mexam quando mudas a velocidade do ar.

#### **4 – Para si, quais as características de uma embocadura correta/estável?**

Basta tirar uma fotografia ou olhar para a forma como cada flautista toca, e encontramos posições e formas diferentes de embocadura, e, falando dos grandes flautistas, resulta. Portanto, basta comparar o James Galway com o Denis Bourriakov e têm embocaduras diferentes. Para dizer que cada flautista tem a sua embocadura e todas são diferentes. Eu acho que cada um deve experimentar o tipo de embocadura que melhor resulta, e aqui vem a tal procura do equilíbrio entre os dois lábios.

#### **5 – Em que situação considera uma embocadura errada/incorrecta? E de que forma pode influenciar as capacidades técnicas e interpretativas (do instrumentista), no que diz respeito a sonoridade, afinação e articulação?**

Os problemas normalmente associados a uma má embocadura são os cantos dos lábios estarem demasiado para cima, tensos, a tal forma de sorriso que deve ser evitado, porque faz com que o lábio inferior esteja menos em contacto com o bocal da flauta. Fica só a parte central encostada. Também a embocadura demasiado relaxada, com as pontas dos lábios demasiado para baixo, o som fica pouco timbrado, com mais vento. Tem de ser um equilíbrio que se deve procurar, e isso só cada um é que consegue fazer isso, encontrar esse ponto. Estes aspetos têm impacto no timbre, na sonoridade, na qualidade de som que pode ser muito difuso ou apertado, e na afinação. Deve-se procurar o foco do som, aquele em que os lábios quase não interferem com a quantidade e velocidade de ar que se manda para a flauta, sendo apenas um ponto de passagem mas ao mesmo tempo também controla, deve é ser um controlo mínimo, acho que os lábios devem ser o polimento que se faz no final. O essencial é a gestão do fluxo de ar, o lábio superior

direciona apenas, enquanto o de baixo apoia. A ideia fundamental é o equilíbrio, cada um tem de procurar o equilíbrio porque o professor não está dentro da boca do aluno. Este equilíbrio consegue-se fazendo os extremos, diferentes embocaduras, depois consegue encontrar e ouvir o ponto de equilíbrio e sentir quando é um som focado ou não é, através de trabalho individual em cada nota, depois intervalos cromáticos, e ir aumentando os intervalos gradualmente até chegar à oitava, por exemplo, acho essencial esse exercício. Depois fazer arpejos, para se perceber em que posição deve colocar os lábios.

*As próximas perguntas estão relacionadas com uma abordagem direcionada à sua atividade e experiência como professor(a) de flauta.*

**1 – Na sua prática docente, em que fase da aprendizagem do instrumento realiza a primeira abordagem sobre este tema?**

Logo no início. Eles têm de saber colocar a flauta na boca.

**2 – Considera que a fisionomia dos lábios (finos ou grossos) tem influência na formação de embocadura do aluno?**

Acho que sim. Apesar de haver flautistas com lábios grossos que são excelentes flautistas, no início acho que é mais fácil em alunos que têm lábios comparativamente mais finos, porque os lábios mais grossos são mais moles, ficam mais relaxados e é necessária a tal firmeza. Por isso pode ser possível mas mais demorado em lábios mais grossos. Digo aos alunos para experimentarem várias formas porque têm de ser eles a encontrar, mas ajudo a experimentar com a aresta do orifício mais em baixo ou mais em cima no lábio inferior. Não sei se o facto de ser mais em cima é mais instável, pelo menos para mim não funciona e sinto-me mal a tocar, mas realmente em alguém com lábios diferentes pode funcionar melhor. Colocando em baixo, o lábio grosso tapa mais o orifício e o fluxo de ar fica mais para cima, não entra tão bem na flauta. Mas são lábios passíveis de ser trabalhados.

**3 – Quais os tipos de embocadura que costuma encontrar em âmbito pedagógico? (com o orifício dos lábios ao centro ou também do lado esquerdo/direito) Qual a sua opinião sobre esta posição?**

Normalmente os alunos que tenho tido colocam o orifício ao centro. Não tenho nenhum que precise de ficar mais ao lado. No passado tive um aluno com uma posição muito torta que tentei corrigir e acho que até resultou. Tentámos que movesse a flauta um pouco para não mudar a posição dos lábios na direção do orifício. Acho que isso é que é importante – o orifício labial deve estar na direção do bocal. Isso é muito importante. Se a pessoa já tiver mais ao lado tenta-se que vá de encontro a esta posição.

**4 – Que aspetos pede ao aluno que tenha constantemente em consideração, na boca e no corpo, para que trabalhe no sentido de desenvolver uma embocadura estável?**

Ter uma postura o mais correta possível, e de início peço sempre que toquem em frente a um espelho, e que consigam de facto ter o lábio paralelo à flauta, e que basta pôr o dedo por baixo para soprar nesta direção. E pensarem no ar.

**5 – Na sua opinião, o que leva ao desenvolvimento de uma embocadura incorreta por parte do aluno?**

Porque se calhar não treinam em frente ao espelho, primeiro. Porque pode estar preocupado com outras coisas, como a leitura por exemplo. Outras dificuldades a nível rítmico, daí que é importantíssimo tocar notas longas sem estar a ler. Podem ter uma má respiração – se respirar mal vai tentar compensar com a boca e os lábios e tenta ir aí buscar o ar. Temos de ter consciência que não é como na flauta de bisel, não é um canal direito. Temos de explicar isso. Isto para alunos de iniciação, de uma forma muito simples explicar que é uma maneira diferente de tirar o som.

## **ANEXO C - Entrevista a Anabela Malarranha**

A presente entrevista é realizada no âmbito da componente de investigação do relatório de estágio do Mestrado em Ensino de Música.

Este trabalho consiste na abordagem e investigação do tema: “A embocadura como ferramenta essencial na aprendizagem da flauta transversal”.

Antes de mais agradeço o seu contributo que, certamente, será essencial para a elaboração deste trabalho.

*Gostaria de iniciar as questões através de uma abordagem pessoal, relativamente à sua aprendizagem e execução do instrumento.*

### **1 - Com que idade começou a aprender a tocar flauta?**

Aos 9 anos.

### **2 - Ao longo da aprendizagem do instrumento, os seus professores insistiram na questão da estabilização de embocadura? Se sim, desde quando e de que forma?**

Olha, eu não tenho memória nenhuma disso. É que não tenho mesmo. Eu comecei como muita gente, a aprender na banda. E lembro-me de as primeiras aulas nem ser com um flautista, mas sim com um maestro da banda.

### **3 - Atualmente, quando se dedica ao estudo do instrumento, que preocupações tem com a formação da embocadura?**

A minha preocupação, que não é bem uma preocupação, é mais um cuidado, uma atenção, é sentir a coisa mais natural possível. Dentro, claro, da questão que é nós termos de focar e direcionar.

### **4 - Para si, quais as características de uma embocadura correta/estável?**

Eu não tenho e acho que não se deve impor uma embocadura tipo. Porque cada um de nós tem uma fisionomia, cada um de nós vai formar a sua embocadura de acordo com o que nos é confortável. É esse o meu objetivo. Tenho o exemplo de um aluno que tem uma embocadura um bocadinho estranha, e essa embocadura surgiu depois de ser meu aluno. Mas não fui eu que lhe impus a embocadura, simplesmente trabalhei com ele o que achei necessário para ele encontrar o conforto e a boa relação com o instrumento. Lembro-me também de uma professora que tive na ANSO que tocava super bem, mas um lábio ia para um lado e o outro ia para o outro lado completamente oposto. Mesmo ao olhar era muito confuso, mas ao ouvir era espetacular. A minha experiência agora diz-me que se calhar a questão dos cantinhos da boca até pode ter um pouco de verdade. Porque na verdade temos de focar, o que cerra os lábios e criamos alguma

tensão na embocadura e temos de criá-la porque temos de usar músculos e trabalhar essa musculatura para criar a nossa embocadura. A questão é saber até onde pode ir a boa tensão e onde começa a má tensão. Quando se fala em relaxar, depende dos alunos e da forma como interpretam o que dizes. Na minha experiência aconteceu algumas vezes perceber que fui interpretada um bocadinho em excesso, e que o relaxamento era sem forma, e isso não pode ser. Hoje em dia não gosto de utilizar a palavra relaxado porque acho que o que se pretende não é no sentido de ausência de atividade, mas sim uma boa atividade. É importante formar a embocadura, direcionar, fazer tudo o que é suposto, mas sem sair demasiado do que somos, do que sentimos confortável/natural.

**5 – Em que situação considera uma embocadura errada/incorrecta? E de que forma pode influenciar as capacidades técnicas e interpretativas (do instrumentista), no que diz respeito a sonoridade, afinação e articulação?**

Para mim é incorreto quando ficas incapaz de fazer a música com o teu instrumento. Ou seja, a tua embocadura tem que te permitir seres flexível para conseguires fazer tudo o que está escrito na música, tudo o que a música pede. E quando a tua embocadura tem excesso de tensão e é rígida, tu não tens essa flexibilidade e isso reflete-se tecnicamente, sofres para fazer um piano, com a afinação... estás sempre a sofrer.

*As próximas perguntas estão relacionadas com uma abordagem direcionada à sua atividade e experiência como professor(a) de flauta.*

**1 – Na sua prática docente, em que fase da aprendizagem do instrumento realiza a primeira abordagem sobre este tema?**

Eu falo nisso desde o primeiro momento, direta ou indiretamente, depende um bocadinho do que eu vejo da reação do aluno. Se vejo que o aluno facilmente coloca na boca a cabeça da flauta e segue o que vou dizendo sem estar preocupado com o que está a acontecer na boca, falo pouco, e vou dando apenas ideias, imagens para que ele consiga produzir o som. Se vejo que há grande resistência no contacto, começo a dar outras imagens. Mas não falo mesmo que a embocadura deve ser de determinada forma. Digo como se chama e falo um bocadinho da importância da nossa embocadura no sentido em que não temos palheta, bocal, então somos nós os responsáveis pela direção do ar dentro do instrumento. Mas nunca falo só disso. Isto para mim só resulta se o corpo estiver presente.

**2 – Considera que a fisionomia dos lábios (finos ou grossos) tem influência na formação de embocadura do aluno?**

Tem. Eu acho que tem. Porque independentemente da forma ou de os lábios serem mais grossos ou finos, cada pessoa vai encontrar a sua forma para tocar. Eu acho que a única coisa em termos de fisionomia que pode mesmo prejudicar a emissão de som é quando a pessoa tem o maxilar inferior demasiado para a frente, isso para tocar flauta é que é complicado. É a única coisa em

termos de fisionomia que acho que não é mesmo favorável. De resto só se for alguém que tenha os lábios super grossos mas nunca me aconteceu.

**3 - Quais os tipos de embocadura que costuma encontrar em âmbito pedagógico? (com o orifício dos lábios ao centro ou também do lado esquerdo/direito) Qual a sua opinião sobre esta posição?**

Mais centrado, às vezes ligeiramente para um lado ou para o outro, mas nada que se perceba. Eu própria não tenho completamente centrado. Vou tentando ajudar a encontrar a posição adequada, mas não dou a instrução de que tem de ser ao centro, vou deixando que aconteça. Se não for ao centro, podes ajustar a posição da flauta para ser mais eficaz na direção, no foco. Através do vapor de quando sopramos podes perceber se está centrado com o orifício da flauta para encontrar, não é só a embocadura. Tem a ver com a forma dos lábios.

**4 – Que aspetos pede ao aluno que tenha constantemente em consideração, na boca e no corpo, para que trabalhe no sentido de desenvolver uma embocadura estável?**

Eu dou sempre uma imagem que pode ser um pouco exagerada, mas é para evitar o contrário, que é: 80% corpo, 20% embocadura. Tendo em conta isto, o teu corpo é sempre muito mais importante que a embocadura. Nós somos atletas de alta competição, e enquanto atletas o corpo tem de estar sempre em forma. Quando estás muito cansada não consegues tocar, e não é pela tua embocadura, é porque o corpo não está disponível para isso. Se num dia tocares muito bem mas depois não dormires durante a noite, no dia seguinte o corpo já não vai funcionar da mesma forma. Acho que às vezes dá-se demasiada importância a embocadura e acabamos por esquecer um pouco o que não se vê. Muitas vezes quando a embocadura resulta numa tensão excessiva, é exatamente porque nos concentramos apenas na embocadura quando o som não está bem, e resulta em ainda mais tensão.

**5 – Na sua opinião, o que leva ao desenvolvimento de uma embocadura incorreta por parte do aluno?**

A má utilização do corpo. E à embocadura ser atribuída uma importância em demasia. E quando estás focada só numa coisa, quando essa coisa funciona em conjunto com outras. Eu gosto da imagem em que a embocadura é a ligação entre o corpo e o instrumento. Para mim funciona bem, pessoalmente, e quando sinto menos a embocadura presente, é quando consigo melhor fazer tudo aquilo que quero. Obviamente que usamos músculos, mas temos de saber sentir e perceber aquela fronteira entre a tensão adequada e quando é de mais.

## **ANEXO D - Entrevista a Elsa Marques**

A presente entrevista é realizada no âmbito da componente de investigação do relatório de estágio do Mestrado em Ensino de Música.

Este trabalho consiste na abordagem e investigação do tema: “A embocadura como ferramenta essencial na aprendizagem da flauta transversal”.

Antes de mais agradeço o seu contributo que, certamente, será essencial para a elaboração deste trabalho.

*Gostaria de iniciar as questões através de uma abordagem pessoal, relativamente à sua aprendizagem e execução do instrumento.*

### **1 - Com que idade começou a aprender a tocar flauta?**

Comecei a aprender a tocar flauta aos 10 anos numa Banda Filarmónica em Moura, na Banda Filarmónica União Mourense “Os Amarelos”. Essa banda filarmónica situa-se no Baixo Alentejo

### **2 - Ao longo da aprendizagem do instrumento, os seus professores insistiram na questão da estabilização de embocadura? Se sim, desde quando e de que forma?**

No início da aprendizagem do instrumento, a minha professora, que era a maestrina da banda e tinha formação noutra instrumento (clarinete), não me sensibilizou para a importância da embocadura. As indicações iniciais consistiam basicamente em centrar os lábios junto do bisel do instrumento e produzir som. Mais tarde, quando ingressei no Conservatório, a minha professora falava sobre embocadura no registo agudo e sobreagudo (não devia pressionar/fechar os lábios), mas não fazia exercícios específicos. Apenas na Universidade com a Prof. Anabela Malarranha é que a questão da estabilização de embocadura se tornou um conteúdo essencial e prioritário na prática do instrumento. Começou a fazer parte da minha rotina diária a prática de notas longas e exercícios semelhantes em frente ao espelho, de forma a corrigir e analisar tudo o que é inerente (posição dos lábios (o mais natural possível, sem alterar a linha normal dos lábios), posição da flauta, respiração, etc.). Inicialmente essa prática incidiu no registo médio-grave, posteriormente nas oitavas e só depois no registo sobreagudo, tudo isso em dinâmica forte. Depois de estabilizar a embocadura em notas longas, estudei outro tipo de exercícios, como os vocalizes (cantava primeiro e depois tocava), as escalas expressivas de Taffanel e Gaubert, os harmónicos (realizava várias séries de harmónicos alterando apenas a velocidade do ar em cada harmónico, sem auxílio da língua), o efeito flatterzunge e cantei e toquei notas ao mesmo tempo. Posteriormente estudei os mesmos exercícios com dinâmicas diferentes (utilizei o acessório pneumo-pro) e acrescentei o estudo de pequenas melodias onde colocaria em prática tudo o que tinha trabalhado nos exercícios de sonoridade.

Os métodos que utilizei foram os seguintes:

- Bernold, P. La technique d'embouchure. Stravaganza.

- Dick, R. El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas. Mundimúsica-Ediciones Musicales. - Graf, P. Check-up. Schott Music GmbH.
- Graf, P. The Singing Flute: How to Develop an Expressive Tone a Melody Book. Schott,
- Moyses, M. 24 petites études mélodiques. Alphonse Leduc.
- Moyses, M. Art et Technique de la Sonorité. Alphonse Leduc.
- Wye. T. Practice Book for the Flute (vol. 1 e 5). Novello.

**3 - Atualmente, quando se dedica ao estudo do instrumento, que preocupações tem com a formação da embocadura?**

Atualmente quando estudo o instrumento tenho a preocupação em manter os lábios relaxados (não demasiado), principalmente o lábio inferior. Ao respirar tento abrir a boca em “O”, abrir a garganta, e tento expandir o máximo a zona abdominal e intercostal. Quando toco o registo grave tenho a preocupação em compensar a afinação através da respiração e no registo agudo/sobreagudo compenso com abertura da boca (espaçamento entre os dentes superiores e inferiores).

**4 - Para si, quais as características de uma embocadura correta/estável?**

Para mim não existe uma embocadura modelo/exemplar. Penso que depende sempre das características/fisionomia dos próprios lábios/boca de cada executante. Eu penso que todo o executante deve procurar uma sonoridade com qualidade, equilibrada e afinada. Obviamente existem aspetos básicos que devem estar presentes, como a posição natural dos lábios, a direção do ar no centro do bisel, predominância do lábio superior na execução da dinâmica forte e inferior na dinâmica piano.

**5 – Em que situação considera uma embocadura errada/incorrecta? E de que forma pode influenciar as capacidades técnicas e interpretativas (do instrumentista), no que diz respeito a sonoridade, afinação e articulação?**

Considero uma embocadura incorreta quando a sonoridade se encontra instável, desfocada, que pode estar relacionada com a direção do ar, a posição dos lábios no lipplate (tapar cerca de 1/3 do bisel), o apoio do instrumento, a abertura dos lábios, a própria posição dos lábios (superior e inferior), a pressão exercida e a ausência ou excesso de abertura da boca.

*As próximas perguntas estão relacionadas com uma abordagem direcionada à sua atividade e experiência como professor(a) de flauta.*

**1 – Na sua prática docente, em que fase da aprendizagem do instrumento realiza a primeira abordagem sobre este tema?**

Na minha prática docente abordo o tema da embocadura no início da aprendizagem do instrumento. Tento sensibilizá-los desde cedo, trabalhando com eles em frente ao espelho e

exemplificando sempre. Por vezes recorro ao acessório pneumo-pro para os ajudar a ter uma noção mais objetiva das diferentes direções do ar.

**2 – Considera que a fisionomia dos lábios (finos ou grossos) tem influência na formação de embocadura do aluno?**

Penso que a fisionomia dos lábios pode facilitar a adaptação ao instrumento, mas não é determinante. No mundo flautístico existem grandes referências que têm diferentes tipos de lábios e de embocadura e que tocam maravilhosamente bem. Por vezes é necessário fazer alguns ajustes na embocadura devido à própria fisionomia dos lábios (Ex: Rui Matos). Na minha experiência docente tenho verificado que os alunos que têm o lábio superior (parte interna) mais grosso têm mais dificuldades em produzir som, mas como referi anteriormente, não penso que seja determinante. Se o aluno tiver algum problema nos lábios, como o lábio leporino, determinará certamente a embocadura.

**3 - Quais os tipos de embocadura que costuma encontrar em âmbito pedagógico? (com o orifício dos lábios ao centro ou também do lado esquerdo/direito) Qual a sua opinião sobre esta posição?**

A maioria dos alunos com quem tenho trabalhado tem a embocadura centrada, com o orifício dos lábios ao centro, no entanto já tive alguns que necessitaram de fazer pequenos ajustes de forma a direcionar o ar para o centro do bisel. Eu própria desloco ligeiramente a posição dos lábios para o lado esquerdo.

**4 – Que aspetos pede ao aluno que tenha constantemente em consideração, na boca e no corpo, para que trabalhe no sentido de desenvolver uma embocadura estável?**

Tento alertar para a relação que existe entre a embocadura, postura e a respiração. O aluno pode ter a posição dos lábios estável, mas se não respirar devidamente e tocar com uma boa postura, a sua sonoridade ficará limitada. No que diz respeito à embocadura, tento sensibilizá-los para a mais natural possível (tentar não alterar a linha dos lábios; não pressionar principalmente os cantos dos lábios; tapar cerca de 1/3 do bisel; compensar o espaço existente na boca nos diferentes registos (espaço entre os dentes superiores e inferiores, como se estivéssemos a cantar); apoiar bem o instrumento; mudar ligeiramente a posição do lábio inferior quando tocamos a dinâmica piano devido à mudança de direção do ar). Em relação à postura, alerto para que toque direito (peito aberto, costas direitas, equilíbrio igual entre as duas pernas, sem esticar as pernas), com o instrumento direito (vários alunos têm tendência em posicionar o instrumento ligeiramente para trás) e sem qualquer tensão. Na respiração, a nível muito geral, alerto para que o aluno respire pela boca em “O” e não contraia a garganta (facilmente identificável com o ruído produzido), expanda a zona abdominal e intercostal e na expiração contraia os músculos da zona abdominal.

**5 – Na sua opinião, o que leva ao desenvolvimento de uma embocadura incorreta por parte do aluno?**

Acredito que a grande maioria dos professores sensibiliza constantemente os seus alunos para a importância da embocadura na qualidade do som e do próprio desenvolvimento interpretativo, no entanto a grande maioria dos alunos que se encontra no sistema, cerca de 90%, não pratica

com regularidade o instrumento. A falta de prática condiciona o seu desenvolvimento a vários níveis, o que inclui a embocadura. Os professores podem dedicar grande parte do tempo das suas aulas com exercícios de sonoridade e alcançar resultados positivos nas próprias aulas, mas é uma “luta” constante, de aula a aula, de semana a semana, até se tornar completamente exaustivo e desmotivante para o aluno e para o professor. Sem o estudo individual é impossível estabilizar a embocadura. A grande maioria dos alunos do básico consideram uma perda de tempo esse tipo de exercícios e chegam mesmo a referir que não têm tempo, nem paciência para os fazer. O pouco estudo dos alunos centra-se nas notas e ritmos das partituras. Claro que existem exceções, mas são poucos os alunos que estudam corretamente.

## **ANEXO E – Programa de Flauta Transversal do Conservatório Regional do Baixo Alentejo**

### **1º GRAU**

#### **1. Objetivo geral**

Aquisição das bases gerais e domínio de interpretação do instrumento.

#### **2. Objetivos específicos**

Conhecimento do instrumento, desenvolvimento de embocadura, postura e técnica.

- a) aquisição de uma postura correta para a execução do instrumento;
- b) desenvolvimento de uma embocadura correta e natural;
- c) desenvolvimento de uma respiração controlada;
- d) conhecimento das duas primeiras oitavas da flauta;
- e) identificação de níveis de dinâmica diferentes;
- f) execução de peças simples com andamento estável;
- g) noção de tonalidade e sua repercussão no desenvolvimento técnico/expressivo do instrumento;
- h) audição de obras de música erudita e seu reconhecimento;
- i) execução de pequenas peças com controlo técnico e compreensão do carácter expressivo

#### **3. Conteúdos Programáticos**

a) Introdução ao instrumento (constituição, montagem, manutenção e história do instrumento)

O aluno deve conhecer a história e evolução do instrumento, assim como as regras básicas essenciais para a manutenção do seu instrumento.

b) Postura (posição do corpo de uma forma genérica) - Estabilizar a posição da flauta, consciencialização da postura (posição do tronco, base de apoio físico (pernas e pés), colocação da flauta (posição das mãos, dedos, braços e ombros), pontos de apoio da flauta).

c) Embocadura - O aluno deve desenvolver uma embocadura correta e natural, de forma a ganhar resistência e projeção sonora.

d) Respiração - O aluno deve compreender o funcionamento básico da respiração "diafragmática" e ter a noção de apoio.

e) Articulação - O aluno deve compreender o funcionamento básico da articulação, posição da língua, coordenação da língua com os dedos e utilização de sílabas.

- f) Sentido Rítmico - Execução de pequenos estudos e peças com controlo rítmico, através do metrónomo.
- g) Escalas Maiores - O aluno deve executar escalas diatónicas maiores até dois acidentes com respetivo arpejo simples e cromática.
- h) Intensidade - Compreensão dos diferentes níveis de intensidade sonora (dinâmica) - *ff* (fortíssimo), *f* (forte), *mf* (meio forte), *p* (piano) e *pp* (pianíssimo).
- i) Interpretação - O aluno deve adquirir a noção de fraseado musical. Deve ainda executar peças simples com acompanhamento.
- j) Audição de obras musicais - Ouvir criticamente diferentes obras musicais de forma a desenvolver as suas capacidades analíticas e expressivas.

#### **4. Atividades a desenvolver**

- e) Articulação - O aluno deve compreender o funcionamento básico da articulação, posição da língua, coordenação da língua com os dedos e utilização de sílabas.
  - f) Sentido Rítmico - Execução de pequenos estudos e peças com controlo rítmico, através do metrónomo.
  - g) Escalas Maiores - O aluno deve executar escalas diatónicas maiores até dois acidentes com respetivo arpejo simples e cromática.
  - h) Intensidade - Compreensão dos diferentes níveis de intensidade sonora (dinâmica) - *ff* (fortíssimo), *f* (forte), *mf* (meio forte), *p* (piano) e *pp* (pianíssimo).
  - i) Interpretação - O aluno deve adquirir a noção de fraseado musical. Deve ainda executar peças simples com acompanhamento.
  - j) Audição de obras musicais - Ouvir criticamente diferentes obras musicais de forma a desenvolver as suas capacidades analíticas e expressivas.
- a) Estudo contínuo dos diversos conteúdos programáticos acima referidos;
  - b) Audição de música de diferentes géneros e visualização de vídeos relacionados com os conteúdos programáticos da disciplina;
  - c) Trabalho em conjunto com os colegas da classe;
  - d) Execução de peças com acompanhamento, seja com piano ou com suporte informático;
  - e) Realização de testes práticos e auditivos;
  - f) Realização de audições de classe e audições gerais.

## **5. Avaliação**

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 100% nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 40%

Progressão na aprendizagem: 25%

Assiduidade: 5%

Comportamento: 5%

Testes e/ou audições: 25%

## **6. Bibliografia**

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 100% nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 40%

Progressão na aprendizagem: 25%

Assiduidade: 5%

Comportamento: 5%

Testes e/ou audições: 25%

O conteúdo utilizado será diversificado, contemplando diversos estilos musicais de

diferentes períodos, de acordo com as capacidades de execução do aluno.

### **- Métodos**

- Bennett, Ned. A new tune a day for flute - Book 1. Music Sales.
- Boosey & Hawkes. The complete flute scale book. Boosey & Hawkes.
- Ed. Vester. 125 Easy Classical Studies for Flute. Universal Edition London.
- Gariboldi, G. 30 Easy and Progressive Studies. Steiner & Bell.
- Gatti, G. Invito al flauto. Berben.
- Henriché, R. 25 petites études et 6 recreations. Gérard Billaut Éditeur.
- Kinyon, J. & O'reilly, J. Yamaha Flute Student
- A beginning method for individual instruction. Alfred.
- Wye, T. Practice Book for the Flute, Book 1 - Tone. Novello.
- Wye, T. Practice Book for the Flute, Book 5 - Scales. Novello.

## **- Peças**

- Easy classics for the young flute player. Curnow music.
- Easy Disney favorites. Worldland music.
- Ed. Adams. Flute Basics repertoire. Faber.
- Ed. Ian Denley. Time Pieces for flute. (vol.1). ABRSM Publishing.
- Ed. Jones. Baroque flute pieces. (vol.1). ABRSM Publishing.
- Lully. Ballets du roi (gavotte en rondeau). (arr. Ph. Gaubert)
- Moyse. 65 Little Pieces. Alphonse Leduc. - Selected flute exam pieces 2008-2013. ABRSM Publishing.

## **2º GRAU**

### **1. Objetivo geral**

Aquisição das bases gerais e domínio de interpretação do instrumento.

### **2. Objetivos específicos**

Contínuo desenvolvimento da emissão de som, da respiração, embocadura e técnica.

Desenvolvimento da sensibilidade musical do aluno.

- a) aquisição de uma postura correta para a execução do instrumento;
- b) desenvolvimento de uma embocadura correta e natural;
- c) desenvolvimento de uma respiração controlada;
- d) conhecimento das três oitavas da flauta;
- e) identificação e realização de níveis de dinâmica diferentes;
- f) execução de peças com andamento estável;
- g) noção de tonalidade e sua repercussão no desenvolvimento técnico/expressivo do instrumento;
- h) audição de obras de música erudita e seu reconhecimento;
- i) execução com andamento estável e dinâmica peças relevantes ao seu estágio de desenvolvimento musical.

### **3. Conteúdos Programáticos**

- a) Postura (posição do corpo de uma forma genérica) - Estabilizar a posição da flauta, consciencialização da postura (posição do tronco, base de apoio físico (pernas e pés), colocação da flauta (posição das mãos, dedos, braços e ombros), pontos de apoio da flauta).
- b) Embocadura - O aluno deve desenvolver uma embocadura correta e natural, de forma a ganhar resistência e projeção sonora.
- c) Respiração - O aluno deve compreender o funcionamento básico da respiração "diafragmática" e ter a noção de apoio.

### **4. Atividades a desenvolver**

- d) Articulação - O aluno deve realizar exercícios com diferentes articulações.
- e) Sentido Rítmico - Execução de estudos e peças com controlo rítmico, através do metrónomo.
- f) Escalas Maiores e Menores - O aluno deve executar escalas diatónicas maiores e menores até quatro acidentes com respetivos arpejos (simples e com inversões) e cromática com diferentes articulações.
- g) Intensidade - Compreensão dos diferentes níveis de intensidade sonora (dinâmica) - *ff* (fortíssimo), *f* (forte), *mf* (meio forte), *p* (piano) e *pp* (pianíssimo) e variações de intensidade (crescendo ou diminuendo).
- h) Ornamentos (trilos e appoggiaturas) - O aluno deve saber as posições dos trilos na primeira e segunda oitavas.
- i) Interpretação - O aluno deve adquirir a noção de sensibilidade musical. Deve ainda executar peças com acompanhamento.
- j) Audição de obras musicais - Ouvir criticamente diferentes

### **4. Atividades a desenvolver**

- d) Articulação - O aluno deve realizar exercícios com diferentes articulações.
- e) Sentido Rítmico - Execução de estudos e peças com controlo rítmico, através do metrónomo.
- f) Escalas Maiores e Menores - O aluno deve executar escalas diatónicas maiores e menores até quatro acidentes com respetivos arpejos (simples e com inversões) e cromática com diferentes articulações.
- g) Intensidade - Compreensão dos diferentes níveis de intensidade sonora (dinâmica) - *ff* (fortíssimo), *f* (forte), *mf* (meio forte), *p* (piano) e *pp* (pianíssimo) e variações de intensidade (crescendo ou diminuendo).

- h) Ornamentos (trilos e appoggiaturas) - O aluno deve saber as posições dos trilos na primeira e segunda oitavas.
- i) Interpretação - O aluno deve adquirir a noção de sensibilidade musical. Deve ainda executar peças com acompanhamento.
- j) Audição de obras musicais - Ouvir criticamente diferentes obras musicais de forma a desenvolver as suas capacidades analíticas e expressivas.
- a) Estudo contínuo dos diversos conteúdos programáticos acima referidos;
- b) Audição de música de diferentes géneros e visualização de vídeos relacionados com os conteúdos programáticos da disciplina;
- c) Trabalho em conjunto com os colegas da classe;
- d) Execução de peças com acompanhamento, seja com piano ou com suporte informático;
- e) Realização de testes práticos e auditivos;
- f) Realização de audições de classe e audições gerais.

## **5. Avaliação**

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 100% nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 40%

Progressão na aprendizagem: 25%

Assiduidade: 5%

Comportamento: 5%

Testes e/ou audições: 25%

Nota: No último período realizar-se-á uma prova global que valerá 25% da nota do terceiro período.

## **6. Bibliografia**

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 100% nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 40%

Progressão na aprendizagem: 25%

Assiduidade: 5%

Comportamento: 5%

Testes e/ou audições: 25%

Nota: No último período realizar-se-á uma prova global que valerá 25% da nota do terceiro

período.

Teste(s): 35%

O reportório utilizado será diversificado, contemplando diversos estilos musicais de diferentes períodos, de acordo com as capacidades de execução do aluno.

#### **- Métodos**

- Bennett, Ned. A new tune a day for flute - Book 1. Music Sales.
- Boosey & Hawkes. The complete flute scale book. Boosey & Hawkes.
- Ed. Vester. 125 Easy Classical Studies for Flute. Universal Edition London.
- Gariboldi, G. 30 Easy and Progressive Studies. Steiner & Bell.
- Gatti, G. Invito al flauto. Berben.
- Henriché, R. 25 petites études et 6 recreations. Gérard Billaut Éditeur.
- Kinyon, J. & O'reilly, J. Yamaha Flute Student
- A beginning method for individual instruction. Alfred.
- Wye, T. Practice Book for the Flute, Book 1 - Tone. Novello.
- Wye, T. Practice Book for the Flute, Book 5 - Scales. Novello.

#### **- Peças**

- Easy classics for the young flute player. Curnow music.
- Easy Disney favorites. Worldland music.
- Ed. Adams. Flute Basics repertoire. Faber.
- Ed. Ian Denley. Time Pieces for flute. (vol.1). ABRSM Publishing.
- Ed. Jones. Baroque flute pieces. (vol.1). ABRSM Publishing.
- Lully. Ballets du roi (gavotte en rondeau). (arr. Ph. Gaubert)
- Moyse. 65 Little Pieces. Alphonse Leduc. - Selected flute exam pieces 2008-2013. ABRSM Publishing.

### **3º GRAU**

#### **1. Objetivo geral**

Aquisição das bases gerais e domínio de interpretação do instrumento.

#### **1. Objetivos específicos**

desenvolvimento da emissão de som, da respiração, embocadura e técnica.

Desenvolvimento da sensibilidade musical do aluno.

- a) contínuo desenvolvimento da emissão de som;
- b) aquisição de uma postura correta para a execução do instrumento;
- c) desenvolvimento de uma embocadura correta e natural;
- d) desenvolvimento de uma respiração controlada;
- e) conhecimento das três oitavas da flauta;
- f) qualidade de sonoridade em cada uma das oitavas; g) afinação e sua correção;
- h) identificação e realização de níveis de dinâmica diferentes; execução de harmônicos
- i) desenvolvimento da parte técnica, sonora, expressiva e interpretativa.

#### **3. Conteúdos Programáticos**

Aquisição das bases gerais e domínio de interpretação do instrumento.

Contínuo desenvolvimento da emissão de som, da respiração, embocadura e técnica.

Desenvolvimento da sensibilidade musical do aluno.

- a) contínuo desenvolvimento da emissão de som;
- b) aquisição de uma postura correta para a execução do instrumento;
- c) desenvolvimento de uma embocadura correta e natural;
- d) desenvolvimento de uma respiração controlada;
- e) conhecimento das três oitavas da flauta;
- f) qualidade de sonoridade em cada uma das oitavas; g) afinação e sua correção;
- h) identificação e realização de níveis de dinâmica diferentes; execução de harmônicos
- i) desenvolvimento da parte técnica, sonora, expressiva e interpretativa.

#### **a) Som**

Conscientização da importância da qualidade de som. O aluno deve possuir mais projeção sonora e executar as diferentes "cores" do som. Deve compreender a função das escalas e dos harmônicos no estudo da sonoridade.

#### **b) Postura (posição do corpo de uma forma genérica)**

Estabilizar a posição da flauta, consciencialização da postura (posição do tronco, base de apoio físico (pernas e pés), colocação da flauta (posição das mãos, dedos, braços e ombros), pontos de apoio da flauta).

c) Embocadura

O aluno deve desenvolver uma embocadura correta e natural, de forma a ganhar resistência e projeção sonora. Deve compreender as mudanças de embocadura na variação de dinâmica sem afetar a afinação.

#### **4. Atividades a desenvolver**

d) Respiração

O aluno deve possuir uma respiração controlada e educada (respiração "diafragmática").

e) Articulação

O aluno deve realizar exercícios com diferentes articulações simples e complexas.

f) Sentido Rítmico Execução de estudos e peças com controlo rítmico, através do metrónomo.

g) Escalas Maiores e Menores

O aluno deve executar escalas diatónicas maiores e menores com respetivos arpejos (simples e com inversões) e cromática com diferentes articulações.

h) Intensidade Realização dos diferentes níveis de intensidade sonora (dinâmica) - *f* (forte), *mf* (meio forte), *p* (piano) e variações de intensidade (crescendo ou diminuendo).

i) Ornamentos (trilos, appoggiaturas e mordentes)

O aluno deve saber as posições dos trilos na primeira e segunda oitavas.

j) Interpretação O aluno deve adquirir a noção de sensibilidade musical. Deve continuar a executar peças com acompanhamento de piano e também com outro tipo de agrupamentos. Deve executar com técnica padrões rítmicos e melódicos com controlo consciente do andamento e de níveis de intensidade, demonstrando compreensão do proposto.

l) Audição de obras musicais Ouvir criticamente diferentes obras musicais de forma a desenvolver as suas capacidades analíticas e expressivas. Deve reconhecer obras do reportório de flauta e diferentes intérpretes célebres.

a) Estudo contínuo dos diversos conteúdos programáticos acima referidos;

b) Audição de música de diferentes géneros e visualização de vídeos relacionados com os conteúdos programáticos da disciplina;

c) Trabalho em conjunto com os colegas da classe;

- d) Execução de peças com acompanhamento, seja com piano ou com suporte informático;
- e) Realização de testes práticos e auditivos;
- f) Realização de audições de classe e audições gerais.

## **5. Avaliação**

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 100% nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 40%

Progressão na aprendizagem: 25%

Assiduidade: 5%

Comportamento: 5%

Testes e/ou audições: 25%

## **6. Bibliografia**

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 100% nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 40%

Progressão na aprendizagem: 25%

Assiduidade: 5%

Comportamento: 5%

Testes e/ou audições: 25%

Teste(s): 35%

O reportório utilizado será diversificado, contemplando diversos estilos musicais de diferentes períodos, de acordo com as capacidades de execução do aluno.

### **- Métodos:**

- Bernold, P. La technique d'embouchure. Stravaganza.
- Boosey & Hawkes. The complete flute scale book. Boosey & Hawkes.
- Gariboldi. Twenty studies. op.132. Schott Music GmbH.
- Graf, P. Check-up. Schott Music GmbH.
- Henriché. R. 25 petites études et 6 recreations. Gérard Billaut Éditeur.
- Moyse M. 24 petites etudes mélodiques. Alphonse Leduc.
- Taffanel e Gaubert. Méthode complète de flûte. Alphonse Leduc.
- Taffanel e Gaubert. 17 Grands Exercices Journaliers De Mecanisme. Alphonse Leduc.

- Wye. T. Practice Book for the Flute, Book 1-Tone. Novello.
- Wye. T. Practice Book for the Flute, Book 5-Scales. Novello.
- Wye. T. Practice Book for the Flute, Book 3 -Articulation. Novello.

**- Peças:**

- Bartok. Duetos. Edition Musica Budapeste.
- Debussy. En bateau. Alphonse Leduc.
- Debussy. Le Petit Nègre. Alphonse Leduc.
- Donjon. Pan, Pastorale. Southern Music Company.
- Fauré. Sicilienne. Chester Music.
- Gossec. Gavotte e Tambourin. Gérard Billaudot Éditeur.
- Ibert, J. Aria. Alphonse Leduc.
- Meunier. Air Classique. Editions Combre
- Proust. Reverie. Gérard Billaudot Éditeur.
- Roussel. Romance. Alphonse Leduc.

## **4º GRAU**

### **1. Objetivo geral**

Aquisição das bases gerais e domínio de interpretação do instrumento.

### **2. Objetivos específicos**

Contínuo desenvolvimento da emissão de som, da respiração, embocadura e técnica.

Desenvolvimento da sensibilidade musical do aluno.

- a) contínuo desenvolvimento da emissão de som;
- b) aquisição de uma postura correta para a execução do instrumento;
- c) desenvolvimento de uma embocadura correta e natural;
- d) desenvolvimento de uma respiração controlada;
- e) conhecimento das três oitavas da flauta;
- f) qualidade de sonoridade em cada uma das oitavas; g) afinação e sua correção;
- h) identificação e realização de níveis de dinâmica diferentes; execução de harmônicos
- i) desenvolvimento da parte técnica, sonora, expressiva e interpretativa.

### **3. Conteúdos Programáticos**

Aquisição das bases gerais e domínio de interpretação do instrumento.

Contínuo desenvolvimento da emissão de som, da respiração, embocadura e técnica.

Desenvolvimento da sensibilidade musical do aluno.

- a) contínuo desenvolvimento da emissão de som;
- b) aquisição de uma postura correta para a execução do instrumento;
- c) desenvolvimento de uma embocadura correta e natural;
- d) desenvolvimento de uma respiração controlada;
- e) conhecimento das três oitavas da flauta;
- f) qualidade de sonoridade em cada uma das oitavas; g) afinação e sua correção;
- h) identificação e realização de níveis de dinâmica diferentes; execução de harmónicos
- i) desenvolvimento da parte técnica, sonora, expressiva e interpretativa.

#### **a) Som**

Consciencialização da importância da qualidade de som. O aluno deve possuir mais projeção sonora e executar as diferentes "cores" do som. Deve compreender a função das escalas e dos harmónicos no estudo da sonoridade.

#### **b) Postura (posição do corpo de uma forma genérica)**

Estabilizar a posição da flauta, consciencialização da postura (posição do tronco, base de apoio físico (pernas e pés), colocação da flauta (posição das mãos, dedos, braços e ombros), pontos de apoio da flauta).

#### **c) Embocadura**

O aluno deve desenvolver uma embocadura correta e natural, de forma a ganhar resistência e projeção sonora. Deve compreender as mudanças de embocadura na variação de dinâmica sem afetar a afinação.

### **4. Atividades a desenvolver**

- d) Respiração - O aluno deve possuir uma respiração controlada e educada (respiração "diafragmática").
- e) Articulação - O aluno deve realizar exercícios com diferentes articulações simples e complexas.
- f) Sentido Rítmico - Execução de estudos e peças com controlo rítmico, através do metrónomo.
- g) Escalas Maiores e Menores - O aluno deve executar escalas diatónicas maiores e menores com respetivos arpejos (simples e com inversões) e cromática com diferentes articulações.

h) Intensidade Realização dos diferentes níveis de intensidade sonora (dinâmica) - *f* (forte), *mf* (meio forte), *p* (piano) e variações de intensidade (crescendo ou diminuendo).

i) Ornamentos (trilos, appoggiaturas e mordentes)

O aluno deve saber as posições dos trilos na primeira e segunda oitavas.

j) Interpretação O aluno deve adquirir a noção de sensibilidade musical. Deve continuar a executar peças com acompanhamento de piano e também com outro tipo de agrupamentos. Deve executar com técnica padrões rítmicos e melódicos com controlo consciente do andamento e de níveis de intensidade, demonstrando compreensão do proposto.

l) Audição de obras musicais - Ouvir criticamente diferentes obras musicais de forma a desenvolver as suas capacidades analíticas e expressivas. Deve reconhecer obras do reportório de flauta e diferentes intérpretes célebres.

a) Estudo contínuo dos diversos conteúdos programáticos acima referidos;

b) Audição de música de diferentes géneros e visualização de vídeos relacionados com os conteúdos programáticos da disciplina;

c) Trabalho em conjunto com os colegas da classe;

d) Execução de peças com acompanhamento, seja com piano ou com suporte informático;

e) Realização de testes práticos e auditivos;

f) Realização de audições de classe e audições gerais.

## **5. Avaliação**

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 100% nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 40%

Progressão na aprendizagem: 25%

Assiduidade: 5%

Comportamento: 5%

Testes e/ou audições: 25%

## **6. Bibliografia**

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 100% nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 40%

Progressão na aprendizagem: 25%

Assiduidade: 5%

Comportamento: 5%

Testes e/ou audições: 25%

Teste(s): 35%

O reportório utilizado será diversificado, contemplando diversos estilos musicais de diferentes períodos, de acordo com as capacidades de execução do aluno.

**- Métodos:**

- Bernold, P. La technique d'embouchure. Stravaganza.
- Boosey & Hawkes. The complete flute scale book. Boosey & Hawkes.
- Gariboldi. Twenty studies. op.132. Schott Music GmbH.
- Graf, P. Check-up. Schott Music GmbH.
- Kohler. Estudos op, 33. 1º caderno. BEM.
- Moyse M. 24 petites etudes mélodiques. Alphonse Leduc.
- Taffanel e Gaubert. Méthode complète de flûte. Alphonse Leduc.
- Taffanel e Gaubert. 17 Grands Exercices Journaliers De Mecanisme. Alphonse Leduc.
- Wye. T. Practice Book for the Flute, Book 1
- Tone. Novello. - Wye. T. Practice Book for the Flute, Book 5 -Scales. Novello.
- Wye. T. Practice Book for the Flute, Book 3 -Articulation. Novello.

**Peças:**

- Bach, J. Sonata BWV 1033. Bärenreiter.
- Debussy. Arabesque n.º 1. Durand Editions Musicales
- Ibert, J. Aria. Alphonse Leduc.
- Gluck. Orphée, Scenes sur les Champs Elysees. Independent.
- Haendel. Sonatas (Fá M/mi m). Universal Edition.
- Hindemith, P. Echo. Schott Music GmbH.
- Honegger. Romance. Gérard Billaudot Éditeur.
- Loeillet, J. Sonatas. Música Rara.
- Roussel. Romance. Alphonse Leduc.
- Telemann. Fantasias. Amadeus Verlag.
- Vivaldi. Concerto IV. Internacional Music Company.
- Vivaldi. Concerto V. Internacional Music Company.

## **5º GRAU**

### **1. Objetivo geral**

Desenvolvimento da interpretação e domínio do instrumento.

### **2. Objetivos específicos**

Desenvolvimento musical expressivo e técnico de forma a preparar o aluno para peças a solo e orquestrais.

- a) contínuo desenvolvimento da emissão de som;
- b) aquisição de uma postura correta para a execução do instrumento;
- c) aquisição de uma embocadura correta e natural;
- d) desenvolvimento de uma respiração controlada;
- e) conhecimento das três oitavas da flauta;
- f) qualidade de sonoridade em cada uma das oitavas;
- g) afinação e sua correção;
- h) identificação e realização de níveis de dinâmica diferentes;
- i) execução de harmônicos;
- j) desenvolvimento da parte técnica, sonora, expressiva e interpretativa.

### **3. Conteúdos Programáticos**

Aquisição das bases gerais e domínio de interpretação do instrumento.

Desenvolvimento musical expressivo e técnico de forma a preparar o aluno para peças a solo e orquestrais.

- a) contínuo desenvolvimento da emissão de som;
- b) aquisição de uma postura correta para a execução do instrumento;
- c) aquisição de uma embocadura correta e natural;
- d) desenvolvimento de uma respiração controlada;
- e) conhecimento das três oitavas da flauta;
- f) qualidade de sonoridade em cada uma das oitavas;
- g) afinação e sua correção;
- h) identificação e realização de níveis de dinâmica diferentes;
- i) execução de harmônicos;
- j) desenvolvimento da parte técnica, sonora, expressiva e interpretativa.

- a) Som - Consciencialização da importância da qualidade de som. O aluno deve possuir mais projeção sonora e executar as diferentes "cores" do som. Deve compreender a função das escalas e dos harmónicos no estudo da sonoridade.
- b) Embocadura - O aluno deve possuir uma embocadura correta e natural. Deve compreender as mudanças de embocadura na variação de dinâmica sem afetar a afinação.
- c) Respiração - O aluno deve possuir uma respiração controlada e educada (respiração "diafragmática").
- d) Articulação - O aluno deve realizar exercícios com diferentes articulações. Deve trabalhar o *staccato* duplo.
- e) Escalas Maiores e Menores - O aluno deve executar escalas diatónicas maiores e menores de todas as tonalidades com respetivos arpejos (simples, com inversões, sétima da dominante) e cromática com diferentes articulações.
- f) Intensidade - Realização dos diferentes níveis de intensidade sonora (dinâmica) - *ff* (fortíssimo), *f* (forte), *mf* (meio forte), *p* (piano) e *pp* (pianíssimo) e variações de intensidade (crescendo ou diminuendo).
- g) Ornamentos (trilos, appoggiaturas, mordentes e grupetos) - O aluno deve saber as posições dos trilos nas três oitavas e distinguir os vários ornamentos existentes.
- h) Interpretação - O aluno deve interpretar peças com acompanhamento de piano e também com outro tipo de agrupamentos. Deve executar com técnica padrões rítmicos e melódicos com controlo consciente do andamento e de níveis de intensidade, demonstrando compreensão do proposto. Deve ainda realizar com fluência, clareza, segurança e expressividade obras completas como solista ou participante de grupos instrumentais, usando técnica apropriada e demonstrando compreensão da música e interpretar diferentes estilos musicais (utilizando dinâmica, andamento, fraseado, agógica, de acordo com o estilo).
- i) Audição de obras musicais - Ouvir criticamente diferentes obras musicais de forma a desenvolver as suas capacidades analíticas e expressivas. Deve reconhecer obras do repertório de flauta e diferentes intérpretes célebres. Deve também identificar nas obras executadas e apreciadas o seu contexto histórico e social, identificando a pulsação, a forma, a extensão das frases, a repetição, sequências, síncopas, timbre, etc.

### **3. Atividades a desenvolver**

- a) Estudo contínuo dos diversos conteúdos programáticos acima referidos;
- b) Audição de música de diferentes géneros e visualização de vídeos relacionados com os conteúdos programáticos da disciplina;

- c) Trabalho em conjunto com os colegas da classe;
- d) Execução de peças com acompanhamento, seja com piano ou com suporte informático;
- e) Realização de testes práticos e auditivos;
- f) Realização de audições de classe e audições gerais.

## **5. Avaliação**

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 20 valores nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 8 valores

Progressão na aprendizagem: 5 valores

Assiduidade: 1 valor

Comportamento: 1 valor

Testes e/ou audições: 5 valores

## **6. Bibliografia**

O reportório utilizado será diversificado, contemplando diversos estilos musicais de diferentes períodos, de acordo com as capacidades de execução do aluno.

### **- Métodos:**

- Berbiguier. 18 Estudos. Gérard Billaudot Éditeur .
- Bernold, P. La technique d'embouchure. Stravaganza.
- Graf, P. Check-up. Schott Music GmbH.
- Graf, P. "The singing flute". Schott Music GmbH.
- Hugues, 40 studies, Op. 101. Ricordi.
- Kohler. Estudos op, 33. 1º caderno. BEM.

- a) Estudo contínuo dos diversos conteúdos programáticos acima referidos;
- b) Audição de música de diferentes géneros e visualização de vídeos relacionados com os conteúdos programáticos da disciplina;
- c) Trabalho em conjunto com os colegas da classe;
- d) Execução de peças com acompanhamento, seja com piano ou com suporte informático;
- e) Realização de testes práticos e auditivos;
- f) Realização de audições de classe e audições gerais.

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 100% nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 40%

Progressão na aprendizagem: 25%

Assiduidade: 5%

Comportamento: 5%

Testes e/ou audições: 25%

Nota: No último período realizar-se-á uma prova global que valerá 25% da nota do terceiro período.

Teste(s): 35%

Continuação dos Métodos

- Kohler. Estudos op, 33. 2º caderno. BEM.
- Moyses, M. 24 petites etudes mélodiques. Alphonse Leduc.
- Moyses, M. Art et Technique de la Sonorité. Alphonse Leduc.
- Reichert. 7 Exercícios Diários. Schott.
- Stallman, Flute workout. International Music Company
- Taffanel e Gaubert. Méthode complète de flûte. Alphonse Leduc.
- Taffanel e Gaubert. 17 Grands Exercices Journaliers De Mécánisme. Alphonse Leduc.
- Wye. T. Practice Book for the Flute (1-6). Novello.

**- Peças:**

- Bennett, R. Summer Music. Novello.
- Bozza. Soir dans les Montagnes. Alphonse Leduc.
- Donizetti. Sonata em Dó. Verlag . - Haendel. Sonatas (Fá M/ mi m). Universal Edition.
- Gaubert. Sonata n.º 1. Durand Editions Musicales.
- Mozart. Andante em Dó Maior. International Music Company
- Mozart. Rondo. International Music Company.
- Pergolesi. Concerto em Sol Maior. Boosey & Hawkes Music Publishers
- Telemann. Fantasias. Musica Rara.
- Vivaldi. Concerto V. Internacional Music Company.

## **6º GRAU**

### **1. Objetivo geral**

Desenvolvimento da interpretação e domínio do instrumento.

### **2. Objetivos específicos**

Desenvolvimento musical expressivo e técnico de forma a preparar o aluno para peças a solo e orquestrais.

- a) contínuo desenvolvimento da emissão de som;
- b) aquisição de uma postura correta para a execução do instrumento;
- c) aquisição de uma embocadura correta e natural;
- d) desenvolvimento de uma respiração controlada;
- e) conhecimento das três oitavas da flauta;
- f) qualidade de sonoridade em cada uma das oitavas;
- g) afinação e sua correção;
- h) identificação e realização de níveis de dinâmica diferentes;
- i) execução de harmônicos;
- j) desenvolvimento da parte técnica, sonora, expressiva e interpretativa.

### **3. Conteúdos Programáticos**

Desenvolvimento da interpretação e domínio do instrumento.

Desenvolvimento musical expressivo e técnico de forma a preparar o aluno para peças a solo e orquestrais.

- a) contínuo desenvolvimento da emissão de som;
- b) aquisição de uma postura correta para a execução do instrumento;
- c) aquisição de uma embocadura correta e natural;
- d) desenvolvimento de uma respiração controlada;
- e) conhecimento das três oitavas da flauta;
- f) qualidade de sonoridade em cada uma das oitavas;
- g) afinação e sua correção;
- h) identificação e realização de níveis de dinâmica diferentes;
- i) execução de harmônicos;
- j) desenvolvimento da parte técnica, sonora, expressiva e interpretativa.

- a) Som - Conscientização da importância da qualidade de som. O aluno deve possuir mais projeção sonora e executar as diferentes "cores" do som. Deve compreender a função das escalas e dos harmônicos no estudo da sonoridade.
- b) Embocadura - O aluno deve possuir uma embocadura correta e natural. Deve compreender as mudanças de embocadura na variação de dinâmica sem afetar a afinação.
- c) Respiração - O aluno deve possuir uma respiração controlada e educada (respiração "diafragmática").
- d) Articulação - O aluno deve realizar exercícios com diferentes articulações. Deve trabalhar o *staccato* duplo.
- e) Escalas Maiores e Menores - O aluno deve executar escalas diatônicas maiores e menores de todas as tonalidades com respectivos arpejos (simples, com inversões, sétima da dominante) e cromática com diferentes articulações.
- f) Intensidade - Realização dos diferentes níveis de intensidade sonora (dinâmica) - *ff* (fortíssimo), *f* (forte), *mf* (meio forte), *p* (piano) e *pp* (pianíssimo) e variações de intensidade (crescendo ou diminuendo).
- g) Ornamentos (trilos, appoggiaturas, mordentes e grupetos) - O aluno deve saber as posições dos trilos nas três oitavas e distinguir os vários ornamentos existentes.
- h) Interpretação - O aluno deve interpretar peças com acompanhamento de piano e também com outro tipo de agrupamentos. Deve executar com técnica padrões rítmicos e melódicos com controle consciente do andamento e de níveis de intensidade, demonstrando compreensão do proposto. Deve ainda realizar com fluência, clareza, segurança e expressividade obras completas como solista ou participante de grupos instrumentais, usando técnica apropriada e demonstrando compreensão da música e interpretar diferentes estilos musicais (utilizando dinâmica, andamento, fraseado, agógica, de acordo com o estilo).
- i) Audição de obras musicais - Ouvir criticamente diferentes obras musicais de forma a desenvolver as suas capacidades analíticas e expressivas. Deve reconhecer obras do repertório de flauta e diferentes intérpretes célebres. Deve também identificar nas obras executadas e apreciadas o seu contexto histórico e social, identificando a pulsação, a forma, a extensão das frases, a repetição, sequências, síncopas, timbre, etc.

#### **4. Atividades a desenvolver**

- a) Estudo contínuo dos diversos conteúdos programáticos acima referidos;
- b) Audição de música de diferentes géneros e visualização de vídeos relacionados com os conteúdos programáticos da disciplina;
- c) Trabalho em conjunto com os colegas da classe;
- d) Execução de peças com acompanhamento, seja com piano ou com suporte informático;
- e) Realização de testes práticos e auditivos;
- f) Realização de audições de classe e audições gerais.

#### **5. Avaliação**

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 20 valores nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 8 valores

Progressão na aprendizagem: 5 valores

Assiduidade: 1 valor

Comportamento: 1 valor

Testes e/ou audições: 5 valores

#### **6. Bibliografia**

O reportório utilizado será diversificado, contemplando diversos estilos musicais de diferentes períodos, de acordo com as capacidades de execução do aluno.

##### **- Métodos:**

- Berbiguier. 18 Estudos. Gérard Billaudot Éditeur .
- Bernold, P. La technique d'embouchure. Stravaganza.
- Gariboldi. Grands etudes de style, Op. 134. Amadeus.
- Graf, P. Check-up. Schott Music GmbH.
- Kohler. Estudos op, 33. 2º caderno. BEM.
- Kohler. Estudos Românticos. Billadout.
- Moyse, M. 24 petites etudes mélodiques. Alphonse Leduc.

- a) Estudo contínuo dos diversos conteúdos programáticos acima referidos;
- b) Audição de música de diferentes géneros e visualização de vídeos relacionados com os conteúdos programáticos da disciplina;
- c) Trabalho em conjunto com os colegas da classe;

- d) Execução de peças com acompanhamento, seja com piano ou com suporte informático;
- e) Realização de testes práticos e auditivos;
- f) Realização de audições de classe e audições gerais.

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 20 valores nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 8 valores

Progressão na aprendizagem: 5 valores

Assiduidade: 1 valor

Comportamento: 1 valor

Testes e/ou audições: 5 valores

Teste(s): 35%

Continuação dos Métodos

- Moyse, M. Art et Technique de la Sonorité. Alphonse Leduc.
- Reichert. 7 Exercícios Diários. Schott.
- Stallman, Flute workout. International Music Company
- Taffanel e Gaubert. Méthode complète de flûte. Alphonse Leduc.
- Taffanel e Gaubert. 17 Grands Exercices Journaliers De Mecanisme. Alphonse Leduc.
- Wye. T. Practice Book for the Flute (1-6). Novello.
- Ed. Vester. 100 Classical Studies for flute. Universal Edition London.

**- Peças:**

- Bach, J.S. Sonata em Lá Maior BWV 1032. Bärenreiter.
- Debussy. Syrinx. Editions Joubert.
- Fauré. Fantasia, Op.79. Ed. Louis Moyse. G. Shirmer, Inc.
- Händel. Sonate Hallenser n.º 3.
- Honneger. Dance de la chèvre. Salabert.
- Stamitz. Concerto em Ré Maior.
- Taffanel. Andante Pastoral e Scherzando. Ed. Louis Moyse. G. Shirmer, Inc.

## **7º GRAU**

### **1. Objetivo geral**

Desenvolvimento da interpretação e domínio do instrumento.

### **2. Objetivos específicos**

Desenvolvimento da interpretação e domínio do instrumento.

Desenvolvimento musical expressivo e técnico de forma a preparar o aluno para peças a solo e orquestrais.

- a) contínuo desenvolvimento da emissão de som;
- b) aquisição de uma postura correta para a execução do instrumento;
- c) aquisição de uma embocadura correta e natural;
- d) desenvolvimento de uma respiração controlada;
- e) domínio das três oitavas da flauta;
- f) qualidade de sonoridade em cada uma das oitavas;
- g) afinação e sua correção;
- h) identificação e realização de níveis de dinâmica diferentes;
- i) execução de harmônicos;
- j) desenvolvimento da parte técnica, sonora, expressiva e interpretativa.

### **3. Conteúdos Programáticos**

- a) Som - Desenvolvimento do *vibrato*.
- b) Embocadura - O aluno deve possuir uma embocadura correta e natural. Deve compreender as mudanças de embocadura na variação de dinâmica sem afetar a afinação.
- c) Respiração - O aluno deve possuir uma respiração controlada e educada (respiração abdominal, peitoral e mista).
- d) Articulação - O aluno deve realizar exercícios com diferentes articulações. Deve trabalhar o *staccato* duplo.
- e) Escalas Maiores e Menores - O aluno deve executar escalas diatônicas maiores e menores de todas as tonalidades com respetivos arpejos (simples, com inversões, sétima da dominante) e cromática com diferentes articulações.
- f) Intensidade - Realização dos diferentes níveis de intensidade sonora (dinâmica) - *ff* (fortíssimo), *f* (forte), *mf* (meio forte), *p* (piano) e *pp* (pianíssimo) e variações de intensidade (*crescendo* ou *diminuendo*).

- g) Ornamentos (trilos, appoggiaturas, mordentes e grupetos) - O aluno deve saber as posições dos trilos nas três oitavas e distinguir os vários ornamentos existentes.
- h) Interpretação - O aluno deve interpretar peças com acompanhamento de piano e também com outro tipo de agrupamentos. Deve executar com técnica padrões rítmicos e melódicos com controlo consciente do andamento e de níveis de intensidade, demonstrando compreensão do proposto. Deve ainda realizar com fluência, clareza, segurança e expressividade obras completas como solista ou participante de grupos instrumentais, usando técnica apropriada e demonstrando compreensão da música e interpretar diferentes estilos musicais (utilizando dinâmica, andamento, fraseado, agógica, de acordo com o estilo).
- i) Audição de obras musicais - Ouvir criticamente diferentes obras musicais de forma a desenvolver as suas capacidades analíticas e expressivas. Deve reconhecer obras do repertório de flauta e diferentes intérpretes célebres. Deve também identificar nas obras executadas e apreciadas o seu contexto histórico e social, identificando a pulsação, a forma, a extensão das frases, a repetição, sequências, síncopas, timbre, etc.

#### **5. Atividades a desenvolver**

- a) Estudo contínuo dos diversos conteúdos programáticos acima referidos;
- b) Audição de música de diferentes géneros e visualização de vídeos relacionados com os conteúdos programáticos da disciplina;
- c) Trabalho em conjunto com os colegas da classe;
- d) Execução de peças com acompanhamento, seja com piano ou com suporte informático;
- e) Realização de testes práticos e auditivos;
- f) Realização de audições de classe e audições gerais.

#### **5. Avaliação**

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 20 valores nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 8 valores

Progressão na aprendizagem: 5 valores

Assiduidade: 1 valor

Comportamento: 1 valor

Testes e/ou audições: 5 valores

## 6. Bibliografia

O repertório utilizado será diversificado, contemplando diversos estilos musicais de diferentes períodos, de acordo com as capacidades de execução do aluno.

### - Métodos:

- Berbiguier. 18 Estudos. Gérard Billaudot Éditeur .
- Bernold, P. La technique d'embouchure. Stravaganza.
- Gariboldi. Grands etudes de style, Op. 134. Amadeus.
- Graf, P. Check-up. Schott Music GmbH.
- Kohler. Estudos op, 33. 2º caderno. BEM.
- Kohler. Estudos Românticos. Billadout.
- Moyse, M. 24 petites etudes mélodiques. Alphonse Leduc.
- Moyse, M. Art et Technique de la Sonorité. Alphonse Leduc.

### Continuação dos Métodos

- Moyse, M. 24 petites etudes mélodiques. Alphonse Leduc.
- Moyse, M. Art et Technique de la Sonorité. Alphonse Leduc.
- Reichert. 7 Exercícios Diários. Schott.
- Stallman. Flute workout. International Music Company
- Taffanel e Gaubert. Méthode complète de flûte. Alphonse Leduc.
- Taffanel e Gaubert. 17 Grands Exercices Journaliers De Mecanisme. Alphonse Leduc.
- Wye, T. Practice Book for the Flute (1-6). Novello.

### - Peças:

- Bach, C. E. *Sonata em Sol Maior*. Bärenreiter.
- Bach, C.E. *Sonata em Lá menor*. Bärenreiter.
- Bach, J.S. *Sonata em Lá Maior* BWV 1032. Bärenreiter.
- Enesco. *Cantabile et Presto*. Ed. Louis Moyse. G. Shirmer, Inc.
- Gaubert. *Nocturne et Scherzando*. Ed. Louis Moyse. G. Shirmer, Inc.
- Gluck. *Concerto em Sol Maior*. Salabert.
- Graça, L. *Dois movimentos*. Ava.
- Honneger. *Dance de la chèvre*. Salabert.
- Sains-Säens. *Odelette*. Ed. Louis Moyse. G. Shirmer, Inc.

## **8º GRAU**

### **1. Objetivo geral**

Desenvolvimento da interpretação e domínio do instrumento.

### **2. Objetivos específicos**

Desenvolvimento da interpretação e domínio do instrumento.

Abordar as peças de referência do instrumento e preparar para a prova de aptidão artística e para o acesso ao ensino superior.

- a) contínuo desenvolvimento da emissão de som;
- b) aquisição de uma postura correta para a execução do instrumento;
- c) aquisição de uma embocadura correta e natural;
- d) desenvolvimento de uma respiração controlada;
- e) domínio das três oitavas da flauta;
- f) qualidade de sonoridade em cada uma das oitavas;
- g) afinação e sua correção;
- h) identificação e realização de níveis de dinâmica diferentes;
- i) execução de harmônicos;
- j) desenvolvimento da parte técnica, sonora, expressiva e interpretativa;
- l) participação em masterclasses, concursos e estágios de orquestra.

### **3. Conteúdos Programáticos**

- a) Som - Desenvolvimento do *vibrato*.
- b) Embocadura - O aluno deve possuir uma embocadura correta e natural. Deve compreender as mudanças de embocadura na variação de dinâmica sem afetar a afinação.
- c) Respiração - O aluno deve possuir uma respiração controlada e educada (respiração abdominal, peitoral e mista).
- d) Articulação - O aluno deve realizar exercícios com diferentes articulações. Deve trabalhar o *staccato* duplo.
- e) Escalas Maiores e Menores - O aluno deve executar escalas diatônicas maiores e menores de todas as tonalidades com respectivos arpejos (simples, com inversões, sétima da dominante) e cromática com diferentes articulações.

- f) Intensidade - Realização dos diferentes níveis de intensidade sonora (dinâmica) - *ff* (fortíssimo), *f* (forte), *mf* (meio forte), *p* (piano) e *pp* (pianíssimo) e variações de intensidade (crescendo ou diminuendo).
- g) Ornamentos (trilos, appoggiaturas, mordentes e grupetos) - O aluno deve saber as posições dos trilos nas três oitavas e distinguir os vários ornamentos existentes.
- h) Interpretação - O aluno deve interpretar peças com acompanhamento de piano e também com outro tipo de agrupamentos. Deve executar com técnica padrões rítmicos e melódicos com controlo consciente do andamento e de níveis de intensidade, demonstrando compreensão do proposto. Deve ainda realizar com fluência, clareza, segurança e expressividade obras completas como solista ou participante de grupos instrumentais, usando técnica apropriada e demonstrando compreensão da música e interpretar diferentes estilos musicais (utilizando dinâmica, andamento, fraseado, agógica, de acordo com o estilo).
- i) Audição de obras musicais - Ouvir criticamente diferentes obras musicais de forma a desenvolver as suas capacidades analíticas e expressivas. Deve reconhecer obras do repertório de flauta e diferentes intérpretes célebres. Deve também identificar nas obras executadas e apreciadas o seu contexto histórico e social, identificando a pulsação, a forma, a extensão das frases, a repetição, sequências, síncopas, timbre, etc.

#### **4. Atividades a desenvolver**

- a) Estudo contínuo dos diversos conteúdos programáticos acima referidos;
- b) Audição de música de diferentes géneros e visualização de vídeos relacionados com os conteúdos programáticos da disciplina;
- c) Trabalho em conjunto com os colegas da classe;
- d) Execução de peças com acompanhamento, seja com piano ou com suporte informático;
- e) Realização de testes práticos e auditivos;
- f) Realização de audições de classe e audições gerais.

#### **5. Avaliação**

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 20 valores nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 8 valores

Progressão na aprendizagem: 5 valores

Assiduidade: 1 valor

Comportamento: 1 valor

Testes e/ou audições: 5 valores

## **6. Bibliografia**

- a) Estudo contínuo dos diversos conteúdos programáticos acima referidos;
- b) Audição de música de diferentes géneros e visualização de vídeos relacionados com os conteúdos programáticos da disciplina;
- c) Trabalho em conjunto com os colegas da classe;
- d) Execução de peças com acompanhamento, seja com piano ou com suporte informático;
- e) Realização de testes práticos e auditivos;
- f) Realização de audições de classe e audições gerais.

Os alunos serão avaliados continuamente pelo professor durante todo o ano letivo. Os alunos serão avaliados numa escala de 0 a 20 valores nos seguintes parâmetros:

Trabalho desenvolvido na aula: 8 valores

Progressão na aprendizagem: 5 valores

Assiduidade: 1 valor

Comportamento: 1 valor

Testes e/ou audições: 5 valores

Teste(s): 35%

O reportório utilizado será diversificado, contemplando diversos estilos musicais de diferentes períodos, de acordo com as capacidades de execução do aluno.

### **- Métodos:**

O reportório utilizado será diversificado, contemplando diversos estilos musicais de diferentes períodos, de acordo com as capacidades de execução do aluno.

- Berbiguier. 18 Estudos. Gérard Billaudot Éditeur .
- Bernold, P. La technique d'embouchure. Stravaganza.
- Gariboldi. Grands etudes de style, Op. 134. Amadeus.
- Graf, P. Check-up. Schott Music GmbH.
- Kohler. Estudos op, 33. 2º caderno. BEM.
- Kohler. Estudos Românticos. Billadout.
- Moyse, M. 24 petites etudes mélodiques. Alphonse Leduc.
- Moyse, M. Art et Technique de la Sonorité. Alphonse Leduc.

Continuação dos Métodos

- Moyse, M. 24 petites etudes mélodiques. Alphonse Leduc.

- Moyse, M. Art et Technique de la Sonorité. Alphonse Leduc.
- Reichert. 7 Exercícios Diários. Schott.
- Stallman. Flute workout. International Music Company
- Taffanel e Gaubert. Méthode complète de flûte. Alphonse Leduc.
- Taffanel e Gaubert. 17 Grands Exercices Journaliers De Mecanisme. Alphonse Leduc.
- Wye, T. Practice Book for the Flute (1-6). Novello.

**- Peças:**

- Bach, J.S. Partita. Bärenreiter.
- Bach, J.S. Sonata em Mi Menor, BWV 1034. Bärenreiter.
- Chaminade. Concerto. Ed. Louis Moyse. G. Shirmer, Inc.
- Gluck. Concerto em Sol Maior. Trübcher Music.
- Hindemith. Sonata. Schott.
- Ibert. Pièce (Flauta Solo). Alphonse Leduc.
- Milhaud. Sonatine. Alphonse Leduc.
- Mozart. Concerto em Sol Maior, KV 313. Bärenreiter.
- Quantz. Concerto em Sol Maior QV 5:174. Bärenreiter.
- San Can, P. Sonatine. Durand Editions Musicales.