



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

**Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada no
Conservatório Regional do Baixo Alentejo: Introdução ao
ensino das posições de compensação nos alunos de iniciação**

Vanessa Alexandra Silva Gaspar

Orientador(es) | Ana Telles Béreau

Évora 2019



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

**Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada no
Conservatório Regional do Baixo Alentejo: Introdução ao
ensino das posições de compensação nos alunos de iniciação**

Vanessa Alexandra Silva Gaspar

Orientador(es) | Ana Telles Béreau

Évora 2019



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

- Presidente | Monika Streitová (Universidade de Évora)
- Vogal | Mário Dinis Coelho da Silva Marques (Universidade de Évora)
- Vogal-orientador | Ana Telles Béreau (Universidade de Évora)

Agradecimentos

Aos meus pais, avós e irmão pelo apoio incondicional.

Ao Miguel por estar sempre a meu lado.

Agradeço à Professora Doutora Ana Telles Beréau orientadora institucional, e à Professora Doutora Ana Maria Santos, professora de área de docência, pela disponibilidade demonstrada no decurso deste trabalho.

Agradeço ainda à professora cooperante Marisa Cavaco do CRBA, pelo seu apoio, disponibilidade e paciência desde o início deste projeto.

Ao Conservatório Regional do Baixo Alentejo, e aos seus colaboradores por toda a recetividade e disponibilidade prestadas, proporcionando-me a possibilidade de crescer como docente.

Aos alunos envolvidos por toda a colaboração.

Ao Amadeus pelo amor incondicional.

Resumo - Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo: Introdução ao ensino das posições de compensação nos alunos de iniciação

O presente relatório surge no seguimento da Prática de Ensino Supervisionada, realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo sob a orientação da Professora Doutora Ana Telles Béreau (orientadora interna) e da orientadora cooperante Professora Marisa Cavaco.

O relatório encontra-se organizado em duas partes distintas, sendo que a primeira secção do mesmo pretende fazer o enquadramento histórico e organizacional da instituição, bem como descrever os alunos e as práticas metodológicas utilizadas pelo orientador cooperante nos domínios da psicologia educacional e do ensino especializado do clarinete. A segunda, e última secção deste relatório, trata do ensino das posições de compensação, esclarecendo inicialmente a sua importância a nível da afinação do registo de garganta do clarinete através da apresentação e compreensão de alguns conceitos de acústica do instrumento, seguindo-se uma breve explicação de como funciona a capacidade de aprendizagem de um ser humano ao longo das várias fases da sua vida.

Palavras-chave: investigação, ensino vocacional, música, clarinete, afinação.

Abstract - Report on Supervised Teaching Practice held at the Regional Conservatory of Baixo Alentejo: Introduction to the teaching of compensation positions in students of initiation

This report is a result of the Supervised Teaching Practice, held at the Baixo Alentejo Regional Conservatory under the guidance of Professor Ana Telles Béreau (internal counselor) and the cooperative counselor Professor Marisa Cavaco.

The report is organized in two distinct parts, the first section of which aims to present the institution's historical and organizational framework as well as to describe the students and the methodological practices used by the cooperating supervisor in the fields of educational psychology and specialized education of the clarinet. The second and last section of this report deals with the teaching of compensation positions, initially clarifying their importance in tuning the throat register of the clarinet through the presentation and understanding of some acoustic concepts of the instrument, followed by a brief explanation of how the brain plasticity of a human being works through the various phases of his life.

Keywords: research, vocational education, music, clarinet, tuning.

Abreviaturas

PESEVM - Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música;

CRBA – Conservatório Regional do Baixo Alentejo.

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Habilitações profissionais dos docentes do CRBA	7
Tabela 2 - Habilitações académicas dos docentes do CRBA	7
Tabela 3 - Número de aulas lecionadas pela mestranda nos vários períodos letivos	15
Tabela 4 - Material didático do aluno A	16
Tabela 5 - Material didático do aluno B	19
Tabela 6 - Material didático do aluno C	22
Tabela 7 - Material didático do aluno D	26
Tabela 8 - Material didático do aluno E	29
Tabela 9 - Idade dos inquiridos	51
Tabela 10 - Sexo dos inquiridos	51
Tabela 11 - Anos de prática instrumental dos inquiridos	52
Tabela 12 - Nível de estudos dos inquiridos	53
Tabela 13 - Número de inquiridos que dá ou já deu aulas de clarinete	54
Tabela 14 - Número de inquiridos que sabe o que são as posições de compensação	54
Tabela 15 - Número de sujeitos que utiliza as posições de compensação	55
Tabela 16 - Respostas à forma como os inquiridos aprenderam as posições de compensação	56
Tabela 17 - Número de clarinetistas que ensinam as posições de compensação aos seus alunos	57
Tabela 18 - Número de inquiridos que consideram uma mais-valia as posições de compensação	58
Tabela 19 - Número de sujeitos que considera uma mais-valia o ensino em alunos de iniciação	59
Tabela 20 - Resposta dos sujeitos acerca de achar, ou não, difícil ensinar as posições de compensação	61
Tabela 21 - Respostas dos sujeitos acerca da melhor idade para se ensinarem as posições de compensação	63

Índice de Figuras

Figura 1 - Alteração do comprimento acústico do tubo ao abrir um orifício lateral	41
Figura 2 - O clarinete com diversos furos laterais abertos.	42
Figura 3 - Escala dos harmónicos a partir da fundamental dó.	43
Figura 4 - Notas que constituem o registo de garganta.	44
Figura 5 - Posições do registo de garganta e respetivas posições de compensação.	45
Figura 6 - Excerto da obra <i>Mélodie</i> de Ludwig van Beethoven (compassos 1 - 3)	64
Figura 7 - Excerto da obra <i>Mélodie</i> de Ludwig van Beethoven (compassos 11 e 12)	64
Figura 8 - Excerto da obra <i>La Flûte Enchantée, Invocation</i> , de Wolfgang Amadeus Mozart (compassos 1 - 6)	65
Figura 9 - Imagem do exercício da passagem do Lá para o Si	66

Índice de gráficos

Gráfico 1 - Principais órgãos e funções	5
Gráfico 2 – Nº total de alunos por regime de frequência do curso de música do CRBA	8
Gráfico 3 - Estágios de aprendizagem	47
Gráfico 4 - Idade dos sujeitos	51
Gráfico 5 - Sexo dos sujeitos	51
Gráfico 6 - Anos de prática instrumental dos sujeitos	52
Gráfico 7 - Nível de estudos dos sujeitos	53
Gráfico 8 - Percentagem de sujeitos que dá ou já deu aulas de clarinete	54
Gráfico 9 - Percentagem de sujeitos que sabe o que são as posições de compensação	55
Gráfico 10 - Percentagem de inquiridos que utiliza as posições de compensação	56
Gráfico 11 - Percentagem da forma como os sujeitos aprenderam as posições de compensação	57
Gráfico 12 - Percentagem de clarinetistas que ensina as posições de compensação aos seus alunos	58
Gráfico 13 - Percentagem de sujeitos que considera as posições de compensação uma mais-valia	59
Gráfico 14 - Percentagem de inquiridos que considera uma mais-valia o ensino das posições de compensação a alunos de iniciação	60
Gráfico 15 - Percentagem de sujeitos que acha, ou não, difícil ensinar as posições de compensação	61
Gráfico 16 - Percentagem de respostas acerca da melhor idade para se ensinar as posições de compensação	63

Índice

Abreviaturas	V
Introdução	1
Secção I – Prática de ensino supervisionada	2
1. A Instituição: Caracterização do CRBA	2
1.1 História	2
1.2 Âmbitos e objetivos	3
1.3 Estrutura organizacional	4
1.4 Recursos (perfil dos corpos docente e discente)	7
1.5 Reflexão	9
2. Vivência Na Prática De Ensino Supervisionada – Âmbito e Objetivos	9
2.1 Procedimentos Metodológicos Adotados	11
3 Organização Das Aulas Lecionadas	13
4 Caracterização Dos Alunos	15
4.1 Aluno A – Iniciação 2	15
4.1.1 Aulas Lecionadas Pela Mestranda	16
4.2 Aluno B – Iniciação 2	19
4.2.1 Aulas Lecionadas Pela Mestranda	19
4.3 Aluno C – 5º Grau	22
4.3.1 Aulas Lecionadas Pela Mestranda	23
4.3 Aluno D – 5º Grau	26
4.3.1 Aulas Lecionadas Pela Mestranda	26
4.4 Aluno E – 7º Grau	29
4.4.1 Aulas Lecionadas Pela Mestranda	30
5 Práticas Educativas	32
5.1 Atividades Desenvolvidas Ao Longo Do Ano Letivo	32
6 Análise Crítica Da Atividade Docente	32
Secção II – Investigação	35
7. Estado Da Arte E Contextualização Do Estudo	35

7.1	Motivação Para A Escolha Do Objeto Da Investigação	36
7.1.1	Objetivos Da Investigação	37
8.	Metodologias Da Investigação	37
8.1	Etapas Da Investigação	38
8.2	Recursos Utilizados Na Investigação	38
8.3	Metodologias Da Investigação	38
8.3.1	Qualitativo/ Descritivo – Investigação Bibliográfica	38
8.3.2	Qualitativo/Comparativo – Experiências	38
8.3.3	Quantitativo – Questionário	39
8.3.4	Questionário	39
9.	Apresentação E Análise De Resultados	39
9.1	A Acústica Do Clarinete	39
9.2	O Efeito Dos Furos Laterais Num Tubo Cilíndrico	41
9.2.1	O Clarinete, Tubo Cilíndrico Fechado Numa Das Extremidades	42
9.3	O Registo De Garganta	44
10.	Desenvolvimento Cognitivo E Música	46
10.1	Plasticidade Cerebral	48
11.	Inquérito por questionário	49
11.1.	Perfil Dos Inquiridos	50
11.2.	Resultados Obtidos	50
	Reflexão Final	66
	Bibliografia	67
	Anexo A – Inquérito Para Clarinetistas	X
	Anexo B - Programa Pedagógico da Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa e do Conservatório de Música do Porto – 1º Ao 8º Grau.	XIII
	Anexo C - <i>Mélodie</i>, de Ludwig van Beethoven	XXIX
	Anexo D - <i>La Flûte Enchantée, Invocation</i>, de Wolfgang Amadeus Mozart	XXX

Introdução

O presente documento constitui o Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música (PESEVM) I e II, do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora e está organizado em duas partes. A primeira parte é dedicada ao estágio profissionalizante que se desenvolveu no Conservatório Regional do Baixo Alentejo (CRBA) em Beja, na classe da orientadora cooperante Prof. Marisa Cavaco e que teve início em Novembro de 2018 e término em Junho de 2019. Esta classe é constituída por dois alunos de iniciação, dois alunos de 2º ciclo e um de nível secundário.

Com base nos documentos estruturantes da escola será possível aprofundar o conhecimento sobre a realidade escolar desta instituição, nomeadamente caracterizá-la historicamente, enumerar os seus principais objetivos, compreender o nível de organização que apresenta e o perfil do corpo docente e discente.

Além da componente relativa à PESEVM, foi ainda necessário elaborar uma investigação intitulada *Introdução ao ensino das posições de compensação nos alunos de iniciação*, e que tem como objetivo perceber como funciona o ensino destas mesmas posições e se os clarinetistas as consideram verdadeiramente importantes. Para isso foi elaborado um questionário destinado a clarinetistas em geral, a fim de aferir se mesmo os que não estão dentro da área de ensino ou não são profissionais no clarinete têm conhecimento das posições de compensação.

Será também abordado o tema do desenvolvimento cerebral do ser humano nos diferentes estágios da sua vida, para assim perceber se existe ou não realmente uma relação entre a idade e a capacidade de aprender. Para melhor compreender e enquadrar este tema, a metodologia de investigação aqui levada a cabo terá como base científica e teórica estudos, trabalhos e pesquisas que abordam questões sobre esta temática.

A mestranda pretende com este trabalho elucidar sobre o tema abordado, uma questão que para uns pode parecer tão banal, no entanto para outros pode trazer muitos problemas. O objetivo não é dizer quem está a ensinar corretamente ou não mas sim fazer as pessoas pensar sobre este problema e sobre o facto de muitas vezes se achar que as crianças não vão conseguir executar uma tarefa ou aprender determinada coisa porque são muito pequenas ou porque é muito difícil.

Secção I – Prática de Ensino Supervisionada

1. A Instituição: Caracterização do CRBA

1.1 História

Antes do surgimento do Conservatório Regional do Baixo Alentejo ocorreu, na cidade de Beja, todo um percurso do qual devemos salientar alguns aspetos importantes. O primeiro acontecimento diz respeito à criação de uma delegação da Pró Arte no ano de 1955, estrutura esta que tinha como objetivo promover concertos¹.

Para contextualizar no que diz respeito à Pró Arte, esta foi uma “Sociedade fundada no Rio de Janeiro, em março de 1931, pelo marchand e animador cultural alemão Theodor Heuberger, com a colaboração da pianista Maria Amélia Rezende Martins, do frei franciscano Pedro Sinzig e de outros intelectuais (...)” (Couto). Segundo Felipe Araújo, “Após a criação, [da SPAM] foram traçados os objetivos e metas do grupo, entre eles estavam: promoção de exposições, reuniões para interessados em literatura, concertos, palestras e conferências. Também tinham como intuito estreitar a relação entre apreciadores de arte e os artistas, organizar, uma vez por ano, o mês da arte e dar início à instalação de uma sede.”

Continuando sobre a história do CRBA, durante os dezoito anos de existência desta delegação [da Pró Arte] foram organizados e promovidos 180 concertos que contaram com a presença de concertistas nacionais e até estrangeiros².

No ano de 1980 a Pró Arte foi extinta, tendo sido fundado posteriormente por iniciativa da Professora Ernestina Pinheiro e do seu marido, Dr. Augusto Luís Henriques Pinheiro, o Centro Cultural de Beja, no qual se desenvolve a primeira escola de música da região, a Academia de Música do Centro Cultural de Beja. Em 1988, a Academia obteve autorização provisória de funcionamento e é só no ano de 1993 que vê concedida a autorização definitiva para o funcionamento do ensino básico e secundário de música³.

A Associação CRBA surge em 1995 e é divulgada em Diário da República na 3.^a série n.º 105 da página 7945 no dia 5 de maio desse mesmo ano. Esta associação foi criada

¹ Informação obtida através do *site* (Consultado a 28/01/2019):

http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=61

² Ibid.

³ Ibid.

com o intuito de expandir o ensino que se realizava na Academia ampliando-o a várias artes como as artes plásticas, a dança e o teatro⁴.

Foi no ano letivo 1996/1997 que o Conservatório Regional do Baixo Alentejo inicia a sua atividade letiva, com autorização do Ministério da Educação.

Devido à falta de condições nas instalações onde decorriam as atividades letivas, associada ao aumento da população que frequentava este estabelecimento de ensino, foi remodelado um edifício na zona histórica de Beja com capacidade para abranger um elevado número de alunos. Assim, no ano de 2003 a sede do Conservatório deixa de ser no Centro Cultural de Beja e passa a ser na Praça da República nº45-46, onde se mantém até aos dias de hoje⁵.

Após diversas modificações, o Conservatório criou posteriormente as secções de Moura e Castro Verde, sempre com o objetivo principal de expandir o ensino da música, e outras artes, a um elevado número de pessoas dessas regiões⁶.

Para além das parcerias existentes com diferentes instituições como Câmaras Municipais da região, entre outras, existem ainda protocolos estabelecidos desde o ano letivo 2008/2009 com a Escola Básica Integrada de Sta. Maria em Beja, Escola Básica com 2.º e 3º ciclos de Moura e Escola Básica com 2º e 3º Ciclos de Castro Verde, protocolos estes que possibilitam a oferta do ensino articulado de música aos alunos destes estabelecimentos de ensino⁷.

1.2 Âmbitos e Objetivos

A função e missão do CRBA estão definidas e clarificadas nos Estatutos da escola. Segundo o Capítulo 1, Art. 3º, dos Estatutos desta escola, “É objetivo fundamental do Conservatório promover e manter nas melhores condições a realização de atividades escolares, nomeadamente pela lecionação de cursos de ensino escolar artístico, nas áreas da música, da dança, do teatro, das artes plásticas ou outras, segundo as vias e regimes previstos na lei e os planos e programas de estudo oficiais ou próprios, mediante a autorização legal e competente”⁸.

⁴ Ibid.

⁵ Informação obtida através do site (Consultado a 28/01/2019):

http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=61

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

Segundo os mesmos Estatutos, esta escola de ensino artístico tem também como objetivos:

- “Apoiar ou promover a realização de cursos preparatórios ou livres, bem como ações complementares de formação, e naquelas mesmas áreas de estudos artísticos;”
- “O Conservatório poderá ainda promover ou apoiar a organização e realização de atividades culturais, internas ou públicas, com ou sem a participação de alunos e professores;”
- “O Conservatório também poderá editar e publicar obras de interesse cultural ou educativo, nomeadamente para divulgação das suas atividades;”
- “Deverá também o Conservatório organizar uma biblioteca, discoteca e videoteca;”
- “Poderá criar um Centro de Investigação Etnomusicológica.”

1.3 Estrutura Organizacional

A administração e gestão da escola é assegurada por órgãos próprios, aos quais cabe cumprir e fazer cumprir os princípios e objetivos pretendidos. Os órgãos de administração e gestão do CRBA são constituídos por⁹:

- Assembleia-geral;
- Conselho de Administração;
- Conselho Fiscal.

Para uma maior eficácia no que trata do cumprimento dos objetivos, e uma melhor e mais próxima gestão escolar, os Corpos Sociais do Conservatório contam ainda com a colaboração de órgãos escolares especializados, nomeados nos termos do artigo 32.º e seguintes, dos Estatutos¹⁰:

- Diretor Executivo;
- Direção Pedagógica;
- Conselho Pedagógico.

⁹ Informação obtida através do *site* (Consultado a 29/01/2019):

http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=61

¹⁰ *Ibid.*

Em seguida será apresentado um organograma que contém as linhas orientadoras que caracterizam os principais órgãos e respetivas funções, constantes nos estatutos da própria escola.

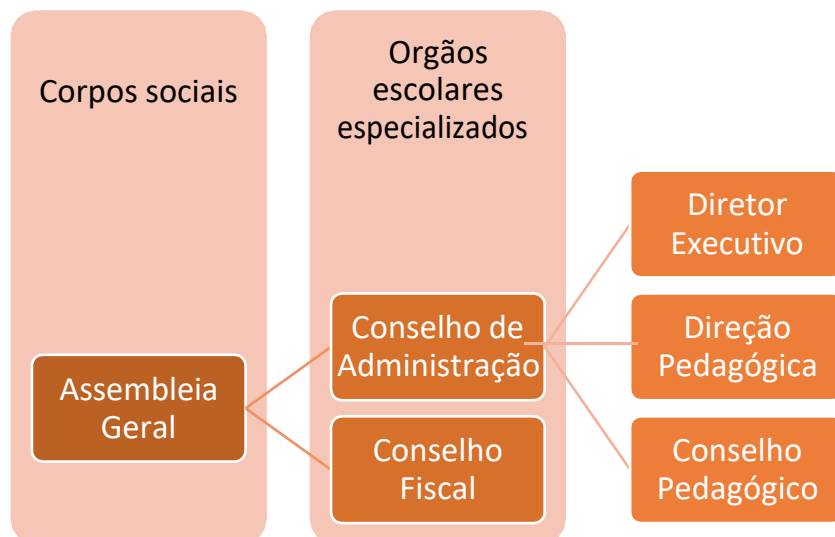


Gráfico 1 - Principais órgãos e funções¹¹
Fonte: Informação obtida através do site do CRBA

Corpos Sociais

- **Assembleia-geral**
 - Presidente: Câmara Municipal de Ferreira do Alentejo
 - Secretário: Câmara Municipal de Moura
 - Secretário: Câmara Municipal de Serpa
- **Conselho de Administração**
 - Presidente: Câmara Municipal de Beja
 - Secretário: Câmara Municipal de Castro Verde
 - Vogal: Câmara Municipal de Alvito
- **Conselho Fiscal**
 - Presidente: Câmara Municipal de Aljustrel
 - Secretário: Câmara Municipal de Almodôvar

¹¹ Informação obtida através do site (Consultado a 29/01/2019):
http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=61

Órgãos escolares especializados

- **Diretor Executivo**
 - Presidente: Prof. Doutor Mauro Dilema.

- **Direção Pedagógica**
 - **Presidente da Direção Pedagógica:**
 - Prof. Jorge Miguel Rosmaninho Barradas

- **Diretores Pedagógicos CRBA Beja:**
 - Curso de Música - Prof. Jaime Filipe Martins Branco
 - Curso de Dança - Prof.^a Ana Teresa Garcia da Costa

- **Diretor Pedagógico CRBA Castro Verde:**
 - Prof. André Filipe Dâmaso Dourado

- **Diretor Pedagógico CRBA Moura:**
 - Prof. Jorge Miguel Rosmaninho Barradas

- **Conselho Pedagógico**
 - **Presidente do Conselho Pedagógico:**
 - Prof. Jaime Filipe Martins Branco

São o Conselho de Administração, o Conselho Executivo e a Direção Pedagógica os responsáveis pela gestão do CRBA. Segundo os estatutos da escola, compete ao Conselho de Administração “realizar os objetivos do Conservatório, exercer a sua administração e gestão, promover a efetivação das deliberações da Assembleia Geral, representar o Conservatório em juízo e fora dele, bastando a assinatura de dois dos seus membros em efetividade de funções para o obrigar¹².”

¹² Capítulo IX, Art.27º. Estatutos. Conservatório Regional do Baixo Alentejo.
http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=64

É da responsabilidade do Conselho de Administração nomear os elementos do Conselho Executivo, ficando a cargo deste e da Direção Pedagógica a gestão financeira, patrimonial, administrativa, pedagógica e cultural do Conservatório¹³.

1.4 Recursos (Perfil dos corpos docente e discente)

No que diz respeito ao corpo docente, o CRBA é constituído por um número total de 31 docentes distribuídos pelas três escolas que coordena¹⁴ e nas várias artes que ensina¹⁵. É um corpo docente estável e qualificado sendo que, na sua maioria, se trata de licenciados profissionalizados. É de evidenciar a importância desta estabilidade no que diz respeito à concretização de projetos a longo prazo e à manutenção de uma relação pedagógica continuada com os alunos¹⁶.

No polo de Beja do CRBA lecionam atualmente 31 docentes, na tabela que se segue estão discriminadas as habilitações desse mesmo corpo docente¹⁷.

Habilitações Profissionais	Número de Docentes
Licenciado Profissionalizado	15
Mestrado Profissionalizado	11
Habilitação própria	3
Outra (Bacharel Profissionalizado)	2

Tabela 1 - Habilitações profissionais dos docentes do CRBA
Fonte: Informação facultada pela secretaria do CRBA

Habilitações Académicas	Número de Docentes
Bacharelato	2
Licenciatura	16
Mestrado	12
Doutoramento	1

Tabela 2 - Habilitações académicas dos docentes do CRBA
Fonte: Informação facultada pela secretaria do CRBA

¹³ Capítulo XI, Art.32º e 35º. Estatutos. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=64

¹⁴ Beja, Castro Verde e Moura

¹⁵ Curso de música, curso de dança e departamento de música popular

¹⁶ Informação facultada pela secretaria do CRBA

¹⁷ Informação facultada pela secretaria do CRBA

Relativamente ao corpo discente, frequentaram o CRBA no ano letivo 2018/2019 um total de 498 alunos distribuídos pelas três escolas¹⁸. Este número engloba todos os alunos distribuídos por todos os cursos oferecidos e pelas diferentes áreas instrumentais¹⁹.

O gráfico que se segue consta o número total de alunos, de acordo com os Regimes/Níveis de frequência no Curso de Música²⁰.

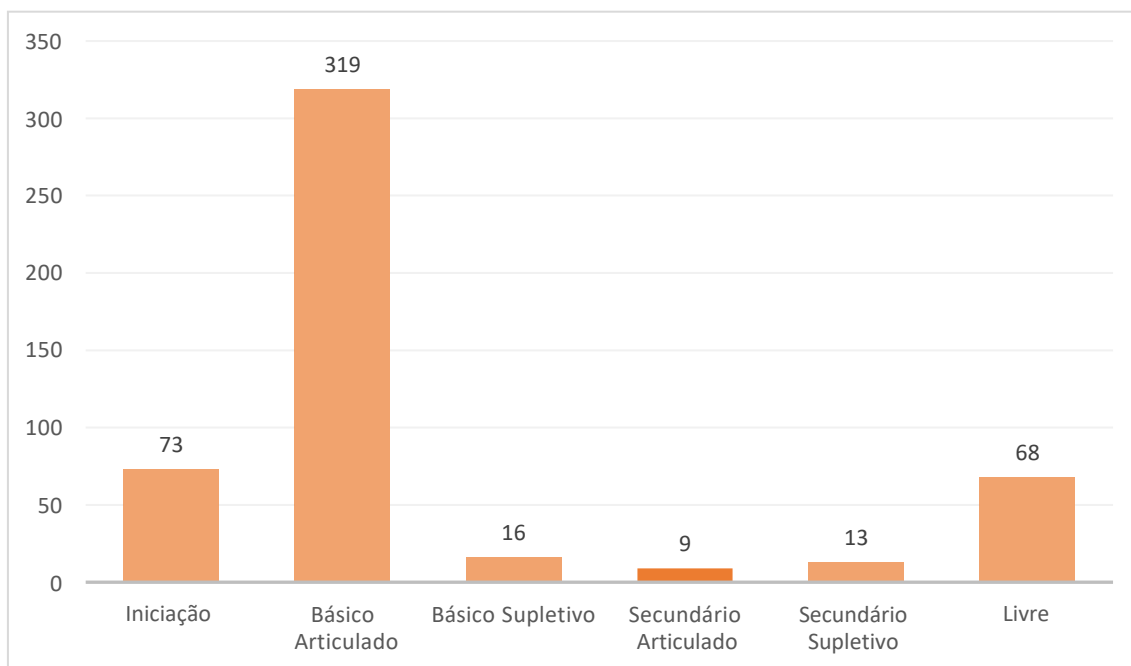


Gráfico 2 - Número total de alunos por Regime de Frequência do curso de música do CRBA
Fonte: Informação facultada pela secretaria do CRBA

Com base na informação facultada pela Secretaria, pode verificar-se que a maioria dos alunos frequenta o Ensino Básico Articulado. O número de alunos que frequenta este ensino deve-se ao aparecimento do Ensino Articulado, de cariz gratuito; foi esta a principal razão pela qual se expandiu num curto espaço de tempo o número de alunos a frequentar o Ensino Artístico nesta escola. Contudo, sempre que existe mudança de ciclo, principalmente na mudança do 2º ciclo para o 3º ciclo, há sempre um número relevante de alunos que abandona o seu percurso no Ensino Artístico.

¹⁸ Beja, Castro Verde e Moura

¹⁹ Informação facultada pela secretaria do CRBA

²⁰ Informação facultada pela secretaria do CRBA

Considera-se importante reverter esta realidade, reunindo todos os esforços no sentido de minimizar a percentagem de abandono dos alunos que não finalizam o seu percurso no ensino da música, o que implica desenvolver o maior número possível de estratégias para os motivar.

1.5 Reflexão

Ao longo de toda a análise realizada sobre a caracterização e funcionamento do CRBA, verificou-se que estamos perante uma escola dinâmica, com inúmeros projetos, desde audições de classe, audições que envolvam o curso de música em articulação com o curso de dança, concertos de professores e concertos didáticos. É uma escola com objetivos estruturados e direcionados para o desenvolvimento desta área na região onde está inserida. É importante salientar também o ambiente harmonioso e dinâmico que existe entre toda a comunidade educativa, promovendo um excelente funcionamento em todo o Conservatório, tanto nos órgãos superiores, como a Assembleia Geral, a Direção Executiva e a Direção Pedagógica, como entre todo o corpo docente, não docente e discente. A relação positiva que existe entre toda a comunidade educativa reflete uma imagem positiva perante a população em geral.

Este estabelecimento de ensino preocupa-se em adequar a sua oferta formativa às necessidades dos alunos, caracterizando-se por uma atitude inclusiva. No entanto após toda a análise realizada podem ainda ser encontrados alguns aspetos negativos, destacando-se a falta de aproveitamento dos espaços físicos da escola, a necessidade de um espaço para refeições, e de alguns recursos didáticos nas salas de aula. Estas lacunas devem-se ao facto de existirem alguns constrangimentos orçamentais.

2. Vivência na Prática de Ensino Supervisionada – Âmbito e objetivos

Objetivos e expectativas a atingir em relação à PES

De acordo com o Regulamento da PES (Anexo II), o estágio é essencial para a formação e desenvolvimento das competências dos docentes²¹.

²¹ Regulamento da Prática de ensino supervisionada de cursos do 2º ciclo que conferem habilitação profissional para a docência em vigor a partir do ano letivo 2015-2016 (referência à publicação interna do referido Regulamento), p.1

As atividades realizadas no decorrer do estágio, na prática da PES, têm como objetivos²²:

1. “A Prática de Ensino Supervisionada, adiante designada, abreviadamente, por PES, corresponde à(a) unidade(s) curricular(es) que integra(m) a componente de formação de iniciação à prática profissional, no(s) grupo(s) de recrutamento correspondente(s) a determinada especialidade do grau de mestre.”

2. “A PES constitui-se como uma componente integradora da formação na área educacional geral, na área de docência, na área cultural, social e ética e na área das didáticas específicas, que visa o desenvolvimento pessoal e profissional do/a futuro/a docente.”

3. “As atividades a desenvolver no âmbito da PES incluem a observação e colaboração em situações de educação e ensino, bem como a prática supervisionada, nas instituições educativas cooperantes, proporcionando aos/às estudantes experiências de planificação, ensino e avaliação, de acordo com as competências e funções cometidas ao/à docente, dentro e fora da sala de aula, e promovem uma atitude crítica e reflexiva em relação aos desafios, processos e desempenhos do quotidiano profissional.”

A PES foi realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo onde a mestranda teve a oportunidade de contactar com alunos de todos os graus de ensino, desde a Iniciação até ao Ensino Secundário, sob a orientação da docente Marisa Cavaco.

Na prática docente, existem exigências constantes de formação essenciais para a aplicação correta de metodologias e técnicas de intervenção pedagógicas. Visto que a mestranda não tinha experiência anterior a dar aulas, considerou-se a PES uma oportunidade fundamental para a mesma adquirir novos conhecimentos, implementar a associação e articulação dos conhecimentos teóricos previamente adquiridos na prática letiva e desenvolver a atividade enquanto estagiária.

Relativamente aos objetivos individuais, considerou-se o estágio uma oportunidade para adquirir autonomia no trabalho individual, assim como no trabalho em equipa e ainda adquirir capacidades para solucionar questões sobretudo de carácter pedagógico e social.

²² Ibid.

2.1 Procedimentos metodológicos adotados

Em seguida a mestranda irá apresentar por pontos, os procedimentos metodológicos que adotou ao longo deste último ano letivo, apresentando as competências que pretendia adquirir, como planeou as atividades com esse mesmo fim e quando as executou. Esta planificação tem como objetivo uma boa gestão de tempo assim como ajuda na organização.

Competências a adquirir:

- ❖ Conhecer com rigor a instituição escolar e relação com orientador e alunos:
 - Caracterização da escola onde decorre o estágio;
 - Análise dos projetos educativos e do plano anual de atividades;
 - Comparecer a reuniões de grupo, auxiliar na organização de atividades e estabelecer contacto com Encarregados de Educação.

Duração: 1º e 2º Períodos

- ❖ Desenvolvimento de técnicas e metodologias no ensino do instrumento:
 - Comparecer às aulas individuais de instrumento e aulas de conjunto tanto do orientador como de outros professores;
 - Lecionar aulas de Iniciação, Ensino Básico e Ensino Secundário (Regime articulado);
 - Participação em audições e concertos definidos pelo orientador;
 - Analisar com máximo rigor questões técnicas que possam surgir.

Duração: Todo o ano letivo

- ❖ Apresentar soluções a possíveis questões que possam surgir durante o processo de aprendizagem e desenvolver as competências adquiridas no ensino do instrumento, através de:
 - Lecionar aulas de apoio ao estudo;
 - Facultar algum material de apoio aos alunos;
 - Participar e colaborar na organização de atividades realizadas e propostas pelo orientador.

Duração: Todo o ano letivo

❖ Refletir sobre a prática letiva:

- Assistir às aulas propostas pelo orientador e refletir sobre os conhecimentos adquiridos no Mestrado;
- Leitura de bibliografia específica;
- Assistir a ensaios com o pianista e audições;
- Assistir e participar em atividades externas, como foi o caso do curso de instrumentistas.

Duração: Todo o ano letivo.

❖ Participar e colaborar nas atividades de gestão escolar:

- Assistir a atividades relacionadas com toda a componente pedagógica (reuniões de grupo, organização de atividades escolares).

Duração: Todo o ano letivo.

❖ Demonstrar capacidade de interagir com toda a comunidade educativa, no sentido de manifestar alguma estabilidade emocional em todas as ocorrências possíveis durante a atividade

- Estabelecer uma boa relação com toda a comunidade educativa (direção executiva, direção pedagógica, docentes de todas as áreas disciplinares, funcionários não-docentes, encarregados de educação e alunos).

Duração: Todo o ano letivo.

3 Organização das aulas lecionadas

O corpo docente de clarinete do CRBA é composto por 2 elementos: Hernâni Moura e Marisa Cavaco.

No âmbito da PES a mestranda teve como Orientador Cooperante a professora Marisa Cavaco e, conseqüentemente teve a oportunidade de trabalhar no seio da sua classe, atualmente composta por: três alunos de iniciação, sendo que dois frequentam o regime articulado e um o curso livre; sete alunos de 1º grau; 3 alunos de 2º grau; cinco alunos de 3º grau; um aluno de 4º grau; cinco alunos de 5º grau e um aluno de secundário. A mestranda estagiou em simultâneo com a mestranda Nerea Samino. No âmbito do estágio no CRBA, foram lecionadas aulas de clarinete a cinco alunos no total, sendo dois de Iniciação, dois do Ensino Básico do regime Articulado e um do Ensino Secundário também este do Regime Articulado.

Para cada aula lecionada foram elaboradas as respetivas planificações; no final, foi feita uma breve autoavaliação oral por cada aluno. Com isto, pretendia-se que os alunos percebessem as dificuldades que tinham e o trabalho que ainda era necessário realizar para atingirem os objetivos propostos. Verificou-se que este tipo de avaliação realizada no final de cada aula lecionada permitiu que os alunos adquirissem métodos de estudo mais eficazes, uma vez que eles próprios tinham de ter a perceção dos seus problemas e/ou dificuldades e, através dos exercícios e métodos utilizados durante a aula adaptá-los posteriormente na sua prática instrumental.

No decorrer do ano letivo, os alunos tiveram que prestar provas (avaliações no final de cada período letivo), participar em audições e em concertos, o que impossibilitou à mestranda a implementação de novos conceitos e/ou estratégias, uma vez que tal poderia interferir negativamente no trabalho e planificação estipulada pelo professor titular, no entanto estas mesmas propostas de novos conceitos e/ou estratégias foram apresentados e amplamente discutidas com a orientadora cooperante. Apesar disto a mesma deixou a mestranda sempre à vontade para participar nas aulas e dar a sua opinião sempre que achasse necessário e apropriado.

É de destacar um balanço positivo no que diz respeito à integração da estagiária no contexto da sala de aula, pois manteve uma boa relação não só com os alunos, mas também com os professores, nomeadamente o pianista acompanhante com o qual os alunos tinham frequentemente ensaios e estes eram assistidos pela mestranda. É também de salientar que, através de todos os esforços desenvolvidos, o desempenho dos alunos a

nível instrumental correspondeu sempre às expectativas, por vezes mais do que era de esperar, e os alunos envolvidos esforçaram-se sempre para dar o seu melhor.

Deve salientar-se como pontos fortes a aquisição de competências tanto a nível pedagógico como ético. Apesar de ser um estágio com elevada carga horária, de acordo com o plano de estudos do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora, no âmbito da PES, foi muito positivo que o horário da Professora Marisa fosse tão completo, sendo composto por alunos de todos os graus de ensino desde os mais pequenos de Iniciação até aos mais velhos, do Ensino Secundário, que deu uma grande vantagem e uma visão alargada do que a mestranda poderá encontrar um dia na sua vida profissional nesta profissão.

De acordo com o regulamento da unidade curricular Prática de Ensino Supervisionada, foi necessário que os mestrandos realizassem um total de 85 horas de estágio no primeiro semestre com a seguinte distribuição:

- 70 Horas – aulas assistidas de alunos de todos os níveis (iniciação, básico e Secundário);
- 6 Horas – aulas lecionadas;
- 9 Horas – trabalho não letivo.

No segundo semestre, as horas a realizar eram 212, distribuídas da seguinte forma:

- 184 Horas – aulas assistidas de alunos de todos os níveis (iniciação, básico e Secundário);
- 18 Horas – aulas lecionadas;
- 10 Horas – trabalho não letivo.

Como o ano letivo do nível de ensino em questão não se organiza da mesma forma que no ensino universitário, a mestranda optou por realizar uma proposta das aulas a lecionar organizadas por períodos em vez de semestres. Esta proposta é apresentada de seguida:

Número de aulas a lecionar

<i>Estudante</i>	1º Período	2º Período	3º Período
<i>A</i>	2	2	2
<i>B</i>	2	2	2
<i>C</i>	2	3	2
<i>D</i>	2	3	2
<i>E</i>	2	3	2
Total de aulas	10	13	10

Tabela 3 - Número de aulas lecionadas pela mestranda nos vários períodos letivos
Fonte: Elaboração própria

4 Caracterização dos alunos

4.1 Aluno A – Iniciação 2

O aluno A é estudante no CRBA no nível de iniciação 2; tem sete anos de idade e frequenta o 2º ano do 1º ciclo do ensino básico. Já tinha frequentado a iniciação 1 no CRBA na classe de clarinete da professora Marisa Cavaco. O facto de ter iniciado e continuado com a mesma professora proporcionou-lhe uma aprendizagem regular, confiante e em parte afetiva, definindo assim uma relação saudável entre professor e aluno o que, em tenras idades, é vital na aprendizagem inicial do instrumento.

Atendendo à idade e estrutura física do aluno, a orientadora cooperante iniciou a prática instrumental com o Clarineo²³, sendo este o segundo ano de prática instrumental do aluno com este instrumento. O aluno A demonstra aptidão musical; devido a ainda ser uma criança, distrai-se facilmente e nem sempre apresenta o melhor comportamento em sala de aula. No entanto, tem muita energia e personalidade e, quando realmente quer, consegue fazer uma boa aula e executar tudo o que lhe é pedido de uma forma bastante positiva. No decorrer do presente ano letivo, a evolução do aluno A foi progressiva e constante, tanto a nível técnico como em relação à postura.

²³ *Clarineo*: “Instrumento musical semelhante ao Clarinete, desenvolvido especificamente para as crianças darem os primeiros passos na aprendizagem do instrumento. Fabricado totalmente em plástico, incluindo a palheta [que pode posteriormente ser substituída por uma de cana] é bastante resistente, durável, leve e mais pequeno do que clarinete. Para além disso é mais acessível financeiramente e apelativo pelas suas cores e *design* contemporâneo. De destacar que é afinado em Dó em vez de Si bemol, o que permite tocar mais facilmente com qualquer *play along* ou outros grupos instrumentais.” (Camelo, 2016, p. 6)

No início do ano letivo vigente o aluno A apresentou algumas dificuldades na compreensão do texto musical no que diz respeito à relação entre as notas da pauta e sua localização no instrumento. A mestranda pôde intervir corrigindo e exemplificando as diferenças entre o correto e o errado em relação às problemáticas que o aluno foi apresentando ao longo das suas aulas de instrumento. Era bastante visível uma mudança positiva, a nível de atitude, comportamento e motivação, quando o aluno tinha de se apresentar a tocar em audições. O aluno A esteve presente em todas as atividades e apresentações respectivas às iniciações do CRBA.

O material didático que o aluno A trabalhou durante o ano letivo presente está especificado na tabela 1.

Material didático

1º Período	<ul style="list-style-type: none"> • <i>First tunes and studies</i> (Basil Tschaikov) • <i>Noite Feliz</i> • <i>O balão do João – A new tune a day – Book I</i> (Ned Bennett)
2º Período	<ul style="list-style-type: none"> • <i>First tunes and studies</i> (Basil Tschaikov) • <i>When the Saints Go Marching In – A new tune a day – Book I</i> (Ned Bennett)
3º Período	<ul style="list-style-type: none"> • <i>First tunes and studies</i> (Basil Tschaikov) • <i>When the Saints Go Marching In – A new tune a day – Book I</i> (Ned Bennett)

Tabela 4 - Material didático do Aluno A
Fonte: Elaboração própria

4.1.1 Aulas lecionadas pela mestranda

De acordo com o planeamento da PES, a mestranda lecionou um total de seis aulas ao aluno A: duas aulas no primeiro período, duas no segundo, e novamente duas no terceiro.

No decorrer do ano letivo a mestranda tentou utilizar uma linguagem adaptada à faixa etária do aluno, recorrendo sempre que possível a exemplos dos quais o mesmo se podia identificar de forma simples e direta.

Na aula lecionada no primeiro período o reportório trabalhado pelo aluno foi a escala de Sol Maior, inicialmente com notas longas, depois passando um pouco mais depressa; e a peça *O balão do João* do livro *A new tune a day Book I* de Ned Bennett. Esta foi uma aula um pouco diferente uma vez que era preparação para a audição, daí não se ter feito

nenhum estudo. A escala foi utilizada como exercício de aquecimento para evitar o cansaço e a desconcentração. Relativamente à peça esta foi passada, primeiramente o aluno sozinho para retificar alguns pontos onde ainda houvesse dificuldade, e depois com o pianista.

Como já foi referido anteriormente o aluno encontra-se no segundo ano de iniciação, já faz escalas mas ainda apresenta alguma dificuldade particularmente em relacionar as notas nas pautas com a posição correspondente no clarinete. As escalas são, normalmente, só com uma oitava e em notas longas pois o aluno não estuda em casa e quando chega à aula é necessário recapitular tudo o que se explicou anteriormente. Apesar disto é um aluno bastante criativo e expressivo, e consegue fazer as tarefas com facilidade, quando as mesmas são do seu interesse. Durante esta aula, assim como em todas as outras, é necessário um constante ajuste da postura do aluno e da sua embocadura.

Na segunda aula lecionada no primeiro período escolar o reportório trabalhado foi a escala de Sol Maior, os exercícios dois, três e quatro do livro *First Tunes and studies* de Basil Tschaikov, e novamente a peça *O balão do João* do livro *A new tune a day Book I* de Ned Bennett. A escala foi feita como anteriormente, primeiro com notas longas até que o aluno conseguisse fazer sem se enganar e aí então fazíamos mais rápido. Os exercícios também estavam bastante bem, só foram feitas algumas correções a nível da postura, uma vez que o aluno é um pouco irrequieto e por vezes adota posturas pouco corretas para a execução do instrumento. A embocadura e a respiração também foram pontos a corrigir. Relativamente à peça o aluno já tinha a mesma trabalhada e estava bastante bem, o mesmo ficou particularmente entusiasmado por ter tocado com o pianista e era possível ver que estava mais motivado e entusiasmado.

Já no segundo período a mestrandia lecionou duas aulas a este aluno, ambas com o mesmo repertório uma vez que, como dito anteriormente, as escalas vistas por estes alunos A e B permaneciam durante algum tempo, o mesmo acontecia com os estudos e em especial as peças uma vez que o aluno ainda apresentava dificuldades em ler as notas na pauta. O reportório destas aulas foi a escala de Sib Maior, os estudos dez e onze do livro *First tunes and studies* de Basil Tschaikov e a peça *When The Saints Go Marching In* de Ned Bennett. Relativamente à escala foi executada como anteriormente, esta escala em particular já com dois bemóis o aluno teve alguma dificuldade ao início por causa da posição do Mi bemol que tinha aprendido há pouco tempo, mas com a repetição acabou por conseguir executar a escala. Os estudos, compostos por notas longas no registo grave do clarinete, tinham como objetivo ensinar as notas que compõem o registo grave do

clarinete. O facto de serem notas longas ajuda também a desenvolver e aumentar a sua resistência física e trabalhar a embocadura. Mais uma vez a postura do aluno teve de ser corrigida algumas vezes assim como a sua respiração. De um modo geral o aluno conseguiu executar os exercícios sem nenhum problema de maior. Relativamente à peça o estudo da mesma iniciou-se neste 2º Período letivo por isso ainda havia muito trabalho a desenvolver, nomeadamente as respirações e a forma como o aluno sopra para o instrumento. Apesar do mesmo apresentar facilidades a nível técnico, ainda não é capaz de a tocar a peça do início ao fim corretamente por isso era importante insistir nesse aspeto.

Já no 3º período a mestrandia lecionou ao aluno em questão duas aulas. O mesmo se passou com o período anterior e ambas as aulas tiveram o mesmo reportório pelos motivos acima mencionados. O reportório destas aulas foi a escala de Ré Maior, o exercício número quinze do livro *First tunes and studies* de Basil Tschaikov e a peça também se manteve a mesma *When The Saints Go Marching In* de Ned Bennett. No que respeita à escala esta já com uma dificuldade um pouco acrescida uma vez que havia uma mudança de registo, o que trouxe alguns problemas a nível de emissão de som e de posicionamento dos dedos. Assim foi importante insistir na boa postura e principalmente numa boa respiração, o aluno acabou por conseguir, não de uma forma muito fluida, mas devido à falta de estudo em casa por parte do mesmo, o que foi trabalhado em sala de aula foi bastante positivo e o aluno conseguia responder facilmente ao que lhe era pedido. O estudo em questão ajuda a trabalhar a embocadura e a sonoridade do aluno. É de denotar que com o passar do tempo o aluno começou a melhorar a sua postura e através da linguagem corporal da mestrandia o mesmo já sabia quando estava com má postura e corrigia sozinho. Uma vez que a peça se manteve aproveitamos para melhorar aspetos mais musicais, como as dinâmicas.

4.2 Aluno B – Iniciação 2

O Aluno B é estudante do CRBA no nível de iniciação 2; tem oito anos e frequenta o 3º ano do 1º ciclo de ensino básico. Tal como o aluno A, o aluno B iniciou os seus estudos no clarinete no ano letivo anterior também ele na classe da professora Marisa Cavaco. Este aluno utiliza também o Clarineo, mais uma vez devido à sua idade e estrutura física.

Como aconteceu com o aluno A, no início do ano o aluno B apresentava dificuldades a nível da relação entre as notas na pauta e as posições no instrumento, tendo-se verificado uma melhoria progressiva ao longo do ano relativamente a esse problema. No primeiro período, o aluno apresentava uma embocadura pouco definida e problemas a nível da postura corporal, origem da subsequente movimentação deficitária da coluna de ar que causava dificuldades ocasionais na transmissão de som. Estes problemas foram corrigidos ao longo do ano letivo pela orientadora cooperante e a mestranda.

O Aluno B é inteligente, tendo evoluído natural e gradualmente ao longo do ano letivo. A Tabela 2 define o material didático em que se apoiou a formação do aluno, no presente ano letivo.

Material didático

1º Período	<ul style="list-style-type: none">• <i>First tunes and studies</i> (Basil Tschaikov)• <i>Jingle Bells</i>• <i>Hino da Alegria – A new tune a day – Book I</i> (Ned Bennett)
2º Período	<ul style="list-style-type: none">• <i>First tunes and studies</i> (Basil Tschaikov)• <i>The Blue Danube Waltz</i> (Johann Strauss II)
3º Período	<ul style="list-style-type: none">• <i>First tunes and studies</i> (Basil Tschaikov)• <i>Can Can – A new tune a day – Book I</i> (Ned Bennett)

Tabela 5 - Material didático do Aluno B
Fonte: Elaboração própria

4.2.1 Aulas lecionadas pela mestranda

De acordo com o planeamento da PES, a mestranda lecionou um total de seis aulas ao aluno B: duas aulas no primeiro período, duas no segundo, e novamente duas no terceiro.

Tanto o aluno A como o aluno B estavam no segundo ano de iniciação e tinham aula juntos assim houve sempre por parte da mestranda ao longo do ano letivo a utilização

de uma linguagem adaptada à faixa etária destes alunos, recorrendo sempre que possível a exemplos dos quais os mesmos se podiam identificar de forma simples e direta. Uma vez que as aulas eram em conjunto as escalas e estudos eram similares diferindo apenas a peça que era sempre diferente entre os dois. A nível comportamental a aluna era um pouco influenciável pela energia do colega, no entanto, talvez por ser um pouco mais velha, o seu nível de concentração era superior e mostrou sempre interesse e vontade em fazer melhor. Numa tentativa de não ser repetitiva irei falar de um modo geral sobre as escalas uma vez que eram as mesmas referidas em cima e focar-me-ei mais nas peças executadas pelo aluno.

No que respeita às escalas o aluno mostrava os mesmos problemas do anterior, a dificuldade em soprar corretamente e a má postura, questões que a mestrandinha tinha de corrigir sempre durante as aulas, o aluno também mostrava problemas em associar as notas que estavam escritas na pausa e a sua posição no clarinete, no entanto quando a mestrandinha lhe pedia verbalmente uma nota o aluno conseguia fácil e rapidamente dizer qual era a posição no instrumento. Na escala de Ré Maior, tal como o seu colega, o aluno apresentou alguma dificuldade na mudança de registo, mas este é um problema frequente na aprendizagem do instrumento uma vez que é uma mudança que envolve não só a colocação de vários dedos, mas também exige uma melhor coluna de ar. A mestrandinha, juntamente com a orientadora cooperante, verificaram que os instrumentos dos alunos A e B, o Clarinete, também apresentam alguns problemas a este nível, apesar de ajudarem na colocação dos dedos a nível de ar são muito mais exigentes. No entanto, e apesar de tudo isto, a aluna mostrou sempre interesse em melhorar e aceitou sempre os conselhos e indicações da mestrandinha.

Passando então às obras, no primeiro período o aluno viu a peça *Hino da Alegria de Beethoven* do livro *A new tune a day Book 1* de Ned Bennett, esta foi executada numa audição no final do período onde o aluno tocou com piano. Inicialmente o aluno mostrou alguma dificuldade em manter o tempo e em respeitar o tempo das figuras, principalmente as mais longas, no entanto esse problema acabou por se resolver com a repetição e estudo da obra. Esta peça foi executada com relativa facilidade uma vez que se encontrava toda no mesmo registo, sendo aqui o principal problema a postura do aluno que juntava a cabeça ao peito o que prejudicava a sua coluna de ar. Este problema foi o mais comum e trabalhado durante todo o ano letivo.

Já no segundo período a peça vista pelo aluno foi *The Blue Danube Waltz* de Johann Strauss esta obra apresenta já alguma dificuldade técnica uma vez que é composta

por notas no registo médio e agudo. Durante todo o 2º período o aluno trabalhou a obra tal como esta estava escrita mas após verificar muitas dificuldades da mesma na emissão das notas no registo agudo, a orientadora cooperante decidiu que seriam feitas essas mesmas notas mas na oitava inferior e a partir daí começou a notar-se um desenvolvimento bastante positivo da aluna, que se sente mais motivada por conseguir tocar a obra desta maneira.

Ainda no final do 2º período o aluno iniciou o estudo de outra obra, deste modo a peça trabalhada do 3º período foi o *Can Can* do livro *A new tune a day – Book I* de Ned Bennett, esta mudança de obra ainda no final do 2º período deveu-se à desmotivação que a mestrande e orientadora cooperante notaram no aluno após a última obra. Esta, um pouco mais fácil, mas que o aluno já conseguiu tocar e a partir daí notou-se um aumento da sua vontade de tocar e na sua motivação na aula.

4.3 Aluno C – 5º Grau

O Aluno C tem catorze anos de idade, frequenta o 5º Grau do regime Articulado do CRBA (9º ano do segundo ciclo de ensino básico). Iniciou o contacto com o Clarinete nesta mesma escola e tem feito parte da classe de clarinete da professora Marisa Cavaco desde o início do seu percurso musical.

O aluno C demonstra uma grande aptidão musical, acima do que seria de esperar para o grau onde se encontra, e tem muita vontade de aprender e de evoluir. É bastante evidente que despende um tempo considerável para estudar clarinete durante a semana.

O aluno apresenta uma embocadura definida e funcional; no geral, tem também uma boa postura. Porém, o aluno é muito tímido e fecha-se um pouco sobre si, o que dificulta o seu desenvolvimento a nível expressivo.

No início do segundo período letivo, o aluno adquiriu um instrumento novo de nível superior ao que tinha anteriormente. Tal facto libertou-o de problemas técnicos relacionados com a ergonomia e, principalmente, notou-se uma melhoria significativa na qualidade do som (timbre).

O Aluno C é perspicaz e muito inteligente, evoluindo naturalmente de forma gradual e consistente, consolidando todos os conhecimentos propostos na planificação para a disciplina. A Tabela seguinte apresenta o material didático em que se apoiou a formação do aluno, no presente ano letivo.

Material didático

1º Período	<ul style="list-style-type: none">• <i>17 staccato studies for clarinet</i> (Reginald Kell)• <i>24 Technical exercises for clarinet</i> (Francesco Taddeo Blatt)• <i>Concertino</i> (Carl Maria von Weber)
2º Período	<ul style="list-style-type: none">• <i>17 staccato studies for clarinet</i> (Reginald Kell)• <i>24 Technical exercises for clarinet</i> (Francesco Taddeo Blatt)• <i>Concertino</i> (Carl Maria von Weber)
3º Período	<ul style="list-style-type: none">• <i>17 staccato studies for clarinet</i> (Reginald Kell)• <i>24 Technical exercises for clarinet</i> (Francesco Taddeo Blatt)• <i>Concerto n.º3 para clarinete e piano – 1º andamento</i> (Carl Stamitz)

Tabela 6 - Material didático do Aluno C
Fonte: Elaboração própria

4.3.1 Aulas lecionadas pela mestranda

O aluno C e D tinham aulas em conjunto dividindo-se em 45 minutos cada aula. Apesar disto e dos estudos trabalhados serem praticamente os mesmos, ambos os alunos apresentam níveis bastante distintos.

No primeiro período a mestranda lecionou sete aulas ao aluno C. A primeira dessas aulas teve o seguinte reportório, exercício de aquecimento baseado nas escalas maiores, estudo nº1 do livro *17 staccato studies* de Reginald Kell, estudo nº 9 do livro *24 Technical exercises* de Taddeo Blatt e a peça *Concertino para clarinete e piano* de Carl Maria von Weber. Relativamente ao exercício de aquecimento o aluno já apresenta alguma facilidade na sua execução, havendo somente algumas dúvidas em escalas com muitas alterações. A mestranda insistiu com o aluno em realizar este mesmo exercício com metrônomo uma vez que o aluno não conseguia manter um tempo certo, acelerando quando a escala era mais fácil e diminuindo o tempo quando tinha mais dificuldade. Após isto o aluno começou ele próprio a trabalhar com metrônomo em casa e notou-se que já havia um melhor controlo do tempo. A mestranda aproveitou também este exercício para trabalhar a coluna de ar e a respiração uma vez que o aluno tocava muito piano, em relação a esta questão o aluno mostrou um pouco mais de dificuldade em ultrapassar este problema, no entanto quando a mestranda pedia que tocasse mais forte e projetasse o som o aluno respondia positivamente mas passado algum tempo voltava à sua zona de conforto. Relativamente aos estudos, em ambos, o aluno apresenta facilidade a nível técnico e é visível que existe trabalho em casa, o *staccato* está um pouco pior, muito pesado, no entanto o aluno tenta sempre fazer os apontamentos que estão apresentados como as intensidades. No que respeita à peça, esta apresenta um nível um pouco acima do grau em que o aluno se encontra, mas nem por isso o mesmo desistiu ou se mostrou desmotivado, muito pelo contrário. Esta peça acabaria por ser trabalhada durante todo o ano letivo por isso nesta primeira fase foi trabalhada apenas a parte inicial. O aluno apresenta um som muito doce, excelente para o início da peça, mas fica um pouco aquém quando é necessário mais forte e mais emoção. O aluno apresenta também alguma dificuldade em mostrar emoções porem tem a ver com a sua maneira de ser, uma vez que mesmo a sua postura na sala de aula é sempre muito pacífica e tranquila.

No segundo período a mestranda lecionou três aulas ao aluno C, sendo que o reportório das mesmas não diferiu muito, foi então o exercício de aquecimento baseado nas escalas maiores, um breve exercício de oitavas, e uma vez que estávamos a preparar o aluno para as provas de secundário a partir do segundo período houve mais insistência

nas peças e menos nos estudos, a peça *Concertino para clarinete e piano* de Carl Maria von Weber mas já completo.

O exercício de aquecimento foi bem executado, o aluno, com o metrônomo, já consegue atingir uma boa pulsação e os erros são cada vez menos. Continua a haver o problema do som, mas nota-se que o aluno já tem consciência disso e já existe um esforço para contrariar esse problema. Ao exercício de aquecimento a mestranda incluiu um outro exercício, breve, o exercício de oitavas. Este exercício tinha como objetivo ajudar o aluno a soprar mais e com maior projeção para o instrumento, faz também com que comece a ter mais percepção e domínio da sua abertura de garganta. O mesmo foi feito também com metrônomo e notas longas, inicialmente o aluno apresentou alguma dificuldade, mas após a mestranda lhe explicar o motivo e objetivo do exercício o aluno compreendeu a executou sem problemas. Foi evidente que este foi um bom exercício pois quando o aluno foi, posteriormente, tocar a peça notou-se uma clara diferença a nível sonoro. Relativamente à obra houve alguns problemas em passagem mais rápidas e técnicas e em situações que exigiam mais concentração de ar, no entanto, o aluno respondia muito bem aos incentivos da mestranda e aquando da audição a peça foi bastante bem executada. Para ajudar nestas passagens onde o aluno apresentava dificuldades a autora decidiu fazer alguns exercícios específicos para cada uma. Estes são exercícios que a aluna poderá utilizar posteriormente durante o estudo instrumental. É de realçar que nos ensaios com o pianista era visível que o aluno conhecia bem a peça e sabia quando eram as suas entradas, o que também é de louvar pois mostra que existe interesse e trabalho externo por parte do aluno.

Já no 3º período o trabalho feito com o aluno foi já uma preparação para a prova de admissão que o mesmo ia ter no final do ano a fim de ingressar no ensino secundário, por isso o reportório foi, como aquecimento a escala de Lá Maior e arpejo, a sua relativa menor nas três formas, a escala cromática, e as peças *Concertino para clarinete e piano* de Carl Maria von Weber e o 1º Andamento do *Concerto nº3 para clarinete e piano* de Carl Stamitz.

As escalas foram executadas sem nenhum problema, este aluno estuda em casa por isso os materiais apresentados nas aulas estão sempre preparados. As peça, a primeira o aluno tem vindo a trabalhar ao longo de todo o ano letivo por isso a mestranda irá dar especial atenção à execução integral do *Concertino*. Neste ponto a aluna já tem alguma facilidade e destreza técnica, no entanto é sempre importante passar a obra do início ao fim pois ajuda a melhorar a resistência a nível físico e ajuda também a lembrar o que já

foi trabalhado anteriormente. A segunda obra o aluno começou a trabalhar já mais tarde por isso ainda existem alguns problemas a nível técnico e a nível de interpretação, no entanto é uma obra de nível inferior à anterior e o aluno nunca apresentou problemas de maior, o objetivo é passar o andamento sem paragens como será no exame, no entanto, nas passagens mais técnicas, nas quais a aluna ainda não esteja completamente à vontade, irei fazer exercícios específicos para cada uma. Uma vez que esta obra não foi trabalhada durante tanto tempo ao longo do ano letivo como a anterior.

4.3 Aluno D – 5º Grau

O Aluno D tem catorze anos de idade, frequenta o 5º Grau do regime Articulado do CRBA (9º ano do segundo ciclo de ensino básico). Iniciou o contacto com o Clarinete nesta mesma escola e tem feito parte da classe de clarinete da professora Marisa Cavaco desde o início do seu percurso artístico.

O aluno é empenhado, trabalhador e demonstra muito interesse no instrumento, sendo evidente que estuda com regularidade. Apresenta fragilidades ao nível da embocadura e da postura, ambos responsáveis por uma movimentação deficitária da coluna de ar que vai dificultar a transmissão do som e, em particular no caso desta aluna, a realização do *staccato* de forma fluida.

Apesar de ser mais sociável e expressiva do que o aluno anterior, fica extremamente nervoso em situação de audição, o que terá de ser progressivamente corrigido por forma a não prejudicar o seu desempenho.

O material didático trabalhado pelo aluno durante o presente ano letivo é especificado na tabela 3.

Material didático

1º Período	<ul style="list-style-type: none">• <i>17 staccato studies for clarinet</i> (Reginald Kell)• <i>24 Technical exercises for clarinet</i> (Francesco Taddeo Blatt)• <i>Concerto n.º3 para clarinete e piano – 1º andamento</i> (Carl Stamitz)
2º Período	<ul style="list-style-type: none">• <i>17 staccato studies for clarinet</i> (Reginald Kell)• <i>24 Technical exercises for clarinet</i> (Francesco Taddeo Blatt)• <i>Concerto n.º3 para clarinete e piano – 3º andamento</i> (Carl Stamitz)
3º Período	<ul style="list-style-type: none">• <i>17 staccato studies for clarinet</i> (Reginald Kell)• <i>24 Technical exercises for clarinet</i> (Francesco Taddeo Blatt)• <i>Concerto n.º3 para clarinete e piano – 3º andamento</i> (Carl Stamitz)

Tabela 7 - Material didático do Aluno D

Fonte: Elaboração própria

4.3.1 Aulas lecionadas pela mestrandia

A mestrandia lecionou sete aulas ao aluno D. Ainda que o aluno tivesse aulas em conjunto com o aluno C os níveis de ambos eram ligeiramente diferentes, sendo que o

aluno D apresentava mais dificuldades a vários níveis em comparação com o aluno anterior.

No primeiro período os conteúdos trabalhados foram, à semelhança do aluno anterior, exercício de aquecimento baseado nas escalas maiores, o estudo nº1 do livro *17 staccato studies* de Reginald Kell, o estudo nº7 do livro *24 Technical exercises* de Taddeo Blatt e a obra *Concerto nº3 para clarinete e piano* de Carl Stamitz (1º andamento). O exercício de aquecimento estava mais ou menos dominado, apesar de apresentar ainda algumas dificuldades em escalas com mais alterações. A mestranda, tal como ao seu colega, decidiu introduzir o metrónomo na realização deste exercício uma vez que a pulsação do aluno era bastante instável. Logo aqui houve alguma dificuldade em acompanhar o metrónomo ignorando-o completamente no início, após alguma insistência por parte da autora em tomar atenção ao mesmo o aluno conseguiu então realizar o exercício, nota-se que o aluno estuda em casa e existe uma preocupação em trazer o material trabalhado e estudado para a aula, no entanto o trabalho com o metrónomo não era recorrente daí a dificuldade em acompanhar. No que respeita aos estudos, de um modo geral, o aluno apresenta algumas dificuldades a nível técnico, apesar da sua grande motivação e vontade de realizar os exercícios e as indicações que a mestranda lhe dava. Em especial o *staccato* notou-se, desde o início, que seria um problema difícil de resolver. No início o aluno apresentou algumas restrições à presença das estagiarias na sala de aula, o que a mestranda pensou que iria ser um problemas para as aulas lecionadas, no entanto com o passar do tempo o aluno começou a ficar mas à vontade e aquando do momento da aula lecionada pela mestranda o aluno respondeu de uma forma bastante positiva e entusiasta, o que foi muito surpreendente, no entanto bastante positivo. Relativamente à peça, que também acabaria por ser trabalhada durante todo o ano letivo o aluno apresentou inicialmente muitas dificuldades a nível técnico e a nível da coluna de ar e da embocadura. Como já foi referido na caracterização do aluno o mesmo apresenta problemas a nível da postura por isso é difícil, se não mesmo impossível, fazer correções a esse nível.

No segundo período a mestranda lecionou três aulas ao aluno D, sendo todas bastante similares e de preparação para a prova final de 5º grau, o relatório foi: exercício de aquecimento baseado nas escalas maiores, exercício de oitavas e a peça *Concerto nº3 para clarinete e piano* de Carl Stamitz. O exercício de aquecimento com as escalas ainda apresenta alguma dificuldade em escalas com mais acidentes, mas o aluno já acompanha com muita facilidade o metrónomo, o que é bastante positivo, pois vê-se que existe trabalho realizado externo às aulas de clarinete. A mestranda decidiu também com a aluna

D introduzir um breve exercício de oitavas, uma vez que um dos grandes problemas do aluno em questão é o facto de soprar com pouca projeção, o que vai influenciar também quando o mesmo tem de fazer *staccato*. Este exercício foi bem executado, no entanto o aluno precisou da motivação constante da mestranda. A peça neste segundo período foi trabalhada na íntegra, assim a mestranda decidiu dar especial atenção ao 3º andamento pois é onde se encontram as passagens mais técnicas, as quais a aluna ainda não domina completamente. Para ajudar nestas mesmas passagens a autora fez exercícios específicos para cada uma. No final a mestranda passou todo o concerto, com o objetivo de relembrar os andamentos anteriores e trabalhar também a resistência física do aluno, que também precisa de ser trabalhado para o exame final.

Finalmente no 3º período a mestranda lecionou duas aulas ao aluno em questão, ambas focadas no seu exame final e com o reportório trabalho em cima. Neste ultimar período o aluno apresentava já algumas melhorias a nível de resistência e a nível do sopro, sempre muito motivado e com vontade de aprender. A questão do *staccato* foi, sem dúvida, a mais difícil de resolver, no entanto, o aluno quando a mestranda o incentivava e lhe dizia como fazer respondia sempre prontamente e de uma forma bastante positiva o que indicava que era capaz de realizar o exercício. Em relação à obra o aluno no final conseguiu executar tudo sem problemas de maior, e à semelhança do colega via-se que, nos ensaios com o pianista, havia conhecimento prévio da obra e sabia onde devia entrar.

4.4 Aluno E – 7º Grau

O Aluno E tem dezasseis anos de idade, frequenta o 7º Grau do regime Articulado do CRBA (11º ano do ensino secundário). Iniciou o contacto com o Clarinete nesta mesma escola e tem feito parte da classe de clarinete da professora Marisa Cavaco desde o início do seu percurso musical.

O Aluno E é muito inteligente, observador e dotado de uma forte personalidade, inicialmente revelando algumas reservas em relação ao trabalho com as mestrandas, mas com a convivência periódica acabou por aceitar uma intervenção mais próxima das mesmas.

O Aluno E apresenta grandes facilidades técnicas, sendo evidentes o seu empenho e estudo regular; pretende continuar a estudar música a nível superior. É muito dedicado, consciente e curioso, procurando o seu próprio som e material de trabalho de forma autodidática, querendo sempre fazer mais e melhor.

Apesar da facilidade técnica, o aluno apresenta ainda algumas reservas a nível expressivo, estando ainda um pouco fechado sobre si. No entanto, com o decorrer do ano letivo, o aluno começou a evoluir positivamente nesse aspeto e a expressar-se de forma mais autónoma.

Durante este ano letivo, a orientadora cooperante decidiu dar ao aluno um repertório cujo grau de dificuldade é superior ao que seria de esperar para este grau, mas o aluno aceitou o desafio e conseguiu superar com sucesso o mesmo.

O material didático trabalhado pela aluna durante o aluno letivo é enumerado na tabela 5.

Material didático	
1º Período	<ul style="list-style-type: none">• <i>Vingt Caprices</i> (Giovanni Gambaro)• 17 staccato studies for clarinet (Reginald Kell)• <i>Sonata nº1 para clarinete e piano</i> (Johannes Brahms)
2º Período	<ul style="list-style-type: none">• <i>Vingt Caprices</i> (Giovanni Gambaro)• 17 staccato studies for clarinet (Reginald Kell)• <i>Concertino</i> (Carl Maria von Weber)• <i>Three pieces</i> (Igor Stravinsky)
3º Período	<ul style="list-style-type: none">• <i>Vingt Caprices</i> (Giovanni Gambaro)• 17 staccato studies for clarinet (Reginald Kell)• <i>Three pieces</i> (Igor Stravinsky)

Tabela 8 - Material didático do Aluno E
Fonte: Elaboração própria

4.4.1 Aulas lecionadas pela mestranda

Ao longo da PES a mestranda lecionou ao aluno E um total de sete aulas. Duas no primeiro período, três no segundo e mais duas no terceiro. Apesar do aluno E ser o único de secundário o mesmo tinha aulas com a duração de 90 minutos, ao contrário dos restantes que tinham apenas 45 minutos.

No primeiro período o reportório trabalhado nas aulas foi, exercícios de aquecimento baseados nas escalas, o estudo nº15 do livro *Vingt Caprices* de Gioanni Gambaro e o 1º andamento da *Sonata nº1 para clarinete e piano* de Johannes Brahms. O aluno em questão é bastante responsável e maturo, e apesar de só estar no 7º grau o reportório que trabalhou é bastante à frente em relação ao que era suposto, a orientadora cooperante puxou sempre pelo aluno e, uma vez que o mesmo respondia positivamente, o seu nível era bastante superior ao dos colegas do mesmo grau. Deste modo no exercício de aquecimento a mestranda gostava de fazer algumas alterações, primeiramente introduziu o metrónomo, uma vez que o aluno não conseguia manter uma pulsação constante, no início o aluno apresentava alguma dificuldade a nível sonoro e de coluna de ar, trabalho que podia ser feito neste mesmo exercício. O aluno respondeu sempre positivamente ao que lhe era pedido. No estudo, o aluno mostrava grandes facilidades técnicas, evidenciava estudo em casa e os materiais vinham devidamente preparados. Na obra foi onde se notou mais dificuldade, uma vez que era uma peça mais expressiva do que técnica, inicialmente o aluno mostrou muita dificuldade em executar a peça mais expressivamente. Tecnicamente bastante bem, a obra carecia de muita expressividade; tratando-se de Brahms, a mestranda aproveitou a ocasião para lhe falar um pouco do autor, e despertar o interesse do aluno para que fizesse a sua própria pesquisa sobre o mesmo. Notou-se alguma evolução a este nível ao longo do primeiro período, mas foi sempre uma questão que o aluno demorou muito tempo a resolver.

No segundo período o conteúdo programático trabalhado nas aulas lecionadas pela mestranda foi, exercício de aquecimento baseado nas escalas maiores, exercício de harmónicos e as obras *Concertino para clarinete e piano* de Carl Maria von Weber e *Three Pieces* para clarinete solo de Igor Stravinsky. A orientadora cooperante decidiu introduzir estas obras neste aluno em particular uma vez que é vontade do mesmo prosseguir os seus estudos musicais para o ensino superior e também porque o mesmo iria participar em várias *masterclasses* durante o ano letivo. Neste ponto a mestranda decidiu introduzir ao exercício de aquecimento algumas variáveis, uma vez que o aluno

já apresenta grande facilidade em executar o mesmo. Assim a introdução de várias articulações ao longo do exercício trabalha não só as várias articulações presentes nas peças que serão trabalhadas posteriormente e desenvolve também o *staccato*. O exercício de harmónicos foi introduzido a este aluno em particular com o intuito de melhorar e desenvolver o seu controlo da garganta, o que vai ajudar, posteriormente, na peça de Igor Stravinsky onde encontramos saltos muito grandes de registo. Foi também nesta altura que o aluno começou a ter alguns problemas a nível de sonoridade, a insistência por parte do mesmo em utilizar palhetas demasiado fortes também não ajudou nesta questão, muito pelo contrário, e apesar dos vários esforços por parte não só da orientadora cooperante como das estagiárias o aluno insistia em usar palhetas demasiado fortes, o que foi um retrocesso em determinado ponto. Relativamente ao *Concertino* e apesar de ser uma obra trabalhada já ao longo do ano letivo e que o aluno tocou, inclusivamente em audições, existiam ainda passagens que não estavam completamente dominadas e que por isso tinham de ser trabalhadas com mais pormenor, a autora decidiu utilizar exercícios que o aluno pode aproveitar no seu estudo individual e independente, e que pode aplicar noutros momentos da sua prática instrumental. A obra de Stravinsky o aluno começou a trabalhar neste segundo período, é uma obra completamente diferente da anterior e de tudo o que o aluno tem vindo a trabalhar ao longo dos anos, exigindo do mesmo uma maior destreza técnica, por isso ainda não está totalmente dominada. Inicialmente foram trabalhados só os primeiros dois andamentos, apesar de haver alguma dificuldade via-se uma evolução constante do aluno e o seu trabalho e esforço eram louváveis.

No terceiro período as aulas lecionadas pela autora não foram muito diferentes das do período anterior, desta vez focando-nos mais na peça, onde o aluno mostrava mais dificuldade. Mantiveram-se os exercícios de aquecimento asseados nas escalas, e o exercício de harmónicos, que se mostrou uma mais-valia para a obra de Stravinsky. Neste último período o trabalho foi mais focado no terceiro andamento desta mesma obra, por ser o que exigia maior destreza técnica. Para além disso a mestrandia também se focou em passar a peça toda de seguida, uma vez que até à data tal não tinha acontecido.

5 Práticas Educativas

Ao longo da realização da PES, a mestranda teve a oportunidade de participar ativamente na organização e divulgação de atividades organizadas pela orientadora cooperante e pelo CRBA, apoiando os alunos na sua preparação para as mesmas.

Neste ponto enumeram-se essas mesmas atividades, bem como as estratégias adotadas pela mestranda no contacto direto com os alunos.

5.1 Atividades desenvolvidas ao longo do Ano Letivo

Seguindo o plano educativo do CRBA foram desenvolvidas atividades com o intuito de promover a música, bem como a interação entre a escola e a comunidade local. Para além dessas atividades, constam também deste subcapítulo outras atividades de preparação e apoio aos alunos na sua formação, nas quais a mestranda teve a oportunidade de participar e intervir.

- Novembro – Audição de clarinete, saxofone, trompete e trompa (CRBA polo de Moura);
- Novembro – Audição de sopros e percussão, participação da aluna D (CRBA polo de Beja);
- Dezembro – Audição de Natal (CRBA polo de Moura);
- Dezembro – Espetáculo de Natal (CRBA polo de Beja);
- Janeiro – Audição de clarinete e flauta transversal, participação dos alunos A, B, C, D e E;
- Março – Audição de Sopros e Percussão, participação do aluno E;
- Abril - 17º Curso de Instrumentistas (CRBA polo de Beja);
- Abril – Audição Geral (CRBA polo de Moura)

6 Análise crítica da atividade docente

Após a análise realizada sobre todas as vivências na PESEVM, é necessário refletir salientando assim os pontos fortes e fracos que se observaram.

A realização do presente estágio revelou-se uma experiência bastante enriquecedora.

Um dos fatores que mais influenciou o modo como as aulas da mestranda foram lecionadas foi a relação criada entre a mesma e cada um dos alunos ao longo de todo o ano letivo. Ainda que a mestranda tenha procurado tratar todos os discentes de igual forma, os alunos mais novos trataram sempre os estagiários como se estes fossem o

orientador cooperante, enquanto que os mais velhos, nomeadamente, o aluno E, desenvolveu uma relação mais próxima com a mestranda. É de referenciar que, apesar da relação de amizade que a mestranda procurou cultivar, nunca em momento algum houve faltas de respeito ou de educação por parte de algum aluno.

No início da PESEVM denotou-se que houve, por parte de alguns alunos, principalmente do aluno C, alguma timidez e desconforto com a presença das estagiárias na sala de aula. Então esta tentativa por parte da mestranda em cultivar relações de amizade e proximidade com os alunos tinha como principal objetivo fazer com que os alunos estivessem mais à vontade e conseguissem demonstrar, sem pressão adicional, o trabalho desenvolvido em casa semanalmente.

No caso dos alunos A e B, alunos de iniciação, o principal aspeto a melhorar no futuro prende-se com a escolha em aplicar ou não um reforço negativo por falta de estudo, consoante a justificação do discente. Após algumas aulas de desculpas consecutivas sobre o porquê de não ter estudado para a aula, a mestranda reparou que, por vezes, quando os estudantes não apresentavam o trabalho anteriormente solicitado sem motivo aparente a mesma aceitava facilmente a justificação para tal, na semana que se seguia, o problema tendia a repetir-se.

Apesar disto é importante referir que, mesmo sem haver muito trabalho em casa por partes dos alunos, os mesmos conseguiam fazer um bom trabalho na aula, com a motivação certa, e no final conseguiram cumprir os objetivos. Através das aulas observadas foi muito interessante perceber que tem de haver uma adaptabilidade quer seja de postura como de discurso para os diferentes graus de ensino, em especial com os alunos de iniciação, é importante enquanto docentes que tenhamos isso em conta.

Relativamente aos alunos C e D, foi claro que estabeleceram uma relação mais próxima com todos os estagiários, em comparação aos anteriores. O trabalho desenvolvido pela mestranda com estes alunos foi bastante uma vez que ambos os alunos tinham provas no final do ano letivo e o aluno C tinha como objetivo, inclusive, prosseguir os seus estudos musicais para o nível secundário, o que traria ainda a execução de provas para o mesmo efeito, daí que o trabalho com este aluno tenha sido mais exaustivo. No que diz respeito ao aluno D, foi o que mais estranhou no início do ano a chegada das estagiárias, no entanto com o decorrer das aulas começou a ficar mais à vontade e com o incentivo certo conseguia aulas bastante satisfatórias.

Como já foi referido anteriormente, o estudante E desenvolveu uma relação mais próxima com a mestranda, tratando-a quase como uma colega, sempre com o devido

respeito. O trabalho realizado foi particularmente gratificante, tratando-se da primeira vez que a mestranda acompanhou um aluno do ensino secundário. Neste nível de ensino os estudantes já tocam repertório que também é abordado no ensino superior, o que torna possível a realização de um trabalho diferente, com outra profundidade e exigência, sem que nunca se esqueça o nível de escolaridade em que os alunos se encontram. Foi neste aluno que a mestranda notou uma maior evolução relativamente ao cumprimento das indicações dadas ou das ideias sugeridas, talvez pelo facto de ser mais velho e ter mais maturidade.

Não posso deixar de referir a boa receção e apoio por parte de todos os elementos envolvidos, tanto dos orientadores como dos professores das disciplinas assistidas, alunos, direção pedagógica e funcionários não docentes que contribuíram assim, para o balanço positivo conseguido no final do estágio.

Secção II – Investigação

7. Estado da Arte e Contextualização do Estudo

Após a definição do tema a investigar, realizou-se uma pesquisa bibliográfica, no sentido de ficar a conhecer quais os estudos já elaborados sobre esta matéria. Devido à inexistência de trabalhos científicos específicos sobre a temática em estudo, o estado da arte do presente trabalho abordará três questões basilares: a acústica do clarinete; a prática atual no que concerne à aprendizagem das posições de compensação e ao nível de ensino em que esta eventualmente ocorre; e a possível correlação entre o grau de facilidade na aprendizagem das posições de compensação e a idade do aluno.

Quanto ao primeiro destes pontos, é importante destacar o trabalho de I. A. Hümmelgen, *O clarinete - uma introdução à análise física do instrumento* (1996), onde o autor aborda temáticas como, por exemplo, determinar os modos de vibração da coluna de ar em tubos cilíndricos, até questões mais complexas, este trabalho discute algumas das peculiaridades do instrumento, desmistificando o seu funcionamento.

Outra obra a destacar neste ponto é o livro *Acústica Musical* de Luís L. Henrique (2002), não só por ser uma obra que engloba uma vasta área de conhecimento, quer pelas matérias que trata, quer pelo seu carácter interdisciplinar, mas principalmente por ser uma obra em Português, preenchendo uma lacuna que existia nesse domínio no nosso país.

Relativamente à prática atual destas posições no ensino especializado, não me foi possível encontrar nenhum trabalho, académico ou de outra índole, que me fornecesse informações específicas. Esse facto justifica a opção de recolher dados através da realização de um inquérito por questionário destinado a clarinetistas, de um modo geral, não me focando somente em professores uma vez que é também intensa a mestrandagem perceber, com a realização destes inquéritos, em que ponto da aprendizagem do instrumento os mesmos tiveram contacto com as posições de compensação.

Na relação entre a aprendizagem das posições de compensação e a idade do aluno a mestrandagem irá abordar uma vertente mais específica do nível de desenvolvimento intelectual da criança, com o intuito de perceber a possível correlação entre o grau de facilidade na aprendizagem das posições de compensação e a idade do aluno. A relação do processo de ensino-aprendizagem musical com o desenvolvimento cognitivo das

crianças tem sido amplamente estudada, como referem Bruno Homem (2009, p. 39) e outros autores:

A primeira metade do século XX foi prolífera no desenvolvimento de correntes pedagógicas que levaram à redefinição dos sistemas educativos europeus. [...] A psicologia do século XX também contribuiu consideravelmente para o aparecimento de novas correntes pedagógicas, propondo modelos de aprendizagem que passaram a servir de base teórica para os pedagogos. (...) As novas correntes pedagógicas promoveram modificações nas metodologias/teorias de ensino da música. (Homem, 2009, p. 39)

Num artigo publicado na Revista da Universidade Federal de Goiás Monique Andries Nogueira, afirma: “Inúmeras pesquisas, desenvolvidas em diferentes países e em diferentes épocas, particularmente nas décadas finais do século XX, confirmam que a influência da música no desenvolvimento da criança é incontestável.” (2004, p. 22). Na sua Dissertação de Mestrado sobre o desenvolvimento musical e psicomotor da criança, Lisa Maria Machado Tavares (2011, p. 22) diz: “O desenvolvimento cognitivo, musical e psicomotor deve ter um papel preponderante na adequação do processo de ensino/aprendizagem.”, acrescentando mais à frente no seu trabalho que “(...) a abordagem intuitiva e o desenvolvimento prioritário da prática musical (...) permite a integração natural da criança num contexto musical, bem como a consolidação da sua motivação e a criação de um património de vivências que servirá de base a aprendizagens futuras.” (p. 82).

Já anteriormente referenciado, um trabalho onde o tema da relação entre a aprendizagem musical e a idade é apresentado e extensamente discutido, é a Dissertação de Licenciatura de Bruno Filipe Batista Homem, onde se lê: “A psicologia do desenvolvimento humano foi responsável por uma alteração profunda da pedagogia, principalmente ao nível da construção do conhecimento e dos processos cognitivos, o que originou diferentes conceções e métodos de ensino.” (p. 23).

7.1 Motivação para a escolha do objeto da Investigação

No decorrer do anterior ano letivo, a mestranda deparou-se com uma situação, como em tantas outras vezes, em que tinha de utilizar as posições de compensação para afinar uma determinada passagem de uma obra. Foi aí, em conversa com a professora de clarinete da Universidade de Évora, que a mestranda levantou a questão se se deviam

ensinar estas posições logo no início da aprendizagem ou se seria melhor mais tarde, uma vez que são posições estranhas e tão diferentes das que normalmente praticamos no clarinete, o que podia criar confusão nos alunos. Após então discutir esta questão com a professora, a mestranda decidiu ir investigar, na esperança de encontrar resultados de investigação científica relativos a esta temática, investigação esta que não surtiu efeito, uma vez que, como referi anteriormente, não foi possível identificar trabalhos dessa índole. Também a orientadora cooperante, igualmente clarinetista e professora, achou a questão pertinente e corroborou a falta de informação com fundamento científico acerca desta temática. Desses contactos prévios resultou a decisão de aprofundar este tema, na intersecção de várias matérias, desde a acústica do clarinete até à forma como as crianças aprendem.

7.1.1 Objetivos da Investigação

Nesta reflexão, levantaram-se questões como: de que modo as posições de compensação influem na sonoridade e afinação do clarinete? Será produtivo ensinar estas posições aos alunos desde uma fase inicial da sua aprendizagem do instrumento. Qual a importância destas posições numa performance instrumental? Quais os benefícios para o clarinetista, a longo prazo, decorrentes da respetiva utilização?

Na elaboração deste trabalho, a mestranda pretendeu reunir num só documento, redigido em português, informação substancial sobre as posições de compensação, para que clarinetistas, alunos e professores de clarinete possam conhecer melhor este recurso técnico, bem como o seu impacto na afinação e na qualidade de som do clarinete, através do estudo da acústica do instrumento. Pretendeu-se igualmente, através da realização de um inquérito por questionário, conhecer a perceção dos docentes relativamente às posições de compensação, tentando aferir como e quando transmitem essa aprendizagem aos seus alunos e perceber se há vantagens em ensinar as posições de compensação aos alunos de iniciação.

8. Metodologias da Investigação

Neste ponto são apresentadas as metodologias utilizadas pela mestranda na realização da presente investigação.

8.1 Etapas da Investigação

- Definição da problemática de investigação;
- Autorização do projeto de investigação por parte da orientadora e da Universidade de Évora;
- Observação dos alunos através das aulas assistidas no âmbito das PES;
- Identificação de problemáticas associadas aos alunos na aprendizagem do instrumento;
- Recolha de bibliografia e análise;
- Aplicação de metodologias de correção dos problemas registados anteriormente;
- Revisão e adaptação das soluções aos casos específicos de cada aluno.

8.2 Recursos utilizados na investigação

Esta investigação integra:

- Observações e recolha de dados através de um questionário, aplicado numa pequena amostra de clarinetistas.
- Recolha de dados, no decorrer da Prática de Ensino Supervisionada, relativamente à utilização das posições de compensação na prática do instrumento.
- Recolha e análise da bibliografia relativa ao objeto de investigação.

8.3 Metodologias da Investigação

Aqui serão apresentados os métodos e técnicas dos quais a mestranda fez uso durante o processo de investigação.

8.3.1 Qualitativo/ descritivo – investigação bibliográfica

Este ponto é definido pela recolha e análise bibliográfica, sendo a mesma fundamental para a compreensão e apresentação dos resultados atingidos sobre o objeto de estudo desta secção.

8.3.2 Qualitativo/comparativo – experiências

As experiências realizadas tiveram como público-alvo os alunos com quem a mestranda contactou na PES, objetivando a resolução para os seus problemas de afinação. Nesse processo, não perdemos de vista a finalidade de aplicar os resultados obtidos através de novas metodologias a alunos dos níveis básico e secundário.

8.3.3 Quantitativo – questionário

A recolha de dados através de um questionário foi escolhida pela mestranda para objetivar e compreender de forma direta se existe uma prática regular de ensino das posições de compensação, como e quando a mesma ocorre durante o processo de aprendizagem. A mestranda elaborou esse questionário e apresentou-o a vários clarinetistas, com diversos níveis de estudos e com uma grande amplitude de idades, tendo por finalidade comparar os resultados obtidos nos vários estádios de ensino e/ou execução do instrumento dos mesmos.

8.3.4 Questionário

Apresentação dos resultados através dos dados obtidos no questionário.

9. Apresentação e análise de resultados

Neste ponto, a mestranda apresenta os resultados obtidos com base na análise e recolha do material bibliográfico.

9.1 A acústica do clarinete

Não seria possível realizar este trabalho sem antes esclarecer algumas questões relativas à acústica do clarinete, uma vez que as posições de compensação estão diretamente relacionadas com a afinação do instrumento. Manuel Augusto da Silva Carvalho (2011), na sua dissertação de Mestrado intitulada de *Manifesto doutrinário e explorativo para o estudo do Clarinete*, explica a importância da disciplina da acústica, dizendo que a mesma serve “(...) para clarificar comportamentos do clarinete, orientar para o conhecimento de digitações alternativas, bem como servir de trampolim para o aprofundamento de um caso ou outro que desperte a curiosidade ou a necessidade de resolução da uma performance que assim o obrigue.” (p. 20). O autor prossegue: “os conhecimentos acústicos relacionados com o clarinete são indispensáveis, sob pena de multifónicos, passagens mecânicas muito difíceis e rápidas, determinados efeitos dinâmicos, articulações especiais, etc., expressas graficamente pelos compositores atuais, serem culpadas por desmotivação ou reservas quanto à abordagem desse tipo de escrita musical.” (p. 20).

É importante esclarecer primeiro o que é a acústica. Segundo Luís Henrique (2002, p. 6), “Acústica designa o ramo da física que estuda o som. [...] A acústica musical

estuda cientificamente todos os aspetos relacionados com a produção, propagação e receção do som para fins essencialmente musicais. [...] uma área *sui generis*". A acústica musical por ser uma área que envolve ciência e arte, como diz anteriormente o autor citado, é uma disciplina científica relativamente recente.

Do ponto de vista físico do instrumento musical, Henrique (2002, p. 310) diz: “ (...) podemos encará-lo como um sistema dinâmico. Seja qual for o instrumento (...) ele é constituído por três componentes (...) sistema excitado, sistema ressoador e sistema radiante.”

Compreende-se sistema excitador como o mecanismo físico que gera as vibrações transformando energia não-vibratória, como por exemplo o movimento do arco ou o fluxo de ar, em energia vibratória (Henrique, 2002). Tendo em conta o que foi referido anteriormente, no clarinete o sistema excitador, sendo ele um aerofone²⁴, o modo de excitar a coluna de ar realiza-se através da utilização de uma palheta simples.

Acoplado ao sistema excitador está o sistema ressoador, este é o processo pelo qual as oscilações sonoras provenientes dos instrumentos são amplificadas, filtradas ou modificadas. De uma maneira geral a fonte sonora produz energia em muitas frequências das quais, algumas, são depois amplificadas ou modificadas através deste mesmo sistema (Henrique 2002).

Por último, o sistema radiante, este é composto pelos mecanismos que o instrumento possui para radiar o som, isto é, a forma como as vibrações são transmitidas ao ar circundante, o que origina consequentemente a onda sonora que se propaga no meio até atingir os nossos ouvidos (Henrique, 2002). No caso do clarinete este sistema é composto pelos orifícios laterais e a campânula.

No que diz respeito às características acústicas, o som do clarinete e respetivos harmónicos, é através da junção regular e irregular dos harmónicos do instrumento que origina os seus diferentes registos, sendo estes o grave, o médio, o agudo e ainda o sobreagudo. Estes apresentam uma das maiores dificuldades na aprendizagem do instrumento, que é o esforço para igualar e homogeneizar os diferentes registos (Carvalho, 2011).

²⁴ Aerofone é um instrumento musical no qual o som é produzido principalmente pela vibração do ar sem que haja a necessidade de membranas ou cordas.

9.2 O efeito dos furos laterais num tubo cilíndrico

“A presença de furos laterais num tubo cilíndrico altera profundamente o comportamento acústico desse tubo. Um tubo com furo lateral se comporta acusticamente como se fosse mais curto, isto é, as frequências de seus modos de vibração são iguais às frequências de um tubo mais curto. O tubo passa então a ter um comprimento efetivo, chamado de comprimento acústico, que é diferente de seu comprimento físico. Além disso, o comprimento acústico de um tubo depende do tamanho do furo lateral: tubos de mesmo comprimento, que tenham furos laterais de tamanho diferente, possuem diferente comprimento acústico e, conseqüentemente, seus modos de vibração correspondem a diferentes frequências.” (Hümmelgen, 1996, p. 149)

Na figura 1, apresentada em baixo, conseguimos ter uma percepção concreta do que fenómeno referido por Hümmelgen. Na figura, o comprimento acústico de um tubo cilíndrico, quando se abre um furo lateral, vai variar conforme o tamanho deste mesmo furo, como podemos verificar através das setas.

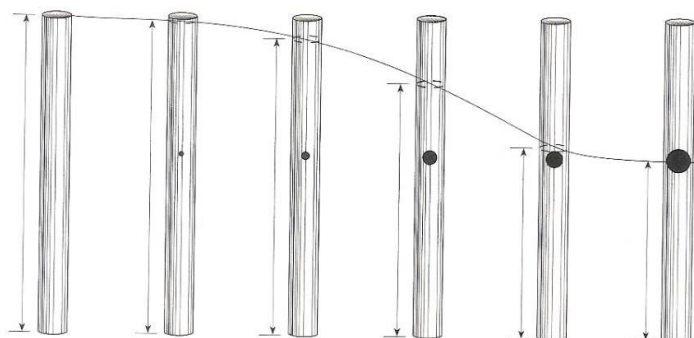


Figura 1 - Alteração do comprimento acústico do tubo ao abrir um orifício lateral
Fonte: Luís L. Henrique (2002), *Acústica Musical*, p. 534

Hümmelgen (1996, p.149) diz: “É nesse fenómeno que se fundamenta o princípio de funcionamento dos instrumentos musicais de sopro.” O mesmo autor continua e explica que o movimento de abrir e fechar estes furos laterais, cujo diâmetro é controlado, resulta, conseqüentemente, na diminuição ou aumento do comprimento acústico do tubo. Esta ação faz com que os modos de vibração se desloquem para frequências mais altas, que resultam em notas mais agudas, ou pelo contrário em frequências mais baixas para as notas graves. É através da combinação de várias dedilhações, onde se abrem ou fecham orifícios, de modo a se prolongar ou diminuir o comprimento acústico do tubo, que se

conseguem produzir todas as notas da extensão do instrumento. Como constata Henrique, “Durante a execução os instrumentos de sopro combinam dedilhações abrindo e fechando orifícios de modo a que o tubo produza cromaticamente todos os sons dentro da sua extensão.” (2002, p. 534).

9.2.1 O clarinete, tubo cilíndrico fechado numa das extremidades

O clarinete, objeto central deste trabalho, apresenta uma cavidade central cilíndrica, comportando algumas peculiaridades que o distinguem de outros instrumentos, como o saxofone, por exemplo, que é um instrumento de cavidade central cônica. “Na prática, o clarinete pode, em boa aproximação, ser tratado como um tubo cilíndrico fechado em uma de sua extremidade (...).” (Hümmelgen, 1996, p. 150), como se pode observar na seguinte imagem:

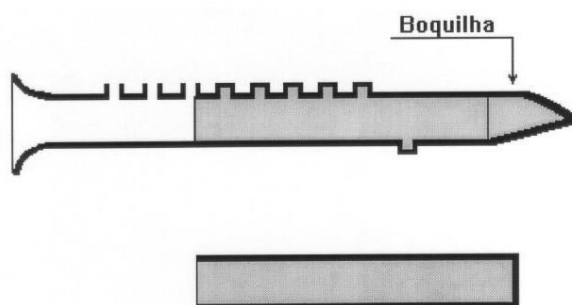


Figura 2 - O clarinete com diversos furos laterais abertos
Fonte: Hümmelgen (1996), *O clarinete – introdução à análise física do instrumento*, p. 150

Os tubos com embocadura de palheta, seja ela simples ou dupla, e ainda os que são excitados através de vibração labial, têm um comportamento de tubo fechado-aberto, e por isso existe a formação de um ventre de pressão na extremidade onde se encontra a palheta.

Quando se excita um tubo, o modo acústico que está a ser solicitado sincroniza a frequência da palheta, isto é, de certo modo “obriga” a palheta a vibrar à frequência desse modo – situação típica das oscilações auto-sustentadas. Através da dedilhação e da ressonância, o músico define o modo acústico fundamental que pretende excitar (ou seja a nota que pretende tocar). Neste sistema *acoplado*, a palheta também influencia um pouco os modos: se assim não acontecesse, os músicos não conseguiriam fazer *glissandos*. Associada à vibração da palheta e da coluna de ar há dissipação de energia, e por isso,

para manter a oscilação o músico deve fornecer continuamente o fluxo de ar sob pressão. (Henrique, 2002, p. 564)

Particularmente no que se refere ao clarinete, o mesmo autor diz: “O clarinete é um instrumento de tudo cilíndrico de 15 mm de diâmetro e 67 cm de comprimento que se monta em cinco partes: boquilha, corpo superior, corpo inferior e pavilhão [...] O clarinete apresenta um comprimento acústico que o distingue de todos os outros sopros da orquestra: não oitava.” (2002, p. 590).



Figura 3 - Escala dos harmônicos a partir da fundamental Dó.
Fonte: Carvalho (2011), *Manifesto doutrinário e explorativo para o estudo do clarinete*, p. 66

Na figura 3, podemos verificar que, com a digitação do Dó₃ (apresentado com o algarismo 1 na imagem) e sem abrir a chave de registro, ou seja, utilizando só a embocadura, é possível fazer-se soar os sons 1, 3, 5, 7, mas é impossível de obter os números 2, 4 e 6. O facto de o clarinete ser um instrumento não oitava torna-o muito diferente dos restantes instrumentos de sopro quer a nível de sistema de chaves, quer a nível de dedilhação.

Também é relevante, no que se refere à qualidade sonora, saber a razão pela qual algumas notas soam mais densas (ou escuras), enquanto outras têm uma inflexão mais pobre de harmônicos, bem como conhecer os vários registos do clarinete que precisam de ser trabalhados no sentido de se igualarem e equilibrarem. Neste processo, será necessário ter em consideração que “(...) relativamente ao som, há fatores exteriores ao clarinete que o alteram ou afetam. (...) a temperatura que quando sobe aumenta as vibrações do ar e a sua velocidade, tornando os sons mais agudos. (...) a densidade do ar que influencia o diapasão, elevando-o. Outro ainda é o aumento de humidade desde que a condensação do ar soprado começa, isto é, desde que se começa a tocar, aumentando as vibrações mais rapidamente e fazendo subir igualmente o diapasão.” (Carvalho, 2011, p. 65). O mesmo autor conclui que “Após o conhecimento do comportamento acústico do seu instrumento,

o(a) clarinetista pode escolher a sua boquilha para soar melhor, para tocar mais afinado, bem como a sua palheta para a fazer vibrar numa sala cheia de público e quente, ou ainda numa sala sujeita a um elevado grau higrométrico. (Carvalho, 2011, p. 20).

9.3 O registo de garganta

O registo de garganta é composto pelas notas apresentadas na imagem seguinte:

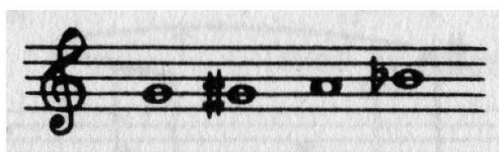


Figura 4 - Notas que constituem o registo de garganta.

Fonte: Carvalho (2011), *Manifesto doutrinário e explorativo para o estudo do clarinete*, p. 72

Carvalho (2011, p. 72) diz-nos, sobre este registo: “é um dos maiores, senão o maior, dos problemas de intonação, equilíbrio, ressonância e afinação do clarinete. (...) motivo pelo qual todos os clarinetistas usam, ou deveriam usar, digitações no sentido de alterar a afinação e intonação até ao possível ou desejável, com intenção de igualar e homogeneizar os registos.”

Para além da digitação, que deve ser alterada (como já foi referido), outras variantes, que vão desde o próprio clarinete, a boquilha, a palheta, a embocadura e maneira de soprar do clarinetista até fatores acústicos externos, como a sala e a temperatura, podem influenciar a afinação e entoação deste registo. Apesar dessa profusão de variáveis, focar-se-á neste trabalho apenas a questão da digitação.

As posições ditas naturais ou normais (sem as posições de compensação) do registo de garganta situam-se todos na parte superior do corpo superior do clarinete, perto do barrilete; isto faz com que a totalidade, ou quase totalidade, do tubo fique aberta, porque os orifícios estão destapados. Como nos foi possível observar anteriormente, quantos mais orifícios estiverem abertos menor será o comprimento acústico do tubo e conseqüentemente menos ressonância haverá, pelo que o som do instrumento neste registo poderá ficar pouco focado, ocorrendo então os problemas apresentados anteriormente.

As posições de compensação vêm intervir neste preciso ponto, uma vez que, ao tapar orifícios, vamos aumentar o comprimento acústico do tubo e, conseqüentemente, a sua ressonância, o que equilibra o som relativamente aos outros registos e promove uma boa afinação. De facto, o registo de garganta pode ser equilibrado ao nível da afinação e da ressonância através da utilização de diferentes digitações, que podem variar consoante a pessoa; no entanto, podemos considerar como basilares as seguintes digitações: “Para o Si bemol e Lá, pode tapar-se os orifícios dos dedos anelar e médio das duas mãos, juntamente com as chaves correspondentes à nota em causa. Para o Lá bemol, resulta tapar os orifícios da mão esquerda, correspondentes a (???) anelar e médio, juntamente com o indicador da mão direita. A nota Sol pode ser tocada com o dedo anelar da mão esquerda e o indicador e médio da mão direita.” (Carvalho, 2011, p. 73).

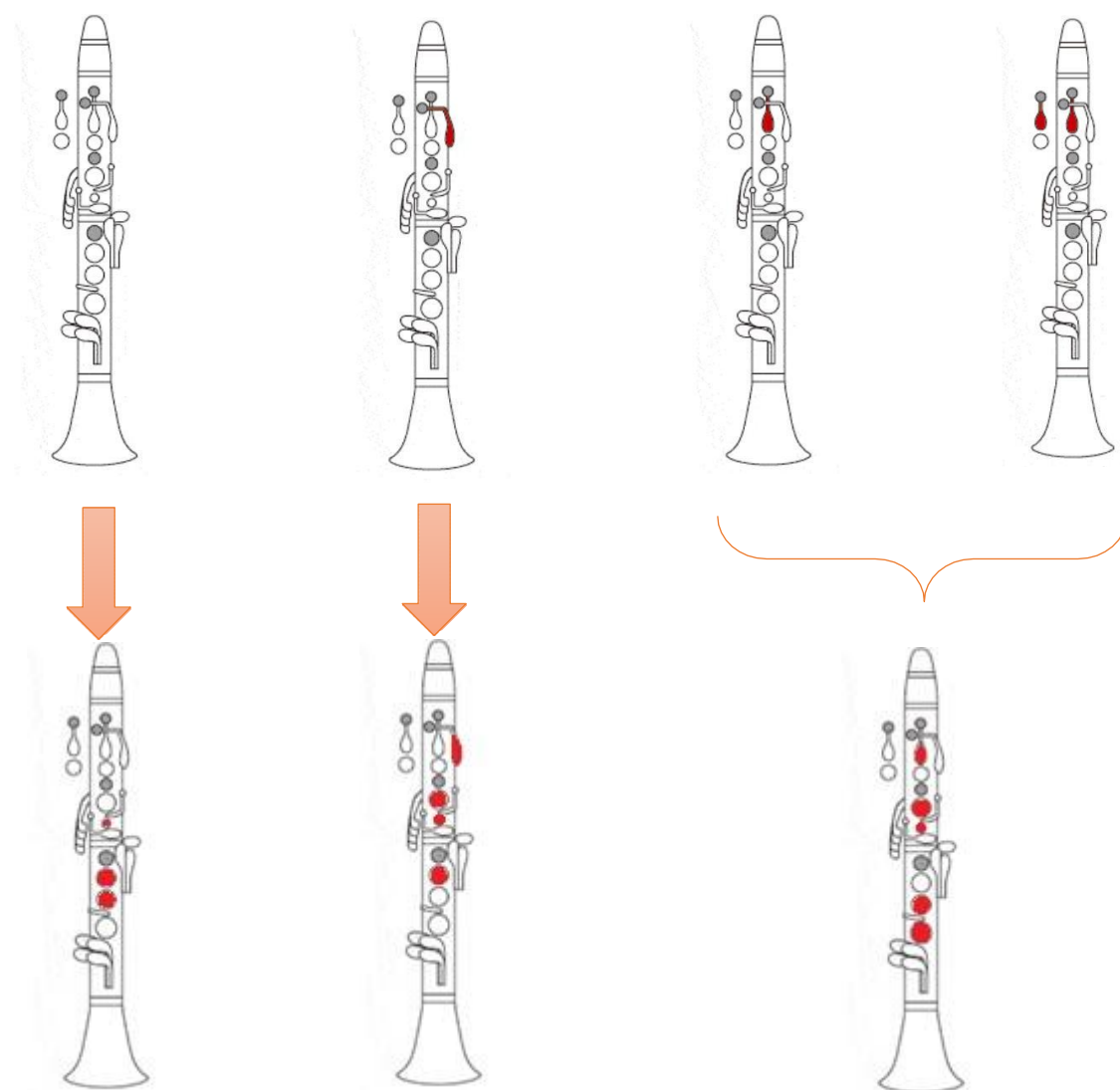


Figura 5 - Posições do registo de garganta (em cima) e respetivas posições de compensação (em baixo)
 Fonte: Elaboração própria

Como podemos observar a partir das representações esquemáticas apresentadas em cima, as digitações correspondentes às posições de compensação são muito diferentes das que seriam normais para as mesmas notas do clarinete. Assim, Carvalho (2011, p.73) sugere, como estratégia de interiorização destas digitações, por forma a promover a sua automatização: “(...) definidas as digitações aptas a serem utilizadas melhorando a intonação e afinação do instrumento, deve-as tornar exequíveis inserindo-as técnica e mecanicamente nos seus exercícios diários até as interiorizar e sentir que fazem parte da sua componente performativa, utilizando-as de forma acessível e fluida.”

10. Desenvolvimento cognitivo e música

Uma vez que o tema deste trabalho está diretamente relacionado com a capacidade de aprendizagem dos alunos de iniciação, ou seja, crianças com idades compreendidas entre os 6 e os 10 anos de idade. Parece-me pertinente fazer uma breve referência à plasticidade cerebral e ao desenvolvimento do cérebro no que respeita à aprendizagem, mais especificamente da música. Questões estas bastante distintas uma vez que uma corresponde aos benefícios que a música pode ter para o desenvolvimento da criança, e a outra tem a ver com os vários estádios de desenvolvimento cerebral e as implicações que essa evolução pode ter no próprio processo de aprendizagem musical.

Entende-se por aprendizagem o processo de construção pessoal que conduz a uma mudança, relativamente permanente, no comportamento como resultado de uma experiência passada. Esta mudança, que pode ser favorável ou desfavorável, deliberada ou casual, é determinada pela experiência, ou interação da criança com o meio. Por sua vez o desenvolvimento é o processo de transformação ou mudança contínua do ser humano, seja esta mudança física ou neurológica, e que vai desde o nascimento até à morte. O nível de desenvolvimento pode colocar constrangimentos à aprendizagem. Deste modo aprendizagem e desenvolvimento são dois conceitos que estão estreitamente ligados, exercendo um sobre o outro influências mútuas. Excetuando o desenvolvimento físico, todos os outros tipos de desenvolvimento como o cognitivo, psicomotor, social e linguístico, encontram-se interligados com a aprendizagem e variam consoante as interações da criança com o meio envolvente. O potencial de desenvolvimento não é o mesmo ao longo da vida, havendo momento em que se devem verificar determinados avanços para que o desenvolvimento seja normal e adaptativo, tornando deste modo possível que ocorra a aprendizagem. Numa criança ou jovem normal e com um processo

de aprendizagem normal, o desenvolvimento e a aprendizagem ocorrem quase em simultâneo. Havendo um desfasamento grande entre estes dois processos ocorrem então as perturbações de aprendizagem.

Ferreira (2009), segundo Jean Piaget existem quatro estágios de evolução mental de uma criança, sendo que cada um dos mesmos é determinado por um período onde pensamento e comportamento infantil apresentam características específicas no que respeita ao conhecimento e ao raciocínio.

O seguinte gráfico apresenta os vários estágios de aprendizagem, segundo Piaget, e as idades em que os mesmos ocorrem.

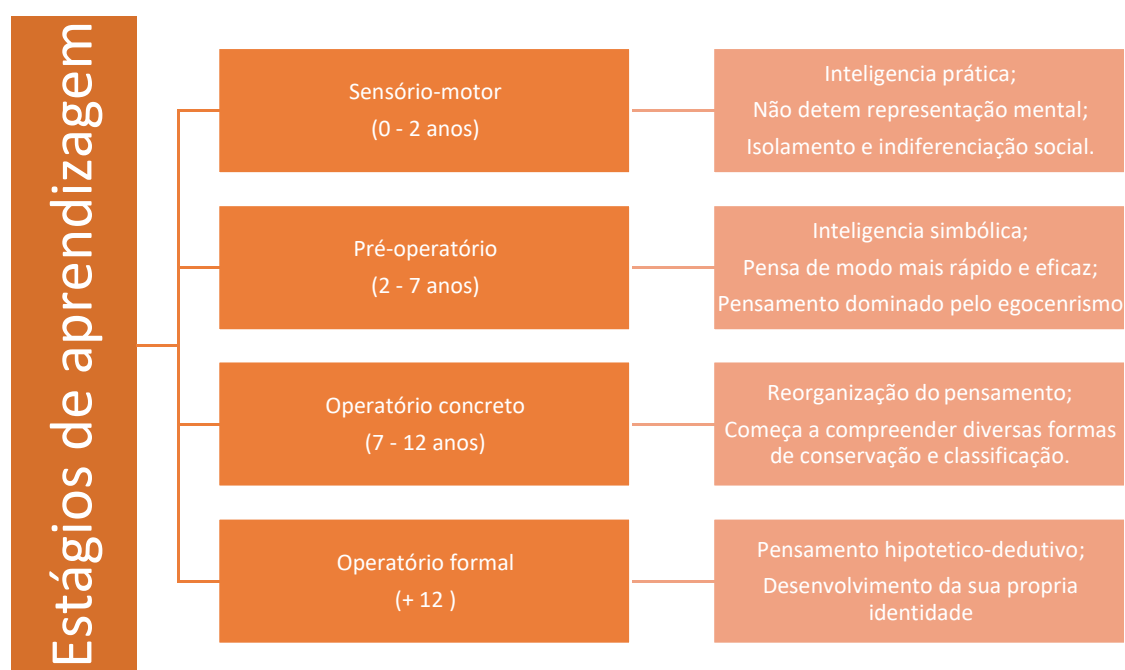


Gráfico 3 - Estágios de aprendizagem
Fonte: Elaboração própria

Focando-nos então no estágio 3 (operatório-concreto) onde as idades compreendidas correspondem às idades dos alunos de iniciação, é neste período de tempo que a criança adquire a capacidade de realizar operações. Definimos operação como a ação interiorizada que é composta por várias ações e é reversível podendo voltar ao ponto de partida. Aqui criança tem já mais capacidade de estar concentrada, e algum tempo interessada na realização de determinada tarefa.

Existe uma vasta literatura que versa precisamente sobre a importância da música no desenvolvimento cognitivo da criança. Num artigo de Betti, Silva, & Almeida (2013,

p. 50) publicado na revista *Interação*, esclarece-se: “(...) a música pode proporcionar contatos com outras culturas e momentos alegres e prazerosos, nos quais transforma o espaço escolar em um ambiente adequado à aprendizagem, além de estimular nos alunos o ritmo e a coordenação motora, favorecendo sua autonomia e interação com o grupo.”

Ilari (2005) A música tem valor próprio e muitos benefícios extramusicais promissores para a educação uma vez que a mesma estabelece uma importante forma de comunicação e expressão humana, exemplo disso é o facto de praticamente todos os povos do mundo possuírem algum tipo de música. A música carrega também traços de história, cultura, e identidade social, que são transmitidos e desenvolvidos através da educação musical. Também é importante destacar que a prática musical envolve diversas formas de aprendizagem contidas numa só atividade, como por exemplo a audição, o canto, a composição, a improvisação, entre outras, e são todas estas atividades que auxiliam no desenvolvimento da inteligência musical. Para além de tudo isto devemos ter em conta que através da prática dessas formas de aprendizagem os alunos conseguem ter uma sensação de realização pessoal, de bem-estar e de prazer.

10.1 Plasticidade cerebral

O cérebro em desenvolvimento é plástico, ou seja, capaz de reorganização de padrões e sistemas de conexões sinápticas com vista a readaptação do crescimento do organismo às novas capacidades intelectuais e comportamentais da criança.

As células em desenvolvimento têm maior capacidade de adaptação do que as maduras; por isso, com o avanço da idade e diminuição da plasticidade, a aprendizagem requer o emprego de muito mais esforço para se efetivar. Logo, as pessoas não deixam de aprender quando amadurecem, mas perdem um pouco das vantagens naturais. (Pinheiro, 2017, p. 44)

Como refere Pinheiro na citação acima transcrita, o cérebro em desenvolvimento é plástico, isto quer dizer que durante este período as células cerebrais têm uma maior capacidade de se adaptar e de receber estímulos. As crianças estão em constante processo de aprendizagem, passando por etapas da vida que não voltam mais, assim é necessário e muito importante que em todos esses períodos sejam submetidos a estímulos e sugestões e recebam orientações para que possam perceber e ultrapassar essas fases e alcançar os níveis seguintes até ao final da sua maturação (Betti, Silva, & Almeida, 2013).

Pinheiro (2017) explica que o cérebro infantil tem uma grande quantidade de sinapses²⁵ que continua até o início da adolescência, período onde estas começam a ser reduzidas por eventos regressivos. Estas sinapses que os neurónios fazem entre si formam redes neurais, e é somente a partir da formação das mesmas que se torna possível a aprendizagem.

“Os cérebros de uma criança e de um adulto são muito diferentes; da mesma forma, os cérebros de crianças em idades diferentes não podem ser comparados.” (Pinheiro, 2017, p. 45). Verificarmos assim que existe uma grande diferença entre o cérebro de uma criança e o de um adulto, como existe também uma grande diferença no cérebro de uma criança em diferentes idades, e existe realmente uma maior facilidade e capacidade de aprender por parte da criança em idades mais precoces da sua infância, devemos deste modo ter em consideração, enquanto professores que, como nos apresentam Betti, Silva, & Almeida (2013, p. 58), “Neste período é importante oferecer atividades que ajudem a desenvolver os aspetos sócio afetivos, cognitivos, linguísticos e psicomotores, pois esses elementos estão intrinsecamente ligados ao desenvolvimento.”

Relativamente à componente do desenvolvimento cognitivo e plasticidade cerebral, podemos observar que existem realmente diferenças quando se trata da capacidade e facilidade de aprender entre o cérebro de uma criança, de um adolescente e até mesmo de um adulto, mas também é importante ter sempre em conta que cada pessoa é um indivíduo diferente, aprendendo de maneira e em tempos diferentes; por isso, é imperativo que o professor se adapte a cada aluno de modo a explorar todo o seu potencial.

11. Inquérito por questionário

O inquérito por questionário reuniu catorze questões, sendo destas doze de resposta fechada e duas de resposta aberta.

Antes de ser aplicado, foi necessária uma planificação, tendo sempre presente os objetivos do estudo. Na formulação das questões existiu uma preocupação na linguagem utilizada, no conteúdo das mesmas e nas opções de resposta.

As questões formuladas são referentes aos seguintes aspetos:

- Anos de prática instrumental e grau de ensino da mesma;

²⁵ Termo que designa, segundo a teoria neurónica, a região de contacto entre dois neurónios, onde se efetua a transmissão da atividade nervosa propagada (Infopédia, Dicionários Porto Editora)

- Se já deu ou não aulas de clarinete;
- Se sabe o que são as posições de compensação e se as utiliza;
- Como tomou conhecimento das posições de compensação e se as ensina (no caso de dar aulas);
- Se considera as posições de compensação uma mais-valia;
- Se acha difícil ensinar estas mesmas posições e qual a idade que achas melhor para o mesmo.

As opções de respostas foram diversificadas dependendo da natureza da questão. Depois da finalização do inquérito por questionário foi necessário realizar um pré-teste para verificar se as questões eram perceptíveis e se o conteúdo das mesmas era adequado.

A amostra é constituída por 27 indivíduos.

11.1. Perfil dos inquiridos

O inquérito por questionário foi dirigido a um grupo de clarinetistas. A seleção de clarinetistas em geral e não especificamente professores de clarinete deve-se ao facto de a mestrandia pretender compreender se é e como é transmitido o conhecimento destas posições a indivíduos que não estão no meio profissional especializado.

A realização do inquérito por questionário foi feita através de uma plataforma *online* especializada neste tipo de serviços. O inquérito esteve disponível durante 5 meses nesta mesma plataforma.

11.2. Resultados obtidos

Neste capítulo são apresentados os resultados obtidos dos inquéritos por questionário realizados.

Nos gráficos que se seguem, descreve-se o perfil dos indivíduos no que diz respeito às suas idades e sexo.

1 – Idade

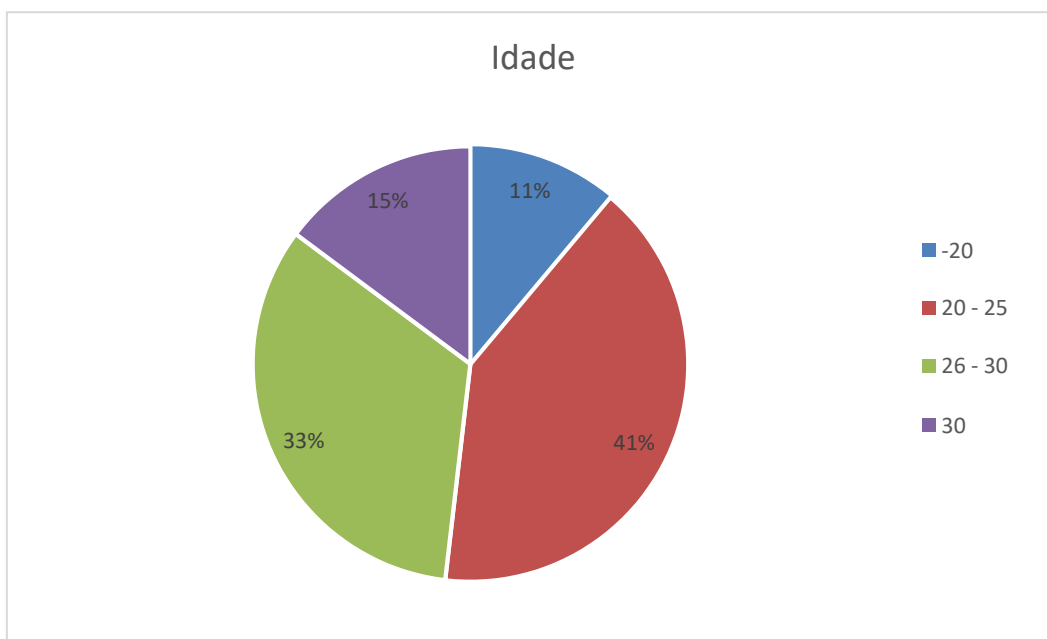


Gráfico 4 - Idade dos sujeitos
Fonte: Elaboração própria

<i>Idade</i>	19	20	22	24	25	27	28	30	31	32	37	39	<i>Total</i>
<i>Nº de respostas</i>	3	2	2	3	4	5	2	2	1	1	1	1	27

Tabela 9 - Idade dos inquiridos
Fonte: Elaboração própria

2 – Sexo

<i>Sexo</i>	<i>Nº de respostas</i>
<i>Masculino</i>	15
<i>Feminino</i>	12
<i>Total</i>	27

Tabela 10 - Sexo dos inquiridos
Fonte: Elaboração própria

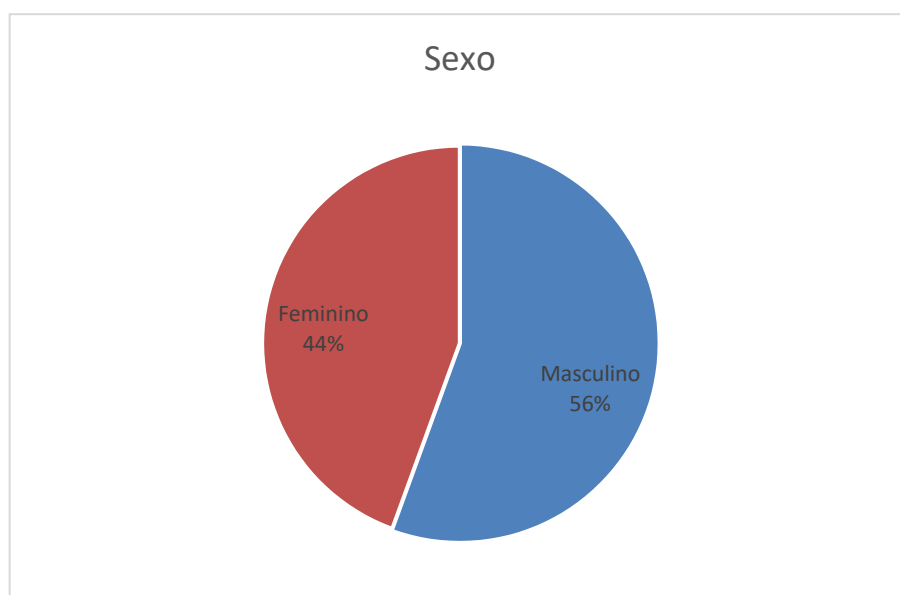


Gráfico 5 - Sexo dos sujeitos
Fonte: Elaboração própria

As questões 1 e 2, apesar de não parecerem relevantes para o tema em questão, dão-nos uma perceção da grande abrangência de idades dos clarinetistas que reponderam a este inquérito. Podemos encontrar um leque que vai desde os 19 anos até quase aos 40 anos, e isto ajuda-nos a perceber como os clarinetistas, nas várias fases da sua vida, se relacionam com as posições de compensação.

3 – Há quantos anos toca clarinete?

<i>Anos</i>	<i>Nº de respostas</i>
<i>Menos de 5</i>	1
<i>Entre 5 e 10 anos</i>	6
<i>Entre 10 e 15 anos</i>	9
<i>Mais de 15 anos</i>	11
<i>Total</i>	27

Tabela 11 - Anos de prática instrumental dos inquiridos
Fonte: Elaboração própria

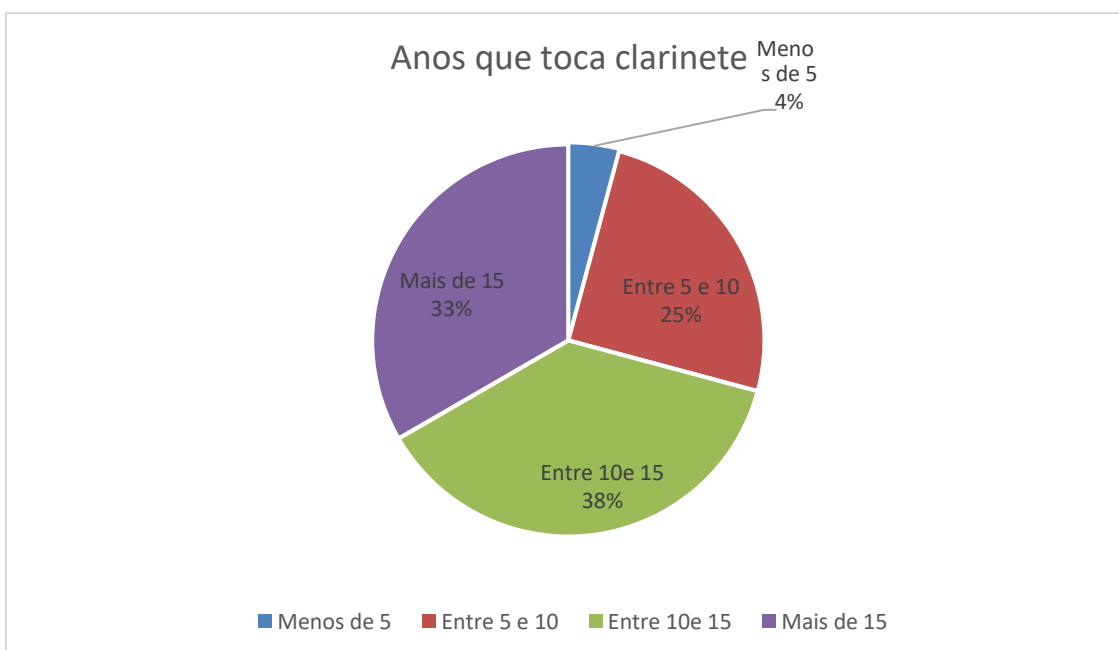


Gráfico 6 - Anos de prática instrumental dos sujeitos
Fonte: Elaboração própria

Nesta questão, podemos observar que a maioria dos sujeitos que responderam ao questionário possui mais de dez anos de prática instrumental.

Este número é significativo, pois com pelo menos dez anos de experiência a tocar clarinete, o executante já experienciou problemas de afinação ao tocar com outros.

4 – Qual é o seu nível de estudos de clarinete ou música?

<i>Nível de estudos</i>	<i>Nº de respostas</i>
<i>Conservatório</i>	2
<i>Licenciatura</i>	15
<i>Mestrado</i>	9
<i>Doutoramento</i>	0
<i>Nenhuma das anteriores</i>	1
<i>Total</i>	27

Tabela 12 - Nível de estudos dos inquiridos
Fonte: Elaboração própria

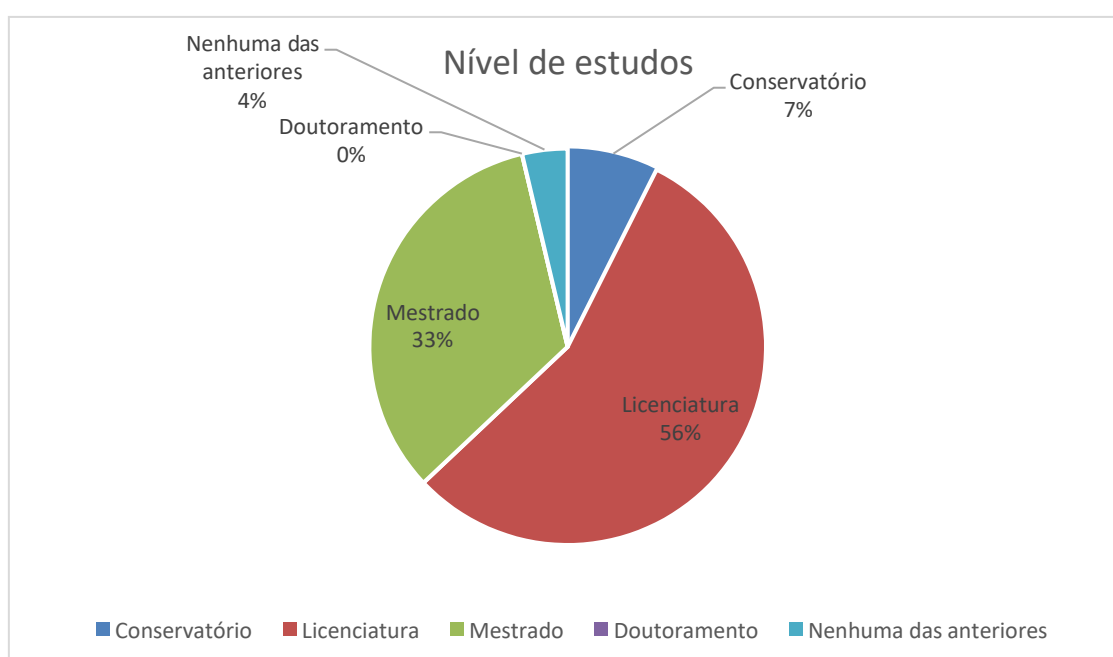


Gráfico 7 - Nível de estudos dos sujeitos
Fonte: Elaboração própria

Através das respostas à questão número 4, podemos observar que existe uma grande percentagem dos sujeitos que estudaram clarinete a nível superior, o que pressupõe que estes sujeitos estejam familiarizados com as posições de compensação; de facto, espera-se que, no ensino superior, o executante seja capaz de detetar e resolver os seus próprios problemas de afinação.

5 – Dá ou já deu aulas de clarinete?

	<i>Nº de respostas</i>
<i>Sim</i>	25
<i>Não</i>	2
Total	27

Tabela 13 - número de inquiridos que dá ou já deu aulas de clarinete

Fonte: Elaboração própria

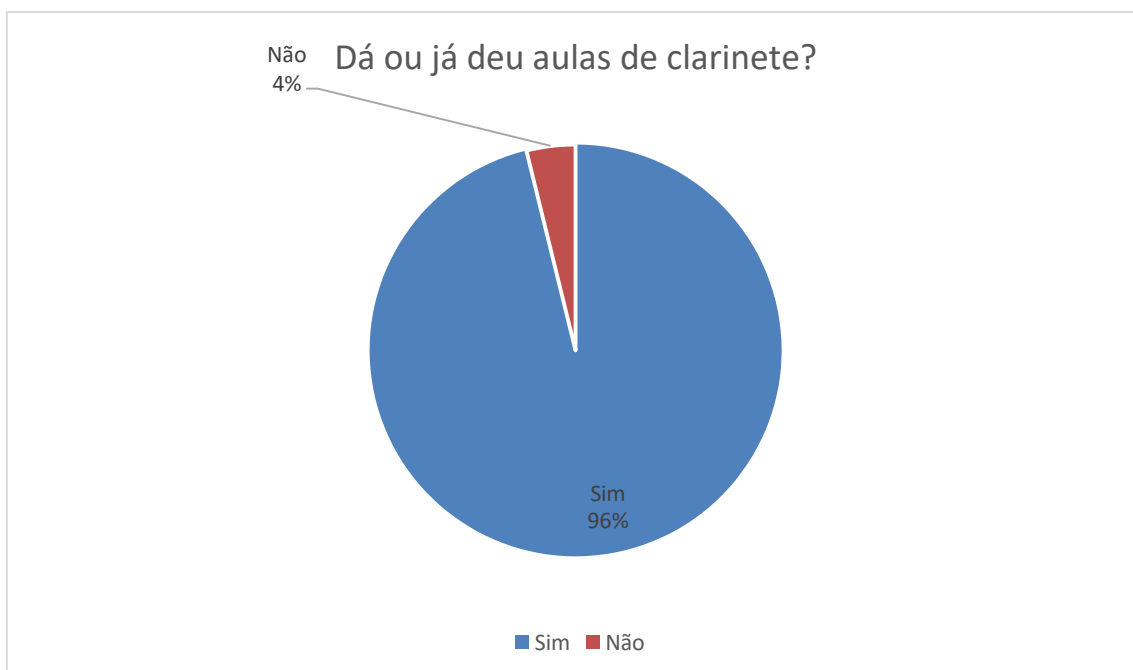


Gráfico 8 - Percentagem de sujeitos que dá ou já deu aulas de clarinete

Fonte: Elaboração própria

Dos sujeitos que responderam ao questionário apenas 2 não deram aulas de clarinete, deste modo a grande maioria dos inquiridos tem, ou pelo menos já teve, algum tipo de experiência de ensino do instrumento.

6 – Sabe o que são posições de compensação?

	<i>Nº de respostas</i>
<i>Sim</i>	27
<i>Não</i>	0
Total	27

Tabela 14 - Número de inquiridos que sabe o que são as posições de compensação

Fonte: Elaboração própria



Gráfico 9 - Percentagem de sujeitos que sabe o que são as posições de compensação
 Fonte: Elaboração própria

Tal como se tinha previsto, uma vez que na sua grande maioria os sujeitos frequentam ou frequentaram o ensino superior (licenciatura e mestrado) ou, pelo menos, o conservatório, as respostas à questão 6 revelam que o total dos inquiridos sabe o que são as posições de compensação.

7 – Costuma utilizar posições de compensação?

	<i>Nº de respostas</i>
<i>Sim</i>	26
<i>Não</i>	1
<i>Total</i>	27

Tabela 15 - Número de sujeitos que utiliza as posições de compensação
 Fonte: Elaboração própria



Gráfico 10 - Percentagem de inquiridos que utiliza as posições de compensação
 Fonte: Elaboração própria

As respostas a esta questão revelam que 96% dos inquiridos utilizam posições de compensação no seu dia-a-dia enquanto clarinetistas. A utilização destas posições pode ser transmitida a outros clarinetistas; daí a questão que se segue.

8 – Como aprendeu as posições de compensação?

<i>Como aprendeu</i>	<i>Nº de respostas</i>
<i>Professor</i>	23
<i>Através de colegas/outros clarinetistas</i>	2
<i>Através da experiência enquanto clarinetista</i>	2
<i>Outra</i>	0
Total	27

Tabela 16 - Respostas à forma como os inquiridos aprenderam as posições de compensação
 Fonte: Elaboração própria

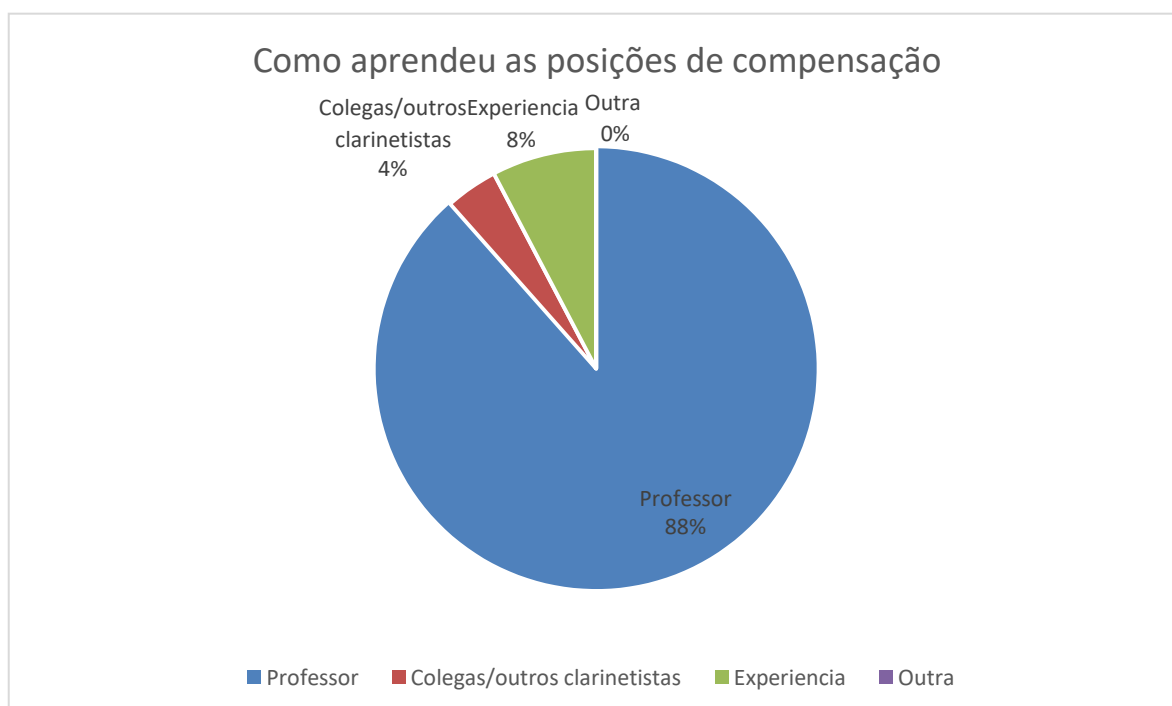


Gráfico 11 - Percentagem da forma como os sujeitos aprenderam as posições de compensação
 Fonte: Elaboração própria

Nas respostas à questão número 8 deste inquérito dirigido aos clarinetistas, podemos observar que a grande maioria dos mesmos (88%) aprendeu as posições de compensação através dos seus professores, informação muito relevante para este trabalho, uma vez que os professores já estão completamente despertos para esta realidade, pretendo assim uma tentativa de sensibilização sobre o tema em questão.

9 – No caso de dar ou ter dado aulas – Ensina posições de compensação aos seus alunos?

	<i>Nº de respostas</i>
<i>Sim</i>	25
<i>Não</i>	0
<i>Total</i>	25

Tabela 17 - Número de clarinetistas que ensinam as posições de compensação aos seus alunos
 Fonte: Elaboração própria

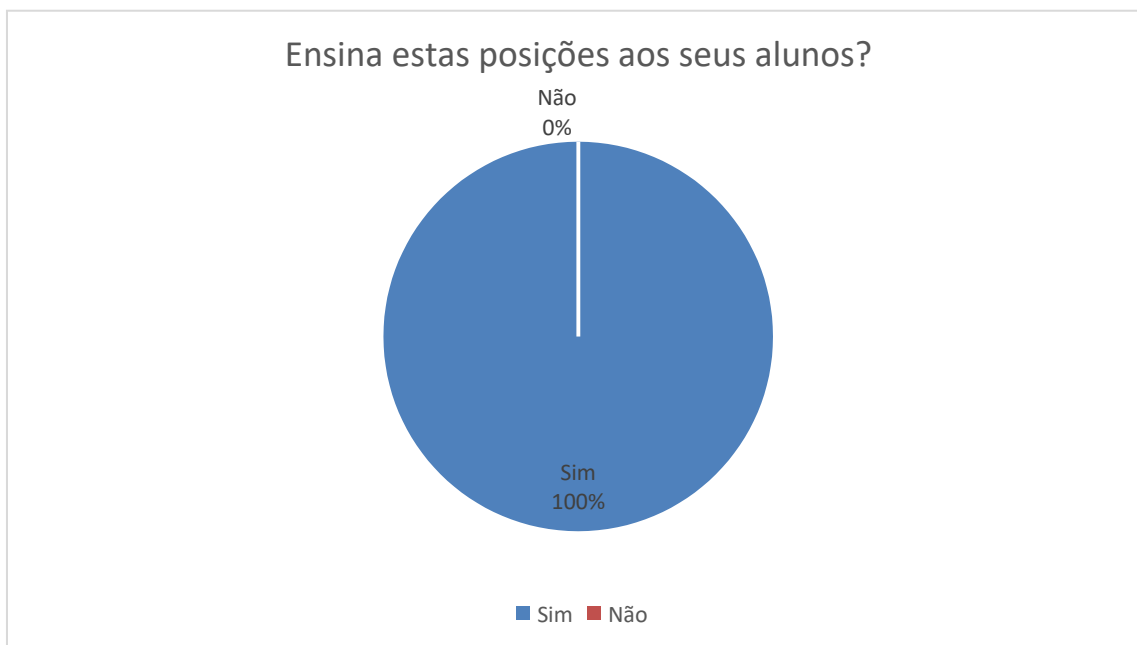


Gráfico 12 - Percentagem de clarinetistas que ensina as posições de compensação aos seus alunos
 Fonte: Elaboração própria

Os resultados à questão em cima mostram que cem por cento dos inquiridos ensina posições de compensação aos seus alunos, o que nos mostra que realmente existe uma preocupação neste aspeto e que estas posições são, de facto, bastante importantes na prática do instrumento.

10 – Considera uma mais-valia as posições de compensação?

	<i>Nº de respostas</i>
<i>Sim</i>	27
<i>Não</i>	0
Total	27

Tabela 18 - Número de inquiridos que consideram uma mais-valia as posições de compensação
 Fonte: Elaboração própria

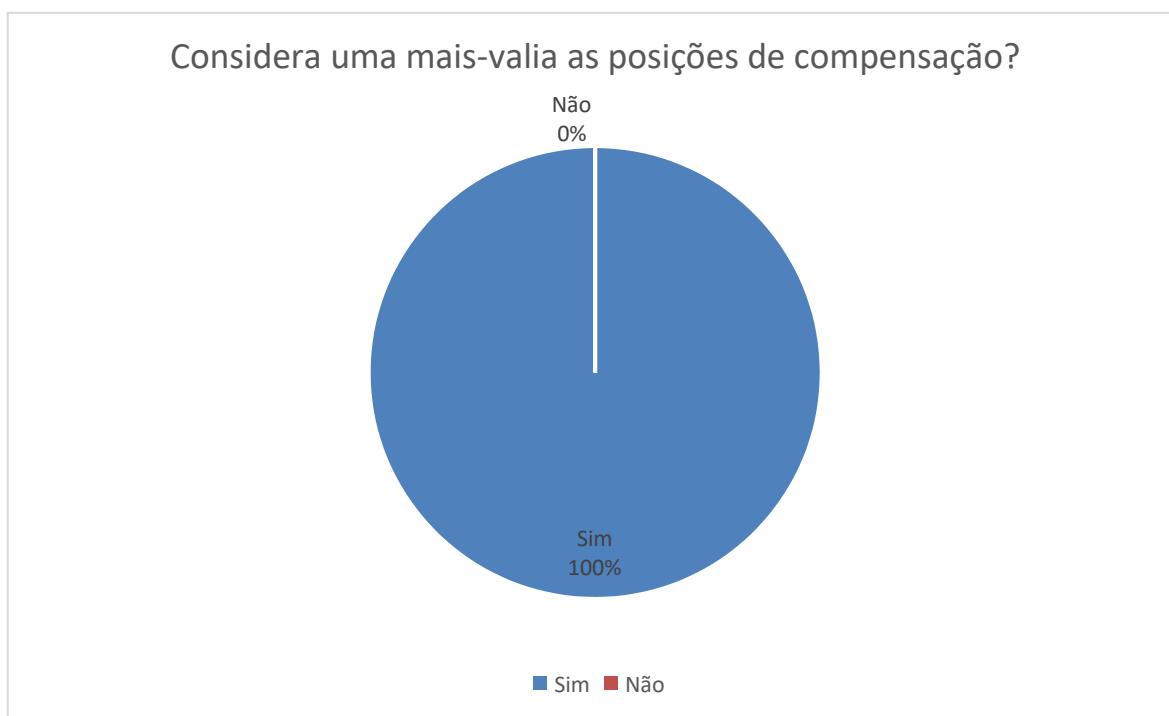


Gráfico 13 - Percentagem de sujeitos que considera as posições de compensação uma mais-valia
 Fonte: Elaboração própria

Através das respostas às questões nove e dez deste questionário, pode verificar-se que 100% dos inquiridos que dão aulas consideram as posições de compensação uma mais-valia, transmitindo-as aos seus alunos. Esta informação é bastante relevante no âmbito deste trabalho, porque mostra que os professores dão importância à questão da afinação e providenciam soluções para problemas dessa índole que os alunos possam ter.

11 – Considera uma mais-valia o ensino destas posições aos alunos de iniciação?

	<i>Nº de respostas</i>
<i>Sim</i>	18
<i>Não tenho uma opinião formada acerca do assunto</i>	3
<i>Não</i>	6
Total	27

Tabela 19 - Número de sujeitos que considera uma mais-valia o ensino em alunos de iniciação
 Fonte: Elaboração própria

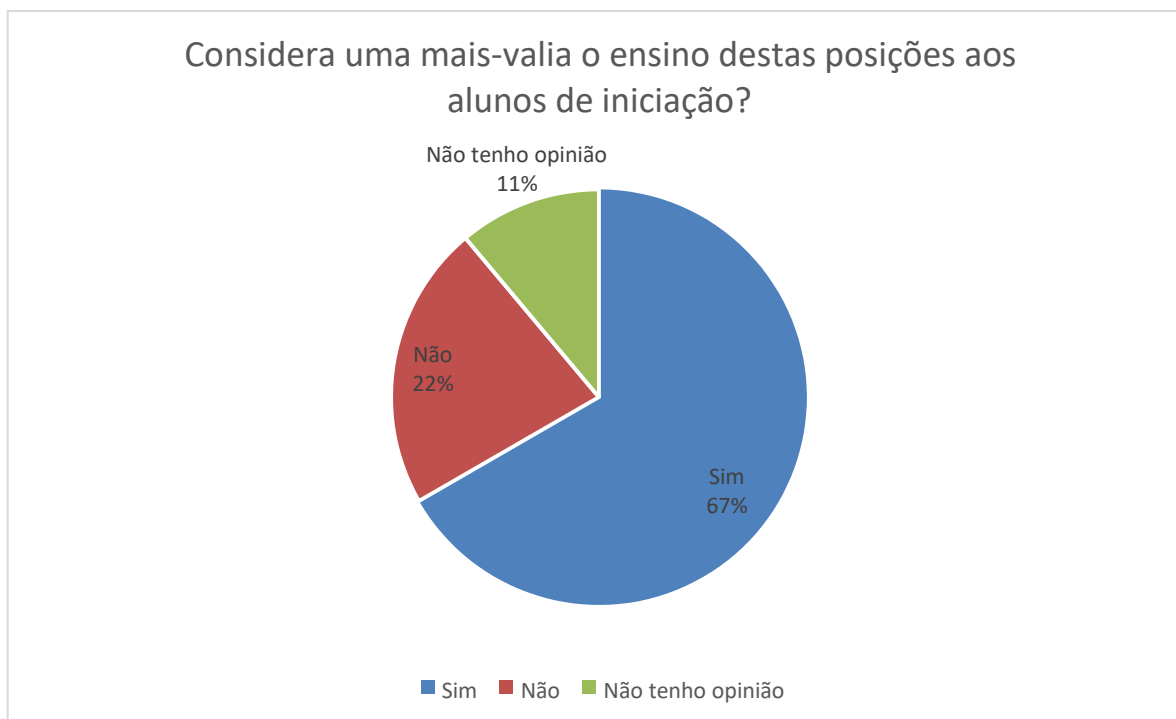


Gráfico 14 - Percentagem de inquiridos que considera uma mais-valia o ensino das posições de compensação a alunos de iniciação

Fonte: Elaboração própria

11.1 - Se não, porquê?

- “Numa fase em que ainda estão a associar uma posição específica para cada nota pode tornar-se confuso.”
- “Pode confundir os alunos porque ainda estão a aprender as posições.”
- “É muito prematuro.”

A questão número onze compreende duas partes distintas. Na primeira delas, em que se pergunta se o inquirido considera o ensino das posições de compensação aos alunos de iniciação, deparamo-nos com uma vitória ainda vantajosa do sim (67% das respostas), porém existe ainda não as ache uma mais-valia (22% das respostas), sendo os restantes 12% dos sujeitos que dizem não ter uma opinião formada relativamente a este assunto. Na segunda parte desta pergunta, os inquiridos que responderam anteriormente “não” deviam justificar a sua resposta, através da escolha de uma de três opções replicadas em cima, das quais prevaleceu a noção de que será prematuro ensinar posições de compensação aos alunos de iniciação, o que pode gerar confusão nestes últimos.

12 – Acha difícil ensinar as posições de compensação aos alunos?

	<i>Nº de respostas</i>
<i>Sim</i>	0
<i>Não</i>	8
<i>Sim, em especial aos mais novos</i>	10
<i>Não, só aos mais novos</i>	7
Total	25

Tabela 20 - Resposta dos sujeitos acerca de achar, ou não, difícil ensinar as posições de compensação
Fonte: Elaboração própria

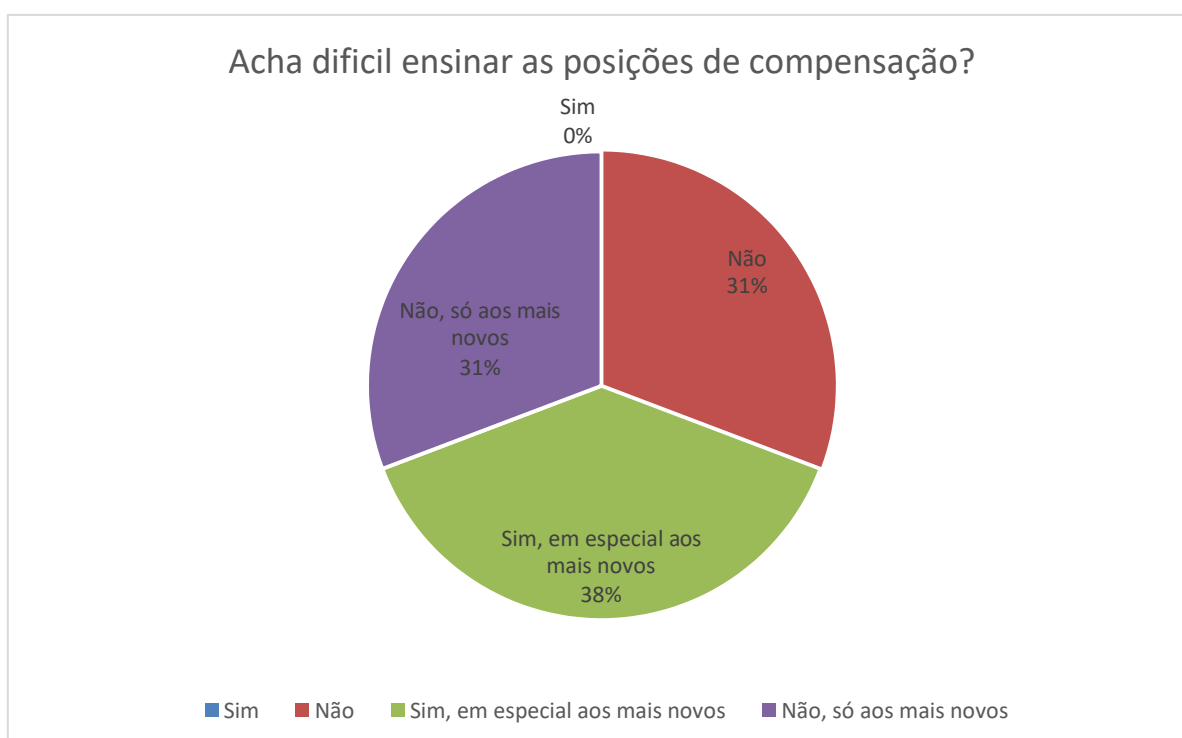


Gráfico 15 - Percentagem de sujeitos que acha, ou não, difícil ensinar as posições de compensação
Fonte: Elaboração própria

Através da análise das respostas à questão número doze, constatamos que existe um empate entre os sujeitos que não acha difícil ensinar as posições de compensação aos alunos (31%) e os sujeitos que não acham difícil ensinar estas posições, só aos alunos mais novos (31%); pelo contrário, a maioria (38%) dos inquiridos acha difícil ensinar estas posições, em especial aos alunos mais novos.

As justificações relativas à pergunta anterior são evidenciadas nas respostas à questão treze.

13 – Justifique brevemente a escolha que fez em cima.

- “Deve-se apenas a uma questão de destreza técnica. Quanto mais destreza os alunos têm, mais fácil se torna ensinar estas posições.”
- “As posições são sempre uma mais-valia para o conhecimento.”
- “Porque os alunos percebem a sua utilidade.”
- “A compensação depende do clarinetista em si. Uma boa posição para mim pode não ser para outro.”
- “É mais difícil para os alunos que estão a iniciar pois é muita informação a assimilar inicialmente e são posições por vezes difíceis de assimilar.”
- “Depende muito do tipo de aluno que temos à nossa frente. Começo a falar destas posições com alunos de 12 anos através das peças que exploram o equilíbrio e uso destas posições.”
- “São posições que podem ser estranhas para os mais novos.”
- “Os alunos conseguem reagir bem a estas posições.”
- “Por vezes pode ser difícil para os mais novos introduzir estas posições.”
- “São importantes mas podem tornar-se confusas.”
- “Não há posições fixas para isto.”
- “Numa fase inicial da aprendizagem pode tornar-se confuso aprender estas posições novas.”

Diversos pontos de vista são evidenciados quando os sujeitos apresentam as suas justificações, desde os que concordam que se ensine estas posições o mais cedo possível, justificando que “As posições são sempre uma mais-valia para o conhecimento.”, até “Os alunos conseguem reagir bem a estas posições.”; por outro lado, temos opiniões que expressam o contrário, nomeadamente que não se devem ensinar estas posições aos alunos de iniciação, justificando: “Numa fase inicial da aprendizagem pode tornar-se confuso aprender estas posições novas” ou: “É mais difícil para os que estão a iniciar pois é muita informação a assimilar inicialmente e são posições por vezes difíceis de assimilar.”. Por fim, existe um grupo de inquiridos para os quais não se devem ensinar não por serem posições difíceis ou por os alunos poderem ficar confusos, mas porque, como dizem nas respostas ao inquérito: “Não há posições fixas para isto”, ou ainda “A

compensação depende do clarinetista em si. Uma boa posição para mim pode não ser para outro.”

14 – Qual é para si a melhor idade para se ensinar as posições de compensação?

<i>Idade</i>	<i>Nº de respostas</i>
<i>Menos de 10 anos</i>	10
<i>Entre 10 e 15 anos</i>	15
<i>Mais de 15 anos</i>	0
<i>Total</i>	25

Tabela 21 - Respostas dos sujeitos acerca da melhor idade para se ensinarem as posições de compensação
Fonte: Elaboração própria

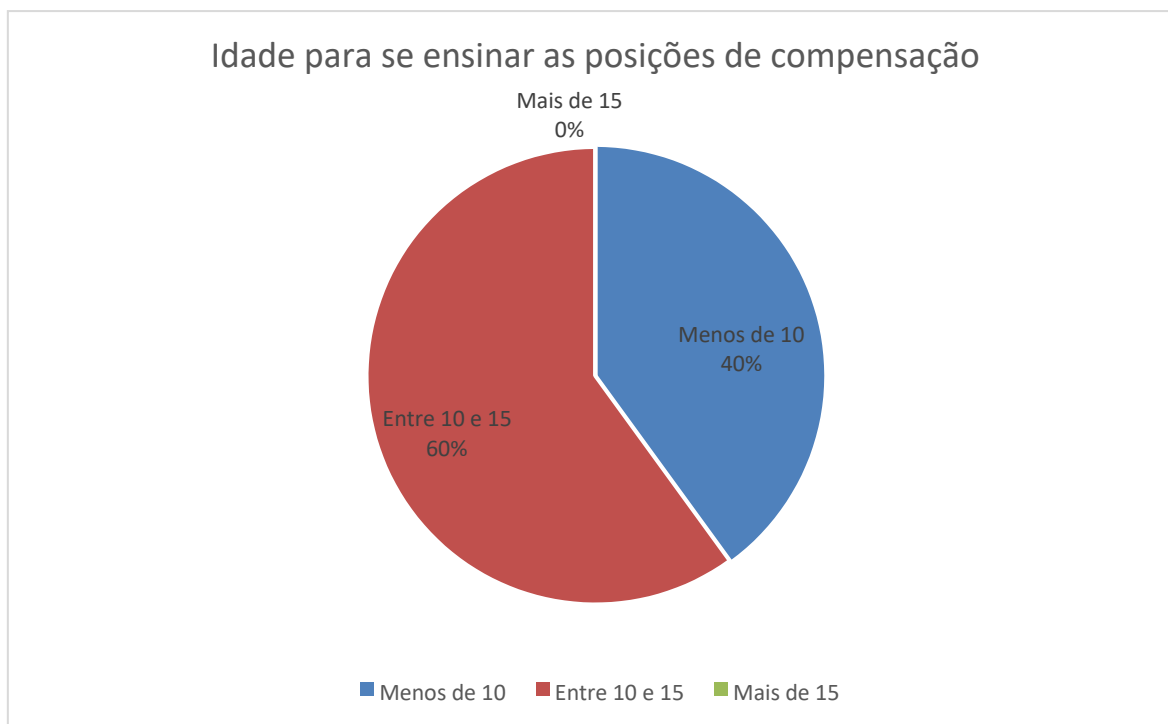


Gráfico 16 - Percentagem de respostas acerca da melhor idade para se ensinar as posições de compensação
Fonte: Elaboração própria

Nas respostas à última questão, podemos verificar que não existe um consenso em relação à idade em que se deve ensinar as posições de compensação aos alunos, verificando-se pouca diferença percentual nas respostas. Apesar de nenhum dos inquiridos dizer que se devem ensinar depois dos 15 anos, a maioria (60%) refere que a melhor idade para o efeito se situa entre os 10 e os 15 anos, enquanto que os restantes 40% entendem que a melhor idade é inferior a 10 anos.

A análise das respostas a esta questão levou a mestranda a fazer uma breve pesquisa relativamente a determinados conteúdos programáticos (peças com acompanhamento de piano) que os alunos com idades compreendidas entre os 10 e os 15 anos trabalham habitualmente, no contexto do ensino artístico especializado. Esta pesquisa baseou-se no Programa Pedagógico da Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa e do Conservatório de Música do Porto [em anexo], considerando o regime articulado, segundo o qual alunos com idades entre os 10 e os 15 anos devem frequentar os graus compreendidos entre o 1º e o 5º.

Em seguida serão apresentados alguns exemplos de peças recomendadas para os vários graus de ensino, em que podem ocorrer problemas de afinação no registo de garganta, facilmente detetáveis no confronto com o acompanhamento de piano.

O primeiro exemplo é de uma peça de 1º grau intitulada de *Mélodie*, de Ludwig van Beethoven. Destinando-se ao 1º grau de ensino, não evidencia uma grande amplitude, mantendo-se entre o registo médio e o médio agudo, razão pela qual se centra particularmente no registo de garganta.



Figura 6 - Excerto da obra *Mélodie* de Ludwig van Beethoven (compassos 1 - 3)
Fonte: *Mélodie*, de Ludwig van Beethoven

Neste pequeno excerto, do início da obra, bem como no excerto seguinte, podemos observar a insistência do compositor no registo de garganta, mais precisamente na nota Lá:



Figura 7 - Excerto da obra *Mélodie* de Beethoven (compassos 11 e 12)
Fonte: *Mélodie*, de Ludwig van Beethoven

Outra obra, também ela recomendada para o 1º grau, intitulada *La Flûte Enchantée, Invocation*, de Wolfgang Amadeus Mozart, situa-se entre os registos médio e o médio

agudo, o que corresponde ao registo de garganta, como podemos observar no exemplo seguinte:



Figura 8 - Excerto da obra *La Flûte Enchantée, Invocation*, de Wolfgang Amadeus Mozart (compassos 1 - 6)
Fonte: *La Flûte Enchantée, Invocation*, de Wolfgang Amadeus Mozart

Neste exemplo, extraído do início da obra, podemos observar mais uma vez a insistência na nota Lá, uma nota do registo de garganta e uma daquelas que mais problemas de afinação suscitam na abordagem do clarinete.

Um outro exemplo onde se encontra este registo de garganta está presente no método utilizado pelo Conservatório Nacional logo no primeiro grau, onde existe um exercício especialmente dedicado a estas notas, o qual é apresentado na figura em baixo.



Figura 9 Imagem do exercício da passagem do Lá para o Si
Fonte: Lefèvre - Método para clarinete (vol.1), p.2

Aqui inicia-se a passagem com um mais tempo lento sempre em *legato*, e repete-se até que esteja consolidado, depois um pouco mais rápido até que o aluno já consiga fazer esta passagem sem grandes dificuldades.

É do parecer da mestrandia que uma maneira de facilitar nesta passagem é que desde o início da aprendizagem do clarinete, ensinar-se aos alunos as posições de compensação.

Reflexão final

Tal como foi referido anteriormente, a mestranda não pretende com este trabalho dizer como, quando e o que os professores devem ensinar aos seus alunos, mas sim despertar consciências e abrir mentes para a possibilidade de haver novos métodos de ensino, e que o cérebro de uma criança é capaz de absorver bastantes conhecimentos, e, por isso, deve ser aproveitado e trabalhado corretamente. Deste modo a elaboração desta investigação foi apenas mais um importante passo neste sentido de despertar consciências e fazer refletir sobre este tema.

Apesar da enorme carga de trabalho envolvida na recolha e tratamento de dados, o mesmo acabou por ser muito gratificante e foi graças à realização do inquérito destinado a clarinetistas que se pode provar que, apesar de todos acharem de extrema importância não só a prática das posições de compensação mas também a respetiva transmissão aos jovens clarinetistas.

Tendo ficado provada a reduzida prática do ensino destas mesmas posições numa fase inicial da aprendizagem ao clarinete, pretende-se com este trabalho que haja uma reflexão por parte dos professores do instrumento e que os mesmos compreendam que afinal o cérebro de uma criança de tenra idade consegue adquirir estes conhecimentos, e talvez até com mais facilidade do que um cérebro adulto.

Bibliografia²⁶

- Araújo, F. (s.d.). Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM). (I. Escola, Ed.) Acesso em 23 de Abril de 2019
- Barbosa, H. A. (2014). *Estratégias pedagógicas na aprendizagem da emissão de som no clarinete - respiração, material e metodologias de estudo*. Tese de Mestrado, Universidade do Minho.
- Camelo, P. P. (2016). *Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola de Música do Conservatório Nacional: A embocadura do clarinetista - caracterização, deteção e resolução de problemas*. Relatório de Estágio, Universidade de Évora, Departamento de Música, Évora. Acesso em 20 de Abril de 2019
- Carvalho, M. A. (2011). *Manifesto doutrinário e explorativo para o estudo do clarinete*. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.
- Costa, S. F. (2011). Dificuldades de Aprendizagem. *Revista Profissão Docente*, v.11, 154-157.
- Couto, A. L. (s.d.). Pró-Arte (Sociedade Pró-Arte de artes, ciências e letras). Brasil. Acesso em 23 de Abril de 2019
- Ferreira, C. J. (2017). *Exercícios de Respiração para uma boa aprendizagem do Clarinete*. Tese de Mestrado, Instituto Politecnico de Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas, Castelo Branco.
- Ferreira, L. C. (2009). *PSICOLOGIA DO DESENVOLVIMENTO: Desenvolvimento Psíquico em Jean Piaget*. São Paulo.
- Henrique, L. L. (2002). *Acústica musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Homem, B. F. (2009). *Para uma escolha fundamentada de materiais pedagógicos para a iniciação ao saxofone: análise comparada dos métodos utilizados pelos elementos do quarteto Saxofónia*. Instituto Piaget. Almada: Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares.
- Hümmelgen, I. A. (Agosto de 1996). O clarinete - Uma introdução à análise física do instrumento. *Caderno Brasileiro de Ensino de Física*, pp. 139-153.
- Ilari, B. (Outubro de 2005). A música e o desenvolvimento da mente no início da vida: investigação, fatos e mitos. *Revista eletrônica de musicologia, Volume IX*.

²⁶ Inclui obras que não foram citadas ao longo do relatório mas cuja leitura contribuiu para a sua realização.

- Nogueira, M. A. (2004). A música e o desenvolvimento da criança. *Rvista da Universidade Federal de Goiás*, 22-25. Acesso em 9 de Março de 2019
- Oliva, A. D., Dias, G. P., & Reis, R. A. (2009). *Plasticidade Sináptica: Natureza e Cultura Moldando o Self*. Fonte: Scielo: www.scielo.br/prc
- Paula, G. R., Beber, B. C., Baggio, S. B., & Petry, T. (2006). Neuropsicologia da Aprendizagem. *Revista Psicopedagogia*, 224-231.
- Pinheiro, M. (2017). Fundamentos da Neuropsicologia - O desenvolvimento cerebral da criança. *Revista Vita et Sanitas*, 34-48.
- Pinho, I. A. (2015). *Técnicas Contemporâneas do Clarinete - A sua aprendizagem no Ensino Secundário*. Tese de Mestrado, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.
- Rodrigues, C. A. (s.d.). *A IMPORTÂNCIA DO ENSINO DE MÚSICA PARA O DESENVOLVIMENTO INFANTIL*. Universidade Estadual de Maringá, Paraná.
- Silva, P. S., Viana, M. N., & Carneiro, S. N. (2011). Fonte: Psicologia.pt O portal dos psicólogos: <http://www.psicologia.pt>

Anexo A – Inquérito para clarinetistas



Este questionário enquadra-se numa investigação no âmbito do Relatório de Estágio do Mestrado em Ensino de Música, realizado na Universidade de Évora. Os resultados obtidos serão utilizados apenas para fins académicos (Relatório de estágio), sendo realçado que as respostas dos inquiridos representam apenas a sua opinião individual. O questionário é anónimo, não devendo por isso colocar a sua identificação em nenhuma das folhas nem assinar o questionário. Não existem respostas certas ou erradas. Por isso lhe solicito que responda de forma espontânea e sincera a todas as questões. Na maioria das questões terá apenas de assinalar com uma cruz a sua opção de resposta. Obrigado pela sua colaboração.

1. Idade _____

2. Sexo

Masculino

Feminino

3. Há quantos anos toca clarinete?

Menos de 5 anos

Entre 5 e 10 anos

Entre 10 e 15 anos

Mais de 15 anos

4. Qual é o seu nível de estudos de clarinete ou música

Conservatório

Licenciatura

Mestrado

Doutoramento

Nenhuma das anteriores

5. Dá ou já deu aulas de clarinete?

Sim

Não

6. Sabe o que são posições de compensação?

Sim

Não

7. Costuma utilizar posições de compensação?

Sim

Não

8. Como aprendeu as posições de compensação?

Através do meu professor

Através de colegas/outros clarinetistas

Através da experiência enquanto clarinetista

Outro

9. Ensina posições de compensação aos seus alunos? (No caso de dar ou ter dado aulas)

Sim

Não

10. Considera uma mais-valia as posições de compensação?

Sim

Não

11. Considera uma mais-valia o ensino destas posições aos alunos de iniciação?

Sim

Não tenho uma opinião formada acerca do assunto

Não

Se não, porquê?

12. Acha difícil ensinar as posições de compensação aos alunos?

Sim

Não

Sim, em especial aos mais novos

Não, só aos mais novos

13. Qual é para si a melhor idade para se ensinar as posições de compensação?

Menos de 10 anos

Entre os 10 e os 15 anos

Mais de 15 anos

14. Justifique brevemente a escolha que fez em cima.

Anexo B - Programa Pedagógico da Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa e do Conservatório de Música do Porto – 1º ao 8º grau.

1

CONSERVATÓRIO NACIONAL
ESCOLA DE MÚSICA
CURSO DE CLARINETE
PROGRAMA ORIENTADOR DE CLARINETE

O Presente programa está elaborado para o clarinete soprano em si b, incluindo, contudo, algumas obras originais para clarinete em lá. Considerando não haver muita literatura musical para este último, poderão as provas dos diferentes exames ser efectuadas com utilização de um ou outro dos referidos instrumentos, de acordo com as prescrições dos autores das obras a executar.

NÍVEL ELEMENTAR

1.º ANO

1. Conhecimento das diversas peças de que se compõe o instrumento e do modo como se devem pegar e unir.
2. Posição do clarinete.
3. Posição do corpo e das mãos, de pé e sentado.
4. Colocação da palheta na boquilha.
5. Colocação da boquilha na boca e posição dos lábios.
6. Emissão do som.
7. Cuidados com a limpeza do instrumento.
8. Escolha de palhetas, sua correção e protecção.

Métodos

Lefèvre 1.ª parte

Estudos

Perier (A) - Vinte estudos melódicos muito fáceis
(Le Débutant Clarinetteste)

Peças

Da colecção de obras clássicas adaptadas e anotadas por Aug. Perier e G. Catherine, dos seguintes autores:

Beethoven	Mélo die
Gluck	Amide, Echos de la Naiade
"	Iphigénie en Tauride, Hymne
Grétry	L'Amant Jaloux, Sérénade
"	Fanurge, Ariette
Haendel	Air de Rinaldo
Lully	Ballets du Roi, Ariette en rondeau de la princesse d'Elide
"	Bellérophon, Marche religieuse et Menuet.
Mozart	Cosi fan tutte, Ariette
"	La Hôte Encantée, Invocation
Schubert	Imromptu, op. 90, n.º 3
Schuman	Feuilles d'Album, Berceuse
"	Pièces pour la Jeunesse, Choral et Cantabile

2º ANOMÉTODOS

Lefèvre - Continuação do estudo das escalas e arpejos da 1ª parte e toda a matéria constante da 2ª parte até à página 23.

Estudos

Samie - Delécluse - vinte estudos fáceis

Pecas

Da coleção de obras clássicas adaptadas e anotadas por Aug. Perier e G. Catharine, dos seguintes autores:

Bach	Suite en sol pour violoncelle, Sarabande
Beethoven	Cantilène
Campra	L'Europe galante, Menuet vif et Gigue
Gluck	Alceste, Marche religieuse
"	Orphée, Menuet des Champs-Élysées
Haendel	Petite Marche
Schumann	Scènes d'enfants
"	Scènes de la Forêt, L'Auberge

Outras peças

Ameller	Cantilène
Anónimo, J. Jacques Rousseau e C. Ph. E. Bach.	Duetos para clarinete, publicados por Heinz Becher
Beaucamp	Complainte
Bozza	Idylle
Cariolis (de)	Sarabande et Tambourin
Dubois (P.M.)	Romance
Gretchaninoff	Dez peças fáceis da "Suite Miniature"
Houdy	Élégie
Jacque-Dupont	Soir
Poot	Arabesque
Villette	Romance
Weber (Alain)	Andantino

3º ANO

MÉTODOS

Lefèvre - Toda a matéria constante na 2ª parte a partir da página 24

Estudos

Perier (A) - Vinte estudos fáceis e progressivos

Pecas

Da coleção de obras clássicas adaptadas e anotadas por Aug. Perier e G. Catherine, dos seguintes autores:

Gluck	Paris et Hélène, Choeur et Air
Grétry	Le Huron, Romance
Haendel	2º Concerto d'Orgue, Larghetto
Lully	Sarabande et gavotte
"	Phaeton, Menuet et Bourrée
Mendelssohn	Romances sans paroles, nº 22
Mozart	La Clémence de Titus, Larghetto
"	Don Juan, Menuet
Philidor	L'Amant déguisé, Ariette

Outras pecas

Albéniz	Chant d'Amour
Bozza	Aria
Debussy	Pequena peça
"	Le Litit Negre
Dubois (D.M.)	Neuf Impromptus
"	Menuet de BeauGENCY
Feld	Scherzino
Merlet	Stabile
Mozart	Sonatina (transcrição)
Oubradous	Pequenas peças muito fáceis
Pierré (G.)	Serenade op. 7 (transcrição)
"	Peça en sol m. (")
Reutter	Méodie
Vachey	Élégie et Danse
Victory	Suite Rustique

4º ANO

Revisão das escalas diatônicas maiores e menores (harmônicas e melódicas) e crg máticas e dos harpejos dos acordes perfeitos maiores e menores.

Estudos

Jeanjean (P.) - 1º caderno dos "Estudos progressivos e melódicos".

Perier (A) - Dois cadernos de estudos de gênero e interpretação.

Sonatas

Lefèvre - nºs. 1, 2, 3, 4, 5 e 6 da terceira parte do método deste autor.

Recas

Barat	Chant Slave
Bariller	Arlequinade
Beck	Légende
Berthelot	Ouled Nail
Bitsch	Pièce Romantique
Braga Santos (Joly)	Aria
Clérisse	Promenade
"	Vieille Chanson
Delmas (Marc)	Promenade
Desenclos	D'un Troubadour
Dondeyne	Romance
Gallois Montbrun	Humoresque
Jolivel (A)	Méditation
Menéndez	Contemplation
Meyer	Redonnelle
Noble	Burlesca
Rasse	Lied
Roussel	Aria
Schnitt (C)	Prelúdio
Schmit (Florent)	Andantino
Tomasi	Chant Corse
"	Complaint du Jeune Indien
Wagner	Adagio (transcrição)
Weber (Alain)	Malopée

6

EXAME DO 4º ANO

- 1ª Prova - (À escolha do júri): Uma escala diatónica maior, três menores (harmónica, melódica e natural) e uma cromática; dois harpejos de acordes perfeitos, devendo um ser maior e outro menor.
- 2ª Prova - a. Um estudo do programa do 4º ano, tirado à sorte de entre três apresentados pelo aluno.
b. Outro estudo do mesmo programa, escolhido pelo aluno.
- 3ª Prova - Duas obras do programa do 4º ano, contrastantes entre si, escolhidas pelo júri de entre seis apresentadas pelo aluno. No caso destas obras serem sonatas, sonatinas, concertos, concertinos ou suites, cada andamento constituirá uma peça.
- 4ª Prova - Transporte, à primeira vista, de um pequeno trecho de fácil execução, apresentado pelo júri.

7

NÍVEL GERAL

5ª e 6ª ANOS

MÉTODOS

Klosé Toda a matéria constante da 2ª parte, a p. E
tir da página 87.

ESTUDOS

Blancou-Delécluse - 1ª e 2ª cadernos de estudos
Jeanjean (P) - 2ª e 3ª cadernos dos "Estudos progressivos e melódicos"
Mazas e Kreutzer - 26 estudos destes autores, adaptados para clarinete por Rose
e P. Lefebvre.

CONCERTOS E CONCERTINOS

Dubois (P.M.) Beaugency - Concerto
Händel
Kramer - Kromer Concerto em mi b maior
Pleyel (Ignace) Concerto em si b maior
Pokorny Concerto em si b maior
Pokorny Concerto em mi b maior
Rinsky-Korsakov Concerto
Stanitz (J) Concerto em mi b maior
Stanitz (K) Concerto nº 3 em si b maior
Tartini Concertino em fá maior

SONATAS

Lefèvre - Nºs 7, 8, 9, 10, 11 e 12 da terceira parte do método deste autor.
Franz Danzi Sonata em si b maior
Haendel Sonata
Santos Pinto (J) Sonata no estilo clássico

SONATINAS

Honegger
Herberigs

PECAS

Arna (P)	Trois mobile - para clarinete solo
Arna (P)	Petite Suite - para clarinete solo
Barat	Pega em sol menor
Barriler	Arlequinada
Beethoven	Três duos para clarinete e fagote
Berghmans	Le Fildeferriste
Bonneau	Suite
Busser	Aragon
Busser	Pastoral
Clerisse	Promenade
Coquard	Mélodie et Scherzetto
Dervaux	Badinerie
Dewanger	Ballade
Gaubert	Romance
Gaubert	Allegretto
Grovez	Sarabande et Allegro
Guide (de)	Suite inspirée d'un folklore imaginaire
Hindemith	2 duetos para clarinete e violino
Holmes	Fantasia
Ibert	Aria
Ivo Cruz	Canto de Luar
Laparra	Prélude Valsé et Irish Reel
Le Boucher	Fantaisie Concertante
Leduc	Ballade
Lefevbre (Charles)	Fantaisie-Caprice
Ollone (d')	Fantaisie Oriental
Pennequin	Cantilène et Danse
Pierné (G)	Andante-Scherzo
Pierné (G)	Bucolique
Pierné (G)	Canzonetta
Quinet (Marcel)	Ballade
Rabaud (H)	Konzertstück
Rabaud (H)	Solo de concurso
Rossini	Introdução, tema e variações
Thiriet	Cantilène
Tisné	Croquis
Villette	Poème
Weber	Fantasia e Rondó

EXAME DO 6º ANO

- 1ª Prova - (À escolha do júri): Uma escala diatônica maior, três menores (harmônica, melódica e natural) e uma cromática; dois harpejos com inversões, de acordes perfeitos, devendo um ser maior e outro menor, e um harpejo de sétima da dominante, também com inversões.
- 2ª Prova - a. Um estudo tirado à sorte, de entre três apresentados pelo aluno.
b. Outro estudo, escolhido pelo aluno.
- 3ª Prova - Um concerto, um concertino, uma sonata ou uma sonatina (completos) à escolha do aluno.
- 4ª Prova - Uma peça escolhida pelo júri, de entre três apresentadas pelo aluno.
- 5ª Prova - Transporte, à primeira vista, de um pequeno trecho apresentado pelo júri.

Nota:

- a. As obras apresentadas nas 3ª e 4ª prova não deverão ser todas da mesma época.
- b. As obras compreendidas neste programa serão escolhidas entre as que figuram nos 5º e 6º anos.

NIVEL COMPLEMENTAR

7ª e 8ª ANOS

MÉTODOS

Villa Rogo - Estudo de novas técnicas clarinetísticas a empregar na nova música de vanguarda - Para conhecimento dos alunos e sobretudo, para os alunos que queiram dedicar-se a este género de música.

Klosé Toda a matéria constante da 3ª parte

ESTUDOS

Bach, Paganini, Haendel e outros compositores Trinta estudos extraídos de obras destes autores, adaptadas para clarinete por Perier (A).

Collery (Senler) Dez estudos de concerto

Dubois (P.M.) Doze estudos

Jeanjean (F) Dezasseis estudos modernos

Sivori, A Charpentier, Rode, Fiorillo e M. Vieux 1ª e 2ª volumes de obras destes autores, adaptadas para clarinete por Capelle

Solos e passagens difíceis de obras orquestrais e de música de câmara

CONCERTOS

Arnold (M)

Canongia 2º concerto

Cimarosa

Copland

Spohr 1º concerto

Spohr 2º concerto

Rivier (J)

Weber 1º concerto em fá menor

CONCERTINOS

Depelsenaire Concertino da camera

Dondeyne

Grovez

Weber

SONATAS

1º caderno de sonatas adaptadas para clarinete por Perier (A), dos seguintes autores:

- Pietro Nardini em lá maior
- Francesco Geminiani em sol menor
- J. S. Bach em ré menor
- Heinrich J. F. Biber em si menor
- Arcangelo Corelli em dó menor
- Tomaso Vitali em fá menor
- Jean Marie Leclair em fá maior
- Bernstein (L)
- Boieldieu Sonata em mi b maior
- Cimarosa Sonata em si b maior
- Dubois (P.M.) Sonata breve para clarinete solo
- Ladmirault
- Legley (Vic.)
- Poulenc (F)
- Poulenc (F) Sonata para clarinete e fagote
- Poulenc (F) Sonata para dois clarinetes
- Saint-Saëns

SONATINAS

- Arnold (M)
- Bartok (B)
- Gordon (P)
- Jolivel (A) Sonatina para clarinete e flauta
- Martini
- Milhaud

PECAS

Absil	Fantaisie-Humoresque
Ameller	Promenade en Bourgogne
Arna (P)	Divertimento nº VI
Berg (A)	4 Stücke op. 5
Bernaud	Recitatif et air
Bozza	Caprice-Improvisation
Bozza	Claribel
Bozza	Fantaisie Italienne
Bozza	Prélude et Divertissement
Delmas (Marc)	Fantaisie Italienne
Dubois (P.M.)	Rapsodie
Dubois (P.M.)	6 Caprices pour 2 clarinettes
Gade (N.W.)	Phantasiestücke
Gagnebin	Fantaisie
Grovez	Lamento et Tarentelle
Hessenberg	Variações
Mazellier	Fantaisie-Ballet
Menendez (J)	Solo de concerto
Messenger	Solo de concurso
Migot	Prelúdio para clarinete baixo
Milhaud	Caprice
Milhaud	Duo Concertante
Milhaud	Scaramouche, op. 165 b
Niver (L)	Piece Romantique
Niver (L)	6 Pièces Brèves
Pfister	Suite para clarinete solo
Pierné (P)	Andante-Scherzo
Schoetakowitsch	3 Peças
Scriabine	6 peças
Senler-Collary	Réverie et Scherzo
Senler-Collary	Serventi Variation
Tomasi	Introduction et Danse
Widor	Introdução e Rondó

As obras que se seguem fazem também parte do 7º e 8º anos. Contudo, logo que for instituído o nível superior, elas serão transferidas para este nível; mas, quando isto acontecer, os alunos melhor dotados do 7º e 8º anos poderão continuar a estudá-las e a apresentá-las a exame.

ESTUDOS

Bach	Quinze estudos extraídos de obras deste autor adaptados para clarinete por U. Décluse
Bitsch	Doze estudos de ritmo
Bozza	Catorze estudos de mecanismo
Miluccio	Oito grandes estudos de técnica melódica
Perier (A)	Vinte e dois estudos modernos
Perier (A)	Vinte estudos de virtuosidade
Ruggiero	Dez grandes estudos atonais

CONCERTOS

Bernaud (Alain)	Concerto Lirico
Bozza	
Hindemith	
Milhaud	
Mozar	
Nielsen	
Tomasi	
Weber	2º Concerto em mi b maior

CONCERTINOS

Busoni	
Rueff	

SONATAS

2º Caderno de sonatas adaptadas para clarinete por Perier (A), dos seguintes autores:

Niccolò A. Paganini	Sonata em mi menor
Giuseppe Tartini	Sonata em la maior
Jean Marie Leclair	Sonata em do menor
Francesco Geminiani	Sonata em si menor
Pietro Nardini	Sonata em do maior
Francesco M. Veracini	Sonata em fa menor

3º Caderno de sonatas adaptadas para clarinete por Perier (A), dos seguintes autores:

- J. S. Bach Sonata em do menor
- Antônio Vivaldi Sonata em sol maior
- Pietro Nardini Sonata em la b maior
- Niccolò A. Porpora Sonata em si menor
- Pietro Locatelli Sonata em fa menor
- Francesco Geminiani Sonata em ré maior
- Francesco Geminiani Sonata em si b menor
- Brahms Sonata nº 1 em fé menor
- Brahms Sonata nº 2 em mi b maior
- Hindemith.....
- Ireland (J) Sonata-Fantasia
- Max Reger Sonata em si b maior
- Max Reger Sonata em lá b maior
- Max Reger Sonata em fá menor

SONATINAS

- Dubois (P.M.)
- Poot
- Sancan
- Tomasi Sonatine Attique (para clarinete solo)

SUITES

- J. S. Bach 6 Suites para violoncelo solo (B.W.V. 1007/12), adaptadas para clarinete por U. Délécluse.

PECAS

Aubin	Divertimento dell'incertezza
Bermier	Reverdies
Bozza	Bucolique
Bozza	Fulcinella
Busser	Cantegril
Chevreulle	Recit et Air Gai
Dautremer	Recit et impromptu
Debussy	1 ^a Rapsodia
Gagnebin	Andante et Allegro,
Gallois Montbrun	Concertstück
Hamilton (Iain)	Três Noturnos
Litaize	Recitativ et Thème Varié
Menendez (J)	Fantasia-Capriccio
Messian	Abime des Oiseaux de "Quatuor pour la fin des temps"
Mihalovici	Musique Nocturne
Mirouze	Humoresque
Revel	Fantaisie
Schumann	Phantasia-Stücke
Senler-Collary	Fantaisie et Danse en forme de Gigue
Strawinsky	Três peças para clarinete solo
Weber	Grande Duo Concertante, op. 47

77

EXAME DO 8º ANO

- 1ª Prova - a. Um estudo tirado à sorte, de entre três apresentados pelo aluno.
b. Outro estudo, escolhido pelo aluno.
- 2ª Prova - Um concerto, um concertino, uma sonata ou uma sonatina (completos) à escolha do aluno.
- 3ª Prova - a. Uma peça escolhida pelo júri, de entre três apresentadas pelo aluno
b. Uma peça obrigatória, anunciada no final do segundo período.
- 4ª Prova - Transporte, à primeira vista, de um pequeno trecho apresentado pelo júri.
- 5ª Prova - a. Execução, em requinta, de duas passagens de obras de orquestra, escolhidas pelo júri de entre quatro apresentadas pelo aluno.
b. Execução, em clarinete baixo, de duas passagens de obras de orquestra, escolhidas pelo júri, de entre quatro apresentadas pelo aluno.

Nota:

- a) As obras apresentadas nas 2ª e 3ª provas não deverão ser todas da mesma época.
- b) As obras compreendidas neste programa serão escolhidas entre as que figuram nos 7º e 8º anos.

Anexo C - Mélodie, de Ludwig van Beethoven

2

MÉLODIE BEETHOVEN

(1770-1827)

Manuel Jerónimo

ARQUIVO MUSICAL

Ref. 22, 435

Data 1 VIII 194

CLARINETTE SI^b

Très soutenu avec un son bien posé. Ne pas exagérer les nuances *sf* et *f*.

Moderato (♩=84)

dolce *cresc.*

f *p*

mf *mf*

dim. *mf*

sf *f* *p*

cresc. *f* *p*

f *p*

cresc. *f*

p

Paris, ALPHONSE LEDUC, Editions Musicales.
Copyright by Alphonse Leduc & C^{ie} 1936

A.L. 19 278

Tous droits d'exécution, de reproduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

P.O. 1^o GRAU

Anexo D - *La Flûte Enchantée, Invocation*, de Wolfgang Amadeus Mozart



3

LA FLÛTE ENCHANTÉE

INVOCATION

MOZART

(1756-1791)

Manuel Jerónimo

ARQUIVO MUSICAL

Ref. 22, 206

Data 1 VIII 194

CLARINETTE SI \flat

Jouer dans un sentiment religieux. Nuances très expressives, valeurs bien soutenues sans attaques brutales.
Adagio ($\text{♩} = 72$)

Paris, ALPHONSE LEDUC, Editions Musicales.
Copyright by Alphonse Leduc & Co 1937

A.L. 49 299

Tous droits d'exécution, de reproduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

P.O. 1^o GRAV

