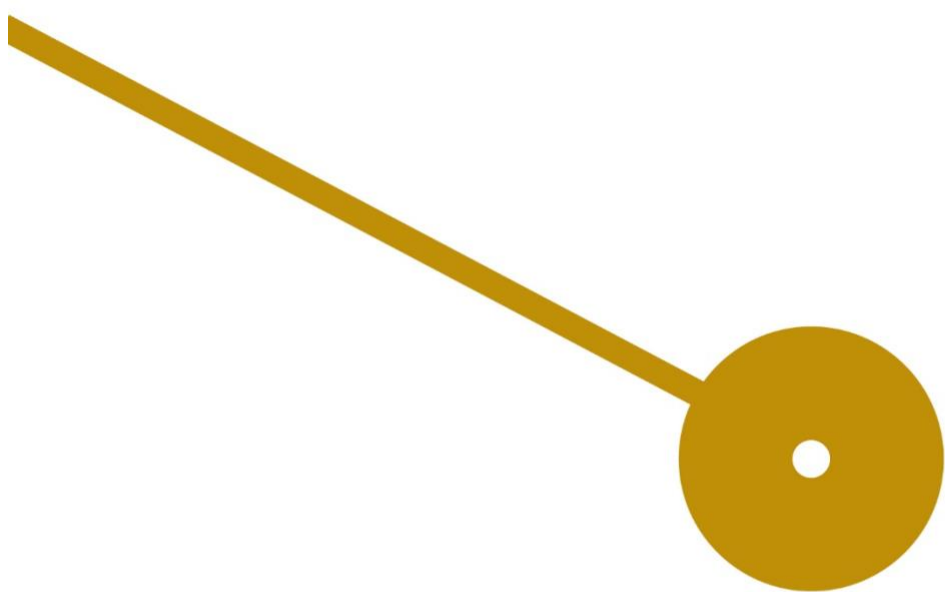


A Importância da Assimilação
Auditiva no Ensino do Violoncelo –
Influência dos agentes pedagógicos
na construção artística
João Tiago Brandão da Cunha

06/2025





A Importância da Assimilação Auditiva no Ensino do Violoncelo – Influência dos agentes pedagógicos na construção artística

João Tiago Brandão da Cunha

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e à Escola Superior de Educação como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, especialização Violoncelo e Classes de conjunto.

Professor(es) Orientador(es)
Doutor Paulo Perfeito

Professor(es) Supervisor(es)
Jed Barahal

Professor(es) Cooperante(s)
Oxana Chvets
Vicente Chuaqui

Dedico este trabalho a todos os intervenientes que, de forma direta ou indireta, muito contribuíram
para a sua formulação.
Os mais sinceros agradecimentos.

Agradecimentos

Aos meus pais e irmãos pelo apoio contínuo na minha vida académica e profissional.

Aos professores cooperantes e supervisor pela simpatia, e pelos seus ensinamentos e conselhos.

Ao professor Paulo Perfeito por me ter ajudado com o seu vasto conhecimento.

À Marta Martins, minha futura esposa, pelo incansável apoio em todos os momentos e por toda a sua paciência, carinho e amor.

Resumo

O presente relatório de estágio foi elaborado no âmbito da Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada, inserido no Mestrado em Ensino de Música, na variante Instrumento, pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

O documento encontra-se dividido em três capítulos, sendo o primeiro relativo ao enquadramento da instituição onde foi realizado o estágio, o Conservatório de Música do Porto. O segundo capítulo descreve a experiência do estágio bem como as reflexões efetuadas através da observação da prática docente, da planificação de aulas e aulas lecionadas durante o ano letivo 2023\2024. No terceiro e último capítulo insere-se o projeto de investigação-ação que tem como objetivo a análise da assimilação auditiva dos alunos de violoncelo do ensino especializado de música.

Palavras-chave

Assimilação auditiva; Ensino especializado de música; Audição; Improvisação; Capacidades auditivas.

Abstract

This internship report was prepared within the scope of the curricular unit "Supervised Teaching Practice," as part of the Master's Degree in Music Education, with a specialization in Instrument, at the Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

The document is divided into three chapters. The first chapter provides an overview of the institution where the internship took place, the Conservatório de Música do Porto. The second chapter describes the internship experience as well as reflections based on the observation of teaching practices, lesson planning, and the classes taught during the 2023/2024 academic year. The third and final chapter presents the action-research project, which aims to analyze the auditory assimilation of cello students in specialized music education.

Keywords

Aural assimilation; Specialized music education; Aural perception; Improvisation; Aural skills.

Índice

Capítulo I. Guião de Observação da Prática Musical	2
Introdução	2
Instituição e Projeto Educativo.....	3
Contextualização histórica, social e física.....	4
Missão, princípios e valores	5
Comunidade Educativa e Organização Institucional	6
Oferta Educativa.....	9
Capítulo II. Prática de Ensino Supervisionada	10
Introdução	10
Organização da Prática Educativa	11
Horário das Aulas	11
Calendarização das aulas	12
Instrumento – Ensino Básico e Secundário	12
Classe de Conjunto	12
Descrição dos Alunos e da turma de Classe de Conjunto	13
Aluna A	13
Aluna B.....	14
Classe de Conjunto	14
Professores Intervenientes	14
Observação e Lecionação de aulas	15
Reflexão da Prática de Ensino Supervisionada	25
Capítulo III. Projeto de investigação	26
Introdução	26
Tema e Questão de Investigação	27
Investigação - Ação	32
Metodologia e métodos	32
Participantes	35
1º Fase Investigação	35
2º Fase Investigação	39
Análise das Sessões experimentais	40
Questionário alunos participantes.....	41
Interpretação e Análise ao Questionário dos Alunos Participantes	41
Entrevista a Docentes do Ensino Especializado de Música	43
Entrevista professor cooperante Vicente Chuaqui - Resumo	46
Entrevista professor António Oliveira – Resumo	47
Entrevista professora Sofia Azevedo - Resumo	48
Interpretação e Análise das Entrevistas aos Docentes	49

Análise e Discussão de Dados.....	52
Conclusão.....	54
Referências Bibliográficas.....	55
Anexos	58
Anexos I – Relatório das aulas observadas.....	59
Anexos II – Planificações das aulas lecionadas	113
Anexos III – Pareceres dos professores intervenientes e Instituição de ensino	120
Anexos IV – Professores intervenientes.....	127
Anexos V – Questionário aos alunos intervenientes.....	133
Anexos VI – Entrevista a docentes de violoncelo.....	137

Introdução

O presente relatório de estágio incide sobre a importância do desenvolvimento das competências auditivas no ensino do violoncelo, através da investigação realizada durante o ano letivo 2024\2025. Este trabalho enquadra-se na unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e foi desenvolvido no Conservatório de Música do Porto. O Projeto de Intervenção Pedagógica abrangeu alunos do 2.º e 3.º ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário, centrando-se a investigação num grupo de 4 alunos pertencentes ao Ensino Secundário. Os objetivos do projeto consistiram em aferir o desenvolvimento da perceção auditiva, da memória musical, da capacidade de reprodução auditiva (tocar de ouvido) e da capacidade de improvisação simples. Para a recolha de dados, recorreu-se à observação participante e à realização de entrevistas semiestruturadas com os alunos envolvidos. A análise dos dados obtidos permitiu concluir que a intervenção pedagógica contribuiu significativamente para o reconhecimento das competências auditivas, da memorização e da assimilação auditiva dos alunos do ensino tradicional de música. Complementarmente, foi aplicado um questionário a um dos professores cooperantes e a outros professores de violoncelo de estabelecimentos de ensino especializado semelhantes, com o intuito de compreender a pertinência das práticas pedagógicas como meio de desenvolvimento das competências auditivas dos alunos. Os resultados evidenciaram uma avaliação positiva por parte dos docentes, que reconheceram a relevância e a necessidade da promoção de estratégias de assimilação auditiva no contexto do ensino especializado de música.

Capítulo I. Guião de Observação da Prática Musical

Introdução

Neste primeiro capítulo, proponho uma breve apresentação do Conservatório de Música do Porto (CMP), instituição onde realizei o meu estágio profissional. Serão abordados o seu percurso histórico, missão educativa, valores orientadores e princípios fundamentais. Além disso, descreverei a comunidade escolar e os critérios utilizados para a avaliação nas disciplinas de Violoncelo e Classe de Conjunto.

A informação aqui reunida provém de diferentes fontes: o site oficial do CMP, documentação fornecida pelos professores cooperantes e conversas informais com membros da secretaria.

Desde os primeiros passos na minha formação musical, o Conservatório de Música do Porto era frequentemente referenciado como uma instituição de referência, reconhecida pela excelência do seu corpo docente. Ao longo dos anos, tive oportunidade de conhecer alunos e antigos estudantes que partilharam testemunhos positivos sobre a qualidade do ensino e o ambiente académico desta escola. Por essa razão, entendi que seria o local ideal para a realização do meu estágio neste Conservatório. Tinha particular interesse em contactar com uma instituição pública de ensino artístico em Portugal que oferecesse múltiplos percursos formativos e proporcionasse a oportunidade de aprender com professores conceituados, compreendendo os seus métodos pedagógicos.

O CMP é uma das entidades mais prestigiadas no panorama nacional da educação artística. A sua história é pautada pela procura da excelência, visível tanto na exigência dos seus programas como na qualidade do corpo docente. Ao longo das décadas, formou profissionais de renome nas mais variadas áreas da música – intérpretes, compositores, maestros, pedagogos e investigadores – que marcaram o desenvolvimento da música em Portugal. Diversas orquestras de referência, como a Orquestra Sinfónica do Porto, a Orquestra Clássica do Porto e a atual Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, têm raízes nesta instituição. O CMP é uma escola pública de ensino especializado em Música, integrada na oferta da Educação Artística em Portugal.

Instituição e Projeto Educativo

O Conservatório de Música do Porto possui uma sólida e antiga tradição na formação de músicos profissionais. A sua principal missão é proporcionar um ensino musical de excelência, promovendo o desenvolvimento artístico dos seus alunos. Para alcançar esse objetivo, oferece uma diversidade de cursos e disciplinas centradas na música, complementadas pelo currículo regular do ensino geral.

A organização do Conservatório estrutura-se em departamentos especializados, abrangendo áreas como Teclas, Cordas, Sopros, Percussão, Canto, Composição e Teoria Musical. Estes departamentos contemplam diferentes estilos musicais, desde a música clássica até ao Jazz. Cada departamento é composto por docentes com elevada qualificação, tanto ao nível da pedagogia como da performance musical.

O modelo educativo do CMP integra componentes teóricas e práticas. Os estudantes desenvolvem as suas competências técnicas e artísticas através de aulas individuais, orientadas por professores especializados nos respetivos instrumentos ou áreas. Complementarmente, participam em aulas de conjunto que promovem o trabalho em grupo, a escuta ativa e o diálogo musical. As disciplinas teóricas fornecem os fundamentos essenciais para a compreensão musical e para o desempenho instrumental.

Os planos de estudos seguem uma estrutura progressiva, permitindo que os alunos evoluam gradualmente nas suas competências musicais. O Conservatório oferece quatro modalidades de frequência:

- **Regime Integrado**, em que o estudante frequenta simultaneamente as disciplinas gerais e artísticas no CMP;
- **Regime Supletivo**, onde o ensino especializado em música decorre em paralelo ao ensino regular numa outra instituição, sem articulação entre ambas;
- **Regime Articulado**, que envolve uma colaboração pedagógica entre o conservatório e uma escola regular, onde as disciplinas gerais são lecionadas na escola e as disciplinas artísticas no CMP;
- **Regime Livre**, que permite ao aluno frequentar apenas as disciplinas musicais que desejar, conforme os seus interesses e objetivos pessoais.

Contextualização histórica, social e física

O Conservatório de Música do Porto desempenha um papel de grande relevância histórica e social tanto na cidade do Porto como no panorama nacional. Fundado em 1917, a sua criação resultou de uma reunião realizada a 17 de maio com a Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto, então composta por Eduardo dos Santos Silva (presidente), Armando Marques Guedes e Joaquim Gomes de Macedo. Desde então, o Conservatório afirmou-se como uma instituição de referência no ensino da música em Portugal.

O primeiro corpo docente incluía nomes de destaque como Raimundo de Macedo, Joaquim de Freitas Gonçalves, Luís Costa, José Cassagne, Pedro Blanco, Óscar da Silva, Ernesto Maia, Moreira de Sá, Carlos Dubbini, José Gouveia, Benjamim Gouveia e Angel Fuentes. A liderança inicial ficou a cargo de Moreira de Sá, como diretor, e Ernesto Maia, como subdiretor, nomeados pelo Conselho Escolar e ratificados pela Câmara Municipal. A inauguração oficial teve lugar no dia 9 de dezembro de 1917, nas antigas instalações situadas na Travessa do Carregal, nº 87, onde permaneceu até 1975.

Com o passar do tempo, tornou-se evidente que o edifício original não reunia as condições necessárias para responder às exigências do ensino artístico. Após a Revolução de Abril de 1974, e num contexto de mudanças significativas na educação, o Conservatório foi transferido, a 13 de março de 1975, para um palacete municipal localizado na Rua da Maternidade, nº 13. Ali funcionou até 2008, ano em que, após obras de requalificação e ampliação, passou a ocupar a ala oeste da Escola Secundária Rodrigues de Freitas, na Praça Pedro Nunes. Esta nova localização permitiu uma reorganização profunda do seu projeto educativo, com especial destaque para a implementação do regime de ensino integrado.

Reconhecido como uma das instituições pioneiras e mais prestigiadas do ensino musical em Portugal, o Conservatório do Porto teve um papel essencial na formação de gerações de músicos. Ao longo do século XX, tornou-se um centro vital para o desenvolvimento da música clássica e contemporânea no país, formando intérpretes, cantores e compositores que deixaram marca no panorama musical nacional. Além do seu impacto artístico, a instituição teve também uma influência social significativa, promovendo o acesso à educação musical a estudantes de diversas origens socioeconómicas e contribuindo para a democratização da cultura musical em Portugal.

Missão, princípios e valores

O Conservatório de Música do Porto tem como missão proporcionar uma formação musical de elevada qualidade, promovendo simultaneamente o crescimento artístico e cultural dos seus alunos e do público que acompanha regularmente as suas atividades. Através da música, procura contribuir para o enriquecimento cultural da sociedade.

Em todas as vertentes em que atua — pedagógica, artística e cultural —, o Conservatório pauta-se por um forte compromisso com a excelência. Esta dedicação reflete-se na motivação contínua de alunos e docentes na procura por um ensino rigoroso e inspirador.

A formação oferecida vai além da mera aquisição de competências técnicas e artísticas. A instituição valoriza uma abordagem integral ao ensino, incentivando também o desenvolvimento de capacidades interpessoais, bem como a interiorização de valores éticos. Assim, o objetivo não é apenas formar músicos competentes, mas também indivíduos conscientes, íntegros e preparados para enfrentar os desafios pessoais e profissionais da vida artística.



Figura 1- Missão, Princípios e Valores do Conservatório de Música do Porto

Para além da sua função enquanto estabelecimento de ensino, o Conservatório de Música do Porto distingue-se pelo respeito e valorização da diversidade cultural, reconhecendo as especificidades de cada aluno, professor e colaborador — incluindo as suas origens, experiências e diferentes visões do mundo. Esta abordagem visa criar um ambiente inclusivo, onde todos tenham acesso equitativo às oportunidades de aprendizagem e crescimento pessoal e artístico.

Neste contexto, o CMP desempenha um papel essencial na valorização da música enquanto expressão cultural e instrumento de formação de novos públicos em Portugal. Historicamente, o país encontrava-se em desvantagem comparativa face a nações da Europa Central, como a Alemanha, os Países Baixos, a França ou a Suíça, no que diz respeito à educação e difusão musical. Assim, através da organização de concertos, recitais, workshops e outras iniciativas, o Conservatório procura estreitar os laços com a comunidade local, contribuindo ativamente para o enriquecimento cultural da sociedade.

Através da promoção destes valores, a instituição fomenta a integridade, o respeito mútuo e o sentido de responsabilidade individual e coletiva, consolidando o seu papel enquanto agente cultural transformador.

Comunidade Educativa e Organização Institucional

A comunidade educativa do Conservatório de Música do Porto é composta por diversos intervenientes que, em conjunto, contribuem para o dinamismo e a qualidade do ambiente pedagógico. Esta comunidade inclui alunos, docentes, funcionários, a associação de estudantes e os encarregados de educação. A presença e o envolvimento de todos estes elementos são fundamentais para o pleno funcionamento da instituição, sendo que a ausência de qualquer um comprometeria o equilíbrio e a eficácia do projeto educativo.

Os alunos representam o núcleo desta comunidade. Provenientes de diferentes faixas etárias, contextos socioeconómicos e níveis de desenvolvimento musical, partilham entre si uma paixão comum pela música. Estão profundamente empenhados no seu crescimento artístico e beneficiam de uma formação musical abrangente, que combina aulas individuais e coletivas, ensaios em grupo e atividades complementares, como concertos, recitais e concursos. Esta interação constante promove um ambiente de partilha, cooperação e aprendizagem mútua, favorecendo o progresso individual e coletivo.

O processo de admissão ao Conservatório é realizado mediante provas de aptidão, nas quais se avaliam a idade dos candidatos e o seu nível de ensino regular, com o objetivo de os posicionar adequadamente em função das suas competências musicais.

	INTEGRADO			ARTICULADO	SUPLETIVO			TOTAIS	TOTAIS
	A	B	C	ART	SUP A	SUP B	SUP C		
1º Ano	24				25	24		73	6,9%
2º Ano	20				19	25		64	6,1%
3º Ano	24				21	16		61	5,8%
4º Ano	24				19	19		62	5,9%
5º Ano/1º Grau	24	22	24	10	17	18		115	10,9%
6º Ano/2º Grau	24	24		22	28			98	9,3%
7º Ano/3º Grau	24	24		14	17			79	7,5%
8º Ano/4º Grau	23	23	24	10	24			104	9,9%
9º Ano/5º Grau	24	24		8	28			84	8,0%
10º Ano/6º Grau	24			2	29	31		86	8,2%
11º Ano/7º Grau	21				32	34		87	8,3%
12º Ano/8º Grau	19	19			34	23	43	138	13,1%
TOTAL DE ALUNOS								1051	

Figura 2 - Distribuição de alunos por anos/grades no Ano Letivo 2018/2019

Atualmente, o Conservatório de Música do Porto (CMP) conta com mais de mil alunos, abrangendo todos os níveis de ensino, desde o 1.º ano do 1.º ciclo até ao 12.º ano/8.º grau. Segundo os dados mais recentes disponíveis, referentes ao ano letivo de 2018/2019, o número de estudantes matriculados ascendia a 1051. Não obstante, não foi possível aceder a estatísticas mais atuais.

A distribuição dos alunos pelos diferentes regimes de ensino evidencia três tendências distintas: o regime integrado apresenta-se como o mais consolidado e plenamente integrado na dinâmica da instituição; o regime supletivo mantém-se como uma via com peso significativo na estrutura pedagógica; já o regime articulado revela uma menor expressão em termos de adesão por parte dos estudantes.

1º Ciclo	260
2º Ciclo	213
3º Ciclo	267
Secundário	311

Figura 3 - Distribuição de alunos por ciclo, Ano Letivo 2018/2019

Integrado	459
Articulado	66
Supletivo	526

Figura 4 - Distribuição de alunos por ciclo, Ano Letivo 2018/2019



Figura 5 - Distribuição de alunos por ciclo, Ano Letivo 2018/2019



Figura 6 - Distribuição de alunos por regime, Ano Letivo 2018/2019

O Conservatório de Música do Porto (CMP) disponibiliza um sistema de empréstimo de instrumentos para os alunos que, por razões económicas, não têm acesso a um instrumento próprio para estudo. Esta medida, sujeita ao pagamento de uma taxa de utilização, dá prioridade aos alunos abrangidos pela ação social escolar, garantindo assim maior equidade no acesso à aprendizagem musical.

O corpo docente do CMP é composto por profissionais altamente qualificados e experientes, especializados em diferentes instrumentos, canto e disciplinas teóricas. Estes professores são responsáveis por orientar o percurso formativo de cada aluno, através de um ensino individualizado que visa desenvolver competências técnicas, interpretativas e artísticas. Para além da função pedagógica, desempenham também o papel de mentores, incentivando a exploração do potencial criativo dos alunos.

Os funcionários da instituição asseguram um vasto conjunto de funções administrativas, técnicas e de apoio, fundamentais ao bom funcionamento da escola. Entre as suas responsabilidades estão o apoio nos processos de matrícula, a organização de eventos, a manutenção das instalações e a prestação de assistência técnica e administrativa a toda a comunidade educativa. No ano letivo de 2018/2019, o quadro de pessoal não docente era constituído por 22 assistentes operacionais (9 efetivos e 13 contratados), 7 assistentes técnicos (todos efetivos), 1 técnico superior e 1 chefe de serviços de administração escolar.

Os pais e encarregados de educação desempenham igualmente um papel central no contexto educativo do CMP, apoiando os alunos na sua trajetória formativa. A sua colaboração com os professores, presença em reuniões e eventos, e o incentivo contínuo à prática musical são elementos-chave para o sucesso escolar e artístico dos seus educandos.

Para além dos membros ativos da escola, a comunidade educativa do CMP inclui ainda ex-alunos, colaboradores externos, parceiros artísticos e o público que participa nas atividades promovidas pela instituição. Este conjunto alargado de intervenientes contribui para criar um ambiente educativo dinâmico e inspirador, onde a música é um elemento de coesão e desenvolvimento pessoal.

Em suma, a comunidade educativa do Conservatório de Música do Porto é composta por diferentes agentes que, unidos pela paixão pela música e pelo compromisso com o ensino artístico de excelência, proporcionam um espaço formativo de elevada qualidade. O seu contributo conjunto enriquece o percurso dos alunos, promovendo o crescimento musical, pessoal e artístico.

Oferta Educativa

A estrutura curricular do CMP está orientada pela legislação em vigor, nomeadamente o Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de julho, que regula o funcionamento das escolas públicas de ensino vocacional especializado em música. Os planos de estudo seguem os normativos definidos nas seguintes portarias:

- **Portaria n.º 225/2012, de 30 de julho** – Aplicável aos alunos cuja primeira matrícula no ensino básico ocorreu antes do ano letivo de 2018/2019.
- **Portaria n.º 223-A/2018, de 3 de agosto** – Dirigida aos alunos que iniciaram o ensino básico a partir do ano letivo de 2018/2019.
- **Portaria n.º 243-B/2012, de 13 de agosto** – Destinada a alunos cuja primeira matrícula no ensino secundário foi anterior ao ano letivo de 2018/2019.
- **Portaria n.º 229-A/2018, de 14 de agosto** – Para estudantes que ingressaram no ensino secundário a partir do ano letivo de 2018/2019.

Atualmente, o Conservatório oferece uma vasta e diversificada oferta formativa, incluindo:

- **Cursos Básicos:** Música e Canto Gregoriano.
- **Cursos Secundários:** Instrumento, Formação Musical, Composição e Canto.
- **Novos Cursos:** Iniciação Musical, Guitarra Portuguesa, Acordeão, Bandolim, e a recente ampliação da variante Jazz para os cursos de Canto e Instrumento.

Capítulo II. Prática de Ensino Supervisionada

Introdução

No âmbito da elaboração do Relatório da Prática de Ensino Supervisionado, integrado no Mestrado em Ensino de Música, o presente capítulo tem como objetivo a descrição da mesma. Sendo esta a componente central do presente mestrado, proporciona aos alunos a oportunidade de aplicar e desenvolver as competências teóricas adquiridas e aprender através da observação de docentes experientes.

O presente estágio decorreu numa instituição de ensino especializado, o Conservatório de Música do Porto, nas disciplinas de Instrumento – Violoncelo – e Classe de Conjunto, abrangendo os níveis de Ensino Básico e Ensino Secundário. O estágio teve início no mês de Novembro 2023 e prolongou-se até ao mês de Maio 2024.

Com vista á salvaguarda da identidade dos alunos cujas aulas foram alvo de observação e lecionação, os mesmos serão doravante identificados como Aluna A (Ensino secundário) e Aluna B (Ensino Básico). No âmbito da disciplina de Classe de Conjunto, foram observadas e igualmente lecionadas aulas de naipe de violoncelos. Ambas as Alunas integravam a classe da Professora Oxana Chvets, sendo a disciplina de Classe de conjunto lecionada pelo Professor Vicente Chuaqui.

A calendarização das aulas supervisionadas foi definida em articulação com os professores cooperantes de modo a assegurar uma distribuição equilibrada e contínua, permitindo, desta forma, observar e documentar a progressão dos alunos e a evolução da minha prática docente.

A estrutura deste capítulo contempla a Organização da Prática Educativa durante o ano letivo 2023\2024, de seguida uma breve Descrição dos Alunos e turma de Classe de Conjunto intervenientes, uma menção aos Professores Intervenientes que em muito contribuíram para o sucesso deste relatório da Prática Supervisionada e, por último, finalizando com uma Reflexão crítica e pessoal da Prática de Ensino Supervisionada e o impacto que esta exerceu na minha formação enquanto docente de violoncelo.

Toda a informação complementar sobre este capítulo pode ser encontrada nos Anexos I, II e III.

Organização da Prática Educativa

No âmbito da unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada, foi requisitado ao mestrando que seleccionasse uma instituição de ensino artístico especializado em música para a realização do respetivo estágio profissional. Esta prática educativa supervisionada foi estruturada de forma equitativa entre os níveis de ensino básico e secundário, incidindo sobre as áreas específicas de **Instrumento (Violoncelo)** e **Classe de Conjunto (Naípe)**.

O estágio decorreu segundo um modelo de responsabilização progressiva, segmentado em três fases: **observação, cooperação e lecionação**, conforme estabelecido no *Regulamento Geral de Mestrados* da ESMAE.

As aulas de Instrumento, referentes a ambos os níveis de ensino (Básico e Secundário), foram ministradas em regime integrado. Ambas as aulas, correspondente ao ensino básico e secundário tiveram uma duração de 45 minutos. Ao longo de cada semana, assisti a duas aulas de violoncelo, ministradas a duas alunas distintas – designadas neste relatório como **Aluna A** e **Aluna B** –, bem como a aulas de Classe de Conjunto (Naípe).

Ano Letivo 2023/2024	Começo	Término	Pausas
1º Período	15 de Setembro	15 de Dezembro	—
2º Período	3 de Janeiro	23 de Março	12 a 14 de Fevereiro
3º Período	8 de Abril	15 de Junho	—

Tabela 1 - Calendário Escolar Ano Letivo 2023/2024

Horário das Aulas

Ensino Básico	Quinta-feira	15:05 – 15:50	Aluna A
Ensino Secundário	Quinta-feira	16:05 – 16:50	Aluna B

Tabela 2 - Horário do Estágio da Prática Supervisionada (Instrumento)

Classe Conjunto	Sexta-feira	17:50– 19:20
-----------------	-------------	--------------

Tabela 3 - Horário do Estágio da Prática Supervisionada (Classe de Conjunto)

Calendarização das aulas

Instrumento – Ensino Básico e Secundário

Mês	Observadas	Lecionadas	Assistidas pelo Supervisor
Novembro 2023	2, 9, 17, 23		—
Dezembro 2023	4, 7	7	—
Janeiro 2024	11, 18, 25	25	—
Fevereiro 2024	1, 8, 22	1	—
Março 2024	14, 21		—
Abril 2024	—		—
Maio 2024	16	16	16

Tabela 4 – Calendarização da Prática Supervisionada (Ensino Básico e Secundário)

Classe de Conjunto

Mês	Observadas	Lecionadas	Assistidas pelo Supervisor
Novembro 2023	6, 10, 17, 24	—	—
Dezembro 2023	15	—	—
Janeiro 2024	5, 12, 19, 25	—	
Fevereiro 2024	2, 9, 16, 23	9, 16, 23	
Março 2024	8	8	—
Abril 2024			—
Maio 2024	17	17	17

Tabela 5 – Calendarização da Prática Supervisionada (Classe de Conjunto)

O relatório das aulas observadas e lecionadas, tanto como as planificações realizadas podem ser encontradas nos Anexos I e II.

Devo realçar que a partir do mês de Março de 2024 assumi funções como professor no Conservatório de Música do Porto, sendo Classe de Conjunto uma disciplina a meu cargo.

Descrição dos Alunos e da turma de Classe de Conjunto

Durante o estágio realizado no Conservatório de Música do Porto, desenvolvi a minha prática pedagógica com duas alunas de níveis distintos. A Aluna A, com 16 anos de idade, frequentava o 11.º ano de escolaridade (7º grau) em regime integrado no ensino secundário, sob a orientação da professora Oxana Chvets. A Aluna B, com 10 anos, encontrava-se a frequentar o 5.º ano de escolaridade (1º grau) em regime integrado do ensino básico, tendo como professor responsável o mesmo docente.

No que respeita à classe de conjunto, acompanhei o naipe de violoncelos da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto ministrada pelo professor Vicente Chuaqui. Esta diversidade de contextos permitiu-me contactar com diferentes abordagens pedagógicas e práticas performativas, enriquecendo significativamente a minha experiência no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada.

Devido ao acordo com o Código de Conduta do Instituto Politécnico do Porto, despacho 12514/2013 - DR no 189/2013, Série II de 2013-10-01, e o Regulamento Geral de Proteção de Dados (UE) 2016/679, não irei revelar a verdadeira identidade das alunas envolvidas.

Aluna A

A Aluna A é uma jovem violoncelista que frequenta o 7º grau de violoncelo na classe da professora Oxana Chvets. Esta aluna ingressou no Conservatório no 1º ano de escolaridade, sempre em regime integrado, e sempre como aluna da professora Oxana. A aluna encontrava-se bastante bem desenvolvida tanto a nível técnico como interpretativo para a sua idade e demonstrava enorme paixão pelo instrumento. Caracteriza-se como uma aluna empenhada, muito estudiosa e com tremenda vontade de aprender. De destacar que venceu o concurso interno da escola, foi nomeada chefe de naipe para o estágio da OJ.COM desse mesmo ano e venceu, juntamente com outros colegas do Conservatório, a categoria nível médio de Música de Câmara do Prémio Jovens Músicos. A aluna também estuda piano ao mesmo nível que violoncelo, não se encontrando ainda decidida sobre qual instrumento prosseguir para uma carreira futura. Durante o ano letivo a sua evolução foi notável. Sempre se mostrou bastante receptiva às aulas por mim lecionadas com entusiasmo e espírito colaborativo. Penso que, devido à minha especialização em orquestra, o trabalho realizado na interpretação dos excertos de orquestra e concertos foram os que se revelaram mais bem-sucedidos.

Aluna B

A Aluna B é também ela uma jovem violoncelista que se encontra no 1º grau de violoncelo da classe da professora Oxana Chvets. De igual modo, ingressou no Conservatório no 1º ano de escolaridade, em regime integrado, sempre com a mesma docente. A Aluna apresenta um nível técnico e interpretativo acima da média para a sua idade e sempre se caracterizou pela sua boa disposição. Sem dúvida, uma aluna aplicada e interessada pelo instrumento. Inicialmente denotei alguma timidez e relutância quando tomei o papel de professor, mas com o hábito da minha presença e através de uma maior interação com a aluna durante as aulas essa timidez inicial desapareceu apresentando níveis muito rápidos e eficientes de aprendizagem. A sua evolução durante o ano letivo foi satisfatória visto que com a mudança de ciclo existe sempre um choque de realidade e é necessário, por vezes, algum tempo de adaptação.

Classe de Conjunto

A turma de Classe de Conjunto era formada por alunos de violoncelo da Orquestra Sinfónica do Conservatório. No total, era constituída por 10 alunos dos regimes integrado e supletivo. Caracterizava-se como uma turma bastante aprazível para lecionar pois demonstravam empenho e gosto pela prática do instrumento tocado em grupo. Por volta de meados do 2º período do mesmo ano letivo assumi as funções de professor principal da disciplina como professor substituto ao anterior professor que se encontrava em licença parental. Revelou-se uma experiência muito enriquecedora pois o trabalho contínuo e o esforço de todos culminou com um excelente nível performativo como ensemble.

Professores Intervenientes

O estágio realizado no Conservatório de Música do Porto contou com o acompanhamento de quatro docentes, todos eles reconhecidos pelo seu mérito tanto a nível artístico como pedagógico: Professora Oxana Chvets, Professora Cooperante de Violoncelo do Ensino Básico e Secundário; Professor Vicente Chuaqui, Professor Cooperante de Classe de Conjunto; Professor Jed Barahal, Professor Supervisor da ESMAE; Professor Doutor Paulo Perfeito, Professor Orientador da ESMAE.

As respetivas biografias e pareceres dos professores intervenientes neste trabalho encontram-se nos Anexos IV.

Observação e Lecionação de aulas

A observação constitui um instrumento essencial para o processo de aprendizagem e para a aquisição de conhecimentos, uma vez que possibilita uma compreensão mais ampla e aprofundada das dinâmicas que ocorrem no ambiente educativo. Além disso, desempenha um papel relevante na promoção da melhoria contínua e na transformação das práticas pedagógicas.

Para a realização das observações, foi elaborada uma grelha personalizada que me conferiu maior flexibilidade nos registos efetuados. Apesar da duração das aulas variar entre 45 e 90 minutos, optei por não realizar anotações em intervalos de tempo fixos. Em vez disso, concentrei-me no registo de acontecimentos significativos, tais como a mudança de peça, a entrada do pianista acompanhador, dificuldades específicas enfrentadas pela aluna, entre outros episódios considerados pertinentes. Este método encontra respaldo na abordagem de Flick (2009), que defende a flexibilidade metodológica como uma mais-valia na recolha de dados qualitativos em ambientes educativos.

As observações permitiram constatar a elevada competência e o comprometimento dos professores cooperantes, os quais, em cada aula, evidenciaram a capacidade de analisar e refletir criticamente, intervindo de forma eficaz perante os desafios e obstáculos identificados. Esta postura docente está em consonância com o conceito de prática reflexiva proposto por Schön (1983), segundo o qual o professor atua como um profissional reflexivo, adaptando a sua ação pedagógica às necessidades específicas dos alunos. Ao longo do ano letivo, foi notório não apenas o progresso técnico e musical dos discentes, mas também um aumento considerável na sua motivação, interesse e dedicação à prática musical.

O clima de colaboração e de diálogo, incentivado pelos professores cooperantes, revelou-se determinante no sucesso do processo educativo. Através de uma análise criteriosa e de uma reflexão ponderada sobre determinadas atitudes e comportamentos dos alunos, os docentes foram capazes de promover momentos de diálogo em sala de aula, os quais se revelaram essenciais para o fortalecimento da relação pedagógica, traduzindo-se num reforço da confiança e da motivação por parte dos estudantes.

Desde o início da minha participação, foi-me concedida a possibilidade de intervir junto dos alunos sempre que enfrentavam maiores dificuldades durante as aulas observadas. Esta abertura demonstrada pelos professores cooperantes revelou-se extremamente vantajosa, pois contribuiu para o estabelecimento de uma relação de proximidade com os discentes, bem como para a criação de um

ambiente de conforto e segurança, algo que facilitou a minha abordagem com os alunos no momento de assumir o papel de docente.

A título ilustrativo do trabalho desenvolvido ao longo do ano letivo, apresento, em seguida, um relatório descritivo relativo a uma aula observada e um relatório de planificação de aula referente a uma aula por mim lecionada, por cada um dos intervenientes. A seleção destes exemplos foi selecionada de forma aleatória.

Violoncelo – Aluna A

Observação de aula:

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 13	Data: 14/03/2024 Hora: 15:05 – 15:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
<p>Na aula de hoje, às 15h05, a aluna trabalhou o Lied “Ohne Worte” de Mendelssohn. Desde o início, a professora incentivou a experimentação de diferentes tipos de <i>vibrato</i>, como forma de explorar cores variadas e acentuar o carácter expressivo da peça. A ideia foi realmente tratar o violoncelo como uma voz, procurando sempre a expressividade de uma canção.</p> <p>Trabalharam a noção de estender e distender o tempo, ou seja, usar <i>rubato</i> com sensibilidade para dar mais vida às frases. A professora pediu também para “jogar” com as dinâmicas e o <i>vibrato</i>, variando a intensidade de ambos para criar contrastes e nuances. O <i>legatto</i> entre as notas foi outra prioridade, com foco em ligar as frases com naturalidade, sem cortar a linha melódica.</p> <p>Numa passagem mais rápida, foi necessário desenvolver o <i>detaché</i> — tornar o gesto mais firme e definido sem perder leveza. Na corda Dó, a professora pediu mais foco de som, usando o peso do braço e da mão de forma controlada para obter um timbre mais cheio e presente.</p> <p>Houve também o alerta para uma maior atenção ao piano, especialmente nos momentos de diálogo. Na Parte B, a professora sublinhou a importância de não correr — manter o tempo bem sustentado e respeitar o carácter contrastante. Por fim, pediu maior contraste dinâmico, o que ajudou a destacar melhor as secções e a trazer mais personalidade à interpretação.</p>		

Observações (texto crítico e reflexivo)

Foi uma aula muito centrada na expressividade, com atenção ao detalhe técnico como meio de servir a musicalidade.

A aula focou-se no desenvolvimento expressivo\musical da peça.

Planificação de aula:

Nome: Aluna A	Data: 16/05/2024	Aula nº 15	Ensino Secundário - 11º ano (7º grau)	15:05 – 15:50
Conteúdo programático	<ul style="list-style-type: none"> • Escala mi menor melódica em 4 oitavas. • Arpejo mi menor em 4 oitavas. • Allemande – 3º suite para violoncelo solo de J.S. Bach (BWV 1009). • Sonata No. 3, Op. 69, para Violoncelo e Piano em Lá M de L. Beethoven. 			
Competências /Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> • Relação do corpo com o violoncelo (postura correta, relaxamento e flexibilidade do tronco). • Desenvolvimento de estratégias de estudo: ter objetivos para as diferentes secções das obras e, no final, tocá-las de início ao fim, de forma a perceber quais os próximos aspetos a praticar. • Tendo em conta as aulas anteriores, começar por trabalhar aspetos em que o aluno precisa de ter mais foco e sentir-se confortável. 			
Desenvolvimento técnico	<ul style="list-style-type: none"> • Qualidade de som. • Ajuste fino. • Mão direita: diferentes golpes de arco e articulação. • Maior flexibilidade da mão esquerda. • Postura com menor tensão. • Procura de maior relaxamento corporal para um som mais intenso. 			
Desenvolvimento performativo e interpretativo	<ul style="list-style-type: none"> • Sentido de frase, melodia e harmonia. • Exploração e procura de mais contraste a nível dinâmico, de cores e timbres do som. • Entender os diferentes caracteres que a sonata explora. • Conhecer de igual forma a partitura do piano na sonata. • Entender a métrica da dança (Allemande). • Interpretar com carácter assertivo e confiante. 			
Considerações finais	<ul style="list-style-type: none"> • Obter feedback da aluna sobre os pontos trabalhados e como se sentiu. • Destacar pontos fortes e os que necessitam de mais trabalho. • Em caso de necessidade, fornecer sugestões de exercícios para ajuda no estudo diário. • Reforçar e elogiar o esforço dedicado no estudo diário. 			
Nota	Aula lecionada por mim com a supervisão dos professores cooperantes Oxana Chvets e Jed Barahal.			

Violoncelo – Aluna B

Observação de aula:

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 3	Data: 16/11/2023 Hora: 16:05 – 16:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
<p>A aula de hoje começou às 16h05 com a professora a reforçar novamente a importância da altura do violoncelo e de como o instrumento deve “assentar” bem no corpo. Relembrou que essa relação física com o violoncelo é essencial para permitir movimentos mais naturais e um som mais controlado.</p> <p>Retomaram o exercício iniciado na aula anterior, focado na 4.ª posição. A aluna apresentou maior flexibilidade na mão esquerda durante as extensões, embora a professora tenha notado que ainda persistia alguma tensão, especialmente após essas passagens mais exigentes. Trabalharam então a afinação, dando especial atenção às notas que surgem depois das posições de extensão, onde a estabilidade ainda precisava de maior atenção.</p> <p>Às 16h25, passaram ao estudo em 4.ª posição, desta vez com arcadas ligadas de 4 em 4 notas. A posição do 3.º dedo mostrou melhorias claras, mais próximo e com maior controlo. A professora aproveitou para falar da importância da independência de todos os dedos da mão esquerda, essencial para garantir uma articulação mais precisa e uma afinação consistente.</p> <p>No braço direito, notou-se uma diminuição da tensão, o que contribuiu para um som mais solto e controlado. A aula avançou com foco técnico e correções pontuais, sempre orientadas para consolidar a base que está a ser construída nesta fase do trabalho.</p>		

Observações (texto crítico e reflexivo)

A aula focou-se no desenvolvimento da 4ª posição e flexibilidade do arco nas mudanças de corda.

Planificação de aula:

Nome: Aluna B	Data: 25/01/2024	Aula nº 9	Ensino Básico- 5º ano (1º grau)	16:05 – 16:50
Conteúdo programático	<ul style="list-style-type: none"> • Escala sol Maior em 2 oitavas. • Arpejo sol Maior em 2 oitavas. • Estudo nº190 do livro “Lessons in Violoncello playing” de L. Marderovsky. 			
Competências /Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> • Relação do corpo com o violoncelo (postura correta e relaxamento); • Desenvolvimento de estratégias de estudo: ter objetivos para as diferentes secções das obras e, no final, tocá-las de início ao fim, de forma a perceber quais os próximos aspetos a praticar; • Tendo em conta as aulas anteriores, começar por trabalhar aspetos em que o aluno precisa de ter mais foco e sentir-se confortável. 			
Desenvolvimento técnico	<ul style="list-style-type: none"> • Qualidade de som. • Afinação. • Maior flexibilidade da mão direita. • Postura com menor tensão. • Mudanças de posição. 			
Desenvolvimento performativo e interpretativo	<ul style="list-style-type: none"> • Sentido de frase e musical que o Estudo poderá ter. • Trabalhar as mudanças de posição com um sentido musical. • Exploração e procura de mais contraste a nível dinâmico. • Desenvolver um auto-conceito positivo. 			
Considerações finais	<ul style="list-style-type: none"> • Obter feedback da aluna sobre os pontos trabalhados e como se sentiu. • Destacar pontos fortes e os que necessitam de mais trabalho. • Em caso de necessidade, fornecer sugestões de exercícios para ajuda no estudo diário. • Reforçar e elogiar o esforço dedicado no estudo diário. 			
Nota	Aula lecionada por mim com a supervisão da professora cooperante Oxana Chvets.			

Classe de Conjunto

Observação de aula:

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 5 e 6	Data: 17/11/2023 Hora: 17:50 – 19:20
Registo de observação diário (texto descritivo)		
<p>A aula de hoje começou às 17h50 com o arranjo de O Come All Ye Faithful. O professor iniciou com a parte de fora do <i>divisi</i>, num andamento mais lento, para reforçar a afinação — especialmente na 4.ª posição, com foco no compasso 6.</p> <p>Tocaram todos juntos desde o início até ao compasso 18, ainda a tempo lento, e em seguida no andamento original. O professor reforçou a importância da parte de fora tocar mais forte, já que tem a linha principal e precisa de se destacar.</p> <p>Foi a vez da parte de dentro tocar ao andamento, com a indicação de evitar tocar demasiado sul tasto, para não obscurecer o som. Depois, o grupo tocou do compasso 73 até ao final, primeiro num andamento mais lento e depois ao tempo marcado. O objetivo foi reforçar a clareza rítmica e a segurança na articulação final.</p> <p>Passaram à Danse Russe (Trepak) de Tchaikovsky. Começaram na letra B, a tempo lento, com foco na afinação, que já mostrou melhorias. No entanto, a pulsação rítmica ainda apresentava alguma precipitação. Trabalharam a secção do compasso 44 até à letra C, também em tempo lento, e depois tentaram ambas as passagens num andamento mais rápido. O professor dedicou tempo à precisão rítmica, já que as passagens rápidas continuam a criar alguma instabilidade. Tocaram cinco compassos antes da letra B já no andamento original e notou-se uma melhoria considerável, com mais coesão e segurança.</p> <p>Mudaram para a Marcha. Trabalharam de um compasso antes da letra F até à letra G, num andamento mais lento. O professor chamou a atenção para o acento no compasso F, que tem de ser claro. Também corrigiu um crescendo exagerado dois compassos antes da letra G. Depois, tocaram do compasso 85 até ao final em andamento lento, com indicação para o</p>		

acorde final ser seco e em fortíssimo. Finalmente, tocaram toda a passagem a tempo, com boas melhorias no controlo e clareza.

Passaram para a Dança Árabe. Desde o início, o professor observou que a segunda colcheia não estava a ser tocada em conjunto por todos, comprometendo a precisão rítmica. Na letra C, o foco passou para a articulação, com orientações para maior definição e unidade no som do naipe.

Observações (texto crítico e reflexivo)

Foi uma aula com foco na afinação, articulação e coesão entre as vozes do grupo, preparando os excertos com atenção ao detalhe técnico e musical.

O professor deu bastante ênfase no trabalho de precisão rítmica e junção do naipe.

Planificação de aula:

Nome: Classe Conjunto	Data: 09/02/2024	Aula nº 21 e 22	Ensino Básico e Secundário	17:50 – 19:20
Conteúdo programático	<ul style="list-style-type: none"> • Concerto para Orquestra de Cordas, Op. 17, de Joly Braga Santos 			
Competências /Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolver a leitura da obra. • Desenvolvimento de estratégias de estudo: iniciar com o conselho de ouvir uma gravação da obra com a partitura e identificar as passagens mais desafiantes. • Desenvolver uma prática de estudo diária. 			
Desenvolvimento técnico	<ul style="list-style-type: none"> • Qualidade de som de grupo. • Afinação. • Dedilhações. • Escuta ativa. • Leitura á primeira vista de certas partes da obra. 			
Desenvolvimento performativo e interpretativo	<ul style="list-style-type: none"> • Carácter da obra. • Exploração e procura de mais contraste a nível dinâmico. • Entender a métrica de compasso composto da obra. • Desenvolver a interpretação de grupo homogénea. 			
Considerações finais	<ul style="list-style-type: none"> • Obter feedback dos alunos sobre os pontos trabalhados e como se sentiram. • Destacar as passagens da obra que necessitam de maior atenção. • Em caso de necessidade, fornecer sugestões de dedilhações para ajuda no estudo diário. • Reforçar a ideia de estudo diário. 			
Nota	Aula lecionada por mim.			

Reflexão da Prática de Ensino Supervisionada

A realização deste estágio, inserido no contexto formativo do Mestrado em Ensino da Música, evidenciou a relevância da observação e supervisão da prática letiva como pilares fundamentais para a construção de uma reflexão crítica e contínua sobre as metodologias e dinâmicas do ensino. Desde o primeiro momento, fui recebido de forma simpática e calorosa tanto pelos Professores Cooperantes como pelos alunos, facto que contribuiu para a criação de um ambiente propício à aprendizagem e ao desenvolvimento profissional. Ao longo do ano letivo, tive oportunidade de vivenciar diversas experiências educativas que transcenderam o ensino específico do violoncelo. Momentos informais de diálogo com alunos e docentes revelaram-se particularmente valiosos, permitindo-me compreender melhor as suas perceções sobre o processo de aprendizagem musical e a relação afetiva com o instrumento. Estes contributos informais complementaram e enriqueceram a minha compreensão do contexto escolar e da prática docente.

É consensual que o papel do professor no percurso formativo de uma criança é determinante. Nesse sentido, considera-se essencial que o docente possua não apenas um domínio técnico e artístico sólido do instrumento que leciona, mas também um conhecimento profundo das estratégias pedagógicas mais adequadas à diversidade de perfis e necessidades dos alunos.

Embora os diversos componentes curriculares do mestrado tenham proporcionado uma base teórica consistente, foi no âmbito da Unidade Curricular de Prática Educativa Supervisionada que senti uma maior consolidação do meu percurso formativo. A experiência prática revelou-se insubstituível, permitindo-me aplicar e reajustar os conhecimentos adquiridos à realidade concreta do contexto educativo e às exigências inerentes à docência. De igual modo, foi extremamente valioso observar docentes com mais de 30 anos de experiência a lecionar com toda a sua sabedoria e conhecimento e verificar que continuam a ser extremamente empenhados e apaixonados pela sua profissão.

Para além do desenvolvimento técnico e interpretativo, esta experiência permitiu-me estabelecer laços e partilhar vivências com os membros da comunidade educativa, promovendo um crescimento pessoal e profissional significativo. Com imensa sorte á mistura, tive a oportunidade de lecionar em grande parte do ano letivo no estabelecimento que me acolheu para a realização do estágio. Foi uma experiência incrivelmente enriquecedora pois tive a oportunidade de colocar em práticas as valências que me foram transmitidas nas aulas observadas anteriormente. Por tudo isto, considero que o estágio no Conservatório de Música do Porto constituiu uma etapa particularmente enriquecedora, contribuindo de forma decisiva para o meu amadurecimento enquanto docente.

Capítulo III. Projeto de investigação

Introdução

O ensino da música, e em particular o ensino do violoncelo, tem sido historicamente marcado por abordagens de cariz tradicional. As abordagens pedagógicas mais eruditas, fundamentadas na tradição musical desenvolvida a partir do estudo e da prática dos grandes compositores, os quais também foram criadores e improvisadores, estabeleceram um modelo estrutural que continua a servir de base aos currículos das principais instituições de ensino da música erudita na atualidade. Tal como afirma DePascale, este modelo está centrado na reprodução fiel da notação musical e na técnica instrumental, frequentemente em detrimento de uma abordagem mais criativa e holística do processo de aprendizagem musical (DePascale, 2003).

No paradigma atual, e desde meados do século XX, a forma de ensino do violoncelo foca-se quase exclusivamente nas qualidades e capacidades técnicas dos seus intervenientes. Bruner (1996) afirma que, na última década tem-se verificado uma valorização muito maior de alunos bem preparados, especialmente no contexto de audições e competições.

A motivação subjacente à presente investigação emerge de uma experiência pessoal, adquirida ao longo do percurso enquanto aluno e posteriormente enquanto docente de música. Em determinado momento da minha formação académica, intensificou-se o contacto com músicos provenientes de outros géneros e *backgrounds* musicais. Através dessas interações, tornou-se evidente que, embora apresentasse um nível técnico e uma proficiência na leitura de partitura consideravelmente superior, existia uma lacuna significativa quando era necessário recorrer exclusivamente à minha capacidade de assimilação auditiva e subsequente memorização, tanto de padrões musicais como de músicas completas.

Estes episódios desencadearam uma reflexão crítica sobre a minha formação enquanto músico e, de forma mais ampla, sobre a estruturação dos conteúdos programáticos e a aplicação das ferramentas pedagógicas atualmente utilizadas na formação artística dos futuros músicos eruditos.

Refletida criticamente ao longo do tempo e sustentada por uma revisão teórica que será apresentada no seguinte capítulo, o presente estudo tem como propósito principal aferir a capacidade de assimilação auditiva dos alunos de violoncelo inseridos no ensino especializado da música. Pretende-se, com esta investigação, evidenciar a existência de uma lacuna significativa na forma como o ensino musical tem evoluído ao longo dos últimos séculos, caracterizando-se por uma ênfase predominante na leitura e na execução de partituras, em

detrimento do desenvolvimento das competências auditivas dos seus intervenientes.

A presente investigação encontra-se estruturada em três capítulos. O primeiro, Tema e Questão de Investigação, é dedicado à contextualização teórica da problemática em questão e à revisão da literatura, fornecendo o enquadramento necessário para a compreensão do tema em estudo. O segundo capítulo, contempla o desenvolvimento do trabalho de Investigação-Ação, apresentando a metodologia e métodos adotados, uma breve caracterização dos participantes, as diferentes fases do processo investigativo, bem como a recolha de dados e subsequente análise do questionário realizado aos alunos participantes. Com o intuito de complementar a observação participante, foi também elaborado um questionário dirigido a professores do ensino especializado de violoncelo, cujos resultados contribuem para uma compreensão mais abrangente da problemática em análise.

Por fim, o terceiro capítulo, Análise e Discussão de Dados, apresenta as conclusões e considerações finais, nas quais se procura refletir criticamente sobre o estado atual do ensino especializado de violoncelo e propor reflexões para a sua melhoria, com base nos dados recolhidos e nas evidências observadas ao longo da investigação.

Tema e Questão de Investigação

Atualmente, no âmbito do ensino especializado de música, prevalece uma abordagem marcadamente formal e tradicionalista de tocar quase exclusivamente pela partitura. Esta prática orienta-se, em grande medida, para a formação do aluno enquanto intérprete, adotando uma perspetiva predominantemente tecnicista e reprodutiva.

De acordo com Sloboda, para que haja um ensino de instrumento efetivo é necessário que o ambiente de aprendizagem seja direcionado para a aquisição das habilidades necessárias á performance. Dito isto, a principal limitação da abordagem de aprendizagem atual reside na progressiva perda de autonomia e na diminuição da capacidade de assimilação auditiva por parte dos seus alunos, parâmetros imprescindíveis para a realização plena de qualquer ato performativo. O mesmo autor afirma que as competências relacionadas à performance instrumental não se limitam aos aspetos técnicos e motores. É igualmente imprescindível o domínio de habilidades interpretativas, capazes de proporcionar diferentes versões expressivas de uma mesma obra, conforme a intenção de transmitir diferentes aspetos estruturais e emocionais da música (Sloboda, 2000).

Odam, alerta para o facto de que muitos professores de instrumento ignoram, por vezes, os princípios pedagógicos fundamentais, negligenciando o desenvolvimento da resposta musical do indivíduo e não promovendo estratégias que incentivem a autonomia, a autorreflexão e a aprendizagem contínua. O autor sublinha que no centro do desenvolvimento musical está a formação de um ouvido musical analítico e sensível, a par da construção de competências psicomotoras, associado a uma abordagem criativa da interpretação, reinterpretação e invenção. Além disso, defende que uma dependência excessiva da notação pode ser prejudicial ao desenvolvimento auditivo e à capacidade do aluno para resolver problemas interpretativos e técnicos (Odam, 1995).

O ensino da música e, mais concretamente, do violoncelo tem vindo a sofrer enormes transformações ao longo da história da música. Tal como é sabido, no decorrer dos séculos XVII e XVIII a transmissão de saberes musicais era transmitida maioritariamente por via oral. Estes mestres iam além do simples ensino da técnica musical, incorporando também a improvisação e a composição no processo educativo, incentivando os alunos a desenvolverem a escuta ativa e a aprenderem de forma intuitiva, muitas vezes por meio da imitação direta do professor (Harder, 2008).

Esta mudança de paradigma deve-se em grande parte ao desenvolvimento da indústria de produção de partituras, ocorrido no século XIX, que contribuiu significativamente para a ampla disseminação de exercícios técnicos específicos de cada instrumento, bem como para a adoção sistemática de métodos voltados para a aprendizagem musical. De facto, esta evolução originou uma tendência acentuada para a leitura musical, conduzindo a um modelo de educação musical predominantemente reprodutiva, no qual se verificou uma redução do foco em práticas como a composição, a improvisação e a execução musical baseada na audição (Harder, 2008).

No século XXI, tem-se observado o surgimento de uma nova abordagem para o acesso ao universo musical, na qual o perfil do músico erudito começa a incluir, de forma integrada, elementos criativos, performáticos e socioculturais, promovendo uma visão mais ampla e holística da prática musical. Tal como Cavner e Gould afirmam, “a audição musical deve ser uma ferramenta para desenvolver as qualidades musicais do aluno e, conseqüentemente, torná-lo melhor músico e instrumentista” (Araújo, 2014).

Este novo paradigma levanta questões importantes sobre as dificuldades que alguns estudantes enfrentam ao tentar criar música de forma espontânea, mesmo após terem adquirido uma formação sólida em teoria e técnica. Os mesmos, em não raras exceções, chegam a sentir-se inseguros ou até inibidos quando convidados a explorar livremente a sua criatividade e

expressividade musical – dimensões profundamente ligadas á sua sensibilidade individual. Estas inseguranças resultam, em grande medida, da ênfase excessiva atribuída atualmente á especialização no ensino da música. Azzara afirma que existe, na cultura contemporânea, uma separação entre os performers que improvisam, os que não improvisam, os compositores e os teóricos. Antigamente, essas divisões não eram tão rígidas como são hoje, tornando a improvisação mais comum entre músicos e compositores, sendo que, em muitos casos, o músico, o improvisador e o compositor eram a mesma pessoa (Azzara, 1999).

Segundo a sua experiência com alunos de conservatório, Palmer conclui que a assimilação auditiva dos mesmos, à saída do conservatório, apresenta um nível de desenvolvimento equivalente ao que possuía aquando da sua entrada, demonstrando uma capacidade reduzida para escutar com precisão, interpretar o contexto musical que o envolve ou participar de forma criativa na sua construção (Palmer, 2013).

Gordon, responsável pela teoria da Aprendizagem Musical e pelo conceito de audição, descreve esta última como a capacidade de compreender o som internamente, mesmo quando ele não está fisicamente presente. Na sua perspectiva, só conseguimos aprender música de forma plena quando desenvolvemos essa compreensão auditiva, sem depender exclusivamente da leitura da partitura. No entanto, muitas vezes, o foco excessivo no especto visual acaba por se sobrepor à escuta atenta, negligenciando a dimensão sonora. Idealmente, o processo de aprendizagem musical deveria seguir a ordem: escutar, tocar, ler, escrever e, por fim, refletir teoricamente sobre a música – partindo sempre de uma base sólida de audição (Gordon, 1999).

Tal como acontece com outras competências, a assimilação auditiva requer prática. Pode acontecer que nem sempre exista uma consciência do desenvolvimento mental em determinada área durante a realização de uma atividade. No entanto, é possível que ocorram progressos subtis no desenvolvimento auditivo ao longo dos processos habituais de preparação para a performance. Estes processos implicam, necessariamente, um conjunto de reflexões e decisões pessoais, como ler, escutar, reagir, responder, criar, entre outros (Wright, 2016).

Uma prática que se revela particularmente relevante para o desenvolvimento da assimilação auditiva de qualquer individuo musical é a improvisação. Embora a improvisação tenha sido uma parte vital da criação musical ao longo da história, a mesma encontra-se, de forma surpreendente, ausente da maioria dos currículos de música das escolas atuais. Com exceção do Jazz e de algumas atividades pedagógicas no ensino básico geral, a improvisação ocupa um lugar relativamente pequeno numa formação musical completa (Azzara, 1999).

Neste contexto, é possível fazer a comparação com o estudo do Jazz, o qual privilegia a aprendizagem auditiva, a memorização, a criação de composições originais, arranjos de standards, bem como a improvisação. Embora a maioria dos alunos de música erudita escute gravações e utilize a gravação como método de estudo/aprendizagem, o ensino especializado de música assenta predominantemente na aprendizagem visual, respeitando rigorosamente as intenções do compositor tal como expressas na partitura, no que diz respeito á melodia, harmonia, ritmo e elementos expressivos, frequentemente complementadas por anotações de editores especializados (Gamso, 2011).

Inúmeros estudos e artigos sugerem que a improvisação é parte importante da vida de qualquer jovem criança (Brophy, 2001). Koutsoupidou, afirma que a criatividade está associada á imaginação, ao inconsciente, ao nosso espírito livre intrínseco. A mesma revela-se como um meio de expressão não apenas para profissionais habilidosos, mas também para qualquer ser humano (Koutsoupidou, 2009). A improvisação como ferramenta pedagógica dentro das salas de aula vem a ser defendida por vários investigadores ao longo do século XX e XXI. A sua implementação como disciplina curricular no ensino tradicional tem encontrado tremenda resistência ao longo do tempo pois, tal como Blum afirma, a improvisação muitas vezes foi entendida como o oposto da preparação cuidadosa de uma performance, imprevisível, aleatória, um ato desprovido de reflexão, um ato que ignora qualquer noção de aderência a regras (Blum, 1998). Algo frequentemente negligenciado é o facto de a improvisação constituir uma ferramenta valiosa para o desenvolvimento de diversas outras competências musicais tais como, a precisão de percepção auditiva, a criatividade, a interpretação e motivação dos músicos (Després & Dubé, 2014).

Várias são as razões que levaram os investigadores á conclusão de que a improvisação poderia ter efeitos positivos no desenvolvimento das capacidades auditivas do músico pois a aquisição e manipulação de diversos parâmetros musicais como ritmo, melodia e harmonia num contexto real irão desenvolver a capacidade de reconhecimento auditivo dos mesmos com maior facilidade (Després & Dubé, 2014).

Diante dessa realidade, torna-se evidente a necessidade de ir mais além dos métodos convencionais, oferecendo ferramentas e estratégias que favoreçam o florescimento da criatividade dos alunos. A proposta é caminhar em direção a uma maior capacitação auditiva dos alunos para que, de forma autónoma e independente, possam desenvolver o seu crescimento enquanto músicos na sua totalidade, enquanto ser humano criativo e capaz de interpretar e criar novas formas e linguagens musicais.

As questões de investigação que a problemática desperta são as seguintes:

- Em que medida existe uma preocupação dos agentes pedagógicos, envolvidos no processo educativo do ensino especializado de música, no desenvolvimento da assimilação auditiva?
- Quais são as representações e práticas pedagógicas dos professores de violoncelo relativamente à reprodução auditiva e à improvisação no ensino especializado?
- Quais são os principais obstáculos identificados para a implementação de práticas ou abordagens que contribuam para a capacitação auditiva dos alunos?
- Como pode a integração de práticas auditivas — tais como a improvisação e a reprodução de ouvido — contribuir para uma formação musical mais equilibrada e expressiva no contexto do ensino especializado?

Partindo de uma reflexão estruturada e ponderada das questões acima suscitadas, decidi desenvolver a seguinte investigação com um grupo de 4 jovens violoncelistas do Conservatório de Música do Porto, com idades compreendidas entre os 15 – 17 anos. As sessões de experimentação desenvolveram-se ao longo do 2º e 3º período do ano letivo 2024\2025 e tiveram entre si um intervalo aproximadamente regular de 2 semanas.

Investigação - Ação

Metodologia e métodos

Para a concretização da presente investigação, optou-se pela abordagem metodológica da observação participante, complementada por técnicas provenientes da pesquisa bibliográfica, da investigação-ação e da análise sistemática dos dados recolhidos. Esta metodologia proporciona ao investigador uma compreensão aprofundada do fenómeno em estudo, na medida em que assume um papel ativo no processo, intervindo diretamente no contexto e apoiando os alunos na assimilação das metodologias aplicadas.

As sessões experimentais contaram com a participação de quatro alunos do Ensino Secundário do Conservatório de Música do Porto, distribuídos entre os regimes integrado e supletivo. A seleção destes participantes deveu-se à natureza complexa do estudo, a qual exigia intérpretes com um grau de autonomia e domínio técnico considerável do violoncelo.

O processo investigativo foi estruturado em cinco sessões, organizadas em duas fases distintas – Fase 1 e Fase 2. A Fase 1 consistiu na introdução a técnicas de improvisação simples no início de cada sessão, seguida da memorização do primeiro andamento – *Largo* – da *Sonata para Violoncelo n.º 3 em Lá menor, RV 43*, de António Vivaldi. Esta etapa teve uma duração de três sessões experimentais consecutivas.

SONATA
III.

Largo.

Figura 7 – Largo da Sonata para Violoncelo n.º 3 em Lá menor, RV 43, António Vivaldi.

A Fase 2 teve como principal objetivo a execução em leitura à primeira vista do primeiro andamento – *Largo* – da *Sonata para Violoncelo n.º 6 em Si bemol maior, RV 46*, igualmente da autoria de António Vivaldi.

SONATA
VI.

Largo.

Figura 8 – *Largo* da Sonata para Violoncelo n.º6 em Si bemol Maior, RV 46, António Vivaldi.

Esta fase foi pensada em ser desenvolvida em duas sessões experimentais, mas, devido a contrariedades alheias ao investigador e a complexidade de encaixe do calendário letivo, a mesma, teve de ser encurtada para uma sessão ligeiramente mais longa, a qual concluiu que em nada ou pouco poderá ter influenciado a análise e recolha de dados final.

Todas as sessões foram devidamente registadas em formato áudio e, somente duas, em formato vídeo para posterior análise e tratamento dos dados, sendo garantido o consentimento formal da instituição de ensino e o anonimato dos alunos envolvidos no projeto.

Participantes

A presente investigação contou com a colaboração de 4 estudantes de violoncelo do ensino secundário especializado de música, os quais evidenciaram um elevado grau de empenho e disponibilidade para participar ativamente no desenvolvimento deste projeto. Os mesmos manter-se-ão anónimos e será atribuído a cada um deles uma letra para melhor compreensão do percurso musical de cada participante.

Aluno A – Encontra-se atualmente no 6.º grau de violoncelo, frequentando o regime supletivo. O seu percurso formativo decorreu integralmente no Conservatório de Música do Porto, desde o 1.º até ao 9.º ano de escolaridade, no regime integrado.

Aluno B – Frequenta o 7.º grau de violoncelo e está atualmente inserido no regime integrado. O seu percurso académico musical desenvolveu-se exclusivamente no contexto do ensino tradicional, tendo iniciado os estudos no Conservatório a partir do 6.º grau.

Aluno C – Inscrito no 7.º grau de violoncelo, este aluno encontra-se atualmente em regime supletivo. Tal como o Aluno B, o seu percurso no ensino da música foi sempre realizado no âmbito do ensino tradicional, tendo ingressado no Conservatório igualmente no 6.º grau.

Aluno D – Atualmente a frequentar o 8.º grau de violoncelo, este aluno integra o regime integrado. Todo o seu percurso académico foi desenvolvido no Conservatório de Música do Porto, sempre no contexto do regime integrado.

1.º Fase Investigação

Sessão nº1 (28/02/2025):

A sessão teve início com uma manifestação de agradecimento dirigida aos alunos participantes, seguida de uma breve explicação acerca dos objetivos e das atividades previstas para as sessões experimentais subsequentes. Importa referir que, nesta ocasião, foi possível utilizar uma sala com excelentes

condições acústicas e espaciais, circunstância que favoreceu o desenvolvimento do trabalho. O espaço foi organizado em formato de “U”, com o estagiário posicionado de frente para os participantes, de modo a facilitar a comunicação e a interação.

O início da sessão consistiu na afinação dos instrumentos em grupo e, logo de seguida, num momento de improvisação livre por parte dos alunos, sem qualquer estruturação prévia ou indicação tonal. De forma a promover a desinibição dos participantes, foi posteriormente implementado um exercício de imitação simples, com estímulos visuais e auditivos. Neste exercício, o estagiário executava um trecho musical curto, o qual deveria ser reproduzido pelos alunos, respeitando a componente rítmica e melódica.

Concluído este exercício, procedeu-se à apresentação da obra musical que seria objeto de trabalho nas sessões seguintes. A apresentação foi realizada sem recurso a partitura, nem fornecimento prévio de informações sobre a peça aos alunos, promovendo, assim, a escuta ativa e o envolvimento intuitivo com o material musical. O restante tempo da sessão foi dedicado à audição integral do andamento a ser trabalhado, seguindo-se uma abordagem de memorização e desenvolvimento da perceção auditiva, realizado compasso a compasso, através de exercícios de solfejo e posterior reprodução no instrumento. No final da sessão foi possível, por parte dos alunos participantes, a memorização dos primeiros 8 compassos da obra musical acompanhado pelo baixo contínuo tocado por mim.

Considerações finais: A primeira sessão decorreu de forma bastante positiva, considerando que foi solicitado aos alunos o desempenho de tarefas que inicialmente não lhes eram totalmente familiares. O aluno D evidenciou, desde o início, um elevado nível de confiança no manuseio do instrumento, bem como uma sólida perceção auditiva, o que facilitou a sua adaptação aos processos implementados. Por outro lado, o aluno A revelou algumas dificuldades iniciais, nomeadamente no que se refere à resposta auditiva e à execução instrumental.

Os alunos B e C demonstraram competências técnicas e auditivas bastante semelhantes. Ambos evidenciaram, ao longo da sessão, uma evolução notável no que respeita à sua participação, apresentando-se progressivamente mais descontraídos e menos inibidos perante as propostas de trabalho.

Sessão nº2 (14/03/2025):

A segunda sessão foi realizada na mesma sala utilizada na sessão anterior, mantendo-se igualmente a disposição dos elementos no espaço.

Após a afinação dos instrumentos, dei início à sessão com uma proposta de improvisação estruturada. O exercício consistia na execução de uma linha melódica improvisada, cuja nota final deveria coincidir com a nota inicial da improvisação subsequente, realizada pelo aluno seguinte, e assim sucessivamente. Curiosamente, a tonalidade inicialmente utilizada — Ré maior — manteve-se constante ao longo de todas as intervenções, não sendo alterada espontaneamente pelos alunos.

Posteriormente, o mesmo exercício foi repetido com uma nova exigência: a mudança de tonalidade a cada nova linha improvisada. Este desafio revelou-se particularmente exigente para os participantes, uma vez que a percepção auditiva de cada aluno tendia a permanecer na tonalidade anterior.

Seguidamente, foi introduzido o conceito de “metáfora musical”, amplamente utilizado em diversos géneros musicais como técnica expressiva. Aos alunos foi solicitado que imaginassem um sentimento, uma imagem ou uma sensação (como tristeza, alegria, leveza ou frescura) e que, a partir dessa visualização, realizassem uma improvisação que refletisse a sua ideia. Este exercício foi recebido de forma bastante positiva pelos participantes, que se expressaram de forma espontânea e coerente.

Posteriormente, retomou-se o material musical abordado na sessão anterior. Cada aluno foi convidado a reproduzir, de memória, o excerto musical previamente trabalhado. Com base nesse ponto de partida, foi possível acrescentar mais 18 compassos aos oito já memorizados na sessão anterior, embora tenham sido registadas algumas dificuldades na memorização integral, dado que o trabalho ainda decorre sem acompanhamento de baixo contínuo.

Considerações Finais: O aluno D chegou atrasado à sessão, tendo participado apenas a partir do exercício de improvisação com mudanças tonais sucessivas. Destaca-se, nesta sessão, a crescente desinibição do aluno A perante as propostas de improvisação, evidenciando uma maior capacidade de resposta criativa. Apesar das dificuldades manifestadas por todos os participantes na transição entre diferentes tonalidades durante as improvisações, observou-se uma expressiva liberdade na aplicação do conceito de metáfora musical.

No que respeita ao excerto memorizado, merece destaque o desempenho do aluno B, que demonstrou uma memorização clara e precisa dos oito compassos abordados na sessão anterior, tanto a nível rítmico quanto melódico. No entanto, os novos compassos introduzidos nesta sessão foram assimilados de forma menos segura, muito provavelmente em virtude da sua extensão e complexidade.

Sessão nº3 (28/03/2025):

A terceira sessão decorreu numa sala de menores dimensões, o que implicou uma reorganização espacial. Assim, tanto os alunos como o professor estagiário foram dispostos em círculo fechado, distribuídos de forma equidistante no espaço.

Após a habitual afinação dos instrumentos, a sessão teve início com um momento de improvisação livre por parte dos alunos, retomando a abordagem implementada na primeira sessão. Em seguida, foi desenvolvido um exercício de imitação estritamente auditiva, no qual, de costas voltadas para os participantes, executava um trecho musical improvisado. Este procedimento teve como objetivo principal explorar as fragilidades dos alunos ao nível da sua perceção auditiva, na ausência de qualquer apoio visual.

Posteriormente, foi retomado o trabalho de memorização iniciado nas sessões anteriores, com o intuito de reforçar a assimilação auditiva da obra musical em estudo. No final da sessão, foi possível realizar a execução integral do trecho com os alunos a interpretarem a melodia, acompanhados por mim no baixo contínuo.

Considerações Finais: Foi evidente, ao longo desta sessão, uma evolução positiva na atitude dos alunos relativamente às propostas de improvisação, manifestando uma maior desinibição e disponibilidade. Destaca-se o aluno C pela sua progressão significativa desde a primeira sessão. No exercício de imitação auditiva, verificou-se uma dificuldade generalizada por parte dos participantes, relacionada com a ausência de estímulos visuais como apoio à reprodução musical. O Aluno A revelou-se o mais vulnerável neste domínio específico.

No que respeita à interpretação e memorização da obra musical, os alunos demonstraram um desempenho satisfatório, considerando as dificuldades previamente identificadas no processo de

assimilação auditiva. Contudo, torna-se evidente a existência de lacunas significativas ao nível da capacidade de perceção auditiva, as quais condicionam a obtenção de resultados mais eficazes num período de tempo mais curto.

Com o encerramento da Fase 1, centrada na assimilação auditiva e na capacidade de memorização, iniciar-se-á a Fase 2 da intervenção. Esta nova etapa terá como foco principal a reprodução de uma nova obra musical com recurso à leitura de partitura e posterior comparação de resultados.

2º Fase Investigação

Sessão nº4 (02/05/2025):

Esta sessão acabou por não se realizar, pois, os alunos participantes não compareceram na sua maioria devido a condicionantes do calendário letivo.

Sessão nº5 (09/05/2025):

A quinta e última sessão teve início com o habitual processo de afinação dos instrumentos pelos alunos participantes. Tendo em conta que a sessão anterior foi cancelada por motivos alheios à vontade do professor estagiário e da calendarização negociada com a escola, esta sessão iniciou-se diretamente com a leitura à primeira vista da nova obra musical, seguida do respetivo estudo interpretativo.

A sessão decorreu de forma extremamente produtiva e fluida. Num primeiro momento, executei em conjunto com os alunos a melodia principal da obra, com o objetivo de facilitar a assimilação do andamento e clarificar eventuais dificuldades rítmicas que emergiram durante a leitura inicial. Posteriormente, os alunos interpretaram a obra, ficando responsáveis pela melodia principal, enquanto os acompanhava ao baixo contínuo. No final da sessão, foi realizada a execução integral da obra, repetindo-se a mesma disposição interpretativa.

Considerações Finais: Foi particularmente evidente o contributo significativo da notação musical para a assimilação e interpretação eficaz da obra. A utilização da partitura revelou-se um suporte essencial, permitindo aos alunos alcançar, numa única sessão, um nível de desempenho que não havia sido possível atingir ao longo de três sessões anteriores, nas quais não foi utilizado qualquer apoio visual. Os participantes demonstraram elevado à-vontade ao longo de toda a sessão, sugerindo, no final da sessão, que a leitura de partitura constitui um meio mais natural e facilitador para o seu processo de aprendizagem musical.

Análise das Sessões experimentais

Após a conclusão das sessões experimentais com os alunos participantes, foi possível constatar que estas se revelaram conclusivas no que se refere à diferenciação existente entre a assimilação auditiva e a capacidade de memorização em contraste com a leitura de partitura, no contexto do ensino especializado da música. Considera-se que uma análise individual de cada participante não se justifica, uma vez que, apesar das variações etárias e dos diferentes níveis académicos, os resultados finais demonstraram uma uniformidade significativa na capacidade de assimilação auditiva e de memorização da obra musical em estudo.

Cumprir referir que dificuldades inicialmente manifestadas na primeira sessão foram, progressivamente, superadas ao longo das sessões subsequentes, nomeadamente no domínio da improvisação livre. Tal evolução sugere que a abordagem pedagógica deve privilegiar técnicas e ferramentas que promovam o desenvolvimento da capacidade auditiva dos alunos.

A última sessão teve como propósito a comparação entre a performance com recurso à leitura de partitura e a execução baseada exclusivamente na memorização auditiva. Conforme se pode verificar nas considerações finais de cada sessão, observou-se uma diferença significativa na abordagem dos alunos, na fluidez da execução, no reconhecimento da escala do instrumento e na retenção de informação musical.

Importa salientar que, para que os alunos conseguissem executar integralmente a obra aprendida apenas por via da assimilação auditiva, foram necessárias três sessões, sendo que o resultado final, embora satisfatório, se situou ligeiramente abaixo da performance obtida na última sessão com o apoio da partitura. Torna-se, assim, evidente que os alunos do ensino especializado de música desenvolvem uma forma de aprendizagem centrada na partitura, relegando para segundo plano a escuta ativa e a capacidade auditiva como ferramentas essenciais para a prática musical.

Questionário alunos participantes

No âmbito da presente investigação, foi aplicado um questionário aos alunos participantes nas sessões experimentais, com o intuito de recolher as suas percepções subjetivas do projeto investigativo. A análise das respostas revelou dados interessantes sobre a percepção dos participantes e uma melhor compreensão dos desafios, resistências, potencialidades e transformações pedagógicas que o ensino especializado de música poderá refletir. Como poderemos verificar nos Anexos V, as suas respostas diferem um pouco quanto ao conhecimento de certas práticas de improvisação e assimilação auditiva e assemelham-se bastante nas principais dificuldades sentidas durante o processo de aprendizagem. O questionário encontra-se elaborado em oito perguntas, estando dividido em três perguntas de escolha múltipla e cinco de resposta em comentário.

Interpretação e Análise ao Questionário dos Alunos Participantes

As seguintes considerações foram recolhidas e analisadas com base nas respostas obtidas através do questionário aplicado aos participantes:

1. Familiaridade com os conceitos apresentados

Observou-se que a maioria dos inquiridos não possuía conhecimento prévio sobre o conceito de assimilação auditiva, bem como sobre os termos “metáfora” e “imitação” no contexto da improvisação musical. Ainda assim, metade dos participantes reconheceu já ter contactado com abordagens pedagógicas baseadas na imitação como estratégia de memorização. Esta prática foi relatada como eficaz, especialmente na interiorização de ritmos e padrões complexos, além de ser valorizada como recurso auxiliar à memorização musical. Tais evidências sugerem que, embora não seja amplamente reconhecida de forma teórica, a imitação encontra aplicação prática em algumas metodologias de ensino musical.

2. Desafios identificados nas sessões experimentais

Os participantes referiram dificuldades essencialmente relacionadas com a ausência de suporte visual, nomeadamente a partitura. Destacaram ainda a exigência do reconhecimento auditivo imediato e a dificuldade na memorização musical entre sessões, o que aponta para uma forte dependência da notação escrita nas suas práticas habituais de aprendizagem.

3. Preferências por métodos de aprendizagem

Três dos quatro participantes afirmaram sentir-se mais confortáveis ao utilizar a partitura, justificando esta preferência pelo hábito adquirido e pela segurança que a leitura proporciona. Por contraste, um dos participantes valorizou positivamente a abordagem auditiva, referindo que a prática sem partitura favoreceu um maior domínio do instrumento e aumentou a agilidade na execução com base na escuta.

4. Percepções positivas da experiência

Os dados revelam um reconhecimento generalizado da relevância pedagógica das sessões experimentais. Os alunos destacaram, entre outros aspetos, a oportunidade de explorar métodos alternativos de aprendizagem, o reforço da escuta como ferramenta de construção musical e a consciencialização das dificuldades inerentes à execução sem recurso à leitura. Importa salientar que alguns participantes relataram evolução positiva ao longo das sessões, demonstrando abertura à experimentação e capacidade de adaptação. Por fim, as considerações finais da análise qualitativa das respostas evidenciam uma realidade pedagógica marcada por uma orientação excessiva para a leitura e reprodução de partitura, com escassa valorização do desenvolvimento auditivo como ferramenta estruturante no processo de aprendizagem musical. O desconforto sentido pelos alunos perante a ausência de partitura, contrastado com a valorização progressiva da escuta enquanto estratégia de aprendizagem, reforça a necessidade de reequilibrar os métodos de ensino no sentido de promover uma formação musical mais completa, crítica e autónoma. Acrescento ainda, que deve ser promovida uma reflexão em torno da revisão dos currículos no ensino especializado da música, incentivando a adoção de práticas pedagógicas que integrem a assimilação auditiva como eixo essencial na formação do músico contemporâneo.

Como proposta de aplicação prática, considera-se pertinente a inclusão de momentos de improvisação musical simples como parte integrante dos critérios de avaliação nas provas finais de cada período letivo. Tal abordagem visa não apenas diversificar os instrumentos avaliativos, mas sobretudo promover o desenvolvimento da escuta ativa, da assimilação auditiva e da capacidade de resposta musical espontânea. A implementação sistemática desta prática no contexto escolar poderá fomentar a criatividade, a expressividade individual e a internalização dos conteúdos musicais de forma mais significativa, contribuindo assim para um ensino mais integrador e centrado no pleno desenvolvimento musical.

Entrevista a Docentes do Ensino Especializado de Música

As entrevistas foram conduzidas presencial e virtualmente, utilizando uma metodologia semiestruturada. Esta abordagem foi escolhida com o intuito de responder aos objetivos previamente definidos, ao mesmo tempo procurando garantir liberdade aos entrevistados para expressarem as suas opiniões pessoais. Os principais propósitos destas entrevistas consistiram em apurar se existe na atualidade uma preocupação no desenvolvimento da assimilação auditiva dos alunos; em verificar se são utilizadas técnicas ou abordagens que auxiliem no desenvolvimento auditivo no ensino do violoncelo; e em compreender se os entrevistados consideram que estas práticas trazem benefícios ou desvantagens para os alunos do ensino de música especializado.

A estruturação do questionário foi definida da seguinte forma:

Domínios	Objetivos	Questões
Introdução	<ul style="list-style-type: none">• Agradecer pela participação.• Inteirar o entrevistado sobre a finalidade da entrevista• Apresentar o tema da minha pesquisa de investigação.	
Aprendizagem e percurso musical	<ul style="list-style-type: none">• Perceber como surgiu a música na vida do entrevistado.• Perceber o percurso	<ol style="list-style-type: none">1. Como surgiu a música na sua vida?2. Como começou a estudar violoncelo? Com que idade?3. Como foi o seu percurso

	musical do entrevistado.	de aprendizagem musical?
O contacto com técnicas e abordagens de assimilação auditivas	<ul style="list-style-type: none"> • Aferir se o entrevistado teve contacto com técnicas ou abordagens de improvisação simples durante o seu percurso académico. • Entender o porquê de tais práticas serem utilizadas ou não. 	4. Acha que existe o hábito e a preocupação de colocar os alunos em contacto com técnicas de improvisação simples (tal como improvisação, assimilação-imitação-reprodução, etc.) durante o percurso académico musical? Porquê?
Métodos não convencionais, atualmente, de aprendizagem do violoncelo	<ul style="list-style-type: none"> • A relevância em aprender apenas de ouvido e memória. 	5. Acha que aprender e conseguir interpretar somente de ouvido e memória pode ser benéfico ou prejudicial para os alunos? Por que razão?
O ensino de técnicas ou abordagens de desenvolvimento da assimilação auditiva no violoncelo no ensino especializado de música	<ul style="list-style-type: none"> • Aferir se já existe uma implementação de algumas práticas mencionadas anteriormente nas aulas de violoncelo. • Aferir se existe uma preocupação crescente no 	6. Quando se está a ensinar é costume abordar o tema da improvisação ou outras abordagens que contribuam para o desenvolvimento da assimilação auditiva? 7. Se respondeu não na questão anterior, acha que esta prática deveria ser implementada e ser algo recorrente de se ensinar no ensino

	<p>desenvolvimento da assimilação auditiva dos alunos do ensino especializado de música.</p> <ul style="list-style-type: none"> Entender quais as vantagens e desvantagens de uma possível implementação mais generalizada das práticas mencionadas. 	<p>especializado de música? Como acha que deveria ser implementada?</p> <p>8. Acha que as práticas acima mencionadas são benéficas ou prejudiciais para a aprendizagem musical? Porquê? Quais são as suas vantagens\desvantagens ?</p>
Agradecimentos	<ul style="list-style-type: none"> Agradecer a colaboração e o tempo dispensado na entrevista. 	

Tabela 6 – Estruturação do questionário aos docentes de violoncelo.

Entrevista professor cooperante Vicente Chuaqui - Resumo

A entrevista teve como objetivo compreender a perspectiva do Professor Vicente Chuaqui sobre a assimilação auditiva e a influência dos agentes pedagógicos nesse processo, com base na sua trajetória acadêmica e profissional.

O professor relata que o seu primeiro contacto com a música surgiu ainda na infância, influenciado pelo ambiente familiar, apesar de os pais não serem músicos. Assistia frequentemente a concertos, o que despertou o seu interesse, particularmente pelo violoncelo, após assistir a um recital marcante por volta de 1973. Iniciou os estudos de violoncelo em 1975, com apenas seis anos, no Instituto de Música da Universidade Católica de Santiago do Chile, onde completou a sua formação inicial. O percurso académico foi enriquecido com masterclasses por professores estrangeiros, incluindo aulas com o famoso violoncelista e pedagogo Janos Starker.

Mais tarde, ingressou no Conservatório de Moscovo onde estudou com a professora Natalia Shakovskaya. Ainda em Moscovo, a sua aprendizagem continha um foco rigoroso na formação como intérprete solista, com ênfase significativa no desenvolvimento das capacidades auditiva, embora as técnicas de improvisação e reprodução auditiva não fossem contempladas nesse contexto.

Chuaqui destaca que as práticas relacionadas com a assimilação auditiva estiveram mais presentes nas aulas de formação musical do que nas de violoncelo. Como exemplo, refere que, no Chile, teve professores com metodologias distintas, num mais tradicional e outro com abordagens mais práticas e auditivas, incluindo trabalho coral, que considera essencial para o desenvolvimento da escuta ativa e percepção harmónica. Sobre o ensino artístico especializado, defende que a improvisação e outras abordagens auditivas são benéficas, mas aponta a limitação do tempo letivo e da estrutura curricular como principais entraves à sua implementação. A ausência de articulação entre as diferentes disciplinas e o excesso de carga teórica são, segundo o professor, causas frequentes de desmotivação entre os alunos.

Considera que a aprendizagem através da escuta e da memória musical tem um papel fundamental na formação de músicos, pois potencia a expressividade e a capacidade de adaptação. Reconhece que poderá haver, em alguns casos, défices técnicos associados, mas acredita que o desenvolvimento auditivo supera em importância essas eventuais lacunas.

Conclui ainda, em jeito de reflexão, que é essencial refletir sobre a organização curricular do ensino especializado de música, promovendo uma maior integração entre a formação teórica e prática, de modo a fomentar o desenvolvimento auditivo e musical dos alunos de forma mais equilibrada e eficaz.

Entrevista professor António Oliveira – Resumo

O entrevistado iniciou o seu contacto com a música por influência do irmão mais velho, pianista, que lhe despertou o interesse através de jogos auditivos e desafios musicais, ainda antes do início formal dos estudos. Optou pelo violoncelo por ser um instrumento pouco procurado na Academia onde iniciou os estudos, tendo começado aos 9 anos de idade.

O seu percurso passou pelo ensino articulado até ao 5.º grau, prosseguindo depois para a ARTAVE (Escola Profissional Artística do Vale do Ave), onde experienciou um ambiente mais exigente e estruturado, encontrando grandes diferenças em relação ao contexto musical e escolar anterior. Durante a fase inicial, desenvolveu sobretudo competências auditivas e de imitação, o que contribuiu para uma leitura de partituras menos consolidada. A transição para um ensino mais rigoroso com o professor Mikus revelou-se desafiante, mas essencial para a consolidação da técnica instrumental e da leitura musical. Posteriormente, manteve os estudos com o mesmo professor no ensino superior.

Questionado sobre a introdução de práticas de improvisação e assimilação auditiva no ensino especializado, o professor António refere que, durante o seu próprio percurso, essas abordagens foram praticamente inexistentes, sendo por vezes exploradas de forma informal. Como pedagogo, reconhece a importância destas práticas e defende um equilíbrio entre a leitura musical e a reprodução auditiva, destacando que os alunos devem cantar o repertório como ferramenta de desenvolvimento auditivo.

Desenvolveu, a partir da pandemia, estratégias pedagógicas baseadas em gravações áudio como recurso para apoio ao estudo, permitindo trabalhar subdivisões de arco, ritmo e outros aspetos musicais. Estas ferramentas mostraram-se eficazes na motivação e no desenvolvimento auditivo dos alunos.

No contexto do ensino especializado, o professor relata que a assimilação auditiva tem vindo a alcançar relevância, nomeadamente através da discussão interna nas escolas onde leciona, provocada por discrepâncias entre métodos de ensino mais formais e contextos de aprendizagem auditiva mais informal. Defende que a prática da improvisação e da reprodução auditiva deveria ser integrada no ensino especializado de música, especialmente em aulas de grupo.

Para além da sua aplicação na aprendizagem do violoncelo, o professor destaca métodos como o “Vamos”, que incorporam momentos de improvisação, e realça a importância da criatividade dos alunos nesse processo. Considera que tais abordagens são altamente benéficas, tanto no desenvolvimento artístico como na motivação dos estudantes.

Na visão do professor António Oliveira, o ensino especializado deve promover uma maior integração entre leitura musical e práticas auditivas, com uma implementação gradual, adaptada a cada contexto escolar, de modo a formar músicos mais completos e versáteis.

Entrevista professora Sofia Azevedo - Resumo

A docente relatou que o seu primeiro contacto com a música ocorreu por via da influência religiosa, nomeadamente através do coro da igreja frequentado pela sua mãe. Iniciou os seus estudos musicais na Fundação Castro Alves, onde começou com aulas de piano e, pouco tempo depois, demonstrou interesse pelo violoncelo. Ingressou na ARTAVE – Escola Profissional Artística do Vale do Ave – aos 11 anos, instituição que descreve como exigente, mas altamente enriquecedora do ponto de vista formativo, permitindo-lhe adquirir competências que, segundo a mesma, dificilmente seriam alcançadas em academias ou conservatórios com menos carga horária e exigência. Posteriormente, frequentou a licenciatura na Escola Superior de Música de Lisboa, estudando com as professoras Clélia Vital e Irene Lima, e concluiu o mestrado em ensino no Instituto Piaget, sob a orientação do Professor David Cruz.

No que concerne à presença de práticas como a improvisação no seu percurso académico, a professora Sofia reconhece que, embora exista atualmente alguma preocupação com este tipo de abordagens, estas raramente são integradas de forma sistemática no ensino formal, sobretudo devido à rigidez curricular e à pressão para cumprir metas técnicas e interpretativas. A improvisação foi algo com que teve contacto apenas após a conclusão da licenciatura, através de uma experiência informal num evento de poesia e música ao vivo. Essa vivência revelou-se marcante e contribuiu para uma reflexão sobre os seus próprios limites enquanto intérprete tradicionalmente formado.

Enquanto pedagoga, defende que a prática da reprodução auditiva e da improvisação pode ser extremamente benéfica, sobretudo nas fases iniciais da aprendizagem, uma vez que promove uma escuta ativa e uma maior liberdade musical. No entanto, sublinha que deve existir um equilíbrio entre a aprendizagem pela via auditiva e a leitura musical, para evitar lacunas em competências fundamentais à prática instrumental em determinados contextos, como em orquestra onde a leitura de partitura

torna-se imprescindível. Refere ainda a sua experiência enquanto pedagoga com um aluno com trissomia 21, para quem a aprendizagem por imitação e via auditiva teve impactos muito positivos, quer ao nível da memória musical, quer ao nível da motricidade fina.

A Professora considera que as abordagens que estimulam a assimilação auditiva e a improvisação são geralmente negligenciadas no ensino especializado, sendo eventualmente abordadas apenas por iniciativa de determinados professores. Defende a sua implementação gradual, inicialmente como complemento pedagógico, evoluindo para uma integração mais estruturada no currículo. Sugere ainda que provas de instrumento incluam componentes criativas, como improvisação, à semelhança do que já acontece com outro tipo de práticas como a leitura à primeira vista.

Por fim, realça as vantagens destas práticas no desenvolvimento de competências musicais mais amplas e na preparação dos alunos para diferentes trajetórias profissionais no setor musical. Acredita que o ensino artístico especializado ganharia em contemplar uma maior diversidade de práticas musicais e áreas de atuação, contribuindo para a formação de músicos mais versáteis e criativos.

Interpretação e Análise das Entrevistas aos Docentes

As entrevistas realizadas junto dos professores — Vicente Chuaqui, António Oliveira e Sofia Azevedo — permitiram reunir contributos relevantes para a compreensão da assimilação auditiva no contexto do ensino artístico especializado da música, particularmente no ensino do violoncelo. A análise dos dados permitiu identificar convergências e divergências quanto às experiências formativas, práticas pedagógicas e perceções sobre o papel da escuta no processo de aprendizagem musical.

1. Trajetórias Formativas e Experiências Iniciais

Os três professores relataram trajetórias formativas marcadas por contextos distintos, mas todos apontam para a influência de estímulos extrínsecos, como o meio familiar, o contacto precoce com a música e a exposição a ambientes artísticos. A escolha do violoncelo surge, em todos os casos, de forma relativamente espontânea, ainda que com diferentes motivações, desde o impacto emocional de um recital (Chuaqui), à oportunidade prática num contexto educativo (Oliveira), até ao despertar de interesse após experiências musicais iniciais (Azevedo).

Os percursos académicos dos docentes revelam uma forte presença de modelos de ensino tradicional, centrados na técnica instrumental e na leitura musical. Ainda que todos reconheçam o valor da formação recebida, é consensual a constatação de que a improvisação e a reprodução auditiva não fizeram parte integrante da sua aprendizagem formal, tendo sido apenas abordadas, quando o foram, em contextos marginais ou informais.

2. Contributos da Assimilação Auditiva na Formação Musical

Os entrevistados manifestam unanimidade quanto à importância da assimilação auditiva no desenvolvimento global do músico. Consideram que esta fomenta competências essenciais como a escuta ativa, a memória musical, a perceção harmónica e a expressividade. Tanto o professor Chuaqui como a professora Sofia Azevedo enfatizam que estas competências são, muitas vezes, mais eficazmente desenvolvidas em ambientes de aulas de grupo ou extracurriculares do que no currículo formal das instituições especializadas.

A análise sugere que os docentes percecionam a escuta como uma ferramenta não apenas complementar, mas estruturante no processo de aprendizagem. O professor António Oliveira reforça esta perspetiva ao descrever a utilização de gravações como recurso pedagógico, destacando os benefícios ao nível do ritmo, articulação e subdivisões de arco, além do reforço da motivação dos alunos. Da mesma forma, Sofia Azevedo relata que, no trabalho com alunos com necessidades educativas especiais, a aprendizagem por imitação auditiva revelou-se eficaz tanto no plano musical como motor.

3. Obstáculos Estruturais à Integração da Escuta no Ensino Especializado

Os dados apontam para diversos constrangimentos que dificultam a plena integração da assimilação auditiva e da improvisação nas práticas pedagógicas. Entre os principais entraves identificam-se:

- **a rigidez curricular;**
- **a pressão para o cumprimento de metas técnicas e repertoriais;**
- **a escassa articulação entre disciplinas teóricas e práticas;**
- **a sobrecarga horária do ensino especializado.**

Estes fatores são vistos como impeditivos da implementação sistemática de metodologias centradas na escuta e na criação espontânea. Vicente Chuaqui sublinha a separação existente entre os objetivos do ensino teórico e as necessidades práticas do desenvolvimento musical dos alunos, considerando que a fragmentação curricular contribui para a desmotivação atual dos alunos.

4. Perspetivas Pedagógicas e Propostas de Integração

Apesar das limitações identificadas, os professores demonstram abertura à introdução gradual e estruturada de práticas auditivas no ensino especializado. Todos defendem um equilíbrio entre leitura musical e aprendizagem auditiva, considerando que ambas se complementam e são essenciais à formação integral do músico. Salientam, de igual forma, que a reprodução auditiva deve ser particularmente incentivada nas fases iniciais do processo educativo, potenciando a naturalidade da aprendizagem e o desenvolvimento de competências expressivas.

Adicionalmente, os três docentes propõem que a improvisação, ainda que ausente na sua formação formal, seja integrada no ensino através de práticas de grupo, momentos de criação livre ou componentes específicas em provas de instrumento. Estas abordagens, ao estimularem a criatividade e a autonomia dos alunos, contribuem também para a sua versatilidade artística.

A análise das entrevistas revela uma valorização crescente da assimilação auditiva por parte dos professores cooperantes, ainda que esta não tenha sido uma componente estruturante nas suas formações iniciais. Os testemunhos refletem uma consciência crítica face ao modelo tradicional vigente no ensino artístico especializado, reconhecendo a necessidade de uma reorganização curricular que promova a integração efetiva entre teoria e prática.

Verifica-se ainda uma convergência de opiniões quanto à importância de metodologias que contemplem a diversidade de perfis dos alunos, respeitando os seus contextos e estilos de aprendizagem, e fomentando competências musicais mais abrangentes. Neste sentido, o desenvolvimento da escuta ativa e a improvisação surgem como elementos-chave para uma pedagogia mais englobante e inclusiva.

Análise e Discussão de Dados

O ensino especializado da música tem historicamente privilegiado metodologias de ensino centradas na leitura de partitura e na reprodução técnica do repertório. Esta tendência metodológica foi confirmada por entrevistas realizadas a professores de violoncelo em exercício, cujas trajetórias formativas revelam uma predominância clara de modelos tradicionais de ensino, baseados na técnica instrumental, na leitura musical e na reprodução de peças. Embora os docentes reconheçam o valor dessa formação técnica, todos assinalam, de forma unânime, a escassa presença da improvisação e da assimilação auditiva nos seus percursos de aprendizagem, restringindo-se estas práticas, quando presentes, a contextos marginais ou extracurriculares.

Apesar dessa formação centrada na partitura, os docentes demonstram atualmente uma valorização crescente da escuta como ferramenta estruturante no processo formativo do músico. A assimilação auditiva é apontada como promotora de competências essenciais, como a memória musical, a percepção harmónica, a expressividade e a escuta ativa. A aplicação de estratégias auditivas é relatada com especial destaque em contextos coletivos, tais como no canto coral ou aulas de grupo. Um dos docentes relata o uso sistemático de gravações como apoio pedagógico, salientando os benefícios a nível do fraseado, articulação e subdivisões de arco, o que reforça o valor didático da escuta como elemento complementar e potenciador da aprendizagem.

Contudo, a integração da assimilação auditiva nas práticas pedagógicas enfrenta diversos obstáculos estruturais. A rigidez curricular, a pressão institucional para o cumprimento de metas e objetivos técnicos e repertoriais durante o ano letivo, a separação entre disciplinas teóricas e práticas e a sobrecarga horária são identificadas como fatores impeditivos da introdução sistemática de métodos centrados na escuta e na improvisação. Os entrevistados manifestam uma preocupação particular com a fragmentação curricular, que compromete a articulação entre teoria e prática, resultando, segundo um dos docentes, numa crescente desmotivação dos alunos face ao modelo vigente.

Para além das entrevistas aos professores, foram realizadas sessões experimentais com alunos de ensino especializado, com o objetivo de explorar metodologias baseadas na assimilação auditiva e na improvisação. Os dados recolhidos indicam que a maioria dos alunos não possuía familiaridade prévia com o conceito de assimilação auditiva, nem com a utilização de estratégias como metáfora e imitação no processo de aprendizagem musical. Ainda assim, cerca de metade dos participantes reconheceu já ter tido contacto com abordagens pedagógicas baseadas na imitação, utilizando-as como recurso para a memorização de padrões rítmicos e melódicos complexos.

As sessões experimentais revelaram desafios significativos. A ausência de partitura foi apontada como um dos principais entraves, assim como a exigência de reconhecimento auditivo imediato e a necessidade de memorização musical entre sessões. Três dos quatro participantes afirmaram sentir maior conforto ao trabalhar com partitura, justificando esta preferência pelo hábito e pela sensação de segurança que a leitura proporciona.

Apesar das dificuldades iniciais, a análise qualitativa das sessões revela uma evolução progressiva dos alunos, nomeadamente na capacidade de improvisação livre e na memorização da obra estudada exclusivamente por meio da escuta. A última sessão experimental, dedicada à comparação entre a execução com partitura e a performance baseada unicamente na memorização auditiva, demonstrou uma diferença qualitativa significativa: os alunos revelaram uma evolução significativa ao longo das sessões na fluidez de execução, maior consciência da extensão do instrumento e uma apropriação mais intuitiva do conteúdo musical, ainda que a performance final de grupo baseada na memorização e escuta tenha ficado ligeiramente aquém do nível obtido da obra com o apoio visual da partitura.

Esta experiência empírica evidenciou, portanto, que os alunos do ensino especializado desenvolvem, de forma predominante, uma aprendizagem musical dependente da leitura de partitura. Contudo, quando expostos a metodologias alternativas centradas na escuta, revelam capacidade de adaptação, progresso e, em alguns casos, uma nova percepção do seu próprio potencial expressivo. As respostas dos alunos indicam um reconhecimento crescente da importância da escuta como ferramenta de construção musical, bem como da relevância de explorar novas formas de aprendizagem para além dos modelos tradicionais.

A conjugação dos dados recolhidos junto de professores e alunos permite afirmar que a assimilação auditiva permanece subvalorizada no ensino artístico especializado, não obstante o reconhecimento do seu valor formativo por parte dos agentes educativos. A formação inicial dos docentes, os constrangimentos institucionais e a cultura pedagógica dominante contribuem para a manutenção de práticas centradas na leitura e reprodução de partituras, em detrimento da escuta ativa, da improvisação e da aprendizagem por via auditiva, ferramentas essenciais na formação de um músico mais completo, versátil e autónomo. A presente análise aponta para a necessidade de uma revisão curricular e metodológica que contemple, de forma equilibrada, as diversas dimensões da aprendizagem musical, incluindo a escuta como eixo estruturante de uma formação mais autónoma, crítica e criativa.

Conclusão

A presente investigação permitiu evidenciar um desequilíbrio significativo no modelo de ensino atualmente vigente nas instituições especializadas em música, o qual continua fortemente centrado na leitura de partitura e na reprodução técnica. Através da análise de percursos formativos de docentes e da realização de sessões experimentais com alunos, verificou-se que tanto os professores como os estudantes estão, em grande medida, condicionados por uma prática pedagógica que privilegia a notação escrita em detrimento do desenvolvimento da escuta ativa e da assimilação auditiva como ferramentas essenciais para a aprendizagem musical.

Com base na bibliografia analisada e na análise dos dados recolhidas a investigação evidenciou, ainda, que a assimilação auditiva não apenas reforça competências cognitivas e técnicas, como também promove o desenvolvimento de uma escuta mais atenta, sensível e autónoma, aspetos indispensáveis ao exercício artístico no século XXI. Torna-se, assim, premente uma reconfiguração curricular que permita um equilíbrio mais eficaz entre leitura e escuta, teoria e prática, técnica e criatividade.

Importa salientar a relevância de dar continuidade a esta investigação, alargando o seu âmbito a um número mais expressivo de participantes e contextos educativos. Uma abordagem mais abrangente permitirá recolher dados com maior profundidade e representatividade, contribuindo de forma mais robusta para a reflexão crítica e fundamentada sobre o modelo tradicional de ensino da música. Tal aprofundamento revela-se essencial para sustentar propostas de reconfiguração curricular que respondam às exigências pedagógicas e artísticas dos tempos contemporâneos, promovendo práticas mais integradoras, atualizadas e centradas no desenvolvimento global do músico.

Neste sentido, esta tese contribui para o debate atual sobre a renovação das práticas pedagógicas no ensino especializado da música, defendendo que a assimilação auditiva deve ocupar um lugar igualmente central na formação do músico, não como substituto da leitura musical, mas como complemento imprescindível à construção de uma linguagem artística mais completa, crítica e expressiva.

Referências Bibliográficas

Araújo, T. (2014). *Audição Musical Orientada: aplicação de estratégias pedagógicas de audição para uma compreensão musical mais significativa*. Relatório de Estágio do Mestrado em Ensino de Música. Braga: Instituto de Educação, Universidade do Minho, pp.14.

Azzara, C. (1999). An Aural Approach to Improvisation. *Music Educators Journal*, Vol. 86, no.3, November 1999, pp.21.

Blum, S. (1998). Recognizing improvisation. In B. Nettl & M. Russell (Eds.), *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation* (pp.27-45). Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Brophy, T. (2001). Developing improvisation in general music classes. *Music Educators Journal*, 88 (1), pp.36.

Bruner, M. A. (1996). The Present State of Cello Teaching. *American String Teacher*, 46(4), 56–58.

Conservatório de Música do Porto, Projecto Educativo (2020)

https://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/images/2020/ProjetoEducativo/Projeto_Educativo_27_1_2020.pdf

Decreto-Lei no 55/2018, no 2 do artigo no 7 de 6 de julho (2018)

Depascale, Ronald (2003) “Classical connections: a Creative way to learn classical music” in *General Music Today*, Vol.17 (nº6) (pp. 6-10)

Després, J.-P., & Dubé, F. (2014). *Marco conceptual para ayudar al maestro de instrumento a integrar la improvisación musical en su práctica pedagógica*. *Revista Internacional de Educación Musical*, (2), pp.25.

ESMAE, Regulamento Geral de Mestrados (2018) https://www.esmae.ipp.pt/download-docs/RegulamentoGeralMestradosEsmae_2018.pdf

ESMAE, Regulamento da Prática de Ensino Supervisionada e Relatório de Estágio <https://www.esmae.ipp.pt/download-docs/MestradoemEnsinodeMsicaRegulamentodaPrticadeEnsinoSupervisionada20192020.pdf>

Flick, U. (2009). *An introduction to qualitative research* (4th ed.). London: SAGE.

Gamso, Nancy M. (2011). An Aural learning Project – Assimilating Jazz Education Methods for Traditional Applied Pedagogy. *Music Educators Journal*, 98, pp.62.

Gordon, E. (1999). All about audiation and music aptitudes. *Music Educators Journal*, 2, pp.41-44.

Harder, R. (2008). Algumas considerações a respeito do Ensino de instrumento: trajetória e realidade. *Revista Opus*, pp. 133.

Koutsoupidou, T. (2009). *An experimental study of the effects of improvisation on the development of children's creative thinking in music*. *Psychology of Music*, 37(3), pp. 251.

Odam, Georg (1995). "Instrument teaching" in *The Sounding Symbol – Music Education in Action*. Nelson Thornes, pp. 103 – 122.

Palmer, C. Michael (2013). *An Analysis of Instrumental Jazz Improvisation Development Among High School and College Musicians*. Master Thesis, pp.271.

Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. New York: Basic Books.

Sloboda, John A. Individual difference in music performance. Trends in Cognitive Sciences. Vol. 4, nº 10, Oct. 2000, pp. 397-403.

Wright, Colin R. (2016). Aural and the University Music Undergraduate. Cambridge Scholars Publishing, pp.10.

Anexos

Anexos I – Relatório das aulas observadas

Classe de Conjunto

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 1 e 2	Data: 06/11/2023 Hora: 17:50 – 19:20

Registo de observação diário (texto descritivo)

Hoje, a aula de classe de conjunto, com oito violoncelistas, centrou-se em excertos do Quebra-Nozes de Tchaikovsky. A energia foi boa desde o início, com o Trepak (dança russa) a dar o mote.

O professor pediu para trabalharem a passagem rápida da figura B num andamento lento. Quis mais articulação e afinação logo no início da frase — nada de correr sem controlo. Aumentaram o andamento, mas ainda em modo de estudo, com muita atenção à afinação e à precisão rítmica. De seguida experimentaram a passagem em andamento real, mas com foco nas dinâmicas.

O professor notou que as semicolcheias estavam um pouco precipitadas, então trabalhou a definição rítmica com o grupo. Fizeram a passagem completa de B até C já a tempo certo. Depois, cinco compassos antes da letra D, voltaram ao tempo de estudo, mais lento, para preparar melhor. O acorde final dessa secção (letra D) foi ajustado — tinha de ser curto, não arpejado, mas ainda assim com ressonância. O *stringendo* final foi outro ponto sublinhado, já que não estava a acontecer de forma clara.

Tocaram da letra B até três compassos depois da D, com novo reforço do professor sobre a importância da afinação e da precisão rítmica durante o estudo.

A seguir, passaram à Dança Árabe. O professor começou por confirmar que todos tinham a *sordina* colocada e pediu para tocarem desde o início num tempo lento, para trabalhar a precisão rítmica e a coesão do naipe. Pediu especial cuidado com as notas separadas depois de ligaduras — era importante evitar acentuar essas notas. Ao aumentarem o andamento, também pediu para não acentuarem o início de cada compasso, o que pode quebrar o ambiente.

Na letra C, voltaram a um andamento mais lento, mas com mais articulação, mesmo com as figuras longas no mesmo arco. Depois, aumentaram novamente a velocidade e trabalharam os quatro compassos antes da letra C. O problema estava na última colcheia, que estava a ser

tocada demasiado longa, o que atrasava o andamento. Voltaram a abrandar para trabalhar melhor a junção do grupo.

Trabalharam as últimas duas linhas da Dança Árabe, com foco na precisão rítmica. O professor deu a dica de manter o arco bem à corda explicando que, se for bem à corda, ele salta automaticamente com naturalidade. Também trabalharam o *morrendo* final, pedindo mais controlo e nuance.

Para terminar, foram para a Marcha. Na letra F, tocaram tudo na corda Ré, a um andamento mais lento. O professor chamou a atenção para o acento correto da figura rítmica — que deve estar no início e não no fim. Depois aceleraram o andamento, já com mais confiança. A aula terminou com a indicação de que na próxima sessão começarão a trabalhar peças novas.

Observações (texto crítico e reflexivo)

Foi uma aula cheia de detalhes técnicos e musicais, com bom espírito de grupo e muito foco na escuta e na coesão do naipe.

O professor trabalhou as partes mais difíceis das obras acima mencionadas através de leitura lenta com aumento de andamento. Ao mesmo tempo deu primazia ao trabalho de som de grupo

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 3 e 4	Data: 10/11/2023 Hora: 17:50 – 19:20

Registo de observação diário (texto descritivo)

A aula de hoje começou às 17h50 com a preparação do arranjo de “O Come All Ye Faithful”. O professor começou por trabalhar a parte de fora do *divisi*, num andamento lento, concentrando-se no início da obra para garantir que todas as entradas estavam bem definidas. A seguir, experimentaram um andamento mais rápido, com ênfase numa dedilhação mais eficaz e prática. O professor fez alterações nas arcadas e voltou ao tempo de estudo para ajudar os alunos a fixarem melhor os novos movimentos.

Por volta das 18h10, passaram para a parte de dentro do *divisi*, agora a tempo. O professor chamou a atenção para um erro frequente: não fazer um *accelerando* sempre que aparece um *crescendo* — as duas indicações devem ser tratadas separadamente.

Juntaram-se todos os alunos e tocaram a tempo de estudo, e logo depois também ao tempo original. O professor pediu para a voz de dentro soar com mais presença, pois as colcheias dessa linha ajudam a manter a pulsação e dão estabilidade rítmica ao conjunto. Por outro lado, a parte de fora precisava de estar ainda mais presente, já que tem a linha principal e precisa destacar-se musicalmente.

Trabalharam o compasso 60 com foco na voz de dentro, e em seguida juntaram com a voz de cima, novamente a tempo de estudo, para reforçar o equilíbrio e a coordenação entre as partes.

De seguida chegaram ao compasso 79 com todos a tocar juntos num andamento mais lento. Depois tentaram no tempo original, mas surgiram dois problemas: o grupo começou a correr e a dinâmica fortíssimo não estava a ser respeitada — o som não estava a ter o impacto necessário. O professor parou para ajustar esses elementos e reforçar a importância de manter o controlo do tempo e da expressividade mesmo nos momentos mais intensos.

Observações (texto crítico e reflexivo)

Foi uma aula detalhada e equilibrada entre trabalho técnico e musical, com bastante foco na escuta entre as vozes do grupo e na clareza de intenções.

O professor trabalhou a junção de grupo e a estabilidade rítmica do grupo, algo desafiante nesta obra dívida em 2 vozes *divisi*.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 5 e 6	Data: 17/11/2023 Hora: 17:50 – 19:20

Registo de observação diário (texto descritivo)

A aula de hoje começou às 17h50 com o arranjo de O Come All Ye Faithful. O professor iniciou com a parte de fora do *divisi*, num andamento mais lento, para reforçar a afinação — especialmente na 4.ª posição, com foco no compasso 6.

Tocaram todos juntos desde o início até ao compasso 18, ainda a tempo lento, e em seguida no andamento original. O professor reforçou a importância da parte de fora tocar mais forte, já que tem a linha principal e precisa de se destacar.

Foi a vez da parte de dentro tocar ao andamento, com a indicação de evitar tocar demasiado sul tasto, para não obscurecer o som. Depois, o grupo tocou do compasso 73 até ao final, primeiro num andamento mais lento e depois ao tempo marcado. O objetivo foi reforçar a clareza rítmica e a segurança na articulação final.

Passaram à Danse Russe (Trepak) de Tchaikovsky. Começaram na letra B, a tempo lento, com foco na afinação, que já mostrou melhorias. No entanto, a pulsação rítmica ainda apresentava alguma precipitação. Trabalharam a secção do compasso 44 até à letra C, também em tempo lento, e depois tentaram ambas as passagens num andamento mais rápido. O professor dedicou tempo à precisão rítmica, já que as passagens rápidas continuam a criar alguma instabilidade. Tocaram cinco compassos antes da letra B já no andamento original e notou-se uma melhoria considerável, com mais coesão e segurança.

Mudaram para a Marcha. Trabalharam de um compasso antes da letra F até à letra G, num andamento mais lento. O professor chamou a atenção para o acento no compasso F, que tem de ser claro. Também corrigiu um crescendo exagerado dois compassos antes da letra G. Depois, tocaram do compasso 85 até ao final em andamento lento, com indicação para o acorde final ser seco e em fortíssimo. Finalmente, tocaram toda a passagem a tempo, com boas melhorias no controlo e clareza.

Passaram para a Dança Árabe. Desde o início, o professor observou que a segunda colcheia não estava a ser tocada em conjunto por todos, comprometendo a precisão rítmica. Na letra C, o foco passou para a articulação, com orientações para maior definição e unidade no som do naipe.

Observações (texto crítico e reflexivo)

Foi uma aula com foco na afinação, articulação e coesão entre as vozes do grupo, preparando os excertos com atenção ao detalhe técnico e musical.

O professor deu bastante ênfase no trabalho de precisão rítmica e junção do naipe.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 7 e 8	Data: 24/11/2023 Hora: 17:50 – 19:20

Registo de observação diário (texto descritivo)

A aula de hoje começou às 17h55 com o Trepak (Danse Russe) de Tchaikovsky, iniciando na letra B, num andamento de estudo. O naipe começou a mostrar maior coesão sonora, mas ainda se notava uma certa tendência para a precipitação rítmica, especialmente nas passagens mais rápidas. Ao experimentarem o andamento original, essa precipitação intensificou-se, afetando a clareza da execução.

Para corrigir, o professor trabalhou a secção do compasso 44 até à letra C num andamento lento, voltando ao modo de estudo. A ideia foi não só melhorar a precisão, mas também treinar a resistência da concentração dos alunos ao longo da peça. No entanto, continuaram a surgir algumas dificuldades, tanto a nível rítmico como de afinação.

Passaram para a Dança Árabe. O professor começou por pedir que tocassem toda a peça no andamento original. Surgiu bastante incerteza rítmica, além de dificuldades técnicas na gestão do arco — foi necessário trabalhar melhor o controlo da quantidade de arco usada em cada frase. Recuaram então para um andamento mais lento, focando-se na estabilidade e na clareza do som. Quando voltaram ao andamento escrito, notou-se uma melhoria significativa, principalmente na precisão rítmica e no equilíbrio do grupo.

Terminaram com O Come All Ye Faithful, tocando toda a peça ao andamento original. A parte de fora do divisi apresentou problemas de afinação, o que levou o professor a pedir para tocarem essa secção num andamento mais lento, de forma isolada. No final, tocaram novamente todos juntos, mas o professor reforçou que ainda será necessário trabalho individual para resolver questões técnicas e de afinação mais específicas.

Observações (texto crítico e reflexivo)

Foi uma aula centrada na solidez do grupo, com muito foco na estabilidade rítmica, afinação e consistência interpretativa, sempre alternando entre estudo lento e prática no tempo original.

A aula focou-se na melhoria do som de grupo e maior coesão.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 9 e 10	Data: 15/12/2023 Hora: 17:50 – 19:20
Registo de observação diário (texto descritivo)		
<p>A aula de hoje começou às 17h53 com a leitura da Sinfonia nº2 de Joly Braga Santos. Foi a primeira abordagem à obra, com o objetivo principal de conhecer o material musical e ter uma visão geral da estrutura.</p> <p>Durante esta leitura, os alunos concentraram-se em seguir a partitura com atenção, tentando captar os principais elementos melódicos, rítmicos e harmónicos. Como é habitual nesta fase inicial, o foco esteve menos na perfeição técnica e mais na familiarização com a linguagem do compositor e com os desafios específicos da peça.</p>		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
<p>Foi um primeiro contacto produtivo, que serviu de base para o trabalho mais detalhado a desenvolver nas sessões futuras.</p>		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 11 e 12	Data: 05/01/2024 Hora: 17:50 – 19:20
Registo de observação diário (texto descritivo)		
<p>A aula de hoje começou às 17h50 com a leitura da nova obra Concerto para Orquestra de Cordas, de Joly Braga Santos. Sendo a primeira abordagem ao repertório, o objetivo foi dar uma visão geral da peça, familiarizando os alunos com a sua linguagem, estrutura e principais desafios técnicos e musicais.</p> <p>Durante a leitura, o foco esteve na atenção ao ritmo, à afinação e consistência da pulsação rítmica. Houve momentos de maior fluidez, mas também algumas dificuldades naturais desta primeira leitura, especialmente em passagens mais densas e com variações dinâmicas rápidas.</p>		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
<p>Apesar disso, foi um momento importante de descoberta coletiva da obra, permitindo aos alunos começar a compreender o estilo do compositor e identificar secções que exigirão mais trabalho nas próximas aulas.</p>		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 13 e 14	Data: 12/01/2024 Hora: 17:50 – 19:20
Registo de observação diário (texto descritivo)		
<p>A aula de hoje foi dedicada ao Concerto para Orquestra de Cordas, Op. 17, de Joly Braga Santos. Começou às 17h56 com trabalho desde o início da obra, onde o professor pediu especial atenção ao rigor rítmico e à produção de um som mais poderoso, com carácter <i>marcato</i>. A intenção era estabelecer uma base sólida de precisão e presença sonora logo desde os primeiros compassos.</p> <p>O foco passou para o compasso 26, numa secção tutti. O professor reforçou novamente o rigor rítmico e pediu que nos compassos 31 e 32 todos mantivessem a mesma articulação, respeitando a dinâmica <i>fortíssimo</i>, para garantir coesão e impacto.</p> <p>Trabalharam o compasso 54 num andamento mais lento, com foco na afinação e nas marcações de expressão. No ensaio 4, o professor pediu uma abordagem mais <i>cantabile</i>, destacando a expressividade da frase. Em seguida, tocaram do compasso 54 até ao número de ensaio 8 da peça já ao tempo original.</p> <p>A partir do compasso 90, voltaram a abrandar o andamento para reforçar o trabalho de precisão — nesta secção, a dinâmica <i>piano</i> precisava de ser mais bem controlada, e o carácter <i>marcato</i> mantido com subtilidade. O professor também observou diferenças na utilização das arcadas entre os compassos 102 a 105 e fez correções para uniformizar a abordagem.</p> <p>Passaram de seguida ao compasso 176, agora no tempo original. Aqui, o foco foi no aumento do contraste dinâmico e na regularidade da articulação do arco, elementos essenciais para a clareza e expressividade desta parte final.</p>		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
<p>Foi uma aula intensa e detalhada, com grande foco na precisão rítmica, dinâmica e articulação, preparando o grupo para uma interpretação coesa e fiel ao espírito da obra.</p> <p>A aula focou-se no trabalho rítmico, afinação e de carácter da obra.</p>		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 15 e 16	Data: 19/01/2024 Hora: 17:50 – 19:20

Registo de observação diário (texto descritivo)

A aula de hoje deu continuidade ao trabalho no Concerto para Orquestra de Cordas, Op. 17, de Joly Braga Santos, com foco em trechos específicos da obra.

Começaram às 17h50 no compasso 26, tocando num andamento mais lento para consolidar a pulsação. Depois retomaram ao tempo original, com o professor a reforçar a importância de uma pulsação mais firme e estável. No *solí* dessa secção, foi necessário trabalhar a regularidade rítmica, que ainda apresentava alguma instabilidade.

Passaram para o compasso 54, novamente a um andamento mais lento. Os primeiros quatro compassos desta secção revelaram afinação bastante imprecisa, o que levou o professor a isolar a passagem e a trabalhar com o grupo a afinação e a precisão rítmica de forma mais detalhada.

No compasso 90, tocaram em andamento lento com a indicação de utilizar mais a parte do meio do arco, buscando maior controlo sonoro e estabilidade nas articulações.

Abordaram o compasso 102, também em andamento lento no início e depois ao tempo. O professor reforçou a necessidade de maior rigor tanto na articulação quanto no respeito pelos símbolos de expressão presentes na partitura.

Começaram o III andamento da obra, inicialmente num andamento mais lento para estabelecer bem a pulsação e a clareza das entradas. Foram aumentando gradualmente a velocidade, mas com cuidado, já que a secção escrita em 5/4 apresentou desafios na pulsação e exigiu bastante atenção coletiva para manter a fluidez e o equilíbrio rítmico

Observações (texto crítico e reflexivo)

Foi uma aula de aprofundamento técnico e musical, centrada em estabilizar as secções mais exigentes da obra, com especial cuidado na afinação, articulação e controlo rítmico.

A aula focou-se na melhoria de ritmo e afinação das partes mais críticas da obra.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 17 e 18	Data: 25/01/2024 Hora: 17:50 – 19:20
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula não lecionada por falta do professor cooperante.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Sem observações.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 19 e 20	Data: 02/02/2024 Hora: 17:50 – 19:20
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula não lecionada por falta do professor cooperante.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Neste dia o professor Cooperante entrou em licença de paternidade.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 21 e 22	Data: 09/02/2024 Hora: 17:50 – 19:20
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula lecionada por falta do professor cooperante.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
<p>Abriu um novo horário de substituição. Até á data da entrevista, com o aval do professor cooperante e do professor de orquestra, continuei a lecionar as aulas de naipe.</p> <p>Aula lecionada por mim que poderá ser encontrada mais abaixo na sua planificação e consequente análise.</p>		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 23 e 24	Data: 16/02/2024 Hora: 17:50 – 19:20
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula lecionada por falta do professor cooperante.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Abriu um novo horário de substituição. Até á data da entrevista, com o aval do professor cooperante e do professor de orquestra, continuei a lecionar as aulas de naípe.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 25 e 26	Data: 23/02/2024 Hora: 17:50 – 19:20
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula lecionada por falta do professor cooperante.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Abriu um novo horário de substituição. Até á data da entrevista, com o aval do professor cooperante e do professor de orquestra, continuei a lecionar as aulas de naípe.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 27 e 28	Data: 08/03/2024 Hora: 17:50 – 19:20
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula lecionada.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
A partir desta data tornei-me o professor oficial da disciplina pois foi-me atribuído o horário de substituição do professor Vicente Chuaqui.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Classe de Conjunto/ Naípe Violoncelos	Ano: Básico/Secundário
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professor: Vicente Chuaqui	Nº de aula: 29 e 30	Data: 17/05/2024 Hora: 17:50 – 19:20
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula lecionada.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Aula lecionada por mim e supervisionada pelo professor supervisor Jed Barahal.		

Aluna A

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 1	Data: 02/11/2023 Hora: 15:05 – 15:50

Registo de observação diário (texto descritivo)

Hoje a aula de violoncelo foi cheia de detalhes e muito focada no desenvolvimento técnico e musical. Começámos a trabalhar no Concerto em Dó Maior de Haydn. A professora quis ir devagar, frase por frase, mesmo com bastante paciência, para garantir que tudo estava bem claro. Houve bastante foco no fraseamento — entender onde começa e acaba cada ideia musical, dando-lhe expressão e intenção.

A professora sugeriu estudar primeiro só com a mão esquerda, bem devagar, para garantir afinação e leveza nos dedos. A coordenação entre as duas mãos foi outro ponto importante — tudo a acontecer no tempo certo, sem pressas. Às 15h15, entrámos nas passagens rápidas e aí foi essencial pensar no ponto de contacto do arco com a corda. A professora insistiu que mesmo nas partes rápidas, o som tem que ser claro e bonito, o que significa antecipar os movimentos mesmo quando ainda estamos a estudar devagar.

Por volta das 15h20, voltámos a trabalhar a leveza da mão esquerda — nada de apertar o braço nem carregar nos dedos. A professora também trouxe algumas propostas de audição de grandes intérpretes para ajudar a aluna a perceber diferentes formas de tocar o concerto.

Às 15h27, a aluna mudou de peça e começou a trabalhar “O Cisne”, de Camille Saint-Saëns. Aqui o foco foi no *vibrato* — a tensão na mão esquerda estava a atrapalhar, e a professora ajudou a encontrar um movimento mais relaxado. Também trabalharam as dinâmicas, já que como solista é importante saber controlar bem os contrastes e a expressividade.

Às 15h35, entrou a professora de piano e a aluna tocou a peça completa com acompanhamento. Foi uma boa oportunidade para integrar tudo o que tinham trabalhado até ali.

No fim da aula, por volta das 15h40, ainda houve tempo para trabalhar no *legato* do arco e o controlo da velocidade — para que cada nota ligue naturalmente à próxima, sem perder o som nem criar tensões.

Observações (texto crítico e reflexivo)

A professora incidiu bastante na procura da independência interpretativa da aluna. Oferecendo informação pertinente sobre o concerto mas sem nunca impor a sua interpretação pessoal da obra.

Foi uma aula cheia de conteúdo, com atenção aos pormenores e muito trabalho técnico, mas sempre com foco na musicalidade.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 2	Data: 09/11/2023 Hora: 15:05 – 15:50

Registo de observação diário (texto descritivo)

Hoje, durante a aula de violoncelo, a aluna começou por trabalhar a parte B do Concerto em Dó Maior de Haydn. Por volta das 15h05, a professora chamou logo a atenção para a importância de pensar em blocos com a mão esquerda, principalmente nos acordes e arpejos. Em vez de montar nota a nota, a ideia é preparar logo a forma da mão — como se fosse um molde — para dar mais estabilidade e rapidez. Falou-se também da flexibilidade da mão esquerda, essencial para que esses blocos funcionem sem rigidez.

Às 15h15, continuaram com esse trabalho, mas agora dividindo a peça em blocos de passagens para facilitar o estudo. A professora reforçou bastante que é fundamental ir memorizando o concerto aos poucos — não só para tocar de cor, mas para ganhar confiança e segurança nas mudanças e ligações entre as partes.

Depois, às 15h25, mudaram para “O Cisne”, e aí o foco principal foram as mudanças de posição. A aluna trabalhou em encontrar fluidez nas transições, garantindo que o som se mantinha contínuo e expressivo.

Às 15h33, voltaram ao concerto de Haydn, novamente na parte B, e voltaram a insistir nos acordes. A professora explicou como é importante ajustar bem a altura do cotovelo e o posicionamento do braço esquerdo, para que a mão fique bem estruturada. Trabalharam também notas dobradas — aqui a ideia era estudar com atenção à estrutura do braço e da mão esquerda, garantindo que tudo está alinhado e sem tensão.

Observações (texto crítico e reflexivo)

A professora deu ênfase ao estudo lento com máxima atenção á posição e estrutura do braço e mão esquerda para desenvolvimento da memória muscular

Foi uma aula bastante prática e técnica, mas sempre com o objetivo de facilitar a fluidez musical. A aluna saiu com várias ferramentas para estudar melhor em casa e preparar o repertório com mais confiança.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 3	Data: 16/11/2023 Hora: 15:05 – 15:50

Registo de observação diário (texto descritivo)

Na aula de hoje, a aluna começou por volta das 15h05 a trabalhar a reexposição do Concerto em Dó Maior de Haydn. A professora chamou a atenção para a importância de destacar bem a diferença entre as secções A e A' — mesmo que sejam parecidas, é essencial dar-lhes um carácter distinto, mostrando evolução na interpretação. Também se trabalhou a coordenação da mão esquerda nas escalas, com foco em manter tudo limpo e bem ligado, sem pressas nem atropelos.

Às 15h20, a conversa virou-se para a importância de memorizar o concerto — não só por uma questão prática, mas porque isso permite tocar de forma mais livre e expressiva. Houve ainda trabalho na coordenação entre as duas mãos, afinando o gesto e garantindo que a clareza rítmica estivesse sempre presente, especialmente nas passagens mais rápidas ou mais densas.

Às 15h35, mudaram para “O Cisne”. Desta vez, a professora decidiu trabalhar a peça sem o acompanhamento de piano, já que a aluna vai apresentá-la sozinha, acompanhando uma bailarina. Foi um momento de conversa interessante, porque a professora falou sobre como os movimentos da bailarina influenciam a interpretação — o som tem de acompanhar e realçar os gestos do corpo em movimento. Trabalharam então num som mais focado, com atenção para evitar silêncios demasiado longos que possam quebrar a fluidez da performance conjunta.

Observações (texto crítico e reflexivo)

A aula focou-se no desenvolvimento técnico da mão esquerda e na junção de ambas as mãos. Também foi dada imenso importância ao som e *legato*.

Foi uma aula com bastante profundidade interpretativa, cruzando o trabalho técnico com o contexto performativo, especialmente no caso da colaboração com a dança.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 4	Data: 23/11/2023 Hora: 15:05 – 15:50

Registo de observação diário (texto descritivo)

Na aula de hoje, por volta das 15h05, a aluna começou a trabalhar o Estudo n.º 17 de Popper. O foco esteve nas cordas dobradas, principalmente na leveza ao fazer as mudanças de posição. A professora insistiu na importância de manter o centro de gravidade no dedo que toca a nota grave, para garantir estabilidade e sonoridade mais rica.

Às 15h25, a conversa e o trabalho prático passaram para a ideia de um movimento único — nada de dividir em etapas ou fazer paragens nas mudanças. A professora explicou também que o polegar tem um papel fundamental nesse processo, funcionando como “shaper” da mão esquerda, isto é, ajudando a moldar a posição sem fazer pressão desnecessária.

Às 15h40, a aluna fez um exercício específico de mudança de posição ao longo da corda. Usou-se uma escala com uma nota preparatória tocada com o dedo inicial da nova posição — uma forma de antecipar a posição seguinte e tornar o movimento mais seguro e natural.

Às 15h45, voltaram ao Concerto de Haydn em Dó Maior. A professora focou-se numa passagem com uma escala na mesma corda, reforçando que é preciso evitar o *glissando* entre notas. A mão esquerda deve manter os dedos leves e ativos, especialmente nas escalas rápidas. Para fechar, falou-se também do caráter do som: mais clássico, mais claro, com elegância e precisão — sem exageros românticos.

Observações (texto crítico e reflexivo)

A aula focou-se no desenvolvimento técnico da mão esquerda, na sua leveza e forma.

Foi uma aula muito voltada para a técnica refinada, mas sempre com a preocupação de como essa técnica serve a expressão musical.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 5	Data: 30/11/2023 Hora: 15:05 – 15:50

Registo de observação diário (texto descritivo)

Na aula de hoje, por volta das 15h05, a aluna começou a trabalhar a Parte A do 1.º andamento do Concerto em Dó Maior de Haydn. A professora deu logo uma indicação importante: no primeiro acorde, é melhor não apoiar tanto na nota grave, para evitar pesar o som logo de início. O foco foi na utilização mais refinada do arco — usando mais ou menos arco consoante o carácter que se quer obter, e procurando sempre um bom contraste dinâmico entre as frases.

Também se falou sobre o contacto do arco na corda, especialmente quando se trabalha mais próximo da ponta. A professora demonstrou até um excerto de orquestra do “William Tell” para ilustrar um ricochete natural e leve, mostrando como o ponto de contacto influencia o brilho e a leveza do som. Isso ligou-se diretamente ao trabalho da mão esquerda: nas escalas ascendentes, a ideia é manter os dedos leves, sem apertar, deixando o som fluir com mais naturalidade.

Por fim, a professora deu atenção ao trabalho de oitavas, especialmente à forma como o braço esquerdo se posiciona. Discutiram-se o formato da mão e o ângulo do arco, tudo sem quebrar o pulso — essencial para manter a fluidez e o controlo, mesmo em passagens mais exigentes tecnicamente.

Observações (texto crítico e reflexivo)

Foi uma aula muito centrada na qualidade do som e na precisão dos gestos, sempre com o objetivo de unir musicalidade e técnica com elegância clássica.

A aula focou-se no desenvolvimento do concerto de Haydn (parte A) carácter, trabalho de arco e leveza da mão esquerda.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 6	Data: 07/12/2023 Hora: 15:05 – 15:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula lecionada.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Foi uma aula sem preparação prévia pois a professora me pediu para lecionar. A aula focou-se na preparação da exposição do concerto de Haydn, que vinha a ser trabalhado, e uma série de pequenos excertos de orquestra.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto.	Aluna: A	Data: 11/01/2024
Professora: Oxana Chvets	Nº de aula: 7	Hora: 15:05 – 15:50

Registo de observação diário (texto descritivo)

A aula de hoje começou às 15h05 com o Estudo n.º 17 de Popper. A professora incentivou a aluna a ir além da técnica e procurar uma linha musical dentro do estudo — encontrar frases e dar-lhes direção, mesmo num exercício técnico. Houve bastante foco na leveza dos dedos, especialmente nas notas dobradas, para evitar rigidez e garantir clareza no som. A professora também lembrou da importância de manter a linha vertical do braço esquerdo para dar estabilidade e facilitar as mudanças de posição.

Às 15h15, trabalharam a corda Dó no início do estudo, explorando diferentes formas de obter um som mais cheio e com carácter. Logo depois, a aluna tocou o estudo do início ao fim, aplicando o que tinham falado.

Por volta das 15h23, o trabalho passou para o contacto do arco com a corda. A professora focou-se no “release” de tensão — soltar o peso desnecessário e encontrar um gesto mais natural. Fizeram alguns exercícios específicos de arco, com o auxílio direto da professora para ajustar os movimentos e encontrar mais fluidez.

Às 15h35, a aluna voltou a tocar a parte inicial do estudo, agora com mais atenção à posição e flexibilidade da mão esquerda. Discutiu-se como o braço deve acompanhar naturalmente os movimentos da mão, evitando bloqueios e ajudando na leveza e precisão da execução.

Às 15h45, terminaram com o primeiro andamento do Concerto de Haydn em Dó Maior, que a aluna tocou na íntegra com piano. Foi um bom momento para juntar técnica e expressão, integrando tudo o que foi trabalhado ao longo da aula.

Observações (texto crítico e reflexivo)

A aula focou-se no braço direito, contacto do arco na corda e no desenvolvimento da interpretação do concerto.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 8	Data: 18/01/2024 Hora: 15:05 – 15:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Gravação para as audições da OJ.COM.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
A aula focou-se na gravação de exposição de concerto e excertos pedidos para o processo de seleção da OJ.COM.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 9	Data: 25/01/2024 Hora: 15:05 – 15:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
A aluna faltou.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Sem observações.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 10	Data: 01/02/2024 Hora: 15:05 – 15:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
<p>A aula de hoje começou às 15h05 com o excerto solo da obra <i>Portucalesas</i> (II andamento), de Cláudio Carneiro. A professora começou por sublinhar a importância de conhecer o contexto histórico da peça — entender o ambiente em que foi escrita, o estilo do compositor e a intenção por trás da música. Esse enquadramento ajudou a aluna a entrar melhor no carácter da obra.</p> <p>No trabalho técnico, o foco foi na utilização de diferentes velocidades de arco, ajustando o gesto para obter variações de som e expressão. A professora pediu um <i>legatto</i> mais ligado e contínuo, procurando uma sonoridade mais fluida. Também houve ênfase no contraste dinâmico, para realçar melhor as intenções da peça e dar-lhe mais vida.</p> <p>Às 15h20, a aula passou para o excerto da Abertura <i>Wilhelm Tell</i> de Rossini, desta vez conduzida pelo estagiário. Foi um momento mais prático, com atenção à articulação, ritmo e clareza nas passagens rápidas. A aluna teve oportunidade de aplicar os conceitos trabalhados anteriormente, agora sob outra orientação, o que trouxe novas perspetivas à interpretação.</p>		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
A aula focou-se na performance dos excertos e foi maioritariamente lecionada por mim.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 11	Data: 08/02/2024 Hora: 15:05 – 15:50

Registo de observação diário (texto descritivo)

Na aula de hoje, começámos às 15h05 com o Prelúdio da Suite n.º III de Bach. A professora destacou logo a importância de compreender a estrutura da peça — analisar as secções, repetições, pontos de chegada — para tocar com mais consciência e intenção. Falou-se bastante sobre como as dinâmicas e o carácter mudam ao longo do Prelúdio, e como essas variações devem ser refletidas nas escolhas de arcada.

A divisão do arco foi um dos pontos centrais, explorando diferentes tipos de arcada e como cada um pode influenciar a fluidez e o fraseamento. A professora sublinhou que o carácter da obra deve guiar essas decisões: se é mais dançante, mais espiritual, mais nobre — tudo isso deve influenciar o gesto com o arco. Sugeriu também que a aluna estude a partitura longe do instrumento, para perceber melhor a construção da música sem se preocupar de imediato com a técnica.

Nos acordes, trabalharam maior intensidade sonora e a exploração dos harmónicos, para enriquecer a ressonância. O final do Prelúdio foi pensado com um carácter mais glorioso, mais afirmativo — uma conclusão que encerra a peça com força e clareza.

Às 15h50, passaram para o 1.º andamento do concerto de Elgar. O foco foi no recitativo inicial, onde o *vibrato* foi trabalhado como meio expressivo — não apenas uma técnica, mas uma forma de dar vida ao som. Também se trabalhou o *legatto*, procurando ligações mais naturais e contínuas entre as frases, sempre com muita atenção à expressividade.

Observações (texto crítico e reflexivo)

A aula focou-se na marcação de arcos para o prelúdio e na interpretação do recitativo no Elgar.

Foi uma aula rica, com muito equilíbrio entre análise musical, técnica e interpretação.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 12	Data: 22/02/2024 Hora: 15:05 – 15:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula lecionada.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Aula lecionada por mim que poderá ser encontrada mais abaixo na sua planificação e consequente reflexão.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 13	Data: 14/03/2024 Hora: 15:05 – 15:50

Registo de observação diário (texto descritivo)

Na aula de hoje, às 15h05, a aluna trabalhou o Lied “Ohne Worte” de Mendelssohn. Desde o início, a professora incentivou a experimentação de diferentes tipos de *vibrato*, como forma de explorar cores variadas e acentuar o carácter expressivo da peça. A ideia foi realmente tratar o violoncelo como uma voz, procurando sempre a expressividade de uma canção.

Trabalharam a noção de estender e distender o tempo, ou seja, usar *rubato* com sensibilidade para dar mais vida às frases. A professora pediu também para “jogar” com as dinâmicas e o *vibrato*, variando a intensidade de ambos para criar contrastes e nuances. O *legatto* entre as notas foi outra prioridade, com foco em ligar as frases com naturalidade, sem cortar a linha melódica.

Numa passagem mais rápida, foi necessário desenvolver o *detaché* — tornar o gesto mais firme e definido sem perder leveza. Na corda Dó, a professora pediu mais foco de som, usando o peso do braço e da mão de forma controlada para obter um timbre mais cheio e presente.

Houve também o alerta para uma maior atenção ao piano, especialmente nos momentos de diálogo. Na Parte B, a professora sublinhou a importância de não correr — manter o tempo bem sustentado e respeitar o carácter contrastante. Por fim, pediu maior contraste dinâmico, o que ajudou a destacar melhor as secções e a trazer mais personalidade à interpretação.

Observações (texto crítico e reflexivo)

Foi uma aula muito centrada na expressividade, com atenção ao detalhe técnico como meio de servir a musicalidade.

A aula focou-se no desenvolvimento expressivo\musical da peça.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 14	Data: 21/03/2024 Hora: 15:05 – 15:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula lecionada.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Aula lecionada por mim pois a professora cooperante encontrava-se doente.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 11º ano/7º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: A Nº de aula: 15	Data: 16/05/2024 Hora: 15:05 – 15:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula lecionada.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Aula lecionada por mim e supervisionada pelo professor supervisor Jed Barahal.		

Aluna B

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 1	Data: 02/11/2023 Hora: 16:05 – 16:50

Registo de observação diário (texto descritivo)

A aula de hoje começou às 16h10 com a entrada da aluna na sala. A professora afinou o violoncelo e, antes de começarem a tocar, falou sobre a posição sentada na cadeira — explicou que o ideal é sentar-se a meio da cadeira, procurando um equilíbrio entre o peso do corpo e a liberdade de movimento. Lembrou ainda que o violoncelo deve ser encarado como uma extensão do corpo, algo que se integra no gesto musical.

Às 16h15, a professora fez uma revisão dos conteúdos programáticos da aluna. Iniciaram com a escala de ré menor melódica em duas oitavas, juntamente com os respetivos arpejos. Em seguida, abordaram os estudos 106 e 107 do livro de Marderowsky.

Às 16h21, começaram o Estudo 106. A professora destacou a importância da memorização — não só para independência do olhar na partitura, mas também para maior consciência do que se está a tocar. Insistiu na necessidade de manter os ombros relaxados e uma boa posição da mão esquerda. Experimentaram andamentos mais rápidos com arcadas de 4/4 e 8/8, para desenvolver fluidez.

Às 16h30, o foco passou para a mão direita. A professora trabalhou movimentos com menos peso e maior flexibilidade no braço, procurando um som mais leve e natural, mas ainda assim controlado.

Às 16h35, seguiram para o Estudo 107. O objetivo aqui foi ativar mais os dedos da mão esquerda, mantendo sempre atenção à posição do braço e evitando qualquer tipo de tensão na mão.

Por fim, às 16h42, passaram para uma pequena peça de Beethoven. Trabalharam a preparação do braço esquerdo nas mudanças de corda, garantindo que o movimento é antecipado e não interrompe o fluxo musical. A professora falou também sobre a importância do estudo mental — usar o andamento lento para interiorizar os movimentos e criar memória muscular, essencial para tocar com segurança em tempo real.

Observações (texto crítico e reflexivo)

Foi uma aula muito equilibrada entre técnica, postura e preparação consciente, sempre com foco no desenvolvimento global da aluna.

A professora insistiu imenso no estudo concentrado, em manter postura e posição correta.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto.	Aluna: B	Data: 09/11/2023
Professora: Oxana Chvets	Nº de aula: 2	Hora: 16:05 – 16:50

Registo de observação diário (texto descritivo)

A aula de hoje começou às 16h05 com uma conversa sobre a posição e altura do violoncelo. A professora explicou como o ajuste correto do instrumento em relação ao corpo é essencial para facilitar o equilíbrio, o som e a liberdade dos braços.

Às 16h10, iniciaram um exercício focado na 4.ª posição. Trabalharam a posição da mão no arco, reforçando a importância da flexibilidade nos dedos para manter um som fluido. Do lado da mão esquerda, a professora orientou a aluna a libertar a tensão depois de sair de uma posição de extensão, permitindo que a mão recupere a sua forma natural. Um ponto importante foi que, na 4.ª posição, o polegar tem um papel mais limitado no apoio, o que exige maior consciência da estrutura da mão para manter flexibilidade.

Durante as mudanças para as cordas graves, a professora usou a imagem de “abraçar” o instrumento — um gesto mais amplo e envolvente, que ajuda no controlo e no som.

Às 16h30, passaram a um estudo específico em 4.ª posição, com arcadas ligadas de 2 em 2 notas. A atenção recaiu sobre o 3.º dedo da mão esquerda, que deveria estar mais próximo do 4.º para garantir afinação e fluidez. No braço direito, trabalharam o ângulo correto para evitar tocar cordas em simultâneo — uma questão de precisão no contacto com a corda certa.

Observações (texto crítico e reflexivo)

Foi uma aula muito técnica, com foco no controlo da posição e na eficiência dos movimentos, mas sempre com a preocupação de manter tudo natural e sem tensão.

A aula focou-se no desenvolvimento da 4ª posição e direção de arco.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 3	Data: 16/11/2023 Hora: 16:05 – 16:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
<p>A aula de hoje começou às 16h05 com a professora a reforçar novamente a importância da altura do violoncelo e de como o instrumento deve “assentar” bem no corpo. Relembrou que essa relação física com o violoncelo é essencial para permitir movimentos mais naturais e um som mais controlado.</p> <p>Retomaram o exercício iniciado na aula anterior, focado na 4.ª posição. A aluna apresentou maior flexibilidade na mão esquerda durante as extensões, embora a professora tenha notado que ainda persistia alguma tensão, especialmente após essas passagens mais exigentes. Trabalharam então a afinação, dando especial atenção às notas que surgem depois das posições de extensão, onde a estabilidade ainda precisava de maior atenção.</p> <p>Às 16h25, passaram ao estudo em 4.ª posição, desta vez com arcadas ligadas de 4 em 4 notas. A posição do 3.º dedo mostrou melhorias claras, mais próximo e com maior controlo. A professora aproveitou para falar da importância da independência de todos os dedos da mão esquerda, essencial para garantir uma articulação mais precisa e uma afinação consistente.</p> <p>No braço direito, notou-se uma diminuição da tensão, o que contribuiu para um som mais solto e controlado. A aula avançou com foco técnico e correções pontuais, sempre orientadas para consolidar a base que está a ser construída nesta fase do trabalho.</p>		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
<p>A aula focou-se no desenvolvimento da 4ª posição e flexibilidade do arco nas mudanças de corda.</p>		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 4	Data: 23/11/2023 Hora: 16:05 – 16:50

Registo de observação diário (texto descritivo)

A aula de hoje começou às 16h05 com uma série de exercícios de mudança de posição, nomeadamente o exercício 160. A professora insistiu na importância de não quebrar o pulso da mão esquerda durante as transições — manter a estrutura do braço coesa e fluida.

Começaram com um exercício focado apenas no primeiro dedo, subindo e descendo pela corda, com o objetivo de exercitar a mudança de posição mantendo o contacto e o controlo no som. Depois, repetiram o mesmo exercício num andamento mais rápido, desenvolvendo agilidade sem sacrificar precisão.

Seguiram-se exercícios de mudança de dedo na mesma nota, deslizando ao longo da corda — primeiro sem o uso do polegar, para estimular a flexibilidade da mão, e depois com o polegar incluído, para trabalhar o gesto completo.

Às 16h30, passaram para o 3.º andamento do Concerto em Dó Maior de Vivaldi. A professora referiu-se às dinâmicas, incentivando a aluna a dar mais vida e contraste à interpretação. Ligou o que foi feito nos exercícios à peça, mostrando como aplicar a técnica diretamente nas passagens do concerto. Voltaram a fazer o exercício de mudança de dedo na mesma nota, agora sobre um excerto específico da obra onde essa técnica é necessária.

A professora destacou também a importância de utilizar as pausas na música como momentos de preparação — tanto técnica como musical — para o que vem a seguir. Uma forma inteligente de dar tempo ao gesto e à intenção.

Observações (texto crítico e reflexivo)

Foi uma aula muito prática e aplicada, com o trabalho técnico a surgir como apoio direto à interpretação do repertório.

A aula focou-se nas mudanças de posição da mão esquerda.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 5	Data: 30/11/2023 Hora: 16:05 – 16:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
<p>A aula de hoje começou às 16h05 com o Estudo 151, focado na 4.ª posição. A aluna tocou de cor, o que revelou uma boa memorização do estudo. A professora notou uma melhoria na colocação do 3.º dedo, que agora se encontra mais próximo do 4.º, contribuindo para uma afinação mais segura e uma articulação mais eficaz.</p> <p>Durante o estudo, houve também trabalho na preparação do braço esquerdo nas mudanças de corda, garantindo que o gesto se antecipa suavemente e sem tensão. Do lado do braço direito, a professora incentivou a utilização do peso natural do braço nas cordas graves, mas sempre com o objetivo de manter uma qualidade tímbrica homogênea em todas as cordas.</p> <p>No final da execução, a aluna esqueceu-se de fazer a repetição do estudo, o que levou a professora a sublinhar a importância de ler atentamente a partitura — não só para respeitar o que está escrito, mas também como uma ferramenta essencial para o rigor e a autonomia musical.</p>		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
<p>Foi uma aula muito focada, com atenção ao detalhe técnico e à responsabilidade interpretativa.</p> <p>A aula focou-se no desenvolvimento da posição da mão esquerda na 4ª posição.</p>		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 6	Data: 07/12/2023 Hora: 16:05 – 16:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula lecionada.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Foi uma aula sem preparação prévia pois a professora me pediu para lecionar. A aula focou-se na interpretação do 3.º andamento do Concerto em Dó Maior de Vivaldi.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 7	Data: 11/01/2024 Hora: 16:05 – 16:50

Registo de observação diário (texto descritivo)

A aula de hoje começou às 16h05 com a escala de Sol Maior em duas oitavas. A professora aproveitou para fazer uma explicação clara sobre a armação de clave e os acidentes da escala, reforçando o entendimento teórico antes de começar a tocar. Trabalharam a escala nota a nota, com atenção à afinação e à qualidade do som.

Um dos principais focos foi o controlo da velocidade do arco — a professora pediu que fosse mais lento tanto no talão como na ponta, garantindo consistência sonora ao longo de toda a arcada. Fizeram também a escala com arcadas ligadas de 2 em 2 notas, promovendo uniformidade e articulação suave.

Às 16h33, passaram ao Estudo 190 de Lee (edição Marderowsky). A professora trabalhou a posição do braço esquerdo nas mudanças para a 4.ª posição, lembrando que o movimento deve ser feito de forma fluida, com o braço a acompanhar naturalmente a mão.

Fizeram exercícios específicos de mudança de posição deslizando pela corda com *glissando*, o que ajuda a sentir o caminho e a desenvolver precisão. A professora reforçou a importância de antecipar o movimento — preparar o gesto mental e fisicamente antes da mudança acontecer. Também abordaram a distribuição do arco nos grupos de notas ligadas, para manter um som equilibrado e controlado em cada frase.

Observações (texto crítico e reflexivo)

A aula focou-se no controlo de arco, afinação e mudanças de posição

Foi uma aula técnica e musicalmente consciente, com foco na construção das bases técnicas sólidas.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 8	Data: 18/01/2024 Hora: 16:05 – 16:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
<p>A aula de hoje começou às 16h05 com a escala de Sol Maior em duas oitavas. Trabalharam a escala nota a nota, com atenção à afinação e à posição da mão esquerda. A professora pediu alguns exercícios específicos de mudança de posição, focados em suavizar o gesto e em ganhar maior controlo.</p> <p>Em seguida, tocaram a escala com arcadas ligadas de 2 em 2 notas, procurando uma distribuição mais equilibrada do arco — a professora incentivou uma divisão mais igual do arco para manter o som estável do início ao fim da arcada.</p> <p>Às 16h25, passaram ao Estudo nº 190 de Lee (edição Maderowsky). Houve uma melhoria notável na posição do braço esquerdo durante as mudanças para a 4.ª posição. A professora pediu uma mudança ainda mais suave, sem tensão nem quebras no movimento. Para ilustrar, exemplificou com um <i>glissando</i>, mostrando como o gesto pode ser contínuo e natural.</p> <p>Também se trabalhou a afinação, com foco nas notas após a mudança de posição, procurando maior precisão e estabilidade.</p>		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
<p>A aula focou-se no desenvolvimento técnico da aluna e na sua postura com o instrumento.</p> <p>Foi uma aula com atenção ao detalhe técnico, mas sempre com ligação à musicalidade e à fluidez dos movimentos.</p>		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 9	Data: 25/01/2024 Hora: 16:05 – 16:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula lecionada.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Aula lecionada por mim que poderá ser encontrada mais abaixo na sua planificação e consequente reflexão.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 10	Data: 01/02/2024 Hora: 16:05 – 16:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
<p>A aula de hoje começou às 16h05 com o Perpetuum Mobile. A professora começou por trabalhar o controlo do arco, pedindo à aluna que tocasse sempre no ponto de equilíbrio, para facilitar a articulação e manter o som claro, mesmo em andamento rápido.</p> <p>Depois, a professora sugeriu um exercício de memorização da melodia, mas sem se prender à arcada original — o objetivo era focar apenas nas notas principais para fixar melhor a linha melódica. A aluna tocou somente essas notas, simplificando o material e ajudando a ganhar confiança.</p> <p>Durante este processo, a professora deu especial atenção ao local do arco onde a aluna devia tocar, reforçando a importância do controlo e da consistência do som. O trabalho concentrou-se também na coordenação entre a mão direita e a mão esquerda, essencial para que tudo soe fluido e rítmico.</p> <p>Foram feitas tentativas a um andamento mais rápido, aproximando-se do tempo final, e a aluna começou a tocar com duas arcadas por nota, tal como está escrito na partitura</p>		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
<p>A aula teve um ritmo dinâmico, com foco em técnica aplicada à musicalidade e à preparação do texto musical.</p> <p>A aula focou-se no trabalho de <i>detaché</i>; desenvolvimento de noção de melodia e coordenação de mãos.</p>		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 11	Data: 08/02/2024 Hora: 16:05 – 16:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
<p>A aula de hoje começou às 16h05 com uma conversa entre a professora e a aluna sobre a preparação para o concurso interno da escola. Juntas definiram o programa a apresentar, escolhendo o repertório com base nas peças já trabalhadas e nos pontos fortes da aluna.</p> <p>Às 16h20, começaram a trabalhar a peça Perpetuum Mobile, uma das escolhidas para o concurso. A professora focou-se nos acentos, pedindo maior velocidade de arco nesses momentos para realçar o impulso rítmico. Lembrou a importância de manter o braço esquerdo e os ombros relaxados, para que o som seja livre e a técnica mais eficiente.</p> <p>Trabalharam também o contacto do arco com a corda, sempre no ponto de equilíbrio, garantindo controlo e clareza sonora. A aluna foi incentivada a voltar ao mesmo ponto de contacto após cada acento, mantendo consistência e estabilidade no som.</p> <p>Na parte B da peça, a professora pediu um andamento mais lento, para facilitar o controlo e permitir um fraseamento mais cuidadoso. Houve ainda atenção ao movimento do braço esquerdo, que deve acompanhar naturalmente a mão nas mudanças de posição e deslocações, evitando rigidez e facilitando a afinação.</p>		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
<p>Foi uma aula com foco claro nos detalhes interpretativos e técnicos, já a pensar na apresentação em contexto de concurso.</p> <p>A aula focou-se na decisão do repertório para o concurso e no desenvolvimento da técnica de arco para a peça Perpetuum mobile.</p>		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 12	Data: 22/02/2024 Hora: 16:05 – 16:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aluna faltou.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Sem observações.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 13	Data: 14/03/2024 Hora: 16:05 – 16:50

Registo de observação diário (texto descritivo)

A aula de hoje começou às 16h05 com a peça *Perpetuum Mobile*, desta vez com acompanhamento de piano. A professora incentivou a aluna a tocar com mais dinâmicas e a manter um andamento mais rápido e constante, combatendo a tendência de abrandar progressivamente ao longo da peça.

Houve especial foco na utilização do arco — a professora sublinhou a importância de tocar sempre no ponto certo do arco, utilizando pouco arco e mantendo o gesto mais concentrado. Esta economia de movimento ajuda a garantir clareza e precisão, especialmente em passagens rápidas.

Atenção também ao ângulo do braço esquerdo, que deve estar bem alinhado para facilitar a colocação dos dedos e evitar tensão. No final da peça, a professora trabalhou o *pizzicato* com o polegar, pedindo uma direção descendente para garantir projeção e firmeza no ataque final.

Às 16h35, passaram ao Estudo nº 190 de Lee (edição Maderowsky). A aluna tocou num andamento mais rápido e, a pedido da professora, sem *vibrato* — o objetivo foi trabalhar a afinação e a clareza do som. Focaram-se também na forma dos dedos da mão esquerda, que deviam estar mais redondos e bem posicionados sobre a corda certa, com firmeza e precisão.

Observações (texto crítico e reflexivo)

Foi uma aula técnica e musical, equilibrando a preparação interpretativa com o desenvolvimento dos fundamentos essenciais para uma execução sólida.

A aula focou-se no desenvolvimento da performance da peça com piano e do estudo solo.

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 14	Data: 21/03/2024 Hora: 16:05 – 16:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula lecionada.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		
Aula lecionada por mim pois a professora cooperante encontrava-se doente.		

Estagiário: João Cunha	Disciplina: Violoncelo	Ano: 5º ano/1º grau
Escola: Conservatório de Música do Porto. Professora: Oxana Chvets	Aluna: B Nº de aula: 15	Data: 16/05/2024 Hora: 16:05 – 16:50
Registo de observação diário (texto descritivo)		
Aula lecionada por mim e supervisionada pelo professor cooperante Jed Barahal.		
Observações (texto crítico e reflexivo)		

Anexos II – Planificações das aulas lecionadas

Nome: Classe Conjunto	Data: 17/05/2024	Aula nº 29 e 30	Ensino Básico e Secundário	17:50 – 19:20
--------------------------	------------------	--------------------	-------------------------------	---------------

Conteúdo programático	<ul style="list-style-type: none"> • Concerto para Orquestra de Cordas, Op. 17, de Joly Braga Santos.
Competências /Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> • Busca por um som de grupo coeso e uniforme. • Desenvolvimento de estratégias de estudo: definir quais as passagens mais exigentes da obra a trabalhar e tocá-las de início ao fim, de forma a perceber o trabalho a realizar. • Tendo em conta as aulas anteriores, começar por trabalhar aspetos em que a turma precisa de ter mais foco e sentir-se confortável.
Desenvolvimento técnico	<ul style="list-style-type: none"> • Qualidade de som de grupo. • Afinação. • Coesão rítmica. • Desenvolver uma capacidade de responder com prontidão aos pedidos do maestro na disciplina de Orquestra.
Desenvolvimento performativo e interpretativo	<ul style="list-style-type: none"> • Sentido de frase e musicalidade. • Exploração e procura de maior contraste a nível dinâmico. • Entender o carácter da obra. • Melhorar a noção de tocar em música de câmara; identificar quando estamos a acompanhar outro naipe.
Considerações finais	<ul style="list-style-type: none"> • Obter feedback dos alunos sobre os pontos trabalhados e como se sentiram. • Destacar pontos fortes e os que necessitam de mais trabalho. • Em caso de necessidade, fornecer sugestões de dedilhação para ajuda no estudo diário. • Reforçar e elogiar o esforço dedicado por todos na procura do resultado final.
Nota	Aula lecionada por mim com a supervisão do professor supervisor Jed Barahal.

Nome: Classe Conjunto	Data: 09/02/2024	Aula nº 21 e 22	Ensino Básico e Secundário	17:50 – 19:20
--------------------------	------------------	--------------------	-------------------------------	---------------

Conteúdo programático	<ul style="list-style-type: none"> • Concerto para Orquestra de Cordas, Op. 17, de Joly Braga Santos
Competências /Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolver a leitura da obra. • Desenvolvimento de estratégias de estudo: iniciar com o conselho de ouvir uma gravação da obra com a partitura e identificar as passagens mais desafiantes. • Desenvolver uma prática de estudo diária.
Desenvolvimento técnico	<ul style="list-style-type: none"> • Qualidade de som de grupo. • Afinação. • Dedilhações. • Escuta ativa. • Leitura á primeira vista de certas partes da obra.
Desenvolvimento performativo e interpretativo	<ul style="list-style-type: none"> • Carácter da obra. • Exploração e procura de mais contraste a nível dinâmico. • Entender a métrica de compasso composto da obra. • Desenvolver a interpretação de grupo homogénea.
Considerações finais	<ul style="list-style-type: none"> • Obter feedback dos alunos sobre os pontos trabalhados e como se sentiram. • Destacar as passagens da obra que necessitam de maior atenção. • Em caso de necessidade, fornecer sugestões de dedilhações para ajuda no estudo diário. • Reforçar a ideia de estudo diário.
Nota	Aula lecionada por mim.

Nome: Aluna A	Data: 16/05/2024	Aula nº 15	Ensino Secundário - 11º ano (7º grau)	15:05 – 15:50
---------------	------------------	------------	--	---------------

Conteúdo programático	<ul style="list-style-type: none"> • Escala mi menor melódica em 4 oitavas. • Arpejo mi menor em 4 oitavas. • Allemande – 3º suite para violoncelo solo de J.S. Bach (BWV 1009). • Sonata No. 3, Op. 69, para Violoncelo e Piano em Lá M de L. Beethoven.
Competências /Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> • Relação do corpo com o violoncelo (postura correta, relaxamento e flexibilidade do tronco). • Desenvolvimento de estratégias de estudo: ter objetivos para as diferentes secções das obras e, no final, tocá-las de início ao fim, de forma a perceber quais os próximos aspetos a praticar. • Tendo em conta as aulas anteriores, começar por trabalhar aspetos em que o aluno precisa de ter mais foco e sentir-se confortável.
Desenvolvimento técnico	<ul style="list-style-type: none"> • Qualidade de som. • Afinação. • Mão direita: diferentes golpes de arco e articulação. • Maior flexibilidade da mão esquerda. • Postura com menor tensão. • Procura de maior relaxamento corporal para um som mais intenso.
Desenvolvimento performativo e interpretativo	<ul style="list-style-type: none"> • Sentido de frase, melodia e harmonia. • Exploração e procura de mais contraste a nível dinâmico, de cores e timbres do som. • Entender os diferentes caracteres que a sonata explora. • Conhecer de igual forma a partitura do piano na sonata. • Entender a métrica da dança (Allemande). • Interpretar com carácter assertivo e confiante.
Considerações finais	<ul style="list-style-type: none"> • Obter feedback da aluna sobre os pontos trabalhados e como se sentiu. • Destacar pontos fortes e os que necessitam de mais trabalho. • Em caso de necessidade, fornecer sugestões de exercícios para ajuda no estudo diário. • Reforçar e elogiar o esforço dedicado no estudo diário.
Nota	Aula lecionada por mim com a supervisão dos professores cooperantes Oxana Chvets e Jed Barahal.

Nome: Aluna A	Data: 22/02/2024	Aula nº 12	Ensino Secundário - 11º ano (7º grau)	15:05 – 15:50
---------------	------------------	------------	--	---------------

Conteúdo programático	<ul style="list-style-type: none"> • Escala mi menor melódica em 4 oitavas. • Arpejo mi menor em 4 oitavas. • Concerto em Mi menor de E. Elgar, Op. 85 – 1º andamento.
Competências /Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> • Relação do corpo com o violoncelo (postura correta, relaxamento e flexibilidade do tronco). • Desenvolvimento de estratégias de estudo: ter objetivos para as diferentes secções das obras e, no final, tocá-las de início ao fim, de forma a perceber quais os próximos aspetos a praticar. • Tendo em conta as aulas anteriores, começar por trabalhar aspetos em que o aluno precisa de ter mais foco e sentir-se confortável.
Desenvolvimento técnico	<ul style="list-style-type: none"> • Qualidade de som. • Afinação. • Mão direita: trabalhar legato. • Maior flexibilidade da mão direita. • Ombros menos tensos. • Trabalhar vários aspetos da técnica de vibrato.
Desenvolvimento performativo e interpretativo	<ul style="list-style-type: none"> • Sentido de frase, melodia e harmonia no Concerto de Elgar. • Exploração e procura de mais contraste a nível dinâmico, de cores e timbres do som. • Entender o carácter triste e melancólico que o Concerto explora. • Desenvolver o sentido de interpretação em publico, com sugestões de relaxamento.
Considerações finais	<ul style="list-style-type: none"> • Obter feedback da aluna sobre os pontos trabalhados e como irá trabalhar no futuro. • Destacar pontos fortes e os que necessitam de mais trabalho. • Fornecer sugestões de gravações para ajuda na procura do carácter da obra. • Reforçar e elogiar o esforço dedicado no estudo diário.
Nota	Aula lecionada por mim com a supervisão da professora cooperante Oxana Chvets.

Nome: Aluna B	Data: 16/05/2024	Aula nº 15	Ensino Básico- 5º ano (1º grau)	16:05 – 16:50
---------------	------------------	------------	---------------------------------	---------------

Conteúdo programático	<ul style="list-style-type: none"> • Escala sol menor melódica em 2 oitavas. • Arpejo sol menor em 2 oitavas. • Estudo nº193 do livro “Lessons in Violoncello playing” de L. Marderovsky. • Concerto de Vivaldi em lá menor.
Competências /Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> • Relação do corpo com o violoncelo (postura correta e relaxamento); • Desenvolvimento de estratégias de estudo: ter objetivos para as diferentes secções das obras, trabalhar com metrónomo e, no final, tocá-las de início ao fim, de forma a perceber quais os próximos aspetos a praticar; • Tendo em conta as aulas anteriores, começar por trabalhar aspetos em que o aluno precisa de ter mais foco e sentir-se confortável.
Desenvolvimento técnico	<ul style="list-style-type: none"> • Qualidade de som. • Ajuste de afinação. • Maior flexibilidade e controlo da mão direita. • Postura com menor tensão. • Mudanças de posição limpas e suaves.
Desenvolvimento performativo e interpretativo	<ul style="list-style-type: none"> • Sentido de frase e musicalidade no Concerto de Vivaldi. • Exploração e procura de mais contraste a nível dinâmico. • Clarificar o carácter do Concerto. • Procura de imagens para melhor ilustrar o sentido da obra. • Desenvolver um auto-conceito positivo e prazer no estudo diário.
Considerações finais	<ul style="list-style-type: none"> • Obter feedback da aluna sobre o que pensa do Concerto. • Destacar pontos fortes e realçar os mesmos. • Explicar as passagens que necessitam de mais trabalho diário. • Reforçar e elogiar o esforço dedicado no estudo diário. • Reforçar o gosto pelo instrumento como forma de incentivo ao estudo.
Nota	Aula lecionada por mim com a supervisão dos professores cooperantes Oxana Chvets e Jed Barahal.

Nome: Aluna B	Data: 25/01/2024	Aula nº 9	Ensino Básico- 5º ano (1º grau)	16:05 – 16:50
---------------	------------------	-----------	---------------------------------	---------------

Conteúdo programático	<ul style="list-style-type: none"> • Escala sol Maior em 2 oitavas. • Arpejo sol Maior em 2 oitavas. • Estudo nº190 do livro “Lessons in Violoncello playing” de L. Marderovsky.
Competências /Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> • Relação do corpo com o violoncelo (postura correta e relaxamento); • Desenvolvimento de estratégias de estudo: ter objetivos para as diferentes secções das obras e, no final, tocá-las de início ao fim, de forma a perceber quais os próximos aspetos a praticar; • Tendo em conta as aulas anteriores, começar por trabalhar aspetos em que o aluno precisa de ter mais foco e sentir-se confortável.
Desenvolvimento técnico	<ul style="list-style-type: none"> • Qualidade de som. • Afinação. • Maior flexibilidade da mão direita. • Postura com menor tensão. • Mudanças de posição.
Desenvolvimento performativo e interpretativo	<ul style="list-style-type: none"> • Sentido de frase e musical que o Estudo poderá ter. • Trabalhar as mudanças de posição com um sentido musical. • Exploração e procura de mais contraste a nível dinâmico. • Desenvolver um auto-conceito positivo.
Considerações finais	<ul style="list-style-type: none"> • Obter feedback da aluna sobre os pontos trabalhados e como se sentiu. • Destacar pontos fortes e os que necessitam de mais trabalho. • Em caso de necessidade, fornecer sugestões de exercícios para ajuda no estudo diário. • Reforçar e elogiar o esforço dedicado no estudo diário.
Nota	Aula lecionada por mim com a supervisão da professora cooperante Oxana Chvets.

Anexos III – Pareceres dos professores intervenientes e Instituição de ensino

Supervisão da Prática Educativa - Ano letivo 2023 | 2024

Estagiário: João Tiago Cunha	Instrumento: violoncelo	Aluna A
Escola Professor Cooperante CMP/Oxana Chvets	Nº de aula: 15	Data: 16-5- 2024

Comentário do Orientador/Supervisor

1. Ao iniciar a aula, o estagiário criou um ambiente positivo que manteve durante toda a aula.
2. Nas escalas e arpejos, corrigiu aspetos como velocidade constante, mudanças de corda, postura, mudanças de posição, e dedilhações, entre outros.
3. Depois de ouvir a Allemande de Bach, o estagiário abordou questões como a liberdade de tempo/rubato, a métrica da dança, vibrato, pulsação, expressividade do arco, terminações sem crescendo, diferenciação do carácter e sentido das danças, ritmo e dedilhações. A aluna tocou novamente, com melhoria. O estagiário explicou tudo de maneira clara e sucinta, e exemplificou com o próprio instrumento.
4. Em seguida a aluna tocou a exposição do 1º andamento da Sonata nº 3 de Beethoven. O estagiário convidou a aluna a explorar questões musicais de imagem e voz. Abordou também outros aspetos musicais como a dinâmica e sonoridade expressiva, a liberdade rítmica e articulação. No plano técnico, apontou à aluna situações onde deve focar mais a sonoridade do violoncelo, movimentar o corpo antes de entrar, minimizar a atividade da mão esquerda nas passagens em escala, utilizar o polegar no pizzicato, e esperar pelo piano nos trilos. Lembrou a aluna do contexto histórico da escrita desta sonata, onde o violoncelo assume pela primeira vez um papel de igual importância ao piano. Nas suas explicações aqui o estagiário comunicou tudo com clareza e naturalidade.
5. Durante toda a aula o estagiário manteve um bom ambiente de aprendizagem, falou sempre de uma maneira calma e clara, e orientou bem a aluna, com exigência e encorajamento, tanto do ponto de vista técnica como musical.
6. Considero que o estagiário conduziu corretamente a aula, com uma dinâmica positiva e estimulante.

O Professor Supervisor
Jed Barahal

Assinado por: **Jed Anthony Barahal**
Num. de Identificação: 30431147
Data: 2025.06.14 18:53:57+01'00'

13 de Junho de 2024



Supervisão da Prática Educativa - Ano letivo 2023 | 2024

Estagiário: João Tiago Brandão da Cunha	Instrumento: Violoncelo	Ano/Turma: 11º e 5º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Professora Cooperante Oxana Chvets	Nº de aula: Várias	Data: Várias

Comentário do Professor Cooperante

Na qualidade de professora cooperante da Prática Educativa, do Mestrado em Ensino de Música, de João Tiago Brandão da Cunha, declaro que o mestrando tem aproveitamento positivo na prática de ensino supervisionada. Baseado nas observações das aulas foi possível constatar que o João revelou sempre muito boa competência profissional.

O João foi sempre assíduo e pontual. Características que enaltecem qualquer profissional.

Conseguiu facilmente desenvolver uma boa relação de comunicação com os alunos, o que facilitou sobremaneira o ensino-aprendizagem dos mesmos. Concretamente no que diz respeito às aulas que ministrou - tanto da aluna do curso básico, como da aluna do ensino secundário - o João mostrou possuir conhecimentos técnicos e musicais que lhe permitiram uma boa abordagem na condução das aulas. Foi muito assertivo na correção dos erros, apresentando soluções para os ultrapassar.

A empatia gerada aliada a uma grande facilidade de comunicação e aos conhecimentos no âmbito do ensino do violoncelo, permitem ao João desempenhar um muito bom trabalho pedagógico.

Assinatura:



Estagiário: João Tiago Brandão da Cunha	Instrumento: Classe de Conjunto	Ano/Turma: Várias
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Professor Cooperante Vicente Chuaqui	Nº de aula: Várias	Data: Várias

Comentário do Professor Cooperante

Na qualidade de professor cooperante da unidade curricular de Prática Educativa, integrada no Mestrado em Ensino da Música, venho por este meio declarar que o mestrando João Tiago Brandão da Cunha obteve um desempenho positivo na sua prática de ensino supervisionada.

Com base nas observações realizadas durante as aulas, foi possível verificar que o João demonstrou consistentemente um elevado nível de competência profissional. Revelou-se sempre pontual e assíduo, qualidades que refletem o seu sentido de responsabilidade e profissionalismo. Estabeleceu com facilidade uma relação de comunicação eficaz com os alunos, o que contribuiu significativamente para a eficácia do processo de ensino-aprendizagem. No que respeita especificamente às aulas por si evidenciou sólidos conhecimentos técnicos e musicais sobre o repertório de orquestra, os quais foram determinantes para a qualidade da condução das sessões.

Revelou-se assertivo na identificação e correção de erros, apresentando estratégias de grupo adequadas para a superação dos mesmos. A empatia demonstrada, aliada à sua fluidez comunicativa e ao domínio pedagógico do ensino do violoncelo, permitiram-lhe realizar um trabalho educativo de elevada qualidade.

Assinatura:

Vicente Romão



CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO

MEDALHA DE MÉRITO DE GRAU DURO DA CIDADE

DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos efeitos que, João Tiago Brandão da Cunha, aluno do Mestrado em Ensino da Música, Variante Instrumento Violoncelo da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), está a realizar o Estágio Curricular na Escola Artística do Conservatório de Música do Porto.

Por ser verdade e me ter sido pedida, mandei passar a presente declaração que assino e autentico com o selo branco em uso neste Conservatório.

Porto, em 31 de janeiro de 2024

O Diretor

(António Moreira Jorge)

Anexos IV – Profesores intervinientes

Vicente Chuaqui

Natural de Santiago do Chile, Vicente Rosas Chuaqui, iniciou os seus estudos de violoncelo aos seis anos de idade, no Instituto de Música da Universidade Católica do Chile, na classe de Roberto González Lefebvre. Paralelamente, trabalhou também sob a orientação de Janos Starker, Bernard Michelin e Boris Pergamenchikov. Em 1986, foi admitido como aluno no Conservatório Tchaikovsky de Moscovo, na classe da pedagoga mundialmente prestigiada Natália Shakhovskaya.

Tendo-se estreado como solista aos 12 anos, com a Orquestra de Câmara da Universidade Católica do Chile, prosseguiu, desde essa idade, o seu percurso solístico, tendo sido convidado para tocar a solo com diversas orquestras tais como a Orquestra de Santo Domingo, a Orquestra Pró-Música do Chile, a Orquestra do Conservatório de Moscovo, a Orquestra Clássica do Porto, a Orquestra Nacional do Porto, a Orquestra do Ministério da Educação do Chile, a Orquestra da Rádio e Televisão Espanhola e a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música. Foi chefe de naipe da Orquestra do Conservatório Tchaikovsky e da Orquestra do Ministério da Educação do Chile.

Apresentou-se em recitais a solo e música de câmara em diversas cidades de Portugal, Espanha, Chile, Rússia, Alemanha e Suécia.

Paralelamente, tem desenvolvida uma intensa atividade pedagógica, sendo regularmente convidado a orientar masterclasses em Portugal e no estrangeiro.

Atualmente é solista da Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música e professor de violoncelo do Conservatório de Música do Porto.

Jed Barahal

De origem norte-americana e residente em Portugal há quase 30 anos, Jed Barahal tem desenvolvido a sua carreira em três continentes como solista, em recital, e em música de câmara. Mestrado em música pela Yale University e licenciado pela Juilliard School de Nova Iorque, estudou com Harvey Shapiro, Lorne Munroe e Aldo Parisot, e frequentou master classes com Pierre Fournier, Paul Tortelier e Janos Starker. Possui um extenso repertório que abrange todos os estilos. Foi 1º violoncelo solo da Orquestra Sinfónica do Estado de São Paulo (Brasil), Orquestra do Capitólio de Toulouse (França), e da Régie Sinfonia do Porto, entre outros. Entre as suas gravações de CDs figuram obras de George Crumb, Carlos Azevedo, Jorge Peixinho, Astor Piazzolla e António Pinho Vargas. Em 2006 lançou um CD comemorativo com obras de Fernando Lopes Graça e Luís de Freitas Branco, com a pianista Christina Margotto, com quem mantém um duo há 24 anos. Com a Orquestra Raízes Ibéricas gravou em CD os concertos de Boccherini em ré (Numérica, 2007) e em sol (Numérica, 2011). Em 2018 realizou a integral das suites de Bach para violoncelo solo nos Concertos Abertos da Antena 2. É professor adjunto da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto desde 1993, e ministra com frequência seminários de violoncelo em várias escolas de música no país e no estrangeiro.

Paulo Perfeito

Paulo Perfeito, trombonista, compositor e pedagogo nasceu na cidade do Porto em 1974. Os seus estudos musicais iniciaram-se na Banda Marcial da Foz do Douro tendo prosseguido no Conservatório de Música do Porto e mais tarde na Escola de Jazz do Porto.

Após frequentar o Summer Jazz Workshop de Jamey Aebersold em 1996, Paulo foi incentivado a continuar os seus estudos em Jazz na Berklee College of Music onde obteve em 2001 o grau de Bachelor of Music. Em 2007 obteve o grau de Master of Music no New England Conservatory e em 2017 o Doctor of Musical Arts na prestigiada Eastman School of Music.

Na sua atividade de investigador destacam-se os trabalhos Jazz Harmony and Plasticity: Chord-Scales, Nonfunctional Progressions and Modulatory Fields, apresentado na conferência EuroMAC 2014 – Leuven, Bélgica; “Twentieth Century Compositional Techniques Applied to Jazz: Pitch-Class Sets in Jazz Composition and Improvisation” apresentado na EuroMAC 2017 – Strasbourg, Bélgica e “Jazz harmony: polymodal quintessence” apresentado na conferência ENIM 2018.

Entre os inúmeros prémios que recebeu destacam-se o DownBeat Student Music Award em 2013, Marian McPartland Scholarship, Fulbright Scholarship, Herb Pomeroy Award for Outstanding Jazz Composer and Arranger e a Bolsa Jovens Criadores do Centro Nacional de Cultura em '00 e '01.

O seu trabalho enquanto compositor está parcialmente divulgado pela Editions Bim – International Music Publishing e num acervo já numeroso de gravações entre as quais se destacam Bodhi Suite para Jazz 6teto e Steel aLive! Vol.II onde Sergio Carolino e a Orquestra do Porto – Casa da Música interpretam o seu concerto Impermanencia para tuba e orquestra.

Colabora/ou com diversas instituições entre as quais a ESMAE, Orquestra de Jazz de Matosinhos, Academia de Música de Espinho, Casa da Música, European Movement Jazz Orchestra, Universidade de Aveiro, Conservatório da Jobra e Escola de Artes de Sines. Lidera a Nu Jazz Orchestra e o 6teto Paulo Perfeito.

ANTÓNIO JOSÉ OLIVEIRA

Por influência do irmão (Paulo Oliveira, conceituado pianista português), António Oliveira iniciou o seu percurso na Academia de Música de S. Pio X em Vila do Conde na classe da professora Teresa Rocha onde também estudou com a professora Raquel Ribeiro. Em 2003 ingressou na ARTAVE na classe do professor Jaroslav Mikus, com quem prosseguiu os seus estudos até concluir o curso de Licenciatura em Música do Instituto Piaget de Viseu. Nesta instituição foi-lhe atribuído o prémio de mérito referente ao melhor aluno do ano letivo 2008/09. Outros professores importantes na sua formação foram, Miguel Rocha, Jed Barahal, Ília Laporev, Márcio Carneiro e Paulo Gaio Lima. Em 2013 formou duo com a pianista Vera Fonte, obtendo o 1º prémio no Concurso de Música de Câmara de Vila Verde (nível superior). Neste mesmo ano concluiu o Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho, tendo como orientadores os professores Pavel Gomziakov e Luís Pipa (orientador científico). Ao longo de seu percurso teve a oportunidade de se apresentar em palco com músicos e maestros de conceituado nível nacional e internacional, tais como, Christoph Koncz, Daniel Stabrawa, Emílio de César, Ernst Schelle, Luís Machado, Máté Szücs, Nelson Freire, Paulo Oliveira, Soyoung Yoon, Teresa Valente Pereira, Toby Hoffman, Victor Matos, entre outros. Em concerto de homenagem à sua primeira professora estreou a obra “Brief für Teresa” do compositor Eduardo Patriarca. É membro fundador do Quarteto Arc’duto, com o qual mantém uma atividade regular de concertos. Apresentou-se em 2022 com o "Opus Trio" (guitarrista – Aires Pinheiro, violinista – Anna Pereira) no “Concerto Aberto” transmitido em direto pela Antena 2. Com este trio foi recentemente galardoado com vários prémios, entre os quais se destacam o Gold Prize e o Special Award dos Euterpe Awards de Berlim, o 1º Prémio da Birmingham International Music Competition, o 1º Prémio dos New York Classical Debut Awards e o Gold Prize dos Amadeus International Music Awards de Salzburgo. Apresentaram-se na prestigiada Kammermusiksaal da Filarmónica de Berlim e mais recentemente na Weill Recital Hall do Carnegie Hall, em Nova York.

Paralelamente à sua atividade artística, orienta alunos em masterclasses e integra desde 2010 o corpo docente da Academia de Música de Vila Verde, do Conservatório de Música do Colégio Dídálvi e ainda do Conservatório de Música Teatro e Dança de Vila do Conde.

Sofia Azevedo

Sofia Azevedo é violoncelista e professora de violoncelo no Pallco – Performing Arts School and Conservatory e na Escola de Música da Póvoa de Varzim. É fundadora do Mondo Duo, um projeto original que junta violoncelo e guitarra numa abordagem versátil e intimista do repertório contemporâneo e tradicional. Integra ainda a equipa de produção do Festival Internacional de Órgão de Vila Nova de Famalicão e Santo Tirso, assumindo um papel ativo na dinamização cultural da região.

Ao longo da sua carreira, tem colaborado como violoncelista tutti com diversas formações orquestrais de referência em Portugal, incluindo a Orquestra Sinfónica Portuguesa, Orquestra Filarmonia das Beiras, Orquestra Clássica do Sul, Orquestra do Norte, Orquestra Clássica de Espinho, Orquestra Clássica do Centro, Orquestra Costa Atlântica, entre outras. Trabalhou também em contextos de ópera contemporânea, integrando produções com a Inestética Companhia Teatral e a AREPO, destacando-se as obras Tabacaria, As Flores do Mal e Não Há Machado Que Corte, de Luís Soldado.

Licenciada em Música – Execução (Violoncelo) pela Escola Superior de Música de Lisboa (2015), concluiu o Mestrado em Ensino da Música no Instituto Piaget de Viseu (2024). Iniciou a sua formação na ARTAVE, sob orientação de Katerina Mikusova e Jaroslav Mikus, tendo desde cedo obtido reconhecimento, com destaque para o 2.º prémio no Concurso de Instrumentos de Cordas do Alto Minho (2008).

Com um forte compromisso com a aprendizagem contínua, participou em masterclasses com nomes de prestígio como Johannes Moser, Paulo Gaio Lima, Cláudio Bohorquez, Xavier Gagnepain, Márcio Carneiro, entre muitos outros. Trabalhou com dezenas de maestros nacionais e internacionais, incluindo Joana Carneiro, Pedro Carneiro, Carlos Mena, Jean-Marc Burfin, Jaime Martín, Emil Tabakov, Leo Hussain, Timothy Henty, Colin Metters e Cesário Costa.

Sofia Azevedo desenvolve uma prática artística que alia o rigor técnico à criatividade, o repertório clássico à inovação, e a performance ao envolvimento ativo na produção e na educação musical.

Anexos V – Questionário aos alunos intervenientes

A Importância da Assimilação Auditiva no Ensino do Violoncelo

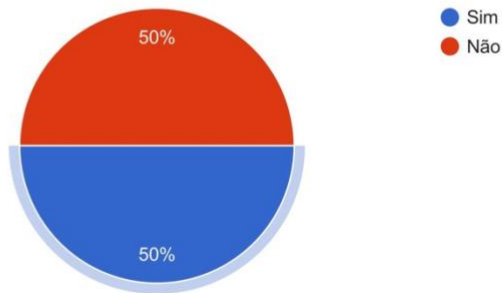
4 respostas

[Publicar estatísticas](#)

Estava familiarizado com o conceito de assimilação auditiva?

[Copiar](#)

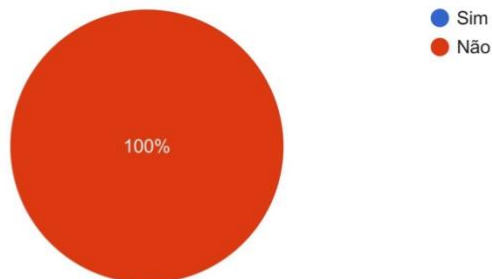
4 respostas



No contexto das práticas improvisadas simples, teve contacto prévio com o conceito de metáfora?

[Copiar](#)

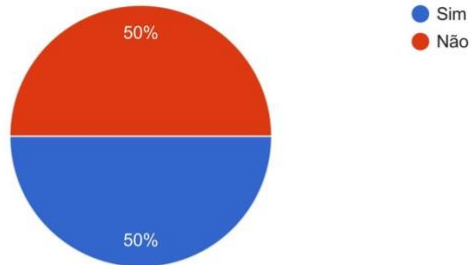
4 respostas



No contexto das práticas improvisadas simples, teve contacto com o conceito de imitação?

 Copiar

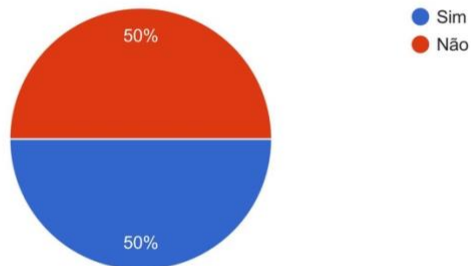
4 respostas



Durante o seu percurso académico, teve algum professor da disciplina de Instrumento que recorreu a ferramentas pedagógicas relacionadas com os conceitos anteriormente mencionados?

 Copiar

4 respostas



Se respondeu afirmativamente, pode escrever um breve comentário.

2 respostas

Tive um professor que utilizava a imitação para decorar melhor os ritmos mais complexos das peças.

Alguns professores recorriam ao conceito de imitação para que pudéssemos decorar melhor a peça.



Quais foram os principais desafios identificados no processo de aprendizagem durante as sessões experimentais?

4 respostas

Não ter uma partitura para me guiar e relembrar a peça de uma sessão para a outra.

Adaptar a reconhecer as notas e reproduzir-las imediatamente depois

Lembrar do conteúdo de uma sessão para a outra

Poder memorizar e reproduzir música após apenas uma audição sem recurso a partitura

De forma sucinta, qual dos métodos de aprendizagem do trecho musical (com ou sem auxílio de partitura) lhe foi mais confortável, e por que razão?

4 respostas

Poder tocar com partitura foi sem dúvida mais fácil pois senti que era algo mais natural do que apenas assimilar e memorizar tudo de ouvido.

Foi me mais confortável com partitura uma vez que fui habituado assim

Com auxílio da partitura pois tinha uma fonte de referência, e pelo menos sabia que não me ia esquecer de alguma parte.

Sem ajuda da vista conseguir tocar as mesmas notas que ouvia, conseguir adaptar-me rapidamente às posições em que teria que tocar e acredito que estas sessões me tenham feito aprofundar ainda mais o domínio do violoncelo(neste caso) e o estar à vontade com o instrumento.

Que aspetos positivos destaca da sua participação nas sessões experimentais?

4 respostas

Aprender novas formas de me relacionar com o instrumento através da audição e perceber que se torna mais complexo reproduzir uma peça sem ajuda de partitura durante todo o processo de aprendizagem.

Aprender um novo método de tocar, mecanismos de aprendizagem novos

Gostei muito de participar nestas sessões pois nunca tinha feito algo deste género e foi interessante perceber que é bastante difícil aprender algo sem um apoio.

A prática e consequente facilidade que já tinha desenvolvido em reproduzir obras no instrumento apenas de ouvido permitiu-me realizar com sucesso este projeto, conseguindo aplicar os conhecimentos que já tinha e que fui aprendendo ao longo da minha participação nestas sessões.



Anexos VI – Entrevista a docentes de violoncelo

Professor António Oliveira

João Cunha – Vou iniciar agradecendo a tua participação no meu projeto de investigação. Como sabes, estou a terminar o mestrado em ensino de música e neste âmbito, para a minha tese, escolhi o tema sobre a Assimilação auditiva e a influência dos agentes pedagógicos na sua formação dentro do ensino especializado de música. A problemática surge dos vários encontros que tive durante a minha formação académica e profissional, com músicos de outros géneros musicais e de backgrounds diferentes do meu, e fui-me deparando que apesar de ter um domínio técnico mais apurado e uma leitura de partitura igualmente superior denotava alguma resistência quando deveria tocar ou imitar apenas de ouvido. Esta limitação fez-me refletir sobre a minha formação e desde então decidi desenvolver esse meu lado artístico com performance com músicos que não sabem ler partituras, até transcrição ou modulação de partituras à primeira vista.

Dito isto, e para contextualizar a tua vida académica e profissional, gostaria de saber como surgiu a música na tua vida?

António Oliveira – Desde já obrigado pelo convite. A influência direta encontra-se aqui à minha frente (piano). O meu irmão é pianista, Paulo Oliveira, e eu sendo irmão mais novo sempre foi a minha admiração e colocou-me o “bichinho” para a música. Ele fazia alguns jogos auditivos comigo como ter de acertar o andamento da sonata, ou saber qual o Opus da sonata, etc. Nesta altura ainda não tinha sequer começado a estudar música. Mais tarde entrei na Academia de e como ninguém tocava o violoncelo eu decidi escolher esse instrumento.

João Cunha – Muito bem. Esta última parte vem no seguimento da pergunta seguinte que é, como começaste a estudar violoncelo e com que idade?

António Oliveira - Comecei com 9 anos e fiz ainda um ano de iniciação. A seguir fui para o 2º ciclo e veio o ensino articulado, o qual frequentei até ao 5º grau com a professora Teresa Rocha. De seguida fui para ARTAVE onde foi um choque de realidade e abertura de horizontes pois saí de um meio mais pequeno para uma escola profissional.

João Cunha – Como foi o teu percurso de aprendizagem musical?

António Oliveira – O início foi um pouco atribulado pois a professora Teresa era a antiga diretora da Academia e eu fiquei a ser o único aluno de violoncelo até ela se reformar. Como a professora tinha imenso trabalho e as nossas aulas eram muitas vezes flexíveis a nível de horário a principal lacuna da minha aprendizagem inicial foi a leitura de partitura pois era um aluno que tocava muito de ouvido e imitação. Esperava sempre que a professora tocasse para apanhar a melodia e o ritmo. Até certo ponto isso resulta, mas assim que entrei na ARTVAVE apanhei um choque de realidade pois o professor Mikus focava imenso na leitura da partitura. Com o professor Mikus a aprendizagem foi muito importante para mim, mas dura ao mesmo tempo, até ponderei em desistir. Até hoje agradeço tudo pois voltei a trabalhar a base da técnica do violoncelo. A ligação ficou forte e como só tinha estudado 3 anos com ele decidi continuar com ele no ensino superior, no Instituto Piaget. No fundo tive 6\7 anos a estudar com ele.

João Cunha – Avançando para a próxima questão, achas que existe o hábito e a preocupação de colocar os alunos em contacto com técnicas de improvisação simples (improvisação, assimilação-imitação-reprodução, etc) durante o percurso académico? E porquê?

António Oliveira – Perguntas dentro do contexto de aula individual ou de grupo?

João Cunha – Aula individual, aula de violoncelo neste caso.

António Oliveira – No meu percurso académico, mesmo em contexto de workshops ou masterclasses, raramente. Por vezes talvez em jeito de brincadeira, com mudança de harmonia, pensando em pessoas como o professor Paulo Gaio Lima com brincadeiras com Bach, mas nada, por exemplo, como eu faço agora.

João Cunha – Nada muito pensado nem explorado, correto?

Antonio Oliveira – Exatamente. Não no sentido de uma preocupação evidente. Sim, nunca senti essa necessidade por parte dos pedagogos.

João Cunha – Agora, também através da tua experiência como pedagogo, consideras que saber aprender e interpretar somente de ouvido e memória pode ser benéfico ou prejudicial para os alunos? Porquê?

António Oliveira - Quanto baste. Penso que deve ser algo equilibrado pois eu vejo a minha experiência como exemplo disso. Como eu inicialmente apenas me focava na parte auditiva para reproduzir o que a minha professora tocava na aula, a leitura estava a ficar para trás. Agora tenho essa perceção com alunos meus, quando eles estão a imitar mais do que a ler ou descobri por eles. Como exemplo, todos os meus alunos inicialmente têm de cantar tudo. Assim o ouvido começa a ficar refinado sendo que o perigo pode ser a leitura ficar para segundo plano. Como exemplo comecei, desde o Covid, a elaborar em formato apenas áudio gravações das peças que eles estão a tocar, com divisões de arco cantadas, ritmos, referencias a animais, etc. Ou seja, comecei a montar uma base de dados com imensas formas diferentes de abordar uma só música. Respondendo mais diretamente á questão, acho que sim. Hoje em dia um músico tem de estar habilitado para tudo, sendo que até só de ouvido abre mais portas para as suas carreiras futuras. Pensando no percurso e contexto de escola que existe ensinar só de ouvido não é viável pois o processo de assimilação cognitivo de o aluno ler o texto está comprovado que é isso que treina o cérebro e distingue um aluno que estuda música ou não.

João Cunha – Quando se está a ensinar um aluno no ensino artístico especializado achas que é costume abordar o tema da improvisação ou outras abordagens que contribuam para o desenvolvimento da assimilação auditiva? Porquê?

António Oliveira - Vou ser muito direto, tive uma situação numas das escolas onde sou professor em que esse assunto foi motivo de discussão numa das reuniões gerais de professores. A problemática foi colocada por um professor sobre, neste caso específico, a mesma instituição tem dois polos com formas de aprendizagem ligeiramente diferentes. O sítio onde o ensino não se encontra dentro das matrizes do ensino especializado os alunos aprendem mais de ouvido. Esta prática na comunidade está a ser muito mais bem aceite do que o processo mais cognitivo e “sério” de aprendizagem do ensino especializado. Como exemplo temos um aluno que chega a casa e o avô pede para tocar os parabéns e a criança responde que não sabe. Ele questiona, como assim já tocas há tanto tempo e não sabes tocar os parabéns. Fulano tal toca há menos tempo na dita escola e já sabe tocar.

Outro exemplo, um miúdo vai tocar ao coro da paróquia e não consegue acompanhar uma peça que só tem 2 ou 3 acordes e perde-se sempre que aquilo muda pois normalmente as partituras existentes são o texto com cifras.

Tudo isto foi levantado em reunião e discutido a forma como poderíamos implementar estratégias que vão de encontro á assimilação auditiva nas aulas.

Estás muito bem dentro do tema e é um tema muito atual. Na parte dos instrumentos harmónicos, piano e guitarra, existe uma parte da aula que entrou no programa em que o aluno tem de conseguir interpretar algo com cifras ou perceber uma linguagem de ouvido como imitação auditiva.

João Cunha – Como sei que conheces outras escolas e realidades do ensino especializado, achas que é algo abordado na generalidade destes estabelecimentos de ensino?

António Oliveira – Depende de cada sítio, mas penso que começa a ser mais falado muito por esta problemática da família em que a criança já toca há algum tempo e não consegue tocar de ouvido. Na minha opinião não existe muita atenção generalizada ao tema, mas afirmo que esta prática deve ser implementada.

João Cunha – A seguinte questão vem nesse seguimento, se achas que esta prática deveria ser algo recorrente de se ensinar no ensino especializado de música? Se sim, como deveria ser implementada?

António Oliveira – Sim, a resposta é muito direta. Penso que dentro de cada escola deve ser pensado de que forma melhor se adequa ao seu contexto. Perguntas na parte da disciplina do violoncelo ou no geral?

João Cunha – Pergunto nas duas. Na prática geral e também se tiveres alguma ideia que queiras partilhar para implementar nas aulas de violoncelo.

António Oliveira – Dentro da minha sala de aula já tenho algumas abordagens nesse sentido. Sobretudo porque acho que o ouvido refinado para nós cordas é muito importante. Cantar é muito importante. Lembro-me de o professor Mikus me pedir para cantar e eu achar que não fazia sentido pois eu devia era tocar. Retirei dessa influência para a minha classe atual onde todos os meus alunos, na sua primeira audição pública, têm uma música cantada. Tendo sempre em atenção com as crianças que podem sofrer um bloqueio com isso. Um dos dilemas por vezes é enviar trabalho de casa em que eles têm de estudar a cantar a música e os pais, desconhecendo a prática, vão lá corrigir dizendo que eles não têm e cantar, mas sim tocar.

Hoje em dia acabo por especificar tudo com vídeos para todos perceberem.

Respondendo mais diretamente á tua questão, o como implementar é a entoação para refinar o ouvido.

João Cunha – Sempre com métodos mais didáticos, correto?

António Oliveira – Sim, hoje em dia já existem muitos métodos que nos ajudam, como é o caso do método “Vamos”. Como exemplo tenho um aluno a tocar uma música desse método, o qual posso partilhar o vídeo contigo, em que a meio existe um momento de improvisação e por coincidência como ele tocava bateria a improvisação escolhida por ele são ritmos com as mãos no tampo do violoncelo. E de facto, não sendo um aluno muito aplicado, foi muito motivante para ele e fez a festa toda na audição.

João Cunha – Chegamos á última questão e queria perguntar se achas que as práticas mencionadas até agora são benéficas ou prejudiciais para a aprendizagem musical dos alunos? O porquê? E quais as suas vantagens\desvantagens?

António Oliveira – Na verdade fui te respondendo ao longo da nossa conversa e sim, acho que são mais do que benéficas pois como músico temos de saber trabalhar com e sem partitura. A dificuldade está em perceber quando o aluno está somente a ir pelo caminho de ouvir e imitar pois no ensino especializado a pauta faz parte importante do processo.

João Cunha – Deve-se encontrar um equilíbrio.

António Oliveira – Exatamente. No fundo, nos últimos anos, principalmente após o Covid, tive de desenvolver ferramentas pedagógicas diferentes pois na altura o vídeo por vezes desconfigurava, o som era terrível, etc. Fui desenvolvendo ferramentas áudio para trabalhar com eles e na verdade fui me apercebendo que certas coisas que estagnavam no passado estavam agora a evoluir. Na verdade,

este processo todo veio me deixar obcecado com essa ajuda das ferramentas áudio, sendo tudo isto utilizado numa fase em que estás a construir o ouvido do aluno. Penso que tudo isto deve ser implementado pelas escolas principalmente nas aulas de grupo onde deveria existir a prática da improvisação. Já se sabe que isso depende de cada instituição, mas penso que é a abordar o tema que as coisas avançam.

João Cunha – António muito obrigado pela tua participação e excelente entrevista.

Esta entrevista foi realizada no dia 28\05\2025 e teve a duração de cerca de 32 minutos.

Professora Sofia Azevedo

João Cunha – Antes de mais agradecer pela tua participação no meu projeto de investigação. Como sabes, estou a acabar o mestrado em ensino de música e, para o projeto de investigação, decidi abordar a assimilação auditiva e a influência dos professores e outros agentes pedagógicos nesse processo, no contexto do ensino especializado de música. Escolhi este tema porque, ao longo da minha formação, cruzei-me com músicos de estilos muito diferentes do meu, com outras experiências e formas de aprender música. Notei que, apesar de ter uma boa técnica e ler partituras com facilidade, tinha alguma dificuldade quando era preciso tocar algo só de ouvido ou imitar/reproduzir sem ter a partitura à frente. Isso fez-me pensar sobre a forma como fui formado e comecei a querer desenvolver mais esse lado da audição musical. Desde então, comecei a tocar com músicos que não usam partituras, a transcrever músicas de ouvido, e até a experimentar modulações à primeira vista. Dito isto, e para perceber melhor o teu background musical, gostava de saber: como é que a música apareceu na tua vida?

Sofia Azevedo - A música surgiu pela influência do coro da igreja que a minha mãe pertencia. Aos 11 anos fui para uma fundação chamada Fundação Castro Alves na freguesia vizinha, onde a minha mãe já tinha aprendido cavaquinho ainda antes de eu nascer, e iniciei lá aulas de piano. Pouco menos de 1 ano depois passei pelo violoncelo e esse contacto com o instrumento suscitou interesse. No fundo a música surgiu na minha vida pela via religiosa.

João Cunha – Interessante. E como começaste a estudar violoncelo e com que idade?

Sofia Azevedo – Comecei a estudar violoncelo com cerca de 12 anos. Na tal fundação vi uma colega minha que estava a aprender violoncelo e como achei muita graça pedia para experimentar. Lembro-me de chegar a casa e dizer aos meus pais que queria aprender violoncelo. Como existe uma escola profissional perto de casa dos meus pais, a ARTAVE, e existe uma forte influência na zona de quem estuda música de concorrer para essa escola no 7º ano de escolaridade comecei a estudar violoncelo pouco tempo antes de concorrer. Por volta dos 11 anos. O meu percurso a partir daí foi feito na ARTVAE, uma escola profissional com uma carga horária exigente e também um maior nível de exigência. A carga horária, visto agora, era pesada, mas fenomenal pois tínhamos 9 horas de orquestra semanal, 2 aulas de instrumento, aulas sábado de manhã, etc. Ou seja, o meu percurso musical foi extremamente intenso neste sentido, mas naquela idade não tinha noção do mesmo. No geral foi extremamente benéfico para mim pois deu-me muitos “skills” que um conservatório ou uma academia não seria possível devido à distância e profissão dos meus pais. Depois de terminada a ARTAVE, fui para a ESML (Escola Superior de Música de Lisboa) fiz lá a licenciatura com a professora Clélia Vital e Irene Lima e, uns anos mais tarde decidi tirar o mestrado em ensino que fiz no Instituto Piaget com o professor David Cruz.

João Cunha – Como de certa forma já respondeste á minha pergunta seguinte (pergunta 3) questiono-te se achas que existe o hábito e a preocupação de colocar os alunos em contacto com técnicas de improvisação simples como a própria improvisação livre ou outras abordagens durante o teu percurso académico musical? E porquê? (pergunta 4)

Sofia Azevedo – Eu acho que existe essa preocupação agora não existe esse hábito por vários motivos. Existe 4 tipo de ensinos em Portugal, o ensino das escolas profissionais, ensino não oficial, o ensino de conservatórios públicos e privados. Todos eles com cargas horárias diferentes e pelo facto de existir sempre tão pouco tempo para a disciplina de violoncelo que existe tanta pratica e ás obrigações de

objetivos anuais acho que esta parte da improvisação fica completamente colocada de parte. O nosso ensino está demasiadamente ligado á área da interpretação e não se aprende a ser músico no inteiro, aprende-se a ser interprete. O professor que nos calha, de certa forma, tem imensa influencia no percurso musical adquirido. Não existe a necessidade de ensinar improvisação ou cultivar, mas penso que poderia ser algo muito interessante no nosso ensino para abrir os horizontes aos alunos que não têm de ser formatados a ser interpretes podem ser músicos sem ser instrumentistas. A primeira vez que tive contacto com a improvisação já tinha terminado a minha licenciatura. Foi numa sessão de poesia num bar em Lisboa em que ao mesmo tempo que se recitava poesia existia música ao vivo. O responsável pelo bar, guitarrista dos Rádio Macau chamado Alex Cortês, fez-me mais tarde o convite para participar na sessão e para improvisar. A início fiquei extremamente receosa pois era algo fora da minha zona de conforto e até decidi contactar um violoncelista brasileiro com imensa carreira na área da improvisação e música brasileira (Jaques Morelenbaum) que me deu uma dica que ficou gravada em mim que foi seguir o meu coração. Depois de tocar senti-me muito bem e perdi um pouco desse receio. Ajudou o facto de ter andado num grupo coral em criança em que as partituras eram cifras e através das mesmas tinha de me desenrascar musicalmente. Agora analisando era uma improvisação inconsciente.

João Cunha – Sim, concordo. Agora como pedagoga achas que aprender e conseguir interpretar somente de ouvido e memória pode ser benéfico ou prejudicial para os alunos e porquê?

Sofia Azevedo – Depende do que os alunos quiserem seguir, do que os mesmo se identifiquem, do professor que esteja a orientar. Por exemplo, se quiser um dia ser um músico de orquestra se calhar deve ter a escuta ativa mais desenvolvida, mas não será benéfico pois o mais importante será ter uma excelente leitura e ter esse “skill” mesmo muito desenvolvido. Penso que permite uma maior liberdade musical, por isso acho que benéfico é sempre, mas também pode ser prejudicial se for interpretar somente de ouvido e memória pois isso a longo prazo irá deixar lacunas noutro tipo de capacidades que os alunos precisam. Acho que numa fase inicial, com alunos muito jovens, pode ser muito interessante. Como exemplo tenho um aluno com trissomia 21 e a conjugação de lhe dar repertório transmitido por via oral\auditivo juntamente com imitação fez com que a memória dele funcionasse muito melhor e até mesmo a sua motricidade fina que é algo onde o mesmo tem imensa dificuldade. No geral é preciso encontrar um equilíbrio para que no futuro não haja faltas significativas que os condicionem nas suas escolhas profissionais.

João Cunha – Muito bem. Já me respondeste de certa forma a próxima questão, mas gostava que pudesses elaborar um pouco mais. No ensino artístico especializado costuma-se abordar o tema da improvisação ou outras abordagens que estimulem a assimilação auditiva dos alunos? E porque razão?

Sofia Azevedo – Na minha opinião não se costuma. Eventualmente pode acontecer dependendo dos professores e das suas disponibilidades. Provavelmente é exceção quem o faz. Também depende muito do aluno.

João Cunha – Isto leva-me á seguinte questão que é a seguinte, como respondeste não achas que esta prática deveria ser implementada no ensino especializado de música e como achas que deveria acontecer a sua implementação?

Sofia Azevedo – Eu penso que sim numa fase inicial como suplemento e numa fase mais avançada começar a ser algo mais focado no processo de aprendizagem do aluno. Penso que deve ser abordado tanto na formação musical\coro como na aula de instrumento. Deveria ser algo ensinado num espaço de tempo designado e trabalhar isso para desenvolver essas práticas e para ter resultados isso deveria estra incluído na prova de instrumento. Se existe uma leitura á primeira vista na prova porque não pode estar uma improvisação ou algo do género?

João Cunha - Concordo plenamente. Chegamos assim á última questão que visa questionar se as práticas acima mencionadas são benéficas ou prejudiciais para os alunos? O Porquê? E Quais as suas vantagens e\ou desvantagens?

Sofia Azevedo – Eu penso que são benéficas. Apesar de termos um ensino mais vocacionado para o interprete, atualmente, não podemos ser todos intérpretes. É uma realidade. Penso também que tudo isto pode ser um caminho muito interessante pois muitos de nós só tem contacto com outro tipo de géneros ou ramos musicais após a universidade. Se existir estas práticas antes, até como a produção, iria abrir horizontes a muitos alunos pois aquele aluno que pode não demonstrar as melhores capacidades como intérprete pode vir a ser um grande profissional noutra área dentro da música. Deveria existir uma melhor divulgação das áreas que existem e das saídas profissionais e a implementação de novas práticas dentro do ensino tradicional de música traria vantagens para os seus alunos.

João Cunha – Sofia, muito obrigado pelo teu contributo e visão enquanto pedagoga.

Sofia Azevedo – De nada.

Esta entrevista foi realizada no dia 23\05\2025 e teve a duração de cerca de 23 minutos.

Professor Vicente Chuaqui

João Cunha – Professor Vicente agradecer a sua participação e também pelas aulas observadas durante o ano letivo. O tema de investigação por mim escolhido foca-se na assimilação auditiva e a influencia que os professores e instituição de ensino podem ter na formação dos alunos. Como o nosso tipo de ensino está muito assente na leitura de partitura existe muitas vezes uma lacuna significativa nas capacidades auditivas dos mesmos. De forma a contextualizar o seu percurso musical gostaria de lhe perguntar como surgiu a música na sua vida?

Vicente Chuaqui – a música surgiu da prática de ouvir música em casa. Os meus pais não eram músicos, mas ouviam muita música e casa e tinham o hábito de me levar a mim e aos meus irmãos a assistir a concertos. Todos os meus irmãos estudaram música sendo que eu e o meu irmão mais velho (violinista) somos os únicos que seguiram profissionalmente.

João cunha- O violoncelo como surge na sua vida e com que idade começou?

Vicente Chuaqui – O violoncelo surge depois de assistir a um concerto, recital de violoncelo e piano, de um violoncelista da República Democrata Alemã que veio tocar a Santiago do Chile. Foi antes do início da ditadura, por volta de 1973 e eu inicei o violoncelo com seis anos de idade em 1975.

João Cunha – Então os seus pais já o levavam a assistir a concertos com 4 anos de idade?

Vicente chuaqui – Sim. Era pratica comum na altura.

João Cunha – Muito bem. A seguir, como foi o seu percurso de aprendizagem musical?

Vicenet Chuaqui – Depois, entrei com seis anos de idade no Instituto de música da universidade católica de Santiago do Chile e fiz aí todo o percurso até sair para moscovo. Como era uma universidade grande tinha muitos acordos com universidades estrangeiras então tive a sorte de ter aulas com Janos Starker, que na altura era professor em Indiana (USA).

João cunha – Tudo isso aconteceu durante a ditadura? Todos esses intercâmbios?

Vicente Chuaqui – Sim, na altura deixaram de aparecer violoncelistas da URSS e países do género e começaram a aparecer mais violoncelistas do centro da Europa e dos Estados Unidos da América. A seguir fui para Moscovo com 18 anos. Quando acabei o liceu existiam várias opções, mas eu decidi que queria ir para moscovo. Como não existia relações políticas entre os 2 países tive de ir a Buenos Aires á embaixada da URSS para enviar currículo e a candidatura. Aceitaram-me com a condicionante que lá chegando tinha de realizar uma prova. Quando lá cheguei correu bem e ficaram surpreendidos por vir alguém da América do Sul com um nível violoncelístico muito parecido com o deles. Tive a sorte de poder escolher o professor com quem estudar e decidi estudar com a Natalia Shakovskaya que era a chefe da cátedra de violoncelo.

João Cunha – Quantos anos lá esteve?

Vicente Chuaqui – Cerca de 3 anos e pouco.

João cunha – E depois não estudou mais?

Vicente Chuaqui – Não. Podia ter ficado mais tempo mas como era o final da URSS e as coisas politicamente se encontravam muito instáveis e, o facto de não ter contacto com o Chile era muito

difícil a nível económico. A ideia era continuar a estudar mas depois fui um ano para o Chile para estar com a família. Houve a possibilidade de ir para a Alemanha, em Leipzig, mas como também a unificação da Alemanha existia imensa confusão no acesso a bolsas e outras coisas mais acabei por não ir. Acabei por vir para Portugal por influência da minha ex-esposa que era portuguesa. A ideia era vir para Portugal visitar a família dela e acabamos por ficar.

João Cunha – Interessante. Avançando agora para questões relacionadas com a problemática da minha pesquisa gostaria de lhe perguntar se durante o seu percurso académico musical existiu o contacto com técnicas de improvisação simples tais como improvisação, assimilação-imitação-reprodução,etc?

Vicente Chuaqui – Em Moscovo não pois o foco era na formação de músicos intérpretes solistas. Uma escola muito tradicional. O que eles tinham a nível de formação musical era completamente diferente do que se faz aqui em Portugal no ensino especializado de música. Lá o foco era realmente o desenvolvimento das capacidades auditivas. No Chile tive dois professores distintos, um muito tradicional com os seus métodos antigos de solfejo e outro mais vanguardista que era também professor de coro e gostava de pôr os miúdos a cantar. Sentava-se ao piano e mandava-nos cantar com alternância de vozes e tudo mais, fugindo aos métodos tradicionais de teoria musical intensiva. Era muito interessante pois obrigava-nos a ter uma leitura melódica perspicaz, a ouvir os restantes e identificar a parte harmónica. Voltando um bocadinho atrás, o que os alunos em moscovo tinham era um ouvido extremamente desenvolvido pois a sua formação musical era mais rica pois a formação musical tinha uma correlação com o que o aluno vai desenvolver no instrumento. Muitas vezes acontece que cá não existe essa correlação no ensino. A parte da improvisação acho que deve ser abordada mas muitas vezes não há tempo de aula para tal.

João Cunha – Então dentro do seu percurso estas técnicas foram exploradas mais dentro da formação musical do que no violoncelo?

Vicente Chuaqui – Sim, definitivamente. Como á parte, eu penso que a disciplina de coro é fundamental para o desenvolvimento auditivo pois existe o hábito de ouvir a ti próprio e ao que te rodeia.

João Cunha – Claro que sim. Isto leva-nos á seguinte questão que é acha que aprender e conseguir interpretar só de ouvido e memória pode ser benéfico ou prejudicial para os alunos e porquê?

Vicente Chuaqui – Sempre achei que o melhor professor em casa é o ouvido, algo que o meu professor de violoncelo no Chile me ensinou. Um aluno passa muito mais tempo sozinho do que com o professor. Tudo o que possa ajudar a desenvolver as capacidades auditivas do aluno será sempre benéfico. O único grande problema é a falta de tempo de aula e encaixar dentro da logica da escola métodos diferentes. Acredito que a nível curricular se deve refletir e fazer mudanças.

João Cunha – Sim, isso vem até no seguimento da próxima questão. No ensino artístico especializado costuma-se abordar o tema da improvisação ou outras abordagens que contribuam para o desenvolvimento da assimilação auditiva? E porquê?

Vicente Chuaqui – Sim, tal como estava a dizer alguma coisa é necessário fazer.

João Cunha – então crê que o problema é a falta de tempo de aula?

Vicente Chuaqui – Sim e também a forma como a carga horaria das disciplinas está dividida. Penso que existe algumas disciplinas que a determinada altura do percurso não faz sentido a carga horaria existente ou a forma como se ensina. O grande problema está em que o aluno só começa a utilizar

realmente o ouvido, não só a nível de afinação mas também de qualidade de som, legatto, muito tarde.

João Cunha – Apesar de todas essas limitações que abordou, acha que estas práticas mencionadas deveriam ser implementadas no ensino e qual a melhor forma da sua implementação?

Vicente Chuaqui – Alguma coisa se deveria fazer. Como? Não sei bem. Penso que uma maneira muito eficaz é a forma como tu conseguiste fazer as sessões com os alunos. Reunindo um grupo pequeno. A disciplina de classe de conjunto poderia funcionar mas como estamos a falar de um naipe com 8 a 12 violoncelistas torna-se difícil pois já existe uma massa sonora que te impossibilita de fazer esse trabalho mais minucioso. Existe imenso repertório hoje em dia.

João Cunha – E na aula individual de violoncelo, acha que poderia existir alguma maneira de o fazer?

Vicente Chuaqui – Sim, mas voltamos ao problema de falta de tempo de aula. 90 minutos de aula parece muito, mas não é. Neste momento, se alguém o fizer, é por interesse próprio pois a nível de escola essa preocupação não existe. Deveria ser algo pensado no futuro para ser institucionalizado. Mais uma vez digo que enquanto não houver correlação entre as disciplinas de música será difícil desenvolver essas abordagens pois algumas disciplinas tornam-se cansativas para os alunos pois existe uma falta de objetividade na sua aprendizagem por parte dos alunos. Muitos alunos desistem de música não porque não gostam do instrumento, mas sim pelas disciplinas teóricas.

João Cunha – Chegamos assim á última questão e gostaria de perguntar se acha que as práticas acima mencionadas são benéficas ou prejudiciais para a aprendizagem musical e quais as vantagens\desvantagens das mesmas?

Vicente Chuaqui – A nível auditivo tem imensas vantagens. A única coisa que pode ser problemático, pode ser algum défice técnico do instrumento. Mas penso que esse desenvolvimento auditivo será mais importante e valioso do que qualquer lacuna técnica instrumental. Será sempre melhor atuar nessa capacitação auditiva do que não fazer nada pois isso nota-se sempre na expressividade e capacidade de adaptação musical.

João Cunha – Muito obrigado pela sua participação.

Esta entrevista foi realizada no dia 30\05\2025 e teve a duração de cerca de 22 minutos.

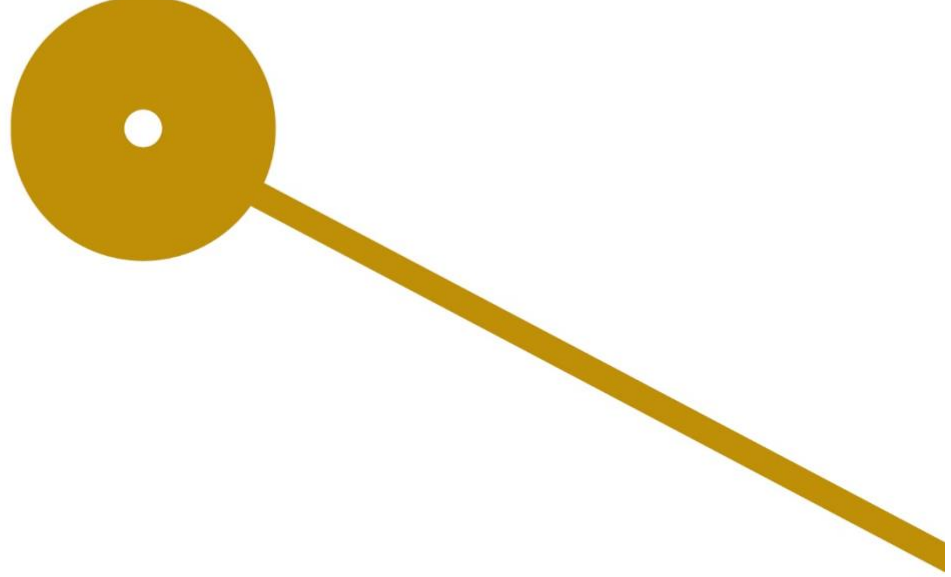
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA
INSTRUMENTO - VIOLONCELO



A Importância da Assimilação Auditiva no Ensino do Violoncelo
- Influência dos agentes pedagógicos na construção artística
João Tiago Brandão da Cunha