



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Verónica Conceição Ferreira da Costa

**A Pedagogia de Projeto e a Expressão
Dramática nas disciplinas de História
da Cultura e das Artes/História da Música
e Formação Musical**



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Verónica Conceição Ferreira da Costa

**A Pedagogia de Projeto e a Expressão
Dramática nas disciplinas de História
da Cultura e das Artes/História da Música
e Formação Musical**

Relatório de Estágio
Mestrado em Ensino de Música

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Elisa Maria Maia Silva Lessa

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



**Atribuição
CC BY**

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

AGRADECIMENTOS

“A gratidão é a memória do coração” Antístenes, filósofo

Faltam-me palavras para dizer a minha imensa e sincera gratidão a tantas pessoas que, de alguma forma, participaram e tornaram possível alcançar este objetivo fundamental.

Em primeiro lugar à **Professora Doutora Elisa Lessa** por todo o apoio em tantos momentos. Pela sabedoria que tem e sabe transmitir; pelo método de trabalho que usa e propõe; por tantos caminhos apontados e por saber ajudara ultrapassar obstáculos e dificuldades; por dar valor à pessoa; pela motivação insistente; pela paciência e por não desistir. Foi e é muito bom (continuar a) fazer caminho com a Professora Doutora Elisa.

À **Universidade do Minho** pelo cuidado com o valor e qualidade da Instituição.

Destacar o **Professor Hermano Carneiro** que sempre acreditou nas minhas capacidades e sempre me compreendeu.

Aos **meus colegas de Curso** – em especial o Sérgio Vale e a Andreia Silva – pela união e companheirismo, pela partilha de ideias, pelo respeito e pela responsabilidade que sempre tivemos.

Aos **meus pais** – Augusta e Jorge – **aos meus irmãos** e a toda a minha família pela confiança, que sempre manifestaram; pela liberdade, pelos sacrifícios e pela presença em todos os momentos; por me terem colocado em caminhos de metas altas e me terem dado razões para andar, até chegar à Universidade e alcançar este patamar que me abre horizontes de futuro. Procurarei traduzir em gestos concretos de vida esta oportunidade de valorização que me deram.

A todo o **Grupo Nun'Álvares**, ao **Coral “Santo Condestável”** do Grupo Nun'Álvares, na pessoa do seu Coordenador, Professor Manuel Mendes, como escola de vida, de saber e de liberdade. À **D. Luísa Sanches** e ao **Sr. Orlando Alves** pelo apoio, carinho, incentivo. Ao **Professor e Maestro Francisco Ribeiro** e à sua esposa, D. Conceição Fontão.

À **Academia de Música José Atalaya** em particular ao Professor Domingos Castro e à Professora Svetlana Mikhaylishcheva. À **Paróquia de Fafe**, ao Sr. Pe. Lopes, ao Sr. Macedo.

Ao **Bruno Pinto**, ao **Emanuel Silva**, à **Francisca Alves** e mais recentemente à **Leninha Alves** e à **Sofia Alves**, que aceitaram fazer música comigo, e, pela sua alegria, liberdade e criatividade, fizeram especiais todos os momentos que vivemos juntos.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

A Pedagogia de Projeto e a Expressão Dramática nas disciplinas de História da Cultura e das Artes/História da Música e Formação Musical

RESUMO

O presente Relatório de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música encontra-se dividido em duas partes. A primeira parte, no âmbito da fundamentação teórica, consiste numa revisão bibliográfica sobre duas questões: o papel da Expressão Dramática/teatro enquanto ferramenta pedagógica e conceitos e finalidades da pedagogia de projeto nas aulas de História e Cultura das Artes/História da Música e Formação Musical. A segunda parte consiste no Relatório do Estágio realizado no ano letivo 2018-2019, no Conservatório de Música de Vila do Conde. O trabalho empírico incluiu a realização de um projeto pedagógico intitulado *Um serão musical em casa da Família Bach*, que culminou com um pequeno espetáculo músico-teatral protagonizado pelos alunos no âmbito da disciplina de História da Cultura e das Artes/História da Música. Já no âmbito da disciplina de Formação Musical, foi concebido um projeto intitulado *Entrevista a Zoltán Kodály*.

Palavras-chave: Ciências Musicais, Expressão Dramática/Teatro, Pedagogia de Projeto

**Project Pedagogy and Dramatic Expression in the subjects of History of Culture and
Arts/History of Music and Musical Formation**

ABSTRACT

This Supervised Teaching Practice Report of The Master in Music Teaching is divide into two parts. The first part, within the scope of the theoretical foundation, consists of a bibliographic review on two issues: the role of Dramatic Expression/Theatre as a pedagogical tool and concepts and goals of project pedagogy in the disciplines of Musical Sciences. The second part consists of the pedagogy practice carried out in 2018-2019, at the Vila do Conde's Conservatory. The empirical work consisted of the realization of the pedagogical project *A musical evening at the Bach Family's home*, which culminated in show carried out by the students. Regarding the subject of Music Education, a project entitled *Interview with Zoltán Kodály* was also planned.

Keywords: History and theory of Music, Dramatic Expression/Theatre, Pedagogical/teaching Methodology

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	III
RESUMO	V
ABSTRACT	VI
ÍNDICE DE FIGURAS	IX
ÍNDICE DE GRÁFICOS	X
ÍNDICE DE TABELAS	X
INTRODUÇÃO	1
PARTE I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	3
1. A EXPRESSÃO DRAMÁTICA, O TEATRO E AS DISCIPLINAS DE HISTÓRIA E CULTURA DAS ARTES/HISTÓRIA DA MÚSICA E FORMAÇÃO MUSICAL	3
1.1. A Expressão Dramática e o Teatro no contexto da prática educativa	3
1.2. A Expressão Dramática e o Teatro como ferramentas pedagógicas	5
2. A PEDAGOGIA DE PROJETO	8
2.1. Conceitos, princípios e finalidades	8
2.2. A Pedagogia de Projeto nas disciplinas de História e Cultura das Artes/História da Música e Formação Musical	13
PARTE II – PRÁTICA PEDAGÓGICA	15
1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRÁTICA PEDAGÓGICA	15
1.1. História e caracterização da Instituição de Ensino: o Conservatório de Música de Vila do Conde	15
2. CARACTERIZAÇÃO DAS TURMAS DE INTERVENÇÃO	19
2.1. A turma de História da Cultura e das Artes/História da Música	19
2.2. A turma de Formação Musical	21
3. PROCESSOS ORGANIZATIVOS DA PRÁTICA PEDAGÓGICA	24
3.1. Processos organizativos em História da Cultura e das Artes/ História da Música ..	24
3.2. Processos organizativos em Formação Musical	59

CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
BIBLIOGRAFIA	72
ANEXOS	76
ANEXO 1 – IMAGENS	76

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA. 1 - ÁRVORE GENEALÓGICA DA FAMÍLIA BACH.....	30
FIGURA. 2 - CASTELO DA CIDADE DE WEIMAR.....	33
FIGURA. 3 – CARL PHILIPP EMANUEL BACH.....	34
FIGURA. 4 - MARIEN BARBAREN BACHIN.....	35
FIGURA. 5 - OHANN CHRISTIAN BACH.....	36
FIGURA. 6 – JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH BACH.....	36
FIGURA. 7 - FRONTISPÍCIO DE "O CRAVO BEM TEMPERADO".....	38
FIGURA. 8 - POSSÍVEL RETRATO DE ANNA MAGDALENA BACH.....	39
FIGURA. 9 - PÁGINA DE ROSTO DO PEQUENO LIVRO DE ANNA MAGDALENA BACH (1722).....	40
FIGURA. 10 - PÁGINA DE ROSTO DO PEQUENO LIVRO DE ANNA MAGDALENA BACH (1725).....	40
FIGURA. 11 - GAVOTE DA SUITE FRANCESA, N°5 (BWV 816).....	41
FIGURA. 12 - CHRISITAN PETZOLD.....	44
FIGURA. 13 - OHANN ADOLPH HASSE.....	44
FIGURA. 14 - GOTTFRIED HEINRICH STÖLZEL.....	45
FIGURA. 15 - MINUETO EM SOL MAIOR, BWV ANH.114.....	45
FIGURA. 16 - MUNETTE EM RÉ MAIOR, BWV ANH, 126.....	46
FIGURA. 17 - PRELUDIO EM DÓ MAIOR BWV 846/1.....	46
FIGURA. 18 - A SALA DOS BACH.....	47
FIGURA. 19 - PÁGINA AUTOGRAFADA DA PAIXÃO SEGUNDO S. JOÃO.....	48
FIGURA. 20 - ZOLTÁN KODÁLY.....	61
FIGURA. 21 - MAPA DA HUNGRIA.....	61
FIGURA. 22 - BÉLA BARTÓK.....	61
FIGURA. 23 - FONOMÍMICA UTILIZADA NO MÉTODO HÚNGARO.....	62
FIGURA. 24 - FERNANDO LOPES – GRAÇA.....	64

ÍNDICE DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – 11º ANO: PERSPETIVAS QUANTO AO FUTURO PROFISSIONAL.....	20
GRÁFICO 2 - 11º ANO: MOTIVOS QUE LEVARAM OS ALUNOS.....	20
GRÁFICO 3 - 11º ANO: FREQUÊNCIA EM CONCERTOS DE MÚSICA ERUDITA	20
GRÁFICO 4 – 11º ANO: GOSTO PELA DISCIPLINA DE HISTÓRIA DA CULTURA E DAS ARTES/HISTÓRIA DA MÚSICA.....	20
GRÁFICO 5 - 11º ANO: MEMBROS DE GRUPOS	20
GRÁFICO 6 – 11º ANO: GOSTO PELO TEATRO	20
GRÁFICO 7 - 11º ANO: ASSISTIR A PEÇAS DE TEATRO	21
GRÁFICO 8 - 11ºANO: GOSTO POR TRABALHAR EM GRUPO.....	21
GRÁFICO 9 - 6ºANO: MOTIVOS QUE LEVARAM OS ALUNOS À ESCOLHA DO SEU INSTRUMENTO MUSICAL.....	22
GRÁFICO 10 - 6ºANO: PERSPETIVAS QUANTO AO FUTURO PROFISSIONAL.....	22
GRÁFICO 11 - 6ºANO: GOSTO PELA DISCIPLINA DE FORMAÇÃO MUSICAL.....	22
GRÁFICO 12 – FREQUÊNCIA EM CONCERTOS DE MÚSICA ERUDITA	22
GRÁFICO 13 - 6ºANO: GOSTO PELO TEATRO.....	23
GRÁFICO 14 - 6ºANO: MEMBROS DE GRUPO DE TEATRO	23
GRÁFICO 15 - 6ºANO: ASSISTIR A PEÇAS DE TEATRO	23
GRÁFICO 16 - 6ºANO: GOSTO POR TRABALHAR EM GRUPO.....	23

ÍNDICE DE TABELAS

TABELA 1 - DADOS DA TURMA DE HISTÓRIA DA CULTURA E DAS ARTES/HISTÓRIA DA MÚSICA – 11º ANO	19
TABELA 2 – DADOS DA TURMA DE FORMAÇÃO MUSICAL – 6º ANO	22
TABELA 3 - TABELA DE OBSERVAÇÃO DE AULA.	25

INTRODUÇÃO

O presente relatório, intitulado *Pedagogia de Projeto e Expressão Dramática nas aulas de História da Cultura e das Artes/ História da Música e Formação Musical*, faz parte do plano de estudos do Mestrado em Ensino de Música – área de Ciências Musicais e diz respeito a uma reflexão crítica sobre os desafios, processos e desempenhos no contexto profissional desenvolvidos em estágio.

O relatório está dividido em duas partes. A primeira parte incide sobre a revisão bibliográfica do quadro teórico concetual incidindo nos conceitos que sustentaram a linha orientadora que serviu de base ideológica a este estudo. A literatura da especialidade permitiu encontrar definições, visões e perspetivas de vários autores sobre os conceitos de Expressão Dramática e Teatro e o seu valor enquanto ferramenta pedagógica nas aulas de História e Cultura das Artes/História da Música e Formação Musical bem como os princípios e finalidades da Pedagogia de Projeto.

Na segunda parte deste trabalho é feita uma contextualização da prática pedagógica realizada através da história e caracterização da instituição de ensino e a caracterização das turmas de intervenção. Segue-se a descrição e reflexão dos processos organizativos da prática pedagógica e em particular da intervenção pedagógica segundo a metodologia de projeto *Um serão musical em casa da Família Bach* e, no caso da Disciplina de Formação Musical, a planificação do projeto *Entrevista a Zoltán Kodály*.

António Nóvoa, no seu artigo intitulado *Educação 2021: Para uma história do futuro* defende a ideia de que a aprendizagem eficaz exige novas formas de pensamento e de trabalho na escola (Nóvoa, 2009, p.13).

O trabalho agora desenvolvido procura, por um lado, demonstrar que a Pedagogia de Projeto é um meio eficaz de promoção de aprendizagens significativas, particularmente oportuno no contexto de ensino vocacional artístico e, por outro, conjugado com atividades de Expressão Dramática, produzir aprendizagens significativas e produtos de partilha de conhecimentos na comunidade académica através da realização de espetáculos encenados.

As razões da escolha da temática deste trabalho prendem-se com o meu gosto pessoal e atividade no âmbito do teatro amador, aliado ao facto de, na minha formação inicial, no âmbito da Licenciatura em Música, área de Ciências Musicais, ter tido a oportunidade de aprender através da Pedagogia de Projeto. A conjugação feliz destas evidências foram decisivas para a realização do meu estágio pedagógico, sendo, na minha perspetiva, a sua concretização um desafio, desde que fosse salvaguardada, num primeiro plano, uma abordagem dos conteúdos, dotando os alunos de um conhecimento essencial à aplicação da metodologia de projeto. Foi ainda considerado o facto da conjugação desta pedagogia associada à Expressão Dramática ser provavelmente pouco aplicada nas disciplinas de História e Cultura das Artes/História da Música e de Formação Musical.

PARTE I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1. A Expressão Dramática, o Teatro e as disciplinas de História e Cultura das Artes/História da Música e Formação Musical.

1.1. A Expressão Dramática e o Teatro no contexto da prática educativa

O conceito de Expressão Dramática e Teatro estão intimamente ligados, embora não sejam sinónimos. Enquanto a Expressão Dramática se destina sobretudo a uma prática educativa que contribui para o desenvolvimento do indivíduo, o teatro é uma arte cénica em que o principal objetivo é a construção de um espetáculo teatral para apresentar a um público. A palavra expressão deriva do latim “*expressione*” e significa “extrair o suco, fazer sair, brotar, estando estreitamente ligada à manifestação das emoções” (Sousa, 2003, p.11). Será o mesmo que dizer, exteriorizar do interior para o exterior.

Para Reis, o termo *Expressão* designa o seguinte:

(...) o conjunto de fenómenos que se produzem no corpo como resposta a estímulos externos e internos. A expressão é também uma atitude de comunicação, designando vários meios de que o ser humano se serve para comunicar (Reis, 2005, pp.7 e 8).

Neste caminho de procura de uma definição para a Expressão Dramática, Barret destaca dois importantes vetores: a expressão de si próprio e a comunicação com os outros.

(...) Considerando o homem a um tempo sujeito e objecto da sua própria pesquisa, ela responde aos dois polos mais importantes da sua existência: a expressão de si e a comunicação com o outro. Neste sentido ela põe a vivência como valor primordial da condição humana. Pedagogia viva (...) substituindo o saber e o saber fazer pelo saber ser (Barret 1989, pág.29, citado em Rodrigues, pp.23 e 24).

António Nóvoa descreve Expressão Dramática como “(...) uma pedagogia da situação, que se alimenta da capacidade de responder de forma adequada a propostas e a realidades inesperadas” (Nóvoa, 1989, p.9). O autor dá destaque ao caráter natural e imprevisto da Expressão Dramática. Kowalski, por sua vez, enumera um conjunto de características positivas sobre a Expressão Dramática:

A Expressão Dramática consubstancia-se como meio criativo, expressivo e comunicativo facilitador da reflexão, da organização de ideias e emoções, como estímulo lúdico e integrado para descobertas e conhecimentos vários, como meio de aprendizagem artística e de educação estética (Kowalski, 2005, p.20, citado em Delgado, p. 32).

Na verdade, a Expressão Dramática tem sido vista, desde a Antiguidade, como um excelente aliado à educação, pelos mais variados objetivos pedagógicos. Funcionando como um vínculo entre a arte e o ensino, contribui para aprendizagens significativas. Como método educativo tem sido utilizado com sucesso no ensino e no caso do ensino artístico justificando-se ainda mais no Ensino artístico vocacional de música tendo em conta o perfil dos alunos e a sua vocação para as artes.

A Expressão Dramática é um dos melhores métodos educativos, a Expressão Dramática vai sucessivamente ganhando um ênfase nas suas características expressivas. (...) é fundamental em todos os estádios da educação. Considero-a mesmo como uma das melhores atividades, pois que consegue compreender e coordenar todas as outras formas de educação pela arte (Sousa, 2003, p. 20).

Certo é que a Expressão Dramática convoca várias dimensões – cognitiva, afetiva, sensorial, motora e estética e conduz à vivência de emoções através de uma aprendizagem global e criativa, onde a imaginação ocupa também lugar central.

(...) Imaginar possibilidades é central para a compreensão de outras pessoas, de outros tempos e de outros lugares. A imaginação é uma força integradora no currículo à medida que os alunos perguntam a si próprios: e se fôssemos historiadores, reis ou servos? E se vivêssemos mais velhos, com mais experiência ou mais poderosos? E se fôssemos mais novos, menos experientes ou mais vulneráveis? Quando os alunos associam as suas experiências com

as de outros, então as suas perspectivas dos outros e as deles próprios, mudarão (Wilhelm & Edmiston, 1984, p.4 citado em Antunes, 2005, p.23).

Laferrière & Motos (2003) realçam o papel pedagógico da Expressão Dramática e definem-na como uma pedagogia de ação que se diferencia das outras áreas que muitas vezes requerem imobilidade e silêncio. Para estes autores a expressão dramática é uma pedagogia de polissemia que estimula a diversidade de respostas a uma mesma pergunta e à descoberta de realidades múltiplas e uma pedagogia coletiva que assenta num processo de comunicação e destaca as interações entre os indivíduos. Num certo sentido é uma pedagogia indireta em que a técnica é apenas um meio e não um fim em si mesmo e uma pedagogia lúdica e criativa ao incentivar a improvisação, desenvolvendo a imaginação (António, 2012, pp. 26 e 27).

1.2. A Expressão Dramática e o Teatro como ferramentas pedagógicas

O desenvolvimento do ser humano através da aprendizagem pela Expressão Dramática tem sido objeto de interesse, estudo e investigação por vários pedagogos.

No que concerne à Expressão Dramática/Teatro, o *Currículo nacional do Ensino Básico – Competências Essenciais* (Ministério da Educação, pág.177) apresenta-nos alguns pontos fundamentais que nos mostram a importância da realização de projetos artísticos:

A educação artística é essencial para o crescimento intelectual, social, físico e emocional das crianças e jovens. Sendo a actividade dramática fortemente globalizadora, contemplando as dimensões plástica, sonora, da palavra e do movimento em acção, torna-se uma área privilegiada na educação artística.

A actividade dramática é uma prática de grupo que se desenvolve a partir de conhecimentos, experiências e vivências individuais que os alunos detêm e que pode propiciar a aquisição e compreensão de novas aprendizagens através da exploração de conteúdos dramáticos. Isto confere-lhe um estatuto privilegiado de elo de ligação entre a escola, a família e o meio, condição essencial para que a aprendizagem ganhe novos sentidos e se reflecta no prazer de aprender.” (...) “Nesta ligação ao exterior, as actividades dramáticas podem ainda funcionar

como promotoras de uma presença mais activa da família na vida escolar, através de uma participação efectiva na produção de projectos, ou apenas estando, vendo e acompanhando as actividades desenvolvidas. Esta participação encoraja uma atitude mais positiva face ao teatro, à escola e à vida familiar.

As actividades dramáticas proporcionam oportunidades para alargar a experiência de vida dos alunos e enriquecer as suas capacidades de decisão e escolha. Regendo-se por metodologias essencialmente cooperativas, que promovem a colaboração e a interdependência no seio do grupo, são susceptíveis de gerar a reflexão sobre valores e atitudes.” (...) “Proporcionam ainda formas e meios expressivos para explorar conteúdos e temas de aprendizagem que podem estar articulados com outras disciplinas do currículo escolar. Através de situações semelhantes à vida real, as práticas fornecem processos catalisadores que podem motivar os alunos para o prosseguimento de investigação e aprendizagens na sala de aula e fora dela.

As práticas dramáticas desenvolvem competências criativas, estéticas, físicas, técnicas, relacionais, culturais e cognitivas, não só ao nível dos seus saberes específicos, mas também ao nível da mobilização e sistematização de saberes oriundos de outras áreas do conhecimento.

Courtney (1982, p.68) salienta que “se o Drama permear o currículo, os alunos podem-se tornar entusiasmados e motivados para com a sua própria aprendizagem”.

(...) os exercícios de expressão dramática tornam-se excelentes auxiliares educativos e culturais de determinadas disciplinas como a História, a Língua Portuguesa, a Matemática, as Ciências... entre outras, porque enquanto nas aulas os alunos ouvem passivamente a explicação dos professores, em expressão dramática eles “vivem” dinamicamente o tema que dramatizam, incarnando personagens, elementos e ações (Reis, 2005, pp. 24 e 25).

Na verdade, a Expressão Dramática como ferramenta pedagógica “(...) está baseada num processo contínuo de exploração de formas e conteúdos relacionados com um determinado foco de

investigação” (Cabral, 2006, p. 12). Aliado a esse processo, pode desenvolver nos alunos destrezas fundamentais ao nível da compreensão. Melo (2005), sistematiza do seguinte modo:

A compreensão das experiências humanas, do passado e do presente, através dos processos de fruição e compreensão dos artefactos artísticos de várias épocas e de várias culturas (...)

A compreensão das influências das artes nos modos de interpretar e actuar sobre as realidades, (...)

A formulação de julgamentos sobre produtos e assuntos artísticos e culturais tornando-o num cidadão-consumidor mais crítico; e, finalmente,

O desenvolvimento dos processos empáticos necessários à compreensão e ao respeito pela pluralidade dos modos de pensar, trabalhar e expressar das várias culturas pessoas e societárias (Melo, 2005, p.14).

Em suma, a Expressão Dramática pode contribuir para aprendizagens significativas, pois os contextos são criados pelos próprios aluno e centrados nos seus próprios interesses, tornando, desta forma, a aprendizagem em momentos de verdadeira descoberta. (Lopes, 2011, p. 44).

Quanto aos projetos de teatro há que ter em conta que requerem planeamento e uma concretização mais complexa, com apoio desejável de alguém da especialidade ou do professor com ligação a esta arte, uma vez que assentam numa linguagem artística específica constituída pela “representação”, incluindo repetição/ensaio e encenação e visam, em princípio, a apresentação à comunidade escolar.

Nos documentos orientadores, verificamos que “Expressão Dramática” (ou “drama”, mais utilizado no mundo anglófono, e «dramatização», mais frequente no mundo francófono) e “Teatro” são designações que dizem respeito à mesma atividade, mas há também referências em que surgem como atividades distintas. A razão pode ser explicada porque ambas usam os mesmos elementos expressivos, da partilha de linguagem e apresentam processos criativos semelhantes.

Para Brian Way (1967) o teatro dizia respeito à comunicação entre atores e público, enquanto o drama dizia respeito à experiência dos participantes, independentemente de qualquer função de comunicação com o público (citado em António, 2012, p. 24).

Certo é que a Expressão Dramática assenta numa atividade mais livre e improvisada focada no desenvolvimento e no conhecimento do indivíduo, enquanto o Teatro se baseia numa atividade mais estruturada e em função de uma apresentação perante um público. Porém, as atividades de drama e teatro estão intimamente relacionadas dentro e fora do “currículo da escola” não podendo por essa razão serem separados, já que o teatro não é apenas uma atividade de *performance* de textos teatrais, é também um processo de interpretação do comportamento humano que vai além dos textos dramáticos e das capacidades associadas com a representação incluindo nesse sentido o conceito de Expressão Dramática (António, 2012, p. 25).

2. A Pedagogia de Projeto

2.1. Conceitos, princípios e finalidades

Etimologicamente, a palavra projeto remete-nos para o sentido de lançar para diante (*projicere*) e também integra a noção de problema (*ballein*).

A noção de projeto supõe que a vida é ação e é na relação entre a ação e o pensamento que uma pessoa adquire conhecimento e se forma. Kilpatrick¹, no artigo intitulado *The project work*, escrito em 1918, define projeto como “uma atividade previamente considerada, cuja intenção dominante tem uma finalidade real e bem definida, finalidade essa que orienta os processos e lhes assegura uma motivação”. Kilpatrick chama a atenção para o facto de que, ao elaborar um projeto, o seu autor e executor lança-se num processo que lhe vai colocar uma série de questões que terá de resolver. É uma atividade ou um conjunto de atividades em redor de um centro de interesse em que a pessoa “se lança, se atira, se projeta”. Ainda nesse artigo, Kilpatrick salienta que todo o projeto deve partir de um problema e resultar num produto, e que este pode ser de várias formas, tais como a elaboração de um relatório ou a construção de um objeto (Alarcão, 1993, p.22). Perspetivar e planificar, executar e avaliar constituem importantes etapas na prática pedagógica.

¹ William Heard Kilpatrick (1871-1965) foi um matemático e físico dos EUA. Discípulo de Dewey, destacou-se principalmente pelo seu trabalho no “Método de Projetos.”

[...] inerente ao termo projeto está presente um articulado de ações, planeadas e executadas em função de uma intencionalidade real e contextualizadas no meio onde se realizam” (Kilpatrick, 2006 cit. por Craveiro, 2007, p.28).

Um projeto deve partir de um problema que depois originará um produto. Produto este que pode ser de diversas ordens. O problema do qual parte o projeto deve ter algumas características definidas, tais como: todos os participantes devem considerar o projeto importante e todos devem obter novos conhecimentos. (Guedes, Lourenço, Filipe, Almeida, & Moreira, 2007, p. 25).

No contexto educativo, a Pedagogia de Projeto surge no início do século XX, associada ao pensamento de John Dewey², que terá concebido a ideia de uma pedagogia aberta em que o aluno é autor da sua própria formação académica através de aprendizagens concretas e significativas.

O ser humano elabora os conhecimentos ao transformar continuamente a sua relação com as gentes e as coisas. Desde o nascimento, as crianças desenvolvem, face ao real, uma verdadeira actividade de investigação: elas formulam hipóteses, tacteiam e experimentam para as testar, depois reajustam as suas acções, cada descoberta confronta-as com novas interrogações. Assim, todo o conhecimento se elabora progressivamente, sendo cada aquisição incessantemente reconstruída. Nesta óptica construtivista, as interacções sociais desempenham um papel preponderante quando permitem, entre parceiros, a cooperação, a confrontação, a procura de consensos que favorecem a manifestação de saberes já adquiridos e a construção de saberes novos (CRESAS, 1998, citado em Leite & Santos, 2004, p.3).

Vários autores têm definido o conceito de Pedagogia de Projeto, salientando o facto de ser um método de trabalho centrado no aluno, mas que envolve todos os participantes no ato educativo, em que a interação entre teoria e prática é uma realidade. A Pedagogia de Projeto é assim encarada como um método centrado no aluno em que cada um é o construtor do seu próprio conhecimento, mas em que o processo é feito em conjunto com os colegas da turma.

² John Dewey (1859-1952) foi um filósofo e pedagogo norte-americano que defendia que os conteúdos abordados na sala de aula eram assimilados mais facilmente quando associados às tarefas realizadas pelos alunos (teoria e prática). O seu pensamento caracteriza-se pela filosofia da ação, do pensamento e do sentimento.

A Pedagogia de Projeto é um método de trabalho centrada no aluno e direcionada para a resolução de problemas, partindo da imagem de uma situação que se pretende atingir, passando por um trabalho conjunto, decidido, planejado e marcado pela livre expressão dos alunos (Agostinho, 2017, p. 20).

Os resultados obtidos no desenvolvimento de projetos realizados pelos alunos, sob a orientação do professor, resultam na aprendizagem de determinados conhecimentos e no desenvolvimento de novas competências. (Moura & Barbosa, 2006, citado em Oliveira, 2006, p. 11). Trata-se de um método sistemático, rico na interação entre teoria e prática, em que a aprendizagem se faz através da identificação de questões e respectivas respostas. No campo do desenvolvimento pessoal, a Pedagogia de Projeto favorece o sentido de autonomia, responsabilidade e cooperação, entre outros valores:

A Pedagogia de Projeto é definida como um método de educação sistemático, considerado por muitos investigadores educacionais como o mais completo, no sentido de envolver todos os participantes, alunos e professores, na identificação e resolução de um problema, juntamente com uma constante interação entre a teoria e a prática, assente na autonomia, responsabilidade e cooperação (Vieira, 2005, citado em Agostinho, 2017, p. 21).

Para Bomtempo a “Pedagogia de Projetos” possibilita uma escola alicerçada no real, aberta a múltiplas relações com o exterior, onde o aluno trabalha intensamente e dispõe dos meios para afirmar-se. Permite que ele construa o sentido de sua atividade e dá oportunidade ao aluno de viver com alegria, entusiasmo e conflito as suas experiências, propiciando-lhe melhor compreensão da historicidade do nosso tempo, facilitando sua formação como pessoa consciente do seu papel de construtor da história (Bomtempo, 2003, p. 7).

O trabalho por projeto, do ponto de vista de intervenção educativa, é uma proposta que “dá à atividade de aprender um sentido novo, onde as necessidades de aprendizagens afloram nas tentativas de se resolver situações problemáticas” (Leite, 1996, p. 2). Na verdade, apresenta-nos uma nova forma de repensar a prática pedagógica, pois não se trata apenas de uma técnica atrativa para ensinar aos alunos o conteúdo das disciplinas.

Num debate acerca da importância de trabalhos por projetos determinado professor defendia que “poderá ser interessante, mesmo até útil, trabalhar em projetos, se, com eles, os alunos descobrirem um sentido para as aprendizagens que são obrigados a fazer” (Cortesão, Leite & Pacheco, 2002, p. 24). Nesta mesma dimensão outro professor referia:

ao trabalharem num projecto sobre uma questão que lhes diga respeito, quando, para o poderem desenvolver, tiverem que recorrer nesse trabalho a conhecimentos que até fazem parte dos conteúdos das diferentes disciplinas, os alunos podem descobrir, de repente, uma utilidade, um sentido para as aprendizagens que fizeram e estão a fazer. E isto poderá contribuir para mudar a sua atitude face à escola (Cortesão, Leite & Pacheco, 2002, p. 24).

Sabemos que a Pedagogia de Projeto dá maior ênfase ao conteúdo do que às abordagens mais tradicionais, pois os conteúdos são trabalhados de forma a despertar o interesse dos alunos tornando-os, desta forma, mais autónomos. Esta autonomia é alcançada quando os alunos têm uma perceção do seu conhecimento, das suas potencialidades e das suas fraquezas, no que respeita ao processo de aprendizagem.

Nesta metodologia, o papel do professor consiste em organizar, com um critério de complexidade, as evidências nas quais se reflita a aprendizagem dos alunos, “não como um ato de controlo mas sim de construção de conhecimentos específicos” (Hernández, 1998, p.93 citado em Diniz, 2016, p.246), e o de “criar um clima de envolvimento e de interesse do grupo, e em cada pessoa, sobre o que se está a trabalhar na sala de aula (...) reforçar a consciência de aprender em grupo” (Hernández e Ventura, 1998, p.69 citado em Dinis, 2016, p.246).

A metodologia de projeto torna a aprendizagem ativa, e, portanto, mais interessante e atrativa para o aluno. Desta forma, o aluno investiga, formula hipóteses, obtém novos conhecimentos, e desenvolve a autonomia e a responsabilidade. O projeto deve ser considerado como um meio de trabalho, de forma a tornar a escola mais atraente, onde a atividade do aluno é determinante na construção do seu próprio saber. Deste modo o professor deixa de ensinar por meio de transmissão de conteúdos, mas sim, como aquele que cria situações de aprendizagem, tendo a responsabilidade de fazer as

mediações necessárias para que o aluno possa encontrar sentido naquilo que está a aprender e prepara-o para que possa adquirir conhecimentos durante toda a vida.

[...] Formar para a vida significa mais do que reproduzir dados, denominar classificações ou identificar símbolos. Significa: saber se informar, comunicar-se, argumentar, compreender e agir; enfrentar problemas de diferentes naturezas; participar socialmente, de forma prática e solidária; ser capaz de elaborar críticas ou propostas; e, especialmente, adquirir uma atitude de permanente aprendizado (PCNEM,2002, p.9, citado em Oliveira, 2006, p.16).

Segundo Zaballa (1998, citado em Moreira, 2014, p. 11) é preciso criar situações para que os alunos possam cada vez mais participar de forma viva na resolução das atividades e no processo de elaboração pessoal, em vez de se restringirem a copiar e a reproduzir as instruções dos professores. Portanto, nesta Pedagogia de Projeto o aluno é convidado a descobrir, construir, criticar, comparar, dialogar, analisar e vivenciar o próprio processo de construção de conhecimento.

Alarcão (1993, p. 22 e 23) sistematiza a estruturação de um projeto do seguinte modo:

- “1. Abertura a possíveis inquietações, interrogações, ideias, sugestões, interesses, necessidades.
2. Decisão quanto ao tema do projeto tendo em conta a sua relevância e exequibilidade.
3. Definição dos objetivos a alcançar.
4. Identificação das estratégias a seguir para alcançar os objetivos.
5. Elaboração escrita do plano de atividades.
6. Execução do plano.
7. Recolha e interpretação dos dados.”

Em síntese, a Pedagogia de Projeto permite:

- Exercitar uma metodologia de resolução de problemas;
- Estabelecer relações entre teoria e prática;
- Implicar os docentes e alunos numa conceção ativa das aprendizagens;
- Desenvolver capacidades pessoais de investigação, designadamente:
 - Saber observar e questionar a realidade;
 - Apreender a realidade enquanto campo de saber interdisciplinar e transdisciplinar;

- Experimentar métodos e técnicas diversificadas (observação, entrevista, questionário, estudo documental, emprego de meios audiovisuais, entre outros);
- Despertar para a resolução criativa de problemas e desenvolver as capacidades de trabalho em equipa. (Guedes, Lourenço, Filipe, Almeida, & Moreira, 2007, p. 34).

2.2. A Pedagogia de Projeto nas disciplinas de História e Cultura das Artes/História da Música e Formação Musical

A disciplina de História da Cultura e das Artes /História da Música é ainda muitas vezes associada a uma disciplina onde se tem de decorar datas e acontecimentos da vida dos compositores. Torna-se, por essa razão, necessário adotar novas estratégias dentro da sala de aula de forma a cativar os alunos, motivá-los e demonstrar na prática a importância desta área na formação de jovens músicos. Por sua vez, a disciplina de Formação Musical é associada à teoria que aparentemente parece não fazer falta aos “músicos práticos”! Aplicar a Pedagogia de Projeto e utilizar a Expressão Dramática como ferramenta pedagógica poderá revelar um potencial de aprendizagem que pode e deve ser explorado.

A metodologia de projeto poderá contribuir para uma nova atitude dos alunos perante estas disciplinas, denunciando preconceitos e favorecendo a aprendizagem através de um leque mais variado de conteúdos que em larga medida ultrapassam a biografia dos compositores e listas de obras que compuseram ou um estudo teórico de sistemas de notação musical. Poderá ainda estabelecer uma maior ligação entre a teoria e a prática. Se associada à criação de espetáculos músico-teatrais, quer do ponto de vista do processo, como da apresentação do “produto final” haverá um diálogo e interdisciplinaridade entre as várias disciplinas da formação dos jovens estudantes.³

A título de exemplo, entre inúmeros projetos pedagógicos possíveis de serem realizados com a apresentação de um pequeno espetáculo músico-teatral mencionaremos, no âmbito das duas disciplinas, os seguintes temas:

- História da Cultura e das Artes/História da Música:

³ Estes aspetos serão evidenciados no projeto implementado.

- ✓ Uma reunião em casa do Conde Bardi;
 - ✓ Um concerto na casa dos Ésterhazy;
 - ✓ Mozart em Manheim;
 - ✓ *Schubertiadas*;
 - ✓ Uma reunião de trabalho: os 5 compositores da escola nacionalista russa;
 - ✓ Entrevista ao compositor Igor Stravinsky.
-
- Formação Musical:
 - ✓ Uma palestra de Guido D'Arezzo ;
 - ✓ Uma aula com Jean Philippe Rameau;
 - ✓ O aluno João Domingos Bomtempo numa aula no Seminário da Patriarcal;
 - ✓ Uma aula com o compositor Arnold Schönberg.

PARTE II – PRÁTICA PEDAGÓGICA

1. Contextualização da Prática Pedagógica

1.1. História e caracterização da Instituição de Ensino: o Conservatório de Música de Vila do Conde

O Conservatório de Música de Vila do Conde, chamava-se inicialmente Academia de Música de S. Pio X. Esta academia nasceu no dia 22 de novembro de 1981, com a realização de um concerto por músicos de renome nacional.

Inicialmente instalada no Centro Paroquial *Padre Porfirio Alves* da Paróquia de S. João Baptista de Vila do Conde, iniciou a sua atividade no ano letivo de 1981/1982 tendo como Diretor Pedagógico David Ferreira de Oliveira e o Padre Arlindo Chaves Torres como Diretor Administrativo. Nos primeiros anos de existência, integraram o corpo docente figuras como Isabel Rocha (piano), Teresa Rocha (violoncelo), Álvaro Teixeira Lopes (piano) e A. Cunha e Silva (violino).

A partir de então, a Academia tornou-se progressivamente numa escola maior, com mais alunos e mais professores. Com isto, o Centro Paroquial tornou-se pequeno em questões de espaço e em 1990 as instalações mudaram provisoriamente para o Museu das Rendas da mesma cidade.

Em setembro de 1991 a Academia passa a ser administrada pela Fundação Dr. Elias de Aguiar, entretanto criada e integralmente subsidiada pela Câmara Municipal de Vila do Conde. Quando decisões governamentais decretaram a extinção das Fundações, entre as quais a que tutelava a antiga Academia – a Fundação Dr. Elias de Aguiar – a Câmara Municipal entendeu confiar à Associação para a Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde a tarefa de dar continuidade à obra notável que vinha sendo desenvolvida em prol da música, disponibilizando os meios e apoios para que, com o apoio e empenho de todos, nomeadamente professores e pais dos alunos, fosse possível prosseguir os mesmos objetivos.

Desde 1995 até à atualidade permanece sediada nas instalações do Centro Municipal de Juventude. Pouco a pouco foram acrescentados novos cursos e atualmente conta com os cursos de Instrumento nas suas mais diversas variantes: Piano, Violino, Violoncelo, Flauta Transversal, Acordeão, Canto, Clarinete, Guitarra Clássica e Portuguesa, Cravo, Viola d'arco e Saxofone.

Teresa Rocha, enquanto diretora pedagógica da Academia de Música de S. Pio XX, entre 1987 e 2013, realizou um trabalho notável na expansão do ensino da música em Vila do Conde, dinamizando inúmeras atividades no âmbito da música erudita destacando-se os *Cursos de Aperfeiçoamento Musical de Vila do Conde*, o *Concurso Marília Rocha* e o projeto *Bichinho da Música*.

O Conservatório de Música de Vila do Conde apresenta, desde agosto de 2013, uma direção pedagógica colegial a cargo dos Professores Aires Pinheiro e Nuno Oliveira, também docentes na escola, sucedendo à Professora Teresa Rocha. Quanto ao espaço físico o Conservatório de Música possui 15 salas dedicadas à formação que têm o nome de importantes figuras da música portuguesa (Carlos Seixas, Viana da Motta, Lopes Graça, Jorge Peixinho, Cláudio Carneyro, Luis Boulton, Emmanuel Nunes, entre outros).

No seu plano de atividades vastíssimo, destacam-se:

- Audições de Classe, Audições Escolares e Concertos Finais de Período;
- Concertos de intercâmbio;
- Workshops, ateliers e conferências;
- Concertos temáticos;
- Concertos de Música Contemporânea;
- Concertos de Música Antiga;
- Recitais de alunos em várias instituições da cidade;
- Semana Internacional de Música Erudita em Vila do Conde;
- Elaboração de manuais didáticos;
- Concurso Interno de Guitarra;
- Concurso de Piano “Marília Rocha”;
- Cursos de Aperfeiçoamento Musical de Vila do Conde que em 2018 fizeram 30 anos de existência.

- “O Bichinho da Música”;
- “Sexta às Sete”;
- “Verão que é com Música”;

O concurso de Piano alargou o seu âmbito a todo o território nacional, adicionando, a partir de 2007, um segundo instrumento a concurso, que vai variando a cada biénio. A título de experiência pedagógica, em junho de 1995, a então Academia de Música S. Pio X, iniciou uma série de audições cujo público-alvo incide nos alunos das escolas do 1º Ciclo Básico do Concelho de Vila do Conde, projeto denominado “Audição Pequenos Músicos”. Com o amadurecimento deste projeto passou a organizar-se anualmente a semana especial “O Bichinho da Música”. Este projeto realiza-se durante uma semana em que os alunos do Conservatório de Música de Vila do Conde pertencentes aos níveis pré-escolar, 1º e 2º ciclo realizam uma série de concertos didáticos, apresentando aos seus colegas todas as classes instrumentais que laboram diariamente no Centro Municipal de Juventude. “Sexta às Sete” é uma oferta cultural do Conservatório de Música de Vila do Conde, com Direção Artística a cargo da Direção Pedagógica, que consiste na apresentação de dez concertos por músicos profissionais, que comentam acerca do seu trabalho, desmistificando a música erudita, com o objetivo de proporcionar aos alunos do Conservatório e à comunidade, um contacto regular com a prática performativa de música erudita. “Verão que é com Música” corresponde a uma semana lúdico-cultural que tem como foco a interdisciplinaridade. São desenvolvidos projetos multidisciplinares utilizando formatos e variantes artísticas como a Música, o Teatro e a Dança, assim como as artes visuais.

O ensino no Conservatório de Música de Vila do Conde cumpre o sistema educativo vigente e engloba dois Planos de Estudo: planos curriculares e conteúdos programáticos de acordo com a legislação em vigor para o Ensino Especializado da Música e os planos próprios com métodos e programas adequados. O ensino é ministrado em quatro ciclos (1º ciclo do ensino básico, 2º ciclo do ensino básico, 3º ciclo do ensino básico e o curso secundário).

O Curso de Iniciação em Música, previsto na portaria nº 225/2012, de 30 de julho, posteriormente retificada pela Declaração de Retificação nº 55/2012 de 28 de setembro, destina-se a alunos inscritos no 1º ciclo do ensino básico, provenientes de escolas da rede pública ou do ensino particular e cooperativo. O plano de estudos do Curso de Iniciação em Música tem uma duração global mínima de

135 minutos semanais, repartido pelas disciplinas de classe conjunto, formação musical e instrumento.

O Curso Básico de Música é um curso do EAE – Ensino Artístico Especializado, previsto na portaria nº 225/2012, de 30 de julho, posteriormente retificada pela Declaração de Retificação nº 55/2012 de 28 de setembro, financiado pelo Ministério da Educação. Este curso é destinado aos alunos dos 2º e 3º ciclos do ensino básico, dividindo-se em dois regimes de frequência: articulado e supletivo. O plano de estudos relativo à sua área vocacional tem uma duração global de 315 minutos semanais, repartidos pelas disciplinas de classe de conjunto (90 minutos), formação musical (135 minutos) e instrumento (90 minutos). Destaque-se que os 45 minutos, a ser integrados na componente de Formação Vocacional, para além dos tempos letivos mínimos constantes em cada disciplina, estão, por decisão do Conselho Pedagógico, inseridos na carga letiva atribuída à disciplina de formação musical.

O Curso Secundário de Música, previsto na Portaria nº 243-B/2012, de 13 de agosto, posteriormente alterada pelas Portarias nº 419-B/2012 de 20 de dezembro, nº 59-B/2014 de 7 de março e nº 165-A/2015 de 3 de junho é uma opção formativa financiada pelo Ministério da Educação, destinada aos alunos que vão ingressar num curso secundário. Estes cursos são disponibilizados em dois regimes de frequência: articulado e supletivo.

O curso livre não é financiado pelo Ministério da Educação, não confere grau, nem diploma. Aberto a todo e qualquer indivíduo e com inscrição condicionada à existência de vaga, permite a frequência por disciplinas isoladas.

O Conservatório de Música de Vila do Conde possui um projeto educativo aprovado pelo Conselho Pedagógico a 1 de julho de 2018, em conformidade com o Regulamento Interno, para vigorar no triénio 2018-2021, que tem como pontos absolutamente centrais os seguintes: princípios e valores, metodologias, conteúdos curriculares, interdisciplinaridade, finalidades e objetivos.

O Conservatório rege-se pelos seguintes Princípios e Valores:

- “Promover o desenvolvimento do sentido estético e capacidade crítica na ótica da formação integral do indivíduo;”
- “Incentivar a formação de indivíduos autónomos e com capacidade de iniciativa;”

- “Fomentar o sentido da responsabilidade e os valores do esforço e do trabalho;”
- “Educar, valorizando a importância da sensibilidade artística nas relações que o indivíduo estabelece com o meio sociocultural em que se insere;”
- “Estimular a inovação e a contemporaneidade como fatores aglutinadores da comunidade educativa;”
- “Valorizar a prática artística como ato eminentemente comunitário; “
- “Defender e respeitar o património cultural e artístico.”

2. Caracterização das Turmas de Intervenção

A caracterização detalhada das turmas de intervenção, com dados importantes como o instrumento, regime de frequência, a classe de conjunto que frequentam, entre outros dados, foram recolhidos através de um inquérito feito aos alunos. Tendo em conta o tema do projeto foram levantadas questões relativas ao interesse dos alunos sobre teatro e Expressão Dramática e também sobre o trabalho em grupo.

2.1. A turma de História da Cultura e das Artes/História da Música

A turma A do 11º ano do Conservatório de Música de Vila do Conde, do ano letivo 2018/2019, era composta por quatro alunos (três do sexo feminino e um do sexo masculino), com 15 anos de idade em média. O horário de estágio de permanência nesta turma realizou-se às quartas-feiras, das 17h45 às 20h (3 tempos de 45 minutos, sendo o último tempo dedicado a audições de obras musicais dos períodos estudados).

Tabela 1 - Dados da Turma de História da Cultura e das Artes/História da Música – 11º ano

Alunos	Regime	Género	Idade	Iniciou os estudos musicais	Instrumento	Classe Conjunto
A.B.	Supletivo	Feminino	16	6 anos	Cravo	Ensemble Orff
D.A.	Articulado	Feminino	15	7 anos	Piano	Ensemble Orff
E.S.	Articulado	Masculino	15	5 anos	Guitarra	Orquestra Guitarras
M.P. *	Articulado	Feminino	15	6 anos	Piano	Ensemble Orff

*Aluna ainda está no 10.º ano e frequenta a disciplina do 11º ano.



Gráfico 1 – 11º ano: Perspetivas quanto ao futuro profissional

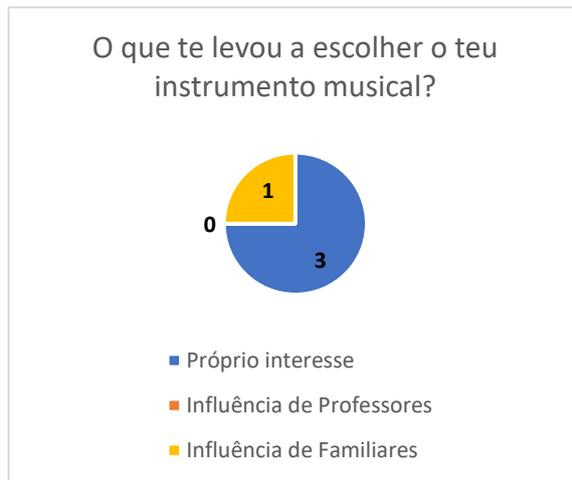


Gráfico 2 - 11º ano: Motivos que levaram os alunos à escolha do seu instrumento musical

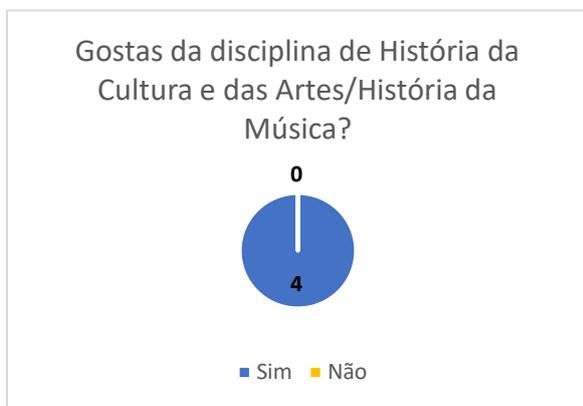


Gráfico 3 - 11º ano: Frequência em concertos de música erudita



Gráfico 4 – 11º ano: Gosto pela disciplina de História da Cultura e das Artes/História da Música



Gráfico 6 - 11º ano: Membros de Grupos de Teatro



Gráfico 5 – 11º ano: Gosto pelo Teatro

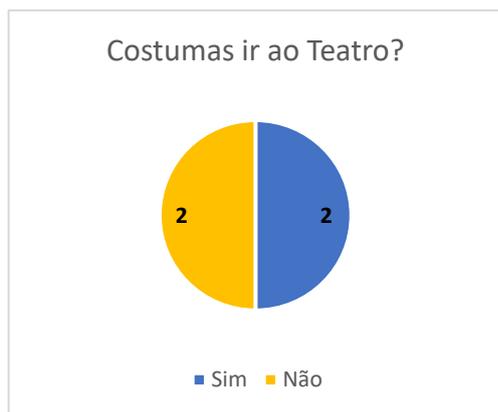


Gráfico 7 - 11º ano: Assistir a Peças de Teatro

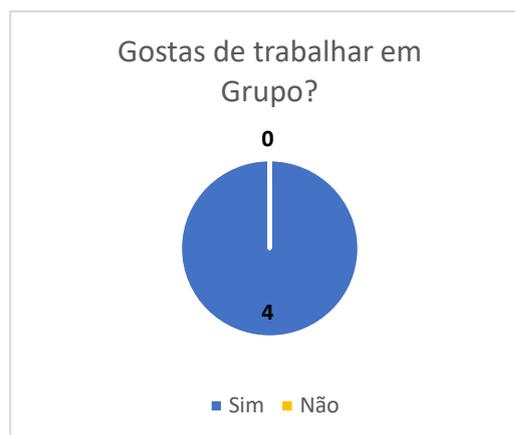


Gráfico 8 - 11º ano: Gosto por trabalhar em Grupo

Em relação aos instrumentos escolhidos pelos alunos verificámos que apenas um aluno escolheu um instrumento de cordas e os 3 restantes estudam instrumentos de teclas. No ensino secundário as classes de conjunto dividem-se em Orquestra de Guitarras e em Ensemble Orff.

Do inquérito realizado aos 4 alunos verificou-se que:

- Os 4 alunos gostam de teatro;
- Apenas 1 aluno faz parte de um Grupo de Teatro;
- 2 alunos costumam ir ao teatro e 2 não;
- Os 4 alunos gostam de trabalhar em grupo;
- Os 4 alunos gostam da disciplina de História da Cultura e das Artes/História da Música
- 3 alunos costumam a assistir a concertos e 1 não.

O facto de todos os alunos gostarem da disciplina e de teatro, viria a tornar-se um ponto favorável e decisivo na intervenção pedagógica.

2.2. A turma de Formação Musical

A turma K3 do 6ºano do Conservatório de Música de Vila do Conde, do ano letivo 2018/2019, era constituída por nove alunos (quatro do sexo feminino e cinco do sexo masculino), com 11 anos de idade em média e todos eles frequentam o regime articulado. O horário de estágio de permanência nesta turma realizou-se às quartas-feiras das 11h às 12h30. Em relação aos instrumentos escolhidos

pelos alunos evidenciamos apenas a presença de um instrumentista de sopro. Quanto aos restantes instrumentos, verifica-se uma igualdade entre instrumentos de cordas (4 alunos) e instrumentos de teclas (4 alunos). No 2.º ciclo a classe de conjunto é comum a todos os alunos: coro.

Tabela 2 – Dados da Turma de Formação Musical – 6º ano

Alunos	Regime	Género	Idade	Iniciou os estudos musicais	Instrumento	Classe Conjunto
K.C.	Articulado	Masculino	12	11 anos	Violino	Coro
M.M.	Articulado	Feminino	11	9 anos	Piano	Coro
M.B.	Articulado	Feminino	11	9 anos	Cravo	Coro
M.P.	Articulado	Feminino	11	4 anos	Violino	Coro
P.F.	Articulado	Masculino	11	9 anos	Piano	Coro
R.E.	Articulado	Masculino	11	9 anos	Guitarra Portuguesa	Coro
R.V.	Articulado	Masculino	11	4 anos	Clarinete	Coro
S.T.	Articulado	Feminino	10	5 anos	Guitarra Clássica	Coro
T.F.	Articulado	Masculino	11	7 anos	Piano	Coro

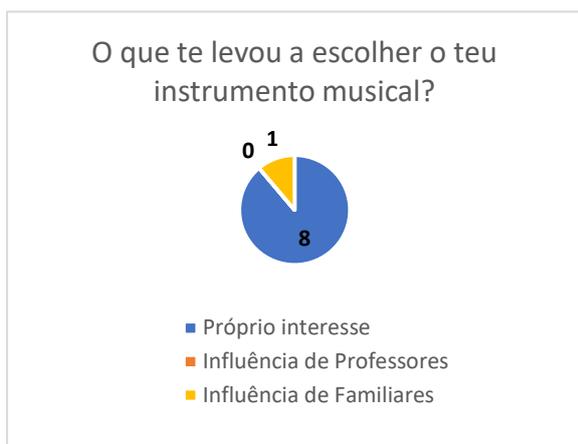


Gráfico 9 - 6ºano: Motivos que levaram os alunos à escolha do seu instrumento musical

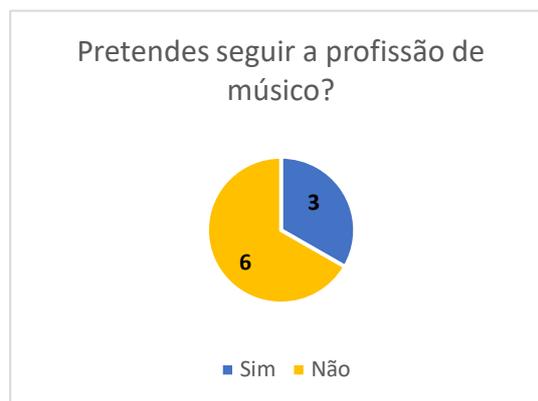


Gráfico 10 - 6ºano: Perspetivas quanto ao futuro profissional

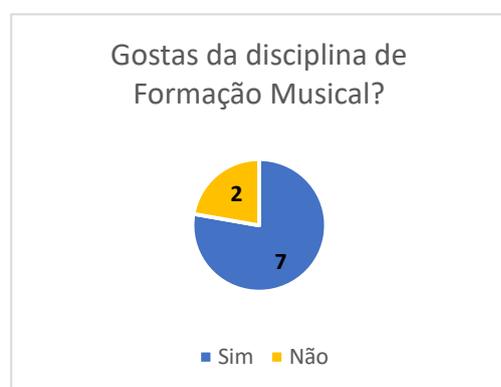


Gráfico 12 - 6ºano: Gosto pela disciplina de Formação Musical

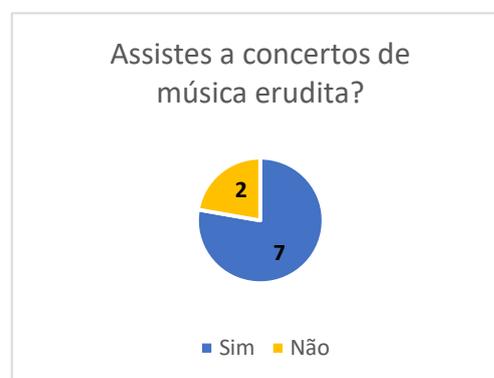


Gráfico 11 – Frequência em concertos de música erudita



Gráfico 13 - 6º ano: Gosto pelo Teatro

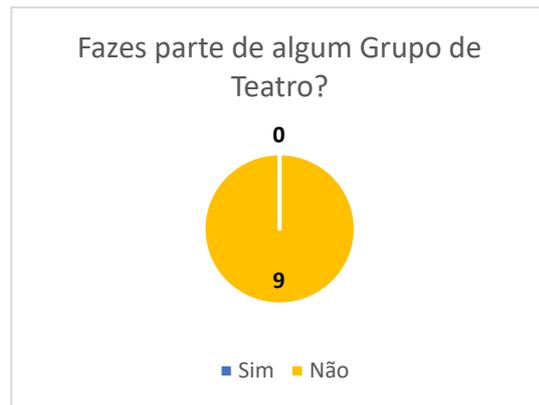


Gráfico 14 - 6º ano: Membros de Grupo de Teatro



Gráfico 15 - 6º ano: Assistir a Peças de Teatro

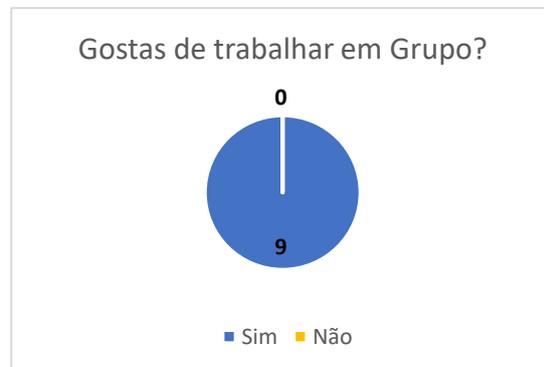


Gráfico 16 - 6º ano: Gosto por trabalhar em Grupo

Do inquérito realizado aos 9 alunos verifica-se que:

- 8 alunos gostam de teatro e um não gosta;
- Nenhum aluno faz parte de um Grupo de Teatro;
- 5 alunos costumam ir ao Teatro e 4 não;
- Os 9 alunos gostam de trabalhar em grupo;
- 7 alunos gostam da disciplina de Formação Musical e 2 não gostam;
- 7 costumam a assistir a concertos e 2 não.

As respostas apontaram para a realização da intervenção pedagógica num quadro positivo, mas também desafiante, no sentido de perceber e ultrapassar eventual desmotivação em relação a dois dos 9 alunos.

Como se vai verificar, a intervenção pedagógica, em particular, o trabalho de projeto, tornaram-se decisivas para a motivação de toda a turma.

3. Processos Organizativos da Prática Pedagógica

3.1. Processos organizativos em História da Cultura e das Artes/ História da Música

3.1.1. Observação de Aulas

Os autores Aragão e Silva chamam a atenção sobre o ato de observar e a sua importância na compreensão do mundo:

A observação é uma ferramenta fundamental no processo de descoberta e compreensão do mundo. O ato de observar pode desencadear muitos outros processos mentais indispensáveis à interpretação do objeto analisado, principalmente se for feito com o compromisso de buscar uma análise profunda de fenómenos observados” (Aragão e Silva, 2012, p.58)

Para que haja um maior sucesso no ensino e na aprendizagem, a observação de aulas, torna-se do mesmo modo fundamental, pois esta constitui uma fonte de inspiração, motivação e aprendizagem.

Para Freire (1992, p.14) “Observar uma situação pedagógica é olhá-la, fitá-la, mirá-la, admirá-la, para ser iluminado por ela. Observar uma situação pedagógica não é vigiá-la, mas sim fazer vigília por ela, isto é, estar e permanecer acordado por ela na cumplicidade pedagógica.”

Como bem afirma Reis importa:

Adequar o processo de supervisão às características e necessidades específicas de cada professor. Estabelecer as bases para uma tomada de decisão fundamentada sobre o processo de ensino e aprendizagem. Avaliar a adequação das decisões curriculares efectuadas pelos professores e, eventualmente, suscitar abordagens ou percursos alternativos. Proporcionar o

contacto e a reflexão sobre as potencialidades e limitações de diferentes abordagens, estratégias, metodologias e actividades (...) (Reis 2011, p. 12).

Para os registos de observação de aulas de todas as turmas que o estágio contempla foram criadas duas tabelas: uma com a identificação da turma e a outra com o desenvolvimento da aula. Além destas tabelas, no final de todas as aulas observadas, foi utilizada outra tabela, destacando os seguintes conteúdos: estratégias de ensino; interação professor-aluno e organização e gestão. A referida tabela foi elaborada a partir do artigo *Observação de Aulas e Avaliação do Desempenho Docente*, de Pedro Reis (2011). No que concerne as Estratégias e Ensino, Interação Professor-Aluno, Organização e Gestão foram usados os critérios do quadro infra.

Tabela 3 - Tabela de observação de aula⁴.

Critérios		NA	NE	AE	BE
Estratégias de Ensino	Fornece instruções de forma clara e concisa.				
	Adequa as estratégias de ensino aos conteúdos.				
	Adequa as estratégias de ensino às necessidades dos alunos.				
	Demonstra excelente conhecimento de conteúdos.				
	Estimula e encoraja a participação dos alunos.				
	Capta a atenção dos alunos.				
	Atribui aos alunos tempo adequado para responderem às perguntas.				
	Reage e adapta-se às alterações de atenção dos alunos				
Interação Professor-Aluno	Fala de forma expressiva.				
	Sorri enquanto fala.				
	Utiliza uma linguagem corporal não intimidatória.				
	Valoriza as respostas dos alunos.				
	Coloca questões a todos os alunos.				
	Proporciona <i>feedback</i> frequentemente.				
	Promove a participação ativa dos alunos nas aulas				
	Trata os alunos de forma equitativa.				
	Trata os alunos pelo nome.				
Ouve atentamente as questões e os comentários dos alunos.					
Organização e gestão	Começa a aula a horas e de forma organizada.				
	Verifica frequentemente se os alunos estão a perceber o conteúdo da aula				
	É capaz de antecipar e lidar com problemas de indisciplina				
	Estabelece de forma clara a transição entre as atividades.				
	Recorda aos alunos os testes, as tarefas, os projetos, etc.				

⁴ Tabela elaborada a partir das grelhas apresentadas no artigo *Observação de Aulas e Avaliação do Desempenho Docente*, de Pedro Reis (2011).

	Ao longo da aula, faz síntese das temáticas abordadas.				
	Apresenta aos alunos, de forma clara, os objetivos da aula e de cada uma das atividades.				

Legenda: NA – Não se aplica; NE – Nada evidente; AE – Algo Evidente; BE – Bem evidente

A observação sistematizada na tabela indicada foi um instrumento precioso para a compreensão da metodologia de ensino utilizada pelo Professor – fundamentalmente expositiva. As aulas decorreram com um ambiente propício às aprendizagens, sendo de salientar, no entanto a pouca participação dos alunos. A observação das aulas permitiu também ter consciência de aspetos fundamentais para a prática pedagógica, particularmente a adaptação das metodologias e estratégias de ensino relativamente aos conteúdos programáticos, à participação ativa dos alunos, à valorização das respostas dadas pelos alunos e à forma como são dadas as instruções para a realização de atividades, que deve ser de forma clara e concisa.

3.1.2. Intervenção Pedagógica. Projeto Pedagógico “Um serão musical em casa da Família Bach”

A intervenção pedagógica consistiu na concretização de um projeto pedagógico intitulado *Um serão musical em casa da Família Bach*. O projeto tomou como modelo os princípios enunciados por Alarcão (1993, pág.22 e 23), apresentado na primeira parte deste trabalho.

“Abertura a possíveis inquietações, interrogações, ideias, sugestões, interesses, necessidades”

Para que a metodologia de projeto fosse aplicada partiu-se de uma premissa muito importante: os alunos só alcançariam aprendizagens significativas, sendo capazes de desenvolver o seu próprio pensamento musical, se conhecessem a música e o seu contexto do período final do Barroco e, concretamente, o legado de Johann Sebastian Bach.

Este projeto foi o culminar de uma aprendizagem construída sobre a música desse tempo; a contextualização histórica do ambiente em que nasceu J.S. Bach; ambiente e prática musical das

idades por onde passou; os locais onde trabalhou e os compositores com quem vivenciou; os gêneros e o estilo musical de J.S. Bach.

Neste ponto foram lançadas algumas questões:

- Imaginam como seria ser músico na época de J.S. Bach?
- Quantos músicos existem de apelido Bach?
- Imaginam como seria um serão musical na casa dos Bach?
- Quem foi Anna Magdalena Bach? Qual a sua importância na vida e no trabalho de J.S. Bach?
- Conhecem algumas obras do livro de Anna Magdalena Bach? Quem já tocou peças deste “livro”? E de J. S. Bach? O que sabem dizer sobre essas obras?

“Decisão quanto ao tema do projeto tendo em conta a sua relevância e exequibilidade”

Neste ponto, os alunos foram questionados sobre o interesse em realizar um projeto em que a aprendizagem já realizada teria, agora, uma abordagem diferente. Tendo a metodologia de projeto uma forma de aprendizagem autónoma, vinda da sequência de uma aprendizagem que é feita através da exposição dialogante, seguiu-se a seguinte reflexão: Porquê realizar um projeto sobre conteúdos relacionados com a vida e obra de J.S. Bach? Entre outras afirmações, os alunos entenderam que J.S. Bach é uma das maiores figuras musicais de todos os tempos; Bach foi indiscutivelmente o maior compositor do período Barroco e muitas das suas obras marcaram irremediavelmente o percurso da História da Música. Nasceu no seio de uma família de longa tradição musical, e desde cedo mostrou o seu talento, tornando-se um músico completo; A História da Música revelou-nos dados muito importantes, relacionados com a sua segunda esposa Anna Magdalena Bach, que era cantora e com os filhos do compositor que se tornaram também compositores.

Foram colocadas as seguintes hipóteses temáticas:

- Estudar a música de J. S. Bach através da realização de uma exposição sobre a vida de J.S. Bach;
- Conceber um mapa com as cidades onde Bach trabalhou, e as responsabilidades que teve em cada uma;

- Descrever um serão musical na casa dos Bach.

A escolha recaiu sobre como seria um serão musical na casa dos Bach e através da Expressão Dramática recriar um desses serões musicais.

“Finalidade e objetivos”

- Desenvolver competências de aprendizagens histórico-musicais;
- Situar no tempo e no espaço o acontecimento;
- Conhecer a família Bach e qual a sua importância na História da Cultura e das Artes/História da Música;
- Identificar conteúdos de aprendizagem relacionados com a obra musical de J. S. Bach;
- Identificar conteúdos de aprendizagem relacionados com a obra musical de William Friedaman e Carl Philippe Emanuel Bach;
- Relacionar conceitos específicos da História da Cultura e das Artes/História da Música como o Compositor e Homem de Família, Johann Sebastian Bach, a sua Mulher Ana Magdalena e a sua ligação à música;
- Estimular o espírito investigativo;
- Desenvolver a criatividade;
- Desenvolver práticas de espírito de equipa, coordenação e de convívio entre alunos e professores;
- Produzir um texto dramático (para que os alunos possam trabalhar os conteúdos programáticos e, assim, construírem a sua aprendizagem);
- Promover uma educação participada, partilhada e cooperativa.

“Identificação das estratégias a seguir”

Após uma breve exposição teórico-prática sobre a família Bach, foram fornecidos materiais pedagógicos e biobibliográficos para os alunos pesquisarem sobre os seguintes pontos:

1. Pesquisar sobre a família Bach:
 - Árvore genealógica da família Bach
 - Maria Bárbara e Anna Magdalena Bach;
 - Os filhos de Bach, e, em particular Carl Phillippe Emanuel Bach e Wilhem Friedemann Bach;
 - *O Pequeno livro de Anna Magdalena Bach* (1725).

2. Produzir um texto dramático com as seguintes personagens:
 - J.S. Bach;
 - Anna Magdalena Bach;
 - Carl Phillippe Emanuel Bach;
 - Wilhem Friedemann Bach.

3. Identificar repertório musical a estudar:
 - *Musette* em Ré maior, BWV Anh. 126;
 - *Minueto* em Sol maior, BWV Anh. 114;
 - *Preludio* BWV 846.

4. Materiais pedagógicos – os saberes.

Os materiais pedagógicos foram usados depois da pesquisa realizada pelos alunos e com o objetivo de em conjunto ser feita uma sistematização dos conteúdos de aprendizagem, que culminaram na concepção e apresentação do projeto. Foram construídos a partir das questões colocadas pela professora e pelos próprios alunos.

- Qual é a árvore genealógica da família Bach?

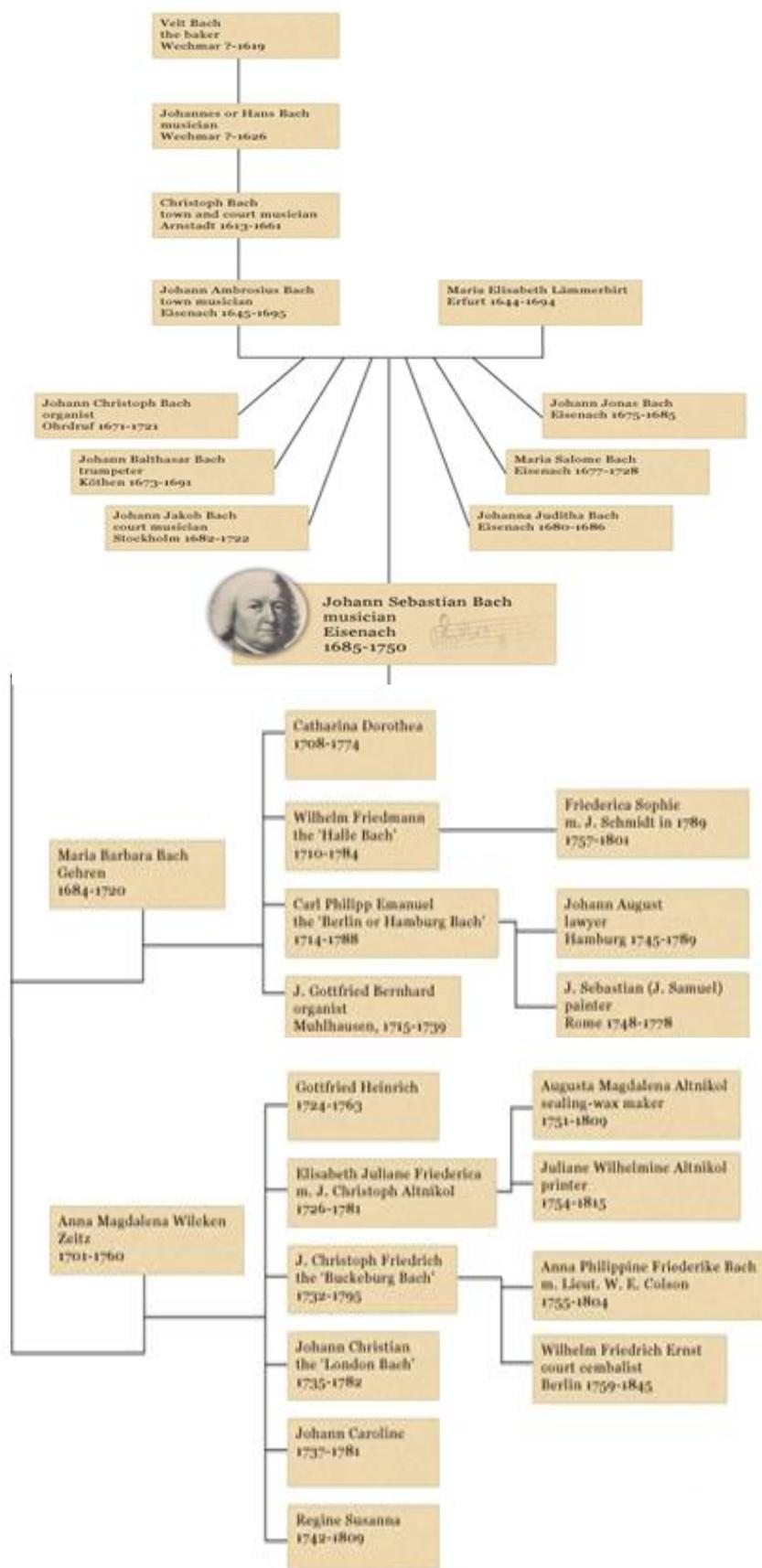
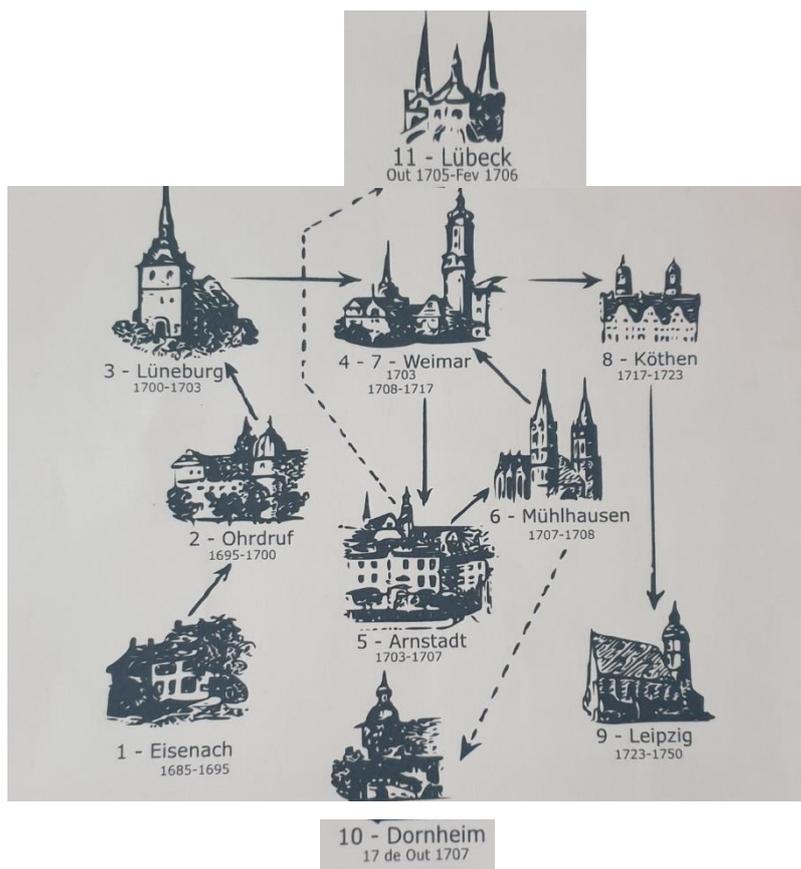


Figura. 1 - Árvore genealógica da família Bach
 Fonte: <http://www.classichistory.net/archives/bach-family-tree>

Qual foi o percurso profissional de J. S. Bach?



➤ Na imagem estão representadas as cidades por onde Bach passou; as linhas a tracejado indicam visitas a determinadas cidades.

Qual foi a actividade de J. S. Bach em Eisenach (1685-1695)?

- Johann Sebastian Bach nasceu a 21 de março de 1685, em Eisenach, na Alemanha, onde viveu os seus primeiros anos de idade com os seus pais e aprendeu violino, viola, órgão e teclado com o seu pai. Destacava-se na escola pela sua doce voz e assim sendo, pertencia ao coro.
- Apesar de Eisenach ser uma cidade relativamente pequena, ofereceu desde muito cedo um grande número de experiências musicais relevantes a J.S. Bach
- Aos domingos, a música na Igreja de S. Jorge era executada pela família Bach: o pai de J.S. Bach tocava um instrumento de cordas e o seu primo Johann Christoph tocava órgão. E o pequeno Bach

	<p>cantava no coro da Igreja.</p> <ul style="list-style-type: none"> • A mãe morreu quando ele tinha 9 anos de idade e, menos de um ano depois, também perdeu o pai. J.S. Bach e seu irmão Jakob foram acolhidos pelo irmão mais velho, Johann Christoph, que era organista na cidade de Ohrdruf.
<p>Qual foi a actividade de J. S. Bach em Ohrdruf (1695-1700)?</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Nesta altura são conhecidos os indícios da precoce aptidão musical de J. S. Bach. • J. S. Bach viveu nesta cidade durante cinco anos, até se transferir para Lüneburg, onde passou a frequentar uma escola para crianças pobres com talento para a música.
<p>Qual foi a actividade de J. S. Bach em Lüneburg (1700-1703)?</p>	<div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: flex-start;"> <div style="margin-bottom: 10px;"> <p>Membro do Coro das Matinas da Igreja de S. Miguel.</p> </div> <div style="margin-bottom: 10px;"> <p>Esta Igreja estava aberta a “Crianças pobres, que nada têm com que viver, exceto as suas vozes agudas”.</p> </div> <div style="margin-bottom: 10px;"> <p>Os horizontes musicais de Bach ampliaram-se muito:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li style="margin-bottom: 5px;">Dedica-se ao aprofundamento dos conhecimentos sobre a construção e reparação de órgãos. Amplia os vários estilos de composição para órgão. </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; width: 100%;"> <div style="width: 45%;"> <p>Bach fez alguns contactos importantes: com Johann Balthasar Held e Georg Böhm.</p> </div> <div style="width: 45%;"> <p>De acordo com C.P.E. Bach, J.S. Bach “adorava e estudava” os trabalhos de Böhm.</p> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; width: 100%; margin-top: 10px;"> <div style="width: 45%;"> <p>Além das suas atividades em Lüneberg, Bach deveria também conhecer a muito mais rica e variada vida musical em Hamburgo</p> </div> <div style="width: 45%;"> <p>As principais influências estão centradas no órgão.</p> </div> </div> </div>

**Qual foi a
atividade de
J. S. Bach em
Weimar
(1703)?**



- Um documento datado de 4 de março de 1703 refere-se a Bach como lacaio na corte de Joahnn Ernst de Saxe-Weimar.
- Junta-se à orquestra do duque Johann Ernest III em Weimar, como violinista.
- Outra referência datada de 1703 dá-o como “organista da corte dos príncipes de Weimar”.

Figura. 2 - Castelo da cidade de Weimar

Fonte: [Castelo Da Cidade De Weimar Em Alemanha Foto de Stock - Imagem de barroco, renascimento: 26164244 \(dreamstime.com\)](#)

**Qual foi a
atividade de
J.S. Bach em
Arnstadt
(1703-
1707)?**

Nomeado organista da Igreja de S. Bonifácio.

Recebe forte influência de compositores alemães.

Uma das suas primeiras composições, a *Sonata em Ré Maior* (BWV 963) é inspirada em Johann Kuhnau.

Em 1705, aos 20 anos de idade, Bach compôs um capricho, *Capricho em Mi Maior* (BWV 993)

Escreveu na partitura “Em honra de Johann Christoph Bach, de Ohrdruf

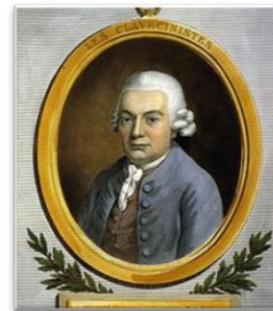
•Trata-se de uma homenagem ao irmão mais velho, organista na cidade de Ohrdruf, com quem ele morou durante cinco anos, dos 10 aos 15 anos de idade, após ter ficado órfão de pai e mãe.

Em 1706, com 21 anos, Bach escreve o *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo, Capricho pela partida do seu irmão queridíssimo* (BWV 992)

Escreve este capricho para o seu irmão Johann Jakob, que entrou para o exército do rei da Suécia.

•Os quatro anos que Bach passou em Arnstadt deram-lhe muitas ocasiões para desenvolver a sua técnica de órgão.

Ele realmente mostrou os primeiros frutos da sua dedicação à arte de tocar órgão, e à composição, que tinha aprendido essencialmente através do estudo dos trabalhos dos mais famosos e capazes compositores da sua época e através da sua própria reflexão sobre eles.



(C.P.E. Bach)

Figura. 3 – Carl Philipp Emanuel Bach
Fonte: [Carl Philipp Emanuel Bach – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Carl_Philipp_Emanuel_Bach)

Qual foi a actividade de J.S. Bach em Mühlhausen (1707-1708)?

- Organista da Igreja de S. Brás;
- O seu estilo musical não agradou ao pastor da Igreja.
- Casa-se com a sua prima Maria Barbara a 17 de outubro de 1707 em Dornheim.

A 17 de outubro de 1707 o honrado sr. Johann Sebastian Bach, solteiro e organistas da Igreja de São Brás, em Mühlhausen, filho legítimo do falecido muito honrado sr. Ambrosius Bach, célebre organista e músico de Eisenach, desposou a virtuosa Marien Barbaren Bachin, filha mais nova do muito honrado e reputado artista e organista de Gehren, o sr. Johann Michael Bach. Estando todos aqui presentes na nossa casa de Deus, casaram-se...



Figura. 4 - Marien Barbaren Bachin
 Fonte: <https://www.sutori.com/en/item/he-married-his-cousin-maria-barbara-bach-at-dornheim-on-october-17-1707>

(cópia do registo da igreja pelo pastor Stauber)

Qual foi a actividade de Bach em Weimar (1708-1717)?

Bach foi contratado para ser organista e violinista da corte. (1708)

Entre 1708 e 1714, dedica-se à composição de música para órgão.

Em 1714 nomeado *Kapellmeister*. Função de compor uma cantata por mês.

Teve sete filhos com a sua primeira mulher, mas só quatro é que sobreviveram e dois tornam-se depois músicos conhecidos: Wilhelm Friedemann e Carl Phillip Emanuel Bach.

Compõe a maior parte das suas obras para órgão assim como a maioria das peças que compõe o Pequeno Livro de Órgão.

- Neste período, compôs inúmeras obras para órgão, cravo e mais de trinta cantatas;

Qual foi a actividade de Bach em Köthen (1717-1723)?

- Em 1717 vai para Köthen para desempenhar as funções de Mestre Capela na corte de Leopold of Anhalt, mas como este duque era calvinista, não autorizava música instrumental nos serviços religiosos e as igrejas nem sequer tinham órgãos. Assim sendo, dedicou-se aos instrumentos solistas.
- Em 1720 morre a sua esposa Maria Barbara.
- Em 1721 casa com a cantora da corte de onde trabalhava, Ana Magdalena Wilcken, cantora da corte de Köthen, com quem viveu até ao fim da vida e teve 13 filhos. Dois deles tornaram-se também

grandes músicos: Johann Christoph Friedrich Bach e Johann Christian Bach.



Figura. 6 – Johann Christoph Friedrich Bach

Fonte: [johan christoph friedrich bach - Bing images](#)



Figura. 5 - Johann Christian Bach

Fonte: [johan christof bach - Bing images](#)

Nesta fase, que obras compôs?

Os Concertos de Brandeburgo ou Brandeburgueses

6 Suites para Violoncelo

Suites Orquestrais

Suites Francesas

6 sonatas para violino e cravo *obligato*

6 sonatas e partitas para violino solo

3 concertos para violino

- Bach começa a ter preocupações didáticas e compõe o primeiro volume de *Das Wohltemperierte Klavier*, o “Cravo Bem Temperado”, contendo 24 prelúdios e fugas em todas as tonalidades, maiores e menores.

...a mudança de vida que me levou para Cöthen para ser Kapellmeister. Aí encontrei um príncipe benevolente, que percebia e gostava de música, e tencionei ficar ao seu serviço pelo resto da minha vida.

(carta de Bach, 28 de outubro de 1730)

**Qual foi a
atividade de
J.S. Bach em
Leipzig
(1723-
1750)?**

- Em 1723 mudou-se para Leipzig onde foi Kantor da igreja luterana de São Tomás e diretor musical da cidade. Exerce estas funções durante 27 anos, até à sua morte – 28 de julho de 1750.

A sua grande produção, nesta época, são as cantatas sacras. Tinha o dever de compor cantatas todas as semanas para os serviços religiosos e dias festivos.

Foi neste período que escreveu a *Paixão Segundo São João* (BWV245).

Em 1727 é apresentada a *Paixão Segundo São Mateus* (BWV 244)

Em 1729 assumiu a direção do “Collegium Musicum” em Leipzig, fundado por Georg Philipp Telemann (1681 – Hamburgo, 1767), uma espécie de sociedade musical onde eram apresentadas obras, faziam-se palestras, encontros musicais, debates...

Foi aqui que J.S. Bach interpretou inúmeras das suas obras e compôs muita música instrumental e também algumas cantatas seculares, entre elas a cantata *Schweigt stille, plaudert nicht*, (BWV 211), conhecida como *Cantata do Café*.

Destacam-se, o *Oratório de Natal*, *O Oratório da Páscoa* e o *Oratório da Ascensão*, como as suas últimas composições neste estilo.

Quais são as obras compostas em Leipzig?

As <i>Variações Goldberg</i>	A <i>Oferenda Musical</i>	A <i>Arte da Fuga</i>	<i>Missa em si menor</i>
<i>Paixões segundo S. Mateus e S. João</i>	Oratório de Natal	<i>Magnificat</i>	6 motetos em latim
Cantatas	6 sonatas trio	6 Partitas	3 Antologias de corais para órgão
18 corais	2º volume do <i>Cravo bem Temperado</i>		

O que é O Cravo Bem temperado (*Das wohltemperirte Clavier*)?

- Coleção de música para cravo solo;
- Organizado e impresso em dois volumes;
- J. S. Bach ao ter dado este título à sua primeira série de prelúdios e fugas, sugere que o ele teria em mente o *temperamento igual*;
- Cada livro tem vinte e quatro pares de prelúdios e fugas;
- Tem por base os 24 tons (12 maiores e 12 menores);
- Considerada como a *Obra de todas as obras* – é assim que Shumann a define;



Figura. 7 - Frontispício de "O Cravo bem temperado"

Fonte: [Das Wohltemperirte Clavier titlepage 2 - O Cravo Bem Temperado - Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#)

O que é o temperamento igual?

- O temperamento igual consiste em dividir a oitava em 12 semitons exatamente iguais, determinando sempre o mesmo intervalo de frequência entre quaisquer dois sons vizinhos;

Quem foi ANNA MAGDALENA BACH?

- Nasceu a 22 de setembro de 1701;
- Teve 13 filhos com J.S. Bach, dos quais 7 faleceram;
- Anna era uma soprano proficiente na Alemanha e continuou as suas *performances* mesmo depois de casar.
- Anna teve uma participação ativa na vida e no trabalho de J.S. Bach.
- Através dos *Cadernos de Música* de Anna Magdalena Bach “entramos” no quotidiano dos Bach, onde vida musical e vida familiar estão intimamente ligadas.
- O primeiro *Caderno* data de 1722 e o segundo data de 1725.
- No *Caderno* de 1722, o *Klavierbüchlein*, os textos musicais foram escritos pelo próprio Bach, à exceção de dois, que foram transcritos por Anna Magdalena Bach.
- O *Caderno* de 1725, inicia-se com as *Partitas* em Lá menor e Mi menor. Seguem-se outras peças copiadas por Anna Magdalena Bach, Carl Philipp Emanuel (jovem compositor, filho de J.S. Bach), e possivelmente por outros membros da família mais jovens.
- Em 1729, foi convidada a apresentar-se no funeral do príncipe Leopoldo.
- Anna Magdalena veio a falecer em 1760.



Figura. 8 - Possível retrato de Anna Magdalena Bach

Fonte: [Anna Magdalena Bach, uma das tantas mulheres com um passado sem biografia - Milton Ribeiro \(ars.blog.br\)](#)

O que são os **CADERNOS** de Anna Magdalena Bach?

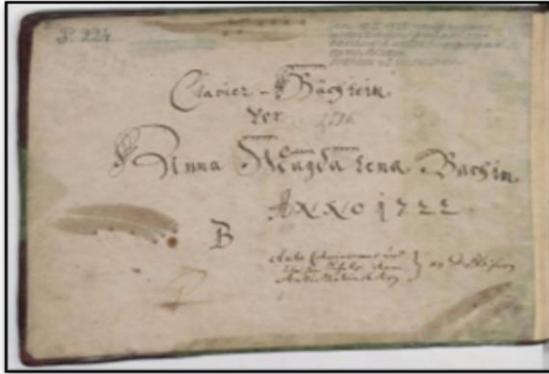


Figura. 9 - Página de rosto do Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach (1722)

Fonte: : [Anna-magdalena-bach-noteboo - Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#)



Figura. 10 - Página de rosto do Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach (1725)

Fonte: : [Anna Magdalena Bach's Notebook 1725 - Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#)

- Às iniciais a ouro de Anna Magdalena Bach, Carl Philipp Emanuel Bach acrescentou o nome completo.
- Possivelmente trata-se apenas de um pequeno álbum musical, de caráter pedagógico, onde pai e filhos foram registrando pequenas obras e onde, por sua vez, a mãe foi copiando outras peças, como se formassem uma pequena antologia.
- Naquela época, os três filhos de Bach - John Gottfried Bernhard, Carl Philipp Emanuel e Wilhelm Friedemann tinham 10, 11 e 15 anos, respetivamente. Os cadernos foram usados especificamente para uso doméstico.
- As crianças deveriam abordar a polifonia e também praticar a arte do acompanhamento.
- A coleção é um verdadeiro retrato da música europeia no início do século XVIII.
- Pequenas danças em estilo galante, simples esboços de composição, algumas melodias conhecidas, várias peças vocais que Anna Magdalena Bach cantava, fazem do *Klavierbüchlein* um álbum pleno de espontaneidade, revelador do labor musical no seio da família Bach.
- A maior parte das peças do caderno de 1725, que contêm várias obras vocais, são anónimas. Algumas obras têm a indicação do autor e outras, que se pensava serem de J.S. Bach, são de outros autores.
- O manuscrito consiste em 67 fólios.
- Havia originalmente 75, mas 8 deles foram cortados, provavelmente pela própria Anna Magdalena.

CADERNO DE 1722

Conteúdo	Observações
<i>Cinco suítes para teclado, BWV 812-816</i>	A maioria destas obras escritas pela própria mão de Johann Sebastian.
<i>Fantasia para órgão, inacabada, BWV 573</i>	
<i>Ária com variações, em dó menor, incompleta, BWV 991.</i>	
<i>Jesus, meine Zuversicht, prelúdio coral, BWV 728.</i>	
<i>Minueto em Sol maior, BWV 841.</i>	



Figura. 11 - Gavotte da Suite Francesa, n°5 (BWV 816).

Fonte: [Gavotte from French suite n. 5 - Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach - Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#)

CADERNO DE 1725

Conteúdo	Observações
<i>Partita</i> para teclado em Lá menor, BWV 827.	Johann Sebastian Bach
<i>Minueto</i> em Fá maior, BWV Anh. 113.	Johann Sebastian Bach
<i>Minueto</i> em Sol maior, BWV Anh. 114.	Atribuído a Christian Petzold.
<i>Minueto</i> em Sol menor, BWV Anh. 115.	Atribuído a Christian Petzold.
<i>Rondó</i> em Si bemol maior, BWV Anh. 183.	François Couperin
<i>Minueto</i> em Sol maior, BWV Anh. 116.	Johann Sebastian Bach
<i>Polonaise</i> em Fá maior, BWV Anh. 117a.	Johann Sebastian Bach
<i>Polonaise</i> em Fá maior, BWV Anh. 117b.	Johann Sebastian Bach
<i>Minueto</i> em Si bemol maior, BWV Anh. 118.	Johann Sebastian Bach
<i>Polonaise</i> em Sol menor, BWV Anh. 119.	Johann Sebastian Bach
Prelúdio coral <i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i> , BWV 691.	Johann Sebastian Bach
Transcrição do coral <i>Gib dich zufrieden und sei stille</i> em Fá maior, BWV 510.	Johann Sebastian Bach
Transcrição do coral <i>Gib dich zufrieden und sei stille</i> em Mi menor, BWV 511	Johann Sebastian Bach
Transposição do coral <i>Gib dich zufrieden und sei stille</i> em Sol menor, BWV 512	Johann Sebastian Bach
<i>Minueto</i> em Lá menor, BWV Anh. 120	Johann Sebastian Bach
<i>Minueto</i> em Dó menor, BWV Anh. 121	Johann Sebastian Bach
<i>Marcha</i> em Ré maior, BWV Anh. 122.	Atribuída a Carl Philipp Emanuel Bach.
<i>Polonaise</i> em Sol menor, BWV Anh. 123.	Atribuída a Carl Philipp Emanuel Bach.
<i>Polonaise</i> em Sol menor, BWV Anh. 125.	Atribuída a Carl Philipp Emanuel Bach.
Ária <i>So oft ich meine Tobackspfeife</i> em Ré menor, BWV 515.	Johann Sebastian Bach
Ária <i>So oft ich meine Tobackspfeife</i> em Sol menor, BWV 515a.	Johann Sebastian Bach

<i>Menuet fait par Mons. Böhm</i> , de Georg Böhm.	Johann Sebastian Bach
Musette em Ré maior, BWV Anh. 126.	Johann Sebastian Bach
<i>Marcha</i> em Mi bemol maior, BWV Anh. 127.	Johann Sebastian Bach
<i>Polonaise</i> em Ré menor, BWV Anh. 128.	Johann Sebastian Bach
Ária <i>Bist du bei mir</i> , BWV 508.	Atribuída a Gottfried Heinrich Stölzel.
Ária para teclado em Sol maior, BWV 988	Johann Sebastian Bach
<i>Solo per il cembalo</i> em Mi bemol maior, BWV Anh. 129	Carl Phillip Emanuel Bach.
<i>Polonaise</i> in Sol maior, BWV Anh. 130.	Terá sido composta por Johann Adolph Hasse.
<i>Prelúdio</i> em Dó maior, BWV 846/1.	Johann Sebastian Bach
<i>Suite</i> para teclado em Ré menor, BWV 812.	Johann Sebastian Bach
<i>Suite</i> para teclado em Dó menor, BWV 813.	Johann Sebastian Bach
<i>Movimento</i> em Fá maior, BWV Anh. 131.	Johann Sebastian Bach
Ária <i>Warum betrübst du dich</i> , BWV 516.	Johann Sebastian Bach
Recitativo <i>Ich habe genuge</i> e ária <i>Schlummert ein, ihr matten Augen</i> (solo), BWV 82/2,3.	Johann Sebastian Bach
Transcrição do coral <i>Schaff's mit mir, Gott</i> , BWV 514.	Johann Sebastian Bach
<i>Minueto</i> em Ré menor, BWV Anh. 132.	Johann Sebastian Bach
Ária <i>Wilst du dein Herz mir schenken</i> , BWV 518.	Johann Sebastian Bach
Ária <i>Schlummert ein, ihr matten Augen</i> , inacabada, BWV 82/3.	Johann Sebastian Bach
Transcrição do coral <i>Dir, dir Jehova, will ich singen</i> , BWV 299.	Johann Sebastian Bach
Transcrição do coral <i>Dir, dir Jehova, will ich singen</i> (solo), BWV 299.	Johann Sebastian Bach
Canção " <i>Wie wohl ist mir, o Freund der Seelert</i> ", BWV 517.	Johann Sebastian Bach
Ária " <i>Gedenke doch, mein Geist, zurücke</i> ", BWV 509.	Johann Sebastian Bach
Coral " <i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i> ", BWV 513.	Johann Sebastian Bach

Notas sobre compositores referenciados:

Christian Petzold (1677-1733)

- Nasceu na Alemanha;
- Compositor e organista;
- Foi considerado um dos organistas mais famosos da época;
- A maioria das suas composições perderam-se.

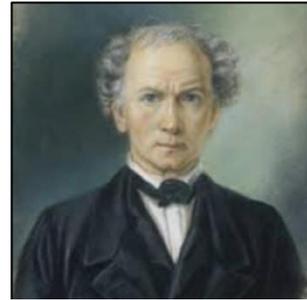


Figura. 12 - Christian Petzold

Fonte:

<https://open.spotify.com/artist/OuKqNzLNE7dg6eqG60Lzi>

Johann Adolph Hasse (1699-1783)

- Nasceu a 25 de março de 1699, em Bergedorf;
- Compositor, professor e cantor;
- Viveu e trabalhou na Itália sendo, sendo, conhecido como Giovanni Adolfo Hasse;
- Com a sua morte, a 16 de dezembro de 1783, muitas das suas obras acabaram por cair no esquecimento;
- Contudo, é considerado um dos mais famosos compositores de ópera séria do século XVIII;
- Influenciou outros grandes compositores, como Händel e Mozart;
- Também compôs música sacra e instrumental e estima-se que tenha composto cerca de sessenta e três óperas.



Figura. 13 - Johann Adolph Hasse

Fonte:

[Johann Adolf Hasse - Johann Adolph Hasse - Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org/\)](#)

Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749)

- Nasceu a 13 de janeiro de 1690 na Alemanha;
- Mestre de coro e compositor;
- Estudou teologia em Leipzig, a partir de 1707;
- Em 1713 vai para Itália, onde compôs várias obras, e conheceu Antonio Vivaldi (Veneza);
- Devido às péssimas condições dos seus manuscritos, poucas são as suas obras que sobreviveram;
- A sua composição mais conhecida é, provavelmente, a ária *Bist of the bei mir*,
- Faleceu a 27 de novembro de 1749.



Figura. 14 - Gottfried Heinrich Stölzel
Fonte: [Gottfried Heinrich Stölzel on Tracklib / Sample Instantly](#)

Obras citadas no texto dramático:



Figura. 15 - Minueto em Sol Maior, BWV Anh. 114.
Fonte: [AMB1144-4-Minuet-G-Petold - Minuets in G major and G minor - Wikipedia](#)

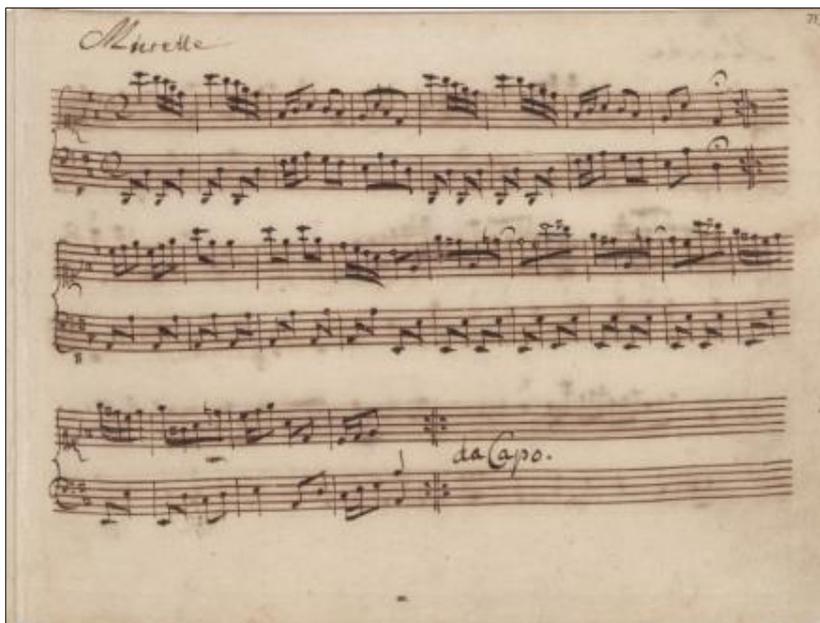


Figura. 16 - Musette em Ré Maior, BWV Anh, 126

Fonte: [04. Musetta in Re Mag. BWV Anh. 126.jpg \(1535x 1175\) \(growingpianist.net\)](#)



Figura. 17 - Preludio em Dó Maior BWV 846/1

Fonte: [Prelúdio e fuga em dó maior, BWV 846 \(stringfixer.com\)](#)

Um serão Musical na casa dos Bach



Figura. 18 - A Sala dos Bach

Fonte: <https://www.wqxr.org/story/all-my-children-family-legacy-johann-sebastian-bach/>

Que obras de J. S. Bach ouvimos? (excertos)

- *Sonata* em Ré Maior, BWV 963;
- *Tocata e Fuga* em ré menor, BWV 565;
 - ✓ Originalmente composta para órgão, esta *Tocata e Fuga* é um exemplo da majestade e grandeza da época barroca;
- Excerto da cantata *Ich hatte viel Bekümmernis (Eu tive muitas aflições)*, BWV 21;
 - ✓ Esta cantata foi concluída em 1714 e expressa as dores, aflições e angústias que o ser humano enfrenta neste mundo, passando pelo sentimento de desamparo, até encontrar em Deus o consolo, o conforto e a salvação.
- *Concerto Brandemburguês*, nº3 em Sol Maior;
 - ✓ Os Concertos Brandemburgueses são uma coleção de seis peças instrumentais que Johann Sebastian Bach dedicou em 1721 ao Marquês de Brandeburgo.
 - ✓ Este concerto foi escrito para três violinos, três violas, três violoncelos mais a sustentação do baixo contínuo (contrabaixo e cravo).
 - ✓ Tem 3 andamentos.

- *Cantata do Café*
 - ✓ Com esta cantata, J.S. Bach apela ao consumo e à aceitação social da bebida por parte da mulher, pois viva numa sociedade conservadora, em que a mulher não devia beber café e também não deveria cantar.
- *Paixão Segundo S. João*
 - ✓ Composta em Leipzig a 7 de abril de 1724;
 - ✓ Oratória Sacra para orquestra, coro e quatro solistas.



Figura. 19 - Página autografada da Paixão Segundo S. João
Fonte: [Ficheiro: Johannespassion.jpg - Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#)

- *Missá em si menor*
 - ✓ Concluída em 1749;
 - ✓ Resume a variedade de estilos e recursos compositivos desenvolvidos por Bach;
 - ✓ A obra inclui:
 - *Árias e duetos*;
 - Excertos para *ensembles vocais*;
 - Grande diversidade de solos instrumentais.

Bibliografia base:

- CHRISTOPH, W. (1991). *Bach: Essays on his life and music*. Harvard University Press, Cambridge. London, England.
- FINSCHER, L. (1998). Bach's Postumous Role in Music History. In M. Michael. *Bach Perspectives*. (vol.3) University of Nebraska Press.
- GECK, M. (2006). *Johann Sebastian Bach: Life and Work*. Houghton, Mifflin Harcourt.
- GROUT, D. J. & PALISCA, C.V. (2007). *História da Música Ocidental*. Gradiva: Lisboa.
- Entrevista com Zóltan Kódaly.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dow-m3BuuNk>

A construção de um pensamento musical (síntese). Elaboração escrita do plano de atividades.

Planificação da performance músico-teatral.

<i>Um serão musical em casa da família Bach</i>					
1ª semana	2ª semana	3ª semana	4ª semana	5ª semana	
<p>J.S. Bach – O Auge da Música Barroca.</p> <p>Trabalho de Projeto - definição do tema</p> <p>Trabalho de Pesquisa:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ J.S. Bach; ▪ Árvore genealógica de J.S. Bach; ▪ Anna Magdalena Bach. 	<p>Pesquisas sobre:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Os filhos de Bach, principalmente C.P.E. Bach e Wilhem Friedemann Bach; ▪ A importância do <i>Pequeno livro de Anna Magdalena Bach</i> (1725). 	<p>Produção do texto dramático:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Escolher o título para o projeto; ▪ Decisão quanto às personagens intervenientes (visto que são apenas 4 alunos); ▪ Que obras interpretar no serão musical? ▪ Que cenário? ▪ Quais os adereços? E guarda-roupa? <p>Trabalho de grupo extra-aula: Os alunos decidem as personagens, e as obras musicais a abordar/estudar/interpretar, presentes no <i>Pequeno livro de Anna Magdalena Bach</i> (1725)</p>	<p>Produção do texto dramático:</p> <p>Tempo e local da ação</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1727 em Leipzig na casa dos Bach <p>Personagens:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ J.S. Bach ▪ Anna Magdalena Bach ▪ C.P.E. Bach ▪ Wilhem Friedemann Bach <p>Obras musicais</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Preludio</i> BWV 846; ▪ <i>Musette</i> em Ré maior, BWV Anh. 126; ▪ <i>Minueto</i> em Sol maior, BWV Anh. 114. <p>Cenário:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Uma secretária ▪ Uma estante ▪ Várias partituras ▪ Cravo <p>Construir um diálogo entre as personagens, para depois criar uma encenação do ambiente musical no seio da família Bach;</p> <p>Trabalho em grupo extra-aula: Continuação da produção do texto dramático.</p>	<p>Conclusão da produção do texto dramático.</p> <p>Preparar/ensaaiar a apresentação do trabalho de projeto à comunidade escolar.</p> <p>Trabalho extra-aula: Pesquisar sobre as roupas da época.</p>	<p>Apresentação do Trabalho de Projeto:</p> <p><i>Um serão musical em casa da família Bach.</i></p>

Execução do plano

Texto dramático

UM SERÃO MUSICAL EM CASA DA FAMÍLIA BACH

Teatro em 1 ato

Original dos

Alunos do 11º ano do Conservatório de Música de Vila do Conde

PERSONAGENS

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Anna Magdalena Bach (1701-1760)

Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784)

Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788)

ACÇÃO

A acção passa-se em Leipzig, na casa dos Bach, em 1727.

CENÁRIO

- Secretária
- Estante de música
- Várias partituras
- Cravo
- Cadeiras

ATO 1

(Em cena está J.S. Bach sentado numa secretária a compor (A Paixão segundo São Mateus (1727)). Depois entra Anna Magdalena com os seus dois filhos (William Friedeman e Carl). C.P.E. Bach vai buscar um livro que está na estante (O Pequeno livro de A M B – 1725) e começa a cantarolar o preludio BWV 846.)

Anna Magdalena – *(Para C.P.E. Bach)* Filho, o que está a cantarolar?

Carl Philipp Emmanuel – Estou a cantar este prelúdio que está neste livro. Considero-o cada vez mais interessante! Fico constantemente impressionado como uma sequência de acordes com simples ornamentações pode dar um resultado tão bonito! E a melodia da fuga é tão bonita. Contudo a parte que mais capta a minha atenção não deixa de ser o baixo, que é, de facto, muito expressivo! Sabe, Senhora minha mãe? Eu estive a estudar esta *prelúdio* há uns dias, e, por isso, não me sai da cabeça. Mas também o encontrei no livro *O Cravo bem temperado*.

William Friedeman – *(Para C.P.E. Bach)* Por falar no Cravo Bem Temperado. Sabes porque o senhor nosso pai lhe deu esse nome?

Carl Philipp Emmanuel – Isso deve ser porque existem temperamentos quentes e frios.

William Friedeman – Não digas tolices. Senhor meu Pai, quer explicar-lhe?

Johann Sebastian Bach – *(Levanta-se e explica aos seus dois filhos, ali presentes. A sua esposa escuta atentamente)* Primeiro, quero dizer-vos que compus esse livro quando estava em Khöten, tendo-o concluído em 1722. Portanto, há cinco anos atrás. As obras que constituem são 24 prelúdios e fugas em cada uma das tonalidades maiores e menores para cordofones de tecla. Com esta obra pretendia mostrar que era possível utilizar todas as tonalidades, graças à afinação com temperamento igual, além de constituir uma obra didática.

Carl Philipp Emmanuel – *(Com curiosidade)* E o que é isso de temperamento igual?

Johann Sebastian Bach – O temperamento igual é algo para o qual trabalhei e quis aplicar nesta peça: consiste em dividir a oitava em 12 semitons rigorosamente iguais, impondo sempre o mesmo intervalo de frequência entre dois sons vizinhos quaisquer.

William Friedeman – *(Com espanto)* Frequência?

Johann Sebastian Bach – Sim, consiste em aliar leis da ciência à música: uma mudança que acredito que irá perdurar por vários séculos!

Carl Philipp Emmanuel – *(Impressionado)* O senhor meu pai é mesmo um músico inovador! Tem dedicado a sua vida à composição?

Johann Sebastian Bach – *(Fala para os dois filhos que o escutam muito admirados)* Sim, mas não só, embora muitas vezes tinha de o fazer para satisfazer as exigências dos cargos que fui ocupando e continuo a ocupar. Por exemplo, em Arnstadt, Mühlhausen e Weimar, fui contratado para tocar órgão, logo a maior parte das minhas composições foram para esse instrumento. *(Bach faz uma pequena pausa)* Quando me desloquei para Köthen e onde vivemos durante 5 anos e onde as minhas funções nada tinham a ver com a música sacra, compus principalmente obras para instrumentos de tecla ou conjuntos instrumentais e a música era vocacionada para o ensino e também para os divertimentos domésticos ou da corte.

William Friedeman – *(Para Bach)* E aqui em Leipzig, o que faz mais além de ter sido contratado para atuar como Kantor – regente e diretor musical – da igreja de São Thomas?

Johann Sebastian Bach – Para além dessa atividade também sou o diretor de música da cidade e também tenho de compor cantatas todas as semanas, para serem tocadas em domingos alternado, ora na Igreja de S. Thomas, ora na Igreja de S. Nicolau.

Anna Magdalena – *(Interrompe-os)* É melhor deixarem o senhor vosso pai trabalhar e vocês precisam de estudar.

Johann Sebastian Bach – *(Bach faz um gesto com a mão para a esposa e continua a falar)*

AAAAhhhhhh! Já me ia esquecer de vos dizer que também tenho a tarefa de reger o tradicional coro de meninos da Igreja de S. Thomas. E acredito que não vou ficar por aqui.

(Bach retoma o seu trabalho. Anna continua a falar com os seus dois filhos)

Carl Philipp Emanuel – Senhora minha Mãe, posso-lhe mostrar as obras musicais que estive a estudar? São do caderno que o pai compilou para si. *(C.P.E. Bach começa a observar com detalhe o livro)* Não tinha reparado que tinha as iniciais do seu nome e o ano em que foi feito.

Anna Magdalena – Nesse livro todos os textos musicais foram escritos pelo senhor vosso pai, à exceção de dois que foram transcritos por mim.

William Friedeman – Carl, não sei se já deste conta, mas o caderno que tens na mão é um pequeno álbum musical e de caráter pedagógico e contem música para instrumentos de tecla, como por exemplo, minuetos, rondós, polonaises, corais, sonatas, prelúdios musettes, marchas e árias.

Carl Philipp Emanuel – *(Dá pouca importância ao que Friedemann lhe diz e interrompe)* Senhora minha Mãe, por falar em árias não tem feito uso dos seus dotes. Foi cantora profissional e agora não a ouço cantar.

Anna Magdalena – *(Com nostalgia)* Foram tempos meu filho. Agora tenho de tratar do senhor meu marido e dos diabretes que temos cá em casa *(rindo)*.

William Friedeman – *(Interrompe, pois percebe que esse assunto deixa a mãe triste)* Carl não ia tocar? Mostra lá o que sabes.

Carl Philipp Emanuel – Vou então tocar a Musette em Ré maior, BWV Anh. 126 e o Minueto em Sol maior, BWV Anh. 114.

William Friedeman – Já sei, a composição de Christian Petzold! Vê lá Carl, estás a tocar obras de um dos organistas e compositores alemães mais reconhecidos do nosso tempo!

(C.P.E. toca as duas peças musicais)

Johann Sebastian Bach – *(Levanta-se e bastante orgulhoso, grita)* Bravo, Filho! Se continuar a estudar, poderá ser um grande músico. *(Para Anna, Friedeman e C.P.E.)* Venham cá à minha beira. Sabem que obra estou a compor?

Anna Magdalena – *(Pondo a mão sobre o ombro de Bach)* Será mais uma cantata?

Johann Sebastian Bach – Não, minha querida. Estou a compor algo sobre uma temática religiosa, mas não desse género.

William Friedeman – *(Com curiosidade)* Mas que obra é?

Johann Sebastian Bach – É uma oratória que representa o sofrimento e a morte de Cristo, segundo o Evangelho de S. Mateus, ou seja, A Paixão segundo S. Mateus. Já agora, meus filhos sabem o que é uma oratória?

Anna Magdalena – Eu explico-lhes. É uma composição musical cantada e de conteúdo narrativo, em que os solistas, coro e orquestra intervêm, podendo conter um narrador. Sabem, é semelhante à ópera quanto à estrutura, mas não se destina à encenação. É por norma, a temática das oratórias é de índole religioso, como é o caso.

Carl Philipp Emmanuel – Senhor meu Pai, está a compor essa obra por se estar a aproximar a Páscoa?

Johann Sebastian Bach – Sim. É para ser apresentada pela primeira vez na Sexta-feira da Paixão, na Igreja de S. Tomás. Esta Paixão é para coro duplo, solistas, orquestra dupla e dois órgãos: Irei utilizar os dois coros da Igreja de São Tomás para posicionar duas orquestras e dois corais. Mas esta

peça ainda vai ter muito a melhorar, até conseguir realizar um manuscrito definitivo com a dignidade de tal obra! Vamos lá, preciso de me concentrar nesta obra, já que vai ser a mesma que dará música à nossa Igreja, neste tempo em que se vive o silêncio da Quaresma.

William Friedeman – Decidiu seguir o habitual cânone para este tipo de narrativas ou escolheu dar asas à sua tão honrada imaginação?

Anna Magdalena – Meu filho, há certas estruturas que não podem ser quebradas! Assim, o texto do evangelista é intercalado por comentários e reflexões poéticas, que assumem a forma de recitativos, árias e corais, como já é comum na nossa tradição, com raízes na oratória italiana e na sua congénere germânica, as *historiae*. (*Bach vai continuar a explicar, mas Anna interrompe-o*). Não contes já! (*Para os filhos*) É verdade, a obra que o senhor vosso pai está a compor está já a tomar uma dimensão impressionante, quer pela sua duração, quer pela estrutura complexa e heterogénea, rica em detalhes musicais e expressivos.

Carl Philipp Emmanuel – (*Radiante*) O senhor meu pai é um génio com a música. Eu quando for grande quero ser como ele.

Anna Magdalena – (*Com vaidade*) Sabem? Antes de casar com o senhor vosso pai tive uma vida ligada ao canto como sabeis. Conheci muitos compositores e músicos, mas nunca nenhum tão bom como ele.

William Friedeman – (*Rindo*) Isso é verdade. Mas às vezes também brincavam com ele.

Carl Philipp Emmanuel – (*Para Friedeman e curioso*) Como assim?

William Friedeman – Um dia o pai disse numa roda de amigos que era capaz de tocar uma obra logo à primeira vista. Claro que os amigos acharam um exagero e fizeram-lhe uma maroteira.

Carl Philipp Emmanuel – O que lhe fizeram?

William Friedeman – Compuseram uma obra impossível de tocar e convidaram-no para tomar o pequeno-almoço. Colocaram a partitura num instrumento de tecla, de maneira que espevitasse a curiosidade dele. E a abertura era enganadoramente fácil.

Carl Philipp Emmanuel – E depois?

William Friedeman – O senhor nosso pai mal chegou, sentou-se e começou a tocar. O anfitrião da casa deixou-o e foi para a cozinha. Pouco depois o senhor nosso pai parou e voltou ao princípio, voltando a parar no mesmo sítio e desabafou com um Nãããooooo. O amigo na cozinha ria-se dizendo – Não se consegue tocar tudo à primeira vista, não é possível!

Carl Philipp Emmanuel – *(Com desagrado)* Mas isso não se faz!

William Friedeman - Acho que o senhor nosso pai mereceu isso. Mas mesmo assim os seus amigos acham que ele é um Senhor da Música.

(Bach começa a mostrar-se um pouco incomodado com o assunto)

Johann Sebastian Bach – *(Mostrando-se incomodado com o assunto)* Já chega de conversa! Vocês precisam de estudar e eu preciso de silêncio para concluir a minha obra. A senhora vossa mãe deve acompanhar-vos no estudo.

(Saem os três de cena, e fica Bach sozinho, a compor. Fecha-se o pano)

Preparação e realização da *performance* músico-teatral

A realização e a preparação da *performance* músico-teatral envolveu a participação de todos os alunos.

Para esta realização foi necessária uma pesquisa sobre as roupas que se usavam na época e, posteriormente, procedeu-se ao aluguer de roupas da época, de modo, a que a *performance* fosse o mais real possível. Os alunos realizaram também pesquisas sobre a casa dos Bach e um possível cenário no seu interior.

O trabalho colaborativo interdisciplinar concretizou-se com a classe de cravo (Professor Mário Alves) através do estudo da interpretação, no instrumento, as seguintes obras dos *Cadernos de Anna Magdalena Bach*: *Musette* em Ré Maior, BWV Anh.126 e *Minueto* em Sol Maior, BWV Anh. 114.

Recolha e interpretação dos dados.

Na recolha e interpretação de dados foram considerados dois aspetos:

1. Avaliação das aprendizagens
 - a. O projeto foi avaliado, ainda que de forma informal, no que concerne à receptividade e desempenho dos alunos, através das vivências das práticas, ativas e contextualizadas, pelo próprio interesse intensificado na aprendizagem dos conteúdos. A demonstração de grande comprometimento com a própria aprendizagem, vivência com grande atenção e entusiasmo nas experiências compartilhadas, foi evidente ao longo do processo.
 - b. Os alunos mostraram-se sempre interessados no tema, com vontade de aprender, recetivos e participativos na construção do conhecimento e realização de todas as atividades.
 - c. A gravação e posterior visualização da *performance* músico-teatral foi um instrumento valioso na avaliação do projeto por todos os intervenientes.
 - d. As avaliações formais dos alunos na disciplina mostraram que os conteúdos abordados, segundo a metodologia de projeto, foram adquiridos.

2. O produto final da realização da performance músico-teatral

Através da realização da performance músico-teatral foi possível observar o culminar das aprendizagens realizadas, com a apresentação pública da representação de “Um Serão na casa da Família Bach”. A apreciação do público no final do evento, constituído por alunos e professores da escola e de pais / encarregados de educação, permitiu inferir informalmente do valor deste projeto.

Os comentários e observações quer dos intervenientes quer do público apontaram os seguintes aspetos positivos:

- “O projeto foi muito bom pois tivemos a oportunidade de executar um projeto que foi elaborado por nós”. (Alunos)
- “Quando temos um objetivo comum, todos lutamos para alcançá-lo”. (Alunos)
- “Este projeto potencializou a construção e a interiorização do saber, destacando-se a importância da aquisição do conhecimento. O poder da arte foi o fator motivador no processo de ensino-aprendizagem”. (Professor)
- “O objetivo do projeto foi alcançado: a construção do conhecimento, na procura do saber crítico do aluno”. (Professor)
- A alegria que sentimos pela experiência de conceção e performance do projeto. (Alunos)
- Trabalhar em equipa não é fácil, pois tivemos de lidar com opiniões diferentes das nossas e sermos capazes de as aceitar, e ter respeito pelos nossos colegas, pois todos queríamos que o resultado final fosse positivo. (Alunos)
- Foi uma experiência na disciplina de História da Cultura e das Artes/História da Música que não esqueceremos (Alunos)

3.2. Processos organizativos em Formação Musical

3.2.1. Observação de Aulas

Como já foi referido, anteriormente, nos processos organizativos da Prática Pedagógica em História da Cultura e das Artes/História da Música, para os registos de observação de aulas de todas as turmas de Formação Musical foi recolhida informação sobre a identificação da turma e o desenvolvimento da

aula. Além destes documentos, no final de todas as aulas observadas, foi elaborado uma tabela destacando os seguintes conteúdos: estratégias de ensino; interação professor-aluno e organização e gestão. A referida tabela foi elaborada a partir do modelo de Pedro Reis *Observação de Aulas e Avaliação do Desempenho Docente* (2011). Esta tabela foi também usada nas observações de aulas de História da Cultura e das Artes/História da Música.

De forma sucinta, pode-se afirmar que a observação sistematizada foi um instrumento indispensável para a planificação das aulas lecionadas e a opção da metodologia de ensino utilizada pelo Professor – metodologia centrada nos alunos – onde a interação entre professor e alunos é uma realidade. Aspectos que importa referir: o evidente acompanhamento e supervisão do professor que acompanhou o ritmo das aprendizagens individuais dos alunos; as atividades realizadas ao longo das aulas que foram estruturadas de forma progressiva.

Os alunos, de uma forma geral, mostraram grande interesse, empenho e motivação na realização das atividades propostas.

3.2.2. Intervenção Pedagógica. Projeto *Entrevista a Zoltán Kodály*

Na planificação deste Projeto *Entrevista a Zoltán Kodály* foram delineadas as seguintes atividades a realizar nas aulas:

- Construção de uma breve biografia de Zoltán Kodály e utilização da solmização usada no método húngaro;
- Estudo de uma canção popular portuguesa;
- Estudo de uma canção popular húngara;
- Memorização e entoação das melodias;
- Realização de exercícios de descoberta de “erros” (jogo);
- Realização de jogos de imitação rítmica;
- Realização de jogos de identificação de frases rítmicas executadas;
- Realização de um ditado rítmico com notas dadas;
- Realização de um *“Miniconcerto”*.

Motivação:

Breves notas sobre Zoltán Kodály – compositor e pedagogo;

A Recolha de canções húngaras e a solmização;

O trabalho de colaboração com Béla Bartók;

O Compositor Fernando Lopes Graça e a recolha de canções populares portuguesas.

Construção de uma breve biografia de Zoltán Kodály e utilização da solmização usada no método húngaro;

Kodály (1882-1967)



Figura. 21 - Mapa da Hungria
Fonte: [Zoltan kodaly \(slideshare.net\)](#)

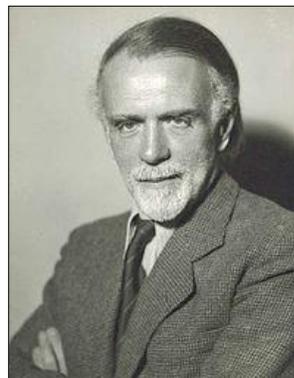


Figura. 20 - Zoltán Kodály
Fonte: [Kodály Zoltán 1930s - Zoltán Kodály – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#)

- Nasceu em Kecskemet na Hungria;
- Compositor, etnomusicólogo, pedagogo, linguista e escritor;
- Faz as suas primeiras recolhas de música popular no ano de 1905, tendo, posteriormente, publicado a primeira série de melodias folclóricas, com acompanhamento ao piano composto pelo próprio Kodály;
- De uma forma geral, dava muita importância à música tradicional, mas também ao ensino da música;
- Dedicou mais de 50 anos da sua vida à recolha de melodias folclóricas por todo o país;

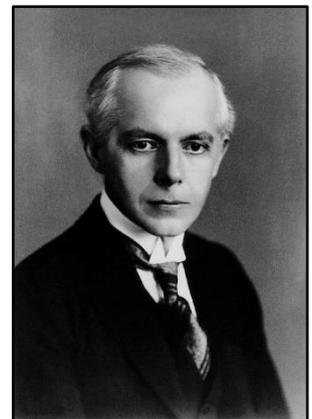


Figura. 22 - Béla Bartók
Fonte: [Béla Bartók \(imdb.com\)](#)

- Contou, desde o início, da colaboração do seu amigo Béla Bartók;

Devemos tentar ensinar aos jovens a boa música, sempre que possível. Além de bons professores, precisamos de boa literatura, para principiantes e crianças. Tenho passado bastante tempo a escrever peças de coral para as crianças e a escrever música para os livros escolares. Penso que nunca me arrependerei [...]. E fico contente quando ouço os alunos das escolas a cantar tão bem, sob a direção de simples professores, gente modesta, de quem nunca ninguém pensou que fossem artistas (Z. Kodály 1946, citado em Torres, 2019 p.43).

A solmização foi usada por Zoltán Kodály: “fazendo corresponder a cada som um gesto da mão, por achar que deste modo, a aprendizagem da música se torna mais acessível a todos e não apenas aos alunos mais dotados” (Amado, 1999, p.42, citado em Gonçalves, 2010, p. 11).

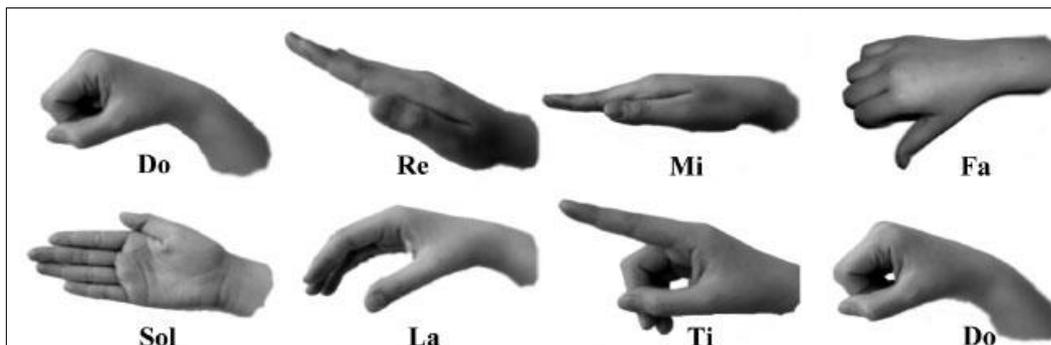


Figura. 23 - Fonomímica utilizada no método húngaro

Fonte: <https://terradamusicablog.com.br/wp-content/uploads/2016/07/kodaly-2.jpg>

Estudo da Canção Popular Portuguesa

Os alunos terão de memorizar a melodia tradicional “A mulher dos ovos”, que se desconhece a sua origem, e consta no cancionero musical *Canções e Rondas Infantis*, (adaptadas do *Cancioneiro Popular Português*), voz e piano, do compositor português Fernando Lopes-Graça.

A mulher dos ovos



Tonalidade – Fá M

Âmbito de 6ª M [Fá 3 – Ré 4].

A mulher dos ovos - letra

1. As mulheres do monte (bis)
Ah! Ah! quando vão à vila, (bis)
Levam cestos de ovos, (bis)
Ah! Ah, galinhas em cima. (bis)
2. Ao passar na ponte, (bis)
Ah! Ah! caiu a cestinha, (bis)
Partiram-se os ovos, (bis)
Ah! Ah! fugiu a galinha. (bis)
3. Ó mulher dos ovos, (bis)
Ah! Ah! venha cá acima. (bis)
Eu não levo ovos, (bis)
Ah! Ah! fugiu-me a galinha. (bis)

- A melodia é tocada ao piano e cantada com o nome das notas;
- Tocar duas vezes e cantar com o nome das notas (compasso 1 a compasso 4) para que seja mais fácil os alunos memorizarem. Repetir o mesmo processo (compasso 5 a compasso 8).
- Os alunos cantam a melodia usando a fonomímica.
- A fim de conferir se os alunos memorizaram a melodia, divide-se a turma em dois grupos (primeira canta um grupo e depois o outro).
- Tendo os alunos memorizado a melodia, marcam o compasso binário com as duas mãos e aprendem a letra da canção.

Fernando Lopes-Graça – Quem foi?

Nasceu a 17 de dezembro de 1906, em Tomar, onde iniciou os seus estudos musicais. No princípio, ele via a música como uma simples “brincadeira”. O seu pai tinha um Hotel e lá havia um piano onde Lopes-Graça gostava de dedilhar e tirar músicas de ouvido.

Com apenas 14 anos é pianista num quinteto, que tocava enquanto eram projetados os filmes mudos. Aos 17 anos, ingressou no Conservatório de Lisboa, onde terminou o Curso Superior de Composição e teve como mestres Vianna da Motta, Tomás Borba e Luís de Freitas Branco.

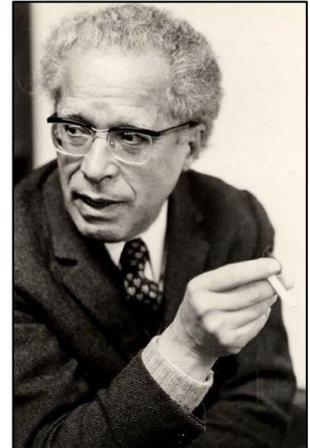


Figura. 24 - Fernando Lopes – Graça
Fonte: [Fernando Lopes-Graça – MPMP Património Musical Vivo](#)

Paralelamente, frequentou a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, mas acabou por desistir, em 1931, como forma de protesto político contra o regime ditatorial que se vivia em Portugal. Acabou por ser preso por se ter manifestado contra o regime vigente.

Em 1937 foi para Paris e permaneceu nessa cidade durante 2 anos. Durante esse período, aprofundou os seus estudos em Composição e Musicologia. Foi durante esse tempo que Lopes-Graça desenvolveu o seu gosto pela música folclórica, e onde se espelhou influências de Béla Bartók e Zóltan Kodály.

Em 1945 integrou o *Movimento de Unidade Democrática* (organização política ao regime salazarista). Neste contexto fundou um coro designado *Coro do Grupo Dramático Lisbonense*, que mais tarde ficou conhecido como *Coro da Academia dos Amadores de Música*.

Lopes-Graça deixou-nos um conjunto extenso de obras musicais. Faleceu a 27 de novembro de 1994.

Estudo de uma Canção Popular Húngara

Zöld erdőben (In the green forest)

Induló, ♩ = 116

2. *dó* ... fű - tyül a ri - gó, Azt fű - tyü - li, hogy

Zöld er - dő - ben, zöld me - ző - ben, Nó - tás ma - dár

él - ni jól Vig da - lo - lá - sunk, vig é - nek - szó. vig é - nek - szó.

fütty - tye har - san, Szól az é - nek min - dēn aj - kon. állj meg már.

Fonte: (Kodály, 1967, p.7)

- Explicação aos alunos do significado da letra desta canção:

*Na floresta verde,
No campo verde,
O canto do pássaro é retumbante,
A canção está em todos os lábios.*

*Na floresta verde,
No campo verde,
O canto do pássaro é retumbante,
A canção pára de soar.*

*Na floresta verde,
O canto dos pássaros,
Sussurra que a vale a pena viver!
O nosso canto vigoroso,
Não deixamos de cantar.*

5

- A turma é dividida em dois grupos: o “Grupo A” canta a 1ª voz e o “Grupo B” a 2ª voz separadamente, com o nome das notas e com acompanhamento do piano;
- O processo é repetido até os alunos memorizarem a melodia;

⁵ (Tradução livre)

- Depois de trabalhadas as duas partes, os Grupos cantam em simultâneo com marcação do compasso;

Realização de exercícios de identificação auditiva do “erro” (jogo)

- Realização de um “jogo” – exercício onde os alunos têm de identificar o “erro”.
- Os “erros” podem ser melódicos ou rítmicos.
- O exercício deve ser realizado com as melodias que foram trabalhadas anteriormente.

Realização de jogos de identificação de frases rítmicas executadas e realização de um ditado rítmico

- A professora articula com a voz e/ou com percussão corporal (palmas) várias células rítmicas (tendo como unidade de tempo a semínima).
- Os alunos reproduzem-nas por imitação.
- Apresentação de 4 pequenas frases rítmicas e os alunos têm de identificar qual foi a ordem pela qual foram executadas.
- Terminado o exercício o professor indica que se irá realizar um ditado melódico-rítmico com as notas dadas. A melodia é a que foi memorizada no início da aula.

Audição ativa de *Danças de Galanta* de Zoltán Kodály

- As *Danças de Galanta* foram escritas em 1933 e estrearam a 23 de outubro do mesmo ano;
- A obra foi inspirada na região de Galanta, agora chamada de Eslováquia do Sudoeste, mas naquele tempo fazia parte da Hungria;
- As melodias utilizadas na obra são baseadas em cinco danças típicas da sua região, orquestradas ao estilo húngaro e também ao estilo pessoal do compositor;
- A música de Kodály inicia-se com uma introdução lenta;
- O tema é exposto pelo clarinete;
- A forma da obra assemelha-se a um Rondo, contendo uma Coda.

Realização de um *Miniconcerto*

- A aula termina com um *miniconcerto*.
- A melodia da canção húngara será entoada apenas com o nome das notas, devido à dificuldade na aprendizagem da língua.

3.2.3. Projeto Pedagógico “Entrevista a Zoltán Kodály em contexto extracurricular

Definição dos objetivos a alcançar

- Desenvolver competências de aprendizagens histórico-musicais;
- Conhecer Zoltán Kodály e qual a sua importância para a disciplina de Formação Musical;
- Perceber a importância do canto nas aulas de Formação Musical;
- Conhecer e valorizar o repertório tradicional português;
- Desenvolver a leitura por relatividade e a leitura por absoluto;
- Aplicar a solmização
- Desenvolver a interpretação instrumental, quer em grupo, quer individualmente;
- Estimular o espírito investigativo;
- Desenvolver a Criatividade;
- Promover uma educação participada, partilhada e cooperativa.

Após uma breve exposição teórico-prática sobre Zoltán Kodály, foram fornecidos materiais pedagógicos e bibliográficos para os alunos pesquisarem sobre os seguintes pontos:

1. Zoltán Kodály: etnomusicólogo, pedagogo e compositor.
2. Aprendizagem de uma canção húngara (Recolha de Zoltán Kodály]
3. Audição ativa de *Danças de Galanta* de Zoltan Kodally
4. Escrita coletiva de um texto dramático com as seguintes personagens:
 - Zoltan Kodaly
 - Entrevistadores (os alunos)

Bibliografia base:

- CRUZ, C. B. (1988). *Zoltan Kodály: um novo conceito de formação musical e a sua aplicação nas escolas húngaras*. Associação Portuguesa de Educação Musical.
https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1451/1/zoltan_1988.pdf
- CRUZ, Cristina Brito da (1995). *Conceito de educação musical de Zoltan Kodály e teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon: uma abordagem comparativa*. Associação Portuguesa de Educação Musical.
https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1442/1/conceito_1995.pdf
- LOPES-GRAÇA, F. (1981). *Canções e Rondas Infantis*, (adaptadas do *Cancioneiro Popular Português*), voz e piano. Lisboa, Tip. Minerva do Comércio.
- Programa sobre a vida e obra do maestro e compositor Fernando Lopes-Graça. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/biografia-vida-e-obra-de-fernando-lopes-graca/>
- TORRES, R. M. (2019). *As canções tradicionais portuguesas no ensino da música: Contribuição da Metodologia de Zoltán Kodály*. Alfragide: Caminho.

A construção de um pensamento musical (síntese). Elaboração escrita do plano de atividades.

Planificação da performance músico-teatral.

<i>Entrevista a Zoltán Kodály</i>				
1ª semana	2ª semana	3ª semana	4ª semana	5ª semana
<p>Planificação do Projeto</p> <p>Entrevista a Zoltán Kodály</p> <p>Intercalada com momentos musicais : Interpretação de duas canções populares portuguesa e húngara.</p>	<p>Produção do texto dramático:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Decisão quanto às personagens intervenientes; ▪ Cenário? Qual? ▪ Quais os adereços? E guarda-roupa? <p>Trabalho extra-aula: Em grupo, os alunos, decidem as personagens, e quais as canções tradicionais a estudar</p> <p>Hipótese: Kodály , um moderador e 3 entrevistadores (perguntas sobre Kodály – etnomusicólogo, pedagogo, compositor)</p>	<p>Continuação da Produção do texto dramático:</p> <p>Personagens:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Zoltan Kodally ▪ Moderador ▪ Entrevistadores <p>Cenário: sala com sofás para o entrevistado, moderador e entrevistadores</p> <p>Caracterização de Zoltan Kodály</p>	<p>Preparar/ensaiar a apresentação do trabalho de projeto à comunidade escolar.</p>	<p>Apresentação do Trabalho de Projeto: <i>Entrevista a Zoltán Kodály</i> <i>Um espetáculo músico-teatral</i></p>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo relata uma experiência pedagógica cuja forma de trabalhar no ensino artístico vocacional apontou para a concretização de uma metodologia centrada na ideia de que o aluno tem um papel na construção do seu conhecimento e na realização de um projeto que culminou num pequeno espetáculo teatral concebido e interpretado pelos alunos.

Da aplicação de tal metodologia foi possível concluir o seguinte:

- A prática deste projeto pedagógico permitiu que alunos e professores procurassem juntos os conhecimentos, viabilizando interação nas ações planificadas.
- O incentivo a uma atitude e respetiva concretização investigativa e reflexiva foram fundamentais para que as experiências realizadas tivessem alcançado resultados de aprendizagem significativos.
- A possibilidade de incluir a interpretação musical num projeto de História da Cultura e das Artes/História da Música evidenciou a ligação entre teoria e prática, quebrando barreiras e preconceitos tantas vezes identificados em alunos e professores que não vêem a disciplina como um espaço de aprendizagem de música, mas somente um espaço de aprendizagem sobre música.

Uma das dificuldades na aplicação da metodologia utilizada verificou-se no tempo de aula nas escolas (45min ou 90min), o que corresponde a uma ou duas aulas por semana, um tempo que julgamos reduzido tendo em conta a execução do plano, com horas de trabalho extracurricular. Uma outra dificuldade sentida prendeu-se com o ambiente físico e materiais para atender às atividades dos projetos (bibliotecas com acervo compatível com a temática, laboratórios de informática para consulta a internet, equipamentos e materiais disponíveis, etc.). Estas razões foram em parte impeditivas da implementação do projeto Entrevista com *Zoltán Kodály*, cuja planificação consta neste relatório.

Quanto aos aspetos que poderiam ter um maior alcance, entendemos que o texto dramático poderia ser mais profundo; a *performance* poderia ter incluído peças de canto, dando uma ideia mais completa dos próprios cadernos de Ana Madalena Bach e da sua atividade como cantora. Deste modo teria sido alcançado um envolvimento pluridisciplinar maior.

Todavia, com a realização do espetáculo músico teatral *Um serão musical em casa da Família Bach* ficaram demonstrados os seguintes resultados:

- Aprendizagem dos conteúdos programáticos de forma muito significativa;
- Processo colaborativo na aprendizagem;
- Empenho, criatividade e dedicação dos alunos;
- *Performance* realizada com êxito.

O percurso realizado, constituído por ação vivida, investigada, registada e refletida, contribuiu para uma maior autonomia, competência e sentido identitário enquanto professora. O desejo de seguir a prática docente ficou mais forte graças a esta experiência.

BIBLIOGRAFIA

- ALARCÃO, I. (2001). *Escola reflexiva e nova racionalidade*. Porto Alegre: Artmed Editora.
- ARAGÃO, R. F., SILVA, N. M. (2012). *A Observação como Prática Pedagógica no Ensino de Geografia*. Fortaleza: Geosaberes.
- BUELOW, G. J. (2004). *A history of baroque music*. Indiana University Press.
- CABRAL, B. (2006). *Drama como método de ensino*. São Paulo: Hugitec.
- CHRISTOPH, W. (1991). *Bach: Essays on his life and music*. Harvard University Press, Cambridge. London, England.
- ALTET, M. (2000). *As pedagogias da aprendizagem*. Coleção Horizontes Pedagógicos. Lisboa: Instituto Piaget.
- COURTNEY, R. (1982). *Re-Play: Studies of Human Drama in Education*. Toronto: OISE Press.
- COUTINHO, C. P., SOUSA, A., Dias, A., BESSA, F., FERREIRA, M. J., & VIEIRA, S. (2009). Investigação-ação: metodologia preferencial nas práticas educativas. *Revista Psicologia, Educação e Cultura*, 13(2), páginas 355- 379.
- FERREIRA, M. (1988). *A Expressão Dramática no Ensino – Aprendizagem de História. Uma estratégia para o 3º ciclo do Ensino Básico e para o Ensino Secundário*. Universidade do Minho, Braga.
- FINSCHER, L. (1998). Bach's Postumous Role in Music History. In M. Michael. *Bach Perspectives*. (vol.3) University of Nebraska Press.
- FISCHER, E. (1983). *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- FREIRE, M. (1992). *Observação, Registro, Reflexão: Instrumento Metodológico*. Série Seminários. São Paulo: Espaço Pedagógico.
- GECK, M. (2006). *Johann Sebastian Bach: Life and Work*. Houghton, Mifflin Harcourt.
- GROUT, D. J. & PALISCA, C.V. (2007). *História da Música Ocidental*. Gradiva: Lisboa.
- GUEDES, M., Lourenço, J., FILIPE, Ana., ALMEIDA, L. & MOREIRA, M. (2007). *Bolonha: Ensino e Aprendizagem por Projeto*. Lisboa: Centro Atlântico.
- KILPATRICK, W. H. (2006). *O Método de Projeto*. Viseu: Livraria Pretexto e Edições Pedagogia
- KODÁLY, Z. (1937). *Bicinia Hungarica*. Budapest: Editio Musica Budapest.

- LOPES, M. (2011). *O saber dramático: a construção e a reflexão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e FCT.
- LOPES-GRAÇA, F. (1981). *Canções e Rondas Infantis*, (adaptadas do *Cancioneiro Popular Português*), voz e piano. Lisboa, Tip. Minerva do Comércio.
- MELO, M. (2002). As expressões artísticas e a aprendizagem da história. In A. Pouzada, L. Almeida & R. Vasconcelos (Eds.), *Contextos e dinâmicas da vida académica* (pp.307-315). Guimarães: Universidade do Minho.
- MELO, M. (2005). *A Expressão Dramática – à procura de percursos*. Lisboa: Livros Horizontes.
- NÓVOA, A. (1989). Uma Pedagogia à Flor da Pele: da Expressão Dramática ao Teatro e ViceVersa. (A. A. Educação, Ed.) Percursos: Cadernos de Arte e Educação, 1.
- OLIVEIRA, Cacilda Lages (2006). Significado e contribuições da afetividade, no contexto da Metodologia de Projetos, na Educação Básica, dissertação de mestrado – Capítulo 2, CEFET-MG, Belo Horizonte-MG.
- OLIVEIRA, N. (2006). Academia de Música S. Pio X – 25 anos de música em Vila do Conde. (Tese de Mestrado). Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- PALISCA, C.V. (2001). *Norton Anthology of Western Music*: (4th ed., Vol. 1). New York: W. W. Norton & Company.
- READ, H. (2007). *Educação pela arte*. Lisboa: Edições 70.
- REIS, L. (2005). *Expressão Corporal e Dramática*. Lisboa: Produções Editoriais, Lda.
- SOUSA, A. B. (2003). *Educação pela arte e arte da educação*. Lisboa: Instituto Piaget.
- SOUSA, A. (2003). *Educação pela Arte e Artes na Educação. Música e Artes Plásticas* (2º Vol). Coleção Horizontes Pedagógicos. Lisboa: Instituto Piaget.
- SOUSA, A. (2003). *Educação pela Arte e Artes na Educação. Música e Artes Plásticas* (3º Vol). Coleção Horizontes Pedagógicos. Lisboa: Instituto Piaget.
- SZÖNY, E. (1976). *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*. Editorial Corvina.
- TACKA, P. & HOULAHAN, M. (1998). *Zoltán Kodály: A Guide to Research* (1ºed.) Routledge.
- TORRES, R. M. (2019). *As canções tradicionais portuguesas no ensino da música: Contribuição da Metodologia de Zoltán Kodály*. Alfragide: Caminho.
- ZABALA, A. (1998). *A Prática Educativa – Como ensinar*. Porto Alegre: Artmed Editora.

Webgrafia

- AGOSTINHO, C. (2017). *O Trabalho-Projeto como estratégia pedagógica no ensino da História*. (Relatório de Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
https://run.unl.pt/bitstream/10362/32122/1/Relat%C3%B3rio%20PES_%20C%C3%A1tia%20Agostinho.pdf
- ANTÓNIO, L. M. (2012). *Teatro no 1º ciclo do Ensino Básico. Relação entre formação dos professores e práticas pedagógicas*. Diss. de Mestrado. Lisboa, Escola Superior de Educação.
<https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2328/1/Teatro%20n%C2%BA%201%C2%BA%20ciclo.pdf>
- CAVADAS, Leandro Ricardo Nogueira (2011) *Um olhar sobre o meu perfil na orientação de práticas em Expressão Dramática: Um estudo de Investigação-Ação na Escola Superior de Educação de Viseu*. Diss. de Mestrado. Lisboa: Universidade Aberta.
<https://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/1093/1/1%29%20DISSERTA%C3%87%C3%830.pdf>
- COMISSÃO Nacional da Unesco (2006). *Roteiro para a Educação Artística*. Lisboa, Portugal.
<https://pt.slideshare.net/alfredoslopes/roteiro-para-a-educacao-artstica>
- CONSERVATÓRIO de Música de Vila do Conde (2018-2021). *Projeto educativo*.
<http://cmusicaviladoconde.wixsite.com/cmvc/projeto-educativo>
- CRUZ, C. B. (1988). *Zoltan Kodály: um novo conceito de formação musical e a sua aplicação nas escolas húngaras*. Associação Portuguesa de Educação Musical.
https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1451/1/zoltan_1988.pdf
- CRUZ, Cristina Brito da (1995). *Conceito de educação musical de Zoltan Kodály e teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon: uma abordagem comparativa*. Associação Portuguesa de Educação Musical.
https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1442/1/conceito_1995.pdf
- GONÇALVES, D. S. B. R. (2010). *FONOMÍMICA – O gesto na aprendizagem da leitura da altura sonora*. Diss. De Mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro.
<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/3799/1/Projecto%20Educativo.pdf>
- LEITE, L. (1996). Pedagogia de projetos: intervenção no presente. *Revista Presença Pedagógica*, 2(8), páginas 1-7.
<https://docplayer.com.br/15523901-Pedagogia-de-projetos-intervencao-no-presente-lucia-helena-alvarez-leite-1-os-projetos-de-trabalho-o-espaco-escolar-e-a-formacao-dos-alunos.html>

MOREIRA, A. (2014). *Possibilidades para o uso do material concreto no ensino de arte sob a perspectiva dos projetos de trabalho*. (Trabalho de conclusão de curso). Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.

<http://bdm.unb.br/bitstream/10483/10607/1/2014AnaPaulaVasconcellosMoreira.pdf>

NÓVOA, A. (2009). *Educação 2021: Para uma história do futuro*.

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/670/1/21232_1681-5653_181-199.pdf

RANGEL, M. & Gonçalves, C. (2011). *A metodologia de trabalho de projeto na nossa prática pedagógica*.

<https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2809/1/A%20metodologia%20de%20trabalho%20de%20Oprojeto.pdf>

RODRIGUES, H. (1992). Pedagogia Kodály: Entrevista a Peter Erdei. *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* (74), páginas 18-19.

https://run.unl.pt/bitstream/10362/13060/1/Entrevista_PeterErdei.pdf

TORRES, G. (2008). *A expressão dramática/teatro como prática nos 2º e 3º ciclos do ensino básico*. (Tese de Mestrado). Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

<https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/697/1/TESE%20FINAL.pdf>

Legislação

Despacho n.º 15897/2009, de 13 de julho. Diário da República no 133 – II Série. Ministério da Educação (Altera o Despacho n.º 17932/2008, de 3 de Julho, que regula o apoio financeiro no âmbito do ensino especializado da Música).

Portaria no 225/2012, de 20 de julho. Diário da República no 146 – I Série. Ministério da Educação e Ciência (Cria os Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano dos 2.º e 3.º Ciclos do Ensino Básico e estabelece o regime relativo à organização, funcionamento, avaliação e certificação dos cursos, bem como o regime de organização das iniciações em Dança e em Música no 1.º Ciclo do Ensino Básico)

Portaria no 691/2009, de 25 de junho. Diário da República no 121 – I Série. Ministério da Educação (Cria os Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano e aprova os respetivos planos de estudo)

ANEXOS

Anexo 1 – Imagens

Espetáculo Músico-Teatral *UM SERÃO MUSICAL EM CASA DA FAMÍLIA BACH*



