

Universidade do Minho
Instituto de Educação

Gerson Fábio Rodrigues Silva

O cancioneiro musical português no Ensino das Ciências Musicais

setembro de 2015



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Gerson Fábio Rodrigues Silva

O cancionero musical português no Ensino das Ciências Musicais

Relatório de Estágio
Mestrado em Ensino de Música

Trabalho realizado sob a orientação da
Doutora Elisa Maria Maia Silva Lessa

setembro de 2015

DECLARAÇÃO

Nome: Gerson Fábio Rodrigues Silva

Endereço eletrónico: gersonsilva21@hotmail.com

Número do Cartão de Cidadão: 13509420

Telefone: 913402095

Título do Relatório: O cancionero musical português no Ensino das Ciências Musicais

Supervisora: Doutora Elisa Maria Maia Silva Lessa

Designação do Mestrado: Mestrado em Ensino de Música

Ano de conclusão: 2015

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTES RELATÓRIOS APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, ____/_____/2015

(Gerson Fábio Rodrigues Silva)

Agradecimentos

À Professora Doutora Elisa Lessa, o meu profundo agradecimento por toda a dedicação demonstrada ao longo de todo o ano letivo que culminou na realização do presente relatório.

Aos professores cooperantes Laura Gomes e Célio Peixoto que sempre se demonstraram disponíveis para ouvir as minhas dúvidas e sempre responderam com os melhores conselhos.

Aos meus pais por todo o carinho e esforço que fizeram ao longo de todos estes anos para que a realização deste trabalho se tornasse possível e a quem o dedico.

À Ana Almeida, pela paciência, estímulo e carinho que sempre demonstrou ao longo da minha vida académica.

Resumo

No âmbito do Projeto de Intervenção Pedagógica Supervisionada foi elaborado o presente relatório, que procura fazer uma reflexão sobre todo o trabalho realizado ao longo de todo o percurso realizado no Mestrado em Ensino da Música, na vertente das Ciências Musicais. Com o título *O cancionero musical português no Ensino das Ciências Musicais*, o projeto procurou trazer uma visão mais condizente com aquilo que se entende ser um tema de máxima importância nas escolas de música em Portugal. O projeto foi aplicado na cidade de Braga na escola Companhia da Música nas disciplinas de Formação Musical e História da Cultura e das Artes em turmas de níveis diferentes. Partindo da problemática da subalternização da música portuguesa em relação à música da Europa Central, alicerçaram-se os primeiros conteúdos que têm por base a música de carácter nacionalista em Portugal dos séculos XIX e XX. À luz da literatura construíram-se os materiais didáticos que serviram de apoio aos alunos para que a compreensão dos conteúdos conduzisse a uma aprendizagem significativa. Considerando-se as disciplinas de Formação Musical e História da Cultura e das Artes de valor inegável na formação de um músico, com este trabalho procurou inculcar-se nos discentes a consciencialização da importância da música do seu país. Os resultados obtidos depois da aplicação do projeto decorrem das estratégias utilizadas nas aulas, onde se recorreu variadas vezes a audições, a fichas informativas sobre a temática, o uso de imagens (recortes de jornais e fotografias) e alguns momentos de exposição de matéria. O projeto artístico surge como o culminar de todo o trabalho realizado nas duas disciplinas, onde se destaca a interdisciplinaridade obtida. O presente trabalho aspira a ser uma pequena reflexão sobre a prática pedagógica, sobre o panorama atual da música portuguesa e do seu ensino, na busca de novos caminhos.

Palavras-chave: Música portuguesa, Cultura, Identidade, Popular vs Erudito, Subalternidade, Projeto de Intervenção.

Abstract

This report has been designed as part of the Supervised Pedagogical Intervention Project which reflects all the work done throughout the Master in Music Education within Musical Sciences. The purpose of the project entitled the Portuguese songs collection within the Musical Sciences Education was to demonstrate the real importance of it in Portuguese music schools and has been implemented in different levels of Musical Training and History of Culture and Arts subjects in the Music Company School in Braga city. The first contents based on the nationalist music in Portugal in the nineteenth and twentieth centuries were built on the subordination of the Portuguese music in relation to the Central Europe music. In order to achieve a significant learning, teaching materials were built according to the literature which served as student support. The value of these two subjects - Musical Training and History of Culture and Art - is undeniable in a musician training whereby the project tried to rise awareness for the National Music. The results obtained arose from different strategies used in the classroom like auditions, information sheets, use of photographs and newspaper clippings and display of contents. This project highlights the interdisciplinary approach from both subjects and aims to reflect on the pedagogical practice and teaching about the Portuguese music current situation in the pursuit of new paths.

Keywords: Portuguese Music, Culture, Identity, Popular vs Scholar, Subalternity, Intervention Project.

Índice

Agradecimentos.....	iii
Resumo.....	iv
Abstract.....	v
Índice.....	vi
Índice de Gráficos.....	vii
Índice de ilustrações.....	viii
Índice de tabelas.....	ix
Introdução.....	10
1. Fundamentação contextual e teórica.....	15
1.1. Ideias chave sobre o nacionalismo em Portugal – Compositores de relevo.....	16
1.2. A música erudita portuguesa do século XIX/XX no contexto europeu e académico.....	31
1.3. A música portuguesa no contexto académico nos séculos XIX e XX.....	35
2. Contexto geral de intervenção.....	43
2.1. História e caracterização da Instituição de Ensino: Companhia da Música – Escola de Ensino Vocacional de Música.....	44
2.2. Caracterização das turmas alvo de intervenção.....	45
3. Intervenção pedagógica.....	48
3.1. Considerações prévias.....	49
3.2. Observação de aulas.....	52
3.3. Plano Geral de intervenção.....	56
3.3.1. Formação Musical.....	56
3.3.2. História da Cultura e das Artes.....	58
3.3.3. Projeto Artístico.....	61

3.3.4	Misericórdia, Senhor! – Procissão de penitência em S. Gens de Calvos, o culminar de um projeto.....	62
3.4	Instrumentos de recolha para a avaliação do projeto.....	71
3.5	Análise de dados.....	72
3.5.1	Formação Musical.....	72
3.5.2	História da Cultura e das Artes.....	74
3.6	Apontamentos para uma Pedagogia de Projeto.....	76
	Conclusão.....	80
	Bibliografia.....	84
	Sítios consultados.....	88
	Anexos.....	90
	Anexo 1 – Inquérito de avaliação de conhecimentos de Formação Musical.....	91
	Anexo 2 – Inquérito de avaliação de conhecimentos de História da Cultura e das Artes.....	92
	Anexo 3 – Planificação de uma aula de Formação Musical.....	93
	Anexo 4 – Planificação de uma aula de História da Cultura e das Artes.....	97
	Anexo 6 – Partitura original da canção popular <i>Misericórdia, Senhor!</i> – Exemplo de material usado nas aulas de Formação Musical.....	101
	Anexo 7 – Cronologia de Lopes-Graça – Exemplo de material usado nas aulas de História da Cultura e das Artes.....	102
	Anexo 8 – Fotografias da exposição e da sua apresentação.....	107
Índice de Gráficos		
	Gráfico 1 - Distribuição dos alunos por género, 9º ano, turma de Formação Musical.....	46
	Gráfico 2 - - Distribuição dos alunos por género, 12º ano, turma de História da Cultura e das Artes.....	47

Gráfico 3 - Média do repertório tradicional conhecido.....	72
Gráfico 4 - A música tradicional portuguesa como veículo de aprendizagem de conteúdos	73
Gráfico 5 - Conteúdos de Formação Musical trabalhados nas aulas antes e depois da intervenção (resposta por aluno).....	73
Gráfico 6 - Resposta à pergunta sobre se a música tradicional portuguesa é estimulante nas aulas	73
Gráfico 7 - Classificação da música tradicional portuguesa nas aulas de Formação Musical	73
Gráfico 8 - Média do repertório tradicional conhecido.....	75
Gráfico 9 - Média de conhecimento de compositores portugueses de obras denominadas nacionalistas	75
Gráfico 10 - Média de conhecimento de obras denominadas nacionalistas.....	75
Gráfico 11 - Intenção de estudar mais música portuguesa na disciplina de H.C.A	75

Índice de Esquemas

Esquema 1 – Fases da Pedagogia de Projeto	78
Esquema 2 – Esquematização da intervenção pedagógica	79

Índice de ilustrações

Ilustração 1 – Mapa de Portugal, onde se encontra assinalada a freguesia de São Gens de Calvos	68
Ilustração 2 – Excerto da canção popular <i>Misericórdia, Senhor!</i> , (Sampaio, 1986, pp. 203-205)	69
Ilustração 3 – Antecipação das vozes das extremidades para o final, (Sampaio, 1986, p. 203)	69
Ilustração 4 – Compassos iniciais da canção popular <i>Misericórdia, Senhor!</i> (Sampaio, 1986, p. 203).....	70
Ilustração 5 – Compassos iniciais da peça <i>Procissão de penitência em S. Gens de Calvos</i> (Lopes-Graça, Viagens na minha terra, 1954, p. 1).....	70
Ilustração 6 – Exposição na entrada da escola	107
Ilustração 7 – Programa de apresentação do Projeto Artístico.....	107
Ilustração 8 – exposição oral da temática da exposição	107

Ilustração 9 – Interpretação da canção " <i>Misericórdia, Senhor!</i> "	108
---	-----

Índice de tabelas

Tabela 1 – Tabela do desenvolvimento do projeto de intervenção pedagógica.....	51
Tabela 2 - <i>Misericórdia, Senhor! Vs Procissão de penitência em S. Gens de Calvos</i>	71

Introdução

O ensino da música é o principal veículo da transmissão de conhecimentos associados ao cânone, à história das grandes obras e dos grandes compositores. Por isso, o ensino da música em Portugal, ligado pela sua própria natureza interna aos valores do cânone, é ele próprio produtor de subalternidade. [...] Na disciplina de História da Música recomendam-se nas escolas e traduzem-se para português livros nos quais, na maior parte dos casos, a música portuguesa não existe (Vargas, 2011, pp. 535-536).

É sobre esta problemática analisada por António Pinho Vargas, que se desenvolveu o presente Relatório de Estágio intitulado *O cancionero musical português no Ensino das Ciências Musicais*, baseado na Prática de Ensino Supervisionada contemplado no plano de estudos da Universidade do Minho.

Desde os inícios do século XX, que os compositores e os agentes culturais responsáveis pela promoção da música portuguesa, quer seja ela de natureza popular ou erudita, têm manifestado uma enorme vontade de elevar aquilo que se faz dentro de portas, abandonando a posição subalterna da nossa música em relação à do centro da Europa. Mais recentemente, sobre esta situação de subalternidade interna dos compositores, Vargas refere que “é possível detectar uma mudança importante após meados dos anos 1990” (Vargas, 2011, p. 533) muito devido ao estímulo que estes têm vindo a receber das novas instituições culturais, (e também das mais antigas) como a Casa da Música e a Fundação Calouste Gulbenkian, com um rol de novas encomendas todos os anos (Vargas, 2011). No entanto, considera-se que este é o início de um caminho que se quer mais cuidado e com uma relação mais estreita com esta temática.

Considerando a escola e a educação como a grande base onde se ensinam os valores que prevalecem numa sociedade, onde se formam indivíduos capazes de nela intervir, social e culturalmente, partiu-se para a aplicação do presente projeto com intuito de através de duas disciplinas cimentar no indivíduo um maior conhecimento acerca do património cultural musical que pertence ao seu país, que por conseguinte passa a ser o seu património. O sentimento de identidade e pertença são aquilo que se procurou despertar nos alunos que o receberam e nos possíveis leitores que se interessem pelo tema.

Sabendo de antemão que nas escolas de música em Portugal o assunto “música portuguesa” é muita das vezes encarado como *tabu*, com a aplicação do projeto e com a redação da presente dissertação pretende-se desmistificar todos estes preconceitos.

Obviamente que não se defendem aqui ideais nacionalistas com pretensão a descuidar a restante música europeia (muitas vezes considerada superior), mas antes procurar colocá-las ao mesmo nível. Pretende demonstrar-se que a música portuguesa apresenta apenas dissemelhanças óbvias porque assume características muito próprias por razões culturais e históricas do país como qualquer música de uma cultura diferente.

As disciplinas sobre as quais se desenvolveu todo o estágio e que serviram de laboratório para a exploração das ideias presentes no projeto foram a de História da Cultura e das Artes, uma turma de 8º grau, e de Formação Musical, uma turma de 5º grau. O contexto de turma no qual decorrem as referidas disciplinas seriam o espaço ideal para fomentar nos alunos as ideias de identidade e pertença cultural? Não constituirá a música portuguesa um elemento fulcral na formação de um futuro músico profissional?

Na disciplina de História da Cultura e das Artes nem se deveria equacionar a validade desta questão, devido à natureza da própria disciplina. Como será possível, por exemplo no contexto da Música Ibérica, que não se estudem os compositores portugueses? No entanto, entendeu-se também que a disciplina de Formação Musical fornecia um espaço bastante profícuo, para que, estudando os conteúdos inerentes à própria disciplina se conhecessem, estudassem e analisassem as canções/as obras escritas pelos compositores nacionais. Assim, e considerando a importância da temática nas duas disciplinas, justifica-se a interdisciplinaridade pretendida que infelizmente no ensino artístico nem sempre funciona.

Os objetivos centrais propostos no inicial Plano de Intervenção foram delineados com o intuito de alcançar de uma forma eficaz as respostas pretendidas, que relembremos neste espaço para uma melhor compreensão do conteúdo que se segue. São eles: preservar o património musical português; reforçar os conceitos de identidade cultural; apreciar e valor o cruzamento da música tradicional portuguesa com a música erudita; promover o conhecimento acerca do património musical tradicional português. A estes aliaram-se objetivos mais específicos de acordo com a

especificidade da temática centrada nos séculos XIX e XX, sendo eles: conhecer os compositores mais marcantes do século XX; perceber a corrente estética à qual estão ligados; Saber o contexto social e político vigente; identificar as obras mais marcantes da época; reconhecer na música erudita dos séculos XIX e XX, elementos da música tradicional portuguesa; Desenvolver a sua aptidão musical, seja ela vocal ou instrumental, através da música tradicional portuguesa.

Definida em concreto a temática e os seus objetivos partiu-se para a sua aplicação. A prática pedagógica foi desenvolvida na escola Companhia da Música, situada na cidade de Braga e que tem vindo a desenvolver um trabalho contínuo nesta área desde 1993, embora funcionando apenas como funciona como um Estabelecimento Particular e Cooperativo de ensino especializado da música, em regime de paralelismo pedagógico, desde Outubro de 2002, ministrando em regime supletivo e articulado nos três Ciclos do Ensino Básico e Secundário nos mais diversos instrumentos.

As aulas do estágio incidiram em duas turmas de níveis diferentes (básico e secundário). De forma ativa estas iniciaram-se no final de Janeiro e prolongaram-se até ao dia 10 de Abril, coincidindo esta data com a realização do projeto artístico, que foi o culminar de todo o projeto.

Para uma melhor compreensão de todo o trabalho realizado, o presente relatório de estágio encontra-se dividido em três grandes pontos.

O primeiro, designado por *Fundamentação contextual e teórica*, encontra-se subdividida em três pontos que se consideram de grande relevância para o enquadramento e problematização da questão do ensino em Portugal. Inicia-se este com o subcapítulo *Ideias chave sobre o nacionalismo em Portugal* onde se procurou fazer uma breve resenha dos compositores e das obras mais marcantes de carácter nacionalista nos séculos XIX e XX. O segundo ponto, *A música erudita portuguesa do século XIX/XX no contexto europeu e no panorama musical escolar português* analisa a problemática de subalternização da música portuguesa em relação às demais. O terceiro, *A música portuguesa no contexto escolar*, esclarece o papel que o ensino da música portuguesa ocupa nas principais instituições de ensino de música em Portugal. Os três subcapítulos estão ligados entre si, procurando seguir um fio condutor coerente.

O segundo grande capítulo é dedicado a contextualização da intervenção e também se subdivide, mas em dois, e intitula-se *Contexto geral de intervenção*. O primeiro subcapítulo faz uma breve caracterização da instituição de ensino que recebeu este projeto, ao qual se chamou *História e caracterização da Instituição de Ensino: a escola Companhia da Música*. No segundo, com o título *Caracterização das turmas alvo de intervenção*, faz-se uma descrição sumária das duas turmas. Este capítulo justifica-se neste trabalho para contextualizar a temática ao seu espaço de intervenção, sendo uma útil forma de justificar algumas das opções que se foram tomando no desenvolvimento do projeto (potenciais desvios ao plano inicial, estratégias, etc.).

O terceiro e último grande capítulo tem como título *Intervenção Pedagógica* e subdivide-se em cinco subcapítulos. Tal como este nos sugere, diz respeito a toda a aplicação do projeto, desde a fase de observação até à intervenção ativa. O primeiro ponto, *Considerações prévias*, expõe-se e justifica-se o porquê da temática, os desvios ao plano inicial e uma esquematização concreta da planificação anual do estágio, desde a observação até ao final da redação do presente relatório. O segundo subcapítulo, intitulado *Observações*, resume em algumas páginas os dados que resultaram da observação direta, tais como os comportamentos, os conteúdos e as estratégias abordadas. O terceiro ponto, *Plano geral da intervenção*, subdivide-se também ele em outros pontos mais pequenos. Nestes constam as descrições gerais das estratégias e dos materiais usados em cada uma das disciplinas e no projeto artístico. Ainda se faz uma contextualização teórica do projeto artístico com alguma revisão bibliográfica que o fundamenta. No quarto subcapítulo, *Instrumentos de recolha para a avaliação do projeto*, descrevem-se os passos realizados para se analisar o projeto, que neste caso foi através de inquéritos. O quinto subcapítulo destina-se à *Análise de dados* e tal como o nome indica, neste apresentam-se os dados que resultaram da análise dos inquéritos realizados aos alunos.

A conclusão serve no presente trabalho, para uma reflexão daquilo que foi toda a prática pedagógica. Nele analisa-se o que correu bem e o que correu menos bem, os problemas que surgiram ao longo da sua aplicação e algumas considerações do autor deste trabalho acerca das suas perspectivas da temática no futuro.

Ainda que se possa encarar que este trabalho tem um impacto reduzido para visibilidade deste tema, espera-se que ele contribua de alguma forma para a mudança de atitude de todos os intervenientes no panorama musical português, em relação à música nacional.

1. Fundamentação contextual e teórica

1.1. Ideias chave sobre o nacionalismo em Portugal – Compositores de relevo

Constituindo-se a música tradicional portuguesa e o seu tratamento erudito o objeto central de estudo deste Projeto de Intervenção, não se poderia deixar de parte os conteúdos abordados ao longo de toda a sua aplicação nas aulas quer de Formação Musical quer nas de História da Cultura e das Artes.

O objetivo não passa por elaborar uma abordagem minuciosa da história da música portuguesa desde finais do século XIX até aos dias de hoje, mas sim, ideias chave que permitam ter uma visão global dos compositores e as suas obras que justificaram a escolha e a importância dada ao tema em questão. Cremos que as obras abaixo apresentadas, pela sua relevância artística e histórica, representam um pequeno acervo do muito que ainda há para analisar ao nível do repertório erudito nacional para que se estabeleça definitivamente um elo de ligação entre o povo português e as suas obras canônicas, para que estas se preservem, proliferem, reforcem e promovam a cultura musical portuguesa.

Para a validação científica dos conteúdos selecionados e sobre os quais se desenvolveu um estudo ao longo de todo o ano, utilizou-se bibliografia especializada da História da Música em Portugal centrando-se na sua grande maioria na *História da Música em Portugal* de João de Freitas Branco, em *Sínteses da cultura portuguesa – História da Música* de Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, na *História da Música Portuguesa* de Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron e nas diversas entradas da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* de Salwa Castelo-Branco, no entanto para uma bibliografia mais pormenorizada, deve consultar-se o espaço destinado para o efeito.

Os conteúdos selecionados seguem o fio condutor utilizado sobretudo nas aulas de História da Cultura e das Artes uma vez que para as aulas de Formação Musical, na sua grande maioria, utilizou-se o repertório coral tradicional da obra de Fernando Lopes-Graça também abaixo mencionado.

O movimento nacionalista já se havia manifestado na Europa “pelos nomes de um Weber, de um Chopin, de um Liszt, dos «cinco» russos, de Smetana, ou de Grieg” (Branco, 2005, p. 300) mas em Portugal, como já acontecera em outros períodos, este movimento atrasou-se por quase

um século. O âmago deste atraso constitui-se pela *italianização* institucionalizada no nosso país nos inícios do século XVIII e que se prolongou praticamente até finais do século seguinte. Durante este período a vida musical portuguesa seria dominada inicialmente pela reforma da Capela Real, “que foi elevada à dignidade de Sé Patriarcal em 1716, e à criação em 1713 de uma instituição adjacente a essa Capela que viria a tomar o nome de Seminário da Patriarcal” (Brito & Cymbron, 1992, pp. 105-106) que constituiria assim a principal escola de música em Portugal e, posteriormente, mais para o final do século, pela atividade dos teatros de ópera São Carlos (1793), em Lisboa, e São João (1798), no Porto, que, ao cultivarem em larga medida um género e uma atividade musical importados (a ópera), colocaram em subalternidade a restante música instrumental e os compositores nacionais (Brito & Cymbron, 1992). O século XIX foi profícuo na proliferação do género operático dando primazia a compositores que se destacavam neste género tais como: Marcos Portugal (que apesar de português destacou-se largamente na Europa com as suas óperas ao estilo italiano) e os italianos Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi (*ibid*). As poucas óperas de autores portugueses que conseguiram granjear um lugar nos programas dos teatros, sempre tentaram aproximar-se ao estilo e aos temas usados pelos compositores italianos. Porém, ao longo da primeira metade do século XIX houve um declínio acentuado e “é com tentativas dispersas e marcadas pelo amadorismo que começa a surgir, a partir da década de 50, uma nova fase da ópera portuguesa” (Delgado, 2010, p. 16), onde apesar de a língua usada continuar a ser a italiana, na sua grande maioria, o assunto passa a ser nacional.

Em 1850 nasceu Alfredo Keil, pintor e compositor que para além da ópera *Dona Branca* (1888), o hino nacional *A Portuguesa* (1890) e *Irene* (1893), escreveu entre 1895 e 1899 a ópera *A Serrana*, levada a cena neste último ano no Teatro São Carlos e considerada a primeira ópera nacionalista portuguesa, “a que mais claramente ilustra uma intenção de nacionalismo musical” (Borges, 2010, p. 15). Em primeiro lugar contém em si a novidade de ser a primeira ópera séria escrita originalmente em português (foi pelo menos a primeira ópera a ser publicada na nossa língua) e em segundo contém em si a interseção de influências várias. Desde parentescos com Massenet e Puccini, até à leve adesão ao conceito do leitmotiv wagneriano. Se a tudo isto aliarmos a sofisticação da partitura orquestral, a naturalidade do fluxo musical, a genuína inspiração melódica e a importância multifacetada do coro, obtemos uma ópera perfeitamente integrada nas coordenadas da época mas com um trazo português (Delgado, 2010). Ainda que

“o nacionalismo musical levado a cabo por Keil não tenha atingido o nível artístico do nacionalismo de outros países (como a Rússia, por exemplo), há que reconhecer a sua importância como indício de uma vontade de dotar a música portuguesa de uma individualidade étnica própria” (Borges, 2010, p. 15). No último terço do século XIX assiste-se em Portugal a uma tentativa de renovação musical procurando as influências mais em voga na Europa, ou seja, a música germânica e francesa em detrimento da já desgastada ópera italiana. Viana da Mota e principalmente Luís de Freitas Branco são “das figuras mais importantes do panorama musical português na viragem do século” (Brito & Cymbron, 1992, p. 162) e os principais responsáveis pelo aproximar das correntes estéticas europeias à nossa cultura e também os primeiros impulsionadores de uma música portuguesa marcadamente nacionalista. Desta aproximação não pode também ser dissociada a abertura de Portugal ao exterior, pois desde os anos 60 (século XIX) que o país ficara ligado à restante Europa por linhas ferroviárias, “enquanto se desenvolvia internamente a rede telegráfica e de transportes, condição primordial de um «progresso» que não podia deixar de ter também consequências ao nível da actividade artística” (Nery & Castro, 1991, p. 148). A maior circulação de pessoas e ideias aprofundou a consciencialização do atraso português em relação aos centros cosmopolitas Paris, Londres e Berlim que granjeavam de uma reputação de culturas mais refinadas (Nery & Castro, 1991). Foi precisamente em França e na Alemanha que os compositores/músicos portugueses aprofundaram os seus conhecimentos e entraram em contacto com a sua maior desenvoltura artística, fator que teria posteriormente impacto na vida musical portuguesa nos finais do século XIX, prolongando-se por todo o século XX. A edição de partituras, que em Portugal viveu a sua idade de ouro no século XIX, principalmente no último quartel deste, foi também um fator impulsionador para que o lastro da cultura francesa e alemã penetrasse no país ainda com mais força. As empresas Sasseti e Neuparth foram as que apresentaram uma maior longevidade e as principais responsáveis pela publicação de um repertório mais variado (Albuquerque, 2011).

Viana da Mota, nascido em S. Tomé a 22 de Abril de 1868 veio apenas com dois anos, “para Colares, concelho de Sintra, onde já com três anos começou a dar sinais de grande musicalidade” (Archer, 1998). Com uma aptidão excepcional para o piano, aos 14 anos partiu para Berlim para estudar no Conservatório Scharwenka como bolseiro do Rei D. Fernando II e a Condessa de Edla. Nesta altura estabeleceu contactos com Hans von Bülow e Liszt que

influenciariam a sua técnica pianística de forma indelével. Foi na Alemanha que se fixou em 1986 e se destacou como intérprete de craveira internacional (Cascardo, 2010).

À composição, Viana da Mota “dedicou-se-lhe de maneira bastante continuada entre 1885 e 1907, escrevendo obras para diferentes formações” (Cascardo, 1998, p. 49) sendo que desde 1891 “começou a escrever obras “portuguesas” a partir da primeira das suas cinco *Rapsódias portuguesas*” (Cascardo, 1998, p. 53) onde “teve o cuidado de identificar as melodias que tinha utilizado [...]. O compositor usaria outros temas portugueses na sua *Balada* em forma de variações sobre duas melodias portuguesas e nas *Cenas portuguesas* op. 15 e op. 18” (*ibid*) já da primeira década do século XX. Entre este período escreveu a sua obra mais importante: a *Sinfonia “À Pátria”* op. 13 de 1894. Esta para além de conter em si temas e sugestões de melodias de âmbito popular, é considerada um marco importante na história da música portuguesa porque foi o reatar do legado sinfónico deixado por João Domingos Bomtempo no início do século XIX e o ressurgir de Portugal em busca do esplendor do passado, após a humilhação causada pelo Ultimato inglês de 1890 (Delgado, 2001). Segundo Archer, “também na canção se pode atribuir a este compositor o papel pioneiro musical no desempenho da criação consciente de música culta de carácter nacional” (1998, p. 43) sendo a obra *Canções portuguesas* op. 10 exemplo disso mesmo. José Viana da Mota é o “símbolo do germanismo na música portuguesa, [...] o artífice da verdadeira mudança operada nas primeiras décadas do nosso século, tanto a nível do ensino musical como do gosto do público” (Brito & Cymbron, 1992, p. 159) devido a uma vida inteira dedicada à música como pianista, compositor, pedagogo e musicógrafo.

Também Luís Freitas Branco, por ter estudado em Paris e ser conhecedor da cultura francesa, “introduziu na literatura musical do seu país resultados valiosos da mensagem não só de Debussy, de Fauré, de Ravel, como de César Franck e seus discípulos” (Branco, 2005, p. 297). Este compositor nascido em Lisboa a 12 de Outubro de 1890 teve “importância comparável, no âmbito da música, a um Fernando Pessoa” (Delgado, 2007, p.15) sendo por muitos considerado o pai do modernismo português ou “o introdutor do modernismo em Portugal” (Brito & Cymbron, 1992, p. 162). Descendente de famílias da alta aristocracia portuguesa, Freitas Branco teve uma educação privilegiada, beneficiando de um ensino doméstico ministrado por professores particulares. Dos nomes de maior relevância podemos destacar Augusto

Machado, Désiré Pâque (que lhe deu a conhecer as teorias de d'Indy) Tomás Borba, Engelbert Humperdinck em Berlim e Gabriel Grovlez em Paris. Terá sido na capital alemã que ao ouvir pela primeira vez *Pelléas et Mélisande* de Debussy, se terá dado a viragem na estética composicional para obras mais modernistas como se verifica nos poemas sinfónicos *Paraísos artificiais* (1910) e *Vathek* (1913) (Silva & Latino, 2010).

A vertente nacionalista da sua obra fica marcada pelo poema sinfónico *Viriato* de 1916, mas sobretudo pelas *Suites Alentejanas* nº 1 (1919) e nº 2 (1927), que descrevem a planície e a vida Alentejana (região para onde o compositor se retirava frequentemente). De resto “a sua música deverá pouco à utilização directa de temas folclóricos” (Brito & Cymbron, 1992, p. 163). Luís de Freitas Branco continuou a retoma sinfónica de Viana da Mota escrevendo quatro sinfonias (e uma 5ª incompleta) influenciando as gerações posteriores, especialmente seu aluno Joly Braga Santos. Com a introdução destes elementos na vida musical portuguesa estavam lançadas as sementes que anos mais tarde evoluíram para a busca, para o conhecimento e para a “criação” de uma música nacional com base no folclore.

Ao mesmo tempo foram surgindo outros nomes que veicularam as suas obras (ou parte delas) para a vertente nacionalista. Francisco de Lacerda, o açoriano nascido a 11 de Maio de 1869, é um desses casos. Descendente de uma família de raízes humildes e “onde abundavam os músicos amadores, seu pai não fugia à regra, o que lhe permitiu [...] reivindicar para si a glória de ter sido o seu primeiro mestre de música” (Câmara, 1997, p. 11) ministrando-lhe as primeiras lições de piano, complementadas posteriormente com Pedro Alcântara. Foi nos primeiros anos da sua vida que, rodeado com a ruralidade da ilha açoriana, “conheceu e aprendeu a amar a música tradicional” tornando-se no futuro, “investigador da música tradicional portuguesa [...] empenhado na criação duma escola musical inequivocamente portuguesa” (Câmara, 1997, p. 12), especialmente açoriana. O seu percurso académico prosseguiu pela capital do norte de Portugal continental para se dedicar à medicina, que cedo abandonou por recomendação de António Soler para se matricular no Conservatório Real de Lisboa, onde anos mais tarde se tornaria professor (Câmara, 1997). Em 1895 partiu para Paris com uma bolsa de estudo, para se matricular no conservatório da capital francesa e dois anos depois “prossegue os seus estudos de composição com Vincent d'Indy, que o iniciará na direcção de orquestra” (Brito & Cymbron, 1992, p. 164). Durante estes anos surgem as

primeiras composições de maior relevo, destacando-se dois trabalhos para piano: *Canção do Berço* e *Lusitanas – Valsas de fantasia*. Sobre estas obras, e “de um ponto de vista estético, dois aspectos ressaltam nestas primícias: a dependência de um romantismo epigonal e a participação nos esforços [...] visando a criação duma escola musical portuguesa” (Câmara, 1997, p. 17). As influências francesas, em parte “debussynianas”, ficam patentes nas *Trente-six histoires pour amuser les enfants d’un artiste*, escritas a partir do início do século XX (1902), e o corolário na obra de Francisco de Lacerda, “a orientação nacionalista, voltada para a inspiração na música tradicional portuguesa [...] uma das mais significativas realizações do compositor: as Trovas” (Câmara, 1997, p. 54). Inicialmente escritas para canto e piano (sobre quadras do cancionero popular português ou nele inspiradas), algumas delas foram posteriormente orquestradas em duas séries. A obra é um “contributo notável para a constituição dum nacionalismo musical português” (*Ibid*) assim como o foram as suas incessantes recolhas de canções tradicionais.

Um nacionalismo diferente pode ser detetado no compositor Frederico de Freitas, nascido a 15 de Novembro de 1902. Da sua mãe (que fora aluna de Francisco de Lacerda) recebeu as primeiras aulas de piano, tendo posteriormente frequentado o Conservatório Nacional de Lisboa, entre 1915-1925. Lá estudou piano, violino, harmonia, contraponto e ciências musicais, esta última cadeira lecionada por Luís de Freitas Branco (Trindade, 2003). Um ano antes do abandono dos estudos no conservatório o jovem Frederico de Freitas apresentou uma das suas primeiras composições e porventura uma das mais importantes: a *Sonata* para violino e violoncelo “cedo classificada na literatura espanhola da especialidade como introdutora da politonalidade e polirritmia na Península Ibérica” (Côrte Real & Latino, 2010, p. 525). Tal como outros seus contemporâneos, aprofundou os seus estudos no estrangeiro, tendo como destino inicial “a Alemanha mas acabou por instalar-se em Paris, onde estudou, durante alguns meses, com Florent Schmidt” (*Ibid*) desenvolvendo a sua atividade posteriormente no seu país de origem. Da extensa obra de Frederico de Freitas, o ecletismo que a mesma concentra em si é de uma extensão pouco comparável a músicos seus contemporâneos. Desde ópera, música de câmara, hinos e marchas, revistas, bandas sonoras e bailados poucos serão os estilos que a obra de Frederico de Freitas não terá contemplado. Os últimos dois atrás referenciados (bandas sonoras e bailados) são porventura onde podemos verificar a vertente nacionalista que se manifestou numa época bastante peculiar da história portuguesa, a do regime ditatorial de

António de Oliveira Salazar. Durante a ditadura (1933-1974), “o investimento no quadro da reconstrução de uma «identidade portuguesa», considerada ferida pela ditadura militar desde 1926, foi designada pelo seu ideólogo, António Ferro, como «política de espírito» ” (Sardo, 2008, p. 439). Para a reconstrução da identidade portuguesa uma série de instrumentos ao serviço do regime foram ativados como por exemplo a fundação da Emissora Nacional de Radiofusão e a sua Orquestra Sinfónica (1933), o Departamento de Programas Musicais (1938), a reabertura do Teatro São Carlos (1940) e a criação da companhia de bailados Verde-Gaio (1940) (Casculo, 2003), “parte integrante da primeira linha de acção da política do espírito do Estado Novo, agindo como cartão de visita Nacional” (Côrte-Real, 2003, p. 42) onde Frederico de Freitas “assume a direcção musical da companhia, para a qual compõe uma série de bailados de índole mais ou menos nacionalista” (*Ibid*) onde se reabilitou a “orgulho de ser português” com base na música e na vida pitoresca do povo. Entre os de maior destaque estão *Ribatejo* (poema coreográfico de 1934 adaptado posteriormente para bailado) *O muro do derrete* (1940) e *A dança da menina tonta* (1941). Também nas bandas sonoras para filme, Frederico de Freitas granjeou de algum destaque com a composição de fados. Fado que lentamente foi adquirindo o estatuto de “canção nacional” (ainda que não fosse apanágio da ideologia estado-novista). As ideologias defendidas pelo regime, de um país “voltado para si”, “sem entusiasmo nem heroísmo” e de um “Estado corporativo” (Ramos, Vasconcelos e Sousa, & Monteiro, 2012) “extingiram rapidamente o surto de criatividade literária, plástica e musical verificado nas primeiras décadas do século” (Nery & Castro, 1991, p. 166), complicando a vida profissional dos compositores que procuraram contrariar as políticas de então.

Da mesma geração, e fechando o ciclo dos nomes mais importantes da música erudita portuguesa do século XX com importantes incursões na vertente nacionalista destacam-se Joly Braga Santos e Fernando Lopes-Graça.

O primeiro, José Manuel Joly Braga Santos, nasceu em Lisboa a 14 de Maio de 1924. Iniciou os seus estudos musicais no Conservatório Nacional de Lisboa em 1934, matriculado nas cadeiras de Violino, Piano e Composição, “ingressando no curso superior de Composição da mesma instituição, em 1941” (Bravo, 2010, p. 1174), curso que acabou por abandonar antes de se formar. No entanto continuou a estudar composição e ciências musicais a nível particular com Luís de Freitas Branco até 1945 (um dos seus mestres e a quem dedicou a 3ª Sinfonia),

herdando deste as influências neoclássicas (Brito & Cymbron, 1992) bem patentes nas suas primeiras quatro sinfonias. O jovem Braga Santos cedo se destacou como um dos melhores orquestradores da sua geração (aos 26 anos já tinha escrito as primeiras quatro sinfonias) assim descrito por Sérgio Azevedo quando refere que “o melhor de Joly Braga Santos está na música orquestral” (2011, p. 12) corroborado pelas palavras de Pedro Neves que descreve o talento do compositor desta forma: “Como sinfonista, foi o compositor português que mais longe levou a linguagem orquestral” (2011, p. 38) e foi onde deixou bem patente a sua veia nacionalista, evocando sobretudo as paisagens alentejanas onde escreveu a 3ª (1949) e 4ª (1950) Sinfonias, no monte dos Perdigões. Esta última surgiu dois anos depois da criação da Juventude Musical Portuguesa, cuja dedicatória lhe foi atribuída (Delgado, 2001) e com a qual atinge “o arquétipo do monumentalismo sinfónico latino que buscava desde a 1ª Sinfonia e o seu esgotamento” (Delgado, 2001, p. 112), daí a distância de 16 anos que a separa da 5ª sinfonia inserida numa estética completamente diferente (*Ibid*). Nesta linguagem primeira podemos ainda incluir as suas *Variações sobre um tema alentejano* e destacar os elementos melódicos e harmónicos modais inseridos numa estruturação que privilegia as formas clássicas (Bravo, 2010). Numa segunda fase a sua produção destaca-se por uma construção melódica que oscila entre o diatonismo e o cromatismo onde se pode inserir a obra *Três esboços sinfónicos* (1962), com algumas referências à música transmontana, (*Ibid*) e as sinfonias nº 5 (1966) e nº 6 (1972).

Lopes-Graça é provavelmente o compositor português que procurou incessantemente uma linguagem estética que melhor servisse a criação de uma música nacional baseada na vida rural autóctone do povo português. Nascido a 17 de Dezembro de 1906 em Tomar, destacou-se no panorama musical como compositor, crítico, pedagogo, ensaísta, pianista e diretor coral (Carvalho M. V., 2010). Iniciou os seus estudos em 1917 mas só em 1923 ingressou no Conservatório Nacional de Lisboa onde “fez o Curso Superior de Composição e contactou com Viana da Mota” (Brito & Cymbron, 1992, p. 167) e foi aluno de Luís de Freitas Branco na cadeira de Ciências Musicais. Na composição cedo mostrou feição pela música tradicional portuguesa, quando em 1928 executou “ao piano as suas *Variações sobre um tema popular português* (1927)” (Carvalho M. V., 2010), feição que viria a desenvolver e a aprofundar aquando da sua estada em Paris entre 1937 e 1939 (Silva R. P., 2009) onde conheceu a cantora Lucie Dewinsky (especializada em canções tradicionais de vários países). Nesta altura “começa a harmonizar canções populares portuguesas, enveredando por um folclorismo na

linha de Béla Bartók e de Zoltan Kodaly que viria a ser uma das principais linhas de força da sua orientação estética” (Brito & Cymbron, 1992, p. 167) a par da linha modernista herdada de Luís de Freitas Branco, demonstrada na *Sonata* para piano nº1 e nº2. Lopes-Graça foi também um investigador incansável da música tradicional portuguesa *in loco*, projeto que posteriormente aprofundou com a ajuda do etnólogo Michel Giacometti (Correia, 2004). Destas recolhas e de outros etnomusicólogos (que foram apresentando os seus trabalhos em forma de cancionero), resultaram as sucessivas harmonizações para coro desde 1943, que desembocaram em 24 séries de *Canções Regionais Portuguesas*. A vertente nacionalista na obra do compositor é bastante frutífera durante os anos 50 no domínio do piano, a destacar: *Glosas* (1950), *Viagens na minha terra* (1953/1954) (obra homónima de Almeida Garrett orquestrada em 1969/1970), *Melodias Rústicas* (2 cadernos e um 3º e 4º em 1979) e *Três velhos fandangos portugueses* (1953) (Silva R. P., 2009). A sua obra dos anos 70 a 90 “é toda ela marcada pelo gesto prospectivo, quando não experimental, mormente em obras para instrumentos solistas como o violoncelo, a flauta, a viola ou o cravo, e para agrupamentos de câmara” (Carvalho M. V., 2010, p. 713) (*Sete apotegmas*, 1981, *Três Equali*, 1986, *Geórgicas*, 1989) e em peças corais e orquestrais como *Sinfonietta* de 1981 e *Danças* de 1984 (*Ibid*). A sua vida e principalmente a sua obra foram também muito marcadas pela perseguição a que foi sujeito pelo antigo regime ditatorial, e pode considerar-se como “a última tentativa, e sem dúvida a mais consequente, de concepção de um estilo musical «nacional», por via de uma assimilação aprofundada do carácter idiossincrático da música rural tradicional” (Nery & Castro, 1991, p. 172).

Entretanto nas décadas de 60 e 70, o panorama musical sofre alterações significativas causadas em grande parte pela “abertura do país ao exterior e, no plano musical, pela vulgarização dos *mass media*, a rádio, a televisão e o cinema” (Brito & Cymbron, 1992, p. 171) e também pela Fundação Calouste Gulbenkian e o seu Serviço de Música, que juntamente com os cursos de música contemporânea de Darmstadt contribuíram para que compositores como Álvaro Cassuto, Filipe Pires, Jorge Peixinho, Constança Capdeville e Álvaro Salazar (entre outros) fizessem a ponte entre as tendências neoclássicas já referidas por uma escrita mais próxima da vanguarda europeia (Brito & Cymbron, 1992). No entanto a música tradicional portuguesa continuou objeto de estudo, análise e aplicação em obras eruditas como se pode constatar nos espólios musicais dos compositores transmontanos Fernando Lapa e Eurico Carrapatoso.

Fernando José Coutinho Lapa nasceu a 22 de Novembro de 1950 na cidade de Vila Real e iniciou os seus estudos musicais no Seminário da mesma cidade com Ângelo Minhava em 1961, matriculando-se mais tarde (1977) no Conservatório de Música do Porto (CMP) onde completou os cursos Geral, Complementar e Superior com Maria Teresa de Macedo e Cândido Lima. Frequentou ainda cursos de Pedagogia Musical, Música Antiga, Direção Coral e Análises e Técnicas de Composição.

Como compositor, estilisticamente falando, é bastante eclético esteticamente onde podemos identificar referências eruditas e tradicionais. Na sua já extensa obra verificam-se incursões “desde a música sinfónica ao concerto, da música vocal e coral ao repertório de câmara, da música electroacústica à produção para teatro e cinema, além de harmonizações e arranjos” (Santana, 2010, p. 686), sendo as obras *Ma's sin – Má sina* (1995), *Mão – Segunda* (1994), *Plural II* (1989), *Enredos* (1990), *Cantores de Natal – sobre melodias tradicionais portuguesas* (1997) e *Um Natal Português* (2001) exemplos disso mesmo. Estas últimas obras incluíram harmonizações das canções tradicionais portuguesas cujas harmonizações foram acompanhadas de instrumentação. A vertente nacionalista manifesta-se na obra do compositor desde 1983 com a harmonização da melodia popular de *Ó minha mãe venha vere* para coro e em 1998 das melodias *Ró-Ró* e *Marinheiro* no mesmo formato. A canção tradicional portuguesa também tem lugar em composições para instrumentos solo como por exemplo: *Variações sobre melodia tradicional* (para órgão, de 1994) e *Duas canções transmontanas* (para guitarra, de 2003)¹

Eurico Lopes Monteiro Morais Carrapatoso nasceu a 15 de Fevereiro de 1962 na cidade de Mirandela. A música na vida do compositor só se viria a manifestar aos 23 anos, depois da conclusão da licenciatura em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1985. Nesse ano iniciou os seus estudos musicais, como aluno de composição, com José Borges Coelho e posteriormente com Fernando Lapa e Cândido Lima, obtendo com este último, aprovação nos exames de fuga do Conservatório do Porto. Em 1988 matriculou-se no curso superior de Composição da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) onde foi aluno de Constança Capdeville. No ano seguinte ingressou na Academia de Amadores de Música onde

¹Meloteca - Sítio de Músicas e Artes - Compositores. (s.d.). Obtido em 4 de Março de 2015, de Meloteca - Sítio de Músicas e Artes: <http://www.meloteca.com/catalogo-fernando-lapa.htm>

lecionou composição. Entre 1991 – 1993 completou a sua formação na área da composição no Conservatório Nacional de Lisboa com Jorge Peixinho (Azevedo)²

A sua atividade composicional tem vindo a desenvolver-se desde 1987 e a sua música tem vindo a ser difundida não só na Europa como nos restantes continentes. Em Portugal, a Sinfonietta de Lisboa, a Orquestra Nacional do Porto, a Orquestra Sinfónica do Porto, a Orquestra Gulbenkian, a Orquestra Metropolitana de Lisboa, a Orquestra Filarmónica das Beiras, a Orchestre des Pays de Savoie, o Opus Ensemble, o Remix Ensemble, o Galiard Ensemble são alguns dos agrupamentos que têm interpretado com maior frequência as suas obras (Sá, 2010). A sua obra assume traços pós-modernistas sentindo-se influências de Fauré, Stravinsky e Messiaen ainda que possam confluir na mesma obra uma variedade estilística onde o modalismo arcaico, a tonalidade cromática, as harmonizações *pop* e as técnicas de vanguarda se confrontam (Azevedo). Escreve para os mais variados estilos, onde podemos destacar a música instrumental: solo e conjunto de câmara, a música para orquestra e a música vocal. Desta última destaca-se a vertente nacionalista com as orquestrações e harmonizações sobre temas tradicionais portugueses, sendo as obras *Cinco Melodias em Forma de Montemel* (1996), *O que me diz o vento...* (d'Óbidos, de Serpa, de Arganil, Mirandês) (2000/2001) e *O que me diz a calma que vai caindo* (2000) exemplo disso mesmo. Algumas destas obras já lhe valeram distinções importantes como por exemplo a representação de Portugal na Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO em 1998 (Sá, 2010).

A obra destes dois compositores contemporâneos ainda não se encontra devidamente estudada, ato que talvez só venha a ser consumado com o passar do tempo para que se possa perceber qual o contributo que a mesma deu ao panorama musical português.

As páginas que compõem esta contextualização histórica do nacionalismo em Portugal procuraram fazer uma resenha muito sucinta dos compositores, que desde o final do século XIX até aos dias de hoje, procuraram dar o seu contributo para a criação de uma escola nacional com base na canção popular/tradicional portuguesa. No entanto, outros nomes igualmente importantes dinamizaram a vida musical portuguesa nas duas principais cidades do país (Porto e

² Azevedo, Sérgio: Carrapatoso, Eurico, Grove Music Online. Obtido em 5 de Junho de 2015

Lisboa) não apenas e só com composições de relevo mas também com a promoção de sociedades de concertos e uma maior aposta nas instituições de ensino.

Na cidade do norte encontramos algumas dessas figuras de destaque sendo um deles o violinista, maestro, pedagogo e promotor musical, Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853-1924). Teve um papel fundamental nas formações de grupos musicais como a *Sociedade de Concertos* em 1874, em 1881 o *Orpheon Portuense* “cuja actividade múltipla, traduzida na realização de concertos corais, sinfónicos e de câmara, ultrapassaria largamente o propósito indiciado pela própria designação” (Nery & Castro, 1991, p. 149) a *Sociedade de Música de Câmara* em 1883, “no ano seguinte, um quarteto, conhecido por *Quarteto Moreira de Sá*, o qual veio a integrar a notável violoncelista Guilhermina Suggia (1878-1950)” (*Ibid*) e em 1917 foi responsável pela fundação do Conservatório do Porto sendo o primeiro diretor da instituição. Desenvolveu uma importante atividade como maestro sendo especialmente importante a estreia de *Sinfonia “À Pátria”* de Viana da Mota, a 21 de Maio de 1897 no Palácio de Cristal (Silva M. D., 2010).

Óscar da Silva (1870-1958) e Luís Costa (1879-1960) foram dois compositores e pianistas da mesma geração de formação germânica que ocuparam um lugar importante na vida artística da cidade do Porto. A obra do primeiro pode dividir-se em duas fases distintas. Na primeira fase pode-se constatar a sua afinidade com Chopin, Schumann e Liszt não apenas com os traços virtuosos que a obra apresenta mas também o contorno melódico e a estrutura harmónica. A segunda fase domina maior parte da sua obra e aproxima-se do estilo romântico de salão oitocentista (Latino, 2010). Entre as peças pianísticas, reunidas em ciclos encontramos *Imagens, Mazurcas, Dolorosas, Páginas portuguesas, Bagatelas*, entre outras (Nery & Castro, 1991). Luís Costa foi uma das personalidades mais marcantes da vida musical da cidade durante a primeira metade do século XX. Com uma obra predominantemente destinada ao piano com um discurso musical “de carácter poético com vagas influências do impressionismo francês no que diz respeito às harmonias, à fluência rítmica ou às texturas e figurações” (Fernandes, 2010, p. 340), a destacar *Poemas do monte, Telas campesinas, Estudos e Prelúdios*.

Ainda no Porto, e talvez a figura maior, encontramos Cláudio Carneiro (1895-1963) que desenvolveu trabalho como compositor e como docente. Fez grande parte da sua formação no

Conservatório do Porto onde lecionou solfejo posteriormente, onde também se tornou diretor de 1955 até 1958. Fez ainda cursos de aperfeiçoamento em Paris e nos EUA em 1921 e 1927-1929 respetivamente. A sua obra para além de conter uma “abundante parcela de partituras vocais [...] a sua produção musical inclui também contributos apreciáveis nos domínios da música sinfónica e de câmara, bem como do repertório para piano” (Lopes R. C., 2010). Da vasta obra vocal a destacar *Do meu quadrante*, *Cantares* e *Velhos Cantares*, da produção coral, para piano *Três poemas em prosa*, *Paciências de Ana Maria*, *Bailadeiras* e *Harpa eólia*, na obra de câmara um *Quarteto de cordas* e uma *Sonata* para violino e piano, e na obra orquestral um *Prelúdio, coral e fuga* estreado em 1923 em Paris (Nery & Castro, 1991).

Em Lisboa, contemporâneo de José Viana da Mota e Luís de Freitas Branco, encontramos Alexandre Rey Colaço (1854-1928), pianista, compositor e professor de origem franco-espanhola, radicado em Portugal desde 1887. A queda das composições no campo operático e a cada vez maior tendência pela música sinfónica e de câmara em muito se deve à sua ação “em prol da cultura concertística, só marginalmente reflectida na sua própria produção de compositor, de inspiração marcadamente nacional (*Fados*, *Suite portuguesa* e outras peças para piano, *Cantigas de Portugal*, para voz e piano)” (Nery & Castro, 1991, p. 157). Alexandre Rey Colaço foi ainda professor de Piano no Conservatório Nacional e a título particular e um dos principais responsáveis pela introdução da obra de Bach em Portugal (Cascudo, 2010).

De outra geração há ainda a destacar Rui Coelho (1892-1986) e António de Lima Fragoso (1897-1918). Ainda que contemporâneos, o contributo que ambos deram à música portuguesa é bem diferente, em virtude da morte prematura de Fragoso, vitimado por uma gripe pneumónica com apenas 21 anos. Rui Coelho destacou-se no panorama musical como compositor, diretor de orquestra e pianista. Iniciou os seus estudos no Conservatório Nacional em 1907 aprofundando-os mais tarde em Berlim onde compôs a *1ª sonata para violino e piano*. Já regressado a Portugal, apresentou a 10 de Junho de 1913 a *Sinfonia camoniana* no Teatro São Carlos que se afigura como “uma obra nacionalista, na qual a referência ao autor de *Os Lusíadas* servia como símbolo do Estado-nação português, à imagem do que Viana da Mota fizera na sua *Sinfonia à pátria*” (Silva M. D., 2010, p. 302). A ópera *Inês de Castro* é também uma obra de cariz nacional com influências wagnerianas. Tal como Frederico de Freitas esteve ligado à companhia de bailados Verde Gaio para “a qual escreveu dois bailados sobre temas históricos, *Inês de*

Castro (1940) e D. Sebastião (1940)" (Silva M. D., 2010, p. 304). O pianista e compositor António de Lima Fragoso apresenta uma linguagem estética dos primórdios do impressionismo. Estudou com Tomás Borba, Luís de Freitas Branco e Marcos Garin no Conservatório Nacional entre 1914-1918 e entre esse período revelou o seu considerável talento de compositor num concerto realizado na Academia de Amadores de Música apenas e só com obras da sua autoria (1916). Da sua obra "com excepção das *Toadas da minha aldeia*, para canto e piano, a parte mais significativa da sua produção data de um curto período de apenas quatro anos (entre 1915 e 1918)" (Nery & Castro, 1991, p. 164) onde se verificam as influências de Fauré e Debussy (*Petite suite, Prelúdios, Nocturnos, Sonata*).

Por último, encontramos três compositores que juntamente com Fernando Lopes-Graça eram apelidados como o *Grupo dos quatro* e são eles Armando José Fernandes (1906-1983), Pedro do Prado (1908-1990) e Jorge Croner de Vasconcelos (1910-1974). O primeiro iniciou os estudos musicais apenas em 1924 ingressando três anos depois no Conservatório Nacional onde estudou piano com Alexandre Rey Colaço e Lourenço Varela Cid e Composição com Luís de Freitas Branco. Posteriormente aprofundou os seus conhecimentos com Nadia Boulanger, Paul Dukas e Alfred Cortot em Paris. Entre as iniciativas do referido grupo estiveram a organização de concertos para apresentação das suas obras e a publicação da revista *De Música: Revista da Associação Académica do Conservatório Nacional de Música* onde eram analisadas obras contemporâneas de compositores portugueses e estrangeiros (Latino C. , 2010). Da sua obra destacam-se algumas incursões pela vertente nacional como são o exemplo das obras *Três canções populares* (1942) e *Fantasia sobre temas populares portugueses* (1945). Recebeu ainda o Prémio de Composição Moreira de Sá pela *Sonata em ré menor* para violoncelo e piano em 1944 (*Ibid*). Pedro do Prado, que estudou também no Conservatório Nacional, para além de compositor, destacou-se no panorama musical português principalmente como gestor cultural. De entre os cargos mais importantes que desempenhou sobressaem o de professor no Instituto de Música de Coimbra entre 1936 e 1941, o de secretário-geral e diretor artístico do Círculo de Cultura Musical entre 1952 e 1962 e de membro e posteriormente presidente do júri do Prix Itália entre 1950 e 1962 (Caseirão, 2010). Teve ainda um papel preponderante na divulgação dos compositores e intérpretes portugueses desde que assumiu a responsabilidade dos serviços de música ligeira e erudita da Emissora Nacional (1942-1974) (*Ibid*). Em 1957 foi distinguido com o grau de cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras de

França. O último de destaque do grupo dos quatro compositores é Jorge Croner de Vasconcelos que também desempenhou funções como professor e pianista. Descendente de uma família de notáveis músicos cedo se iniciou nos estudos musicais com a sua mãe, prosseguindo-os mais tarde com Alexandre Rey Colaço, Luís de Freitas Branco, Francisco de Lacerda e Eduardo Libório. Tal como outros seus contemporâneos aprofundou os seus estudos também com Nadia Boulanger, Paul Dukas em Paris entre 1934 e 1937. Excluindo a ópera, o compositor na sua obra apresenta um ecletismo que cobre praticamente todos os géneros de música de câmara e música sinfónica. Tal como o seu contemporâneo Hindemith, procurou uma linguagem “que superasse o cromatismo romântico herdado de Wagner e o atonalismo da Segunda Escola de Viena” (Miranda, 2010, p. 1317). Do ponto de vista expressivo pode considerar-se frequentemente melancólico, expressão direta da emoção, clareza e transparência da forma e algum sentido humorístico (*Ibid*).

Sem aspirações de fazer na presente capítulo (que por si só mereceria todo o corpo de texto destinado a todo o relatório) uma contextualização profunda de toda a atividade musical dos séculos XIX e XX, procurou-se pelo contrário, deixar algumas linhas orientadoras para a justificação do tema e da sua importância no nosso património cultural e musical que pode e deve ser explorado nas aulas de Formação Musical e História da Cultura e das Artes.

1.2.A música erudita portuguesa do século XIX/XX no contexto europeu e acadêmico

Qual o lugar que a música erudita portuguesa ocupa no contexto cultural europeu? Esta questão assume uma importância fulcral no presente trabalho e é em torno desta problemática que alguns autores têm unido esforços no sentido de esclarecer os meandros que a mesma encerra. Se quisermos obter uma resposta rápida e de certa forma esclarecedora urge fazer uma revisão das obras que hoje em dia integram aquilo a que chamamos de cânone musical. Sobre este conceito tomemos de empréstimo a definição de Don Randel que nos diz que fazem parte do cânone “as obras preservadas e transmitidas por instituições da alta cultura, tais como, salas de concertos e teatros de ópera” (Randel, 1992:11 cit. por Vargas, 2011, p. 123), ou seja, alguns exemplos disso mesmo são: a *5ª Sinfonia* de Beethoven, a *Tocata e Fuga* de Bach, *As quatro estações* de Vivaldi, *Pelléas et Melisande* de Debussy, o *Bolero* de Ravel, a *Cavalcada das Valquírias* de Wagner e tantas outras de autores consagrados dos quais não se vislumbra um único nome português. Ora, se quisermos tirar conclusões precipitadas ou infundadas, rapidamente seremos levados a dizer que a presença da música erudita portuguesa no contexto musical europeu é praticamente nula ou até mesmo inexistente. Talvez existam fatores mais de ordem sociológica que musicológica que devam ser analisados com fim a explicar e trazer verdade ao que realmente se passa no sistema musical europeu onde obras entram no cânone em detrimento de outras. O autor António Pinho Vargas (2011) escreveu algumas considerações interessantes sobre a subalternidade da música portuguesa assentes nas teorias centro – periferia/colonizador - colonizado que aqui se impõe fazer uma breve análise.

A teoria centro/periferia proposta pelo autor assenta numa desigualdade entre os países da Europa central com os países periféricos que pode ser analisada com fatores extramusicais mas dos quais a análise da temática se pode servir para tirar algumas conclusões. A ideia é bastante simples: “o comércio internacional não era uma troca entre iguais, alguns países eram mais fortes do que os outros e obtinham mais benefícios das trocas comerciais que, por isso, eram desiguais” e acrescenta “ os Estados existem num sistema interestatal e a sua força relativa não reside apenas no grau de autoridade que podem exercer dentro das suas fronteiras mas igualmente da sua posição no âmbito concorrencial do sistema-mundo” (Vargas, 2011, p. 52). Os países mais fortes que o autor faz questão de salientar são os países centrais da Europa, como por exemplo a Alemanha, a França e talvez o norte de Itália que através do seu poderio

económico conseguem trazer para si maiores benefícios e ramificar um pouco por todo o continente a sua produção (seja ela em que vertente for). Ora a “relação centro – periferia tem por isso consequências geográficas claras” (*Ibid*) onde “os Estados fortes fazem pressão sobre os estados fracos” (Wallerstein, 2004:28 cit. por Vargas, 2011, p. 53) para que estes aceitem “as práticas culturais – política linguística, modelo educativa...” (*Ibid*). E aqui a palavra cultura é a chave para a temática. Se atentarmos aos exemplos canónicos acima referidos, constatamos que o local de enunciação da maior parte das obras se resume a dois ou três países, França, Alemanha e Itália, centros cosmopolitas europeus (e a palavra cosmopolita não é aqui usada em vão) de onde se ditavam as regras das novas tendências culturais e proliferavam os novos estilos pela restante Europa, utilizados posteriormente pelos demais países da periferia e semiperiferia europeia.

Também a analogia colonizador/colonizado proposta pelo autor, aplicada ao fenómeno musical parece assumir neste estudo pontos de vista relevantes. As antigas colónias que estiveram na alçada de algumas potências europeias assumiam, pelo poder social e económico que detinha o colonizador, tendências culturais locais (que posteriormente se tornam globais) do país colonizador, fenómeno definido por Vargas como “multiculturalismo” (2011). A palavra “multiculturalismo” surge como definição deste pressuposto não no espectro da coexistência de várias culturas mas como uma “cultura central que estabelece as normas em relação às quais as culturas menores devem posicionar-se” (Vargas, 2011, p. 82). Ora se quisermos aplicar o exemplo ao campo musical facilmente poderemos verificar que a Europa central surge como colonizadora da Europa periférica e semiperiférica. A posição de retaguarda dos países “colonizados” em relação às tendências mais vanguardistas dos países “colonizadores” (pondo desta maneira em cheque o sucessivo atraso de Portugal) foi mencionada por Arnaldo Malhóu Miguéis em 1925 quando proferiu (em relação a uma nova tendência que se fazia sentir em Portugal) “uma nova escola caminhando na retaguarda de todas as outras [a qual] não pensa da mesma forma que Stravinsky, Milhaud ou mesmo o irónico Satie, mas deixa entrever tendências mais harmónicas, mais puritanas e mais portuguesas” (Miguéis, 1925 cit. por Ferreira, 2005), ou seja, ainda que se saliente algum portuguesismo nas formas musicais vigentes de então, o atraso de Portugal como país periférico não deixou de ser notado. Também Lopes-Graça afirma que depois dos polifonistas da chamada Escola de Évora “nunca mais a música portuguesa acertou o seu passo pelo da evolução geral da música europeia” (Lopes-

Graça, 1989, p. 17). Mas o mesmo atraso efetivou-se um pouco por todos os restantes países europeus periféricos ainda que o caso português seja talvez o mais alarmante.

A oposição à supremacia da música cosmopolita dos centros europeus em relação à periferia e semiperiferia surge nos finais do século XVIII, inícios do século XIX com a música de caráter nacionalista. Os compositores desta corrente procuraram incorporar nas suas obras elementos étnicos, provenientes do seu folclore, que conferiam um caráter exótico, portanto novo e atrativo, com intenção de valorizar a sua música por oposição à erudição cosmopolita dos centros. Donald Grout e Claude Palisca (2007, pp. 666-667) definem o nacionalismo desta forma:

Na Inglaterra, na França, nos Estados Unidos, na Rússia e nos países da Europa de Leste, onde o domínio da música alemã era visto como uma ameaça à criatividade musical de cada nação, a busca de uma voz nacional independente foi um das facetas do nacionalismo. Outra faceta foi a ambição dos compositores de serem reconhecidos como iguais dos seus confrades da zona austro-germânica.

Também Paulo Ferreira de Castro salienta que o nacionalismo surge “como corolário da progressiva tomada de consciência da originalidade das culturas, e com a individualização e emancipação das várias componentes étnicas e culturais dentro do contexto geral do romantismo europeu” (1996, p. 156).

Devido a este selo aplicado à música de proveniência periférica os compositores desses mesmos países, qualquer que seja a sua orientação estética musical, ainda hoje são vistos como compositores “nacionalistas”, apresentados nos livros específicos como um grupo de um determinado país ou como o “outro”. Mesmo os russos, (provavelmente o caso de maior sucesso), que conseguiram colocar algumas obras no pedestal das obras canónicas, fortemente presentes “no repertório das salas de concertos e dos teatros de ópera” (Vargas, 2011, p. 146), não deixam de ser “o grupo”, “os outros” da historiografia convencional da música ocidental. Ao falarmos de música russa, música checa, finlandesa, norueguesa colocámo-la implicitamente num plano secundário e subalterno em relação “à música” cosmopolita.

Por fim importa falar da ausência da música portuguesa em contexto interno que também é determinante para a sua invisibilidade “lá fora”. Como afirma Vargas “a ausência da música

portuguesa, antes do mais, começa por ser uma ausência local” (Vargas, 2011, p. 341) e para isso têm contribuído fatores de vária ordem desde a falta de edição de partituras (felizmente a AvA Musical Editions [AvA] tem vindo a suprir essa lacuna nos últimos anos, ainda que dissociada de qualquer apoio estatal (Azevedo, 2011)), a escassa oferta de revistas especializadas (que apesar dos sucessivos esforços de muitas associações, após alguns anos de produção ativa se veem forçadas a abandonar a atividade por falta de meios financeiros), as diminutas perspetivas de divulgação das obras (pelo contributo dos dois fatores anteriores) e pela precariedade das assistências em salas de concerto. Sobre o repertório português o compositor Alexandre Delgado teceu importantes considerações: “Em Portugal raramente se ouve, ninguém o estuda, poucos o conhecem. A maior parte das partituras não está editada ou é de difícil acesso; não há uma visão histórica do conjunto; algumas dessas obras não são tocadas em Lisboa há mais de 25 anos” (2001, p. 9). Manuel Pedro Ferreira corrobora o pensamento de Delgado e acrescenta que “grande parte das peças escritas neste século permanece inédita, e poucas têm conseguido mais que uma audição [...] O número de obras que ficaram na gaveta ou dela saíram por breves instantes [...] é quase inacreditável: é de arrepiar” (2005, p. 13). Estas reflexões entroncam nas preocupações professadas por João de Freitas Branco na década de 60, que inconformado com o desconhecimento da cultura musical portuguesa perguntava:

Quem conhece verdadeiramente as obras cujo conjunto chamamos a música portuguesa contemporânea? Será o leitor capaz de cantarolar mentalmente o baixo obstinado da passacaglia da *Sonata de Igreja para órgão*, de Frederico de Freitas, ou o primeiro tema da *Sinfonia* de Lopes-Graça [...] ou coro pacifista com que termina a ópera *Viver ou Morrer* de Braga Santos? (Branco cit. por Ferreira, 2005, pp. 13-14).

Não é portanto com espanto que em Portugal se deve ver a ausência da música nacional no cânone musical. Como diz Lopes-Graça “Os estrangeiros desprezam ou desconhecem a música portuguesa. Prezam-na [...] mais os mesmos portugueses? Que temos feito nós para dar a conhecer, para proteger, para a valorizar aos nossos próprios olhos e aos dos estranhos?” (cit. por Vargas, 2011, p. 298) e ainda “Quais são as obras que constituem o corpus histórico da música portuguesa?” (Lopes-Graça cit. por Vargas, 2011, p. 297). Se os próprios portugueses não sabem cuidar, valorizar, preservar e fazer proliferar o seu património cultural, não se augura, num futuro próximo, melhorias significativas no campo musical. Enquanto “alguns Estados europeus investem fortemente na divulgação e promoção das músicas dos seus países,

enquanto outros, como Portugal, não têm orçamento nem consideram esse apoio prioritário, senão muito pontual e residualmente” (Vargas, 2011, p. 197).

Apesar de nos últimos anos se ter verificado uma melhoria significativa quanto à valorização do património musical português, há ainda muito caminho a percorrer e as escolas, os conservatórios e as academias nacionais têm um papel fundamental para a verdadeira mudança de paradigma. É sobre a educação musical em Portugal que dedicaremos especial atenção no ponto seguinte.

1.3.A música portuguesa no contexto académico nos séculos XIX e XX

Não sendo o principal objetivo fazer uma contextualização de toda a história do ensino artístico português, procura-se, no entanto, enquadrar as ideias expostas num fio condutor coerente. Por isso, iniciar-se-á o presente texto com uma pequena contextualização a partir do século XVII.

O conceito de conservatório surge em Itália no século XVII “a partir dos *Ospedali* (hospitais), funcionando como orfanatos onde se “conservavam” (do latim *conservare*) as crianças órfãs, e onde se procurava ministrar-lhes uma formação musical que lhes permitisse alcançar uma profissão artística” (Vieira, 2009, p. 530) contrapondo-se à formação musical ministrada pela igreja que tinha como objetivo a formação de músicos para as celebrações religiosas. No entanto, já no decorrer do século XVIII as mudanças políticas causadas pelas invasões napoleónicas em Itália levaram ao encerramento de grande parte das instituições, que apesar de terem reaberto mais tarde nunca conseguiram a projeção e a estabilidade necessária. Também o encerramento das casas religiosas e por conseguinte o desmantelamento das instituições de caridade forçaram a reorganização das escolas de música. Desta forma “a emergência do conservatório como instituição de formação laica associada à qualidade dos músicos por eles formados fez com que este tipo de instituições aparecessem um pouco por toda a Europa durante os séculos XVIII e XIX” (Vasconcelos, 2002, pp. 41-42) estendendo-se até ao século XX. Alguns desses exemplos são: a criação de uma academia privada de canto em Leipzig, na Alemanha em 1771; em França a criação da *École Royale de Chant* em 1783 e nove anos mais tarde a *École pour la Musique de la Garde Nationale*; após a reunificação da Itália surgiram os conservatórios de Florença, em 1861 e de Turim, em 1867.

Em Portugal desde praticamente a última década do século XVIII e durante todo o século XIX “a vida musical portuguesa caracteriza-se pela preponderância dos teatros de ópera e pelo domínio da música e dos músicos italianos” (Vasconcelos, 2002, p. 47) que assenta a sua proliferação no Teatro São Carlos, em Lisboa e São João, no Porto e posteriormente no Teatro D. Maria II. No entanto, o principal pólo de formação diz respeito às dioceses que fomentam a cultura sacra. Até à revolução liberal de 1834, muitas das instituições eclesiásticas possuíam escolas de formação musical para as cerimónias religiosas.

O Conservatório de Música de Lisboa foi fundado por D. Maria em 1835 que por conseguinte extinguiu o Seminário da Patriarcal. Este modelo aproxima-se mais dos conservatórios italianos do século XVII e XVIII do que de uma escola pública e laica porque “vinca ainda os aspectos caritativos [...] ao prever a existência de um colégio para estudantes pobres” (Vasconcelos, 2002, p. 48). Apesar do seu primeiro diretor, o pianista e compositor João Domingos Bomtempo ser conhecedor dos mais inovadores métodos de ensino que se praticavam por toda a Europa, a renovação do ensino ficou condicionada pelo aproveitamento dos docentes do Seminário da Patriarcal para a nova instituição.

Em 1838, no âmbito da reforma levada a cabo por Passos Manuel, o Conservatório de Música, juntamente com a Escola Declamação e a Escola de Dança, passa a ser parte integrante de um novo estabelecimento de ensino então criado, o Conservatório Geral de Arte Dramática. Também nas escolas de ensino oficial obrigatório, mais tarde, introduziu-se no currículo escolar português o ensino de música na forma de *Canto Coral*, por decreto de 16 de Agosto de 1870, na reforma levada a cabo por D. António Costa (Costa, 2010). Com esta modalidade não se tinha como objetivo principal melhorar as aptidões musicais das crianças mas sim as aptidões físicas das mesmas.

É neste contexto (o do ensino), que Manuel Ramos no século XIX, em *A música portuguesa* mostra já uma grande preocupação acerca do futuro da música em Portugal, já que para ele a base de toda a música que se devia explorar no ensino, a música tradicional/popular, estava ainda por organizar num cancioneiro nacional. “Dada a situação musical entre nós, estando por compilar o cancioneiro nacional e ainda por fazer uma arte portuguesa, é evidente que falta ao

ensino a sua única base”³ (Ramos cit. por Revista de organização de estudos culturais em contextos internacionais, 2006). Esta ideia lançada por Ramos seria aplicada aquando da institucionalização da disciplina e o seu aproveitamento por parte do Estado Novo para fins de identidade nacional.

Ainda que se pudesse apontar alguma ineficácia do sistema de ensino e também da fragilidade da disciplina de Canto Coral, desenvolveram-se iniciativas assinaláveis no campo musical como a criação do Orpheon Portuense (1881), a abertura do Teatro Baquet (1859), o Avenida (1888) e o Carlos Alberto (1897) que deram um contributo importante para a divulgação da música portuguesa (Costa, 2010). O repertório associado a esta disciplina baseava-se na “poesia de João da Rocha (1868-1921), autor das *Canções portuguesas para as Escolas* que, juntamente, com as melodias de Hernâni Torres (1881-1919) exerciam um poder transformador, em especial, nas crianças portuguesas” (Costa, 2010, p. 238). Os objetivos passavam pela unificação e espírito de cooperação que a prática vocal em conjunto permite. Da verificação por parte de António Arroio da falta de cantos que unificassem o povo, “os trabalhos de Tomás Borba e os trabalhos etno-musicais sobre a canção popular portuguesa de Armando Leça (1922), contribuem para uma maior incidência sobre a função sócio-educativa do canto coral” (*Ibid*).

O aparecimento do regime republicano em 1910 ficou marcado pela reorganização do ensino com vista a reduzir a elevada taxa de analfabetismo verificada no país. A filosofia educativa assentava a sua base num alargado espírito de desenvolvimento: físico, intelectual e moral. Assim sendo, a reforma introduzida em 1918 pelo Decreto nº 4650, de 14 de Julho, visava a institucionalização das disciplinas de Trabalhos Manuais e de Canto Coral que, aliadas à Ginástica conferiam ao novo programa uma parte formativa significativa. Lançou-se assim em Portugal a ideia de “um espírito de educação através da prática do canto coral e da constituição de orfeões, como o mais belo e seguro meio de criar e espalhar o espírito de civilização” (Costa, 2010, p. 239). A disciplina de Canto Coral tinha três finalidades fundamentais: a estética, a fisiológica e a recreativa. A primeira deveria contribuir para a educação das faculdades emotivas

³ Bispo, A. (2006). *Revista da organização de estudos culturais em contextos internacionais*. Obtido em 27 de Novembro de 2014, de Academia Brasil - Europa de ciência da cultura e da ciência e institutos integrados da pesquisa: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM18-02.htm>

e morais adquiridas através da música; a segunda para o bom funcionamento do aparelho vocal e respiratório; e a terceira como atividade lúdica. Outra das finalidades não mencionadas mas perceptível através do repertório usado era a vertente nacionalista transmitida essencialmente através das canções populares (Artiaga, 2001).

Por esta altura, de cariz municipal, surge no Porto em 1917 o Conservatório de Música com objetivos pedagógicos distintos do Conservatório de Lisboa. No entanto, a partir de 1919, reorganiza-se no sentido de se aproximar do modelo lisboeta. Em 1972 o Conservatório de Música do Porto “é transferido do domínio Municipal para o Ministério da Educação Nacional, passando a reger-se [...] pelas disposições em vigor para o Conservatório Nacional” (Vasconcelos, 2002, p. 54)

Ainda relativamente ao Canto Coral, a importância da disciplina viria a ser reforçada em 1936, quando Carneiro Pacheco assumiu a pasta da Educação e lhe conferiu o estatuto de “imprescindível”, tornando-a obrigatória em todos os estabelecimentos de ensino (à exceção do superior) como elemento de educação e coesão nacional, alimentada pela entoação de cânticos nacionais que exaltavam as glórias portuguesas e o seu amor à pátria (Artiaga, 2001). Em suma, pode mesmo dizer-se que “a campanha educativa em que o Estado Novo se lançou visava a orfeonizar a nação inteira, numa harmonia de sentimentos e de acções que envolviam a própria ideia de Pátria” (Arte Musical *in* Artiaga, 2001, p.51).

No ano de 1947, com o ministério ocupado por Pires de Lima, a disciplina passa para a direção e inspeção da Mocidade Portuguesa, é excluída do currículo do 3º ciclo e acabou-se com os estágios para os professores de Canto Coral retomando-se as provas públicas, em virtude do empenhamento de uma rápida recuperação económica de uma Europa devastada pela 2ª Guerra Mundial (Artiaga, 2001).

Em 1968 surge a disciplina de Educação Musical que passou a ser obrigatória no quinto e sextos anos, continuando a disciplina de canto coral como opção até ao nono ano. A partir de 1990 a Educação Musical continuou como disciplina de carácter obrigatório no 1º e 2º ciclos e disciplina de opção até ao ensino secundário (Torres, 1998), sendo que as matérias abordadas

em nada têm que ver com o antigo canto coral, que tinha como base as canções tradicionais portuguesas.

Hoje a música portuguesa (erudita e tradicional) e a sua história parecem ocupar um espaço muito diminuto ou mesmo nulo, nos conservatórios, academias e escolas de música (locais de ensino mais específico de formação musical, com mais exigência que a formação musical geral das escolas de ensino genérico) do nosso país, vício crónico já alertado por músicos do século passado e já atrás referidos.

Um dos pontos fulcrais onde se começa por manifestar a ausência da música portuguesa *versus* primazia da música cosmopolita europeia é nas aulas de Formação Musical e História da Cultura e das Artes.

Relativamente à educação musical/formação musical alguns pedagogos de referência têm desenvolvido as suas teses em torno desta problemática como por exemplo Zoltan Kodály. O seu conhecido método tem na sua base as canções tradicionais, que são o melhor material para iniciar “o ensino da linguagem musical” (Torres, 1998, p. 23) e da formação musical, podendo-se com elas desenvolver capacidades no âmbito da:

- Formação vocal;
- Audição interior;
- Memória auditiva;
- Língua Materna;
- Leitura musical;
- Sentido estético e social;

Nas canções e danças diversificadas de região para região, encontram-se exemplos interessantes, ao nível da melodia, do movimento e do ritmo que podem ser explorados dentro de uma sala de aula tais como: o fandango ribatejano, o vira minhoto, o corridinho algarvio, o bailinho da Madeira, as saias da beira baixa e as danças dos pauliteiros de Miranda. Porque não explorar todos estes estilos musicais dentro da sala de aula? É através da nossa língua materna que melhor adquirimos comportamentos fundamentais dessa cultura. Para Kodály “as características de um bom músico podem ser sumarizadas da seguinte maneira: 1. Um ouvido

bem treinado; 2. Uma inteligência bem treinada; 3. Um coração bem treinado; 4. Uma mão bem treinada” (Kodály n. d., cit. por Brito da Cruz, 1995, pp. 4-5). Todos estes aspetos, a par das canções eruditas da europa central, podem ser explorados com recurso a obras eruditas portuguesas e canções tradicionais portuguesas.

De entre os muitos métodos existentes, a abordagem de Kodály é aquela que mais explora o canto na aprendizagem musical. Segundo Marisa Fonterrada o “ensino de música, no método Kodály, baseia-se no canto em grupo e no solfejo” (2008, p. 157) corroborado pelo pensamento do músico húngaro afirma: “Se alguém tentasse expressar a essência desta educação numa só palavra, ela seria somente – cantar” (Kodály, cit. por Fonterrada, 2008, p. 156). Desta forma, é possível aprender música de forma ativa, utilizando um instrumento que é comum a todo o ser humano (a voz) provocando nas crianças o desenvolvimento sistemático das suas capacidades, “a assimilação do conteúdo da arte e também o aperfeiçoamento autónomo das suas capacidades” (KOKAS, 1982: 1, cit. por Brito da Cruz, 1995, p. 8).

Kodály e Bartók (personalidade relevante para o desenvolvimento desta abordagem pedagógica) iniciaram uma exaustiva recolha de canções nas zonas da Hungria rural, onde estas se mantinham como uma forma de identidade e de manifestação cultural alicerçados na tradição oral e no repertório folclórico. Esta abordagem tem sido difundida um pouco por todo o mundo, adaptada as diferentes realidades e culturas.

Também em Portugal autores como Fernando Lopes – Graça, Salwa Castelo – Branco, Cristina Brito da Cruz e Rosa Maria Torres têm visto na música tradicional uma ferramenta essencial para a formação do indivíduo enquanto pessoa para um maior entendimento de si e do “homem, nas suas manifestações artísticas, literárias e culturais” (Lopes – Graça *in* Weffort, 2006, p. 60) com as canções no seu estado “original” ou “puro” e com a música erudita que tenha na sua base melodias, harmonias da tradição portuguesa.

As aulas nas escolas de música divididas pelas disciplinas de Formação Musical, Coro, Composição e até mesmo as de instrumento, através da exploração do repertório tradicional e erudito nacional, são fulcrais para incutir na criança a diversidade cultural existente em Portugal.

Infelizmente na maioria dos casos este repertório é abandonado em detrimento de músicas eruditas de outras culturas como por exemplo a cultura ocidental europeia.

Também no que concerne aos conteúdos programáticos da disciplina de História da Cultura e das Artes verifica-se a quase total ausência de música portuguesa. No livro padrão adotado na maioria das instituições, a *História da Música Ocidental* de Donald J. Grout e Claude V. Palisca, publicado na Gradiva em 1999, mas já anteriormente utilizado nas escolas, principalmente a 3ª edição em Inglês (Vargas, 2011) a ausência de música portuguesa é enorme. Segundo Vargas (2011), o livro tem apenas uma única referência a Portugal, que não propriamente à música portuguesa que é a seguinte: “Em 1720 ou 1721 Scarlatti deixou a Itália para entrar ao serviço do rei de Portugal. Quando a sua aluna, a infanta de Portugal, casou com o rei Fernando de Espanha, em 1729, Scarlatti seguiu na comitiva para a corte de Madrid, onde passou o resto da sua vida e onde compôs a maioria das suas 555 [Grout, Palisca: 2007: 484]” cit. por (Vargas, 2011, p. 302) acrescentando que “tal como Scarlatti parece ter criado sem recorrer a quaisquer modelos o seu estilo próprio de música de tecla, também não teve, aparentemente quaisquer sucessores, com a possível excepção de alguns compositores portugueses e espanhóis” (*Ibid*). A história da música portuguesa, no livro referido, resume-se à passagem de um compositor italiano que esteve ao serviço da corte portuguesa no século XVIII. Mas o mesmo se pode verificar em livros da mesma craveira (como por exemplo a *História da Música Ocidental* de Jean e Brigitte Massin de 1983 ou o *Dicionário Oxford de Música* de Michael Kennedy de 1994 (Vargas, 2011)), dos quais se excluem livros cientificamente mais profundos como por exemplo a enciclopédia de referência *The New Grove* de Stanley Sadie que normalmente as escolas, os conservatórios e academias não possuem. O ensino da música centro-europeia em detrimento da música portuguesa está tão em voga que segundo Vargas “quem tentar estudar a história de música ocidental nestes livros – não há outros – em Portugal, depara com uma ausência do trabalho dos compositores portugueses, não vê o país e começa a interiorizar aí a inexistência, a subalternidade e o inegável carácter local e periférico do país” (2011, p. 331).

No ensino superior o panorama é substancialmente diferente. A Universidade Nova de Lisboa, a Universidade do Minho e a Universidade de Évora têm na sua oferta educativa as licenciaturas em Música na área de Ciências Musicais e Musicologia respetivamente, com possibilidade de

mestrado. Devido a especificidade do curso em si, os planos curriculares contemplam uma carga horária significativa em relação à história da música portuguesa.⁴

Nos cursos específicos para a prática e a docência do instrumento, também se verifica alguma preocupação pela integração da música portuguesa nos seus planos curriculares. Exemplos disso mesmo são: a Universidade de Aveiro que oferece a unidade curricular de *Música Portuguesa* no 2º semestre do terceiro ano da Licenciatura em Música e a Escola Superior de Artes e Espetáculo [ESMAE] do Porto que, na licenciatura em Música, oferece a unidade curricular de *História da música portuguesa* em todas as variantes de instrumento e na variante Música antiga no 4º semestre.⁵ No entanto, nem todos os alunos de música no final da sua formação decidem prosseguir os seus estudos a nível superior, não se colmatando o hiato existente relativamente ao conhecimento da música do seu país, perpetuando-se a ausência da música nacional no contexto central europeu mas sobretudo em Portugal. A música portuguesa e a sua história devem ser encaradas como conteúdo fundamental para a formação de um músico mas também para a formação geral de um indivíduo que se insere numa determinada sociedade.

⁴ Informação obtida em:

Universidade do Minho: Instituto de Letras e Ciências Humanas. (2013). Obtido em 8 de Junho de 2015, de Web site da Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas: Departamento de Música-Ilch-UM: <http://www.musica.ilch.uminho.pt/Licenciatura/plano%20de%20estudo.html>

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. (s.d.). Obtido em 8 de Junho de 2015, de Web site da Universidade Nova de Lisboa,

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Ciências Musicais: http://www.unl.pt/guia/2014/fcsh/UNLGI_getCurso?curso=4006

Universidade de Évora, Escola de Artes: Departamento de Música. (s.d.). Obtido em 8 de Junho de 2015, de Web site da Universidade de Évora,

Escola de Artes: Departamento de Música: <http://www.estudar.uevora.pt/index.php/Oferta/licenciaturas/curso/%28codigo%29/21>

⁵ Informação obtida em:

ESMAE, Politécnico do Porto. (2009). Obtido em 8 de Junho de 2015, de Web site de ESMAE, Politécnico do Porto: <http://www.esmae-ipp.pt/gca/?id=158>

Universidade de Aveiro, departamento de comunicação e arte. (2015). Obtido em 8 de Junho de 2015, de Web site da Universidade de Aveiro, departamento de comunicação e arte: <https://www.ua.pt/deca/PageCourse.aspx?id=40&p=4&a=2>

2. Contexto geral de intervenção

2.1.História e caracterização da Instituição de Ensino: Companhia da Música – Escola de Ensino Vocacional de Música

O projeto de estágio apresentado no presente relatório foi aplicado e desenvolvido na escola Companhia da Música, situada na cidade de Braga (com novas instalações cedidas pela Câmara Municipal, construídas de raiz e projetadas pelo arquiteto Eduardo Souto Moura, situadas no Mercado Cultural do Carandá e que se encontram em funcionamento desde o ano letivo de 2010/2011).

A escola Companhia da Música foi fundada em 1993 pela Professora Doutora Elisa Lessa que nela exerceu funções como diretora pedagógica de forma voluntária até 2014, com o objetivo de enriquecer o panorama cultural da cidade de Braga através do ensino artístico a crianças. Obedecendo inicialmente a um projeto educativo na área do ensino especializado da música, desde Outubro de 2002 funciona como um Estabelecimento Particular e Cooperativo de ensino especializado da música, em regime de paralelismo pedagógico. Desta forma o ensino vocacional especializado da música é ministrado em regime supletivo e articulado nos três Ciclos do Ensino Básico e Secundário de Instrumento nas especialidades de Piano, Cravo, Guitarra, Bandolim, Harpa, Violino, Violoncelo, Contrabaixo, Viola de Arco, Flauta de Bisel, Flauta Transversal, Trombone, Trompete, Saxofone, Clarinete, Oboé, Canto e ainda Cursos Livres para crianças (a partir dos três anos de idade) e adultos obedecendo a planos curriculares que estão de acordo com os planos curriculares oficiais do ensino artístico especializado. Os alunos que usufruem desta oferta educativa são provenientes de quatro estabelecimentos de ensino genérico da cidade, sendo eles: Escolas EB 2,3 André Soares, Frei Caetano Brandão, Gualtar e Lamações e Escola Secundária Alberto Sampaio. A escola tem ainda protocolos de colaboração com a Universidade do Minho, Câmara Municipal de Braga e Instituto Português de Museus para uma melhor proliferação do ambiente cultural que se pretende vivenciar na cidade de Braga.

No que diz respeito ao espaço interior a escola funciona ao nível do rés-do-chão e dispõe de 20 salas sendo que 3 delas estão destinadas ao ensino da formação musical e restantes disciplinas, e as demais para o ensino de instrumento. De salientar ainda que a escola possui um grande auditório (auditório José Sarmento) com excelentes condições acústicas, onde se realizam todos os concertos, audições e recitais, e uma pequena biblioteca que para além possuir alguns livros de estudo é um espaço que proporciona o desenvolvimento de atividades lúdicas.

Em termos de estrutura organizativa existem os órgãos de direção e gestão: Conselho Diretivo da Fundação Bomfim (do qual resulta a gerência da Fundação Bomfim) e Direção Pedagógica da Companhia da Música. Cabe ao primeiro a nomeação do diretor pedagógico da escola que subseqüentemente nomeia dois vogais para o coadjuvarem na direção.

Em termos estruturais a escola Companhia da Música tem o seguinte modelo orgânico:

1. Direção Pedagógica;
2. Conselho Geral de Escola;
3. Conselho Pedagógico;
4. Departamentos Curriculares;
5. Serviços Administrativos;⁶

2.2 Caracterização das turmas alvo de intervenção

A prática pedagógica supervisionada desenvolveu-se na escola Companhia da Música, situada na cidade de Braga, ao longo do ano letivo 2014/2015 dividindo-se em duas fases distintas: uma fase de observação e uma fase de intervenção. A observação das aulas iniciou-se no final do mês de outubro em duas disciplinas de níveis diferentes: Formação Musical, turma de nono ano e História da Cultura e das Artes, turma de décimo segundo ano, lecionadas respetivamente pelos professores cooperantes Célio Peixoto e Laura Gomes. Esta fase revelou-se crucial para o conhecimento e entendimento da realidade das turmas alvo, por forma a reunir toda a informação e condições necessárias para a formulação de estratégias, planificações e metodologias adequadas a cada turma.

A caracterização das turmas foi também realizada de acordo com as informações obtidas por parte dos professores cooperantes nas conversas realizadas para o efeito.

⁶ Estas informações foram recolhidas do regulamento interno da escola Companhia da Música, a 15 de abril de 2015 e que se encontram disponíveis em: <http://www.companhiadamusica.com.pt/documentos/regulamento%20interno.pdf>,

Formação Musical – 9º ano

A turma de Formação Musical de nono ano em regime de ensino articulado da escola Companhia da Música de Braga do ano letivo 2014/2015 constitui-se por doze alunos, 7 elementos do sexo

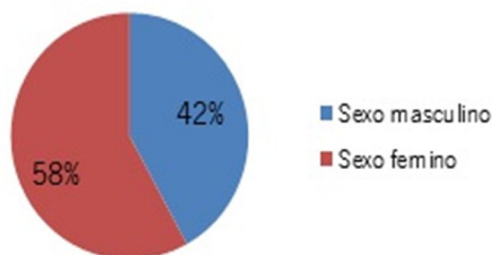


Gráfico 1 - Distribuição dos alunos por género, 9º ano, turma de Formação Musical

feminino e 5 elementos do sexo masculino entre

os 14 e os 15 anos de idade. Todos os alunos frequentam o curso básico de Música de interpretação dos seguintes instrumentos: 2 alunos de piano 3 alunos de violino, 4 alunos de guitarra, 1 aluno de saxofone, 1 aluno de contrabaixo e 1 aluno de trompete.

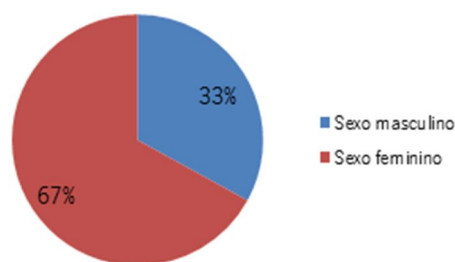
Todos os alunos são oriundos do concelho de Braga e o nível social, económico e cultural dos agregados familiares é considerado médio-alto.

As informações que se foram recolhendo ao longo do ano na fase de observação e as conversas preliminares com o professor cooperante foram de extrema importância para um conhecimento mais profundo de cada indivíduo e acerca da turma no seu todo, para que a preparação da intervenção decorresse da melhor maneira possível.

Dos dados retirados da fase de observação direta é possível aferir com grande grau de certeza que a turma, entre si, apresenta diferentes níveis de conhecimento das matérias, havendo dois/três elementos que sobressaem em relação aos demais. No entanto, reconhece-se em toda a turma capacidades suficientes para a assimilação dos diferentes conteúdos que a disciplina encerra. A nível comportamental denota-se muita facilidade para a distração. Os alunos face às alunas demonstram maior grau de imaturidade que se revela pelos comentários por proferidos, pela forma como tratam o material necessário para as aulas e pela forma como encaram todo o tempo útil de aula.

História da Cultura e das Artes – 12º ano

A turma de História da Cultura e das Artes de décimo segundo da escola Companhia da Música de Braga do



ano letivo 2014/2015 constitui-se por seis alunos, 4 elementos do sexo feminino e 2 elementos do sexo

masculino entre os 17 e os 18 anos de idade. Todos os alunos frequentam o curso secundário de Música de interpretação dos seguintes instrumentos: 2 alunos de piano, 2 alunos de guitarra e 2 alunos de flauta transversal.

Gráfico 2 - - Distribuição dos alunos por género, 12º ano, turma de História da Cultura e das Artes

Todos os alunos são oriundos do concelho de Braga e o nível social, económico e cultural dos agregados familiares é considerado médio-alto.

As informações que se foram recolhendo ao longo do ano na fase de observação e as conversas preliminares com o professor cooperante foram de extrema importância e permitiram constatar que se tratava de uma turma em tudo diferente à de Formação Musical. Para além da observação, também a avaliação do 1º período, permitiu perceber que os alunos em questão desfrutavam de todos os meios que permitiam um gozo da vida escolar na sua plenitude. Para além de excelentes alunos de música, também o são na escola genérica.

Ao longo da observação das aulas da professora titular pôde perceber-se que há uma ligação muito estreita entre a docente e os alunos, o que propicia um excelente ambiente escolar. Os alunos demonstraram sempre um nível de maturidade acima do expectável, mostrando-se sempre interessados nas matérias abordadas, trazendo e partilhando ideias com os demais.

3. Intervenção pedagógica

3.1. Considerações prévias

“Amá-la [a Canção Portuguesa], é conhecermo-nos no que em nós existe de mais fundo e enraizado no nosso solo natal; defendê-la, é defender portanto uma parcela de nós mesmos, da nossa individualidade, da nossa história íntima” (Lopes - Graça, 1991, p. 51).

Partindo desta premissa de Fernando Lopes-Graça estipulou-se, praticamente desde o ingresso no Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho, que o património musical português, mais propriamente o de cariz tradicional e erudito dos séculos XIX e XX, seria o assunto a aprofundar na Prática Pedagógica com o objetivo de dar a conhecer e valorizar a cultura musical portuguesa no Ensino Artístico Especializado, ou seja, aproveitando-a para a lecionação dos conteúdos curriculares estipulados em cada grau. Tal como exposto no capítulo anterior as turmas contempladas na aplicação deste projeto diziam respeito a uma turma de 3º ciclo de Formação Musical (5º Grau/9º ano) e uma turma de secundário de História da Cultura e das Artes (8º Grau/12º ano). Dada a diferente índole de cada uma delas optou-se por trabalhar as canções tradicionais corais na sua forma mais pura e também eruditizadas por Fernando Lopes-Graça na disciplina de Formação Musical e, na disciplina de História da Cultura e das Artes, abordar o nacionalismo musical português dos séculos XIX e XX. Ainda assim, desde o desenho inicial do projeto e a sua posterior aplicação, foi traçado um elo de ligação entre as duas disciplinas, promovendo a interdisciplinaridade desejável em qualquer escola. As estratégias de intervenção e as ferramentas utilizadas para a boa implementação deste projeto foram sempre pensadas com o intuito de os alunos ficarem a conhecer os conteúdos presentes nos programas de cada grau mas com a ajuda da canção tradicional portuguesa. Pensou-se sobretudo em dotá-los de um maior conhecimento da cultura histórica e musical portuguesa, aprendendo a amar e a respeitar a sua génese.

O primeiro passo para que esta proposta de trabalho ganhasse forma foi a constatação da problemática existente no Ensino Artístico Especializado, estimulada pela leitura da tese de doutoramento de António Pinho Vargas: ausência da música portuguesa, quer seja ela de índole tradicional ou erudita, nos currículos do ensino especializado da música que posteriormente se reflete na falta de conhecimento generalizado em toda a população portuguesa. Surge assim novamente a problemática sobre a ausência da música erudita portuguesa em relação à música erudita ocidental, principalmente da Europa Central, que é a mais privilegiada nos currículos

nacionais. Volta a fazer sentido a afirmação de Vargas quando refere que a “ausência da música portuguesa, antes do mais, começa por ser uma ausência local” (2011, p. 341). Para contrariar o panorama e remando contra a maré, com este projeto tentou criar-se um exemplo do que seria desejável em qualquer escola de música deste país. Apesar de nele as disciplinas contempladas se terem confinado a Formação Musical e História da Cultura e das Artes, crê-se que em outras disciplinas basilares como por exemplo, Análise e Técnicas de Composição (ATC), Composição e sobretudo Coro, poderiam revelar-se como uma mais-valia na análise e compreensão do repertório nacional. Apesar de se reconhecer que os programas são excessivamente repletos de conteúdos (que não os que aqui defendemos) para a carga horária existente, caberá aos professores das diferentes disciplinas sensibilizarem-se e sensibilizarem os alunos e os demais recursos humanos escolares, para a criação de uma dinâmica que privilegia mais o repertório português do que até aqui tem sido feito.

O quadro apresentado em baixo apresenta as diferentes fases em que se desenvolveu este projeto que sofreu algumas alterações ao que inicialmente estava estipulado, nomeadamente nos dias de aplicação ativa do mesmo e no seu término. A investigação e o estudo do tema decorreram de forma contínua por forma a preparar o melhor possível as aulas e posteriormente a realização do relatório final, acreditando que desta forma ambos foram atestados do maior rigor científico possível. A Intervenção Pedagógica teve início no final do mês de janeiro e o relatório de estágio no final do mês de abril.

Fases	Atividades	Calendarização									
		Out.	Nov.	Dez.	Jan.	Fev.	Mar.	Abr.	Maio	Jun.	Jul.
Investigação	Pesquisa bibliográfica. Investigação científica. Elaboração do projeto de intervenção.										
Planificação	Planificação das aulas. Elaboração e organização de materiais pedagógicos.										
Intervenção	Lecionação das aulas. Construção do portfólio. Investigação científica										

Avaliação e do redação do relatório	Avaliação da intervenção pedagógica. Investigação científica. Redação do relatório de estágio.											
-------------------------------------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Tabela 1 – Tabela do desenvolvimento do projeto de intervenção pedagógica

O projeto de intervenção pedagógica foi acolhido pelos professores cooperantes da melhor forma pois também eles partilham da ideia de uma maior exploração dos conteúdos programáticos no âmbito da Música Portuguesa no Ensino Artístico Especializado. Em conjunto procuramos definir qual a melhor altura para iniciar a intervenção pois havia etapas a respeitar. Por exemplo, na disciplina de História da Cultura e das Artes chegou-se à conclusão que só teria sentido abordar o movimento nacionalista em Portugal depois de se estudar o nacionalismo musical na Europa, daí o ligeiro desvio das datas ao que estava inicialmente planeado. Em ambas as disciplinas o projeto foi aplicado de forma contínua para que os conteúdos programados, as estratégias e as metodologias abordadas fizessem sentido, sendo apenas interrompido pelos necessários testes na disciplina de Formação Musical.

Como conclusão da intervenção, e para ir de encontro à interdisciplinaridade do projeto as duas turmas trabalharam para um Projeto Artístico em comum ao qual se chamou *Viagens na minha terra, Misericórdia, Senhor! – Procissão de Penitência em S. Gens de Calvos*. Desta forma, os alunos mantiveram contacto com vários fatores importantes como: identidade cultural (a canção tradicional é de origem minhota), identificação de personalidades importantes no panorama musical português (Fernando Lopes-Graça) inclusive minhoto (Gonçalo Sampaio) e a valorização do património erudito nacional (*Viagens na minha terra* de Fernando Lopes-Graça). Deste projeto resultou uma exposição acerca da temática realizada na íntegra pelos alunos de História da Cultura e das Artes e a interpretação da canção tradicional minhota por parte dos alunos de Formação Musical (Anexo 8). O Projeto Artístico foi apresentado pelos alunos a toda a comunidade escolar no dia 10 de Abril no auditório José Sarmento.

O Projeto de Intervenção Pedagógica decorreu de forma bastante positiva, tendo marcado os alunos que dele fizeram parte.

3.2 Observação de aulas

Procurando seguir as orientações estipuladas no dossiê de estágio dos Mestrados em Ensino da Universidade do Minho, o estagiário respeitou sempre que possível os três momentos em que se subdivide esta fase: pré-observação, observação e pós-observação. As conversas de pré-observação acerca das turmas decorreram sempre num ambiente bastante informal. Desde o primeiro contacto com os professores cooperantes foram-se trocando ideias acerca das turmas, dos seus comportamentos, das suas aptidões e quais as estratégias utilizadas nas mais diversas situações. Após as primeiras conversas, pôde constatar-se (ainda sem qualquer contacto com as turmas) que se tratavam de dois grupos completamente distintos. Esta disparidade crê-se que terá origem fundamentalmente na diferente faixa etária existente em cada uma das turmas. Claramente se percebeu que na turma de Formação Musical a intervenção pedagógica teria de contemplar cuidados redobrados no contexto da aprendizagem face aos problemas comportamentais, ao contrário da turma de História da Cultura e das Artes que apresentava um nível de maturidade comportamental e de conhecimentos muito acima da média. As reuniões de pré-observação mantiveram-se até ao início da intervenção nos momentos que antecediam as aulas e nelas se debatia muitas vezes os conteúdos a abordar nos momentos seguintes.

A fase de observação direta também revelou formas distintas de trabalhar dos dois professores cooperantes. Reconhece-se que em grande parte isso se deve à diferente índole das disciplinas e sobretudo aos alunos em questão, que tal como já foi dito, apresentavam índices diferentes de maturidade. As aulas de Formação Musical obedeciam mais a um ensino centrado no professor, onde este expunha a matéria e posteriormente eram dados exercícios para que os alunos completassem. As fichas fornecidas aos alunos foram também facultadas ao estagiário para que este pudesse seguir os diferentes momentos da aula.

A professora cooperante de História da Cultura e das Artes optava muito mais por um ensino centrado nos alunos, ensino que o estagiário procurava fomentar aquando a aplicação do projeto. Evidentemente que as aulas eram sempre precedidas de uma pequena exposição da matéria, mas muitas vezes os alunos foram convidados a participar de forma ativa, expondo os seus pontos de vista acerca de cada matéria. Dado o cariz da disciplina as audições também foram uma constante. Nesta fase o estagiário procurou seguir ao máximo as orientações

estipuladas no dossiê de estágio anotando tudo aquilo que parecesse relevante como por exemplo: os objetivos da aula (se ficaram claros ou não), comportamentos, atitudes, capacidade cognitiva (dos alunos que mais se destacavam) e dificuldades. Obviamente que o registo foi feito de forma discreta e não intrusiva para minimizar a adoção de comportamentos anormais ao habitual.

Após o término de cada aula, abriu-se sempre um espaço de troca de ideias acerca dos diferentes momentos das mesmas. Este espaço permitiu que os professores cooperantes e o estagiário pudessem avaliar não só as aulas observadas como fazer uma pequena análise das estratégias, metodologias e materiais didáticos a utilizar pelo estagiário nas aulas de aplicação do projeto. Os cooperantes sempre se mostraram disponíveis para ajudar no que fosse necessário para que a implementação do projeto fosse feita da melhor maneira.

Esta fase de observação revelou-se crucial para que posteriormente a intervenção se realizasse da melhor maneira. Após um conhecimento mais profundo de cada turma e de cada indivíduo repensou-se em algumas estratégias que estavam previamente formuladas. É de salientar que todos os materiais didáticos, fichas formativas, exercícios e questionários foram construídos de raiz. Não existindo um manual que possa servir de guião ao professor (muito menos sobre esta temática) o estagiário realizou um estudo incessante com recurso aos mais variados artigos, discografia e bibliografia científica específica que resultaram numa exponencial quantidade de materiais didáticos (Anexos 6 e 7).

Procede-se de seguida a uma análise mais minuciosa e cada disciplina.

Formação Musical

As aulas iniciaram-se na sua grande maioria à hora prevista com todos os alunos já dentro da sala mas num ambiente ainda de pouca concentração. À medida que o professor explicava aquilo que se iria suceder nos momentos seguintes os alunos começavam a acalmar e a entrar no universo de uma aula de música. O professor optou muitas vezes pela entrega de fichas de trabalho sobre compassos, preenchimento de partitura, ditados de sons, etc. Esta estratégia apesar de muitas vezes se ter revelado importante, os alunos não se mostravam disponíveis para a realização da mesma, no entanto, ficou patente que em muitos dos casos não foram as fichas

em si que causaram desconforto mas sim a pouca disponibilidade que por vezes existia para o trabalho. Era notório que o grupo manifestava alguma tendência para dispersar sendo que era necessário não dar muito espaço para que isso acontecesse. Os exercícios efetuados pelos alunos eram normalmente corrigidos no quadro por eles para que todos pudessem ter acesso à mesma correção de forma fácil e eficaz. Esta pareceu ser uma excelente estratégia e por isso o estagiário também a utilizou nas aulas de intervenção. Desta maneira, evitavam-se as normais confusões das correções orais onde uns se adiantam e outros se atrasam, provocando um certo alarido dentro da sala de aula.

Os alunos mostravam mais apetência para a realização de uns exercícios em detrimento de outros. Por exemplo nos ditados de sons os alunos não demonstravam ter grandes dificuldades. Nestes, maioritariamente os intervalos utilizados eram os de 6^a m, 2^a M e m, 5^a P e 3^a M e m. Após as correções no quadro de alguns alunos pôde constatar-se que a turma não demonstrava grandes dificuldades nestes exercícios como foi corroborado nas aulas de intervenção. Já nos ditados melódicos, ao longo das aulas os alunos mostravam sempre algum desconforto para a realização dos mesmo. Por um lado porque a dificuldade na sua realização era evidente e por outro porque talvez a estratégia de tocar estes exercícios ao piano não fosse para eles motivante. Esta estratégia foi repensada pelo estagiário que, aquando da realização deste género de exercícios optou na sua grande maioria por estratégias de memorização de melodias transmitidas através do canto. Esta lacuna provavelmente se deverá à falta de prática em exercícios como por exemplo o canto. De todos os elementos da turma apenas 2/3 participavam no coro da escola orientado pelo professor cooperante. Para suprir esta lacuna (e porque o canto está indelevelmente ligado à canção tradicional portuguesa) a prática vocal foi regularmente implementada nas aulas do estagiário.

Em exercícios teóricos os alunos demonstravam relativa facilidade na sua compreensão e realização. Existiram muitos momentos de preenchimento de acordes, de escalas e reconhecimento de intervalos compostos e estes nunca suscitaram grandes dúvidas nas aulas. Os alunos sempre demonstraram aptidões mais que suficientes para que o projeto de estágio fosse implementado da melhor forma, apesar de este ter requerido alguns ajustes para que melhor se adequasse aos elementos em questão.

Depois da realização das aulas e fazendo uma reflexão à distância, estas decorreram sempre dentro daquilo que se pode considerar aulas normais. Os alunos foram solicitados muitas vezes para a realização de diferentes exercícios aos quais, de uma maneira geral corresponderam de forma positiva. O professor estagiário percebeu que na aplicação do projeto teria de preocupar-se em manter os alunos sempre ocupados para evitar comportamentos de relaxamento e dispersão por parte destes e também para que não houvesse prejuízo nem de conhecimentos nem de perda de tempo. Em termos de estratégias pensou-se que talvez seria importante levar para a aula atividades lúdicas e que promovessem a interação em grupo. Desta forma pôde-se trabalhar todos os conteúdos associados à disciplina sem grande recurso a atividades de escrita.

História da Cultura e das Artes

As aulas decorreram num ambiente bastante saudável sendo que existiram espaços para vários momentos ao longo das mesmas: momentos de exposição da matéria (sobretudo os momentos iniciais da aula), momentos de audição de obras (relacionando sempre a audição com o que se tinha acabado de explicar acerca das mesmas) e momentos de intervenção por parte dos alunos (onde estes opinavam sobre as obras, relacionavam-nas com outras obras e tiravam dúvidas). A postura da professora cooperante foi sempre de grande interação com os alunos. Explicava os conteúdos e as suas ideias sempre de forma clara, concisa, evidenciando grande rigor científico e recorrendo sempre aos livros (livros mais do que comprovados) que corroboravam a matéria em questão. Ao longo das aulas existiu sempre o cuidado em perceber se a matéria estava a ser acompanhada por todos procurando saber se havia ou não dúvidas e querendo também perceber quais as opiniões, motivações e pensamentos acerca da matéria. Os próprios alunos (alguns deles) faziam acompanhar-se por livros científicos (excelentes livros para além do convencional Grout) sendo assim mais uma vez comprovada a motivação dos alunos em querer saber mais sobre música e a sua história. Alguns deles quando ouviam uma obra que já haviam tocado faziam questão de manifestar a sua opinião sobre a mesma, fazendo referência às suas características e à sua dificuldade de execução.

Em termos individuais os alunos demonstraram sempre uma capacidade acima da média, ao que se pôde perspetivar antecipadamente que o grupo reunia uma dinâmica bastante apreciável para a implementação do projeto. Já havia ficado explícito nas conversas de pré-observação que os alunos em causa, para além de bons alunos de música, também o eram na escola de ensino

genérico e a sua situação familiar e social reuniam todas as condições para o gozo da vida escolar na sua plenitude. Os alunos nesta fase não eram já encarados como adolescentes mas sim como homens e mulheres que num futuro próximo estariam preparados para se inserir de forma ativa na sociedade. A única coisa que se pode apontar de menos positivo é o ligeiro atraso com que se iniciavam as aulas pois a maior parte dos alunos raramente comparecia à hora estipulada. No entanto como as aulas sempre decorreram sem a mínima perturbação nunca os conteúdos ficaram por dar por falta de tempo.

Depois de finalizadas as aulas o estagiário procedeu sempre a uma breve reflexão sobre as estratégias utilizadas por forma a ter uma noção daquilo que podia ou não funcionar nas aulas futuras. A estrutura das aulas “exposição – audição – reflexão” pareceu bastante adequada desde que fosse aplicada em cada etapa da aula (em cada compositor e as suas obras, sendo assim possível verificar um determinado estilo). Estas estratégias revelaram-se muito significativas e foram também adotadas nas aulas de intervenção do estagiário.

De uma forma geral as aulas decorreram de forma bastante saudável, que as estratégias aplicadas foram adequadas à turma e pela forma como os alunos se foram manifestando pode constatar-se que houve aquisição de conhecimentos.

3.3 Plano Geral de intervenção

3.3.1 Formação Musical

As 10h30 estipuladas para a disciplina de Formação Musical foram distribuídas uniformemente por 7 aulas de 90 minutos, sendo a canção tradicional portuguesa, na sua forma mais “pura” ou segundo as harmonizações de Fernando Lopes – Graça, colocada no papel central das planificações realizadas. Através dela procurou estabelecer-se um fio condutor que servisse os conteúdos específicos a abordar em aulas de 5º grau. Para uma melhor organização dos mesmos, desenvolveram-se as planificações no sentido de que nas duas primeiras aulas se trabalhassem mais os conteúdos melódicos, nas aulas 3 e 4 mais os conteúdos rítmicos e nas aulas 5 e 6 os conteúdos harmónicos. A aula número 7 foi guardada apenas e só para a

preparação do projeto artístico que foi apresentado no dia 10 de Abril a toda a comunidade escolar.

As duas primeiras aulas foram organizadas de forma semelhante. Visto que muitas das músicas tradicionais utilizam nas suas melodias os modos antigos/gregorianos, optou-se por lecionar essa matéria logo na primeira aula. Com uma primeira parte reservada para a exposição da matéria, os conteúdos que se seguiram desembocaram sempre na matéria em questão (ex.: construção de escalas modais, ditado de sons no modo frígio, ditado melódico também no modo frígio, entoações no modo frígio), sendo que todas as aulas foram finalizadas com a entoação a duas vozes de uma canção tradicional que continha em si os conteúdos abordados ao longo da aula. As músicas utilizadas nas duas primeiras aulas foram: “Nem contigo nem sem ti”⁷ (modo frígio) e “Canção da vindima”⁸ (modo maior e menor).

Para os conteúdos rítmicos reservaram-se as aulas 3 e 4. A introdução da polirritmia foi feita na aula 3 de forma lenta e sempre respeitando cada etapa de aprendizagem. Um jogo de cartões com figuras rítmicas revelou-se uma atividade de relevância pedagógica e lúdica elevada. Foi feita uma progressão desde as figuras de ritmo simples, passando pelas figuras de ritmo composto até à mistura das todas as figuras respeitando sempre uma mesma pulsação. Após a conclusão da primeira fase da aula foi muito mais fácil aos alunos perceberem os padrões de 2 num compasso de $\frac{3}{4}$ e de 3 num compasso de $\frac{6}{8}$. A música tradicional “O milho da nossa terra”⁹ foi a eleita para um primeiro estudo deste conteúdo. Na aula 4 com a canção tradicional “Portas d’Elvas, portas d’Elvas”¹⁰ cimentaram-se os conhecimentos adquiridos na aula anterior.

As aulas 5 e 6 foram reservadas na sua grande maioria para o estudo dos conceitos harmónicos. A canção tradicional minhota “Misericórdia, Senhor!”¹¹ foi a escolhida não só por se tratar de uma canção cujas vozes se movem maioritariamente em bloco, mas também porque é a canção destinada à realização do projeto artístico, sendo assim uma excelente oportunidade de conhecer a canção de uma forma mais íntima. Uma vez que a canção se desenvolve

⁷ Lopes - Graça, F. (1998). *Canções Regionais Portuguesas - Série IV*. Lisboa: Musicoteca.

⁸ Lopes - Graça, F. (1966). *Canções Regionais Portuguesas - Série I*. Lisboa: Musicoteca.

⁹ Lopes - Graça, F. (1966). *Canções Regionais Portuguesas - Série I*. Lisboa: Musicoteca.

¹⁰ Lopes - Graça, F. (1998). *Canções Regionais Portuguesas - Série IV*. Lisboa: Musicoteca.

¹¹ Sampaio, G. (1986). *Cancioneiro Minhoto, 3ª edição*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.

maioritariamente por 3^{as} e 5^{as} paralelas, na parte inicial das aulas 5 e 6 foram abordados os intervalos de 3^a maior e menor, 4^a perfeita e 5^a perfeita de forma melódica e harmónica. Para trabalhá-los de forma mais pessoal foi realizado um ditado de sons em ambas as aulas. Na aula 5 os alunos, depois de uma breve explicação, cifraram a canção em estudo com a harmonia de Fá Maior, fazendo posteriormente uma leitura vertical e a entoação a duas vozes da mesma. A aula número 6 foi idêntica à anterior, diferindo apenas na canção para a cifragem e numa transposição de tonalidade. Para estas duas últimas atividades a canção tradicional escolhida foi um “Aleluia”¹², também ela da região do Minho. Esta última aula serviu também para entoar mais uma vez a canção que será apresentada no projeto artístico mas desta vez em dó maior, tonalidade que se revelou mais confortável para todos os alunos.

A aula 7 foi reservada apenas para um último ensaio da canção “Misericórdia, Senhor!” e foi apresentada no mesmo dia (10 de Abril) a toda a comunidade escolar num projeto conjunto com a disciplina de História da Cultura e das Artes.

3.3.2 História da Cultura e das Artes

As 10h30 estipuladas para a disciplina de História da Cultura e das Artes foram distribuídas uniformemente por 5 aulas de 90 + 45 minutos. A metodologia utilizada nas aulas foi relativamente uniforme, centrando o estudo da matéria nos compositores dos finais do século XIX até aos compositores contemporâneos cujas obras contenham em si referências à música tradicional portuguesa. Urge fazer aqui um pequeno reparo ao que inicialmente estava pensado e estipulado no plano de intervenção. Se primeiramente a intenção era abordar maioritariamente a música que surgiu durante a época salazarista, acabou por se alargar o espectro histórico - musical começando no virtuoso pianista e compositor Viana da Mota e acabando no imensamente premiado Eurico Carrapatoso. Ao embrenharmo-nos cada vez mais no estudo do tema em questão, achou-se por bem incluir na realização do projeto obras como a “Sinfonia “À Pátria”¹³ (1908) de Viana da Mota, as “Suites Alentejanas nº 1 e 2”¹⁴ (1919 e 1927) de Luís de

¹² Sampaio, G. (1986). *Cancioneiro Minhoto, 3ª edição*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.

¹³ Retirado do Youtube a 13 de Fevereiro de 2015. Obtido em <https://www.youtube.com/watch?v=b7kR82gX7CM>.

¹⁴ Branco, L. d. (Compositor). (2007). Symphony No. 1: Scherzo Fantastique, Suite Alentejana No. 1. [R. N. Orchestra, Artista, & Á. Cassuto, Maestro] Irlanda.

Branco, L. d. (Compositor). (2009). Symphony No. 3: The Death of Manfred; Suite Alentejana No. 2;. [R. N. Orchestra, Artista, & Á. Cassuto, Maestro] Irlanda.

Freitas Branco, “O que me diz o vento de Serpa”¹⁵ (2000) e “O que me diz o vento d’Óbidos”¹⁶ (2001) de Eurico Carrapatoso, tudo obras que não pertencem à época do regime, mas pensou-se que a não inclusão destes compositores e destas obras seria eliminar algumas das páginas mais importantes da nossa história musical.

Na primeira aula estiveram em destaque as obras dos compositores José Viana da Mota e Luís de Freitas Branco. A primeira parte da aula foi reservada para a contextualização histórica, social e política (1870 – 1910) e para o estudo dos primeiros cancioneiros de música tradicional em Portugal e a sua evolução. Para esta fase inicial o artigo “Música popular e diferenças regionais” de Susana Sardo revelou-se de grande importância. Na segunda parte da aula foi apresentado o compositor Viana da Mota, onde se distribuiu uma ficha cronológica sobre a sua vida e obra (foram entregues fichas cronológicas de todos os compositores abordados – ver anexos) e se abordaram algumas das suas obras de carácter nacionalista dando mais ênfase à sua Sinfonia “À Pátria” (1908). A terceira e última parte da aula ficou reservada para o compositor Luís de Freitas Branco fazendo a sua aproximação às correntes europeias vigentes de então através da sua obra “Paraísos Artificiais”¹⁷ e explorando o seu lado nacionalista com as “Suítes Alentejanas nº 1 e 2” (1919 e 1927).

Na segunda aula foram apresentados os compositores Francisco de Lacerda, Frederico de Freitas e Joly Braga Santos, sendo estes últimos contemporâneos do regime do Estado Novo. Reservaram-se 45 minutos de aula para cada um deles, sendo que sobre Francisco de Lacerda foram apresentadas as obras “Trente – six histoires pour amuser les enfants d’un artiste” (1902 – 1922) e “Lusitanas”, “Canção do Berço”¹⁸ e “Trovas”¹⁹ para fazer referência a aproximação da sua música à música de Debussy e à música tradicional respetivamente. Sobre Frederico de Freitas abordou-se a sua música para cinema e sobretudo os bailados, destacando-se o “Muro

¹⁵ Lopes-Graça, F., Lourenço, P., Marques, T., & Carrapatoso, E. (Compositores). (2009). *Compositores Portugueses XX/XXI*, volume 3. [C. S. Cantat, C. d. Cantat, Artistas, J. C. Alves, C. A. Coelho, & P. Timmermans, Maestros] Lisboa, Lisboa, Portugal.

¹⁶ Lopes-Graça, F., Carrapatoso, E., Gomes, P. F., & Camacho, J. (Compositores). (2007). *Compositores Portugueses XX-XXI*, volume 1. [C. S. Cantat, C. d. Cantat, Artistas, J. C. Alves, & C. A. Coelho, Maestros] Lisboa, Lisboa, Portugal.

¹⁷ Branco, L. d. (Compositor). (2008). *Symphony No. 2: After a reading of Guerra Junqueiro; Artificial Paradises*. [R. N. Orchestra, Artista, & Á. Cassuto, Maestro] Irlanda.

¹⁸ Lacerda, F. d. (Compositor). (1997). *O piano português*, Francisco de Lacerda. [B. Belthoise, Artista] França.

¹⁹ Retirado do Youtube a 20 de Fevereiro de 2015. Obtido em <https://www.youtube.com/watch?v=sVImMeqouns> e em <https://www.youtube.com/watch?v=heDnICry4TA>

do Derrête" (1940), "A dança da menina tonta" (1941) e "Ribatejo"²⁰ como obras que fazem referência à música tradicional. Na última parte abordaram-se as Sinfonias 3 e 4²¹ de Joly Braga Santos que refletem imensamente influências da paisagem alentejana.

A terceira aula foi reservada para Michel Giacometti e para Fernando Lopes – Graça. A primeira parte desta foi reservada para uma contextualização sobre a patenteação do folclore por parte do Estado Novo (1933 – 1974), onde se recorreu novamente ao artigo de Susana Sardo acerca do assunto. Os últimos 90 minutos foram para a visualização de um excerto de um DVD do "Povo que Canta"²² (1970 – 1973) de Giacometti e a sua forma de fazer as recolhas. Foram também mostradas imagens de cartões de recolhas do próprio Giacometti. Por fim abordou-se o compositor Fernando Lopes-Graça (Anexo 7), dando-se maior destaque as obras "Canções Regionais Portuguesas"²³ (1ª Série – 1943) e "Viagens na Minha Terra"²⁴ (1953 – 1954).

Na quarta e última aula no que a matéria diz respeito, estudaram-se dois compositores contemporâneos: Fernando Lapa e Eurico Carrapatoso. Sobre o primeiro, com o apoio da cronologia, abordaram-se as canções "Marinheiro" (1983), "O minha mãe venha ver" (1998), "Ró – Ró"²⁵ (1998) e a obra "Para um natal português"²⁶ (2001). Sobre o segundo depois de uma breve contextualização histórica acerca dos seus primeiros anos as obras estudadas foram: "O que me diz o vento de Serpa" (2000), "O que me diz a calma que vai caindo"²⁷ (2000) e "O que me diz o vento d'Óbidos". Nestas últimas obras os alunos compararam as músicas tradicionais (com partituras que lhes foram entregues) com o áudio das obras para verificarem as semelhanças.

²⁰ Freitas, F. d. (Compositor). (2012). *The Silly Girl's Dance; The Wall of Love; Medieval Suite; Ribatejo*. [R. S. Orchestra, Artista, & Á. Cassuto, Maestro] Glasgow, Glasgow, Scotland.

²¹ Santos, J. B. (Compositor). (1997). *Symphonies Nos. 3 and 6*. [P. S. Orchestra, Artista, & Á. Cassuto, Maestro] Lisboa, Lisboa, Portugal.

Santos, J. B. (Compositor). (2001). *Symphony No. 4; Symphonic Variations*. [N. S. Ireland, Artista, & Á. Cassuto, Maestro] Dublin, Irlanda.

²² *Michel Giacometti, nº2 - Filmografia completa* (2010). [Filme].

²³ Lopes-Graça, F. (Compositor). (2010). *Canções Regionais Portuguesas*. [C. S. Cantat, Artista, & C. A. Coelho, Maestro] Portugal.

²⁴ Lopes-Graça, F. (Compositor). (2006). *Viagens na minha terra*. [Martins, & J. Eduardo, Artistas]

²⁵ Lapa, F. (Compositor). (2008). *Fernando Lapa*. [C. A. Minho, Artista, & R. P. Teixeira, Maestro] Paços de Brandão, Aveiro, Portugal.

²⁶ Azevedo, C., Lapa, F., Valente, F., & Amorim, E. (Compositores). (2003). *Um Natal Português*. [S. C. Mateus, C. d. Porto, O. d. bisel, O. S. Varzim, Artistas, & O. Ferreira, Maestro] Paços de Brandão, Aveiro, Portugal.

²⁷ Lopes-Graça, F., Carrapatoso, E., & Azevedo, V. P. (Compositores). (2008). *Compositores Portugueses XX/XXI, volume 2*. [C. S. Cantat, C. d. Cantat, Artistas, J. C. Alves, & C. A. Coelho, Maestros] Lisboa, Lisboa, Portugal.

A quinta aula foi reservada para a realização da exposição que consta do projeto artístico do plano de intervenção.

3.3.3 Projeto Artístico

Tal como ficou claro nos pontos anteriores, o projeto artístico final, o culminar de todo o trabalho desenvolvido durante o estágio, foi desenvolvido em contexto de sala de aula e para isso reservou-se a última aula de cada uma das disciplinas. O tema foi previamente estipulado e dado a conhecer aos alunos que iriam trabalhá-lo e desenvolvê-lo. Com este projeto procurou estabelecer-se um fio condutor com todo o trabalho realizado até então, um grau elevado de interdisciplinaridade entre as turmas alvo e uma maior divulgação do património popular Minhoto e o seu tratamento erudito.

Ao explorar o Cancioneiro Minhoto (1940) de Gonçalo Sampaio escolheu-se a canção popular “Misericórdia, Senhor!” (Anexo 6) por ele recolhida na Póvoa do Lanhoso, posteriormente eruditizada pelo compositor Fernando Lopes-Graça, para ser o grande tema a desenvolver no projeto artístico. Dada a índole de cada uma das disciplinas estipulou-se que os alunos de Formação Musical cantariam a canção na sua versão “original”, tal como nos é apresentada no cancioneiro, e os alunos de História da Cultura e das Artes trabalhariam toda a informação referente à canção popular e à versão erudita (Anexo 8).

Dada a previsibilidade da dificuldade que seria preparar uma canção a quatro vozes pelos alunos de Formação Musical, a primeira abordagem à canção deu-se na aula 5 prolongando-se até à aula 7. Houve necessidade de baixar a tonalidade da canção para dó maior para que a sua execução não fosse posta em causa.

Na aula 5 de História da Cultura e das Artes através de textos e materiais selecionados pelo estagiário, os alunos, divididos por temas, desenvolveram os textos sobre a temática da exposição (“Misericórdia, Senhor!”²⁸ vs “Procissão de Penitência em S. Gens de Calvos”²⁹) e a estrutura visual que cada cartaz devia ter, para que o *designer* os trabalhasse.

²⁸ Sampaio, G. (1986). *Cancioneiro Minhoto, 3ª edição*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.

²⁹ Lopes-Graça, F. (1954). *Viagens na minha terra*. Lisboa: Academia de Amadores de Música.

Na semana de apresentação do projeto artístico os cartazes foram expostos na entrada da Companhia da Música para que toda a comunidade escolar pudesse aferir o trabalho desenvolvido nos últimos meses. Nessa mesma semana, (dia 10 de abril) o projeto foi apresentado oralmente no auditório da escola. Os alunos de História da Cultura e das Artes abriram a sessão com uma breve explicação do que continha cada um dos cartazes e os alunos de Formação Musical interpretaram a canção popular. Para aferir a ligação entre a versão popular e a versão erudita passou-se o áudio desta última, na sua versão para piano.

3.3.4 Misericórdia, Senhor! – Procissão de penitência em S. Gens de Calvos, o culminar de um projeto

O texto que em baixo se segue, pretende fazer uma abordagem concisa mas completa de todo o trabalho desenvolvido até à conclusão do Projeto Artístico, inserido no Projeto de Intervenção e posteriormente aplicado na Intervenção Pedagógica por parte do estagiário e dos alunos envolvidos. Não sendo o objetivo voltar a fazer uma contextualização histórica dos últimos dois séculos da música erudita europeia, procura-se, no entanto, enquadrar as ideias expostas no projeto artístico num fio condutor coerente e do qual este não pode ser dissociado. Ao partir para a realização deste trabalho final, o estagiário teve sempre presente como premissas as ideias de identidade cultural, sobretudo regional, preservação e valorização do repertório popular local e erudito nacional, a relação da música tradicional portuguesa com a música erudita e a promoção do património musical português e os seus compositores, ou seja, pretendeu-se cumprir todos os objetivos que estavam traçados no projeto de estágio inicial. Após a lecionação de todas as aulas e, munidos de toda a informação necessária os alunos desenvolveram a exposição e o miniconcerto sem qualquer tipo de problema ou dúvida. No entanto e para que seja mais perceptível (agora no papel) procuraremos voltar mais atrás como já inicialmente ficou clarificado.

Primeiro que tudo é necessário compreender o que é, e de onde veio aquilo a que chamamos de nacionalismo musical. Richard Taruskin, no seu artigo publicado no *New Grove online*, associa a nacionalismo (no seu sentido mais abrangente) a definições de nação, não o restringindo propriamente a fronteiras territoriais mas a relações linguísticas, étnicas, religiosas, culturais e históricas. No domínio musical, as origens do nacionalismo são atribuídas à segunda metade do

século XIX a compositores da zona periférica europeia³⁰. Na procura de “serem reconhecidos como iguais dos seus confrades da zona austro-germânica” (Grout & Palisca, 2007, p. 667) (os tais que detinham a supremacia da música erudita, produtores e disseminadores do cânone clássico) procuraram através das suas músicas folclóricas/tradicionais “a busca de uma voz nacional independente” (Grout & Palisca, 2007, p. 667) que os colocasse no mesmo patamar da restante Europa. Os compositores russos foram dos primeiros, e com mais destaque, a fornecer à música erudita europeia composições de grande destaque que integravam elementos do seu folclore. Mikhail Glinka (1804-1857) foi o primeiro que se salientou com obras como *Uma vida pelo Czar* (1836) e *Ruslan e Lyudmila* (1842) precedido posteriormente pelo famoso grupo dos cinco e por outros como por exemplo Tchaikovsky (1840-1893). No entanto o movimento alastrou-se um pouco por toda a Europa periférica sendo os exemplos mais flagrantes os compositores checos Smetana (1824-1884), Dvorák (1841-1904) e Janáček (1854-1928), na Noruega o nome mais representativo é Edvard Grieg (1843-1907), Jean Sibelius (1865-1957) na Finlândia e Manuel de Falla (1876-1946) em Espanha.

Em Portugal, ainda que um pouco mais tarde, também se fizeram sentir os efeitos desta corrente que percorreu toda a orla europeia. Como ficou já patente no primeiro capítulo da presente dissertação, os primeiros nomes lusos de relevo são Alfredo Keil, José Viana da Mota e Luís de Freitas Branco. Neste último terço do século XIX foram criadas uma série de dinâmicas que permitiram que a música erudita portuguesa pudesse contemplar em si os elementos do seu folclore. Tal como já se vinha fazendo em alguns dos demais países europeus, em Portugal surgiu uma enorme preocupação em registar a música proveniente do povo e “os primeiros estudos sobre música aparecem sob a forma de transcrições musicais, e remetem especialmente para um Portugal rural” (Sardo, 2008, p. 417), ou seja, ainda que de uma forma bastante arcaica e com pouco rigor científico, começam a aparecer os primeiros cancioneiros de canções populares. O primeiro trabalho deste teor foi publicado por Adelino António Neves e Melo em 1872 com o título *Músicas e Canções Populares Coligidas da Tradição*. A este se seguiram em 1893, 1895 e 1898 os três volumes do *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos (Sardo, 2008). Nos anos posteriores outros trabalhos foram sendo publicados, onde cada vez se respeitava mais o rigor científico (a recolha, a análise, a contextualização, etc.). Exemplos disso mesmo são os trabalhos de Pedro Fernandes Thomás,

³⁰ Informação retirada do New Grove online, acedido em 16 de Julho de 2015.

mais propriamente o cancioneiro *Velhas canções e Romances populares portugueses* (que tal como os anteriores apresentava canções de todo o território nacional), e os cancioneiros locais como o *Cancioneiro Minhoto* de Gonçalo Sampaio que serviu de mote para a elaboração deste projeto. Antes de passarmos à sua abordagem mais profunda importa ainda referir que os compositores se foram sempre servindo dos materiais folclórico-musical que os cancioneiros forneciam. Assim o foi também com os compositores portugueses que foram surgindo, tais como Francisco de Lacerda e Frederico de Freitas. Um pouco mais tarde pode destacar-se Joly Braga Santos, mas o nome que levou a canção popular portuguesa ao seu expoente máximo foi o tomarense Fernando Lopes-Graça. A obra *Viagens na minha terra* (1953-1954) é apenas um dos muitos exemplos abordados nas aulas e que podem ser encontrados na sua obra.

Depois desta concisa contextualização feita neste ponto, mas também abordada ao longo de todas as aulas, os conceitos estavam todos muito claros na cabeça dos alunos que receberam este projeto e foi o cruzar de muitos destes elementos que fizeram perceber que o *Cancioneiro Minhoto* de Gonçalo Sampaio e *Viagens na minha terra* de Fernando Lopes-Graça tinham pontos em comum que serviam os objetivos a que este projeto se propunha, através da canção popular *Misericórdia, Senhor!*, e a sua eruditização na obra de Lopes-Graça com o nome *Procissão de penitência em S. Gens de Calvos*. Com a canção do cancioneiro de Gonçalo Sampaio obtinha-se a identidade cultural regional, a preservação e a divulgação do repertório tradicional local, com a sua versão erudita na obra de Lopes-Graça promovia-se o património musical português, e com a comparação da canção popular com a música erudita efetivava-se o uso dos elementos folclóricos nas composições eruditas. Foi com estas premissas que se decidiu avançar para um projeto prático onde os alunos tivessem contacto de forma ativa com todos estes elementos.

A obra *Viagens na minha terra*, op. 77, foi escrita entre os anos 1953 e 1954 para “celebrar a passagem do 1º centenário da morte de Almeida Garrett (1799-1854)” (Lopes-Graça & Silva, 2009, p. 136) que havia escrito em 1846 um romance com o mesmo título.

O romanceiro de Garrett surge na senda de um pensamento da modernidade de então, ou seja, a ideia de «identidade nacional» como uma forma de “identidade colectiva que apela a um discurso assente na unidade, originalidade e diferença” (Ribeiro, 2012, p. 2). Segundo as palavras do autor, no Romanceiro e Cancioneiro Geral de 1843, “nenhuma coisa póde ser

nacional se não é popular” *cit. por* (Boto, 2011, p. 75) e é com este pensamento que, através da tradição oral, Garrett fez renascer a poesia nacional e popular “pela via, justamente, da busca das raízes literárias fundadoras da nacionalidade portuguesa” (Boto, 2011, p. 15). A obra *Viagens na minha terra* descreve as viagens realizadas por Garrett através de uma história que se desenrola através das personagens Carlos, Dinis e Joanhinha onde este cruza uma linguagem clássica, popular, jornalística ou dramática. Se quisermos alongar o olhar para outra obra (para uma melhor compreensão deste levantamento da tradição oral popular) “o *Romanceiro* (Lisboa, 1851) do mesmo Garrett poderá assemelhar-se à Antologia da Música Regional Portuguesa, de Lopes-Graça e Michel Giacometti” (Henriques, 2014, p. 30).

Assim, as dezanove peças que constituem a obra de Lopes-Graça “servem como uma homenagem ao grande escritor português e pretexto para o compositor penetrar Portugal em uma das suas essencialidades”³¹ (Martins, 2006). No verso da portada do manuscrito, Lopes-Graça para além de incluir um excerto do I Capítulo de *Viagens na minha terra* de Garrett, a lápis encontra-se uma ligeira introdução ao que se poderia esperar das peças com o seguinte texto:

As pecinhas que constituem o álbum das Viagens na Minha Terra pretendem evocar costumes, lendas, fisionomias de um Portugal, menos pelo de um pitoresco fácil e garrido, do que pelo lado em que se traduz a alma [ilegível] simples e [ilegível] talvez por vezes rude mas profundamente espiritual de um povo, a sua gravidade (...) Intenção: preservar as suas melodias...As Viagens na Minha Terra são, pelo título, uma homenagem a Almeida Garrett escrita por ocasião do 1º centenário...Os títulos não implicam necessariamente intenções descritivas. Não se trata de uma simples harmonização! Não valeria a pena entreter-se (?) um compositor a fazer isso [ilegível] sem no processo fazer intervir, seus dons criadores, [ilegível] a personalidade do compositor. (Lopes-Graça & Silva, Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça, 2009, p. 137)

No fundo esta obra surge como que um culminar de todas as viagens de Lopes-Graça na sua terra enquanto musicólogo e investigador incessante da cultura musical portuguesa homenageando ao mesmo tempo um homem que levou a cabo a mesma investigação/procura na literatura.

³¹ Nota do pianista José Eduardo Martins no disco *Viagens da minha terra* de 2006. Lisboa, Portugal, 2004.

Para além desta dedicatória implícita ao escritor, Lopes-Graça dedica-a também ao pianista brasileiro e seu amigo pessoal Arnaldo Estrela (1909-1980) com quem se encontrava aquando das visitas deste e da sua mulher a Portugal (Lopes-Graça & Silva, 2009).

A obra é constituída por 19 *pequenas peças para piano sobre melodias tradicionais portuguesas*. Este subtítulo “afasta logo à partida a ideia de se estar perante um grupo de puras harmonizações” (Lopes-Graça & Silva, 2009, p. 137) mas sim de pequenas peças inspiradas pelas diversas recolhas musicológicas levadas a cabo por muitos musicólogos nas mais diversas regiões. Os títulos que apresentam cada peça localizam-na não apenas na sua localidade de origem mas sim no contexto em que a versão popular era interpretada.

As peças que constituem *Viagens na minha terra* apresentam os seguintes títulos:

1. Procissão de penitência em S. Gens de Calvos;
2. Na romaria do Senhor da Serra de Semide;
3. Noutros tempos a Figueira da Foz dançava o lundum;
4. Um natal no Ribatejo;
5. Em alcobaça dançando um velho fandango;
6. Em Ourique do Alentejo durante o São João;
7. Acampando no Marão;
8. Em São Miguel d’Ancha, durante as trovoadas, mulheres e homens cantam o Bendito;
9. Em terras do Douro;
10. Nas faldas da Serra da Estrela;
11. Em Silves já não há moiras encantadas;
12. Cantando os reis em Resende;
13. Em Pegarinhos, uma velhinha canta uma antiga canção de roca;
14. Na Citânia de Briteiros;
15. Em Monsanto da Beira, apanhando a margaça;
16. Na Ria de Aveiro;
17. Em Setúbal, comendo uma bela laranja;
18. Em Vinhais, escutando um velho romance;

19. Os adufes troam na romaria da Senhora da Póvoa de Val-de-Lobo;

A 1ª audição parcial deu-se na cidade do Porto (incluía os números 1-7, 16,17 e 19), no Clube Fenianos Portugueses, no dia 10 de junho de 1953 pela mão de Lopes-Graça. No ano seguinte (ano do centenário da morte de Garrett) a obra foi estreada pelo próprio compositor, em versão integral, na Academia de Amadores de Música, em Lisboa no dia 6 de fevereiro.

A obra *Viagens na minha terra* viria a ser orquestrada em 1969 e dividida em duas Suítes. A primeira contempla as peças 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10 e 8 e a segunda as peças 9, 19, 12, 13, 11, 14, 15 16, 17 e 18. Segundo José Eduardo Martins com o timbre sinfónico o compositor “estaria a demonstrar o carinho à obra e, esse novo debruçar propicia o descortino de todo um universo timbrístico, quiçá existente em 53-54, mas que mercê do “processo de amadurecimento progressivo” enriquece-se de concepções imaginárias outras” (Martins, 2006).

É no *Cancioneiro Minhoto* de Gonçalo Sampaio que podemos encontrar a origem da peça que abre a obra *Viagens na minha terra*. Gonçalo Sampaio (1865-1937) nasceu em São Gens de Calvos, no concelho da Póvoa de Lanhoso, distrito de Braga. Notável botânico, naturalista e folclorista, teve um papel considerável na inovação da recolha das canções tradicionais, pois aplicou a metodologia comparativa usada na botânica no repertório tradicional da região do Baixo Minho (distrito de Braga), sendo assim notório a sua enorme contribuição para o levantamento e preservação do repertório daquela região. Em 1927 publicou a sua primeira obra neste sentido com o nome: *Cantos populares do Minho*. Em 1940 foi publicado a título póstumo *O Cancioneiro Minhoto* (1ª ed.; 1944, 2ª ed.; 1986, 3ª ed.) constituída por 205 transcrições musicais e poéticas e 5 pequenos textos escritos entre 1925 e 1933 que se dividem em quatro categorias: Cantos dos Velhos Romances (canções a uma ou duas vozes); Cantos Coreográficos (música para ser dançada como por exemplo os viras, os fandangos e as chulas); Modas de Romaria (cantadas durante ranchos, romarias ou trabalhos agrícolas, em uníssono, ou a duas ou a três vozes); e Modas de Terno (peças para coro, normalmente feminino, a quatro ou a cinco vozes). Nele são destacadas as características principais da canção minhota sendo o bordão da Idade-Média, o uso de dissonâncias sob a forma de antecipações e retardos e o uso de quintas paralelas, algumas delas (Sampaio, 1986).

Póvoa de Lanhoso, São Gens de Calvos



Ilustração 1 – Mapa de Portugal, onde se encontra assinalada a freguesia de São Gens de Calvos

Gonçalo Sampaio teve um papel tão importante na folclorização em Portugal, que contribuiu para a criação de um grupo folclórico que adotou a designação de Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio (GFGS).

Curiosamente a peça que abre a obra *Viagens na minha terra, Procissão de penitência em São Gens de Calvos* localiza-nos na terra do folclorista, cuja canção de origem, *Misericórdia, Senhor!*, fecha o *Cancioneiro Minhoto*. Esta canção popular era cantada em coro por homens e mulheres naquela freguesia, nas procissões de penitência e também dentro da igreja na Semana Santa. As notas explicativas do autor por baixo da partitura fazem referência ao elevado grau de autenticidade de este que procurou atestar a canção: “Nada alterei, nem da melodia nem da harmonia, sendo esta absolutamente semelhante à dos coros populares profanos do Minho, isto é, em *bordão* da Idade-Média” (Sampaio, 1986, pp. 204-205).

t. no 58

Mulheres

Homens

Baixo

Se - nhor De - - - - us,

ó meu De - - - - us! mi - se - ri -

cór - di - a, Se - nho - - - - r(e)!

Ilustração 2 – Excerto da canção popular *Misericórdia, Senhor!*, (Sampaio, 1986, pp. 203-205)

Cantado a quatro vozes por duas masculinas e duas femininas, este coro apresenta características semelhantes a outras canções tradicionais minhotas, uma vez que é construída ao estilo de um bordão da Idade Média, ou seja, as vozes harmónicas são colocadas no registo agudo e as vozes melódicas no registo grave, ao contrário dos coros do sul do território nacional que são em *fá-bordão* e têm as características mais convencionais, ou seja, as vozes graves suportam a harmonia e a melodia é cantada pelas vozes agudas (Sampaio, 1986). Acerca da antecipação feita pelos baixos no penúltimo compasso, o folclorista esclarece: "(...) o povo minhoto emprega instintivamente, nos seus coros a quatro vozes, dissonâncias por *antecipação*, *retardo* e *pedal*" (Sampaio, 1986, p. 205).

r(e)!

Ilustração 3 – Antecipação das vozes das extremidades para o final, (Sampaio, 1986, p. 203)

A nível rítmico este *miserere* popular utiliza dois tipos de compasso, três compassos em $\frac{3}{4}$ e um compasso em $\frac{4}{4}$, por onde são repartidos os treze tempos que constituem cada frase melódica. Segundo o autor “êste ritmo fraseológico, encontra-se em outros coros populares arcaicos do Minho, mesmo em coros profanos (...) o povo português não respeita nem conhece a regra clássica (...) que proíbe o emprêgo de 5as sucessivas em movimento paralelo” (Sampaio, 1986, p. 205), que são bastante usuais na música popular.

Baseado neste coro popular, Fernando Lopes-Graça utilizou grande parte dos elementos na peça *Procissão de penitência em S. Gens de Calvos* procedendo ao mínimo de alterações possível. Manteve-se fiel à tonalidade (Fá Maior), à métrica e ao fraseado rítmico e melódico original. As únicas alterações cingem-se ao andamento, pois passou de $t=58$ para $t=60$ e as figuras rítmicas do primeiro compasso também foram alteradas em relação ao original, ou seja, foi colocada uma mínima e uma semínima ao invés de uma semínima e uma mínima.



Ilustração 4 – Compassos iniciais da canção popular *Misericórdia, Senhor!* (Sampaio, 1986, p. 203)



Ilustração 5 – Compassos iniciais da peça *Procissão de penitência em S. Gens de Calvos* (Lopes-Graça, *Viagens na minha terra*, 1954, p. 1)

Em baixo, esta análise é sistematizada por uma tabela comparativa das duas peças.

Misericórdia, Senhor!
VS Procissão de Penitência em S. Gens De Calvos

	Misericórdia, Senhor! <i>Versão Tradicional</i>	Procissão de penitência em S. Gens de Calvos <i>Versão Eruditizada</i>
Tonalidade	Fá M	Fá M
Tempo	t = 58	t = 60
Compasso	$\frac{3}{4}$ 3 + $\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$ 3 + $\frac{4}{4}$

Tabela 2 - Misericórdia, Senhor! Vs Procissão de penitência em S. Gens de Calvos

Estes foram os pressupostos estudados e analisados em contexto de sala de aula pelo estagiário e pelos alunos de Formação Musical, que cantaram a canção “com simplicidade, sem truques nem virtuosismos” (Sampaio, 1986, p. 205), e pelos alunos de História da Cultura e das Artes que com toda esta informação por eles trabalhada, desenvolveram uma exposição e uma apresentação para toda a comunidade escolar.

Este Projeto Artístico desenvolveu-se como um trabalho prático musicológico e concentrou em si vários aspetos que se consideram importantes para a formação de um músico em Portugal, como por exemplo, o conhecimento do espólio tradicional e erudito da música portuguesa que muitas vezes confluem. O objetivo final foi dar a conhecer uma pequena parcela da rica diversidade cultural popular da região minhota, não só aos alunos que nele participaram mas a toda a comunidade escolar que dele pôde usufruir.

3.4 Instrumentos de recolha para a avaliação do projeto

Todos os projetos, ainda que possam ser de índole diferente, devem ser submetidos a uma rigorosa avaliação durante a sua realização e após a concepção dos mesmos. No caso que aqui se trata, as ferramentas utilizadas para a análise dos conhecimentos adquiridos por parte dos alunos durante a realização do plano de intervenção em contexto de aula surgiram na forma de um questionário/inquérito para a disciplina de Formação Musical (Anexo 1) e um outro questionário/inquérito para a disciplina de História da Cultura e das Artes (Anexo 2).

Nestes inquéritos, de uma forma geral, as perguntas foram formuladas no intuito de se tentar perceber os conhecimentos que os alunos já tinham acerca do tema e a sua motivação para o mesmo. Ainda assim respeitaram-se algumas especificidades de cada disciplina. Com o inquérito de Formação Musical, na sua fase inicial, para além de se perceber os conhecimentos e a motivação que cada aluno trazia sobre a música tradicional portuguesa, foi possível constatar

conteúdos que ainda não tinham sido abordados (ex.: modos antigos/gregorianos e improvisação), nos quais a música tradicional portuguesa poderia ser um excelente veículo para a transmissão de conhecimentos desses conteúdos.

Com o inquérito de História da Cultura e das Artes, para além da motivação dos alunos acerca do tema, procurou saber-se quais os conhecimentos acerca dos compositores e das obras que marcaram o Nacionalismo em Portugal. Os dois inquéritos (exatamente os mesmos) voltaram a ser preenchidos pelos alunos na última aula de cada disciplina, sendo desta maneira possível a comparação de respostas e averiguar se se obteve aquisição de conhecimentos ou não. Os dados recolhidos e tratados serão apresentados (sob a forma de um gráfico) no local que lhes está destinado.

Outra ferramenta utilizada para a constatação do trabalho desenvolvido durante a intervenção pedagógica deteve-se na realização do projeto artístico que foi o culminar de todo o projeto. Apresentou-se uma exposição realizada pelos alunos de História da Cultura e das Artes acerca de uma obra para piano de Fernando Lopes – Graça baseada em elementos da música tradicional minhota e um mini – concerto realizado/cantado pelos alunos de Formação Musical, onde se apresentou a música tradicional tratada na exposição. O projeto artístico foi registado em vídeo e áudio constituindo assim também uma ferramenta de apreciação e avaliação do mesmo.

3.5 Análise de dados Formação Musical

Gráfico 3 - Média do repertório tradicional conhecido

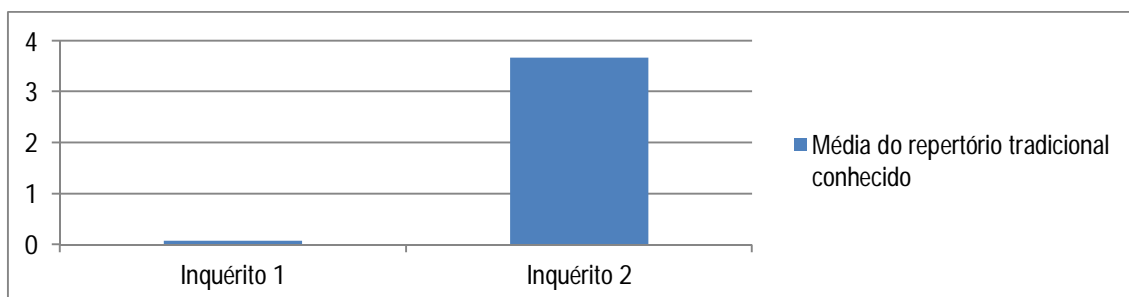


Gráfico 4 - A música tradicional portuguesa como veículo de aprendizagem de conteúdos

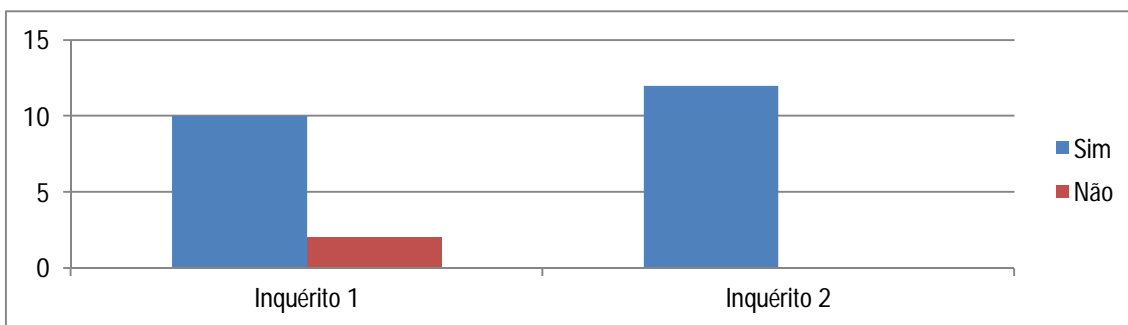


Gráfico 5 - Conteúdos de Formação Musical trabalhados nas aulas antes e depois da intervenção (resposta por aluno)

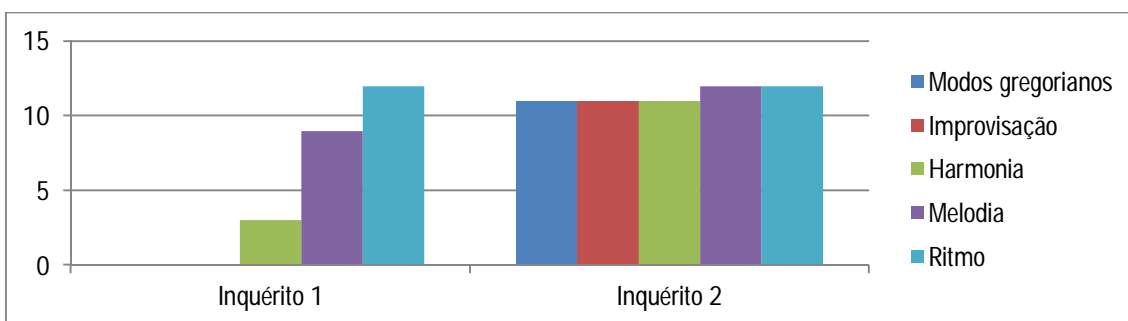


Gráfico 6 - Resposta à pergunta sobre se a música tradicional portuguesa é estimulante nas aulas

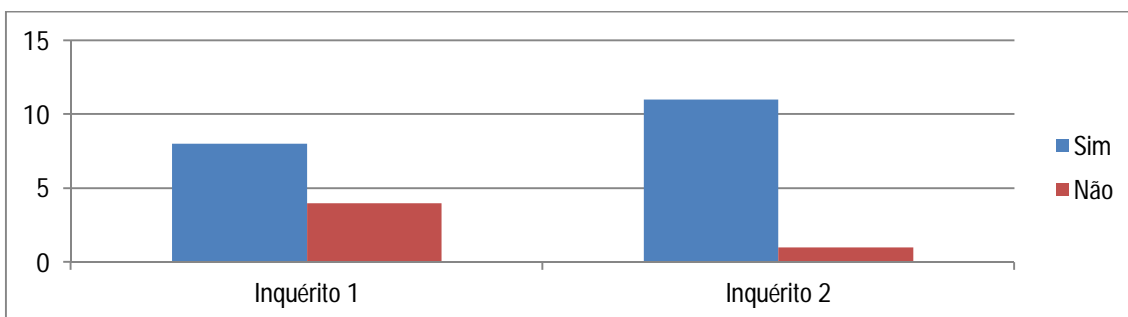
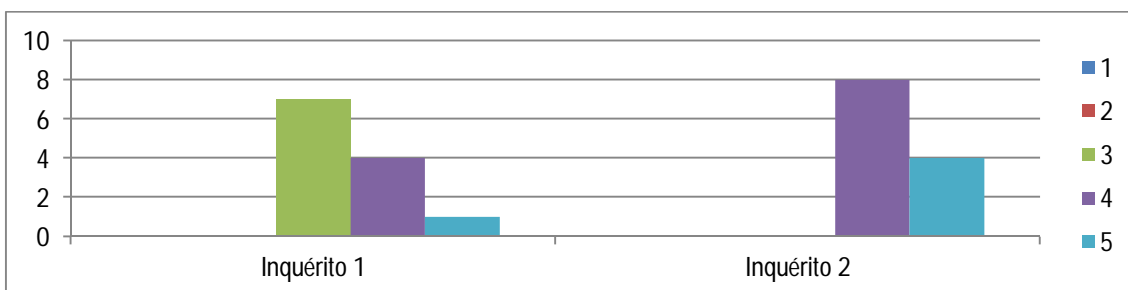


Gráfico 7 - Classificação da música tradicional portuguesa nas aulas de Formação Musical



Os gráficos acima exibidos, acerca das aulas de Formação Musical, evidenciam uma melhoria acerca do conhecimento da música tradicional portuguesa não só ao nível da canção mas

também na forma como os alunos encaram a aprendizagem dos conteúdos, tendo-a como veículo para atingir conhecimentos.

No gráfico 3 o conhecimento de 0,08333 de canções conhecidas por aluno passou para 3,666. No gráfico 4 inicialmente dois dos doze alunos não viam nenhum benefício na utilização da canção tradicional para a aprendizagem dos conteúdos. Após o segundo inquérito constatou-se que a opinião mudara positivamente. Relativamente ao gráfico 5, no primeiro inquérito alguns alunos admitiram algum défice de exploração em determinados conteúdos como por exemplo os modos gregorianos, a improvisação e a harmonia. No segundo inquérito as suas respostas são bastante favoráveis no que concerne a melhoria de conhecimentos nos mesmos conteúdos. O gráfico 6 exhibe a relação do antes e do depois em relação à opinião que os alunos tinham acerca da música tradicional portuguesa. No primeiro inquérito de entre os doze alunos, 4 deram uma resposta negativa, no segundo inquérito apenas um manteve a mesma opinião. A última pergunta dos questionários (gráfico 7) consistia em classificar de 1 a 5 a opinião sobre a música tradicional portuguesa e como é facilmente comprovável pelo gráfico no segundo inquérito os números 4 e 5 subiram exponencialmente.

Foi com naturalidade que o estagiário constatou a desconfiança inicial dos alunos, pois por norma tende-se a não se gostar daquilo que se desconhece e tendo-se nos primeiros inquéritos verificado que os conhecimentos acerca do tema eram quase nulos, foi de facto estimulante (e no fim recompensador) verificar que os alunos no final da intervenção olhavam para a música tradicional do seu país de uma forma mais afetiva. No entanto foi crucial a turma não possuir conhecimentos acerca do tema pois tive assim oportunidade de começar do zero e existirem grandes discrepâncias no antes e depois da intervenção

3.5.2 História da Cultura e das Artes

Gráfico 8 - Média do repertório tradicional conhecido

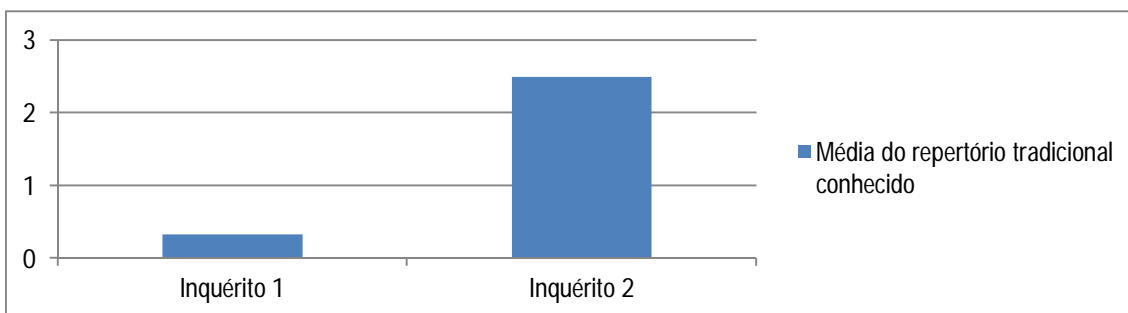


Gráfico 9 - Média de conhecimento de compositores portugueses de obras denominadas nacionalistas

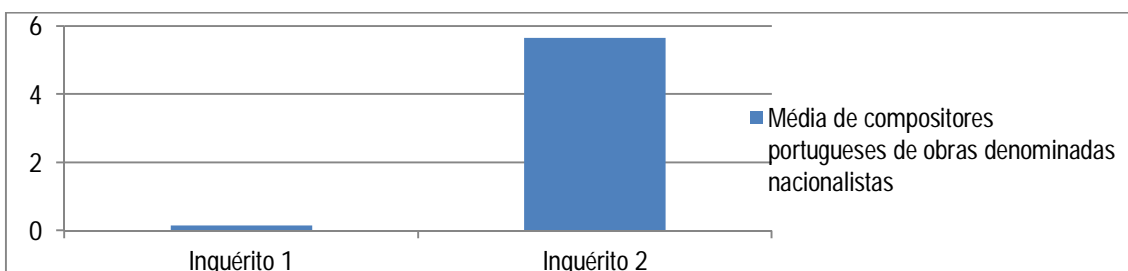


Gráfico 10 - Média de conhecimento de obras denominadas nacionalistas

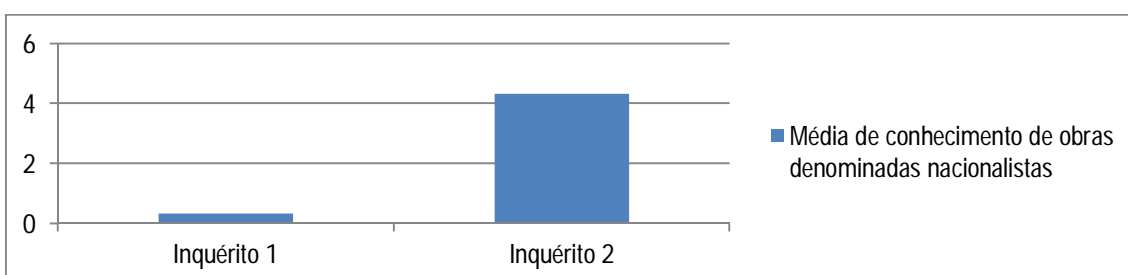
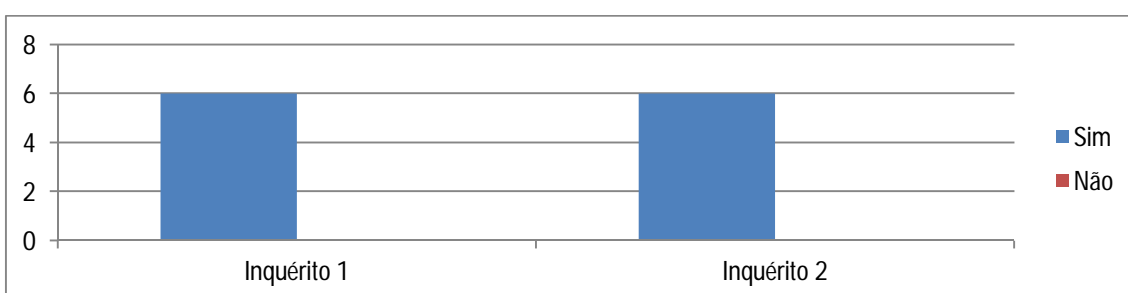


Gráfico 11 - Intenção de estudar mais música portuguesa na disciplina de H.C.A



Os gráficos acima exibidos, referentes à disciplina de História da Cultura e das Artes, são bem demonstrativos da motivação e da importância da música portuguesa nas aulas.

O gráfico 8 demonstra que a média de canções conhecidas por aluno passou de 0,333 para 2,5.

O gráfico 9 demonstra que a média de compositores portugueses de obras denominadas

nacionalistas por aluno passou de 0,16 para 5,66. A média de conhecimento de obras denominadas nacionalistas (gráfico 10) passou de 0,33 para 4,33. O gráfico 11 exhibe os resultados acerca da pergunta em relação a intenção de estudar mais música portuguesa na disciplina de História da Cultura e das Artes. Tanto no primeiro como no segundo todos os alunos manifestaram uma maior vontade de conhecer o seu património musical.

Não se pode continuar a ignorar a nossa história musical em detrimento de outras culturas também elas importantes mas menos nossas. O estagiário está cada vez mais convencido que este é o caminho a seguir. Em cada época histórico-musical é importante fazer uma abordagem ao que de melhor se passou no nosso país. Existe uma grande satisfação com o trabalho desenvolvido na aplicação do projeto e uma perfeita noção que os alunos se empenharam ao máximo e se mantiveram sempre motivados ao longo das cinco aulas.

3.6 Apontamentos para uma Pedagogia de Projeto

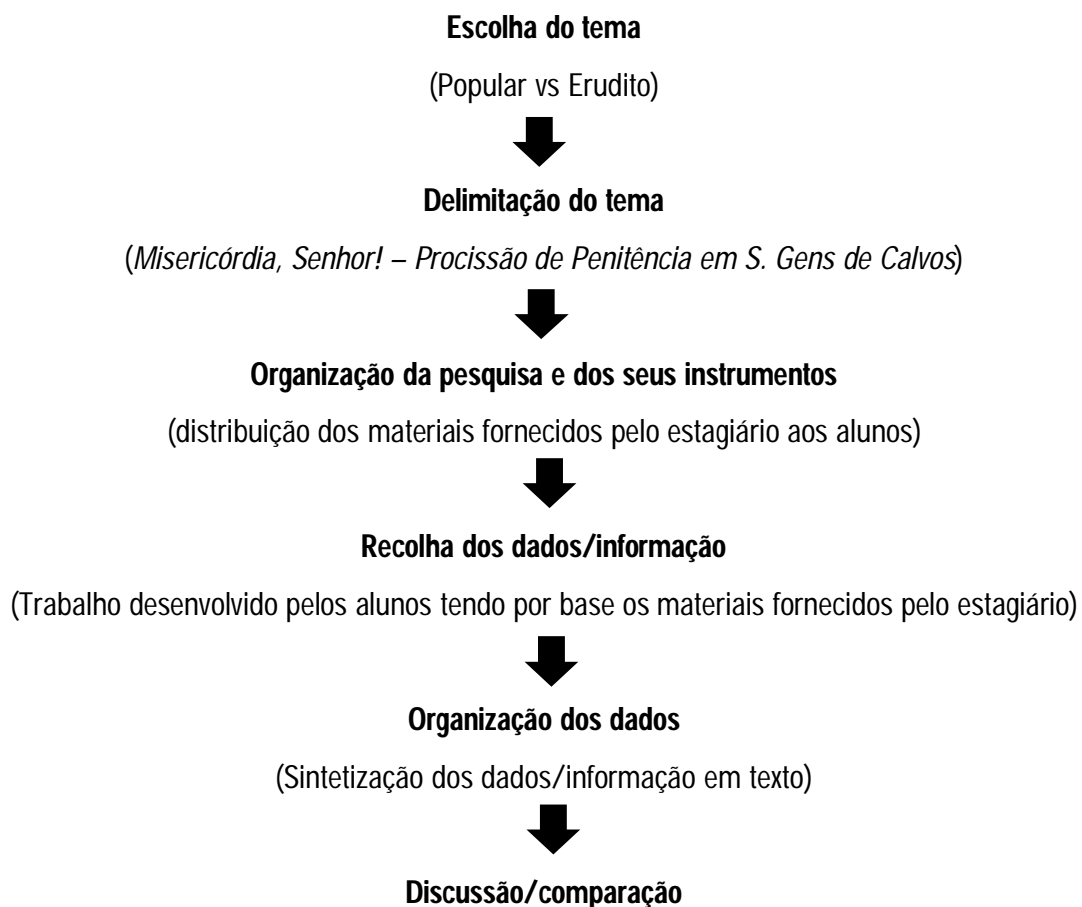
Acho que o modelo atual [de ensino] empobrece a formação do professor.(...) Na sala de aula eu tenho um tempo e um espaço de produção e tenho um conjunto de alunos com trajetórias e expectativas diferenciadas— é preciso saber lidar com isso. (...) Para superar o modelo tradicional, fragmentado, propomos que a escola passe a trabalhar por projetos de aprendizagem. Os projetos podem ser montados a partir de qualquer tema de interesse, por mais simples que possa parecer. Monta-se um banco de dados sobre esse tema, que será trabalhado sob vários pontos de vista, explorando-se todas as relações possíveis. (...) Os Parâmetros do Ensino Médio trabalham com dois conceitos-chave: interdisciplinaridade e contextualização. Se, no ensino fundamental, deve-se relacionar as áreas de conhecimento e os temas transversais, no ensino médio tudo é transversal, todos os conhecimentos se cruzam (Ruy Berger, Secretário de Educação Média e Tecnológica do Ministério de educação do Brasil em 1999, cit. por Richter, 2003, pp. 156-157).

Foi com esta premissa que a intervenção pedagógica procurou pôr em prática uma pedagogia de projeto pluridisciplinar que ultrapassasse as “paredes” de cada disciplina tendo sempre como foco principal a valorização da Música Portuguesa, neste caso o binómio Popular vs Erudito.

As escolas de música hoje em dia já parecem ter a preocupação de assentar a sua função pedagógica em projetos de escola para os quais as disciplinas que ela encerra trabalhem todas

para um mesmo fim, superando assim o modelo tradicional onde as disciplinas eram encaradas como fragmentos distintos de aprendizagem. Mas afinal o que é a Pedagogia de Projeto? Segundo Richter, a Pedagogia de Projeto “privilegia objetivos de processo, vale dizer [ou seja], as atividades desempenhadas são tão ou mais importantes que o produto final ou intermediário obtido” (2003), tendo por base a ideologia de Investigação-Ação (e todas as suas fases: planejamento, ação, observação e reflexão) desenvolvida principalmente pelos alunos, sendo o processo intermediado pelo professor.

Foi este pensamento que mediou sobretudo a realização do Projeto Artístico, onde o estagiário apenas facultou os materiais necessários (o estagiário facultou os materiais apenas e só por uma questão de tempo) para que fossem trabalhados pelos alunos (resultou muito bem sobretudo em História da Cultura e das Artes onde a exposição foi totalmente elaborada pelos alunos; em Formação Musical os alunos estudaram a canção juntamente com o estagiário). No esquema que se segue sintetiza-se as fases principais da Pedagogia de Projeto (baseado em Richter, 2003, p. 172).



(Discussão sobre o aspeto visual da exposição e do dia de apresentação)



Conclusão

(Afixação da exposição e último ensaio da canção)



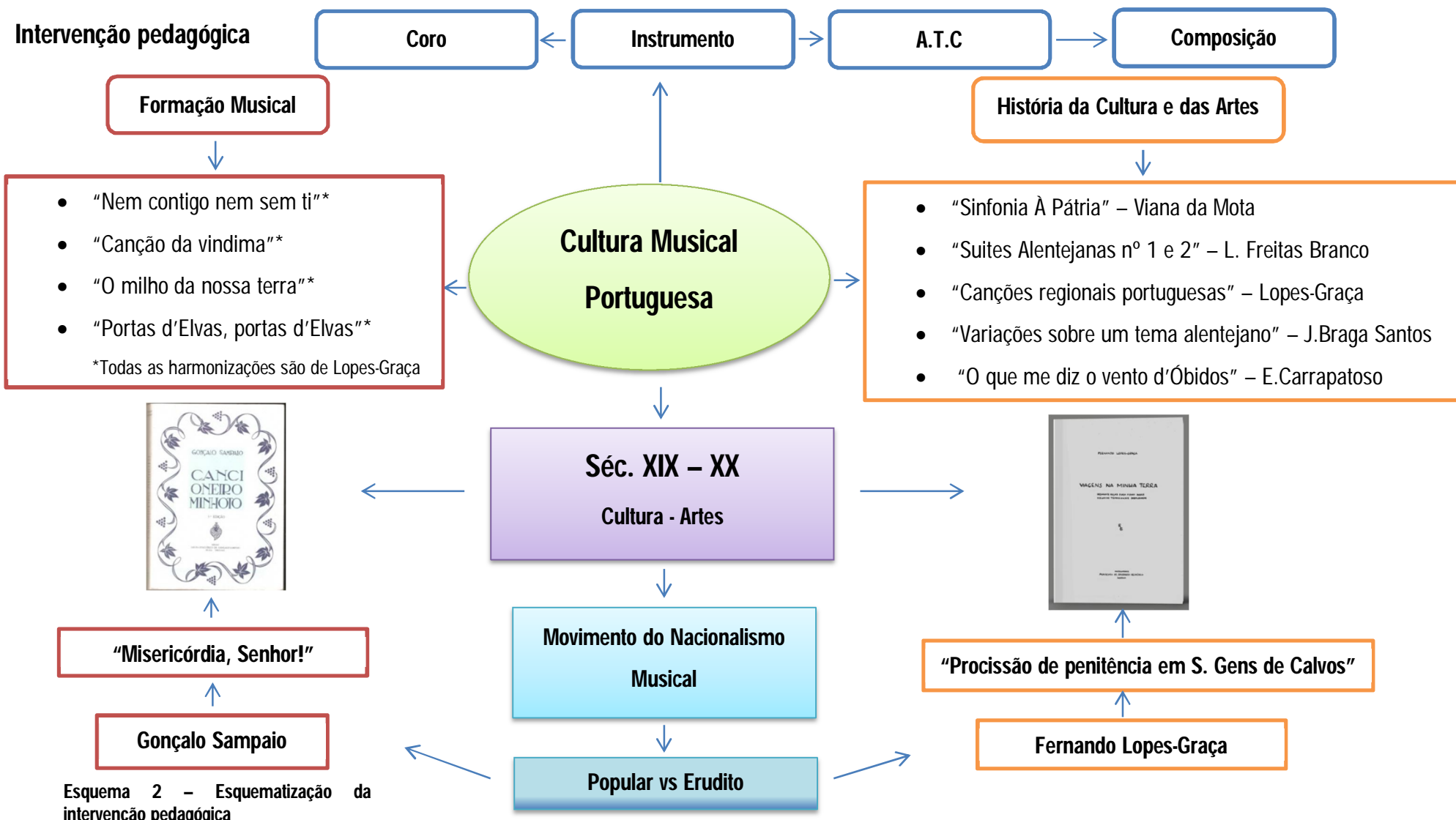
Apresentação do produto final

(Apresentação da temática da exposição e da canção tradicional e a sua versão erudita)

Esquema 1 – Fases da Pedagogia de Projeto

Com este modelo os alunos são convidados a aprenderem por si só trabalhando para um objetivo comum, onde o professor abandona aquilo a que se chama de “educação bancária” onde o aluno é tratado unicamente como receptor de informação e nunca interveniente.

O esquema da página 78 procurou dar a conhecer a filosofia subjacente na intervenção pedagógica realizada. O objeto principal do esquema, “Cultura Musical Portuguesa”, ramifica para as duas disciplinas contempladas na aplicação do projeto, ou seja, à esquerda e a vermelho a disciplina de Formação Musical e à direita e a cor de laranja, a disciplina de História da Cultura e das Artes. Depois de apresentadas algumas das obras trabalhadas em cada uma das disciplinas, a parte inferior do esquema sintetiza a relação da canção tradicional portuguesa e a sua eruditização, através dos conteúdos apresentados no Projeto Artístico (a influência da canção *Misericórdia, Senhor!* do Cancioneiro Minhoto de Gonçalo Sampaio em *Procissão de Penitência em S. Gens de Calvos* de Viagens na minha terra de Fernando Lopes-Graça) que são um excelente exemplo do Movimento do Nacionalismo Musical vivido em Portugal nos séculos XIX e XX, vincando assim a relação Popular vs Erudito. Na parte superior e a azul, surgem as disciplinas em que o projeto poderia igualmente ter sido aplicado com as ideias inerentes à Pedagogia de Projeto. Em *Análise e Técnicas de Composição* poderia analisar-se uma obra erudita de carácter nacionalista, em *Composição* poderia orquestrar-se e/ou harmonizar para vozes uma canção tradicional que poderia ser interpretada pelos instrumentistas e pelo *Coro* da escola.



Esquema 2 – Esquematização da intervenção pedagógica

Conclusão

O presente relatório de estágio pretendeu transparecer o conjunto de valores e objetivos estipulados no inicial plano de intervenção. Todo o processo que se desencadeou desde o início do ano letivo 2014/2015 até à sua conclusão, permitiram um elevado número de aprendizagens, num estagiário, que até à data não havia tido um contacto tão próximo e tão assertivo com turmas do ensino especializado da música. O vivenciar de perto toda a conjuntura do ensino vocacional em Portugal foi prolífico em demonstrar a lacuna existente em relação ao cancionero musical português no conhecimento da comunidade escolar, que se depreende que seja igualmente desconhecido, ou parcialmente desconhecido em grande parte das escolas de música do país.

Foi pela preocupação com esta questão que se desenhou todo o projeto de intervenção com o intuito de, através das disciplinas de Formação Musical e História da Cultura e das Artes, fomentar nos alunos o gosto e o interesse pela música popular e erudita do seu país, que posteriormente desemboca em sentimentos de pertença e identidade cultural. Foi através destas disciplinas também encontrar a resposta pretendida ao longo de toda a aplicação do projeto.

Ainda que as disciplinas de instrumento possam e devam ter também um papel ativo na anulação dos preconceitos que muitas vezes os alunos apresentam em relação à música portuguesa, as disciplinas que fizeram parte da aplicação deste projeto, devido ao seu caráter e natureza distintos, onde se pretendeu porém um enorme grau de interdisciplinaridade, podem contribuir em grande escala para a boa implementação e exploração do património musical português, não só nas turmas que usufruem destas matérias, mas também na restante comunidade escolar (restantes alunos, docentes e funcionários), que pode e deve ser brindada com atividades abertas a toda a escola (como foi o caso do projeto artístico desenvolvido na aplicação deste projeto). Sendo a educação a base sobre a qual se constrói uma determinada sociedade e os seus valores, será certamente através do ensino da música que se poderá mudar o atual paradigma acerca desta temática, e que a música portuguesa possa abandonar definitivamente a sua posição subalterna em relação aos cânones da música europeia.

Verifica-se, ainda que ao nível de uma pequena “experiência de laboratório”, que a construção dos materiais didáticos, lecionação dos conteúdos e posterior conclusão com a apresentação do projeto a toda a comunidade escolar, tiveram um impacto bastante satisfatório nos alunos e aprendizagens significativas como se pôde comprovar nos gráficos apresentados. Certamente que o presente projeto contribuiu para que a música portuguesa no seu todo saísse muito mais valorizada, na esperança também de ter criado na maior parte dos alunos agentes defensores da cultura musical portuguesa.

Se dúvidas houvesse quanto à aplicabilidade e a receptividade da temática por parte dos alunos que a iam receber, rapidamente foram dissipadas desde as primeiras aulas do estágio. Para isso contribuiu fortemente o empenho e a dedicação exclusiva à causa em questão. A busca dos melhores livros científicos e pedagógicos, os inúmeros artigos consultados e a audição da discografia mais referenciada para o tema, foram as bases que permitiram que a concretização dos objetivos e a transposição dos obstáculos que foram surgindo fossem concretizados. Neste sentido, procurou obedecer-se o mais possível ao inicialmente estipulado no Projeto de Intervenção, numa prática pedagógica preparada, planeada, refletida e efetivada, na tentativa de promover nos alunos conhecimentos com sentido crítico acerca da realidade cultural em que se inserem. Os possíveis desvios que possam existir foram efetuados no sentido de um melhoramento não só dos conteúdos a aplicar, mas também da forma de os aplicar, pois sendo a motivação um fator determinante para que a recepção da matéria não se poderia deixar de procurar as melhores estratégias promotoras do processo ensino-aprendizagem.

Devido à singularidade de cada uma das turmas que receberam o projeto, a aplicabilidade do mesmo foi só por si desafiante. Tratando-se de dois grupos com faixas etárias, índices de maturidade e perspetivas de futuro completamente diferentes, existiu a necessidade de o estagiário se moldar a cada um dos grupos constituindo-se assim uma aprendizagem significativa em relação à gestão de diferentes recursos humanos.

Este projeto no seu todo demonstrou que a música portuguesa de cariz erudito e popular tem todas as possibilidades de vingar no ensino artístico especializado da música, não se pretendendo demonstrar com o mesmo que a temática exposta se deve confinar apenas e só às disciplinas em questão. Aquilo que se pretendeu ver aqui clarificado é que numa escola de

música em Portugal faz todo o sentido que a música nacional seja estudada da mesma forma que a restante música ocidental em cada uma das disciplinas albergadas pelo currículo.

Demonstrando o estagiário desde cedo um apego imenso à cultura musical portuguesa não será de facto uma surpresa compreender que este projeto se revelou uma experiência pessoal em tudo benéfica. O extenso trabalho desenvolvido ao longo de todo o ano aprofundou não só os conhecimentos do tema em questão como também a ânsia de poder no futuro explorar não só a música portuguesa tradicional e erudita dos séculos XIX e XX mas sim toda a música portuguesa que se desenvolveu a par da restante música europeia ocidental ao longo dos séculos. Se cada vez mais os docentes tiverem consciência da rica cultura tradicional/erudita que continua por estudar em Portugal, e se forem capazes de transmitir estes estímulos nos seus alunos, talvez as próximas gerações possam inverter a problemática denunciada por António Pinho Vargas e com a qual começamos a presente dissertação.

Olhando agora com alguma distância para todo o trajeto feito, acredita-se que com a implementação do projeto que se elevou o reconhecimento destas disciplinas na restante comunidade escolar, sobretudo na de História da Cultura e das Artes tantas vezes tomada como uma disciplina secundária e de menor importância. Afirma-se novamente que este tipo de preconceitos não eleva a área do ensino da música. Será centrado no aluno, que o ensino deve girar, procurando através da interdisciplinaridade formar indivíduos íntegros e conscientes da sociedade em que se inserem.

Há também um maior respeito e compreensão daquilo que é a profissão docente. Compreende-se agora que não pode haver boa fluência de transmissão de ideias e conhecimentos se o professor não estiver disposto a um estudo profundo e contínuo das matérias ao longo de toda a sua carreira. Sente-se que durante o período de intervenção muito foi dado de todas as partes (supervisora, professores cooperantes, estagiário e alunos) mas é sobretudo aos alunos, que sempre se demonstraram empenhados em ajudar na boa implementação do projeto, que o estagiário sempre terá palavras de reconhecimento.

Em suma, considera-se que foram atingidos, no geral, todos os objetivos inicialmente estipulados e que se consideram os mais adequados para uma prática pedagógica eficaz e fundamentada.

Ainda que com os seus altos e baixos, o Plano de Intervenção foi implementado com sucesso e adequado ao ensino dos dias de hoje.

O autor do presente relatório espera, ainda que a um nível de influência muito pequeno, ter contribuído para uma mudança quer, de paradigma em relação as temáticas aqui tratadas, quer em relação ao valor dado às disciplinas lecionadas.

Bibliografia

- Albuquerque, M. J. (2011). A edição musical em Portugal no século XIX. In S. Azevedo, A. Delgado, E. L. d'Abreu, T. Marco, M. J. Borges, P. Neves, et al., *Glosas, nº3* (pp. 74-77). Lisboa: Movimento patrimonial pela música portuguesa.
- Archer, E. (1998). Vianna da Motta em Portugal. In T. Cascudo, E. Archer, C. Beirão, B. José, M. H. Trindade, & I. F. Andrade, *José Vianna da Motta: 50 anos depois da sua morte 1948-1998* (pp. 17-29). Lisboa: Museu da música.
- Artiaga, M. J. (2001). A Disciplina de Canto Coral e o seu Repertório de 1918 a 1960. *Revista Música, Psicologia e Educação, no. 3, Porto*, 45-56.
- Azevedo, S. (2011). Joly Braga Santos: criar música como as árvores dão frutos. In S. Azevedo, A. Delgado, E. L. d'Abreu, T. Marco, M. J. Borges, P. Neves, et al., *Glosas, nº3* (pp. 11-49). Lisboa: Movimento patrimonial pela música portuguesa.
- Azevedo, S. (s.d.). Eurico Carrapatoso. Macmillan.
- Azevedo, S., Delgado, A., d'Abreu, E. L., Marco, T., Borges, M. J., Neves, P., et al. (2011). Joly Braga Santos. *Glosas*, 11-51.
- Borges, M. J. (2010). Alfredo Keil. In M. J. Borges, A. Delgado, L. Raimundo, M. d. Silveira, A. Andrade, M. Alves, et al., *Glosas, nº 2: Alfredo Keil* (pp. 12-15). Lisboa: Movimento patrimonial pela música portuguesa.
- Boto, S. C. (2011). *As fontes do romancero de Almeida Garrett. Uma proposta de edição crítica*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Branco, J. d. (2005). *História da Música Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa - América.
- Branco, J. F. (2010). Michel Giacometti. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 564-566). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Bravo, A. (2010). Joly Braga Santos. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (pp. 1174-1178). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Brito da Cruz, C. (1995). Conceito de educação musical de Zoltan Kodály e teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon: uma abordagem comparativa. In A. P. Musical, *Revista de educação musical* (pp. 5-6). Lisboa: Associação Portuguesa de Educação Musical.
- Brito, M. C., & Cymbron, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

- Câmara, J. B. (1997). *O essencial sobre Francisco de Lacerda*. Imprensa nacional - casa da moeda.
- Carvalho, J. S. (2010). Gonçalo Sampaio. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (p. 1161). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Carvalho, M. V. (2010). Fernando Lopes-Graça. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 707-722). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Carvalho, M. V. (2010). Fernando Lopes-Graça. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 707-722). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Cascudo, T. (1998). A música instrumental de José Vianna da Motta. In T. Cascudo, E. Archer, C. Beirão, B. José, M. H. Trindade, & I. F. Andrade, *José Vianna da Motta: 50 anos depois da sua morte 1948-1998* (pp. 49-63). Lisboa: Museu da Música.
- Cascudo, T. (2003). Frederico de Freitas e o seu tempo: reflexões em torno de uma exposição. In T. Cascudo, M. d. Real, A. Delgado, M. Faria, A. Latino, H. d. Fernandes, et al., *Frederico de Freitas: 1902-1980* (pp. 29-37). Lisboa: Museu da Música.
- Cascudo, T. (2010). Alexandre Rey Colaço. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 307-308). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Cascudo, T. (2010). José Viana da Mota. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (pp. 821-823). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Cascudo, T., Archer, E., Beirão, C., José, B., Trindade, M. H., & Andrade, I. F. (1998). *José Vianna da Motta: 50 anos depois da sua morte 1948-1998*. Lisboa: Museu da música.
- Caseirão, B. (2010). Pedro do Prado. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (p. 1063). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castro, P. f. (1996). Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade. In S. E.-S. Castelo-Branco, *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música* (pp. 155-162). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Correia, M. d. (2004). Michel Giacometti, caminho para um museu. In M. d. Correia, A. Caufriez, & A. B. Weffort, *Michel Giacometti: caminho para um museu* (pp. 9-18). Lisboa: Museu da Música Portuguesa.
- Correia, M. d., Caufriez, A., & Weffort, A. B. (2004). *Michel Giacometti: caminho para um museu*. Lisboa: Museu da Música Portuguesa.
- Côrte Real, M. d., & Latino, A. (2010). Frederico de Freitas. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (pp. 524-529). Lisboa: Círculo de Leitores.

- Côrte-Real, M. d. (2003). Frederico de Freitas e as Instituições do Estado Novo. In T. Cascudo, M. d. Real, A. Delgado, M. Faria, A. Latino, H. d. Fernandes, et al., *Frederico de Freitas:1902-1980* (pp. 39-45). Lisboa: Museu da Música.
- Costa, F. J. (2010). Canto Coral, escola de higienização. *Revista da Faculdade de Letras*, 237-245.
- Delgado, A. (2001). *A Sinfonia em Portugal*. Lisboa: Ministério da Cultura: IPAE - Departamento de Música/RDP.
- Delgado, A. (2010). Serrana. In M. J. Borges, A. Delgado, L. Raimundo, M. d. Silveira, A. Andrade, M. Alves, et al., *Glosas, nº 2: Alfredo Keil* (pp. 16-20). Lisboa: Movimento patrimonial pela música portuguesa.
- Fernandes, C. (2010). Luís Costa;. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 340-341). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ferreira, M. P. (2005). *Dez Compositores Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote.
- Fonterrada, M. T. (2008). *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: UNESP.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2007). *História da Música ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Henriques, I. C. (2014). *Viagens na minha terra-dezanove peças para piano sobre melodias tradicionais portuguesas [1953-1954] de Fernando Lopes-Graça [1906-1994]: Contributos para o conhecimento da obra nas suas relações com a Música Tradicional Portuguesa*. Braga: Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas: Departamento de Música.
- Latino, A. (2010). Óscar da Silva;. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 1215-1216). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Latino, C. (2010). Armando José Fernandes. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (pp. 471-472). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Lopes - Graça, F. (1966). *Canções Regionais Portuguesas - Série I*. Lisboa: Musicoteca.
- Lopes - Graça, F. (1991). *A Canção Popular Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Lopes - Graça, F. (1998). *Canções Regionais Portuguesas - Série IV*. Lisboa: Musicoteca.
- Lopes, R. C. (2010). Cláudio Carneiro. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 249-251). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Lopes-Graça, F. (1954). *Viagens na minha terra*. Lisboa: Academia de Amadores de Música.
- Lopes-Graça, F. (1989). *A música portuguesa e os seus problemas I*. Lisboa: Caminho.

- Lopes-Graça, F. (Compositor). (2004). *Viagens na minha terra*; [Martins, & J. Eduardo, Artistas]
- Lopes-Graça, F., & Silva, R. P. (2009). *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça*. Alfragide: Caminho.
- Martins, J. E. (2006). *Viagens na minha terra*; Lisboa: Portugaler.
- Miranda, G. (2010). Jorge Croner de Vasconcelos. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 1317-1318). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Nery, R. V., & Castro, P. F. (1991). *Sínteses da cultura portuguesa-História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Neves, P. (2011). Do que foi publicado sobre as Sinfonias. In S. Azevedo, A. Delgado, E. L. d'Abreu, T. Marco, M. J. Borges, P. Neves, et al., *Glosas, nº 3* (pp. 38-43). Lisboa: Movimento patrimonial pela música portuguesa.
- Ramos, R., Vasconcelos e Sousa, B., & Monteiro, N. G. (2012). *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Ribeiro, C. (2012). *Cultura Popular em Portugal: de Almeida Garrett a António Ferro - Comunicação apresentada no I Congresso anual de História Contemporânea*. Porto: Escola Superior de Educação/IPP; CEPESE.
- Richter, M. G. (2003). Pedagogia de Projeto - Da Gramática à comunicação. In *Linguagem & Ensino, Vol. 6, No. 1* (pp. 129-179). Universidade Federal de Santa Maria.
- Sá, V. d. (2010). Eurico Carrapatoso. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (pp. 251-252). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Sampaio, G. (1986). *Cancioneiro Minhoto, 3ª edição*; Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.
- Santana, R. (2010). Fernando Lapa. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 685-686). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Sardo, S. (2008). Música popular e diferenças regionais. In M. F. Lages, & A. T. Matos, *Portugal, percursos de interculturalidade, raízes e estruturas* (pp. 407-475). Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.
- Silva, M. D. (2010). Bernardo Moreira de Sá. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 1155-1156). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Silva, M. D. (2010). Rui Coelho. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (pp. 301-305). Lisboa: Círculo de Leitores.

- Silva, M. D., & Latino, A. (2010). Luís de Freitas Branco. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (pp. 158-165). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Silva, R. P. (2009). *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça*. Alfragide: Caminho.
- Torres, R. M. (1998). *As canções tradicionais portuguesas no ensino da música*. Lisboa: Caminho.
- Trindade, M. H. (2003). Cronologia. In T. Cascudo, M. d. Real, A. Delgado, M. Faria, A. Latino, H. d. Fernandes, et al., *Frederico de Freitas: 1902-1980* (pp. 123-133). Lisboa: Museu da Música.
- Trindade, M. H., Cascudo, T., Côrte-Real, M. d., Rebello, L. F., Carvalho, J. S., Delgado, A., et al. (2003). *Frederico de Freitas (1902:1980)*. Lisboa: Museu da Música.
- Vargas, A. P. (2011). *Música e poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Coimbra: Almedina.
- Vasconcelos, A. Â. (2002). *O conservatório de música: professores, organização e políticas*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.
- Vieira, H. (2009). *O Desenvolvimento da vocação musical em Portugal. O currículo como factor de instabilidade e desmotivação. In actas do X Congresso Internacional Galego-Português*. Braga: Universidade do Minho.
- Weffort, A. B. (2006). *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes - Graça*. Lisboa: Caminho.

Sítios consultados

- ESMAE, Politécnico do Porto*. (2009). Obtido em 8 de Junho de 2015, de Web site de ESMAE, Politécnico do Porto: <http://www.esmae-ipp.pt/gca/?id=158>
- Universidade do Minho: Instituto de Letras e Ciências Humanas*. (2013). Obtido em 8 de Junho de 2015, de Web site da Universidade do Minho: Instituto de Letras e Ciências Humanas: Departamento de Música-Ilch-UM: <http://www.musica.ilch.uminho.pt/Licenciatura/plano%20de%20estudo.html>
- Universidade de Aveiro, departamento de comunicação e arte*. (2015). Obtido em 8 de Junho de 2015, de Web site da Universidade de Aveiro, departamento de comunicação e arte: <https://www.ua.pt/deca/PageCourse.aspx?id=40&p=4&a=2>

- Azevedo, S. (s.d.). *New Grove Dictionary of Music: Eurico Carrapatoso*. Obtido em 18 de Fevereiro de 2015
- Bispo, A. (2006). *Revista da organização de estudos culturais em contextos internacionais*. Obtido em 27 de Novembro de 2014, de Academia Brasil - Europa de ciência da cultura e da ciência e institutos integrados da pesquisa: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM18-02.htm>
- Câmara de Cascais: Museu Música Portuguesa*. (s.d.). Obtido em 23 de Fevereiro de 2015, de Museu Música Portuguesa: <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/mmp/>
- Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. (s.d.). Obtido em 8 de Junho de 2015, de Web site da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Ciências Musicais: http://www.unl.pt/guia/2014/fcsh/UNLGI_getCurso?curso=4006
- Latino, A. (s.d.). *New Grove Dictionary of Music: Santos, (José Manuel) Joly Braga*. Obtido em 27 de Janeiro de 2015
- Lopes, E. (s.d.). *Companhia da Música*. Obtido em 14 de Abril de 2015, de Companhia da Música: <http://www.companhiadamusica.com.pt/instituicao.html>
- Meloteca - Sítio de Músicas e Artes - Compositores*. (s.d.). Obtido em 4 de Março de 2015, de Meloteca - Sítio de Músicas e Artes: <http://www.meloteca.com/catalogo-fernando-lapa.htm>
- Taruskin, R. (s.d.). *New Grove Dictionary of Music: Nationalism*. Obtido em 16 de Julho de 2015
- Universidade de Évora, Escola de Artes: Departamento de Música*. (s.d.). Obtido em 8 de Junho de 2015, de Web site da Universidade de Évora, Escola de Artes: Departamento de Música:
<http://www.estudar.uevora.pt/index.php/Oferta/licenciaturas/curso/%28codigo%29/214>

Anexo 1 – Inquérito de avaliação de conhecimentos de Formação Musical



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Assinala com um X nos espaços em branco e justifica sempre que for solicitado.

1 – Conheces algumas músicas tradicionais portuguesas? Sim____ Não____

Se respondeste sim indica algumas que conheças.

2 – Nos anos anteriores na disciplina de Formação Musical já tinhas trabalhado com músicas tradicionais portuguesas? Sim____ Não____

3 – Achas que a música tradicional portuguesa pode servir de veículo para a aprendizagem dos conteúdos de Formação Musical? Sim____ Não____

Justifica_____

4 – Dos seguintes conteúdos quais já trabalhaste nas aulas de Formação Musical? Modos gregorianos/antigos____ Improvisação____ Harmonia____ Melodia____ Ritmo____

5 – Achas que a música tradicional portuguesa é motivante/estimulante nas aulas de Formação Musical? Sim____ Não____

Porquê?_____

6 – Classifica de 1 a 5 o que pensas acerca da música tradicional nas aulas de Formação Musical?

1____ 2____ 3____ 4____ 5____

1-Nada importante; 2-pouco importante; 3-importante; 4-muito importante; 5-imprescindível;

Anexo 2 – Inquérito de avaliação de conhecimentos de História da Cultura e das Artes



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Assinala com um X nos espaços em branco e justifica sempre que for solicitado.

1 – Conheces algumas músicas tradicionais portuguesas? Sim____ Não____

Se respondeste sim indica algumas que conheças.

2 – Já ouviste falar do Movimento nacionalista na Música Erudita do século XIX? Descreve em poucas palavras o que sabes sobre este tema._____

3 – Conheces alguns compositores portugueses que compuseram obras denominadas "nacionalistas" Sim____ Não____ Se respondeste sim indica alguns que conheças._____

4 – Conheces algumas obras eruditas que se baseiem ou que utilizem temas ou elementos característicos da música tradicional portuguesa? Sim____ Não____ Se respondeste sim indica algumas que conheças.

5 – Gostavas de estudar mais música portuguesa na disciplina de História da Cultura e das Artes? Sim____ Não____ Justifica

Anexo 3 – Planificação de uma aula de Formação Musical

Planificação de Formação Musical, 5º grau – 90 min. – Canção tradicional “Misericórdia, Senhor!” – Fá Maior – 13/03/2015.

Conteúdos	Objectivos	Estratégias	Tempo	Recursos	Avaliação
<ul style="list-style-type: none"> Melodia e Harmonia (intervalos) 	<ul style="list-style-type: none"> Saber entoar e identificar intervalos de 3ª maior/menor, 4ª e 5ª perfeita; Desenvolver a acuidade auditiva; Desenvolver competências intervalares harmónicas; Saber entoar o intervalo que ouve interiormente; 	<ul style="list-style-type: none"> De forma a preparar a música em estudo, os alunos entoam individualmente o intervalo pedido pelo professor (3ª maiores/menores, 4ª e 5ª perfeitas ascendentes ou descendentes) depois de ouvirem a primeira nota no piano; Os alunos identificam individualmente os intervalos harmónicos tocados ao piano pelo professor (3ª maiores/menores, 4ª e 5ª perfeitas ascendentes ou descendentes); 	<ul style="list-style-type: none"> 20 Minutos; 	<ul style="list-style-type: none"> Piano; 	<ul style="list-style-type: none"> Avaliação de registo de participação e interesse;

<ul style="list-style-type: none"> • Melodia (Ditado de sons) 	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolver a audição interior e a memorização; • Relacionar o que ouvem com o que escrevem; 	<ul style="list-style-type: none"> • Os alunos fazem um ditado de sons de dez notas iniciando no lá e acabando no lá, sendo que este sugere a tonalidade de Fá maior; 	<ul style="list-style-type: none"> • 10 Minutos 	<ul style="list-style-type: none"> • Piano 	<ul style="list-style-type: none"> • Avaliação de registo de participação e interesse;
<ul style="list-style-type: none"> • Harmonia (cifragem) 	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolver a análise harmónica/vertical; • Perceber o percurso tonal da canção em estudo; 	<ul style="list-style-type: none"> • É entregue aos alunos uma folha com a segunda parte da canção, onde esta se apresenta na forma de duas vozes femininas e duas masculinas. Os alunos preenchem os espaços em branco cifrando os acordes da tonalidade de Fá M; 	<ul style="list-style-type: none"> • 15 Minutos 	<ul style="list-style-type: none"> • Piano; • Folha com o exercício; 	<ul style="list-style-type: none"> • Avaliação de registo de participação e interesse;;
<ul style="list-style-type: none"> • Leitura 	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolver a leitura de notas em claves diferentes; 	<ul style="list-style-type: none"> • É distribuída a partitura da canção aos alunos para que façam uma leitura na vertical das primeiras notas de cada compasso. Inicialmente respeitar-se-á as claves de sol da música “original”. Depois de 	<ul style="list-style-type: none"> • 15 Minutos 	<ul style="list-style-type: none"> • Partitura; 	<ul style="list-style-type: none"> • Avaliação de registo de participação e interesse;;

		<p>uma primeira leitura a clave de sol das vozes masculinas será trocada pela clave de fá;</p>			
<ul style="list-style-type: none"> • Leitura com entoação 	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolver o aparelho vocal; • Desenvolver acuidade auditiva; • Saber respeitar a dinâmica musical dentro de um grupo; 	<ul style="list-style-type: none"> • O professor canta individualmente a voz de cada naipe até que estes se sintam confortáveis com a sua melodia; • Começar-se-á pelas vozes masculinas e depois pelas femininas; • As vozes vão entrando uma a uma assim que as anteriores estejam sabidas até que se chegue à polifonia a 4 vozes; 	<ul style="list-style-type: none"> • 30 Minutos 	<ul style="list-style-type: none"> • Piano; • Partitura; • Diapasão; 	<ul style="list-style-type: none"> • Avaliação de registo de participação e interesse;

Bibliografia

- Lopes-Graça, F. (Compositor). (2004). *Viagens na minha terra*. [Martins, & J. Eduardo, Artistas]
- Sampaio, G. (1986). *Cancioneiro Minhoto, 3ª edição*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.
- Torres, R. M. (1998). *As canções tradicionais portuguesas no ensino da música*. Lisboa: Caminho.

Anexo 4 – Planificação de uma aula de História da Cultura e das Artes

PLANIFICAÇÃO DE AULA ASSISTIDA - HISTÓRIA DA CULTURA E DAS ARTES

Tema: O contributo de Michel Giacometti para a música tradicional portuguesa e o nacionalismo na obra de Fernando Lopes - Graça.

Ano de Escolaridade: 12º ano

Duração: 90' + 45'

Data: 28 de Fevereiro de 2015

Palavras - chave: Estado Novo, folclorismo, Armando Leça, António Ferro, Giacometti, Arquivos Sonoros Portugueses, O Povo que Canta, Fernando Lopes – Graça, nacionalismo.

Conteúdos

- Contextualização histórica, social e política portuguesa (1933 – 1974);
- A construção e patenteação de um folclorismo de “museu/de palco” (música, trajes e danças) pela mão de António Ferro no Secretariado de Propaganda Nacional (SPN);
- Armando Leça como “etnomusicólogo oficial” do Estado Novo e a cruzada contra o fado para a sua descredibilização como “música nacional”;
- Michel Giacometti, o contributo do etnólogo corso na recolha da tradição musical portuguesa nos anos 60 até à sua morte (*Antologia da Música Popular Portuguesa; O Povo que Canta; Plano Trabalho e Cultura*);
- O nacionalismo efémero de Fernando Lopes – Graça ainda como aluno de piano do Conservatório Nacional (*Variações sobre um tema popular português*);
- A politonalidade na obra de Fernando Lopes – Graça (*Sonata para piano nº 1 e Sonata para piano nº 3*);
- A música de carácter nacionalista do músico de Tomar sob a forma de arranjos de música coral (*Canções Regionais Portuguesas*);
- As melodias tradicionais portuguesas eruditizadas no piano de Fernando Lopes-Graça (*Viagens na minha terra: 1 – Procissão de penitência em S. Gens de Calvos; 4 – Um Natal no Ribatejo; 8 – Em S. Miguel D’Ancha, durante as*

trovoadas, mulheres e homens cantam o Bendito; 14 – Na Citânia de Briteiros; 18 – Em Vinhais, escutando um velho Romance);

- Fernando Lopes – Graça e a luta contra o regime (*Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal*);
-

Competências

O aluno no final deve ser capaz de:

- Conhecer de forma genérica a intervenção de António Ferro e Armando Leça na patenteação do folclore em Portugal pelo Estado Novo;
 - Saber / identificar o legado que Michel Giacometti deixou sobre o estudo da música e da tradição portuguesa dos anos 60/70 e 80 (*Antologia da Música Popular Portuguesa; O Povo que Canta; Plano Trabalho e Cultura*);
 - Identificar Fernando Lopes – Graça como pianista mas sobretudo como compositor nacionalista;
 - Perceber as diferentes áreas em Fernando Lopes – Graça manifestou a sua veia de carácter nacionalista (*Canções Regionais Portuguesas; Viagens na minha terra; Variações sobre um tema popular português*);
 - Conhecer o lado modernista de Fernando Lopes – Graça (*Sonata para piano n.º 1 e Sonata para piano n.º 3*);
 - Perceber a luta de Fernando Lopes – Graça contra o regime durante toda a sua vida (*Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal*);
 - Identificar / conhecer as principais obras de carácter nacionalista de Fernando Lopes Graça.
 - Saber situar Giacometti e Lopes – Graça na linha temporal;
-

Metodologia

- Breve apresentação do contexto social e político de 1933 até 1974 recorrendo a imagens e textos que constam do artigo “Música Popular e Diferenças Regionais” de Susana Sardo onde se abordarão de forma sucinta as ideias do Estado Novo personificadas em António Ferro e Armando Leça;
- Apresentação do etnólogo Michel Giacometti, onde será distribuída uma ficha informativa aos alunos sobre a sua vida e estudos;

- Apresentação dos trabalhos de recolha de canções em Portugal por parte do etnólogo através da visualização de um DVD do *Povo que Canta* da Rtp.
 - Visualização de documentos que refletem o método de recolha das canções tradicionais;
 - Apresentação do compositor Fernando Lopes - Graça, onde será distribuída uma ficha informativa aos alunos sobre a sua vida e obra;
 - Audição da obra *Sonata para piano nº 1* e *Sonata para piano nº 3* (politonalidade) para perceber as influências modernistas do compositor;
 - Audição da obra *Variações sobre um tema popular português* como sendo a primeira que demonstra afinidades com a música tradicional portuguesa;
 - Audição dos arranjos para coro sobre músicas tradicionais portuguesas (*Canções Regionais Portuguesas*) e do nacionalismo mostrado na música para piano na obra *Viagens na minha terra* onde se fará a audição de 5 das 19 canções contextualizando cada uma delas com a música “original”.
 - Audição de um trecho da obra *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* onde ficará patente o lado revolucionário do autor em relação ao regime que vigorou em Portugal de 1933 a 1974
 - Pequeno debate para conclusões finais;
-

Material

- Fotografias e textos acerca da ditadura em Portugal (1933 – 1974);
 - *Cancioneiro Popular Português*;
 - *Cancioneiro Velhas Canções e Romances Populares Portugueses* de Pedro Fernandes Tomás;
 - Fichas informativas acerca dos compositores;
 - Livro “*Michel Giacometti: caminho para um museu*”;
 - Áudio das obras a abordar;
 - Aparelhagem;
 - Computador (caso seja necessário);
-

Avaliação

- Avaliação de registo de participação e interesse;
-

Bibliografia e Discografia

- Branco, J. F. (2010). Michel Giacometti. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 564-566). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Brito, M. C., & Cymbron, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Carvalho, M. V. (2010). Fernando Lopes-Graça. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 707-722). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Cascais, C. d. (s.d.). *Museu Música Portuguesa*. Obtido em 23 de Fevereiro de 2015, de Museu Música Portuguesa: <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/mmp/>
- Correia, M. d., Caufriez, A., & Weffort, A. B. (2004). *Michel Giacometti: caminho para um museu*. Lisboa: Museu da Música Portuguesa.
- Ferreira, M. P. (2005). *Dez Compositores Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote.
- Henriques, I. C. (2014). *Viagens na minha terra-dezanove peças para piano sobre melodias tradicionais portuguesas [1953-1954] de Fernando Lopes-Graça [1906-1994]: Contributos para o conhecimento da obra nas suas relações com a Música Tradicional Portuguesa*. Braga: Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas: Departamento de Música.
- Lopes - Graça, F. (1966). *Canções Regionais Portuguesas - Série I*. Lisboa: Musicoteca.
- Lopes - Graça, F. (1998). *Canções Regionais Portuguesas - Série IV*. Lisboa: Musicoteca.
- Lopes-Graça, F. (Compositor). (2004). *Viagens na minha terra;*. [Martins, & J. Eduardo, Artistas]
- Picoto, J. C., & Cascudo, T. (1980). Fernando Lopes-Graça. In S. Sadie, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan.
- Sardo, S. (2008). Música popular e diferenças regionais. In M. F. Lages, & A. T. Matos, *Portugal, percursos de interculturalidade, raízes e estruturas* (pp. 407-475). Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.
- Weffort, A. B. (2006). *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes - Graça*. Lisboa: Caminho.

Anexo 6 – Partitura original da canção popular *Misericórdia, Senhor!* – Exemplo de material usado nas aulas de Formação Musical

Misericórdia, Senhor!
(Coro popular)

L. no 55

Mulheres
Homens
Baixo

Se - nhor De - - - - us,

ó meu De - - - - us! mi - se - ri -

cór - di - a, Se - nho - - - - r(e)!

203

Bós sois Pa - - - - i, re - den -

to - - - - r(e)! Mi - se - ri - cór - di -

a, Se - nho - - - - r(e)!

Senhor Deus, ó meu Deus!	Senhor Deus, ó meu Deus!	Senhor Deus, ó meu Deus!
Misericórdia, Senhor!	Misericórdia, Senhor!	Misericórdia, Senhor!
Bós sois Pai, redentor!	Minha vida, meu amor!	Pela Birge, Bossa Mãe!
Misericórdia, Senhor!	Misericórdia, Senhor!	Misericórdia, Senhor!

(Este coro era cantado unigamente na freguesia de S. Gens de Calvos, con - celho da Póvo-de-Lanhoso, nas procissões de penitência e também dentro da igreja, na Semana Santa. Ainda o ouvi em criança, mas hoje só é conhecido pelas pessoas de idade avançada, algumas das quais referi há anos, com meus irmãos mais velhas, para que o cantassem e eu o pudesse escrever com todo o rigor. Nada

204

Anexo 7 – Cronologia de Lopes-Graça – Exemplo de material usado nas aulas de

História da Cultura e das Artes

Fernando Lopes – Graça (1906 – 1994)



Vida

1906

Nasceu em Tomar a 17 de Dezembro e destacou-se no panorama musical como compositor, crítico, pedagogo, ensaísta, pianista e diretor coral. A sua formação musical inicial ficou primeiramente a cargo de Maria da Imaculada Conceição de Oliveira Guimarães e posteriormente com Rita de Lemos Lopes, uma professora diplomada pelo Conservatório Nacional, que o preparou jovem para os exames de Solfejo e Piano elementar e complementar como aluno externo.

1920

Integra como pianista um quinteto do cineteatro da sua terra de origem onde musicavam a projeção de filmes. Após o término do grupo continuou como pianista solista onde deu a conhecer o repertório de Debussy e de compositores russos.

1923

Mudou-se para Lisboa com o objetivo de aprofundar os seus conhecimentos no Conservatório Nacional. Estudou piano com Eduardo Merêa, Composição com Tomás Borba e Ciências Musicais com Luís de Freitas Branco. Após a conclusão do Curso Superior de Piano, em 1927, matriculou-se na Classe de Virtuosismo de Viana da Mota.

1928

Estreia pública como compositor numa audição escolar na Sala do Conservatório, executando ao piano as suas *Variações sobre um tema popular português* Op. 1, mostrando desde esta altura prenúncios da corrente estética nacionalista. Criação do jornal *A Acção* para efeitos de oposição ao regime.

1931

A 27 de Outubro foi detido pela primeira vez sob a acusação de pertencer à Organização Comunista de Tomar e devido à colaboração no jornal acima referido. Após a sua libertação a 3 de Março de 1932 aceitou o cargo de professor de Solfejo, Composição e Piano na Academia de Amadores de Música de Coimbra (transformada em Instituto de Música em 1933).

1934

A primeira sonata para piano e algumas canções para canto e piano sobre textos de poetas portugueses: Fernando Pessoa (*Duas Canções*, 1934; *O menino da sua mãe*, 1936). Em 1936, devido às suas atividades políticas foi novamente preso e condenado cumprindo a pena em Caxias.

1937 – 1939

Fixou-se em Paris onde estudou Musicologia com Paul – Marie Masson e Composição e Orquestração com Charles Koechlin na Universidade de Sorbonne. Escreveu o bailado *La fièvre du temps* em 1938 por encomenda da Maison de la Culture e fez também as primeiras harmonizações sobre temas folclóricos portugueses.

1939

Regressa a Portugal e escreve até 1942 para canto e piano o primeiro ciclo de *24 canções populares portuguesas* em busca de uma identidade nacional alternativa.

1940

Ganha o Prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical com o *Concerto nº 1 para piano e Orquestra* que voltou a ganhar em 1942, 1944 e 1952 com a *História Trágico – marítima*, *Sinfonia per orchestra* e com a *3ª sonata para piano* respetivamente. Em 1941 iniciou uma grande colaboração com a Academia de Música de Amadores onde lecionou Piano, Harmonia e Contraponto e no ano seguinte fundou com outras figuras do meio musical a Sociedade Sonata.

1943

Com o coro da Academia de Amadores de Música (anterior Coro do Grupo Dramático Lisbonense), do qual foi regente durante 40 anos, dedicou-se à divulgação de música regional portuguesa (de prospecções que já havia feito) compondo mais de 200 arranjos apresentando-se com ele nos mais variados locais (*Canções Regionais Portuguesas*). De forma clandestina o coro apresentava um leque de “canções heróicas” (*Acordai* do 1º caderno, Série I (1946).

1950

Nos anos 50 inicia um novo período composicional com três trabalhos para piano: *11 Glosas*, *Viagens na minha terra*, *24 prelúdios* e *5 Nocturnos* seguidos por *Canto de Amor e de morte* (para muitos o ponto culminante da sua produção), *Prelúdio e Fuga* (violino solo), *Poema de Dezembro* (orquestra).

1954

A perseguição do regime foi lentamente aumentando e em 1954 viu apreendido o seu diploma de professor particular.

1958

Visitou o Brasil, a convite do Ministério da Educação e Cultura, e Angola, a convite da Sociedade Cultural de Angola, realizando conferências e recitais em várias cidades. Em 1959 travou conhecimento com Michel Giacometti, no seio da Comissão de Etnomusicologia, com quem iniciou uma colaboração ímpar na recolha e publicação da música tradicional portuguesa que se prolongou até à morte do etnólogo corso.

1962

Estabelece-se definitivamente na Parede, próximo de Lisboa, concelho de Cascais.

1970

A convite de João de Freitas Branco escreve uma cantata-melodrama, susceptível de realização cénica: *D. Duardos e Flérida* estreada em 1970. Pela mesma altura terminou a versão orquestral de *Viagens na minha terra*, originalmente escrita para piano.

1974

A revolução de 25 de Abril trouxe novas perspectivas para a vida do compositor. Participou com os membros do coro no desfile do 1º de Maio, realizou um concerto no

Coliseu dos Recreios um mês depois; o compromisso com o PCP apareceu à luz do dia sem qualquer receio; a sua obra começou a ser imensamente solicitada para concertos e gravações em disco e o próprio compositor voltou a composições que havia abandonado por falta de perspectivas de execução.

1981 - 1989

Sete apotegmas, 1981, *Três Equali*, 1986, *Geórgicas*, 1989, *Sinfonieta* de 1981 e *Danças* de 1984.

1994

Morre em sua casa, na Parede a 27 de Novembro de 1994. O funeral saiu da *Academia de Amadores de Música* para o cemitério de Trajouce, onde podemos destacar figuras como: Mário Soares (Presidente da República) e António Borges Coelho, seu camarada de partido a quem coube o elogio fúnebre.

Excerto da sua obra:

- *Variações sobre um tema popular português*, Op. 1 (1927);
- *Sonata para piano nº 1*, Op. 14 (1934);
- *La fièvre du temps*, LG 1 (1938);
- *24 Canções populares portuguesas*;
- *Concerto nº 1 para piano e orquestra*;
- *História trágico – marítima*, LG 75a;
- *Sinfonia per orchestra*, Op. 38 – LG 55;
- *1º Caderno de “Canções Heróicas”*, Op. 44 (1946-1960);
- *Canções Regionais Portuguesas – Série I*, LG 14 (1943);
- *Sonata para piano nº 3*, Op. 72 (1952);
- *Viagens na minha terra*, LG 133 (1953-1954);
- *Glosas*, LG 127 (1950);
- *Canto de Amor e de Morte*, Op. 140, LG 141a;
- *Prelúdio e fuga* (violino solo), LG 106 (1961);
- *Para uma criança que vai nascer*, Op. 147, LG 66 (1961);

- *D. Duardos e Flérida*, LG 4 (1970);
- *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal*, Op. 201 (1981);
- *Geórgicas*, Op. 244, LG 95 (1989);

Bibliografia

Brito, M. C., & Cymbron, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

Carvalho, M. V. (2010). Fernando Lopes-Graça. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 707-722). Lisboa: Círculo de Leitores.

Picoto, J. C., & Cascudo, T. Fernando Lopes-Graça. In S. Sadie, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*. Edição Online

Anexo 8 – Fotografias da exposição e da sua apresentação

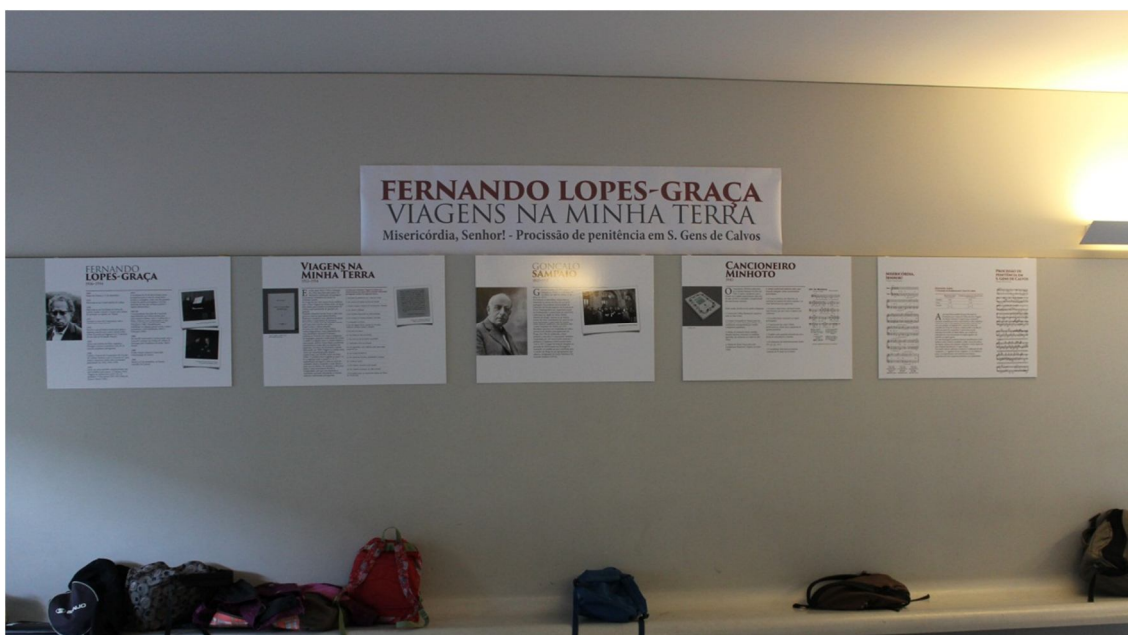


Ilustração 6 – Exposição na entrada da escola

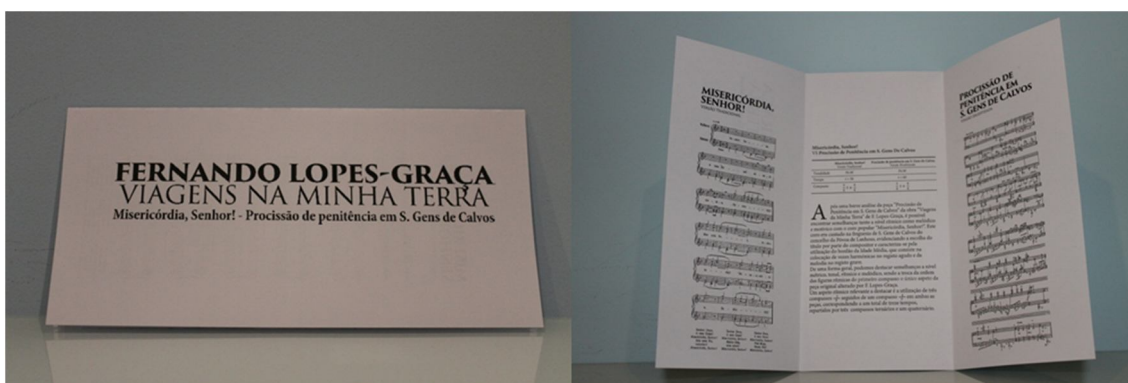


Ilustração 7 – Programa de apresentação do Projeto Artístico



Ilustração 8 – exposição oral da temática da exposição



Ilustração 9 – Interpretação da canção " *Misericórdia, Senhor!* "